

تحولات في مسار العرض المسرحي

Transformations in The path of theatrical performance

د.خيرة بوعتو

جامعة مستغانم ومختبر الجماليات البصرية في الممارسة الفنية الجزائرية

kheira.bouattou@univ-mosta.dz

ملخص:	معلومات المقال
يعد ظهور الدراماتورجيا والإخراج المسرحي تحولا في المسرح وذلك بتراجع الأعراف التي تتحكم بالكتابة والعرض. وهذا ما جعل العملية الدراماتورجية عملية مهمة لأنها تبني علاقة جديدة بين النص والعرض بعيدا عن القواعد. وعليه لم تعد مقصورة على النص فقط بل لدمج العرض أيضا إنطلاقا من تصور تكوينه، لتصبح الوظيفة الأساسية كما يقول باتريس بافيس ضبط العلاقة بين النص والخشبة.	تاريخ الارسال: 2023/09./14 تاريخ القبول: 2024/03/15 تاريخ النشر: 2024/12/19
تناولنا في هذا المقال ما عرفه مصطلح الإخراج المسرحي من تطورات وبالأخص على مستوى علاقة العرض بالنص، وكيف ساهم هذا المفهوم في إعادة كتابة شكل العرض، وذلك من خلال توضيح كيفية وآليات الانتقال من النص للعرض المسرحي، ومدى تحرر العملية المسرحية من القواعد التي كانت تتحكم بالكتابة والعرض.	الكلمات المفتاحية: ✓ العرض المسرحي ✓ النص الدرامي ✓ الدراماتورجيا ✓ الإخراج المسرحي ✓ نص العرض
Abstract :	Article info
The emergence of dramaturgy and theatrical directing is a transformation in the theater due to the decline of the norms that control writing and presentation. This is what made the dramaturgical process important because it builds a new relationship between the text and the presentation away from the rules. Therefore, it is no longer limited only to the text, but also integrate the presentation based on the perception of its composition, becoming the main function, as Patrice Pavis says, adjusting the relationship between the text and the stage.. In this article, we discussed what the term theatrical directing has known from the developments, especially at the level of the relationship of the show with the text, And how this concept contributed to the rewriting of the presentation format, by clarifying how and mechanisms of transition from the text to the	Received 14/09/2023 Accepted 15/03/2024
	Keywords: ✓ Theatrical performance ✓ Dramatic text ✓ Dramaturgy ✓ Stage direction ✓ Presentation text

theatrical performance, and the extent to which the theatric process was freed from the rules that controlled writing and presentation.

المؤلف المرسل : خيرة بوعتو

مقدمة:

عرف مصطلح الدراماتورجيا تطورا واتسعت دائرة العمل الدراماتورجي، فتطوّر المعنى فيما بعد وذلك مع انتقال مركز الثقل تدريجياً من النصّ إلى العرض ومن كاتب النصّ إلى معدّ العرض، كذلك ارتبط تطوّر الدراماتورجيا بتحرّر الكتابة من الأعراف المسرحية الصارمة التي تحدّد شكل الكتابة وشكل العرض. فما هي التطورات التي لحقت بمرحلة العبور من النصّ الدرامي إلى العرض المسرحي؟ وترتكز فرضية البحث على ابراز العلاقة بين النص والعرض لأنّ الدافع من وراء استقلالية العرض المسرحي هو تحرر شكل العرض من تبعيته للنص ومن القواعد الصارمة.

يهدف البحث إلى عرض المراحل التي مرت بها العملية المسرحية وانتقالها من النص الدرامي إلى العرض المسرحي. وقد استخدمنا المنهج التاريخي لتتبع تحولات ومسيرة تطور العرض المسرحي بين مختلف الفترات التاريخية اضافة للمنهج التحليلي لدراسة هذه التحولات وتأثيراتها العميقة على الفعل المسرحي والبحث المسرحي.

تكمن أهمية الدراسة في رصد هذه التحولات المسرحية واستكشاف عملية الانتقال من النص إلى العرض، ومن الكاتب الدرامي إلى مخرج العرض، وكذا ظهور الدراماتورج كفاعل ضروري في الإبداع المسرحي. لقد سبق مفهوم الدراماتورجيا-الذي ظهر في القرن الثامن عشر-مفهوم الإخراج ومهدّ له. وفي كل الأحوال يعد ظهور الدراماتورجيا والإخراج تحولاً في المنظور للمسرح وانبثاقاً لما يسميه الناقد الفرنسي برنار دورت B.Dort بـ "الذهنية الدراماتورجية L'état d'esprit dramaturgique"، فهو يرى أن تراجع أهمية الأعراف التي كانت تتحكم بالكتابة والعرض، جعل من العملية الدراماتورجية عملية مهمة لأنها تبني علاقة جديدة ما بين النص والعرض بمعزل عن القواعد (الياس، قصاب، 1997، ص ص 206، 207)

تولدت كلمة spectacle من الفعل اللاتيني spectare بمعنى نظر وشاهد، أي أنها مرتبطة بما هو مرئي، وفي هذا استبعاد لمفهوم النص المسرحي كأساس للعرض. في الخطاب النقدي الحديث استخدمت صفة المشهدي spectaculaire كإسم، وصارت تدل على الفرجة le spectaculaire بشكل عام. (الياس، قصاب، 1997، ص 36)

ويعد العرض المسرحي أعمق أشكال التعبير الفني تأثيراً، وحدة وكثافة، وأيضاً أقصرها عمراً، لا ينتمي إلى هذا الطراز من الفن الذي يعده مبدعوه أثراً خالداً، فهو فن تبدعه الجماعة لا الفرد، وهو فن يظل جوهره العرض الحي والتلقائية وعدم الخلود حتى وإن حفظناه على أشرطة السينما والفيديو. (هلتون، 2000، ص 13) كما يعد العرض المسرحي "عبارة عن مجموعة أو نظام من العلامات ذات طبيعة متعددة تابعة جزئياً، إذ لم يكن كلياً إلى نظام تواصل". (بافيس، 1992، ص 44)

نستحضر هنا، قول الكاتب والمخرج الفرنسي "فاليري نوفارينا"، عندما سئل عن تعريفه للمخرج فقال بما معناه: إن الإخراج هو فن المشاهدة، فالمخرج مقترح جيد يراقب إحياءات الممثلين ويعمل على تطويرها وفقاً لرؤيته المسرحية، وهذا يعني أن المخرج والممثلين يجب أن يتحركوا وفق مدارات ابتكارية متواصلة، أساسها الجدل، الخلق والتحليل لكل صغيرة وكبيرة. (سيف، أمين، ص 124) على الرغم من أن المخرج كشخص مستقل له وظيفته المحددة لم يعرف إلا في أواخر القرن التاسع عشر، إلا أنّ الاهتمام بإخراج العرض المسرحي وكيفية تقديمه على خشبة كان موجوداً بشكل أو بآخر في المسرح على مدى تاريخه. يدل على ذلك وجود الإرشادات الإخراجية ضمن النصوص، ووجود أعراف مسرحية تحدد أسلوب العرض في كل الحضارات التي عرفت المسرح.

وتتضمن دراسة فن العرض البحث في أمرين ثقافيين هامين: فهي تؤدي أولاً إلى استكشاف كيفية تحول الخيال، أو ما يفوق الخيال إلى واقع، وهي تدفعنا ثانياً إلى استكشاف العلاقة بين الواقع وبين الصور المختلفة التي نعرض من خلالها هذا الواقع. إن تحويل فكرة ما أو شخصية خيالية إلى كيان ملموس يعني تجسيدها، فهو فعل تجسيد يحول الفكرة أو السطور المطبوعة إلى أصوات وحركات. وكذلك إن تحويل نص مطبوع إلى عرض مسرحي يشكل فعل تحويل تام من طبيعة إلى أخرى، إذ يبدل نظام نقل للمعلومات وهو الطباعة بنظام آخر هو العرض المسرحي. ووفق هذا يصبح الأداء المسرحي أو العرض نقطة الوصل بين اللغة والفعل. (هلتون، 2000، ص 18)

اذ يعرف باتريس بافيس في مقالته بعنوان " من النص إلى العرض "الميزانسين Mise en scène بأنه مواجهة بين النص والعرض والجمع بين نظم دالة مختلفة، أو المواجهة بينها، في زمن ومكان معينين، أمام جمهور. ويرى أن الإخراج لا يوجد لنظام بنيوي إلاّ عندما يتم تلقيه وإعادة بنائه من العرض من قبل متفرج ومن ثم، تنسب وظيفة للمتفرج فيما يتعلق بالأبعاد البصرية للإنتاج والأداء وهي حل شفرة الإخراج، يعني التلقي والتفسير كمتفرج، للنظام الذي صنعه هؤلاء المسؤولون عن الإخراج. (استون، ساقونا، 1991، ص 218)

فالعلمية المسرحية تتحقق على مستويين مترامين: مستوى مادي ملموس يسعى إلى تجسيد العرض عن طريق اختيار العمل المسرحي وإعداده للعرض أمام جمهور معين في وقت معين، ومستوى تجريدي يتعلق بعملية التطوير والتنمية المستمرة للوظيفة الثقافية الشاملة للعرض المسرحي.

كما تنقسم العلاقة بين الممثل والجمهور إلى شقين يعتمد كل منهما على الآخر: شق جمالي وشق مالي، فالمتفرج حين يشتري التذكرة يتوقع قدراً من الترفيه والمتعة الجمالية يدفع لقاءه أمواله. وحين تساعد الدولة الفنان المسرحي عن طريق المعونات العامة أو يفعل ذلك أحد رعاة الفنون تبرز قضايا جديدة تتعلق بدور الفنان في المجتمع. (هلتون، 2000، ص ص 244، 245)

لهذا ترى نظرية الاستقبال أن التواصل بين القارئ والنص-وبالمثل بين الممثل والجمهور "لا يتحقق إلا حين تلقى آفاق التوقعات لدى كل منهما، وتتشكل آفاق التوقعات هذه من اللغة والعقائد وأنسقة القيم، فإذا اختلفت لغة العرض والعقائد والقيم التي يتبناها اختلافا جذريا عن لغة وقيم وعقائد الجمهور استحالت الاستجابة والتواصل". (هلتون، 2000، ص 249)

2 علاقة عرض-نص

ويرى كير إيلام في كتابه (سيمياء المسرح والدراما) أن من المنطقي التسليم بأولوية النص، ولكنه من المنطقي كذلك أن ندعي أن العرض، أو على الأقل العرض الممكن، أو نموذج العرض على الأقل، هو الذي يضبط النص المكتوب في تمفصله الحقيقي. وأن السبب الرئيسي في الخلط القائم، وبشكل خاص في التحاليل السيميائية للمسرح، يأتي من رفض التمييز بين ما ينتمي إلى النص وما ينتمي إلى العرض. إذا كان العرض الكلاسيكي يقدم نفسه كقسم خارجي وثنائي للنص، فلأنه لا يرتبط بمعنى العمل الملعب، بل يمنح فناً إضافياً للكلام. فبمجرد ما ينحصر الفن المسرحي - حسب هيغل - في الإنشاد، والإيماء، والفعل، فقد يبقى الكلام هو العنصر المحدد والمهيمن. ويمكن للإنجاز المسرحي أن يستعمل جميع الوسائل الحركية التي أصبحت مستقلة عن الكلام الشعري.

يستشف من مقولة هيغل - حسب باتريس بافيس - أن النص والعرض عنصران مستقلان بالتام والأكثر من هذا، إن شعرية أرسطو، اعتبرت الخشبة مظهراً مادياً محقراً لروح الدراما. ولعل هذه الجمالية التقليدية ذات المنزع الأفلاطوني مرتبطة بسلطة النص وهيمنة الكلام. وهو المنزع الذي وسم المسرح الغربي حتى ظهور الحركات المسرحية المعاصرة في القرن العشرين. وهذا ما عبر عنه "أرتو" عندما رأى أن الإخراج لم يحقق ذاته ما دام في ذهن المخرجين الأكثر تحرراً، مجرد وسيلة عرض وتقديم وعبرة عن أسلوب تقني لإظهار النصوص العظيمة، ونوعاً من "الوسيط الفرجوي" دون أن يمتلك دلالة خاصة به.

وبذلك، لم تسم قيمته لأنه ظل مختفيا وراء الأعمال التي سعى إلى خدمتها. إضافة، إلى أن الفائدة الكبرى للعمل المعروض تظل قابضة في نضه." إن النص المسرحي الذي لا يشكل إلا جزءا من العرض المسرحي، وهو جزء لا يعد أساسيا في تحديد هوية العرض على أية حال". (هلتون، 2000، ص 22) ولكنه أيضا يمثل النص الدرامي قاعدة لإشتغال كل من الدراماتورجيا والإخراج والسينوغرافيا، ذلك لأن النص الدرامي من أكثر النصوص امتلاء بالدلالات والمعاني، فأن اوبر سفيلا ترى انه نص مثقوب، أي يتضمن على فراغات تنتظر ملئها من قبل - الدراماتورج، المخرج، السينوغراف، الممثل.. الخ لتحويله إلى فرجة.

ان الإرهافات الأولى للتحويل في الإتجاه نحو العرض كنشاط يمكن إخضاعه للتحليل، ويمكن استحداث نظريات حوله نجدها في إسهامات مسرحيين مثل قسطنطين ستانسلافسكي وبرتولد بريشت اللذان امتلکا مهارات ممارسي المسرح، بالإضافة إلى مهارات الكتابة والنقد. ينتمي كل من ستانسلافسكي وبريشت إلى نمط أروبي قديم (تجاهله العالم المتحدث بالإنجليزية) من الكتاب الذين اضطلعوا بعرض أعمالهم (تماما مثلما فعل شكسبير) أي أنهما ينتميان إلى تراث من الشخصيات الفاعلة التي اكتسبت سمة المفكرين. (هلتون، 1995، ص 14)

ان المسرح الأروبي في واقع الأمر، ارتكز على مقولة مفادها أن الفكر فعل، وذلك على العكس من المسرح في الدول المتحدثة بالإنجليزية. ومن هنا فإننا إذا نظرنا في الخلفيات المعرفية والعملية للكثير من صانعي المسرحي الأوربيين سنجد أنهم نظروا إلى كل الأفعال الإبداعية والنقدية المتضمنة في العرض وذلك كجزء من عملية واحدة.

لكن على الرغم من ان الاتجاهات الأوربية من التداخل المتبادل بين النظرية والتطبيق قد بلغت من التقدم ما يفوق كثيرا مثيلاتها في الدول المتحدثة بالإنجليزية حيث ينظر الفنانون الممارسون إلى المنظر باعتباره يقف على رف نقيض منهم، فإن المناهج الفعلية الخاصة بالتعليم المسرحي في الدول المتحدثة بالإنجليزية تتميز-للمفارقة الغربية- بعدم وجود ذلك التقسيم بين النظرية والتطبيق بطريقة تتفوق على المناهج الأوروبية الأخرى. ففي ألمانيا وفرنسا-على سبيل المثال-تكاد تنفصل دراسة المسرح (في مستواها الجامعي) تماما عن التدريب والممارسة العمليين. لكن رغم ذلك فإن المسرح المتحدث باللغة الإنجليزية يفتح قليلا على الخبرات الخصبة للمسرح الأروبي. ولذا نجد أعمال مسرحيين مثل جروتوفسكي Grotovski، كانتور Kantor، وغيرهم تفرض تأثيرها خارج حدود دولهم الأوربية، كما أن ما قدمه بيتر بروك لم يعد بعيدا كل البعد عن التيار المسرحي في الدول المتحدثة بالإنجليزية. (هلتون، 1995، ص ص 14، 15)

في كتاب المساحة الخالية دعا بيتر بروك بأسلوب مقنع إلى إبداع نوع جديد من العرض المسرحي يجمع بين الانفصال الوجداني الذي ينص عليه أسلوب بريشت وبين الصدق والاندماج الذي ينص عليه أسلوب التمثيل الواقعي والطبيعي. ويشبه رأي بيتر بروك هذا ما دعى إليه جوليان هلتون، في ضرورة أن يجمع العرض المسرحي في أن واحد بين الواقع الحقيقي والتمثيل الإيهامي للواقع. وقد ذهب هلتون أبعد من ذلك، فلا يكفي أن تجمع الصيغة المسرحية الدرامية الجديدة بين الملحمية والواقعية، بل ينبغي أن تعتمد على التجديد الكامل في الشكل المسرحي، ويتطلب هذا التجديد أن تنفصل الصيغة الجديدة تماما عن المعمار الدرامي الكلاسيكي الذي ينتقل من البداية إلى الوسط إلى النهاية-كما وصفه أرسطو، كما يجب أن تبتعد أيضا عن البناء الدرامي البريشتي الذي يعتمد على تجزئة النص إلى حلقات يصل ما بينها السرد. كما رأى هلتون ضرورة أن تفسح هذه النظرية الدرامية المسرحية الجديدة المجال للتعبير السياسي والأخلاقي لكن دون أن تجعل من هذا التعبير رسالتها الوحيدة، ودون أن تلتزم بإيديولوجية واحدة بعينها. (هلتون، 2000، ص 289)

ويضيف جوليان هلتون أن التحدي الذي يواجه المسرح الآن هو أن يتخذ من بنية المشاهدة التي أرساها التلفزيون ومن جمالياتها التي تقوم على التجزئة والفصل وعدم الترابط، أساسا للتجريب في مجال الإبداع

المسرحي. فالصراع بين المسرح التقليدي وبين التلفزيون، وبين العرض المباشر الحي وبين العرض المسجل، وبين بنية الترابط وبنية التجزئة-كل هذه الصراعات يمكن أن تشكل جدليات هامة تصلح أساساً لتوليد شكل مسرحي جديد يجمع في آن بين شعبية التلفزيون وبين جدية وحيوية العرض المسرحي التقليدي الحي. (هلتون، 2000، ص 292)

وقد لخص راينهارت نظريته الجمالية إلى الإخراج وإلى العرض المسرحي حين قال: "أنّ السؤال الحاسم الذي يواجهنا الآن هو كيف نجعل مسرحية ما تحيا على خشبة المسرح في زمننا هذا؟ إنّ الكنيسة الكاثوليكية التي تسعى إلى تحقيق أقصى الغايات إغراقاً في الروحانية والغيبية تحقق هدفها من خلال مخاطبة الحواس، فتحيطنا بأجواء صوفية من خلال الإضاءة الخافتة في كاتدرائياتها، وتسحر عيوننا وتشبع آذاننا. وتخدنا برائحة البخور، وفي هذا الجو الحسي المشبع يتجلى لنا الأعلى والأقدس، وتتجلى لنا حقيقتنا، فنجد الطريق إلى جوهر وجودنا- طريق التركيز والانتشاء والروحانية". (هلتون، 2000، ص 293)

ويبدأ راينهارت بالتمييز بين الحواس البشرية وفقاً لأولويتها وأهميتها في الاستجابة للعرض المسرحي، فيذكر العين أولاً أي حاسة الإبصار، ثم الأذن أي حاسة السمع، ثم الأنف أي حاسة الشم. ثم يقسم بعد ذلك المادة الثرية التي تصل إلى المتفرج من العرض عبر الحواس بين ثلاث عمليات متوالية: التركيز، الانتشاء والروحانية. وتحمل هذه المصطلحات طابعاً دينياً يتعارض مع طبيعة المسرح. ويرى جوليان هلتون أنّ متوالية التركيز والانتشاء والروحانية توحى ببديل علماني يصلح أساساً لتصوير نظرية جديدة للعرض المسرحي، ويتشكل هذا البديل من متوالية ثلاثية هي: التركيز، التكثيف والنظرة النسبية للعالم. (هلتون، 2000، ص 294)

3 نص العرض

ترى سوزان ك. لانكر أنّ "أسطر المسرحية هي المؤشرات الوحيدة التي يحتاجها مخرج أو ممثل جيد". (داوسن، ص 16) فإذا كنا أمام نصين (نص/ نص عرض) فإن التناص حتمي، بمعنى أنه فاعل ولازم، كل نص يحمل آثار النص الآخر، ومثل هذه العلاقة ليست مجرد علاقة الأول بالثاني (أولية النص وتابعية العرض) لأن العرض ليس كتابة مسرحية آلية للنص.

ومع نهاية القرن الماضي، احتد النقاش في الأوساط المسرحية الغربية، والأمريكية منها بخاصة، حول إمكانية توثيق نص الفرجة المسرحية، والمسرح المباشر في مقابل الفرجة 'الموسطة' (Philip Auslander) 1999، Peggy Phelan 1993 ... بالنسبة إلى أوسلندر، يجب النظر إلى الفرجة المباشرة والفرجة الموسطة من حيث هما مترابطتين عوض كونهما متباعدتين، ذلك أن الفرجة المباشرة تتميز بكونها قابلة للتوثيق في وسيط آخر. كما أنه لا يمكن تعريف الفرجة المباشرة live performance بمعزل عن النسخة copy، ذلك أن وجود النسخة هو الذي يلفت الانتباه للفرجة الأصل. في حين تبنت بيكي فيلان من جامعة ستانفورد نفس موقف باربا، واعتبرت الفرجة زائلة وغير قابلة للحفظ أو التوثيق، وموقف فيلان، هذا، يكرس مفهوم دراماتورجيا الفرجة من حيث هي آنية وزائلة في الآن نفسه: آنية لكونها تتبعث جراء لقاء المؤدين والجمهور في المكان والزمان نفسيهما، وزائلة لكون الفرجة تختفي فور حدوثها من حيث هي حدث استثنائي بيني. (امين، سيف، ص 24)

قد تبدو الدعوة إلى استلهاهم روح مسرح النهضة وما يترتب على ذلك من تركيز على العرض والمؤدي دعوة تقليدية ومحافظة، إلا أنها تمثل شرطاً مبدئياً للتجديد في بنية العرض وتحريره من أي علاقة بالنص، وبالتالي إدخال الارتجال كعنصر من العناصر المكونة للعرض. لقد حاول بعض النقاد توصيف العمل

المسرحي المؤدى باستخدام مصطلح نص العرض وذلك وعيا منهم بالفجوة الموجودة بين العمل في شكله المكتوب وفي شكله المؤدى. (هلتون، 1995، ص 19)

وحددت أن أوبرسفيد مفهوم النص، على أن كلمة نص في المسرح تدل على النص الذي يتم إنتاجه من طرف الكاتب Le scripteur، لكن يوجد نص (مكتوب أو منطوق) يعود إلى المخرج المسرحي، وهو نص موازي أو شارح، ولكن بالخصوص نص إرشادات يمدد أو يدقق أو يعدل إرشادات النص الأول. يميز كبير ايلام بين موضوعين نصيين اثنين يمكن أن تتناولهما المقاربة السيميائية في مجال المسرح، هما: النص الدرامي، ونص العرض، فعلى عكس "سيميائي الأدب أو لمحلل الأسطورة أو الفنون التشكيلية، يواجه الباحث في المسرح نمطان متباينان تماما للمادة النصية على الرغم من كونهما متعلقين في الأساس: النمط الذي جرى إنتاجه على المسرح، وهو نص العرض، والنمط الذي جرى تأليفه من أجل المسرح"، (ايلام، 1992، ص ص 7، 8) وهو النمط الدرامي أو نص الكاتب.

كما يضيف ايلام أن علاقة النص المكتوب/ نص العرض ليست علاقة أولوية بسيطة بل علاقة مركب من الضوابط المتبادلة التي تؤلف بينصية فعالة. وكل نص يحمل آثار النص الآخر، ويقوم العرض بتمثيل مظاهر المسرحية المكتوبة تلك التي يختار المؤدون أن يكودوها عبر النصين، ويكون النص الدرامي "ملفوظا" في أي موضع من خلال نموذج العرض-أو عدد غير محدد من العروض-الذي حرض على كتابته. (ايلام، 1992، ص ص 314، 315)

كما يتناوله باتريس بافيس بالنص الفرجوي Texte Spectaculaire، ويرى أن سيميولوجيا النص هو الذي أعطى تعبير "النص الفرجوي أو النص المشهدي، وهو الرابط بين جميع الأنظمة الدالة المستعملة في العرض المسرحي حيث يؤلف السياق والتفاعل فيما بينهما ما يسمى بالإخراج. إذن، يعد النص الفرجوي مفهوم أو فكرة مجردة ونظرية، ولا تأخذ طابع تجريبي أو عملي. (Pavis, 1990, p 357) أي ذلك النص الذي يبين تلاحق وتسلسل مشاهد وأحداث العرض، كما قد نجد هذا النص "مدون ومحول إلى مادة ملموسة متمثلة في "دفتر الإخراج المسرحي Livre de mise en scène"، أو ما يسمى ب "Modellbuch"، أو يعتبر لغة واصفة – ميتالغة Métalangage-تنفذ كشفا أو بيانا، بالتأكيد غير مكتمل عن عملية الإخراج، وتحديدًا لخياراتها الجمالية أو الأيديولوجية". (Pavis, 1990, p 357)

وتؤكد أوبرسفيد في كتابها "les termes clés de l'analyse du théâtre" إن الكتابة المشهدية أو المسرحية Ecriture scénique تمثل النص الثاني texte second والذي يمكن تسميته كراس أو دفتر أو ملاحظات الإخراج المسرحي "cahier ou notes de mise en scène"، ويكون نص حقيقي texte vrai أي مدون، أو ببساطة هو مجرد أحاديث وتدخلات مقدمة أو عن طريق التسجيل أو من خلال الاختزال. وبالمعنى المجازي sens métaphorique، إن الكتابة المسرحية تنسب للإخراج المسرحي، منتجة نص العرض "texte spectaculaire" كما سماه De Marinis العرض بوصفه نصا "La représentation comme texte"، فالنص الركحي أو المسرحي le texte scénique ما هو إلا هذا التجميع combinatoire de signes للعلامات التي تقدم للمتفرج. (Ubersfeld, 1996, p 35)

ومن النصوص الركحية المكونة للنص الركحي الكلي الذي ينتجه المخرج، وذلك في حالة التعامل مع العرض كمادة نصية رغم أنه ممارسة دلالية غير لغوية. وعليه سيتكون هذا النص من نص الممثل، نص السينوغراف، نص الإضاءة، وغيرها من النصوص.

ويمكن اعتبار النص التأشيرى بمثابة وسيط يحمل النص الركحي – le texte spectaculaire -ويجسد مختلف جوانب العرض المسرحي، ضمن الرؤية الإجمالية للإخراج. فهو المرحلة التي "تحفل بالعديد من الملحوظات والقرارات المعقدة التي يتم اتخاذها بشأن العرض. وتسجل هذه القرارات عادة في نسخة من النص تعرف باسم "نسخة العرض" أو "نسخة التلقين"، وتعد ذاكرة العرض، ويتم التسجيل عن طريق الاختزال (أو الشورت هاند) أو علامات أخرى متفق عليها، وتعتمد فرق الريبيرتوار بصورة كبيرة على

هذه السجلات خاصة حين يعاد تقديم عرض بمخرج غير مخرجه الأصلي". (هلتون، 2000، ص ص 100، 101)

كما نجد دفقري الإخراج لستانسلافسكي لكل من مسرحيتي "الأخوات الثلاث" و"بستان الكرز" لأنطوان تشيكوف، وقد جمعت بكتاب من تقديم Alain Françon، يحوي جميع التفاصيل والمراحل التي مر بها إخراج هذين العاملين. (Stanislavski, 2001)

ويمتاز المسرح بتعدد نصوصه المعقدة Polytextuality، والمقصود بذلك مجموعة النصوص التي يطرحها العمل المسرحي الواحد، باعتباره عملاً إبداعياً معقداً، متمثلة في النص المكتوب للمؤلف ثم النص الشارح metatexte الذي يطرحه المخرج ثم النص كما يتلقاه المتفرج. (هلتون، 1995، ص 32) ومنذ المرحلة البريشتية، وما بعد البريشتية على الخصوص، وإجمالاً منذ الخمسينات بأوروبا، بلور التحليل الدراماتيوري منهجية متطورة جداً في قراءة وتأويل النصوص المسرحية، مستفيداً من أوليات الاشتغال الناجعة والفعالة للعلوم الإنسانية. فالقيام بتحليل نص درامي ما، يقتضي تهيئ اختيارات إخراج مسرحي مستقبلي، سواء تم إنجازه، أو لم يتم. وهذا يعني أنه كان من اللازم الاستفادة من علوم التاريخ، وعلم الاجتماع، والتحليل النفسي، واللسانيات، أو من السيميولوجيا. ولكن أيضاً، في بعض الأحيان، فرض شبكة قراءة على المخرج المسرحي، قد تبدو مقيدة جداً بالنسبة إليه. من هنا تظهر أزمة الدراماتيورجيا، رغم أنها بدأت تتأسس في مناح متعددة، باحثاً لها باستمرار عن سبل جديدة. (أمين، كريمي، 2011، ص 19)

فالاشتغال الدراماتيوري في أحد أبعاده، هو "اشتغال أدبي، مرتبط بالدلالية، الشعرية، الخطاب، وايدولوجية المسرحية المفترض إخراجها. (...) كما يعد نقد داخلي واشتغال تاريخي، ما هي الظروف التي كتب فيها هذا النص، عرض، إستقبال، وكيف كانت تبعات هذا العمل؟". (Monod, 1977, p 111) كما يسمى هذا الاشتغال بـ "دراماتيورجيا البلاطو la dramaturgie de plateau"، أما عن الإنجليزية والألمانية فنجد مصطلح "دراماتيورجيا الإنتاج dramaturgie de production"، وجميعها تعني الاشتغال الدراماتيوري المنجز خلال فترة التدريبات، (..) وهي المرحلة التالية بعد التحليل النصي. (Ouvrage collectif, 2014, p 119)

تعرض كريستل فايلر-في مقالها المنشور بالسلسلة التي ينشرها المركز الدولي لدراسات الفرجة لتعريف Marianne Van Kerhove حول الدراماتيورجيا وتري أنّ تعريفها أساسي جداً: "الدراماتيورجيا"، كما تقول، تشير إلى المادة التي يختارها الدراماتيورج من حيث هي أداة عمل، واستكشاف هذه المادة، وأخيراً بنيتها. تضيف بأنّ الدراماتيورجيا الجديدة هي أيضاً بحث عن علاقة جديدة مع الجمهور. إن اختيار المواد واستثمارها يرتبطان ارتباطاً وثيقاً جداً. ومن الضروري أيضاً معرفة من يقوم بعملية الاختيار، وعادة ما يتم إعداد النص قد تم بشكل جماعي، وهذا يعني بأن اختيار المواد يشير أيضاً إلى مصادر مختلفة، وإن هناك العديد من المساهمات، وبأنه ليس هناك عبقرية فريدة من نوعها، أو مؤلف فذ يجب أن تنفذ رؤيته. وعليه فلا يوجد تمييز واضح بين الدراماتيورجيا، والإخراج، والأداء. وانطلاقاً من هوية برنامج العرض، نكتشف-تقول فايلر-بأنه كانت هناك استشارة فنية، أو ما يمكن تسميته بـ "العين الخارجية". وتضيف فايلر أنّ السؤال الذي يطرح نفسه في ذات السياق هو: كيف تتمظهر هذه العين في العمل؟، ما هي معايير الاستشارة الفنية؟ هل هي سلطوية؟، وكيف ترتبط بالعين الداخلية للمؤدين؟، وهل تقوم العين الخارجية بتوليف/ تجميع العمل؟. (كتاب جماعي، ص 55)

تؤكد Marianne Van Kerhove بخصوص المسرح الجديد أنّ هذا المسرح يريد من جمهوره أن يشارك في وجهات نظر متعددة، أو على الأقل، أن يبعده عن الطريقة المعتادة للمشاهدة. لهذا يأخذ الدراماتيوريون بعين الاعتبار فعلاً كيف يمكنهم إدماج الجمهور، وكيف يمكن مخاطبته، وكيف يمكن إثارة انتباهه وتحفيزه، وكيف للجمهور أن يشارك في العرض الفرجي.

4 الرؤية الإخراجية

تعتبر مسألة اختيار النصوص، ذات منحى ذاتي، فيفسر اغلب المخرجين اختيارهم حسب تفضيلهم الذاتي للنصوص. (Verdeil, 1995, p 21.)

وبالطبع يختلف منطلق كل اختيار، فقد يكون لمجرد تفسير لنص الكاتب أو نقل رؤيته. لكن رؤية كاتب النص الدرامي هي رؤية واحدة أو كما نقول بلغة النقد قراءة من القراءات، لكنها ليست كل القراءات أو على الأصح لا يتوقف العمل المسرحي عندها، بل إن أهمية الإبداعات الفنية وعلى رأس قائمتها الإبداع المسرحي تنبع من تعدد قراءتها، ويقوم سحرها ونفاذها إلى المتفرج على هذه التعددية، التي يشارك المتفرج بذاته وفكره في تشكيل رؤيته الخاصة عنها. وكلما اقترح العمل المسرحي قراءات ورؤى متعددة، سمح هذا للمتفرج أكثر فأكثر في تشكيل رؤيته الخاصة أو قراءاته الذاتية. فكما يرى ديفيد برتش أنه ليس ثمة "نص مكتمل تماما، وإنما هناك عدد من المعاني داخل عملية الكتابة. وبالمثل فمهما كان العرض من خلال عمليات التمثيل كاملا ومفصلا فإن الإخراج لا يكمل تلك العمليات ولا تكمل هذه العمليات من خلال الإخراج وإنما تخلق عملية الإخراج نصا جديدا مناسبا لزمان ومكان واستقبال خاص. وهكذا تستمر عملية تغيير المعاني من طريقة كتابة إلى أخرى ومن قراءة إلى أخرى، ومن تحليل إلى آخر...". (برتش، 2005، ص 24)

وتعد هذه المرحلة تعبير المخرج لرؤيته الذاتية لنص الكاتب، فتعني صياغة تغييرية تطرأ على النص الأصلي، وقد تكون اشد القرب لعملية الاقتباس الفكري. والنص الدرامي كما يقول بروك هو العنصر الثابت في العملية المسرحية أن المخرج يعمل من خلال عناصر ثلاثة: النص، الفرقة، والجمهور، وبين العناصر الثلاثة، فإن الأول هو الدائم والأساسي، فيعد نقطة الانطلاق كما سبق الإشارة لذلك، ويرى أيضا بروك أنه ليس هناك إخراج متقن لمسرحية ما، كما أنه ليس هناك الوضع المثالي للإخراج، تماما كأداء الاوركسترا لأي مؤلف موسيقي، فإن المؤلف الموسيقي وجوده منفصل تماما عن عروضه. وقد كتب عن اندريه انطوان أنه أجبر ممثليه في البحث فيما وراء السطور والكلمة بحيث لا يأتي العرض تقريريا للكلمة المحدودة المكتوبة في النص، فالهدف هو مس قضايا الجماهير، وجهد لإعداد الممثل إعدادا فائقا لخدمة النص.

وحين يقوم المخرج بتفسير النص وبلورة رؤيته الإخراجية له قبل التدريبات، فيجب عليه ألا يفرضها من الخارج، بل أن يجعلها تنمو بصورة طبيعية من خلال عملية "التعلم عن طريق الفعل" وهي العملية التعليمية التي تقع مهمة قيادتها وتنسيقها وإدارتها على عاتقه. فمهمة المخرج تجمع بين دور مصمم شفرة إشارات المرور على الطريق السريع الذي يضمن سلامة المرور وتدفعه عبر ساعتي العرض على المسرح، وبين دور المرأة التي ترى فيها الطبيعة نفسها عن عبارة هاملت، فالمخرج هو المرأة التي ينظر فيها الممثل ليرى الأثر الذي يحدثه على الآخرين. والمخرج بهذا المعنى يؤدي وظيفة المتفرج أيضا فيستثير عنصر "وجود الجمهور" في نفس الممثل إلى الدرجة التي لا يعود فيها يحتاج إلى موجه خارجي. (هلتون، 2000، ص 100)

ويرى برنارد دورت أن " بروز دور المخرج ليس إلا مرحلة أولية في تطور فن المسرح، يمكن تسميتها بمرحلة التحرر لعناصر وتشير هذه المرحلة في معناها إلى التعبير عن بنية العرض بنقد الوحيد العضوية المطروحة وينبني منها صيغة بوليفونية تطرح لغتها على المتفرج". (بنت، ص 28)

لا بد لبناء النص أن يشتمل على شيء يريد الكاتب أن يقوله، ولا بد من توفر في رسالة العمل شمولاً وروحا إنسانية فيما يريد كاتب قوله. ويؤكد ستوارت كريفش أنه عادة ما تتضرر المسرحية فنيا إذا مالت إلى جانب واحد أكثر مما ينبغي، فإذا تغلبت وجهة نظر ما دون مقارنة تذكر سيفقد عنصر القوى المتصارعة المتكافئة الجانب الحيوي له.

وتظهر الايديولوجيا من خلال ما يسمى ما وراء النص، وهو (سطر داخلي في الدور، ويوجد باستمرار في التمثيل خلف الكلمات والحركات ويبررها ويكتفها ويوضحها باستمرار. ويعتقد البعض أن ما وراء

النص هو السطر الداخلي في الجزء الذي يمد كلمات الشخصيات بالحياة، وهذا ليس صحيحا، لأن ما وراء النص يعطي معنى ولونا وبروزا لا للكلمات الممثل وحدها بل لحركاته أيضا، أي انه يبرر كل تمثيل (الممثل). (كيارينى، باربارو، ص 101)

ولما كان ستانسلافسكي يعمل مع تلاميذته كان يقول: (إن معنى الإبداع يتمثل فيما وراء النص، لأن ما وراء النص يتكون منه السبب الذي من أجله كتب المؤلف النص والحوار). (كيارينى، باربارو، ص 103) وللحوار قدرة داخلية على تسجيل واستكشاف الفوارق حيث انه أثناء الحوار يمكن إدراك فوارق الايديولوجيا والمنظور ووضع كلا منها في مواجهة الأخرى، سواء داخل الأفراد أو بين الناس، والحوار، لا شك يحرك كل الأصوات المتغيرة والتناقضات. وكما أن المسرح يسمح بتعدد أوجه الحقيقة، فان الحوار يسمح بوجود وجهات نظر متعارضة ومختلفة. (هلتون، 1995، ص 193)

وكان يقول ستانسلافسكي أيضا: (إن الدراما يمكن قراءتها أيضا في البيت، ولكن معناها وروحها لا يمكن الإحساس بهما إلا في المسرح من خلال ما وراء النص الذي خلقه الممثل وعاش فيه). (كيارينى، باربارو، ص 103) فما وراء النص يعين نغمة الحديث، ويحدد تناسق الحديث مع الحركات. وان الإحساس هو نتيجة مجموع الكلمات والحركات، كما أن الكلمات والحركات تساعد على إيجاد الإحساس.

فليس من الضروري أن نتفق مع نورا بظلة مسرحية ابسن " بيت الدمية" على أن مغادرة زوجها هو التصرف السليم، إلا أن المتفرج سيشعر بلا شك إن كان الوضع الزيجي الذي افترضه ابسن، كوضع، حقيقيا بشكل أساسي أم لا. وحتى أولئك الذين يعترضون بعنف على تصرف نورا سيجبرون على أن يعدلوا موقفهم من الزواج، أن يعيدوا النظر فيه على ضوء المشكلة التي تواجه نورا وزوجها. (اسلن، 1987، ص 27) فيمكن القول أنهم جميعا يحملون نفس الفكرة في عقولهم-وهي الفكرة التي يعبر عنها على خشبة المسرح-، ويعانون ما يشبه المشاعر نفسها.

وكان ماير هولد متأثرا بأراء بافلوف في نظرية الارتباط التي كانت شائعة آنذاك، ومن ثم كان يرى مهمة المخرج أن يعمل بوعي على إثارة مستدعات جمهوره المعروفة، وهم يعلمون أنهم مدعوون للمشاركة. (إن الجمهور قد وجد كي يرى ما نريد له نحن أن يرى..). (ايفانز، 1979، ص 28) هذا الرأي يحيل إلى فكرة التحكم في رأي المتفرج، فإلى أي مدى يمكن للمخرج التحكم في توجيه المتفرج للوجهة التي يريدها؟، أم أن هناك مجال مفتوح لدى المتفرج في استيعاب رؤية المخرج.

5 التحكم والغموض

ويستعمل الكاتب الإيضاح الضمني، فهو لا ينفك أن يقول للجمهور أن ثمة مسألة معروضة عليهم للتفكير فيها، دون أن يوجه إليهم أية كلمة، والبيان الضمني لفكرة المسرحية هو في الواقع أن يرينا الكاتب مجرى الحوادث، وليس أن يشرح لنا فلسفته شرحا تعسفيا. فإن ما بين السطور من معان أهم من السطور ذاتها.

عادة ما يثار السؤال الجمالي الخاص بإمكانية التحكم في الغموض الذي يسم العمل الفني وذلك عندما نواجه بتلك المناورة التي يتسم بها سواء العرض أو النص الدرامي، فعلى كل من القارئ والمخرج والمتفرج أن يحددوا آفاق الغموض/الوضوح داخل النص، وإلى أي مدى تتسم هذه الآفاق بالثبات، وإلى أي مدى يمكن التعرف عليها. ومن ثم لا يمكننا استبعاد مفهوم التأويل تحت زعم السعي الموضوعي لتجسيد العمل الفني، أو توصيف نظام علامات معين أو المبادئ السيميولوجية لنص العرض. (ايفانز، 1979، ص 74)

فضلا عن الآفاق غير المحددة ومواطن الغموض قد يحتوي النص على عنصر ثالث قد يبدو مناقضا للعنصرين السابقين، وهو التكرار المتزايد للعلامة الذي يعرفه ميشيل كورفين Michel Corvin بأنه ذلك التكرار الذي لا يمكن اختزاله في لغة تسمح بتوليد معنى. وهنا يلزم القول بأن الغموض لا يختفي من النص نتيجة لهذا التكرار. فالتكرار هنا لا يعدو أكثر من مجرد إعادة لنفس المدلول، ومن ثم فطالما بقيت العلامة

المتكررة دون استعمال تداولي حقيقي باعتبارها جزءا من لغة تواصلية فإنها لا تقدم معلومة جديدة، وبالتالي تبقى هذه العلامة غامضة طالما ليس ورائها قصدا تداوليا مباشرا. (هلتون، 1995، ص 78)

اذ من الضروري أن يتوازن السطح مع العمق، أو الظاهر مع الباطن، وهذا لخلق دلالات بالعرض المسرحي، حتى ينسجم مع كل أنواع المتلقي ابتداء من النخبة المثقفة، إلى متوسطي الثقافة، وحتى الطبقة الشعبية من العامة، فيسعى الدراماتورج إلى صياغة أساسها البحث وتحقيق انسجام بين الشكل والمضمون، من تصميم الرمز ودمجه ضمن اللعب الدرامي والمسرحي، فليس ضروريا أن يكون لدينا نص خارق للعادة حتى نحقق إخراج مبهر، بل قد تكفي الفكرة، أو حتى قصيدة، أو اقتباس، أو إعادة كتابة لنص ما، لخلق نص آخر مختلف ألا وهو نص العرض.

ويرى هلتون أن مهمتنا (كمخرجين أو كمنقاد) هي أن نقوم بتحليل خطاب الإخراج المسرحي، وأن نقوم بمقارنة هذا الخطاب ونصه الشارح بالنص الشارح الخاص بنا واضعين في الاعتبار أثناء عملية التحليل السياق الاجتماعي الذي وجد فيه النص الدرامي ونص العرض لحظة إرساله وواضعين كذلك في الاعتبار الجماليات والأيدولوجيا الخاصة بنا والتي هي أيضا نتاج سياقنا الاجتماعي الخاص. وهذه الرؤية التركيبية الشاملة تجعلنا في موقف يمكننا من تقديم نقد واعي للتجسيد المسرحي ونصه الشارح-نقد يكشف عن مواضع عدم الاتساق والضعف داخل هذا التجسيد. وإنّ التجسيد الذي نقوم به كمتفرجين والذي يضمه سياق زمني واجتماعي معين هو الذي يصح في النهاية، ذلك التجسيد الذي نضطلع به هو نتاج العلاقة الجدلية بين القراءة الإخراجية للنص الدرامي وقراءتنا التي نضيفها إلى النص. (هلتون، 1995، ص 87)

يرى مارتين اسلن قول المثقف عن مسرحية ما أنها مثيرة للاهتمام بشكل رائع يختلف تماما عن اتخاذ قرارا عمليا بإخراجها وعرضها على جمهور عريض. فمن الطبيعي جدا أن أرى أن يسيطر الاعتبار الثاني، العملي والواقعي. وأنا ملزم أيضا بوصفي مخرجا عاملا، أن أتناول المسرحيات التي أواجهها تناولا عمليا وليس نظريا: أي، كيف اجعلها تنجح؟ (اسلن، ص ص 5، 6)

يتساءل ايجيلتورنكفيست عن ما الذي يجعل المخرج يختار طريقة ما لتقديم رؤيته دون غيرها؟، ويرى أنه من الواضح وجود عدة عوامل تؤثر في ذلك، مثل:

- الوسيط الذي يتم اختياره.

- أسلوب التقديم (المسرح الواقعي الإيهامي مقابل المسرح الملحمي غير الإيهامي).

- الخيارات الإخراجية (الوظيفة السياقية)

- الإمكانيات التقنية لتحقيق الهدف (قد يكون هذا مرتبطا ارتباطا وثيقا باختيار الوسيط). (تورنكفيست،

2002، ص 19)

خاتمة:

تقاسمت الدراماتورجيا مع الإخراج عملية الإنتاج المسرحي، فحين يقوم الإخراج بالإعداد التقني للعمل المسرحي، تقوم الدراماتورجيا بالإعداد والتحليل للنص، ومن هنا أصبحت للدراماتورجيا مكانتها الأساسية في الإنجاز المسرحي، ودورها الحيوي في تقديم تحليل نسقي للنص وشرحه، وتحديد إيديولوجيته (ما يريد الكاتب إبرازه)، وتحويل هذه المدركات وترجمتها بأدوات مسرحية، فالDRAMATURGIA تستخدم أدوات النص ووسائل الخشبة في خدمة المعاني المتعددة والمتواصلة للنص الدرامي، ويرافق ذلك ضرورة اختيار تأويل معين أو توجيه العرض وفق هذا التأويل.

وما يميز المسرح التعددية النصية المعقدة، والتي هي مجموعة النصوص المتضمنة في العمل المسرحي الواحد، باعتباره عملا ابداعيا معقدا، من نص العرض أو الإخراج المسرحي نتاج تلك العلاقة الدينامية بين النص الشارح للمخرج والنص الشارح للمتفرج. وعدم السقوط في وهم أن القراءة الإخراجية للنص الدرامي تستنفذ النص، وأنها القراءة الوحيدة المقبولة.

قائمة المراجع:

- الياس ماري ، قصاب حسن حنان (1997) المعجم المسرحي، لبنان: مكتبة لبنان ناشرون، ط1.
- استون الين ، سافونا جورج (1991) المسرح والعلامات، ت: سباعي السيد، مراجعة: محسن مصيلحي، القاهرة، مصر: مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي، وزارة الثقافة.
- اسلن مارتين (1987) تشريح الدراما، ت: أسامة منزلجي، عمان، الأردن: دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1.
- امين خالد ، سيف محمد، دراماتورجيا العمل المسرحي والمتخرج، المغرب: منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة.
- ايفانز جيمس روس (1979) المسرح التجريبي، من ستانسلافسي إلى اليوم، ت: فاروق عبد القادر، مصر: دار الفكر المعاصر، ط1.
- ايلام كير (1992) سيمياء المسرح والدراما، ت: رثيف كرم، بيروت، لبنان: المركز الثقافي العربي، ط1.
- بافيس باتريس (1992) سيميولوجيا المسرح، ت: سباعي السيد، مصر: مجلة المسرح المصرية، ع 42.
- برتش ديفيد (2005) لغة الدراما، ت: ربيع مفتاح، مصر: المشروع القومي للترجمة، ط1.
- بنت سوزان، جمهور المسرح، ت: سامح فكري، القاهرة، مصر: أكاديمية الفنون، وحدة الإصدارات.
- تورنكفيست يجيل (2000) الدراما خارج المسرح، ت: سومية مظلوم، القاهرة، مصر: منشورات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، وزارة الثقافة.
- داوسن س.و، الدراما والدرامية، ت: جعفر صادق الخليلي، لبنان: منشورات عويدات، ط1.
- دين ألكسندر (1972) العناصر الأساسية لإخراج المسرحية، ترجمة بتصرف: سامي عبد الحميد، بغداد، العراق: دار الحرية للطباعة.
- كريفش ستوارت (1987) صناعة المسرحية، ت: عبد الله معتصم الدباغ، بغداد، العراق: دار المأمون.
- كيارييني. ل و باربارو. ا، فن الممثل، ت: طه فزي، مصر: المؤسسة المصرية العامة، ط.
- كتاب جماعي (2011) الدراماتورجيا الجديدة، إشراف: خالد أمين وسعيد كريمي، المغرب: المركز الدولي لدراسات الفرجة، ط1.
- هلتون جوليان (1995) اتجاهات جديدة في المسرح، ت: أمين الرباط، سامح فكري، مصر: مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون.
- هلتون جوليان (2000) نظرية العرض المسرحي، مصر: هلا للنشر والتوزيع، ط1.
- المراجع الأجنبية:
- Monod Richard (1977) les textes de théâtre, Lyon, France : ed. Cedic.
- Ouvrage collectif (2014) de quoi la dramaturgie est-elle le nom ?, paris, France : ed. l'harmattan.
- Pavis Patris (1990) dictionnaire du théâtre, Paris, France : ed.dunod.
- Pruner Michel (2001) l'analyse du texte de théâtre, Paris, France :Nathan université, collection.
- Stanislavski Constantin(2000) cahiers de régie, préface D'Alain Françon, ed. Aux forges de vulcain, 1ere ed.
- Ubersfeld Anne (1996) Les termes-clés de l'analyse du théâtre, Paris, France : Seuil.
- Verdeil Jean (1995) le travail du metteur en scène, France : ed. Aléas.