الوظيفة الدراماتورجية وتمفصلات العلاقة بين النص والعرض (مسرحية دزدمونه انموذجا)

د. يوسف رشيد
مثال غازي سلمان
جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة

ملخص البحث

يقف البحث عند اهم اشكالية وظيفية في عمل (الدراماتورج) وتمفصلاته ما بين النص والعرض، وهي اشكالية يعاني منها المسرح العربي والعالمي المعاصر حول شخصنة الوظيفة الدراماتورجية او دمجها بالمنجز الابداعي لباقي الوظائف المسرحية.

في حين استطاع الالمان العمل على تاكيد استقلالية (الدراماتورج) كوظيفة تقع ما بين وظيفة المؤلف ووظيفة المخرج، كعين ثالثة حساسة تعنى بالمراقبة الجمالية والفكرية، من اجل العمل على خلق توازنات ما بين النص والعرض دون حدوث اختلالات هنا او هناك.

حيث يتناول البحث مراحل تطور ونمو هذه الوظيفة مرورا من مرحلة (المؤلف–الدراماتورج) الى مرحلة (المخرج– الدراماتورج) وصولا الى التشخيص المستقل للوظيفة الدراماتورجية واثبات مهامها وواجباتها ضمن الية عمل تشكل العرض المسرحي.

الـفـصل الاول

اولا– مشكلة البحث والحاجة اليه

لعل من المسلمات الثابتة ان يكون المسرح ذا فعل مجاور لفعل الواقع الحياتي اليومي المعاش، فهو لصيق الحياة ما دام يحاكي التجربة الحياتية بشيء من التامل والمغايرة لا لينقل التجربة كما هي بل ليمسرح الحياة ويجعل منها فناً قابلاً للدهشة والمفاجاة والصدمة، وازاء هذه المجاورة المرتبطة بالفعل الحياتي، علينا ان نسلم بتطور الحياة ذاتها.

لذلك لم يقتصر فن المسرحية على جوقة او شاعر يلقي ما يستطيعه من ما كتبه شعراً امام مجموعة العامة او الخاصة من النظارة، فمثل انسلاخ الشاعر عن نفسه[1]، الثورة الاولى من التغيير، وليحفز هذا الانسلاخ نحو انشقاقات وظيفية مثل ظهور الممثل الاول وظهور ممثلين

وثلاثة على يد كل من (ثسبس) او (اسخيلوس) و(سوفوكلس)[2]، لينفصل الشاعر عن وظيفته الاساسية عن وظيفة جديدة الا وهي الممثل فاصبح المسرح عبارة عن (شاعر– ممثل– جوقة).

وفيما بعد توالت هذه الانشقاقات عن وظائف جديدة اقتضتها حركة التطور المسرحي من اجل خلق حالة من التواصل مع تطور المجتمع ذاته، فبدات شيئاً فشيئاً تتبلور فكرة ظهور المخرج المنظم للعرض، فاصبح الفن المسرحي بعد ذلك دعاماته الرئيسية (مؤلف– ممثل– مخرج).

الا ان خلال القرن الثامن عشر وتحديداً في (المانيا)، ظهرت مجموعة مقالات ورسائل موجهة الى المسرح الالماني تقتضي بالتخلص من تاثيرات رواد الكلاسيكية الحديثة امثال (راسين) و(كورنيه) وضرورة التوجه والتاثر بالاتجاه الرومانسي المتمثل بالنموذج الشكسبيري، وهذه المقالات ظهرت تحت مسمى (دراما تورجيا هامبورغ) لـ(جوتهولد ايفرام لسنج)*، وهي خلاصة جهد نقدي تنظيري ذات طابع تقويمي وبذات الوقت اصبحت هذه المقالات موجهات عصر للمسرح الالماني المعاصر بعد ذلك.

ولكن ازاء هذه التطورات والبلورة الوظيفية للدراما تورجيا، لم تاخذ هذه الوظيفة مساحتها الحقيقية والتي تمثل بحق "نتاج حداثة المدينة"[3]. حيث قام الباحث بمسح ميداني البحث ولم يجد شيئا على مستوى الماجستير او الدكتوراه، لذلك اقتضى هذا البحث الحاجة الى الخوض بشكل موسع في مسارات هذه الوظيفة التي تمثل بحق وظيفة العصر.

ثانيا– اهمية البحث:

تكمن اهمية هذا البحث في تسليط الضوء على هذه الوظيفة بشكل علمي موسع ودقيق في محاولة للوقوف عند اشكاليات هذه الوظيفة وتمفصلاتها مع الوظائف الاخرى. بالاضافة الى خلو المكتبة الاكاديمية العراقية من هكذا دراسات تعنى بالدراماتورجيا والدراما تورج. نظرا لحداثة التجربة الوظيفية الدراماتورجية على المستوى العراقي. وبذلك يمكن ان يحقق هذا البحث الفائدة للعاملين في مجال المسرح من مؤلفين ومخرجين وممثلين ونقاد.

ثالثا– اهداف البحث:

1. تعرف واستقصاء تاريخ تطور هذه الوظيفة عالمياً.
2. التعرف على المفاهيم والمهام المتعلقة بهذه الوظيفة.
3. ابراز اهمية الممارسة الدراماتورجية من خلال دراسة الية عمل تشكل العرض المسرحي.

رابعا– حدود البحث:

الوظيفة الدراما تورجية في عروض المسرح العراقي وتحديدا في مسرحية (دزدمونة).

خامسا- تحديد المصطلحات

أ. الوظيفة: تعرف الوظيفة في الموسوعة الفلسفية بانها "مظهر خارجي لاوصاف اشياء معينة في نسق معين من العلاقات مثل وظيفة الحواس، وظائف النقود، وظائف الدولة"[4]. وغالبا ما تشير الوظيفة في علم الاجتماع" الى الاسهام الذي يقدمه الجزء الى الكل وهذا الكل قد يكون متمثلا في مجتمع او ثقافة"[5]. ويتفق الباحث مع هذا التعريف الاخير لملائمته ظروف البحث وموضوعه.

ب. الدراماتورجيا: تعرف الدراماتورجيا في انها "في الاصل هي فن انشاء المسرحيات وتقوم بدراسة كل ما يشكل نوع العمل المسرحي في الكتابة والانتقال الى المنصة او العلاقة بالجمهور". كذلك تميز (نهاد صليحة) بين "الدراماتورجيا كخاصية تتميز بها الاعمال الدرامية وبين مجموع الوظائف التي تندرج تحت مسمى (دراما تورج"[7].

ويرى (محمد الصديق السيد) ان (الدراما تورج) "هي كلمة من مقطعين الاولى (دراما) وهي كما هو مالوف خاصية الصراع في الملهاة او الماساة، اما (تورج) فهو الضمير القائم على صناعة الدراما، بمعنى ان المقطعين يعبران عن (صانع الدراما) للنص والعرض معاً، أي المهني الدرامي، ومن باب التجاوز المتخلف يمكن القول بانه المعد"[8].

التعريف الاجرائي:

وتاسيساً على ما تقدم، فان الباحث يشتق تعريفه الاجرائي على النحو التالي: في ان (الدراماتورجيا) تتعلق بدراسة كل ما يشكل العمل المسرحي وهي قراءة لحرفة فن تاليف النتاجات المسرحية.

اما (الدراماتورج) فهو ضمير القائم على الممارسة والذي يرتبط بعدة مهام داخل نظام الفرقة، فهي وظيفة مستحدثة معاصرة تجمع ما بين العقلين (العقل النظري والعقل العملي) تحت اطار وظيفي مستقل ومشخص يدخل ضمن نسيج الوظائف للاخرى ويتمفصل معها في تشكيل العمل المسرحي.

الفصل الثاني

المبحث الاول: ملامح الدراماتورجيا في المسرحية الكلاسيكية

(المؤلف–الدراماتورج)

يكاد الحديث عن تطور ملامح الدراماتورجيا، هو ذات الحديث عن النشاة والتطور والتحول، في البدايات التي تبدو بمظهرها كحالة منقطعة عن شروط التطور وعن حتمية كل ما هو متحرك باتجاه سيرورته التي تفضي من ما هو بدائي– فطري الى ما هو علم ومذهب واتجاه.

فالمسرح وتحولاته الوظيفية من ما هو شعائري– طقوسي ديني الى ما هو معرفي وعلمي قد افرز عدة مهام كان لها ان تتطور وتشخص من كل في ذات الى ذات في كل، وهذه هي بدايات عصر انسلاخ الدكتاتورية الوظيفية الى المشاع الوظيفي الذي نتج عنه عصر الوظيفة وتعدديتها داخل نسيج العرض المسرحي.

ولعل (ارسطو) الذي كان يرى بان "نشأة كل من الماساة والملهاة بطريقة فجة وعلى غير خطه مرسومة ولا فكرة مدروسة"[9]. قد اصبح فيما بعد علماً وقاعدة ارسى اولى اساساتها (ارسطو) (384–322ق.م) فهو اول من درس الدراما دراسة علمية سليمة فهو لا يخضع الدراما الى نظرة ذاتية ولم يفرض من عنده قوانين او قواعد قد درسها فحصاً لا يختلف كثيراً عن فحص العالم للظواهر الطبيعية ثم استقرا منها صفات التراجيديا.

ولهذا فان الاستقراء العلمي عند (ارسطو) للنماذج الاغريقية لكتاب التراجيديا الاوائل (اسخيلوس) و(سوفوكلس) و(يوربيدس) استنبط من خلال نماذجهم الكثير من القواعد الدرامية التي لازالت هيمنتها واضحة عبر عصور عديدة، لذلك استطاع (ارسطو) بخطة غير مسبوقة بتاسيس قاعدة للكتابة المسرحية عبر وضعه وتاسيسه للعناصر الدرامية وصولا الى شيء من التحفظ نحو صناعة العرض.

لذلك كان هدف (ارسطو) هو شعرية الكتابة التراجيديا وتاطيرها قواعدياً دون ان يولي للمستقبل او المتفرج وبالتالي للعرض اهمية تذكر ضمن دائرة اهتمامه البحثي، وكأنه بهذا يضع الحدود والفواصل لتمييز الفن عن الادب المسرحي متخذا من معيار الادب هو القياس، اذ "يتميز المسرح عن باقي الفنون في كونه ادباً وجد من اجل ان يمثل على خشبة المسرح بواسطة الممثلين وامام الجمهور، وهكذا تتوفر للعملية المسرحية عناصرها الاساسية الثلاثة، موضوع يجري تشخيصه وجماعة من الممثلين وجمهور يشاهده"[10].

ويرى الباحث عبر استعراضه لمنجزات (ارسطو) وقراءته هذه ما ينطبق مع ما يسمى بـ(الممارسة الدراماتورجية) الاولى من حيث النشاة والتطور التي ارست فيما بعد مرحلة الابوية– الدرامية التي حذا حذوها الكثير من كتاب المسرح واعتبار قواعد (ارسطو) المستنبطة عبر النموذج الاغريقي هي سنة من سنن التاليف المتبعة واي محاولة للخروج منها، هو الخروج عن عرف التاليف ذاته. اذ صارت الوحدات الثلاث كما وصفها (علي جواد الطاهر) "حدا نقدياً فاصلا وشرطاً لا يمكن التساهل فيه وهو مقياس الجودة ومن خرج عنها تلقى ذما ومقاومة"[11].

اما (هوراس) فقد حقق في رسائله انتقاله في (الممارسة الدراماتورجية) من مرحلة الابوية– الدرامية الى مرحلة الارشاد والتوجيه والنصح من خلال اسلوبه الذي لا يعتمد الطريقة العلمية الغير مسبوقة التي منها (ارسطو) بل اعتمد الخطاب الشعري والذي مفاده مجموعة نصائح موجهة الى ولده. و(هوراس) بطابعه النصحي لم يبتعد كثيراً عن قاعدة الكتابة الارسطية، الا بما يقابلها من معنى خارجي، فنصائحه ترجمة وتفسير لما تضمنته القاعدة فهو يدعو الى الاحتفاظ بوحدة الحدث، كذلك يدعو الى الالتزام بنظام الفصول الخمسة، كذلك دعى الى عدم اشراك ممثل رابع في الحوار، وايضا اكد كما هو حال (ارسطو) على اهمية (الكورس) ووجوب الاحترام والاهمية وهكذا نجد ان معظم نصائح (هوراس) منطلقاتها ارسطية بحتة واراءه مجرد مستخلصات لجهد علمي بالغ الاهمية.

الا انه بدا بممارسته (الدراماتورجية) هذه متقدماً بعض الشيء على (ارسطو) وذلك بانه اولى لما هو تجسيدي على الخشبة اهمية بالغة، اذ يشير الى ان "ما تسمعه الاذن اقل تاثيراً من ما تراه العين، فالعين اكثر اخلاصاً"[12] وهذا عكس ما اكد عليه (ارسطو) وما اولاه من اهمية للجانب السمعي على حساب الجانب البصري، وربما هذا مرده عند (هوراس) الى تقدم الوعي الدرامي باتجاه الفرجة او لان الطبيعة التاملية للمجتمع الاغريقي تختلف عن طبيعة المجتمع الروماني.

الا ان عصر النهضة ورغم ترجمته كتاب (فن الشعر) من اللاتينية الى باقي اللغات، لم تكن هناك استجابات كاملة للقواعد الارسطية، فهو عصر اكثر وعياً وانفتاحاً لا على القواعد فقط بل على روح العصر اذ ان (لوب دي فيجا) اسس بافكاره الطليعية والتي كانت مرفوضة في حينها عند بعض المتشددين بسبب تمرده على المنطق المتعارف عليه في الكتابة من خلال مزج ما هو تراجيدي بما هو كوميدي والذي نادى بها فيما بعد الكاتب الفرنسي (فكتور هيجو) سنة (1827) والذي اعلن مبدا الحرية في الفن والتي ضمنها في مقدمة مسرحية (كروميل) لنعمل المطرقة في

النظريات والنظم وفنون الشعر، لنزيل هذا الطلاء القديم الذي يحجب واجهة الفن ليست هناك قواعد ولا نماذج"[13].

وفضلا عن ذلك اولى (لوب دي فيجا) اهمية بالغة للفرجة المسرحية فهو بمعادلة بسيطة يرى المسرح من خلال الجمهور، وهذه سابقة في الممارسة الدراماتورجية، وهي في ذات الوقت ارساء لاعراف للمحافظة على جماهيرية العرض. كما ان هذا التحرر من قانون الوحدات الثلاث، ونقضه لقانون الفصل في الانواع نحو بناء نسيج موحد، اعطى للممارسة الدراماتورجية الحديثة دفعة الى الانطلاق نحو ماهيات غير اشتراطية في ان يكون النص منطلقاً اساسياً نحو العرض.

اما (شكسبير) فمن حيث الشكل ظل متمسكا بالجو التقليدي الكلاسيكي في رسم الشخصيات العظامية من الخارج. ولكن شان يختلف عن (الكلاسيكية) من حيث ان (شكسبير) قد عول على قدرة المشاهد على نقل الفضاء الدرامي من النص الى فضاء خشبة المسرح عن طريق المخيلة، فهو يعول على خيال المتفرج في ردم هوة الفقر السينوغرافي على الخشبة. حيث يجد ان الخيال صانع جيد لمعمارية العرض حيث يقول في مسرحية (هنري الخامس) وهو يخاطب فيها خيال المتفرجين:

"اه ليت لي ملهمة من نار تقودكم
الى سماء تلمع بالخيال ما امكن
حيث الممثلون امراء والمسرح مملكة
سامحوا، ايها السادة عبقريتنا الكسول
التي تجرؤ على ان تريكم هذا الشيء العظيم
على هذه المنصة الفقيرة
اكملوا النقص بخيالكم
ليصور الفرد الواقف على المسرح الف فرد
ولتروا فيه جيشاً باكمله"[14].

لقد استطاع (شكسبير) بممارسته الدراماتورجية الافتراضية ان يوحد ما بين الفضاء الدرامي وهو فضاء لغة النص المجرد للقاريء مع الفضاء المسرحي المجرد للمتفرج من خلال نصائحه وارشاداته الى خيال المتفرج ذاته، كذلك لم يغفل (شكسبير) بممارسته الدراماتورجية نحو بناء عرض من خلال توجيه الممثل على الكيفية التي يتم فيها ايصال المعنى من اجل تحقيق الغرض

من الرسالة الفنية عبر الممثل، الذي ما عاد ناقلاً وراوياً للحدث فحسب بل كشخصية يتوجب عليها اقناع المتفرج اولا بحضور الشخصية وبالتالي احداث التاثير.

ويرى الباحث ان الممارسة الدراماتورجية الكلاسيكية هي مرحلة مهمة في النشاة والتطور في الدراماتورجيا والتي كانت منطلقاتها تاسيسية باتجاه تحليل واستنباط قاعدة للكتابة المسرحية مع محاولة لرسم ملامح اولية لمشهدية العرض المسرحي داخل ادبية النص المسرحي.

المبحث الثاني: ملامح الدراماتورجيا الحديثة عند (برشت)

لعل الاسهام الامثل الذي احدثته الدراماتورجيا الحديثة ابان القرن التاسع عشر، هو ذلك التقويض والخلخلة ليس على مستوى بنية النص المسرحي، بل على العمل على اضاءة اشد المناطق ظلمة في المسرح. فما عادت تلك النظرة الاحادية القاصرة تمتلك المسرح في الرؤية والمنطلقات بل اصبح لفعل المتفرج اثره الواضح والبالغ في تقويض ذلك الفكر الاحادي، فاحدثت دراماتورجية (برشت) على وجه الخصوص ثورة على النظرة السائدة، فما عاد المسرح فن المؤلف او حتى فن الممثل، بل اصبح المسرح فن المتفرج ايضا.

ف(جروتوفسكي) يرى "ان كلمة المتفرج اصلا تعبر عن طرف ميت من اطراف المعادلة المسرحية. فالكلمة تستبعد اللقاء كما تستبعد فكرة العلاقة بين الانسان والانسان"[15]. وهذه العلاقة الجديدة الاكثر انسانية هي تاكيد لطقوسية اجتماع الانسان بالانسان، وهي دعوة الى تاسيس علائق اشد متانة ووعيا ما بينهما. اذ قام المسرح الحديث في رسم علائقية جديدة ما بين المتفرج والشخصية المؤداة من جهة وما بين متفرج ومؤدي بطبيعة المسافة ما بينه وبين الشخصية التي يؤديها من جهة، فكان الفصل واضحا وما عاد هذا اللبس الحاصل لدى المتفرج، فكان الفصل ناتج عن تحييد الموضوعة او الفكرة على الخشبة ليس على مستوى الطرح لاحداث التاثير فقط، بل على مستوى نقدي تداولي ما بين المتفرج والمؤدي حول الشخصية بكل محمولاتها الفكرية الاشكالية، اذ كان يدعو أي (برشت) الى "العقل لا الى العاطفة، والى العرض المباشر لا الى الايهام، والى الانفصال لا الى التجاوب"[16].

ولعل (بسكاتور) ذا تاثير بالغ على عقلية (برشت) الدراماتورجية حيث اوجد (بسكاتور) من خلال (المسرح السياسي) منطلقات دراماتورجية ليس من خلال النص بل من خلال وسائط اخرى مثل الوثائق والنشرات وافلام السينما والبيانات فقد اشار (بسكاتور) في هذا الصدد:

1. يجب ان تاتي الدراما بدرجة ثانوية نسبة الى الاهداف الثورية حتى وان ادى ذلك الى احداث تغيير في النص.
2. يجب ان يكون اسلوب الانتاج بسيطا ومباشراً لكي تبقى المقاصد الثورية واضحة للجميع.
3. يجب ان تستخدم تقنيات جديدة لتساعد في نقل المعاني الثورية.[17]

ولعل هذه المنطلقات في بناء مسرح سياسي لدى (بسكاتور) كانت ذات اهداف ثورية لاحداث التغيرات السياسية والاجتماعية فكانت الممارسة الدراماتورجية عند (بسكاتور) منطلقاتها جماهيرية باتجاه بناء العرض، فما عادت عنده الاعتبارات النصية والادبية مهيمنة على الانتاج المسرحي ككل. لذلك اعتبرت الدراما عاملاً ثانويا ازاء اهداف الثورية.

ويرى الباحث ان (بسكاتور) قد استعمل الجانب الطقوسي–الاجتماعي للمسرح ليحول الخشبة الى منبر سياسي بديلا عن الساحات العامة، فهو بهذا لم يستطع خلق توازنات حقيقية من المعادلة المسرحية فجعل العرض مقتصراً على جمهور يشاهد ووسائط قد يبدو فيها الممثل ضئيلاً ازاء بدائله الدعائية لاحداث ذلك التاثير.

وازاء هذا التطرف باتجاه الغاية من العرض في احداث التاثير الجماهيري لاغراض دعائية اتخذ (برشت) من هذا المسرح قاعدة باتجاه وضع نظرية (المسرح الملحمي) ومفادها الكشف ليثبت فيه ان المسرح عبارة عن صناعة وليس وهماً او سحراً.

كذلك لم تقف الممارسة الدراماتورجية عند (برشت) عند حد معين على مستوى التطبيق بل تعداها في اشكال من التضمينات والنصائح الشعرية في محاولة لتثبيت رؤاه النظرية والعملية، فهو يخاطب مهندس الاضاءة قائلا:

"اعطنا المزيد من الضوء يا مهندس الاضاءة
لانه كيف لنا نحن كتاب المسرح وممثليه
ان نقدم رؤيتنا للعالم في العتمة والظلام
ان ضوء الغسق الخابي يجعل النوم يتسلل الى جفوننا
ونحن في حاجة الى يقظة مشاهدينا بل وتحفزهم لمراقبتنا
وحتى اذا ما اصروا على ان يحلموا
فليحملوا في ضوء غامر"[18].

فبهذه الابيات الشعرية يضع (برشت) حدود مرتكزاته نحو مسرح جديد عبر توازنات ازالة العتمة ما بين النص والعرض، وما بين ما يجري في الصالة وما يجري على الخشبة.

فكانت الممارسة البرشتية الدراماتورجية مثالا لجمع ما هو عام يتعلق بالممارسة وبين ما هو خاص يتعلق بالوظيفة، فهو لم يكتفي بالممارسة من خارج النتاج المسرحي ذاته، بل كانت منطلقاته مختبرية قائمة على اسس علمية جعلت منه افضل دراما تورجي عصره.

فالممارسة الدراماتورجية البرشتية تعتبر حلقة مهمة من حلقات التطور العلمي في المسرح وهو تاسيس لما يسمى بـ(المخرج- الدراماتورجي) كما هي تاسيس للممارسة الدراماتورجية التطبيقية الحديثة والتي منطلقاتها الخشبة والعرض المسرحي. اذ انطلق (برشت) في صياغة رؤاه الفكرية والتطبيقية عبر اهم تجاربه التي خاضها كـ(دراماتورج) مع المخرج النمساوي (ماكس راينهارت) والمخرج (بسكاتور) والمهم ان انطلق من خبرته العملية كـ(دراما تورج) وان طبق فعليا العمل الدراماتورجي النموذجي على المسرح وعلى اسلوب العمل مع الممثل بل وعلى اسلوب التعامل مع الجمهور عندما صاغ نظرياته الفكرية والتطبيقية على (المسرح الملحمي) حتى انه عندما عاد الى (المانيا) حيث اسس فرقة (برلين-انساميل) ثبت وجود (الدراماتورج) غي المؤسسة توظيفه تخطى بالاستقلالية والشمولية فكريا وعملياً[19].

ويرى الباحث ان التقسيم الدراماتورجي بين ما هو كلاسيكي وبين ما هو حديث قد لا يفصله المنطق (الارسطي) القديم او (المنطق البرشتي) الحديث في حدوده الضيقة، بل يتشعب نحو تاسيس وبداية ونشاة القائم على صناعة العرض ذاته وهذا يرتبط بنشوء وظهور الوظيفة الجديدة التي افرزها لنا القرن التاسع عشر "اذ كان الفعل الاخراجي تاريخياً مضمراً في داخل الفعاليات الكهنوتية في بلاد الرافدين ووادي النيل"[20]. اذ كان المؤلف في المسرح الاغريقي يتولى مهمة الاشراف والتوجيه، فكان الشاعر هو مؤسس العرض الاول بالاضافة الى اتخاذه حرفة الممثل كوظيفة لاستعراض مهاراته، وهذا كان واضحاً لدى (ثسبس) بل وحتى (شكسبير) اذ كان (شكسبير) معروف كممثل قبل ان يكتسب شهرته ككاتب مسرحي.

ولعل غواية المسرح لا تقف عند حد معين وخاصة عند حدود الوظيفة الواحدة، فالشاعر او المؤلف يجد في الخشبة منبراً لطرح رؤاه وافكاره، لذلك فالاسلوب الخطابي السائد في الاداء وعظامية اللغة هي الطريقة الوحيدة التي ترتقي بطموحات المؤلف، والممارسة الدراماتورجية الكلاسيكية تدور في فلك شاعر او مؤلف درامي طموح.

ويرى الباحث ان الممارسة الدراماتورجية بظهور وظيفة المخرج اتجهت اتجاهات بصرية، فما عاد للنص هيمنته الواضحة وظهر انحياز لايجاد معادل موضوعي للمنطوق نحو ما هو بصري- مرئي.

لذلك انحسرت شيئا فشيئاً سلطة النص وظهر (المخرج- الدراماتورج) كمرحلة جديدة في تاريخ الدراماتورجيا، فسلطة المخرج هي السلطة السائدة وازاء ما يسود تنحسر سلطة اخرى من الطرف الاخر من المعادلة المسرحية، وهذه المرحلة تعتبر مستوى جديد في الممارسة الدراماتورجية في الانتقال من مستوى (المؤلف الدراماتورج) الى مستوى (المخرج- الدراماتورج) والذي يعتبر مرحلة متقدمة في فن صناعة العرض وهي مرحلة تمهد الى المستوى الاخر الذي يختصر الجانب البحوثي وانطلاقاته النصية باتجاه العرض في الوظيفة الجديدة التي بدات تاخذ حيزها الجديد في نظام الفرقة المسرحية الا وهي وظيفة (الدراماتورج) وهذه الوظيفة بمثابة تحول من ما هو عام وغير مشخص الى ما هو خاص ومشخص في تاريخ الممارسة الدراماتورجية وضمن نظام وهيكلية الفرقة.

المبحث الثالث: وظيفة الدراماتورج

ان مصطلح (الدراماتورجيا) واشتقاقاتها اللغوية كـ(الدراماتورج) التي تدل على عملية الممارسة هي ناجمة عن تطور وتحول وتبلور من مرحلة ما هو تنظيري نقدي يتعلق بصناعة القوانين وتاكيدها وتفسيرها واحيانا اكتشافها الى ما هو وظيفي يرتبط بمهام تدخل ضمن نظام الفرقة. وهذه الوظيفة لازالت متباينة في الفهم والتعريف، فالمصطلح أي (الدراماتورج) قديماً كان يرتبط بالكاتب الدرامي، ثم ارتبطت المفردة بالكاتب الرديف وصولا الى الالمان الذين ثبتوا لهذه الوظيفة استقلاليتها وارتباطها بناقد يمتلك المعرفة التنظيرية والتطبيقية تحت مسمى (الخبير الدرامي) او (المستشار الدرامي) فالدراماتورج يتداخل ضمنيا مع وظيفتين رئيسيتين في المسرح، الا وهي وظيفة المخرج ووظيفة المؤلف، وهذه الوظيفة رغم انها مستقلة اداريا الا انها وظيفة جامعة بين ما هو حسي-تكويني وبين ما هو تنظيري-معرفي، من اجل خلق توازنات ما بين ما هو سمعي ومرئي داخل العرض المسرحي دون انحياز ما هو صوري على حساب ما هو فكري او بالعكس.

وتعتبر مرحلة الوظيفة الدراماتورجية هي مرحلة الخروج من عمومية التجربة الدراماتورجية باتجاه مرحلة التطور والصقل الوظيفي. وهذه المتغيرات بدات تاخذ اشكالا جديدة في التطور من العام الى الخاص. وهكذا تحولت الممارسة شيئا فشيئا الى الوظيفة.

وقد لا نجد تاريخيا متبينات المصطلح الوظيفي الدراماتورجي قبل (لسنج) الا من خلال كتابة (دراماتورجيا هامبورغ).

وهو عبارة عن اثنين وخمسون مقالة نقدية للعروض المسرحية التي قدمت على مسرح (هامبورغ) على مدار سنتين قضاها مؤلفا ومستشارا في هذا المسرح، ولعل السبب في انشاء (المسرح القومي) في (المانيا) هو الرغبة في وجود مسرح قائم وبشكل دائم، حيث كانت اغلب الفرق المسرحية جوالة وليس لها مكان ثابت من ما حدا بـ(لسنج) ان ينتقد المسرح الالماني بقوة بحيث اعتبر ان عدم وجود مكان لمسرح ثابت يعني عدم وجود مسرح او جمهور فكان اثر هذه الدعوات نجم عنها تاسيس المسرح القومي في (هامبورغ) وكان لانشاء المسرح فيما بعد اثره البالغ في تبلور الشكل الوظيفي للدراماتورج[21].

ان في ارتباط (لسنج) بنظام الفرقة مؤلفا ومستشارا وناقدا قد جعلت منه يساير عملية تحول المدلولات الفكرية–النصية الى علامات واداء واصوات مجسدة على الخشبة عن قرب وجعله يشخص بدقة حتمية تطور المسرح الالماني اولا في محاولة للبحث عن الهوية الالمانية من خلال التخلص من تاثيرات رواد الكلاسيكية الحديثة والتي من روادها (راسين وكورنيه) وثانيا من اجل خلق مسرح جديد بعيدا عن هيمنة الطروحات الكلاسيكية.

وعليه فان الوعي المسرح الالماني المؤمن بالمشاركة والتخصص جعل من (الدراماتورج) شخصية مستقلة، لذلك تم تعريفه على انه قاريء يتولى مهمة الاشراف الادبي، فهو عملية متلازمة متواصلة مع الاجراءات التي تبدا بالنص وصولا الى لحظة العرض، وازاء هذا الوعي ظهرت اكاديميات لتاكيد هذه الوظيفة ومهامها، حيث ان هناك وخاصة في امريكا ما يزيد عن اربعين مدرسة عليا تمنح الدرجات والمراتب العلمية في تقنيات مهنة الدراماتورج ومن بينها yale school of drama.[22]

فالدراماتورج كوظيفة هي ليست وظيفة المؤلف كما انها ليست وظيفة المخرج، ولكن بوعيه الشمولي وبقدرته الفكرية والبحثية استطاع ان يلم بالبنى الفكرية والعملية التطبيقية لكلا الوظيفتين، ولكن دون ان يتقاطع مع هذا او ذاك في حدود كل منهما ولقد تم توصيف هذه الحدود المتعلقة بالوظيفة الدراماتورجية "كما حدده البروتوكول المدون في (فرقة مسرح موسكو الفني) في اعطاء الحق لـ(دانشنكو) حق الـ(veto) في المسائل الادبية والـ(Veto) الفني لـ(ستانسلافسكي)"[23] وبذلك اعلن البروتوكول التاسيسي للفرقة صلاحية كلا منهما دون ان يحدث تقاطع في الصلاحيات.

فحدود (دانشكو) كدراماتورج، هي حدود العمل على الاضاءة الفكرية للعرض كما هي مهمة (السينوغرافي) في العمل على الاضاءة البصرية للنص، فالسينوغرافيا "تسجل رغبتها في ان تصبح الكتابة في الفضاء بثلاثة ابعاد عوض الديكور ذي البعدين وهذا التحول في الوظيفة السينوغرافية

مرتبط بتطور الدراماتورجيا حيث يعدان ثورة مستقلة في الجمالية المسرحية وتحولا في عمق فهم النص وعرضه على الخشبة"[24]. وكلا المهمتين السينوغرافيا والدراماتورجيا تعملان معا بطريقة متلازمة في احدى مراحل الاعداد الدراماتورجي. اذ يتخذ السينوغرافي من الخلفيات التاريخية والايديولوجية والجمالية التي يقدمها له الدراماتورج منطلقا لتنظيم الخشبة والفضاء المسرحي لاضاءة النص الدرامي بصرياً.

ولعل هذا المفهوم للاعداد الدراماتورجي داخل نسيج الفرقة يمنح سعة في الرؤيا ويفتح افاقا واسعة لاستثمار المادة الادبية بمختلف اجناسها وهي لا تلغي المادة الاولية ولكنها تعمل على تاكيدها باكتشافات جديدة فالنص نتاج عصر راهن ومحاولة اعادة انتاج ما سبق بحاجة الى دراسة الاثر من حيث مضامينه الاجتماعية التي تناسب ما لحق، حيث يرى (برشت) "انه لا يمكن ان يوجد تواصل حقيقي ينطلق من الخشبة الى القاعة الا حيث يكون العمل المسرحي قادرا على ان يبرز كاثر فني يهدف الى الكشف عن اثر ايديولوجي"[25]. فارتباط المسرح بالاثر يرتبط باستجابة الاخر وهو الفضاء الاوسع فالاعداد الدراماتورجي الخلاق يساعد على نقل المسرحة الى الفضاء الاوسع، فضاء المجتمع والتاريخ.

الا ان بعد تجربة (لسنج) كدراماتورج في مسرح (هامبورغ القومي) وتجربة (دانشنكو) مع مسرح (موسكو الفني) وفي تواصلية التجربة من اجل تعميق الوظيفة والمهام المرتبطة بها، يعود المسرح الالماني من جديد ليطل علينا من خلال تجربة (برشت) الثرة حيث "اعتبر ان الانتشار الهائل لوظيفة الدراماتورج في القرن العشرين وخاصة في دول اوربا الغربية والولايات المتحدة، كان نتيجة مباشرة لتاثر هذه الدول بالية عمل (المسرح الملحمي) داخل نظام الورشة التي فيها (برشت) على تاسيس نص العرض المسرحي بعيدا عن جو المكاتب والغرف المغلقة باتجاه فضاء نظام الورشة، فهو بذلك قد رسخ خلاصة عملية جديدة في تداخل النظرية والممارسة معاً"[26].

حيث امتزج لدى (برشت) العقل النظري الذي يتم فيه ادراك ما ينبغي ان يعلم مع العقل العملي الذي يتم فيه ادراك ما ينبغي ان يعمل فهو شخصية جامعة لما هو معرفي مع ما هو تطبيقي وهذا هو جوهر الوظيفة الدراماتورجية لدى (برشت) ليكون بهذا نموذجاً تاسيساً لهذه الوظيفة في المسرح الحديث.

وعلى هذا الاساس تم تصنيف الوظيفة الدراماتورجية الى عدة انواع:

1- **دراماتورج الانتاج:** وعمل دراماتورج والانتاج هو عمل فكري-بحثي يقتصر على الاضاءة الفكرية للنص وتنتهي حدوده عند مرحلة التدريبات "فهو مسؤول عن اختيار النص وتوثيق واعداد الربوتوار واجراء البحوث التاريخية وتحضير الدعاية"[27].

2- **دراما تورج المنصة:** وعمل الدراماتورج هنا اكثر انفتاحاً وتداخلاً على مجريات العمل، "ابتداءاً من مهام دراماتورج الانتاج، وهذا العمل يقوم به الدراماتورج بالتعاون مع الممثل والمخرج والسينوغرافي"[28].

3- **الدراما تورج الارتقائي:** ولعل هذه الوظيفة ترتبط بفتح افاق جديدة واختيارات اوسع في افق الكتابة المسرحية، في محاولة لمسايرة تطور العصر باكتشافات جديدة وافكار طليعية متقدمة، وهكذا نوع من الدراماتورجية هم في الغالب اساتذة في فنون الكتابة المسرحية وعلى معرفة وثيقة بمختلف اساليب الكتابة باختلاف مدارسها وتوجهاتها.[29]

الدراسات السابقة

اطروحة دكتوراه الموسومة بـ(جماليات العرض المسرحي العراقي المعاصر) للباحث (جبار خماط حسن السليم) والمقدمة في حزيران عام (2000) حيث تقف الاطروحة على اهم اشكالية نقدية كون العملية النقدية ظاهرة ما بعدية، حيث اتفق الباحث على ضرورة ان تكون موجهات القراءة النقدية سواء في الحكم او التقويم على الواقعة الجمالية المسرحية سواء اكان عرضا ام نصاً تنبثق من داخل التجربة المسرحية، وهي دعوة للتحول الوظيفي للظاهرة النقدية من ظاهرة منفصلة عن الواقعة المسرحية المعرفية والجمالية الى ظاهرة عضوية وظيفية تدعو الى تفعيل العملية النقدية ضمن تمفصلاتها مع الوظائف الاخرى تحت مسمى وظيفي جديد الا وهو (الدراماتورج).

المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري:

1- ان الحد (الارسطو طاليسي) في استنتاجاته لعناصر الدراما في كتابة (فن الشعر) يقف عند شعرية الكتابة التراجيدية ولا يتعداه الى ما هو تجسيدي- تكويني، وهذه المرحلة تكاد تكون الاساس في النشاة والتطور في الممارسة الدراماتورجية.

2- كما ان (هوراس) في رسائله قد حقق انتقاله في الممارسة الدراماتورجية من مرحلة الابوية- الدرامية الى مرحلة الارشاد والتوجيه، الا انه بدا بممارسة الدراماتورجية هذه متقدما بعض الشيء على (ارسطو) وذلك بانه اولى لما هو تجسيدي على الخشبة اهمية بالغة.

3- لقد استطاع (شكسبير) بممارسته الدراماتورجية الافتراضية التخيلية، ان يوحد ما بين الفضاء الدرامي وهو فضاء لغة النص مع فضاء المسرح، وذلك من خلال نصائحه وارشاداته الموجهة الى خيال المتفرج ذاته.

4- اصبحت الممارسة الدراماتورجية عند (برشت) مثالا لجمع ما هو عام يتعلق بالممارسة وبين ما هو خاص يتعلق بالوظيفة فهو لم يكتفي بالممارسة الدراماتورجية التنظيرية من خارج النتاج المسرحي ذاته بل كانت منطلقاته مختبرية قائمة على اساس علمي، فهو يعبر عن مرحلة ما يسمى بالـ(المخرج- الدراماتورج).

5- ثبت الالمان لوظيفة (الدراماتورج) استقلاليتها وارتباطها بناقد يمتلك المعرفة النظرية والتطبيقية مع ضرورة ارتباط (الدراماتورج) بنظام الفرقة مؤلفاً ومستشاراً من ما جعلته يساير عملية تحول المدلولات الفكرية-النصية الى علامات واداء واصوات مجسدة على الخشبة.

الفصل الثالث
اجراءات البحث

1- عينة البحث:

اختار الباحث تجربة الدراماتورج (ياسين النصير) كنموذج لموضوعة البحث، في مسرحية (دزدمونة).

2- ادوات البحث:

اعتمد الباحث:

1. مؤشرات الاطار النظري.
2. مشاهدة الباحث للعروض.
3. المقابلات الشخصية.
4. ما توفر من كتب ومجلات تخدم غرض البحث.

3- منهج البحث:

اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي في تشخيص الية عمل الدراماتورج في مسرحية (دزدمونة).

4- مبررات استخدام العينة:

1- لما تحمله تجربة (ياسين النصير) الدراماتورجية من نضج ووعي عالٍ.

2- لانطباق شروط العمل الدراماتورجي على هذه التجربة تحديدا.

3- لاقتران التجربة الدراماتورجية باسماء مهمة في التاليف والاخراج.

5-تحليل العينة:

مسرحية (دزدمونة)

تاليف: يوسف الصائغ اخراج : ابراهيم جلال

دراماتورج: ياسين النصير

الية عمل الدراماتورجيا في مسرحية (دزدمونة):

ان من خلال قراءة تجربة (الدراماتورج) (ياسين النصير) في مسرحية (دزدمونة) والتي اعتبرها (ياسين النصير) شخصيا "التجربة الوحيدة" التي شكلت تاريخاً لدخول الدراماتورج الى الفن المسرحي العراقي، وهي تجربته مع المخرج (ابراهيم جلال)[30]. استطاع (ياسين النصير) ان يعي جيدا اهمية وجود ناقد مرافق للعمل في معايشة تفصيلية يومية اثناء مراحل تكون العرض وولادته مختبرياً وصولا الى لحظة العرض.

الدراماتورج والنص:

وهنا يقف (الدراماتورج) موقف القاريء الجمالي الذي يؤشر من خلال استخلاصاته القرائية-النصية، قيم النص الفكرية وابعاد الصراع ومنطلقات الفعل باتجاه وضع حلول مناسبة لفض الاشتباكات الايديولوجية لكل من دوافع ومنطلقات وابعاد كل شخصية. ولعل ما اشر على نص (يوسف الصائغ) هي متواليات الخيانة ودوافعها الاجتماعية المختلفة، وهذه المتوالية كانت الية متواصلة متحولة ذات فعل استراتيجي عند (يوسف الصائغ) اذ يضع حدود مرتكزاته على عدة مستويات لهذه المتوالية.

وقد استخلص (النصير) الاستراتيجية الاساس في نص المسرحية من خلال ادانة (الصائغ) لكل ابطال المسرحية بلا استثناء باعتبار "انه ما من خائن مطلق..ذلك لان الجريمة مؤسسة كاملة والبراءة كيمياء قديمة تؤشر في عناصرها الحرارة والرطوبة وقوة الجذب، فاذا كانت القراءة من صفات الملائكة..تكون الخيانة اكثر اصالة"[31].

الدراماتورج والاخراج:

ويشير (ياسين النصير) من خلال دراسته التوثيقية اليومية التي انيطت به الى منهجية (ابراهيم جلال) الاخراجية، في انه كلاسيكي البناء، ارسطي المفردات (برشتي) التنفيذ، وازاء هكذا

تنوع وتضاد واختلاف في الانتماءات لابد ان تحدث في منهجية (ابراهيم جلالف) الاخراجية، شيء من التصادم والتحول المستمر في الرؤى اثناء تنفيذ أي عمل، وهذه الميزة قد شكلت عند ابراهيم جلال، خلال الاربعة اشهر من التمرين الكثير من الملاحظات والتحولات والتغيير في الكثير من تفاصيل العمل.

لقد اعتمد (ابراهيم جلال) الجلال الكلاسيكي في العرض المسرحي من خلال اعتماد المسرحية كلها تحت وطاة مشهد القتل والذي بدا هذا المشهد ذا فعل متلازم في كل المشاهد الباقية كما رافق ذلك الجو النفسي الداخلي الذي استحوذ على جو العمل، فكل ابطال العمل يدورون في فلك ما ينؤون به في دواخلهم من تطلعات واهداف هي بالاساس ذات مرجعيات اجتماعية.

اما الوجه الاخر الاسلوبي عند (ابراهيم جلال) هو ذلك الانتماء المذهبي لـ(برشت) الذي ما فارقه، وقد تمثلت شخصية (المحقق) سلوكياته وافعاله مثالا لتفكيك واقعة القتل ونقدها اجتماعياً ونفسياً. وقد اشر (ياسين النصير) الانتتماء الواضح للمخرج (ابراهيم جلال) لادبية النص "حيث ارتفعت ادبية النص الى مستوى الحكمة والقول الماثور وصفاء العبارة وقوة السبك"[32].

كما ان في ممازجة (يوسف الصائغ) ما بين ادبية النص والرؤية الاخراجية ما يدل على مهارة دراماتورجية ادبية–حرفية، اذ تضمنت نصوص (الصائغ) "خططاً اخراجية على مستوى المكان والزمان والحركة والقطع والتوقف والانارة وحركة الديكور ومواقع الشخصيات الذي يجد فيها المخرجين بدائل لمقترحاتهم الجمالية"[33].

كما اشار (ياسين النصير) الى ترسيمة الحركة على خشبة المسرح حيث تحول السرير الى ايقونة ثابتة في العرض، قد سببت ارباكاً في الفعل بين الشخصيات حيث الافعال جرت اخراجيا في القسم الاول من المسرح، يمينه ويساره واسفل الوسط، اما على الوسط فقد احتله السرير الذي ينام عليه عطيل ويعالج طول العرض اما بالانارة المركزة او بالظلام العازل.

الدراماتورج والممثل:

لقد استطاع الناقد والدراماتورج (ياسين النصير) من خلال خبرته التنظيرية النقدية ان يؤشر ثلاث مستويات ادائية في عمل الممثل داخل العرض:

1. المستوى الفكري: وهي الطريقة التي جعلت من الشخصية ذات نمط مفسر من خلال الاداء.
2. المستوى الواقعي: وهي اندماج الشخصية الى حد ما، بين الوقائع النفسية وحركة الجسد واللسان.
3. المستوى التعبيري: وهي التعبير عن افكار النص عن طريق الجسد واللسان.

وهذه التراكبية والتعددية في مستويات الاداء عند الممثل في مسرحية (دزدمونة) ناجمة عن معطيات اولية للنص، اذ ان نص (دزدمونة) واحدة من النصوص التي تتطلب تداخل بين المناهج والمدارس، لانها لا تحاكي نمطا معينا منه التاليف، كما انها لا تحاكي مستوى زمانيا واحدا وهذا التباين تم تشخيصه على وفق اسس معرفية الا وهي:

أ. على المستوى الزماني، فالنص ذا شخصيات هي مزيج ما بين شخصيات القرن السابع عشر، وشخصيات القرن العشرين.

ب. على مستوى اللغة، فالنص يجمع ما بين هو كلاسيكي وبين ما هو نثري حديث.

ج. كذلك يجمع النص بين ما هو واضح وبين ما هو ايهامي.

د. كذلك يجمع النص بين الحكمة وبين تاسيس ملتبس للفكرة.

الدراماتورج والسينوغرافيا:

ان ازاء المتغيرات الاخراجية المستمرة عند (ابراهيم جلال) كان انعكاس اللااستقرار والتحول والتغيير قد اصاب مصمم الديكور (صلاح حافظ) بالعطب، اذ قدم هذا المصمم خلال ايام التمرين ما يقارب (60) تصميماً وقد كان (صلاح حافظ) قد سعى لان يعطي للسرير ترميزا مكانيا اكثر من واقعيته، فكان يبحث عن اللامالوف في المنظور محاولا ابتكار رمزية اكثر في التعبير عن الحبس والسرير والمراة وارتباطهما معا. ولكنه اصطدم بعقبة الرؤيا الاخراجية وكان مفادها ان لا يؤثر هذا الترميز العالي للمكان على قضية المسرحية الرئيسية وبالتالي ربما يستحوذ المنظر على مجريات الاحداث، وبالتالي يشتت انتباه المشاهد، كما ان (ابراهيم جلال) من خلال تجربته المسرحية الطويلة وبسبب انتماءه لمنهجية (برشت) ولروح المضمون العالي، كان يهدف الى

الاقتصاد الزماني والمكاني، لذلك نجد (ابراهيم جلال) كما يقول (ياسين النصير) "في انه اقل احتفالاً بالمناظر المسرحية"[34].

مستخلصات التجربة الدراماتورجية عند (ياسين النصير):

1. ان شخصاً ثالثاً دخل العملية الفنية هو (الدراماتورج) وهذا الشخص ونتيجة للارث القار لا يسمح له بان يغير الكثير من النص.
2. ان المخرج العراقي لا يؤمن بوجود (الدراماتورج) بقدر ايمانه بوجود راي ثان الى جواره.
3. ان حصيلة تجربة هذا التداخل بين فنون عمل حقول مختلفة كان (الدراماتورج) وهو حصيلة لمزاوجة هجينة بين مخرج ومؤلف.
4. فرز اول مرة في مسرحنا مكان للدراماتورج ولكنه مكان صغير جدا وبتجربة وحيدة[35].

الفصل الرابع

نتائج البحث:

1. ترتبط الوظيفة الدراماتورجية في عروض المسرح العراقي في الغالب بوجود ناقد مرافق للعمل ذا خبرة ووعي تنظيري عال كعين ثالثة ما بين المؤلف والمخرج.
2. يقف(الدراماتورج) في المسرح العراقي بين ارادتين ذات انتماءات سلطوية حادة من الصعب بناء راي ثالث بينهما يبتعد عن التوفيقية باتجاه الحيادية.
3. انحسار دور (الدراماتورج) في الغالب بسبب مهيمنات السلطة الاخراجية وتفردها الكامل في قيادة العرض المسرحي.
4. تعد تجربة (الدراماتورج) في العراق رغم ندرتها خطوة متقدمة في مجال العمل الدراماتورجي.
5. ان في توثيق الية عمل تشكل العرض المسرحي عند (الدراماتورج) في العراق نوع من ارشفة الجهد التطبيقي للعرض باعتبار ان العرض ظاهرة ايلة الى الزوال، مما يتيح للباحث العراق مستقبلاً معايشة ودراسة تفاصيل تشكل العمل بدقة.

الاستنتاجات:

1. ان مهمة (الدراماتورج) وظيفيا هي: الوساطة بين النص والعرض+ الوساطة بين النص والجمهور= عقل مجاور للمخرج والمؤلف.
2. ان حدود الوظيفة الدراماتورجة هي حدود العمل على الاضاءة الفكرية للعرض كما هي مهمة السينوغرافيا في العمل على الاضاءة البصرية للمشهد المسرحي.

3. ان الوعي بضرورة وجود (الدراماتورج) يرتبط بتنامي الوعي بالعمل التشاركي- التخصصي الذي يجعل من وظيفة (الدراماتورج) شخصية مستقلة ذات مهام متمفصلة مع باقي الوظائف المسرحية الاخرى.

المقترحات والتوصيات:

1. ضرورة العمل على نشر الوعي بالوظيفة الدراماتورجية من خلال عقد الجلسات والمؤتمرات واقامة الورش والمختبرات المسرحية.
2. استحداث مادة (الدراماتورجيا) كجزء من متطلبات الدراسة النظرية داخل المعاهد والكليات المتخصصة في فنون المسرح من اجل تنشأة جيل يتحمل اعباء هذه الوظيفة مستقبلاً.

الهوامش

1.ينظر الطاهر، علي جواد: مقدمة في النقد الادبي، الامارات، 2003، ص .187
2. ينظر التكريتي، جميل نصيف: قراءات وتاملات في المسرح الاغريقي، منشورات وزارة الثقافة، بغداد، 1985، ص 93.
*جوتهولد ايفرام لسنج: كاتب الماني درس اللاهوت وفقه اللغة والعلوم الطبيعية، له مؤلفات نقدية (خطابات عن الادب الحديث) و(دراماتورجيا هامبورغ)، اخرج مسرحية (مس سارة سامبسون) و(ناثان الحكيم).
3. النصير، ياسين: اسئلة الحداثة في المسرح، سليمانية، 2008، ص .113
4. روزنتال، م يودين: الموسوعة الفلسفية، تر: سمير كرم، دار الطليعة، ط5، 1985، ص .586
5. تيماشوف، نيقولا: نظرية علم الاجتماع، تر:محمد عون واخرون،القاهرة، دار المعارف، مصر، 1974، ص.320
6.بيير، جان ونجستير: قراءة في المسرح المعاصر، تر: حمادة ابراهيم، مركز اللغات والترجمة، القاهرة، 2004، ص 219.
7. صليحة، نهاد: الدراماتورج او الترجمة للمسرح، مجلة الحياة المسرحية، عدد مزدوج (67-68)، دمشق، 2009، ص 45.
8. السيد، محمد الصديق: مدخل في علم الدراماتورج، مجلة الاقلام، العدد(8)، اب بغداد، 1990، ص 43.
9. التكريتي، جميل نصيف:قراءة وتاملات في المسرح الاغريقي، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، 1985، ص.78
10. نفس المصدر السابق، ص .90
11. الطاهر، علي جواد، مقدمة في النقد الادبي، مؤسسة سلطان بن عويس، الامارات، 2003، ص 203.
12. ينظر خشبة، دريني: اشهر المذاهب المسرحية، الدار المصرية-اللبنانية، 1999، ص .23
13. اصلان، اوديت: فن المسرح، تر: سامية احمد اسعد، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، 1970، ج1، ص 426.
14. اصلان، اوديت: فن المسرح، تر: سامية احمد اسعد، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، 1970، ج2، ص .613
15. اينز، كرستوفر: المسرح الطليعي، تر: سامح فكري، مركز اللغات والترجمة، 1994، ص .309
16. هوايتنج، فرانك: المدخل الى الفنون المسرحية، تر: كامل يوسف، مصر، ص .128
17. عبد الحميد، سامي: ابتكارات المسرحيين في القرن العشرين، ص .172
18. مقار، شفيق: دراسات في الادب الاوربي المعاصر، وزارة الاعلام، ص .154
19. ينظر الياس، ماري وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، دار القلم، لبنان، بيروت، 2008، ص 206.
20. مهدي، عقيل: في بنية العرض المسرحي، ص .81
21. ينظر باومان، بربارا: عصور الادب الالماني، تر: هبة شريف، مر: عبد الغفار مكاوي، عالم المعرفة (78)، الكويت، ص 138.

22. لينارد، جون وماري لوكهارسن: المرجع في فن الدراما، تر: محمد رفعت يونس، مر: اسامة مدني، القاهرة، 2006، ص 262.
23. ستانسلافسكي، كونستانتن: حياتي في الفن، تر: مؤيد حمزة، دار صور القاهرة، 2006، ص .146
24. لوليي، يونس: الدراماتورجيا وسينوغرافيا المقدس، مجلة الحياة المسرحية، العدد(67-68)، دمشق، 2009، ص13.
25. المنيعي،حسن: المسرح فن خالد، اصدارات امنية، المغرب، 2003، ص 9.
26. لينارد، جون وماري لوكهارسن: المرجع في فن الدراما، تر: محمد رفعت يونس، مر: اسامة مدني، القاهرة، 2006، ص 262.
27. الياس، ماري وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، مكتبة لبنان، بيروت، 1997، ص .204
28. نفس المصدر السابق، ص .204
29. ينظر لينارد، جون وماري لوكهارسن: المرجع في فن الدراما، تر: محمد رفعت يونس، مر: اسامة مدني، القاهرة، 2006، ص .265
30. النصير، ياسين: مقابلة شخصية اجراها د. يوسف رشيد في كلية الفنون في 2009/3/14.
31. الصائغ، يوسف: 3 مسرحيات، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1994، ص .107
32. النصير، ياسين: في المسرح العراقي المعاصر، مؤسسة السندباد للطباعة، سوريا، دمشق، 1997، ص 157.
33. المصدر السابق نفسه، ص .157
34. المصدر السابق نفسه، ص .160
35. ينظر المصدر السابق نفسه، ص160.

Abstract

The research tackles the most important issue in function of (*dramaturge*) and its problems between text and the show . it is an issue in which Arab and global theater is suffering about the personification of the dramaturgical and merge with the innovative achievement and the theatrical functions.

While the Germans were able to stress the independence of the *dramaturge* as a function that lies between the function of the author and that of the director, as a third sensitive eye that is concerned with the aesthetic and intellectual observation for the work to create a balance between the text and the show without the occurrence of unbalances here or there.

The research tackled the stage of development of this function passing through the author-dramaturge relation to the director-dramaturge relation reaching to the independence diagnosis of the dramaturgical function and its tasks and duties within the mechanism of dramatic show.