تتعدد مراكز الكتابة الدرامية وتتعمق بنيتها الحوارية حينما تنتقل من فضاء النص إلى فضاء العرض، حيث تكتسب علامات مشهدية بصرية سمعية حركية جديدة ولا متناهية وتتحول إلى نوع من الآلة تبدأ ببث الرسائل إلى المتلقي ولهذه الرسائل خصوصية التزامن بالرغم من اختلاف إيقاعها، وقد يجد نفسه (المتلقي) في أية لحظة من لحظات العرض مستقبلا عددا من المعلومات تأتيه من مصادر مختلفة من ديكور أو أزياء أو إضاءة أو موقع ممثل أو حركة له أو إماءة منه.

هذا المتلقي الذي لابد من فحص الجوانب الخلفية لإدراكه والكيفية التي تتشكل بها توقعاته إزاء هذه الرموز وليس مجرد تفسير معناها، وهو ما يؤدي إلى إمكانية توفير الشروط التي يحتاجها المتلقي للربط بين لغة النص ولغة العرض، من منطلق إدراكه الذي يعتمد على طبيعة العرض الذي يشاهده وعلى الرؤية الإخراجية للعرض ذاته، إلى جانب النشاط الذهني المكثف الذي يشمل الخلفية الثقافية والمناسبة الاجتماعية والذي يتوسط ويتحكم في استراتيجيات التلقي.

لهذا نجد أن "الفرق بين اللغة المكتوبة واللغة المنطوقة يخضع لمخلفات جمالية مفروضة من ما هو متداول في كل زمن (ظروف المتلقي) "[1]. تحيلنا هذه المقولة على ذلك الاتجاه الذي رافق ا لأشكال المسرحية في فترة تغير فيها ذوق المتلقي فاستدعت تغير رؤية المخرج التي بلورت جانبا مهما تمثل في

تحمل مسؤولية الدخول في فضاء النص المسرحي والتعرف على شكل الدلالات التي تحمل مجموع المرجعيات التي تخلق ثقافة كتابة جديدة في النص.

ففي الآونة الأخيرة حدث تحول في طبيعة فهم قضايا الجمال في المسرح بتناوله من زوايا جديدة باعتباره وسيلة هامة من وسائل الاتصال تعتمد على الإشارة والرمز والعلامة، وبدأت تظهر دراسات حديثة في المسرح تحدد مجاله بوصفه لغة ، وقد أغنت هذه الدراسات نظرية المسرح عبر تجسيد العلاقة بين أصول لغة الكلام وقواعدها (لغة النص)، وبين أصول وقواعد مفترضة للغة المسرح ونعني بها (لغة العرض) وهدفت هذه الدراسات الى تحديد ماهية اللغة المسرحية وطبيعتها وعلاقتها بالفن المسرحي باعتبارها من الحاجات الاجتماعية النابعة من النشاط الإنساني .

المسرح وجمالية اللغة:

المسرح ليس لغة منطوقة أو مكتوبة فحسب بل هو عمل متكامل لا يقتصر على جانب دون آخر، لذا يبدو عمل الكاتب المباشر أشبه بجزيرة يغمرها التعدد الصوتي والذي لا يتأتى إلا بوجود ممثل يلقي نصه أداءً وإلقاءً يؤكد أن الكتابة الدرامية هي عبارة عن نصوص مسرحية فاعلة تقدم صياغة تضع نصب عينيها الخشبة بكل خصائصها وخصوصياتها، فكانت النتيجة الجمع بين الكلمة وبين الحركة وبين الإنارة والموسيقى وتأكيد الحدث المسرحي ضمن منظومة جمالية تأكد أن لغة النص الدرامي تميل إلى أن تكون خارجية حتى تتلاءم مع الطابع المادي المحسوس للخشبة.

من هذا المنطلق تتأسس إشكالية المداخلة التي راهنت على الصياغة التالية:

-ما هي خصوصية هذه الثنائية (درامية الكتابة,جمالية العرض)؟ وأين تكمن دلالاتها؟ وإلى أي مدى يتوصل المتلقي إلى فهم هذه العلاقة ؟ .

الكتابة الدرامية كما تؤكد **آن أوبر سفيلد** "حاضرة بوصفها خلفية العرض في شكل صوت، وبهذا يكون للنص حضور مزدوج (على شكل صمت في الكتابة، وصوت في العرض)، بحيث إن النص يسبق العرض ثم يرافقه (نعني بذلك مرحلة الكتابة ثم العرض)" [2] .

إذن يمكننا اعتبار الكتابة هي الخطوة الأولى ويأتي بعد ذلك دور "المتلقي، المخرج، الممثل" لتغيب اللغة وتحل الصورة بديلا عنها، وهنا يكمن دور المخرج بصفته مبدعا وقارئا للنص الذي يحيله في ذهنه إلى صور مادية تبتعد عن اللغة لتنتج في الوقت نفسه إيحاءات جمالية يبعثها "الممثل والعناصر السينوغرافية الأخرى" وتوجهها إلى ذهن المتلقي الذي سيعيد إنتاجها أو يحولها أفكار ا تغير واقعه الاجتماعي و تطوره وتنميه.

"فالمتلقي الذي ينطلق مع العرض ليس هو الذي يصل في الأخير، معنى هذا أنه يغير نظرته اتجاه العرض ويكون ذلك وهو بصدد المشاهدة "[3]. هذا الفعل الذي يصنع منه طرفا ثانيا لحلقة العرض، فهو حاضر في العملية المسرحية (من الكتابة إلى العرض) وهو المستقبل الذي يكتب داخل النص وإليه بعيد

المخرج كتابة النص، بحيث يمكننا أن نفرق بين المتلقي المعروض من طرف الكاتب والمشاهد الذي يتخيله المخرج، والفرق بين الاثنين فرق تاريخي اجتماعي.

"حتى الممثل ينبغي عليه أن يتكيف مع كل عرض ويعطيه خصوصيته، لأن كل عرض يقدم لمتلقي يختلف عن الآخر، لهذا لابد على الممثل أن يغير في أدائه بتغيير المتلقي "[4].

فما يتضمنه العرض يأتي به المتلقي، وما يتجسد بعد العرض يأتي به المتلقي، لأن المخرج يرى أن رؤيته الإخراجية لا تحقق شيئا سوى رغبة المتلقي، هكذا يكون المعنى النهائي للنص في تحويله من زمن إلى زمن آخر، لأن الكتابة الجديدة للنص تحكمها طبيعة اللقاء المسرحي فهو يتجه إلى تحقيق رغبة المتلقي كما أنه يتحقق من خلال تناول الكتابة الأولى للنص بوصفه مشروعا فكريا وجماليا مفتوحا.

"النص المسرحي هو نص غير مكتمل...هو عمل فني غير مكتمل، وبحاجة للمخرج ليكتمل، ولهذا السبب أيضا فإنني أعتبر أن النص المسرحي نصا غامضا وعلى المخرج أن يناقشه ويفكر بالمعنى الذي سيحمله لهذا النص" [5] .

"عودة العباد "النص الدرامي برؤية جمالية :

هذه المقولة نفسها صرح بها مخرج عمل **عودة العباد** وناقشها مؤكدا أن العمل المسرحي هو ضرب من التداخل يمارس تأثيرا و تغييرا في حالة المتلقي الذي يصبح مستعدا لتغيير الواقع الذي يتأثر بطبيعة العملية المسرحية التي ترتبط في النص الأول بوسيلة واحدة للتعبير في حين ارتبطت في النص الثاني بالتبدل والتغير والتحول في علاقتها بالإنسان المتلقي ، ومن منطلق التغيير الذي يكتنف العملية المسرحية نجد المسرح الجزائري في الفترة الأخيرة قد حاز على هذه الأبعاد وأولى اهتماما كبيرا بالمتلقي منطلقا من فكرة المواجهة بين فضاءين هما فضاء المتلقي وفضاء العرض لتحقيق جملة أهداف أبرزها جعل التلقي عملية واعية وليس انفعالا مجردا لأنه يبحث في العلاقة بين العرض المسرحي والمتلقي، مما يجعله باعثا على التغيير الاجتماعي، وتجسدت هذه الرؤية من خلال مجموعة من الأعمال من بينها تجربة **عودة العباد** ل**تعاونية براكسيس**.

هذا العمل الذي فتح لنا أبواب الاطلاع على ما يتوفر عليه النص المسرحي من اختلافات وتباينات وتميز أيضا بحضور قوي لعمل مسرحي متخيل في شكل درامي لعب فيه خيال المخرج دورا مهما في بناء شكل جمالي دال على المغامرة في كتابة الجديد والمختلف. الجديد المتعلق بتراث الصوفية وتاريخها وكان **سيدي أبي مدين** أهم زاوية وأثرى جزئية فيه لما ارتبط اسمه بتراث تلمسان الإسلامي والثقافي، وأمام هذه الروحية المنبثقة من هذا النص لامس المخرج بمجهوده الخاص دراسة عميقة لتراث الصوفية وتاريخها وأساسها الروحي والاجتماعي الذي جعله يواجه ركام الواقع بكل قضاياه المعاصرة لإعطاء إمكانية لمقاربة صوفية الواقع الذي يمكننا أن نعيشه بمشاكله وصراعاته.

فأساس حكمه الجمالي والفني على قيمة النص كان من منطلق رؤية إخراجية حداثية تمحص في ثنايا فكرة النص لتعيد مجد الصوفية في عملية إبداعية تحمل من الفرجة ما يكفي المتلقي ويوصله إلى حالة

من الفهم لكل ما يعنيه النص بعودة العباد بصورة فنية تجمع مابين حقيقة الواقع وروحية الصوفية ومصداقيتها المتعالية في أفق إنسانية الفرد والجماعة.

ليكون بذلك عمل المخرج كلا متكاملا يجمع أبعاد كثيرة تلم بفكرة الكاتب وتؤسس لفكرة صنعها الكاتب العائد بالعباد محاولا اللعب على أوتار الروح الإنسانية في علاقتها بخالقها مستعملا أسس التصوف بكل معانيه ويلعب الممثل على خيال المتلقي في علاقته بالخشبة بما تحمله من ديكور وإضاءة وموسيقى وممثلون يكثفون جهدهم للقاء الجمهور في جلسة حميمية وروحية وخيالية تتوه في اتجاهات هي نفسها اتجاهات المتلقي التي ستجعل منه كائنا تائها في دوامة الصوفية بمفاهيمها وروحيتها وخيالاتها ومصداقيتها الكامنة في سيرة **أبي مدين**.

وكان إهتمام المخرج بهذه السيرة منبثقا من اهتمامه وشغفه بالصوفية بشكل عام، هذا الشغف الذي أراد إيصاله إلى المتلقي في صورة جمالية وفنية تكون فيها الكلمة جامعة بين الصرخة والصدمة و معنى هذا أن المخرج عمل على فضاء مسرحي تكون فيه الكلمة صرخة في أذن المتلقي وتكون العناصر السينوغرافية صدمة لحواسه الأخرى، وهذه فكرة المخرج الذي يمكنه التخلي عن كل شيء إلا تخليه عن الممثل محرك الفرجة التي صنعها في صورة سينوغرافية تحمل من الفكر والجمالية ما يجعلها قادرة على حمل الصوفية على أجنحة الضوء ونبضات أداء الممثل لتحط الرحال في واقع الفرد الجزائري.

ويستيقظ المتلقي من وقع الصدمة وتأثير الصرخة روحا تائهة من جهة ومستمتعة من جهة أخرى ، وهمه الوحيد البحث ومعرفة هذه الزاوية التي ظلت مظلمة عند الكثيرين وكيف بإمكانه ربط العلاقة بين ما وجده عند الصوفية وبين ما هو كائن في واقعه الحياتي المع يش وبلورة ذلك كله في قائمة إحياء التراث الإسلامي والثقافي ممثلا في أهم شخصية صبغت تاريخ تلمسان الثقافي والإسلامي **(الشيخ سيدي أبي مدين)**.

المخرج وثنائية التفسير وخلق الفرجة المسرحية:

هذا الحديث يؤكد لنا أن المخرج ينجز المؤلف المسرحي خياليا وماديا وجماليا الأمر الذي يبرز قدرته على ابتكار أثر جمالي مباشر يمكن تحليله من طرف المتلقي، لأن العرض المسرحي ينظم نتائجه النهائية وفق منهج جمالي ومعرفي يقود المتلقي نحو جوهر العمل الإبداعي دون أن يتركه يتخبط في مساحات التأويل اللا محدودة.

وعمل المخرج يتعدى أيضا محاولة تفسير النص ودراسة حركاته الداخلية إلى البحث عن إعادة كتابته بطريقة جديدة ذات فعالية مباشرة في الحوارات والشخصيات والمكان والزمان والإرشادات الإخراجية التي يعيد خلقها.

لذلك يمكننا اعتبار العرض المسرحي منظومة مناسبة تساعد على ترهين النص الذي يتميز بقدرة واسعة تستطيع استيعاب إجراءات التلقي، وترتقي إلى مستوى إعادة الكتابة التي تدخل في علاقة تقاطع

مع المتلقي مستهدفة من وراء هذه العملية ابتكار شيء جديد متعدد الجوانب يخضع المؤلف إلى محادثة ذاتية من قبل المخرج الذي لولا قراراته المتعددة لما كان من المستطاع تركيب وجهات النظر وتحقيق نشاط دلالي مكثف يركب أسرار المؤلف المسرحي ويعرض خطابا جديدا يستند إلى النص لكي يقدم عرضا ملموسا، لكنه في واقع الأمر يستعين كذلك بأفعال التأسيس الركحية من تمثيل وإضاءة وسينوغرافية وديكور وملحقات وملابس ومكياج، وبهذا الإجراء ينجح في تقديم النص الذي لا يفرض حدودا على نشاط الفهم وإنما يطرح من جديد قراءات متعددة تحرك أفق توقع المتلقي الكامن ليأخذ منعطفا جديدا.

ولا نقصد بهذا الكلام أن المخرج يعمل على حذف جد الكاتب المسرحي وإنما هدفه ينصب على تحديد أوجه الإرسال والتلقي الذي يرفع من الاحتمالات التي تغني النص الدرامي وتثريه.لأن المسرح فن التداخل بين العلامات السمعية والمرئية . وهنا يكمن جمال المسرح ؛ إنه في هذا التراكم الذي يهدف من خلاله المخرج إلى ترويض بنيات المؤلف المسرحي وذلك بإعادة تشكيل علاقات شخصيات المسرحيات فيما بينها اجتماعيا وسياسيا لتبلور بدورها نصوصا مختلفة ومتميزة تتحدد وظائفها على خشبة المسرح عن طريق الجهد التنسيقي الذي يقوم به المخرج الذي يمارس تأثيرا خاصا على المتلقي.

الهوامش :

(1) Michel Prumer, L'analyse du texte du théâtre, édition Nathan université,France,2001 ,p19.

(2) Anne Ubersfeld, Lire le théâtre, édition sociales ,Paris ,1981 ,p. 12.

(3) voir : Anne Ubersfeld , l'école du spectateur, Edition sociales ,Paris ,1981 , p 308 .

(4) David le Breton, Les passions Ordinaires (Anthropologie des émotions), Edition Armond Colin , Paris, 1998, p 34 .

(5) ماري إلياس، أزمة المسرح، مجلة البحرين الثقافية، العدد 25، 2002 .