المجلة الأردنية للفنون، مجلد 7، عدد 1، 2014، 25- 42

مفهومُ الصّورةِ الدّراميّةِ في النّصِّ المسرحيّ

عمر محمد نقرش
كلية الفنون والتصميم، قسم الفنون المسرحية، الجامعة الأردنية

تاريخ الاستلام: 2013/11/24 **تاريخ القبول:**2014/3/25

Dramatic Image in Theatre Text

Omar Mohammad Naqrash, Collage of Arts and Designe, University of Jordan

ملخص

هدفَ البحثُ إلى استقصاءَ مفهومُ الصّورةِ الدراميّةِ في النّصِّ المسرحيِّ بوصفِهِ مدونةً أوليةً لخطابِ العرضِ المسرحيِّ ، وجودةَ النصِّ المسرحيِّ تتمثلُ في قدرتهِ على إثارةِ الصّور الدراميّةُ ، فهي المحفّزةُ للرّؤيةِ الإخراجيّةِ للعرضِ المسرحيِّ كونه يتشكّلُ من صورٍ سمعيّةٍ وبصريّةٍ تفترض وجود مرسِلٍ ورسالةٍ ومرسَلٍ إليه، من خلالِ خاصيّةِ التّبادلِ الحواريِّ وخاصيّةِ التّجسيدِ الذي يرتَقي بدراميّةِ النّصّ، ولِما تنطوي عليهِ من وظائفَ تكسبُه قيمةً دراميّةِ وجماليةً إلى جانِبِ قيمتِها التَواصُلِيَّةً والتعبيريّةِ والدلاليّة، آخذاً بعينِ الاعتبارِ إستراتيجيّةَ التلقّي كمعيارٍ لذلكَ، ومبتغًى في الفهمِ والتحليلِ واستخلاصِ النتائج. ممّا يمنَحُها القُدرَةَ على خَلقِ استِجابَةٍ تَفاعُلِيَّةٍ مع المُتَلَقّي. كما يعدّ اعتمادُ الصورةِ الدراميّةِ معياراً نقديّاً في الخطابِ المسرحيِّ أمرًا ضروريًّا لإبرازِ الأدواتِ الجماليّةِ الناظمةِ له، وقد استعرض الباحث في سبيل ذلك أمثلة توضيحية منتقاة ، ومستنبطاً نتائجه من مؤشرات الإطار النظري والمنهج الوصفي التحليلي.

الكلمات المفتاحية: الصّورةُ الدراميّةُ، النصُّ المسرحيُّ، العرضُ المسرحيُّ، نظريَّةُ التّلَقِّي.

Abstract

This paper aims at researching dramatic image and studying it as the seed for the theatre performance discourse. A good theatre text is able to stimulate dramatic images that trigger ideas for directing vision for theatre performance. The theatre performance itself is formed by audio and visual images that require having a message, a sender, and a receiver. Dramatic image that is carried by the dialogue is later transformed into embodiment, dramatic/and aesthetical value. In this study the dramatic image and its communicative and expressive values are analyzed using reception strategy as a criteria in understanding and drawing conclusions. The research considers and examines dramatic image as a dramatic criteria in theatre discourse, the researcher uses selected examples and draws conclusions based on theoretical groundings and on content analysis methodology.

المقدمة:

تعددَّتْ وتنوّعَتِ المناهجُ النقديّةُ الّتي تعاملَتْ مع النّصِّ المسرحيِّ تحليلاً وتفسيرًا، وشكّلَتْ في مجملِها مَدخلاً هامًّا لدراستِهِ وتفسيرِهِ واستجلاءِ طبيعتِهِ الجماليّةِ والدراميّةِ وتأثيرِها في المتلقّي، وتشكّلُ الصّورةُ الدراميّةُ بوصفِها معطىً جماليًّا أهميةً كبيرةً في بناءِ النّصِّ المسرحيِّ؛ لِما تنطوي عليهِ من وظائفَ تكسِبُهُ قيمةً دراميّةً و جماليةً إلى جانِبِ قيمتِها التعبيريّةِ والدلاليّة، فهي المحفّزةُ للرّؤيةِ الإخراجيّةِ للعرضِ المسرحيِّ، بوصف النّصِّ المسرحيِّ يحملُ مشروعيّةَ التعاملِ معَهُ كونه خِطابًا يتشكّلُ من صُوَرٍ سمعيّةٍ وبصريّةٍ تفترضُ وجودَ مُرسِلٍ ورسالةٍ ومُرسَلٍ إليه، من خلالِ خاصيّةِ التّبادلِ الحواريِّ وخاصيّةِ التّجسيدِ كبُنيةٍ مشهديّةٍ وصُوَريّةٍ متكاملةٍ للخِطابِ المسرحيِّ الذي يرتَقي بدراميّةِ النّصّ.

تتمثلُ أهميّةُ الصّورةِ الدراميّةِ في الطّريقةِ التي تفرضُ علينا نوعاً من " الانتباهِ للمعنى الّذي تعرِضُهُ، وفي الطّريقةِ الّتي تجعلُنا نتفاعلُ مع ذلكَ المعنى ونتأثّرُ بِهِ "(عصفور،1992، ص327-328)، ونظرًا لسُلطةِ الصّورةِ في سياقِ تلقّي الخطابِ المسرحيِّ فأنه يستوجبُ استجلاءَها بالدّراسةِ والتّحليل بدلالاتِها وسياقاتِها المختلفة، ورَبطِها بالمُدرَكاتِ الحسيّةِ وخاصةً البصريّةِ والسمعيّةِ مِنها، وهذا ما يسوِّغُ استدعاءَ الحواسِ لاستيعابِ ماهيّةِ التشكيلِ الجماليِّ لها ممّا يسهمُ في فهمِ واستيعابِ بنائيّةِ النّصِّ المسرحيِّ، فالنّصُّ ينفتِحُ على جملةٍ من التّشكيلاتِ الصّوريّةِ الدّراميّةِ المحمَّلةِ بالدّلالات والمرتبطة بالخيالِ ارتباطًا وثيقًا، فبواسطَةِ فاعليّةِ الخيالِ ونشاطِهِ" تنفَذُ الصورةُ إلى مُخَيِّلَةِ المتلقّي فتنطبِعُ فيها بشكلٍ معيّنٍ وهيئةٍ مخصوصَةٍ" (هلال،1973، ص168)، كما أنَّ الكشفَ عنها يتيحُ لكلَّ من المُخرِجِ والممثلِ والمتلقّي الوصولَ إلى اكتشافاتٍ جديدةٍ حول جماليّةِ ودلاليّةِ الصّورةِ الدّراميّةِ، وعلى الرّبطِ بينَها و بينَ المعاني الّتي تختفي وراءَها، فالصَورةُ ليستْ مَقصورَةً على الهَدَفِ الجَماليِّ و إنّما تَنطَوي أيضًا على قيمٍ عاطفيةٍ ووصفيّةٍ ومَعرفيّةٍ مُرتبطةٍ باللّغةِ، فالحِوارُ المسرحيُّ يُفصحُ عن ماهيّةِ الصّورةِ الدّراميّة.

ومع كلّ ذلك بقيَ النقدُ المسرحيُّ بعيداً كلّ البعدِ عن دراستِها وسَبرِ أغوارِها، علماً أنَّ الصّورةَ تُعدُّ أيضًا من "أهمّ معاييرِ النّاقدِ في الحُكمِ على التّجربةِ الفنيّةِ وأصالتِها، ولمّا كانت الصّورةُ تصهرُ في شكلِها النهائيِّ عناصرَ متعددةً: ذاتيّةٍ وموضوعيّةٍ، فإنّ دراستَها تعني دراسةَ تلك العناصرِ منفردةً ومجتمعة، وهي لهذا تُعدُّ الطّريقَ الهامّةَ بالنسبةِ إلى النّاقدِ، للولوجِ إلى جوهرِ العملِ الفنيِّ وجمالياتِهِ المُختلفةِ " (العسّاف، 2005م ص28)، لذا يُعدُّ اعتمادُ الصورةِ الدراميّةِ معياراً نقديّاً في الخطابِ المسرحيِّ وأمرًا ضروريًّا لإبرازِ الأدواتِ الجماليّةِ الناظمةِ له، وهذا بالضرورةِ يُسهِمُ في إقامةِ وشائجَ متينةٍ مابين النقدِ المسرحيِّ والمتونِ الإبداعيّة، التي تمثلُ قاعدةَ الانطلاقِ نحوَ التّجسيدِ المسرحيِّ خصوصاً في ظلِّ ما تعانيهِ بعضُ النّصوصِ المسرحيّةِ من الفَقرِ الدرامي وإغراقِها في السّرديّةِ والنثريّة، لذا استهدفَ هذا البحثُ استقصاءَ ملامحِ الصّورةِ الدراميّةِ في النّصِّ المسرحيِّ بوصفِهِ مدونةً أوليةً لخطابِ العرضِ المسرحيِّ آخذاً بعينِ الاعتبارِ إستراتيجيّةَ التلقّي كمعيارٍ لذلكَ ومبتغًى في الفهمِ والتحليلِ واستخلاصِ النتائج، من ثمّ فإنّ جودةَ النصِّ المسرحيِّ تتمثلُ بما يحقّقُهُ من دراميّةٍ وقدرةٍ على إثارةِ الصّور الدراميّةُ، وبذلك يكونُ المسرحُ في جوهرِهِ مزيجاً من الدّراما والصّورة، والصّورة هنا هي شكلُ الحدثِ وصياغتُهُ.

مشكلةُ البحث: تتلخّصُ مشكلةُ البحثِ في التّساؤلاتِ التّالية:
- كيف يمكن لنا التعرّفُ إلى مفهومِ وأهميّةِ الصّورةِ الدراميّةِ في النّصِّ المسرحيِّ.
- كيف يمكن لنا التعرّفُ إلى فاعليّةِ الصّورةِ الدراميّةِ في الرؤيةِ الإخراجيّة.
- كيف يمكن لنا التعرّفُ إلى أهميّةِ الصّورةِ الدراميةِّ في إثراءِ التّذوّقِ الفنيِّ لدى المتلقّي.

أهدافُ البحث: يستهدفُ البحثُ ما يلي:
- التعرفُ إلى مفهومِ الصورةِ الدراميّةِ وتَحقُّقِها في النّصِّ المسرحيّ.
- توضيحُ أهميّةِ الصّورةِ الدراميّةِ في عملِ المخرجِ المسرحيّ.
- التعرفُ إلى دورِ الصّورةِ الدراميّةِ في فعلِ التّلقّي.

أهميّةُ البحث: يكتسِبُ البحثُ أهميَّتَه من خلالِ الآتي:

يُعدُّ البحثُ محاوَلةً جديدةً لترسيخِ وتعميقِ أهميّةِ الصّورةِ الدراميّةِ في النّصِّ المسرحيِّ والكشفِ عن أبعادِها المُختلفةِ، من خلالِ دراستِها وتحليلِها ومقاربتِها معرفيّاً ونقديّاً ومسرحيّاً، وما تتركُهُ من استجاباتٍ انفعاليّةٍ لدى المتلقّي، هذا ويفيدُ البحثُ المشتغلينَ في مجال الفنِّ المسرحيِّ من مؤلفينَ ومُخرِجينَ وممثلينَ ونقادٍ، وكذلكَ تقديمُ الفائدةِ للمؤسّساتِ الأكاديميّةِ التي تُعنى بالمسرحِ والجهاتِ ذاتِ العلاقة.

منهجُ البحث:

يعتمدُ الباحثُ في سبيلِ تحقيقِ أهدافِ البحثِ أسلوبَ تحليلِ المُحتوى من الناحيةِ الكَيفيّة، بوصفِهِ أحدِ تقنياتِ منهجِ البحثِ الوصفيّ التحليليّ القائمِ على جمعِ المعلوماتِ والبياناتِ من المراجعِ والمصادرِ ذاتِ العلاقةِ لبناءِ الإطارِ النظريّ، وصولاً لنتائجِ البحثِ من خلالِ بعضِ الأمثلةِ القصديَّةِ الّتي توضّحُ أهميّةَ وخصوصيّةَ الصّورةِ الدراميّة.

تحديدُ المصطلح:

استُخدِمَتْ كلمةُ(الصّورة) في الدراساتِ الأدبيّةِ والنقديّةِ والفنيّةِ تحتَ جُملةٍ من المصطلحاتِ والمُسمّياتِ والدّلالاتِ المترابطةِ والمُتداخِلة، وذلكَ بحسبِ طبيعةِ انتمائِها الإيديولوجيّ أو الفنيّ أو الجماليّ، مما يجعلُ من تحديدِها وتعريفِها أمرًا ليسَ من السّهولةِ بمكانٍ والباحثُ هنا ليسَ بصددِ تتبُّعِ التّسلسلِ التّاريخيِّ لمفاهيم الصّورةِ في مدوّناتِ النّقدِ العربيّ والغربيّ، لذلكَ لن يخوضَ في تفاصيلِ ذلك، خوفًا من أن يستنطِقَ النّصَّ المسرحيّ ما لم يقلْهُ وما لا يحتمِلُهُ، وإنّما يوردُ بعضَ التعريفاتِ الّتي تخدمُ موضوعَ البحث.

الصّورةُ لغةٌ تعني: الشكل؛ لقوله تعالى: (فِي أَيِّ صُورَةٍ مَا شَاءَ رَكَّبَكَ) (سورة الانفطار، الآية: 8)، ويعرِّفها لسانُ العرب، بأنَّها: " الصورةُ في الشكلِ، والجمعُ صُوَرٌ و صِوَرٌ و صُوْرٌ، وقد صَوَّرَهُ فَتَصَوَّرَ، وتَصَوَّرْتُ الشيءَ، توهّمت صُورتَهُ، فتصوَّر لي" (ابن منظور، 1997 ص 85)، وعرَّفَها قاموسُ المصطلحاتِ اللّغويّةِ والأدبيّةِ، بأنّها: "خيالُ الشّيءِ في الذّهنِ والعقلِ، وصورةُ الشّيءِ، ماهيّتُهُ المجرّدة" (يعقوب، وزملائه، 1987، ص247)، الناقدُ الفنيُّ جيروم ستولنيتز، بدورِهِ حدّدَ معنى الصّورةِ، بأنّها: " تنظيمٌ قائمٌ على الارتباطِ المتبادلِ بينَ عناصرِها ليؤسّسَ لوحدةِ العملِ الفنيِّ الّذي يؤدّي من ثمّ إلى دلالاتٍ

فكريّةٍ وتعبيريّةٍ وجماليّةٍ، تجلُبُ المتعةَ والمسرةَ للمتلقّي".(ستولنيتز،١٩٨١، ص٢٣٩) ويعرّفُها الناقد جابر عصفور، بأنّها "طريقةٌ خاصّةٌ من طرقِ التعبيرِ أو وجهٌ من أوجهِ الدّلالة".(عصفور،1992،ص56) مع الأخذِ بعينِ الاعتبارِ أنّ هناكَ علاقةً تكامليّةً ترابطيّةً ما بينَ الصّورةِ والكَلمةِ تصلُ إلى حدِّ التوازنِ معها، فالصّورةُ البصريّةُ تُعَدُّ تجلِّيًا للّغةِ اللفظيّةِ، وما سبَقَ يُؤشِّرُ بوضوحٍ بأنَّ الصّورةَ إبداعٌ ذهنيٌّ يَعتمدُ على الخيالِ ويقومُ العقلُ بإدراكِ علاقاتِها بشكلٍ بصريٍّ معيّن، فالصّورةُ بذلكَ هي الشكلُ أو نتيجتُهُ، وتعبّرُ في مُجمَلِها عن " المعنى الذهنيّ، والحالةِ النفسيّةِ، وعن الحادثِ المحسوسِ، والمشهدِ المتطوّرِ، وعن النموذجِ الإنسانيِّ، والطبيعةِ البشريّةِ". (قطب، د.ت، ص34).

التعريفُ الإجرائيُّ للصّورةِ الدراميّةِ:

طريقةٌ من طرقِ التعبيرِ الّتي تقومُ على تصوراتٍ ومقترحاتٍ مرئيّةٍ ومسموعَةٍ ومحسوسَةٍ، مبنيّةٍ ومنتظمَةٍ وُفقَ تشكُّلٍ أسلوبيٍّ معينٍ وسياقاتٍ دالّةٍ على المعنى تُشيرُ إلى الشكلِ البصريِّ، يستطيعُ المخرجُ أن يُؤَوّلها من خلالِ عناصرِ العرضِ، مما يُضفي على النّصِّ المسرحيِّ قيمةً دراميّةً و دلاليّةً و جماليّة، تُسهمُ في تعميقِ الرؤيةِ الإخراجيّةِ وتحقيقِ فاعليّةِ التّلقّي والاستجابَةِ.

الصورةُ الدراميّةُ و داراماتورجيا النّصّ المسرحيّ:

تُعنى الداراماتورجيا بوصفِها فنُّ تأليفِ المسرحيّاتِ بدراسةِ البناءِ الدراميِّ للنصِ وتهيئتِهِ للعرضِ بمساندةِ الداراماتورج (الخبير أو المستشار الدرامي للنّصّ والعرضِ) لخلقِ النسقِ الناظمِ أو النسيجِ الجماليِّ لعناصرِ النصِّ والعرضِ وكلّ ما يشكّلُ خاصيّةَ العملِ المسرحيِّ، ولخلقِ توازناتٍ بينَ ماهو سمعيٌّ ومرئيٌّ في عمليّةِ تحوّلِ المدلولاتِ النّصيّةِ إلى علاماتٍ متحقّقةٍ في الفضاءِ المسرحيِّ لإضاءةِ النصِّ بصريًا (صليحة،2009،ص45) وعليه يقفُ الداراماتورج موقفَ القارئ الجماليِّ لبنائيّةِ الصورةِ الدراميةِ بين النصِّ والعرضِ، انطلاقاً من الفكرةِ الرئيسيةِ والحدثِ الدّراميِّ ورسمِ الشخصياتِ بأبعادِها الثّلاث (الماديّة والاجتماعيّة والنفسيّة) واللّغةِ الحواريّة المُلائمةِ لسلوكيّتِها في الفضاءِ الزّمانِيِّ والمَكانِيِّ، ممّا يجعلُ المُتَلَقّي يشكّلُ بخيالِهِ صورًا وحركاتٍ وأفعالًا وانفعالاتٍ وأماكنَ وأزمنةً ضمنَ نسقٍ بصريٍّ متحركٍ، وهذهِ العمليّةُ أشبهُ بتلكَ الّتي يسمّيها رائدُ نظريّةِ التلقّي الألمانيّ(فولفغانغ إيزر) (البنية النصيّة المحايثة) والّتي يُقصدُ بها مجموعُ التوجّهاتِ الداخليّةِ التي يُهيّئُها النصُّ للمتلقي.

يرتبطُ مفهومُ الصّورةِ دراميًّا بنظريّةِ أرسطو (384-322 ق. م) في المحاكاةِ للشخصياتِ والانفعالاتِ والأفعالِ، الّتي تؤدّي إلى تحقيقِ غايةِ التّطهيرِ (catharsis) لذا أكّدَ أرسطو على دورِ الفنّانِ في المحاكاة، ووسيلَتُهُ في ذلكَ الخيالِ الّذي يُمثلُ القُدرةَ العقليةَ النّشيطةَ على تكوينِ الصّورِ التي تتمّ بواسطةِ: الوسيلةِ (الأداة أو الوسيط)، والموضوعِ (المادة المحكيّة)، والطريقةِ (الأسلوب)، لتوضيحِ مقدرةِ المؤلّفِ على التّصويرِ الفنيِّ ويقولُ في كتابَةِ فنِّ الشّعر: " علينا أن نَنْهَجَ نهجَ المصوّرينِ البارعينِ الّذينَ يوضّحونَ الملامِحَ بدقّةٍ ولا يُغفِلونَ الشَّبَهَ بينَ الحقيقةِ والصّورة " (أرسطو،ب.ت،ص63) أي بمعنى التّماثلِ لأنّ الصّورةَ تُقرّبُ المعنى من خلالِ التّوافقِ مع الشّيءِ الّذي تدلُّ عليه، والشّاعرُ الرّومانيِ هوراس (65–8 ق. م) بدورِهِ استلهَمَ من أرسطو موضوع المُحاكاةِ مشبِّهًا القصيدةَ بالصّورة، وناصِحًا الشّعراءَ الدّراميّينَ بالتقاطِ صورِ موضوعاتِهم من الواقع. حيث قال: " إنّي لأنصحُ الفنانَ بأن يتّخِذَ من الحياةِ وعاداتِها أنموذَجَهُ الذي يَحتذي بهِ ويَصوغُ منهُ صُوراً حيّةً ناطقةً."(هوراس، 1988،ص132).

لذا فإنّ باستطاعةِ المؤلِّفِ المسرحيِّ بما يُتاحُ لَهُ من أدواتِ التّعبيرِ اللّفظيّةِ وغيرِ اللّفظيّةِ، رسمَ صورٍ متنوّعةٍ ومتتاليةٍ ومترابطةٍ تنبِضُ بالحياةِ والعواطِفِ وتسمَحُ باستثارةِ خيالِ المتلقّي، ودراسةُ النّصِّ في ظلِّ غيابِ دراسَةٍ للصّورِ الدّراميّةِ الّتي تُعاضِدُهُ، يُعدُّ ضَربًا منَ الكلامِ المألوفِ، فالصّورةُ تُعدُّ غَرَضًا أُسلوبيًّا يقدّمُ المعنى بطريقةٍ دلاليّةٍ ويَمنَحُهُ قيمةً دراميّةً وجماليّةً تُسهِمُ في إثارةِ وتشكيلِ الصّورِ البصريّةِ والسّمعيّةِ في ذهنِ ومخيلةِ كلٍّ منَ المخرجِ والممثلِ والمتلقّي، فالتّذوّقُ الجماليُّ للخطابِ المسرحيِّ مصدَرُهُ الصورةُ الّتي تُساعدُ على اكتمالِ خصائِصِهِ الفنيّةِ. أي بمعنى إنّ للصّورةِ الدّراميّةِ وجهين لا يقومُ أحدُهُما دونَ الآخرِ، أحدُهُما يمثلُ مادةَ الصورةِ بمعنى الشّكلِ، والآخرُ يمثلُ صورةَ المعنى أو المضمون. لذا عُدَّتِ الصورةُ الدّراميةُ منَ الرّكائزِ والمكوّناتِ الأساسيّةِ الّتي تشكّلُ النّصَّ المسرحيَّ بوظائِفِهِ الثّلاث: الدّراميّةُ(الحاملةُ والمفسّرةُ للفعلِ)، والشّعريّةُ (الحاملُة لكلِّ الحيلِ والمهاراتِ البلاغيّةِ)، والتواصليّةُ (بين المؤلِّفِ والشّخصياتِ والجمهورِ). كما أنّها لا تتواجَدُ منفصِلَةً عن بقيّةِ عناصرِ البناءِ الدّراميِّ، وإنّما مجتمِعَةً بحيث تصدُرُ كلُّ قيمةٍ عن قيمةٍ سابقةٍ لها، وتأخذُ نفسَ الاهتمامِ لدى المؤلِّفِ لتمتزِجَ مع سائِرِ الأجزاءِ فتبدو كلًّا مُنسجِماً في توازُنٍ تامّ، ودراستُها منفصِلةٌ لا يَعني أنّ لها قيمةٍ مستقلّةٍ عن الأخرى بل مرتبطةٍ بوظيفةٍ دراميّةٍ، فالكاتبُ المسرحيُّ بدورِهِ يعتمِدُ على الصّورةِ الدّراميةِ لرَبطِ الشّخصياتِ والأحداثِ وعكسِ وِجهةِ نظرِهِ داخلَ النَّصِّ، فمُعظمُ المسرحيّاتِ الّتي نالَتْ شُهرَةً استندَتْ إلى مجموعةِ صورٍ دراميّةٍ تمتازُ بحُسنِ الصّياغةِ وسلامةِ وسلاسةِ التكوينِ حاملةً بداخلِها مجموعةٍ من العواطفِ والأفكارِ والأحلامِ والصّراعاتِ، ومثالُ ذلكَ الحوارِ بينَ الأمِّ والعَريسِ من مسرحيَّةِ عُرسِ الدَّم للكاتب الاسباني فيديريكو غارثيا لوركا (1898-1936) الّتي تَطغى عليها الصّورُ الشّعريةُ الدّراميّةُ.

" **العريس**: لكنك ستأتي معنا.

الأم: لا.لا أستطيع أن أترك أباك، وأخاك هنا وحيدين.لابد أن أذهب إليهما كلّ صباح وإذا ابتعدت فمن الممكن أن يموت واحدٌ من عائلة فلكس، واحد من القتلة- فيدفنوه قرب رجلينا.ذلك ما لن يحدث أبدًا.؟ أوه، لا! ذلك لن يحدث أبدًا!لأنني سأنبشُ عليهما بأظافري وأخرِجُهم وبمفردي سأسحقُهم على الجدار".

(لوركا، 2011، ص10)

وفي حِوارٍ آخَرَ بينَ الأبِ والأمِّ الّذي يَصِفُ فيهِ كلٌّ مِنهُما حَسَناتِ ابنِهِ.

" **الأم :**ابني وسيم، وهو لم يعرف أية امرأة أبدًا، واسمه أنظف من ملاءة فُرِدَت في الشمس.

الأب:لا داعي أن أخبرك عن ابنتي، في الثالثة حين تلمع نجمة الصباح، تعدّ الخبز.إنّها لا تتكلم أبدًا:ناعمةٌ كالصّوف وتطرزُ كلّ أنواعِ الشغل الجميل وتستطيعُ أن تقطعَ حبلًا قويًّا بأسنانِها".

(لوركا، 2011، ص30)

وفي الحِوارِ بينَ الخادِمَةِ والعَروسِ خلالَ فعلِ تمشيطِ الشَّعرِ والحَديثِ عن مفهومِ الزَّواجِ وصورةِ الزَّفافِ.

" **العروس:**..... الجدرانُ نفسُها تنفثُ حرارة.أي – ي- ي! لا تشدّي بقسوةٍ إلى هذا الحدّ.

الخادمة: أنا أحاولُ فقط أن أثبّتَ هذه الخصلة على نحوٍ أفضل.أريدُها أن تسقطَ على جبهتِكِ.

(تنظُرُ العَروسُ إلى نفسِها في المِرآةِ) ما أجملك أي- ي- ي!(تقبّلُها بحرارة)

العروس: (بجد) استمري في المشط.

الخادمة:(تمشّطُ) أوه، محظوظةٌ أنتِ تضعينَ ذراعَيكِ حولَ رجلٍ، وتُقبّلينَهُ، وتُحسِّينَ بِثقله.

العروس: هص.

الخادمة: وأجملُ ما في الأمرِ حينَ تصحينَ وتحسّينَ بهِ إلى جنبِكِ وحينَ يداعبُ كتفَيكِ بنفسِهِ، كريشَةِ عندليب!

الخادمة: لكن يا طفلتي ! ما هو الزّواج؟ الزواجُ: هو هذا ولا شيءَ آخرَ. هل هو الحلوى أو باقاتُ الزّهور؟لا.إنَّهُ فراشٌ متألقٌ ورجلٌ وامرأة".(لوركا،2011، ص36،37)

لذا فإن إستراتيجيةَ بناءِ الصّورةِ الدّراميّةِ تتطلبُ من المؤلّفِ المسرحيِّ وضعَ شخصيّاتِهِ في أماكِنِها وأزمِنَتِها المناسبةِ إضافةً إلى استيفائِها المقوّماتِ الأساسّيةِ الّتي تنهضُ عليها ابتداءً منَ الدّوافعِ الّتي تحرّكُها وعواملِ نموِّها وأوجهِ التّبايُنِ بينَها وبينَ ما يُحيطُها من شخصيّاتٍ، والحوارُ الذي يُعبِّرُ ويَكشِفُ بِهِ عن فكرتِهِ وعنِ صورِ الأحداثِ والشّخصيّاتِ، لذا فإنَّهُ يَسعى باستمرارٍ إلى صياغَةِ حوارٍ منسجِمٍ ومُتناسِقٍ من حيثِ البلاغةِ والإيجازِ والتّكثيفِ ليحقِّقَ به أقصى طاقةٍ دراميّةٍ للمعنى ودلالاتِهِ الصّوريّةِ، واستخدامِ مفردةِ الصّورةِ في النّصِّ كدلالةٍ أو إشارةٍ إيحائيّةٍ لتصوّراتٍ ورؤًى ذهنيّةٍ ضمنَ ما يُطلقُ عليهِ بالحِيَلِ الدّراميّةِ يقوّي ويزيدُ من جماليّةِ وبنائيّةِ النّصِّ، وتتيحُ في الوقتِ نفسِهِ للمتلقّي فُرصَةَ التفسيرِ والتحليلِ لِيُنتِجَ ويشكِّلَ هو الآخرُ نصَّهُ الجديدَ (نصُّ المتلقّي) وكلٌّ حسَبَ مرجعياتِهِ وثقافتِهِ ونوعِ القراءةِ الّتي يستخدمُها.

ومثالُ ذلِكَ: الحوارُ بينَ القسِّ والمربيّةِ في مسرحيّةِ دون كيشوت للكاتِبِ الفرنسيِّ إيف جامياك.

" **القسّ:** هس أمسكي لسانَكِ أيتها التّعسة!

المربّية: ماذا جرى ؟ هل خرجَ من فمي نمرٌ متوحش!

القسّ: كان من الممكنِ أن ترضى السماءُ عن قطيعٍ من الغنمِ يخرجُ من فمِكِ أكثر مما ترضى عن هذه الكلمةِ..." (جامياك،إيف،1987، دون كيشوت، ص13) إذ يستخدمُ المؤلّفُ في هذا الحوارِ الإحالةَ الصوريَّةَ والاستعارةَ لتصويرِ فظاعةِ اتهامِهِ بالجنونِ.

ويتضّحُ ذلكَ أيضًا في مسرحيّةِ"حالة طوارئ" لألبير كامو (1913 - 1960).

" **دييجو:** أنت تنعقُ كالبومة، فكفَّ عن إنذارِنا بالمصائبِ، فإنّ ساعةَ الحقِّ التي تعنيها إنما هي ساعة القضاء بالموت.

نادا: صدقت، فلتمُتِ الدّنيا بأكملِها.آه لو استطعتُ أن أجعلَها تمثُلُ أمامي قطعةً واحدة كأنها ثورٌ ترتجفُ قوائمُه وتتقد عيناه الدّقيقتان بالمقتِ والضّغينة، ويتبلّلُ أنفه بلعابٍ عكرٍ رخوٍ مثل كساء متّسخٍ من الدنتيلا، إذن يا لها من لحظة "(كامو، 2009، ص26). فوظيفةُ الإحالةِ الصّوريةِ والاستعارةِ هنا كنايةٌ عن صورةِ مرضِ الطّاعونِ وحالةِ فُقدانِ الإنسانِ للإيمانِ وخوفِهِ واستسلامِهِ لمَصيرِهِ المَحتومِ بواسطَةِ(شخصية دييجو) ودعوةِ المؤلِّفِ إلى إعلاءِ قيمةِ الحبِّ الّذي يُخفِّفُ الطّاعونَ وأثارِهِ النّفسيَّةِ الهدّامَةِ بواسطَةِ(شخصية نادا) الظّريفةِ والحَكيمةِ.

الكاتبُ المسرحيُّ هنريك أبسن(1828-1906) يركّزُ بدورِهِ على الصّورةِ الدّراميّةِ الذّهنيّةِ في بناءِ الشّخصيّةِ وتصوّرِها بشكلٍ كليٍّ، وماهيّةِ تصرّفاتِها وسلوكِها وعلاقتِها وصّراعِها مع بقيةِ الشّخصيّاتِ في إطارِ بناءِ صورَتِها الدّراميّةِ، ومثالُ ذلِكَ: شخصيةُ نورا في مسرحيّةِ بيتِ الدّميةِ، فالصّورةُ الّتي رسَمَها لها من خلالِ علاقتِها بالآخرين هي صورةُ المضحّيةِ الّتي أرادَتْ أن تنقذَ حياةَ زوجِها وبالتّالي تُنقِذُ بيتَها من الضّياعِ، وهي في نفسِ الوقتِ عكسُ الصّورةِ الّتي رسَمَها زوجُها لها، أي صورةُ الإنسانةِ السّاذجةِ والمبذّرةِ، وعليهِ فقد صوّرَ "أبسن" ملامحَ شخصيّةِ نورا من خلالِ تصوّراتِها هي عن نفسِها، فبدأَتْ ترى علاقَتَها بالآخرين من خلالِ هذهِ الملامِحِ التي تحدّدَ صورتَها في النّهايةِ من خلالِ موقِفِها الرافِضِ (صفقة الباب) رافِضَةً أنْ تكونَ مجردَ دميةٍ في البيتِ.

" **هيلمر:** نورا ! (يتجهُ إليها ويفرك أذنَها مُداعباً) سذاجةٌ وعبط.
لنفرض أنّني اقترضتُ اليوم خمسين جنيهاً وأنكِ بذّرتِ
المبلغَ بأكملِهِ في أسبوعِ عيد الميلاد ثمّ حدثَ في ليلةِ رأسِ
السّنةِ أن سقطَ لوحٌ من السقفِ على دماغي ففُضيَ عليّ عِندئذٍ.

نورا: (تضع راحتيها على فمه) أوه، لا تقلْ هذه الأشياء المُفزعة.

هيلمر: ومع ذلك فلنفرض أنَّ شيئاً من هذا القبيل حدث، فماذا يكون العمل؟

نورا: لو حدث ذلك فلا أظنُّ أني سأبالي وقتها إن كنت مدينةً بالمال أم لا.

هيلمر : صحيح، ولكن ماذا يكونُ شأنُ أصحابِ تلك الديون؟

نورا: أصحاب الديون؟ ومن يبالي بأمرهم في ظرفٍ كهذا ؟ لن أهتمَّ وقتها حتى ولا بالتعرّف على ملامِحِهم "(أبسن، 2007، ص19). هذه النظرةُ وهذا الإحساسُ بقِيا يُلازِمان "نورا" و يُسبِّبان لها القلقَ والخوفَ حتّى بدأَتْ صورةُ "هيلمر" في داخِلِها تأخذُ صورةَ الهاجِسِ الّذي يذكِّرُها دائِماً بأنَّهُ سوفَ لنْ يُنصِفَها أو يفهَمَها إذا تكشَّفَ لَهُ أمرَ الدّينِ، إنَّ تصوّرَها لزوجِها يُشعِرُها بصورةٍ مُغايرةٍ عمّا اعتقدَتْهُ وعمّا قدّمَتْهُ من تضحيةٍ لأجلِهِ، فهيَ كانَتْ ترى بأنَّ زوجَها سوفَ يكونُ فخورًا بِها لأنَّها ضحَّتْ لأجلِهِ، لكنّ كلَّ المُعطياتِ بدأَتْ تتغيَّرُ نتيجةً لرأيِ زوجِها بأنَّ الأمَّ هي مصدرُ الشَّرِّ لأبنائِها، وبتقدُّمِ الأحداثِ وصلَتْ في نهايتِها إلى الصّورةِ الحقيقيّةِ لزوجِها وهي صورةٌ مغايِرَةٌ لما رسمَتْهُ في بدايَةِ المسرحيّةِ فجاءَتِ اللّحظةُ الّتي بدأَتْ تدركُ فيها الحقيقَةَ :

" **نورا:** (تحدق فيه بنظراتٍ ثابِتَةٍ وقد بدأتْ تعلو وجهَها سيماءُ الفتور) نعم، لقد بدأتُ الآن أدركُ الحقيقة.

هيلمر:(وهو يذرع أرض الغرفة) يا لها من صحوةٍ مفجعةٍ، ثماني سنوات وأنا أعقدُ عليها أملي في الحياة، وأنظرُ إليها بخيلاء.. فإذا بها منافقةٌ كاذبة.. بل وأسوأ من هذا.. مجرمةٌ، إنَّ بشاعةَ اللّفظِ وحدها تثيرُ الاشمئزاز، ياللعار ! ياللعار ! (تظلّ نورا، ساكنةً، محدّقةً فيه بنظراتِها الثابتةِ، يقف هيلمر في مواجهتها) كان يجب أن أتوقعَ شيئاً من هذا القبيل، كان يجب أن أستبقَ الحوادثَ بشيءٍ من بُعدِ النّظر، إنّ خِسّةَ أبيكِ وطباعِهِ المُتدَهورَة، أسكتي...! إن خِسّةَ أبيك وطباعَه المتدهورة قد انتقلتْ إليكِ، فلا دين ولا أخلاق، ولا إحساس بالواجب، وهذا عقابي لأنني أغمضْتُ عيني عن سيئاتِهِ من أجلك، يا له من جزاء. "(أبسن، 2007،ص93،92).

لذا فأنَّ الشخصيّةَ بوصفِها مكوّنٌ أساسيٌّ في بنيةِ النَّصِّ المسرحيِّ، تتحقَّقُ صورتُها الدّراميّةُ من خلالِ الوضعيّاتِ والأبعادِ والكيفيّاتِ التي ترسُمُ واقِعَها وسلوكيّاتِها وبيئتَها المُعاشَةَ بِسِعَتِها وتنوّعاتِها، وتحويلِها بالتالي إلى قِيَمٍ جماليّةٍ مُتحقّقَةٍ مسرحيًّا من خلالِ تمثّلِها لما هو موضوعيٌّ، ضِمنَ الصّورةِ الدّراميّةِ (الجزئيّةِ أو الكُليّةِ)، مع مراعاةِ أنَّ الصورةَ الجزئيّةَ تؤدّي إلى الصّورةِ الكُليّةِ باعتبارِ أنَّ الصّورةَ الدّراميّةَ تتكوّنُ من اتحادِ العناصِرِ الموضوعيّةِ بالعناصِرِ الذّاتيّةِ، ضمنَ السّياقِ العامِّ للمسرحيّةِ، لذا يَرى روجر بسفيلد "إنّ المسرحياتِ التي ظفَرَتْ بالشهرةِ الحقيقيةِ في جميعِ العصورِ تمتازُ عادةً بميّزةِ خُلُقِ شخصيّاتِها" (بسفيسلد،1964، ص56) وبحسب آن أوبرسفيلد فإنَّ الشّخصيةَ في النصِّ المسرحيِّ تحقِّقُ أيضا "صورةً استعاريّةً لمختلِفِ مستوياتِ الواقعِ"(آن أوبرسفيلد،1994، ص150) ومثالُ ذلكَ نماذجُ شخصياتِ شكسبير.

الصّورةِ الدّراميّةِ والإرشاداتِ المسرحيّةِ:

صورةُ فضاءِ الشّخصيّةِ الّذي تَتَحرَّكُ فيهِ مسرحيًّا، تُستَقى أحيانًا من النّصِّ الموازي (الإرشادات) أو من خلالِ الاستنباطِ من متنِ الحِوارِ وسياقِهِ، الّذي يُعطي الإشاراتِ الحركيّةَ والإيمائيّةَ،، بحيث تسمَحُ هذهِ "الإشاراتُ للمخرجِ ولقارئِ المسرحِ ببناءِ المكانِ الّذي يتمُّ فيهِ الحدثُ" (آن أوبرسفيلد،1994،ص178) وبالتّالي فإنَّ الفضاءَ المسرحيَّ هوَ صورةٌ لمختلَفِ القنواتِ المجازيّةِ والاستعاريّةِ في النّصِّ المسرحيِّ الّذي يتركَّبُ بحسبِ النّاقدةِ آن أوبرسفيلد من صِنفَينِ مِن النّصوصِ هما: نصُّ الحوارِ أو خِطاباتُ الشّخصيّاتِ، ونصُّ الإرشاداتِ المسرحيّةِ أو خطابُ المؤلِّفِ الّذي يَكمُنُ في قائِمةِ الإرشاداتِ والمعلوماتِ والملاحظاتِ الّتي يُقدِّمُها عن المَكانِ والزّمانِ والحَرَكَةِ والحالاتِ الشّعوريّةِ للشّخصياتِ، والّتي اصطلَحَ على تسميتِها بالنّصِّ الثّانويِّ (نصٌّ بصريٌّ مرئيٌّ حركيّ) وهذه الإرشاداتُ بدورِها تحدِّدُ براغماتيّةَ الكلامِ (بالمعنى التداوليّ والتواصليّ) كما أنّها تحدِّدُ أيضًا التّقسيماتِ الدراماتورجيّةِ للنّصِّ (فصول أو مشاهد). (آن أوبرسفيلد،1994،ص25). والإرشاداتُ التّعبيريّةُ والنَّصيّةُ الّتي يورِدُ المُؤلِّفُ داخلَ النّصِّ تؤشِّرُ إلى موضوعيّتِهِ من خلالِ الحِوارِ وإلى ذاتيّتِهِ من خلالِ الإرشاداتِ. كما هوَ الحالُ عندَ الكاتِبِ الإيطاليّ داريوفو(1926-) ففي مسرحيّتِهِ الأبواقُ والتوتُ البريُّ نجدُ مِثالًا على ذلك.

" تضاءُ أنوارُ خشبَةِ المسرحِ ببطءٍ، يَظهرُ أمامَنا جناحُ الإفاقةِ في المستشفى، أربعةُ ممرِّضينَ يتحرّكونَ بعَجَلَةٍ، يَرتدي المُمرِّضونَ مَلابِسَ حجرةِ العَمَليّاتِ: أرديةٌ خضراءُ أغطيةُ رأسٍ خضراءُ ، قفّازاتٌ بلاستيكيّةٌ، كمّاماتٌ معقّمةٌ تُشبهُ أقنِعَةَ المُهَرِّجينَ، ما إن تَظهرُ الإضاءةُ حتّى يُحضِرَ المُمَرِّضونَ معدّاتٍ إلى خشبةِ المسرحِ: أسلحةُ الجِراحَةِ، أجهزَةٌ الكترونيّةٌ متنوِّعةٌ، مَقعَدَا مكتبٍ من النّوعِ المتحرّكِ، كلُّ شيءٍ مغطًّى بأفرخِ السّوليفان الشّفافِ ليوضِّحَ أنَّ المكانَ معقَّمٌ وخالٍ من الجَراثيم..."(داريوفو،2013، ص39)، وفي موضعٍ آخرَ منَ المسرحيَّةِ خلالَ حوارِ الطّبيبِ معَ روزا لتتعرّفَ على الجُثَّةِ المُشوَّهةِ. نُلاحِظُ أَهميَّةَ النّصِّ المُوازي في تَشكيلِ رُؤيةِ العَرضِ المسرحيِّ وتَجسيدِهِ.

"**الطبيب:**.....لا أريدُ أنْ أُخاطِرَ بأنْ أُعرِّضَكِ لِصدمَة، للأسَفِ نحنُ نفعلُ ذَلِكَ من أجلِ تَحديدِ الهَويّةِ، فالقانونُ يَقتضي ذلك، سيدتي، هيّا، وكوني شجاعة.(بإشارةٍ من يدِ الطبيبِ يدورُ سريرٌ متحرّكٌ على عَجَلٍ فوقَ خشبةِ المسرحِ، يرقدُ على السريرِ زوجُ روزا المفترَض، انطونيو، في الحقيقةِ هي دميةٌ مربوطةٌ بضمّاداتٍ من الشّاش والبلاستر، ممرِّضونَ يأخذونَ طرَفَ السِّلكِ المتدلّي من إطارٍ في السّقفِ ويوصِلونَهُ بالدُّميةِ. بهذِهِ الطريقةِ، وكما يتطلّبُ الموقفُ، يُمكِنُ تَحريكُهُ كدُميَةٍ ضَخمَةٍ كبيرةٍ) (يُصاحِبُ دخولُ الدميَةِ موسيقَى) (تنهضُ روزا وتحدّثُ الدُّميةَ)" (داريوفو،2013، ص41) فالإرشاداتُ هنا لا يمكنُ الاستغناءُ عنها، وإذا أغفَلَها القارئُ أو المخرجُ سيحدُثُ نقصٌ وخلَلٌ في فهمِ النّصِّ، فهي تَدخلُ في صميمِ الفعلِ المسرحيِّ وتساهمُ في تطويرِ الصِّراعِ والأحداثِ، وتوضيح المُفارقَةِ الدّراميَّةِ من خلال شخصيّةِ انطونيو الّتي تَظهرُ فيما بَعد، بحسب ما تُوضِّحُه الإرشاداتُ.

وفي مثالٍ آخرَ من مسرحيّةِ دون كيشوت للكاتِبِ الفرنسيِّ (إيف جامياك) نَجدُ أنَّ الإرشاداتِ تأخُذُ حيِّزًا مُهمًّا في بنائيّةِ الصّورةِ الدراميَّةِ القابِلَةِ للتّنفيذِ مسرحيًّا.

" **كيشوت:**(يهزُّ سيفَهُ، تَهرَعُ الشَّخصيّاتُ الأربَعَةُ إلى المقدِّمةِ وتَقِفُ في مُواجَهةِ الساتِرِ لتَحتَمي بِهِ، وهُنا يُلاحَظُ أنَّ السّاترَ يتكوَّنُ من أربعِ ورقاتٍ، كلُّ ورقةٍ تَنطوي على شخصيّةٍ مُشكِّلَةً بِذلك غلافَ الكِتاب،الحلّاقُ والقسُّ والفتاةُ والمربيّةُ يتحوَّلون بهذا إلى أربعةِ كُتُبٍ).

(جامياك، 1987، ص24)، ويتمُّ استكمالُ المشهدِ وهُم يَتحدَّثونَ من داخِلِ الكُتُبِ وكأنَّهُم كتبٌ ضخمةٌ تهتزُّ، وبالمقابلِ نُلاحِظُ أنَّ كيشوت يتحرّكُ وفقَ وصفِ المؤلِّفِ وإرشاداتِهِ.

" الأصواتُ: (تتوالى) الذراعُ اليُمنى الّتي تَحمي الشَّجاعةَ (دون كيشوت يرفعُ ذِراعَهُ اليُمنى) الذِّراعُ اليُمنى الّتي تَحمي الجَراءة (يرفعُ ذراعَهُ اليُسرى) الصَّدرُ الّذي يَحمي القَلبَ (يحدبُ نِصفَهُ الأعلى) عينُ الضَّمير (يَغمِزُ بإحدى عَينَيهِ) عينُ العَدالةِ (يَغمِزُ بالعينِ الأُخرى) اللِّسانُ الّذي يقطَعُ النَّميمةَ (يُخرِجُ لسانَهُ) الفَخذُ اليُمنى (يرفَعُ فخذَه اليمنى) الفخذُ اليُسرى (يَرفَعُ فخذَهُ اليُسرى) القاعدةُ (يظلُّ بلا حِراكٍ) القاعدةُ القاعدةُ ياسيّد يامُرَشَّح، القاعدةُ الّتي بِدونِها لا يَستطيعُ الفارسُ أنْ يَقعُدَ على جوادِهِ! القاعدةُ من فَضلِك (دون كيشوت يتردّدُ يُديرُ ظَهرَهُ للجُمهورِ ويَنحني لِيُبَيِّنَ أسفلَ ظهرِهِ)" (جامياك، 1987، ص26،27).

وفي مِثالٍ آخَرَ من مَسرحيّةِ "زيارة السيدة العجوز" للكاتِبِ السويسري "فردريش دورينمات (1921-1990) نلاحظُ دَورَ الإرشاداتِ في تركيبيّةِ الصُّورةِ السَّمْعيَّةِ البَصَريَّةِ.

"أجراسُ مَحَطَّةِ سكَّةٍ حَديديَّةٍ تُدَوّي قَبلَ رَفْعِ السِّتارِ، بَعدئِذٍ لافتةُ جوللين، واضحٌ أنَّهُ اسمُ البلدةِ الصَّغيرةِ المُخَطَّطَةِ المَلامِحِ في المُؤخِّرةِ، مُحَطَّمَةٌ، خَرِبَةٌ، كذَلِكَ مَبنى المَحَطَّةِ خَربٌ، تارةً بِحواجِز وتارةً بدونِ حواجز حَسَبَ المَنطِقَةِ، لَوحَةُ مواعيدِ القيامِ و الوصولِ مُقَطَّعَةٌ على الحائِطِ مَقصورَةُ التَّحويلِ والإشارةِ يَعلوها الصَّدَأُ، بابٌ عَليهِ لافِتةُ ممنوعٌ الدُّخول، ثمَّ في الوسطِ شارعُ المحطَّةِ البائِسُ، كذلِكَ الشَّارِعُ يَبدو مُجرَّدَ مُخطَّطٍ،(.....) دَويٌّ صاخِبٌ صادِرٌ من قطارٍ سريعٍ عابِرٍ، أمامَ المَحَطَّةِ ناظِرُ المحطَّةِ يؤَدّي التَّحيَّةَ، يَظْهَرُ الرِّجالُ الجالسونَ على المَقْعَدِ يُلاحِقونَ القِطارَ السَّريعَ المُنطلِقَ بِنَظَراتِهِم، وذلِكَ بِتَحويلِ رُؤوسِهِم من اليسارِ إلى اليمينِ،(دورينمات، 1964، ص45).

وفي مسرحيَّةِ يرما لـ غارثيا لوركا، وخلالَ حِوارِ يرما مع زوجِها عندما ألمَحَ إلى خيانَتِها. نلاحظُ عمقَ تأثيرِ نصِّ الحوارِ أو خِطاباتِ الشّخصيّاتِ في بنائيّةِ الصّورةِ الدّراميَّةِ والحالاتِ الشّعوريّةِ.

"**خوان:** ماذا تفعلينَ في هذا المكانِ؟ لو استطعْتُ أن أصيحَ لأيقظْتُ القريةَ كلَّها ليَرَوا إلى أين يمضي شرفُ بيتي، لكن عليَّ أن أجرعَ كلَّ شيءٍ وألوذَ بالصّمتِ- لأنَّكِ زوجتي.(.....).

يرما: لن أدعكَ تنطقُ كلمةً أخرى، ولا كلمةً أخرى. أنتَ وأهلُكَ تتخيّلون أنّكم الوَحيدون الّذين يحافظونَ على الشّرفِ، (.....) تعالَ الآنَ اقتربْ وشمَّ ملابسي. اقتربْ أكثر! انظرْ إن كنتَ تجدُ رائحةً ليست رائحتَكَ، ليستْ من جسدِكَ، أوقِفني عاريةً وسطَ الميدانِ وابصقْ عليَّ افعلْ ما تشاءَ بي، فأنا زوجتُكَ،لكنْ حذارِ أن تلصِقَ اسمَ رجلٍ بصدري".(لوركا،2011، ص146،147).

ومن الأمثلَةِ على أهميَّةِ ودورِ الصّورةِ الدّراميَّةِ في النّصِّ المسرحيِّ ما ذَكَرَهُ المسرحيُّ السّويديّ أوجست سترندبرج (1849-1912) في مُقدّمةِ مسرحيَّتِهِ الآنسة جولي حيثُ يَصِفُ المسرحَ بأنَّهُ " إنجيل العامّةِ: فهو إنجيلٌ بالصُّورِ، يَخدِمُ هؤلاء الّذينَ لا يُمكِنُهُم قراءةَ ما هوَ مكتوبٌ أو مَطبوعٌ"، وهذا يُسهِمُ في توفُّرِ تَجرُبَةٍ ثَريَّةٍ للمتلقّي سواءً تعامَلَ مع المسرحيَّةِ على مستوى القراءةِ أو المُشاهَدَةِ، وهذا ما نُلاحِظُهُ على سبيلِ المِثالِ في بعض الرُّموزِ المُستخدَمَةِ في المسرحيَّةِ.إذ أنَّ لكلِّ فعلٍ أو لَفظٍ صورةٌ تُؤَشِّرُ إلى دلالةٍ ما،ومثال ذلك: رمزُ ثُنائيَّةِ الحذاءِ(حذاء الكونت وحذاء جوليا) الّذي يُؤَشِّرُ إلى الصّورةِ الدّراميَّةِ لِطَبيعةِ العَلاقَةِ بينَ جان وجوليا. ففي الحوارِ الآتي يحاولُ جان التَّأثيرَ على جوليا من خلالِ تذكيرِها بأنَّهُ خادمٌ بالإشارةِ إلى سُلطَةِ الأبِ الغائِبِ، وطقوسُ ُإلباسِ الكونت للحذاءِ، الّتي تمثلُ الكثيرَ من المذلَّةِ والإهانَةِ، والّتي طالَما حَلُمَ جان بأن يتخلَّصَ مِنها.

"**جان:** (.....) أرجو أن تسمحي لي بالانصرافِ لاستئنافِ عملي (....) إنَّ الكونت يريدُ أن يكونَ حذاؤُهُ مُعدّاً له وقد جاوزَتِ السّاعةُ منتصفَ اللّيلِ.

جوليا: أجل إعدادُ الحِذاءِ.

جان : لا، إنَّهُ عَمَلي الّذي أنا مُكلَّفٌ بأدائِهِ"(سترندبرج،1970، ص72).

وتتعمق الصُّورةُ الدّراميَّةُ دلاليًّا لِيُشكِّلَ الحِذاءُ مُعادِلاً للشَّبقِ الجِنسيِّ والإهانةِ، وتظهرُ علاماتُ ذلكَ في الطَّريقةِ الّتي قَبَّلَ بها جان حذاءَ سيدَتِهِ.

"**جوليا:** برافو(.....) الآن يجب أن تقبّلَ حِذائي لِتكتملَ الصّورةُ (جان يتردَّدُ لحظةً ثمَّ يُمسكُ بقدمِها ويُقبِّلُ الحِذاءَ" (سترندبرج،1970، ص65) ومما يُعَمِّقُ الصّورةَ الدّراميَّةَ في المسرحيَّةِ صورةُ العصفورِ في القفصِ الّذي يُمثلُ القواسِمَ المشترَكَةَ بينَهُ وبينَ جوليا من حيث الوَحدةِ والسِّجنِ والرِّقةِ.

وفي الحوارِ التّالي يَتَغيَّرُ رمزُ حذاءِ جوليا مرةً أخرى ليُصبِحَ مُعادِلاً لِموضوعِ الإهانَةِ،

"**جوليا:** منذُ لحظةٍ قبَّلْتَ حِذائي (....) و الآن !

جـان : (بشـدّة) نعـم, كـان ذلـكَ فـي حينِـهِ (.....) أمَّـا الآن فلـدَينا أمـورٌ أخـرى نفكِّـرُ فيهـا "(سترندبرج،1970،ص86).ومما يعمّقُ الصُّورةَ الدّراميَّةَ في حوارِهما صورةُ العُصفورِ في القفصِ الّذي يُجَسِّدُ القاسِمَ المُشترَكَ بين جان وجوليا من حيث الوحدةِ والسِّجنِ والضَّعْفِ.

مما سَبَقَ نُلاحِظُ أنَّ دراسَةَ الصُّورةِ الدّراميَّةِ تَعني دِراسَةَ عناصِرِها ودراسَةَ تَفاعُلِ تلكَ العناصِرِ فيما بينَها من خِلالِ النَّظَرِ إلى تلكَ العَناصِرِ مُجتَمِعَةً مَهما تَعدَّدَتْ موضوعاتُ الصّورةِ الدّراميَّةِ واتَّسَعَتْ مَجالاتُها، ويُمَثِّلُ النَّموذَجُ الإنسانيُّ الجَذرَ الأساسيَّ في تشكيلِ تلكَ الصُّوَرِ الدّراميَّةِ، حيثُ نَجِدُ التَّركيزَ والاهتِمامَ في النّصِّ المَسرحيِّ مُنْصَبَّينِ على القِيَمِ الإنْسانِيَّةِ و القِيَمِ الشُّعوريَّةِ ورَسمِ المَلامِحِ و تَحديدِ السِّماتِ في تصويرِ طَبائِعِ البَشَرِ وتمثيلِ وتَجسيدِ مَشاعِرِهِم ورَغَباتِهِم وانفِعالاتِهِم ومَظاهِرِهِم السُّلوكِيَّةِ ضِمنَ ثُنائِيَّةِ الزَّمانِ والمَكانِ الّتي تُسهِمُ في تَنميتِها و إنْضاجِها، فالنَّصُّ المَسرحِيُّ بشِقَّيْهِ الحِواريِّ أو الإرشاديِّ يَضَعُ أمامَنا مَعالِمَ الشَّخصيَّةِ الّتي تَتَحرَّكُ أثناءَ الأحداثِ، أو تَتَمَحْوَرُ حَولَها أحداثُ المسرحيَّةِ وتَتَشارَكُ معَ غَيرِها في بناءِ المسرحيَّةِ، فَتُحدِّدُ نوعيَّةَ الشّخصيَّةِ المَسرحيَّةِ من خِلالِ وَضعِها في مواقفَ مُتجَدِّدَةٍ ممّا يَدفَعُ بالشّخصيَّةِ إلى الحَرَكَةِ الدّائِمَةِ ما يَجعَلُها تَتَّخِذُ صورَةً ما، كما نَستخلِصُ من هذا كلِّهِ أنَّ دورَ الكلمةِ في بناءِ الصّورةِ الدّراميَّةِ دورٌ تأسيسيٌّ، ودورَ الفعلِ دورٌ بنائيٌّ، فالكلمةُ نقرَؤُها ونتخيَّلُ ما وراءَها من الأصواتِ والصّورِ والمَعاني والشّخصياتِ، أمَّا الفعلُ فإنّهُ يَجعلُنا نرى كلَّ ذلكَ مُباشرةً. فالصّورةُ اللُّغويَّةُ المَنطوقةُ تحملُ في طيّاتِها تجلّياتِ الصّورةِ البصريَّةِ، ويوردُ الباحِثُ هنا قولَ (آن أوبرسفيلد) في بابِ أهميَّةِ قراءةِ النَّصِّ المسرحِيِّ بوصفِهِ يحمِلُ بذورَ العرضِ والعرضُ بدورِهِ يحمِلُ بذورَ النَّصِّ. (آن أوبرسفيلد، 1994ص12).

الصّورةُ الدّراميَّةُ والخيالُ:

إنَّ تضمينَ النَّصِّ المسرحيِّ للصُّورِ الدّراميَّةِ يأتي أيضًا بالإضافةِ إلى التّعبيرِ عن النَّواحي الجَماليَّةِ والمَعرفِيَّةِ والفِكريَّةِ, لِتجاوُزِ تَسمِيَةِ الأشياءِ والموضوعاتِ بمُسمَّياتِها المباشرَةِ، والسَّعيُ إلى التَّكثيفِ والإيحاءِ, ولأنَّ النَّصَّ مزيجٌ من الواقِعِ والخيالِ، فالواقِعُ يدفَعُه إلى نقلِ بعضِ صورِ الحياةِ لتَجعَلَ القارئَ يدرِكُ ويصدِّقُ ما يَقرأُهُ، وأمَّا الصّورُ الخياليَّةُ فتُقدِّمُ الصّورَ الّتي تَفوقُ تَصوُّراتِهِ وإدراكِهِ بعيدًا عن كلِّ ما هو مألوفٍ من سياقاتٍ دراميَّةٍ، فالصّورةُ هنا "أداةُ الخيالِ، ووسيلَتُهُ، ومادَّتُهُ الهامَّةُ الّتي يُمارِسُ بها ومن خِلالِها

فاعليَّتَهُ ونشاطَهُ " (عصفور،1992، ص14) أي بمعنى الصّورةُ الّتي تُمثلُ أو تُماثِلُ المعنى، وهذا بدورِهِ يُؤسِّسُ للجوِّ العامِّ في المسرحيَّةِ بوصفِهِ من القيمِ الدّراميَّةِ الّتي تعبِّرُ عن الحالَةِ النَّفسِيَّةِ والعَقلِيَّةِ والوجدانيَّةِ للشَّخصيَّةِ بما تتضمَّنُهُ من أفعالٍ وردودِ أفعالٍ تُجاهَ حدَثٍ معينٍ، وبذلكَ تَغدو الصّورةُ الدّراميَّةُ ذات دلالاتٍ متعدِّدَةٍ تتنَوَّعُ مُستوياتُها التَّعبيريَّةُ من مُؤلِّفٍ لآخر، وليست مُجرَّدَ ألفاظٍ مُجتمِعَةٍ في نَسَقٍ مُعيَّنٍ، فهي دوماً تعلو على لُغةِ التَّواصُلِ العاديَّةِ، فالصّورةُ بهذا المعنى عملٌ تركيبيٌّ يقومُ الخيالُ ببِنائِها ومثالُ ذلكَ: الصّورةُ الدّراميَّةُ للمكانِ والزَّمانِ حيث يتشكَّلانِ بينَ زاويَتينِ هما: زاويةُ التَّشكيلِ الدّراميِّ الّتي يتحكَّمُ فيها الخيالُ ليمنحَهُما تأثيراً جماليّاً، وزاويةُ التَّأويلِ الّتي يتحكَّمُ فيها المتلقِّي بذائِقَتِهِ وخيالِهِ.

وتَجدُرُ الإشارةُ هنا إلى رأيِ الشّاعِرِ الإنجليزيّ ويليام وردزورث (1770- 1850) في تحديدِ مفهومِ الخَيَالِ، والدَّورُ الّذي يؤَدّيهِ في العمليَّةِ الإبداعيَّةِ، بخَلقِهِ الانسجامَ بينَ الأشياءِ المُتنافِرَةِ والقُدرَةِ على اختراعِ ما يُلبِسُ اللّوحاتِ المسرحيَّةِ لِباسًا تَكتسي فيه أشخاصُ المسرحيَّةِ بِنَسيجٍ جديدٍ، كي تصيرَ مجموعًا مُتآلِفًا، فالخيالُ لديهِ مَلَكَةٌ إيجابيَّةٌ مُنتِجَةٌ تَجعَلُ مُعطياتِ الحسِّ عندَ المؤلِّفِ تتشكَّلُ من صورٍ لها القدرةُ على الإبداعِ والجمعِ والتَّركيبِ، انطلاقًا من ما يَختزِنُهُ الذِّهنُ من صورٍ.(هلال،1973، ص،413،412) وهذا أيضًا ما أكَّدَهُ الشّاعِرُ والنَّاقدُ صموئيل كولردج (1772- 1834) من حيث أنَّ "ملكةَ الخيالِ تعمَلُ على التّأليفِ بينَ أجزاءِ الصّورةِ الواحدَةِ ومجموعِ الصّورِ اعتمادًا على المُدركاتِ الحِسيَّةِ والرَّبطِ بينَ الطَّبيعةِ والعملِ الفَنيِّ. (بدوي، 1958، ص 158) وهذا يدلُّ على أنَّ الخيالَ لا يخرجُ في تركيبِهِ للصُّورِ عن الأشياءِ المَحسوسَةِ الّتي انتقلَتْ إلى الذّهنِ بعدَ الإدراكِ لتتشكَّلَ لها صورةٌ مُقابلةٌ، فالخيالُ وإنْ تصرَّفَ بالتّركيبِ والزّيادَةِ أو النُقصانِ لتلكَ المعاني الذِّهنيَّةِ فإنَّهُ لا ينطلِقُ من العدَمِ، فالمعنى أمرٌ ضَروريٌّ لوجودِ الصّورةِ، والخيالُ هو ما يَبُثُّ الرّوحَ في تلكَ الصُّورِ الذّهنيَّةِ، و يقومُ بالدَّورِ الفعَّالِ في ترتيبِ المعاني وتَركيبِها وإحداثِ التَّناسُبِ بينَها، وبذلكَ لا تكونُ المعاني في الذّهنِ مُجرَّدَ انعِكاسٍ للمُدرَكاتِ الحِسيَّةِ الّتي تُمثِّلُ بِدَورِها المادَّةَ الخامَ في تشكيلِ الصُّورِ، والّتي تَكونُ المُحاكاةُ فيها الأداةَ النَّاقِلَةَ لها، حيثُ يعمَلُ الخيالُ على إعادَةِ بَلوَرَةِ هذهِ الصّورِ و تركيبِها في إنشاءِ صورٍ جديدةٍ تتلاءَمُ و طبيعةِ الموضوعِ. مع مُراعاةِ الرَّبطِ بينَ المعاني الذِّهنيَّةِ والمعاني الحِسيَّةِ، وذلكَ مراعاةً لتَحقيقِ الاستجابَةِ الانفعاليَّةِ للمتلقّي باعتبارِ أنَّ تلقّي العملِ الفنيِّ هو إعادةُ إنتاجِهِ من جديدٍ، و من ثمَّ يكونُ تلقّي تلكَ الصّورةِ مُعتَمِدًا أيضًا على خيالِ المُتلقّي.

الفيلسوف إيمانويل كانت (1724-1804) بدورِهِ يَعتَبِرُ الخيالَ أمرًا ضَروريًّا، لأنَّهُ قُدرَةٌ إنسانِيَّةٌ لا يُمكِنُ تجاهُلَ دورِها، فهي الّتي تقومُ بوظيفةِ تركيبِ ما في الذّهنِ مِن صورٍ مُنفَصِلَةٍ وتقديمِها في صورةٍ مُتكامِلَةِ الأجزاءِ، ويُمَيِّزُ في هذا البابِ بينَ ثلاثة مُستوياتٍ من الخَيالِ أوّلُها: الخيالُ المُولِّدُ بمعنى التَّصور، وثانيها: الخيالُ المُنتِجُ الّذي يَربِطُ بينَ الإدراكِ الحِسيِّ والفَهمِ، وثالثها: الخيالُ المتسلسِلُ وهوَ الّذي يَربِطُ عالمَ الفِكرِ بعالمِ الأشياءِ.(بريث،ر.ل، 1979)، وتجدُرُ الإشارةُ هنا إلى طبيعةِ العلاقةِ بينَ الخيالِ والذّاكِرَةِ والإدراكِ (بشقَّيهِ الحسيِّ والعقليِّ) في تشكيلِ وفهمِ الصّورةِ حيثُ تُشيرُ الدِّراساتُ السَّيكولوجِيَّةُ إلى ارتباطِ الصُّورةِ بالإدراكِ بوصفِهِ يُسهِمُ في بناءِ الصّورةِ أو العملِ الفنيِّ، وعلى هذا النَّحوِ يبدو" الإدراكُ الحِسِّيُّ من خِلالِ مُعطياتِهِ بِمثابَةِ شَرطٍ للتَّخيُّلِ والتَّذَكُّرِ" (نصر، 1984، ص17) والصّورةُ هُنا تُمثِّلُ حدًّا مُشتَرَكًا بينَ الإدراكِ والخيالِ والذّاكِرَةِ، ويَتَنَوَّعُ الإدراكُ بِتَنَوُّعِ الحَواسِ الّتي تَستَقبِلُ المُنَبِّهَ أيًّا كانَ مَصدَرُهُ، فالحواسُ كلُّها وسائطُ للإدراكِ الحِسِّيِّ بِصفَةٍ عامَّةٍ، ويأتي دورُ الإدراكِ في تفسيرِ تلكَ التَّنبيهاتِ الحِسيَّةِ المُختَلِفةِ وإضافةِ معنًى عليها، فتقومُ عمليةُ الإدراكِ بإعطاءِ المَعنى للمُثيراتِ الحِسِّيَّةِ المُختَلِفَةِ، لذا فإنَّ للخَيالِ والذّاكِرَةِ "موضوعات مُشتَرَكَةٌ (.....) والصُّورُ الّتي تُكوِّنُها الذّاكرةُ هي الّتي يُكَوِّنُها الخيالُ"

(نصر،1984، ص44) ويؤكد الباحِثُ هنا إلى أهمية التّمييز بينَ الخيالِ والذّاكِرَةِ، من حيث رَبَطِ الخيالِ بالصُّورِ والتَّذَكُّرِ بمعنى تلكَ الصّوَرِ، والعمليَّةُ بِمُجمَلِها تبدأُ من الإدراكِ الحسِّيِّ وتنتهي بالإدراكِ الذّهنيِّ بوصفِ الأخيرِ مسؤولٌ عن تشكيلِ وتركيبِ الصّورِ المُستمَدَّةِ من الذّاكرةِ وُفقَ مبدأ الاستدعاءِ الّذي يُمثِّلُ استحضارَ الماضي والحاضرِ في صورةِ ألفاظٍ وحركاتٍ أو صورٍ ذِهنيَّةٍ، و دورُ الخيالِ هو الرَّبطُ بينَ الوجودِ الحسِّيِّ و الوجودِ الذِّهنيِّ للمُدرَكاتِ من خلالِ التَّشكيلِ والتَّركيبِ المُختَلِفِ للصُّوَرِ.

الحِوارُ التَّالي: يُجسِّدُ مِثالًا على أهميَّةِ الخيالِ في صِياغَةِ الصُّورةِ الدّرامِيَّةِ وفي تَحفيزِ خيالِ المُتَلَقِّي لِنَقلِ الصّورَةِ الدّرامِيَّةِ من فضاءِ النَّصِّ إلى فَضاءِ العَرضِ.

" ألا ليتَ الشّعرَ نارٌ تَشتعِل، وتَرقَى إلى إبداعِ سَماواتِ الابتكارِ، وليتَ المَسرحَ مملكَةٌ، والمُمَثلينَ أُمراءُ، والنّظارةُ مُلوكٌ يَشهَدونَ المَنظَرَ الرّائعَ! هُناكَ يبدو الغازي هنري في صُورةٍ تَليقُ بِهِ لَهُ صَولةُ مارس ورَوعَتُهُ، وفي رِكابِهِ الجوعُ والحديدُ والنّارُ، يُسلِّطُها على أعدائِهِ كأنَّها كلابُ صَيدٍ. فاصْفَحوا إذن يا سادة عن هذه الكائناتِ التَّافِهَةِ الّتي تَجَرَّأَتْ على عَرضِ هذا الموضوعِ الخَطيرِ، فوقَ هذا المَسرحِ الحَقيرِ.

وهل تستطيعُ هذهِ الحُفرةُ أنْ تَسَعَ مَيادينَ فرنسا المُترامِيَةَ الأطرافِ؟

وهل يجوزُ لنا أنْ نَحشُرَ في هذه الدَّائرَةِ الخَشَبِيَّةِ تلكَ الخوذاتُ الّتي ارتعدَ لها الهواءُ في اجنكور؟

العفوُ إذن! فرُبما استطاعَ رقمٌ صغيرٌ أنْ يُعبِّرَ عن المليونِ، على ضآلةِ حَجْمِهِ. فدَعونا، وإن لم نكنْ سِوى أصْفارٍ في هذا المشروعِ الخَطيرِ، نَعملُ على إثارةِ مُخَيِّلَتِكُم.

فتَصوَّروا أنَّ هذا النِّطاقَ من الجدرانِ يَحتوي مَمْلَكَتينِ عَظيمَتينِ يَفصِلُ بينَ تُخومِهما المُتقارِبَةِ بحرٌ مُحيطٌ ضيِّقٌ شَديدُ الخَطَرِ.

فَلْتَسُدُّوا ما بِنا مِن نَقصٍ بِخيالِكُم، واجعلْ مِن الرَّجلِ الواحدِ ألفًا مِن الرِّجالِ، وتَخَيَّلوا أمامَكُم جَيشًا جرّارًا، وإذا ذكرْنا الخَيلَ فَتَخيَّلوا أنَّكُم تَرَوْنَها رأيَ العَينِ، وهي تَطبَعُ حَوافِرَها على أديم الثَّرى. فإنَّ خَيالَكُم وَحدَهُ الّذي يَستطيعُ أنْ يَستعرِضَ مُلوكَنا ويَنتَقِلَ بِهِم مِن مَكانٍ إلى مكانٍ ويَخطو بِهِم الأيامَ والأعوامَ،حتّى تَحصُروا أعمالَ السِّنينِ العَديدةِ في ساعةٍ منَ الزَّمانِ، واجْعَلوني المُعَقِّبَ في هذهِ الرِّاويَةِ حتى أُعاوِنَكُم على تَتَبُّعِها، وها أنا ذا أفتَتِحُها بأنْ الْتَمِسَ مِنكُم أنْ تُنصِتوا في أناةٍ إلى مَسرحِيَّتِنا وأن تَحكُموا عَلَيها بِرِفقٍ". (شكسبير،1993، ص15،16) ومن خلال ما يقولُهُ الكَورَسُ في هذه المَسرحِيَّةِ، فإنَّه يَطلُبُ من المُتَلَقّي أن يُشارِكَ مُباشرةً في الأحداثِ بِاستِخدامِ مُخَيِّلَتِهِ لتَسهيلِ عَمليَّةِ إيصالِ الوَهمِ المَسرحِيِّ، فالكَورَسُ هُنا لا يَروي الأحداثَ، بل يُذَكِّرُ المُتلقّي في كلِّ لَحظَةٍ بأنَّه يُشاهِدُ مسرَحاً، وأنَّ مُخيِّلَتَهُ هي الّتي تُساهِمُ في رسمِ صُورَتِهِ النِّهائِيَّةِ.

الصّورةُ الدّرامِيَّةُ والرُّؤيَةُ الإخراجِيَّةُ:

تُشَكِّلُ الرُّؤيَةُ الإخراجِيَّةُ القاسمَ المُشتَرَكَ الَّذي يُؤَسِّسُ لِمفهوم الصّورةِ الدّراميَّةِ بينَ النَّصِّ والعرضِ المَسرَحِيِّ، والنَّصُّ المَسرحيُّ يَفرِضُ مُناخَهُ وأُسلوبَهُ على المُخرجِ وفريقِ العملِ المَسرحيِّ بالمفرداتِ البَصَرِيَّةِ والصّوَرِيَّةِ بِطابَعِها التَّشكيليِّ ضِمنَ مَنظومةِ العَرضِ المَسرَحِيِّ، ونظراً لأهميتِهِ بِوَصْفِهِ مُرتَكَزًا للمُقارَبَةِ الإخْراجِيَّةِ وموضوعًا مُتخيَّلًا للعَرضِ المَسرحِيِّ، تَقَعُ على المُخرجِ فَرَضِيَّةُ صياغَةِ المُفرَداتِ الدّاخِلَةِ في نسيجِ البِناءِ الفَنيِّ لمنظومَتِهِ البصريَّةِ، بِاتّجاهِ بعثِ الحياةِ فيه من خِلالِ رَدَّهِ أو إحالَتِهِ إلى علاماتٍ بَصَرِيَّةٍ تُثري العَرضَ، وعِندَئِذٍ يَكْتَسِبُ هذا الأخيرُ جَدواهُ وتَأثيرَهُ في المُتَلَقِيَ، لأنَّ هدفَ العَرضِ المَسرَحيِّ ومَوضوعِهِ الأساسِيِّ هوَ تحقيقُ القيمَةِ الدّراميَّةِ الجَماليَّةِ الّتي تُعَدُّ العَلامَةَ الدّالَّةَ على نُضجِ المُقارَبَةِ

التَّطبيقِيَّةِ، ولمّا كانَ النَّصُّ المَكتوبُ يَعتَمِدُ النِظامَ الحواريَّ فإنَّ تداوليَّتَهُ تَنتَهي على هذا المُستوى لتَحقيقِ التَداوُلِيَّةِ البَصَريَّةِ في العَرضِ، إلّا أنَّ المُخرِجَ صاحِبِ العَرضِ لا يُمكِنُ أنْ يَنفيَ النَّصَّ نفيًا إلغائِيًّا يَطالُ المَظْهَرَ والجَوْهَرَ، لأنَّ ذلكَ نَفيٌ لمَوجودٍ أسبقَ منهُ في الوجودِ ألا وهوَ (النّصّ)، أي أنَّ النَّصَّ ومُكوِّناتِ فضائه الدراميِّ تكشِفُ علائِقَ ودلالاتٍ مرتبطةً بأنساقٍ بَصَريَّةٍ تَمنَحُ النَّصَّ والعَرضَ إمكانِيَّةَ التأويلِ البَصريِّ فَتكونُ المُعادلةُ أكثرَ تكثيفًا حيثُ تَتَحَوَّلُ من علاقَةِ المُؤلِّفِ بالنَّصِّ بِاعتِبارِهِ (النَّصّ كوسيطٍ) إلى علاقَةٍ جديدةٍ بينَ النَّصِّ الّذي يكونُ بالضَّرورَةِ بَصَريًّا ككيانٍ إبداعِيٍّ مُستَقِلٍ وبينَ المُتَفرِّجِ الّذي "يجب أنْ يَمتَلِكَ القدرةَ على أنْ يكونَ مُتفاعِلًا حتّى يَفهَمَ بَصَريّاتِ النَّصِّ والعَرضِ" (بلبل،2003، ص: 19) وعليهِ نتوصَّلُ إلى تحديدِ ثلاثةِ عناصِرَ وهيَ: نصٌّ بصريٌّ وعرضٌ بصريٌّ وجُمهورٌ مُتفاعِلٌ، ولهذا فإنَّنا يُمكِنُ أنْ نَدْعُوَ النَّصَّ المَسرَحِيَّ غيرَ البَصريِّ بالنَّصِّ الأدبيِّ المُغلَقِ أو النَّصِّ المَيِّتِ، ويُحيلُنا ذلكَ إلى القولِ بأنَّ الإخراجَ الجَيِّدَ يَتَأَسَّسُ من داخلِ النَّصِّ لا من خارِجِهِ، حيثُ يَخلُقُ لغَةً جديدةً ومُفرداتٍ مرئيَّةً ومَسموعَةً مِن داخلِ المُفرداتِ اللَّفظِيَّةِ و يَعمَلُ على سبْرِ أغوارِ القِيَمِ الدّرامِيَّةِ الكامِنَةِ فيها، فيَكشِفُ بذلكَ عن جوهرِ دراميَّةِ الصُّوَرِ في النّصِّ والعَرضِ، ويقودُ المُتَلَقّي إلى قراءتِها وتَحليلِها والتّفاعُلِ معها.

وبالإشارَةِ إلى جُملَةِ المُتَغَيِّراتِ الّتي شَهِدَها الإخراجُ المسرحيُّ أصبَحَ هناكَ أسلوبٌ تركيبيٌّ وآخرُ تصويريٌّ، فأمّا التّركيبيُّ: فيَنْحو إلى تركيبِ أشكالٍ فنيَّةٍ مُنفَصِلَةٍ مثلَ الرَّقصِ والتّشكيلِ والضّوءِ والحَرَكَةِ والموسيقى في سِياقٍ واحدٍ لِصياغَةِ عملٍ فنيٍّ مُترابِطٍ. أمّا الأسلوبُ التَّصويريُّ: فَيَنحو إلى طُغيانِ التَّعبيرِ المَرئِيِّ، كي يستخرجَ الدّلالةَ من تَراكُمِ الصّوَرِ المسرحيَّةِ بِعَدِّها العنصرِ الخالِقِ للمَعنى، ويُقَلِّلُ في نفسِ الوقتِ من الاعتمادِ على اللُّغةِ المَنطوقَةِ، ولا يَعني هذا أنَّ المُخرِجَ إمّا أنْ يكونَ هذا أو ذاك، لأنَّ جميعَ المُخرِجينَ بالضّرورةِ تَصويريّونَ وتَركيبيّونَ، أمّا وصفُ المُخرِجِ بأنَّهُ تصويريٌّ أو تَركيبيٌّ فمَرجِعُهُ إلى أنَّهُ ليسَ هُناكَ مَساحةٌ كبيرةٌ بينَ المادّةِ الدّراميَّةِ المَكتوبَةِ والتَّناوُلِ الإخراجِيِّ لها على المسرحِ، والمُخرِجُ المَسرَحِيُّ بِدَورِهِ يُحاوِلُ مُجتَهِدًا تفسيرَ النَّصِّ المسرحيِّ من خلالِ رُؤيتِهِ الإخراجِيَّةِ والجَماليَّةِ للصُّورِ الدّراميَّةِ لِخَلقِ ذلكَ التَّطابُقِ المَرئِيِّ للعَرضِ عَبرَ الصّورةِ والجَسَدِ وتَنسيقِ الحَرَكَةِ وُفقَ فَنِّ (الميزانسين mise en scene) ساعِيًا إلى التّفسيرِ والتّعبيرِ عن مُجمَلِ الأحداثِ عبرَ الصّورةِ التّكوينِيَّةِ للمُمَثلينَ والشّكلِ العامِ المَرئِيِّ لـ(العرضِ المسرحيِّ)، معَ الإشارَةِ هُنا إلى أنَّ الصّورةَ بِقِيَمِها العاطِفِيَّةِ والفِكرِيَّةِ والجَماليَّةِ في النَّصِّ المَسرحِيِّ هي الجَوهَرُ الجَماليُّ، ووَظيفَةُ الصّورةِ هُنا تُعَدُّ بِمثابَةِ مُحاوَلَةٍ للتَّفكيرِ والتَّأمُّلِ وقُوَّةً تَعبيريَّةً عالِيةً المُستَوى وتَجرُبَةً شُعوريَّةً هَدَفُها الإيحاءُ و تَشكيلُ الزَّمانِ والمَكانِ وتَحويلُ الواقِعِ الحِسِيِّ والأفكارِ التّجريديَّةِ الجامِدَةِ إلى روحٍ نابِضَةٍ بِالحياةِ تَستَهدِفُ المُتَلَقّي، بِوَصفِهِ المَخزونَ الدّلاليّ للصّورةِ، فالصّورةُ تُؤَثِّرُ تأثِيرًا عَميقًا في المُتَلَقّي و تَترُكُ بَصمَةً واضِحَةً في مُخَيِّلَتِهِ وذاكِرَتِهِ، والمُتَلَقّي بِذلكَ يَبني مُعظَمَ مُدرَكاتِهِ على الصُّوَرِ البَصَريَّةِ والذّهنِيَّةِ الّتي تَقودُ إلى فَهمِ المُنجَزِ المَسرحِيِّ وإدراكِ بُنيَتِهِ وخَصائِصِهِ التَّعبيريَّةِ، وذلكَ باعتِمادِ مَنهَجِيَّةِ تَلَقّي تأخُذُ بعينِ الاعتِبارِ مَعنى التَّفاعُلِ والتَّواصُلِ بينَ المُتلَقّي والعَرضِ المَسرَحِيِّ بِوَصفِهِ نَصًّا بَصَريًّا مَليئًا بِالتفكيرِ الفنيِّ وصِيَغِ المُعالَجَةِ الجَماليَّةِ، ومن ثَمّ يَكونُ المُتلقّي مُلزَمًا بترتيبِ المُدرَكاتِ الحِسِيَّةِ والخَواصِ البَصَريَّةِ المُؤَسِّسَةِ للمُنجَزِ المسرَحِيِّ.

معَ الإشارةِ هُنا إلى أنَّ رَوافِدَ الصّورةِ الدّراميَّةِ لكلٍّ منَ المُؤلِّفِ والمُخرِجِ تَنطَلِقُ من البيئَةِ الاجتِماعِيَّةِ والواقِعِ بِتَفاصيلِهِ المُتَباينَةِ وما تُدرِكُهُ حواسُهُما فَيستَمِدّانِ مِنها ألفاظَهُما وصُوَرَهُما وتَشبيهاتِهما، حيثُ تحتلُّ مُفرداتُ الواقِعِ والتَّفاصيلُ الاجتماعِيَّةُ اليَومِيَّةُ مَساحَةً مُهمَّةً من النَّصِّ والعَرضِ المَسرَحِيِّ عَبرَ الصُّوَرِ السَّمعِيَّةِ والبَصَريَّةِ والذّهنِيَّةِ. معَ الإشارَةِ هُنا إلى أهميَّةِ تَجسيدِ الصّورةِ الدّراميَّةِ و المَسرَحِيَّةِ على

هَيئةِ رَمزٍ أو رُموزٍ لإثراءِ القِيمَةِ الفَنِّيَةِ والجَماليَّةِ والدَّلاليَّةِ لِمَنظومَةِ الخِطابِ المَسرَحِيِّ، فَعلى سَبيلِ المِثالِ نَجدُ في المَسرحِ الإغريقيِّ والرومانِيِّ أنّ الرُموزَ شكَّلَتْ علامَةً مَقروءَةً ومَرئِيَّةً مثلَ الأقنِعَةِ والأزياءِ والمشاعِلِ والأحذِيَةِ العالِيَةِ و الإكسسواراتِ.

الصّورةُ الدّراميَّةُ والمُتَلَقِّي:

مَفهومُ الصَورَةِ حَظِيَ باهتمامٍ كبيرٍ على اختِلافِ مُسَمَّياتِها وخُصوصِيَّةِ تَوظيفِها، وذلكَ لِما لها من أهمِّيَّةٍ كبيرةٍ في فاعِلِيَّةِ التَّلَقِّي، لاسِيَّما أنَّ فاعِلِيَّةَ المُتَلَقِّي " لا تَقِلُّ عن فاعِلِيَّةِ المُبدِعِ ذاتِهِ من حيث إعطاءِ الصّورةِ أبعادَها النِّهائِيَّةِ الّتي تُحَدِّدُ دَورَها في العملِ الفَنِّيِّ وعَلاقَتِها بِهِ"(أبو ديب، 1979، ص43)، كما أسهَمَتْ نَظَرِيَّةُ التَّلَقِّي ومَفاهِيمُها إسهامًا فَعَّالاً في تَركيزِها على المُتَلَقِّي بوصفِهِ ذاتاً فاعِلَةً تُسهِمُ في إعطاءِ أبعادٍ دَلالِيَّةٍ للصّورةِ الدّراميَّةِ في الخِطابِ المَسرَحِيِّ، ممّا ساعَدَ في انفِتاحِه وإعادةِ إنتاجِهِ. مع الأخذِ بعينِ الاعتِبارِ أنَّ انفتاحَه يَتبَعُهُ بالضَّرورَةِ برَأيِ (امبرتو ايكو) انفتاحٌ وتَعدُدٌ في مَناهِجِ قِراءَتِهِ وطُرُقِ تَلَقِّيهِ، كَما يُوصَفُ التَّأويلُ بأنَّهُ لَحظَةٌ من لَحَظاتِ إستراتيجِيَّةِ التَّلَقِّي، الّتي تُنَظِّمُ إستراتيجيَّةَ القِراءَةِ وتُنَظِّمُ العَلاقَةَ بينَ النَّصِّ والمُتَلَقِّي وُصولاً إلى المَعنى المَقصودِ الّذي يَكمُنُ في ثَنايا الخِطابِ المَسرَحِيِّ، لِلانتِقالِ بعدَ ذلكَ من مَرحَلَةِ التَّفسيرِ إلى مَرحَلَةِ الفَهمِ، وبالاعتِمادِ على القِيمَةِ المَرجَعِيَّةِ ليسَ فقط في بُعدِها الجَمالِيِّ ولكن التَّركيبِيِّ أيضًا بوصفِها تُلهِمُ المُتَلَقّي وتُغَذِّي نَشاطَهُ والتَّأويليّ في ذلك.

ونَستَطيعُ هُنا أنْ نُشيرَ إلى أهمِّ أركانِ التّأويليَّةِ، كما جاءَتْ عِندَ الفَيلَسوفِ والمُفَكِّرِ الألماني شلير ماخر(1768-1834). فقدِ اعتَمَدَ على سَيكولوجِيَّةِ الفَهمِ والمَزجِ بينَ الحِسِّ النَّقدِيِّ والحِسِّ الرّومانسيّ، مُؤَكِّدًا أهمِيَّةَ الخَيالِ في ذلكَ، بوصفِها شُروطاً ضَرورِيَّةً للفَهمِ وتَجنُّبِ سوءِ الفَهم، وهذهِ العمليَّةُ يَشتركُ فيها كلٌّ منَ القارِئِ والنّاقِدِ والمُخرِجِ، من حيث أنَّ الفّهمَ غايةُ التّأويلِ.(ماكلين،1998، ص34) ولذا فإنّ ثُنائِيَّةَ التَّفسيرِ والتَّأويلِ سَبَبٌ في غزارَةِ مَعنى الصّورةِ الدّراميَّةِ استنادًا إلى علاقَةِ المُرسِلِ بالمُتَلَقّي.

وتَجدُرُ الإشارةُ هُنا أنَّ البَحثَ عنِ المَعنى مِنْ وُجهَةِ النّظَرِ التّأويليَّةِ مُرتَبِطٌ بِفِعلِ الوَعي أو الفِعلِ القَصدِيِّ، وهو ما يُسَمّيه هوسرل (1859-1938) (القصدِيّة) الّتي تُحقِّقُ المَعنى مِن خلالِ الفَهمِ الذّاتِيِّ أو الشُعورِ القَصدِيِّ الآنيّ (المُتَعالي) بعيدًا عنِ المُعطَياتِ السّابِقَةِ. أو بِمعنًى آخرَ ربطُ الذّاتِ بالمَوضوعِ في وُحدَةٍ مُتَعالِيَةٍ، ونَجِدُ بِالمُقابِلِ أنّ رومان انجاردن (1893-1970) يُعارِضُ رَبطَ القَصدِيَّةِ أو التَّعالِي بِعُمومِ المَوضوعاتِ وإنَّما بالعملِ الفَنِّيِّ فقط. الّذي يَحوي حَسَب مَنْظورِهِ على بُنيَتَينِ واحدةٌ ثابِتةٌ والأخرى مُتَغَيِّرَةٌ، ويَتَكَوَّنُ المَعنى نتيجةَ التَّفاعُلِ بينَ بُنيةِ العَمَلِ الفَنِّيِّ وفِعلِ الفَهمِ(صالح، 1999، ص24،25)، ونستطيعُ هُنا الرَّبطَ بينَ الفينومنيولوجيا (الظاهراتية) ونَظرِيَّةِ التّلَقّي من خلالِ التّوَجُّهِ إلى إعلاءِ قيمَةِ الذّاتِ في بناءِ وإنتاجِ المَعنى، وهذا أيضًا ما يَقومُ عَليهِ مَفهومُ الصّورةِ في أحدِ جَوانِبِهِ.

وبالانتِقالِ إلى جورج غادامير الّذي اعتَمَدَ في فَلسَفَتِهِ التّأويليَّةِ على مَفاهيمِ هوسرل وهيدجر، نَجِدُهُ يُخضِعُ التّاريخَ (الماضي) لِمِعيارِ الفَهمِ من مَنظورٍ ذاتِيٍّ لأنَّ الإنسانَ لا يَستطيعُ نَزعَ ذاتِهِ من هذا التّاريخِ الّذي يَضُمُّ المُدرَكاتِ والخُبُراتِ السّابقةَ الّتي تُساعِدُ الذّاتَ خلالَ فِعلِ التّأويلِ وهذا ما أُطلِقَ عَليهِ (الأفُقُ التّاريخيُّ)، بوصفِهِ إجراء يَتِمُّ بِهِ تفسيرُ التّاريخِ، وإعادةُ بناءِ المَعنى وإنتاجُ المَعرِفةِ (خضر،1997، ص101)، وذلكَ لأنَّ الأفُقَ الذّاتيَّ لِلمُفَسِّرِ أو المُؤَوِّلِ يُوَلِّدُ فَهمًا مُحَدَّدًا للعَملِ الفَنّيِّ أو الأدبِيِّ، معَ الإشارةِ هُنا إلى أنّ مَفهومَ الأفُقِ التّاريخِيِّ عندَ غادامير ساهَمَ فيما بعد في صياغَةِ مَفهومِ

(أفُقِ التّوقُعاتِ) الّذي يَدخُلُ في آليَّةِ الكَشفِ عن أبعادِ الصّورةِ الدّرامِيَّةِ في الخِطابِ المَسرَحِيِّ، وفي تَحديدِ استجابَةِ القارِئِ الّتي تُشَكِّلُ نواةَ حُكمِ القِيمَةِ.

هذا من جانبٍ، ومِن جانبِ آخرَ نَجِدُ أنَّ (فولفغانغ أيزر) الّذي عَدَّ القِراءَةَ عمليَّةً تَفاعُلِيَّةً تُنتِجُ المَعنى الّذي يَنجُمُ أثناءَ القِراءَةِ وليسَ المّعنى الكامِنَ في النَّصِّ، رابطًا ذلكَ بِمَجموعَةِ مَفاهيمَ مثلَ (القارئ الضّمنيّ) بِوصفِهِ نَموذَجًا فاعِلاً في إنتاجِ المَعنى ومُنفَعِلاً في البُنى النَّصّيَّةِ الّتي تُحَدِّدُ مَوقِعَهُ، وكَذلِكَ مَفهومُ (الذّخيرة الأدبيّة) الّتي تُمثلُ مَجموعةَ المَعاييرِ الاجتِماعِيَّةِ والثّقافِيَّةِ الّتي تُساعِدُ القارِئَ بعدَ إعادَةِ تَنظيمِها لكي تُصبِحَ فاعِلَةً، و (الاستراتيجيّات الأدبيّة) الّتي تُمثّلُ شكلَ (الذّخيرة الأدبيّة)، مثلَ الفِكرَةِ، والأفُقِ، والفَجَواتِ الّتي يَنطَوي عليها النَّصُّ. معَ الأخذِ بِعينِ الاعتِبارِ أنَّ النَّصَّ يَنطَوِي في بُنيَتِهِ الأساسِيَّةِ على قارِئٍ افتَرَضَهُ المُؤَلِّفُ بِصورَةٍ لاشُعورِيَّةٍ، يَنتُجُ التّفاعُلُ بينَ النَّصِّ والقارِئِ على هذا الأساسِ بعيداً عن ارتِباطِ الذّاتِ بِالواقِعِ بَقَدَرِ ارتِباطِها بِالنّصِّ الّذي يَمنَحُهُ القارِئُ صِياغَةً جَديدَةً من خِلالِ مَلءِ الفَجَواتِ النَّصّيَّةِ إلى تَحَقُّقِ فاعِلِيَّةِ الاتِّصالِ بينَ النَّصِّ والقارِئِ (ماكلين،1998، ص38) اعتِماداً على انفِتاحِ النَّصِّ من خِلالِ الدَّورِ الفاعِلِ الّذي يَضْطَلِعُ بِهِ القارِئُ / المُتَلَقّي، الّذي يَستَوعِبُ النَّصَّ اعتِماداً على خزينٍ مَعرِفِيٍّ وخُبُراتٍ ذاتِيَّةٍ مُستَنِدَةٍ إلى السِّياقِ التّاريخِيِّ الثّقافِيِّ، فالصُّورَةُ تَعمَلُ على استِثارَةِ القُدُراتِ الذِّهنِيَّةِ والحِسِّيَّةِ للمُتَلَقّي، بِوصفِها " عَمَلِيَّةَ خَلْقٍ يَقومُ بِها المُؤَلِّفُ وإعادَةَ خَلْقٍ في لَحظَةِ الإدراكِ من قِبَلِ المُشاهِدِ أو القارِئِ" (غيورغي،1990، ص15) وعليه فإنّ الصّورَةَ الدّرامِيَّةَ تَعتَمِدُ من خلالِ نظريَّةِ التّلَقّي على مَفاهِيمَ إجرائِيَّةٍ خاصَّةٍ بالقِراءَةِ والتّلَقّي، مثلَ التّأويلِ وآليّاتِ الفَهمِ والتّفسيرِ والتّطبيقِ، والكَفاءَةِ الأدَبِيَّةِ ومَفهومِ أفُقِ التَّوقّعاتِ، والمَسافَةِ الجَمالِيَّةِ.

خـُلاصاتٌ ونَتائِـج:

1. إنَّ الصّورَةَ في النَّصِّ المَسرَحِيِّ تُمَثِّلُ قِيمَةً ووَظيفَةً دراميَّةً وشِعريَّةً وتَواصُلِيَّـةً. يَسعى المُخرِجُ وُفقَ رؤيَةٍ إخراجِيَّةٍ إلى تَوظيفِها في بُنيَةِ العَرضِ المَسرَحِيِّ لِتشكيلِ مَنظومَةٍ بَصَرِيَّةٍ سَمْعِيَّةٍ أسَّسَتْ لها مَجموعَةُ الصُّوَرِ الدّراميَّةِ الّتي تَنعَكِسُ قيمَتُها الفِكريَّةُ والجَماليَّةُ بِوَسائِطَ مادِيَّةٍ (العناصر السّينوغرافيّة)، وتَخضَعُ مَنهَجِيَّةُ التَّعامُلِ معها حسبَ السّياقاتِ الدّراميَّةِ إلى فِعلِ التّحويلِ من اللّامَرئِيِّ إلى المَرئِيِّ ولِعَمَلِيَتَيّ البِناءِ والهَدمِ وإعادةِ البِناءِ، والانتِقالِ من التَّحليلِ إلى التّأويلِ، وُصولاً إلى المُعادَلَةِ بينَ المَعنى والتّعبيرِ، ممّا يمنَحُها القُدرَةَ على خَلقِ استِجابَةٍ تَفاعُلِيَّةٍ مع المُتَلَقّي.
2. الصّورةُ الدّراميَّةُ في النَّصِّ المَسرَحِيِّ تأتي على عِدَّةِ أنماطٍ ومِنها:
   أ- الصّورةُ البَصَرِيَّةُ:الّتي تَعتَمِدُ على حاسَّةِ البَصَرِ في تَشَكُّلِها وإدراكِها وتَلَقّيها.
   ب- الصّورةُ السَّمْعِيَّةُ: الّتي تَعتَمِدُ على حاسَّةِ السَّمْعِ في تَشَكُّلِها وإدراكِها وتَلَقّيها.
   ت- الصّورَةُ الحَرَكِيَّةُ: الّتي تَتَشَكَّلُ من الصّورَةِ البَصَرِيَّةِ والسَّمْعِيَّةِ.
   ث- الصّورَةُ الذِّهنِيَّةُ: الّتي تُمَثِّلُ مَجموعَةً منَ التّصوُّراتِ والأحكامِ تُجاهَ شَخصٍ أو حَدَثٍ ما، وتُشَكِّلُ أساساً ومُنطَلَقًا لِلتَقييم.
   ج- الصّورةُ النَّمَطِيَّةُ: بِمعنى التَّصَوُّرِ الذّهنِيِّ للحَدَثِ أو للشَخصِيَّة اعتِمادًا على أحكامٍ مُسبَقَةٍ.
3. أنّ الصّورةَ الدّراميَّةَ هي إحدى المَقولاتِ المَركَزِيَّةِ في النَّصِّ المَسرَحِيِّ بِوَصفِها حامِلَة لِدلالاتٍ، يَقومُ المُتَلَقّي بِمُخَيِّلَتِهِ البَصَرِيَّةِ لها بِتَقديمِ ضَماناتٍ على حُضورِها، إذ أنّ التّشَكُّلَ الدّلاليَّ للنَّصِّ يَشتَرِطُ إشراكَهُ مِن أجلِ الكَشفِ عنِ المَعنى.
4. تَقتَرِنُ الصُّوَرُ الدّراميَّةُ بِالحَرَكَةِ ومِن ثمّ يُساعِدُ ذلكَ على تَحويلِ الصُّوَرِ المُجَرَّدَةِ إلى صُوَرٍ مَحسوسَةٍ، كاشِفَةً بذلكَ عنِ الأحداثِ و الشّخصِيّاتِ ودَوافِعِها وعلاقاتِها ومَشاعِرِها وموجِيَةً بِالصِّراعِ وخُطوطِهِ.
5. تُمَثِلُ الصُورَةُ الدّراميَّةُ في النَّصِّ المَسرَحِيِّ مَنظومَةً دَلالِيَّةً مَنطوقَةً (حِوار) وغيرَ مَنطوقَةٍ (علاماتٌ سَمْعِيَّةٌ وبَصَرِيَّةٌ) تُتيحُ لهُ تأويلاً وتَمنَحُهُ أبعادًا دَلالِيَّةً مُتَنوِّعَةً، تَعملُ على إنتاجِ المَعنى.
6. يُعَدُّ الخَيالُ بِصِفَةٍ عامَّةٍ القُوَّةَ الخَلّاقَةَ المُبدِعَةَ للصُّوَرِ المَرئِيَّةِ المَلموسَةِ، سواءً أكانَتْ صُوَراً مُفرَدَةً مُتنافِرَةً أم صُوَراً مُترابِطَةً مُتّسِقَةً.
7. تُشَكِّلُ الصُورَةُ رِسالَةً تَحمِلُ مَعلومَةً مُشَفَّرَةً يَقومُ المُتَفَرِّجُ بِفَكِّها.
8. إنّ العَرضَ المَسرَحِيَّ يَقبَلُ العَديدَ من القِراءاتِ، بِقَدَرِ المُتَلَقّينَ، فهوَ يُطَوِّرُ نَفسَهُ مِن حيث غِنى الدّلالاتِ والعَلاماتِ والمَعاني.
9. اعتِمادُ الصّورَةِ الدّراميَّةِ في النَّصِّ المَسرَحِيِّ يُسهِمُ في اختِزالِ اللُّغَةِ (الحُوار المَسرحِيِّ) إلى علاماتٍ مَرئِيَّةٍ مَسموعَةٍ تَمنَحُ النَّصَّ القُدرَةَ على التَّعدُّدِ في المَعنى و التّأويلِ.
10. الصُّورَةُ تَختَلِفُ في إدراكِ هَوِيَّتِها بِاختِلافِ المَدارِسِ النَّقدِيَّةِ وتَتَضافَرُ مَجموعَةُ عناصِرَ بِنائِيَّةٍ من أجلِ تَوصيلِها إلى مَركَزِ المَعنى، فالصّورَةُ هُنا تَرسُمُها الكَلِمَةُ والحَرَكَةُ وتُشارِكُ فيها العاطِفَةُ والحَدْسُ وتَمُرُّ بِمآرِبَ النّفسِ لتَصِلَ إلى غايَةِ المَعنى.

قائمة المصادرُ و المَراجِعُ:

القرآنُ الكريم.
أبسن،هنريك،2007، بيت الدمية، ترجمة كامل يوسف، دار المدى للثقافة والنّشر، بغداد.
ابن منظور،1997، لسان العرب، الطّبعة الأولى، المجلّد الرّابع، دار صادر، بيروت.
أبو ديب، كمال،1979،جدليّة الخَفاء والتّجلّي، دراسات بنيويّة في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت.
أرسطو، ب.ت، فن الشعر، ترجمة إحسان عباس، مكتبة الانجلو مصرية، القاهرة.
العساف،عبدالله خلف، 2005، دراسات جماليّة نصيّة في الشّعر السّعودي الجديد (ممارسة في النقد التطبيقيّ) منشورات جامعة الملك فهد للبترول والمعادن، الرياض.
آن أوبرسفيلد،1994، قراءة المسرح، الجزء الأول، ترجمة مي التلسماني، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي،القاهرة.
إيميل يعقوب، وآخرون،1987، قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية، ط 1، دار العلم للملايين، مؤسسة القاهرة للتأليف و الترجمة و النشر، بيروت، لبنان.
بدوي، محمد مصطفى،1958، كولردج، دار المعارف بمصر، القاهرة.
بسفيسلد، روجر،1964، فنّ الكاتب المسرحيّ، ترجمة دريني خشبه، مكتبة نهضة مصر، القاهرة
بريث،ر.ل،1979، التصور والخيال، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، دار الرشيد، بغداد.
بلبل، فرحان، 2003، النص المسرحي الكلمة والفعل، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق.
جامياك،إيف،1987، دون كيشوت، ترجمة فتحي العشري، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة.
خضر، ناظم عودة، 1997، الأصول المعرفيّة لنظرية التلقي، عمان: دار الشروق للنشر والتوزيع،
دورينمات، فردريش،1964، زيارة السّيّدة العجوز، ترجمة مصطفى ماهر، سلسلة روائع المسرح العالمي،العدد54، المؤسّسة المصريّة العامّة للتّأليف والأنباء والنّشر، الدّار المصريّة للتأليف والتّرجمة، القاهرة.
ستولينتير، جيروم،١٩٨١، النقد الفنيّ، ترجمة فؤاد زكريا، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، القاهرة.
سترندبرج، أوجست،1970، الآنسة جوليا،الأب، ترجمة محمد توفيق مصطفى، سلسلة "من المسرح العالمي"، العدد12، وزارة الإرشاد والأنباء، الكويت.
شكسبير،وليم، 1993،هنري الخامس، ترجمة محمد عوض، دار المعارف،القاهرة.
صالح، بشري موسى، 1999، نظريّة التّلقّي، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة،
صليحة، نهاد، 2009، الدراماتورج أو الترجمة، مجلة الحياة المسرحيّة،العدد 67،68، دمشق.
عصفور، جابر، 1992، الصّورة الفنيّة (في التّراث النّقديّ والبلاغيّ عند العرب)، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء.
غاتشف، غيورغي،1990، الوعي والفن، دراسات في تاريخ الصورة الفنية، ترجمة نوفل نيوف، سلسلة عالم المعرفة، العدد 146، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.
فو، داريو، 2013، الأبواق والتوت البري، ترجمة سامية دياب، سلسلة المسرح العالمي، العدد 363، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،الكويت.
قطب، سيد، د0ت، التصوير الفنّيّ في القرآن، ط10، دار المعارف، القاهرة.

كامو، ألبير،2009، حالة طوارئ، ترجمة كوثر عبد السلام البحيري، الطبعة الثانية،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.
لوركا، فيديريكو غارثيا،2011، ثلاث تراجيديات، ترجمة، سمير عزت نصار، سلسلة المسرح العالمي، ط4،الأهلية للنشر والتوزيع، عمان.
ماكلين، ايان،1998، التأويل والقراءة، ترجمة خالدة حامد، مجلة الأديب المعاصر، العدد 49، بغداد: الاتحاد العام للأدباء والكتاب،
نصر،عاطف جودة،1984،الخيال مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
هلال، محمد غنيمي،١٩٧٣، النقد الأدب،الحديث، دار الثقافة ودار العودة، بيروت.
هوراس، 1988، فن الشعر، ترجمة لويس عوض، ط3، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة.