الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشّعبية

وزارة التّعليم العالي و البحث العلمي

جامعة محمّد بوضياف . المسيلة

كـلّية الأدب و اللّـــغات

قسم اللّغــة و الأدب العربي

الرّقم التسلسلي.....

رقم التّسجيل ط1: 201535095618

رقم التّسجيل ط2: 201535107390

مذكّرة مُقدّمة ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر تخصص: أدب حديث ومعاصر

بعنوان:

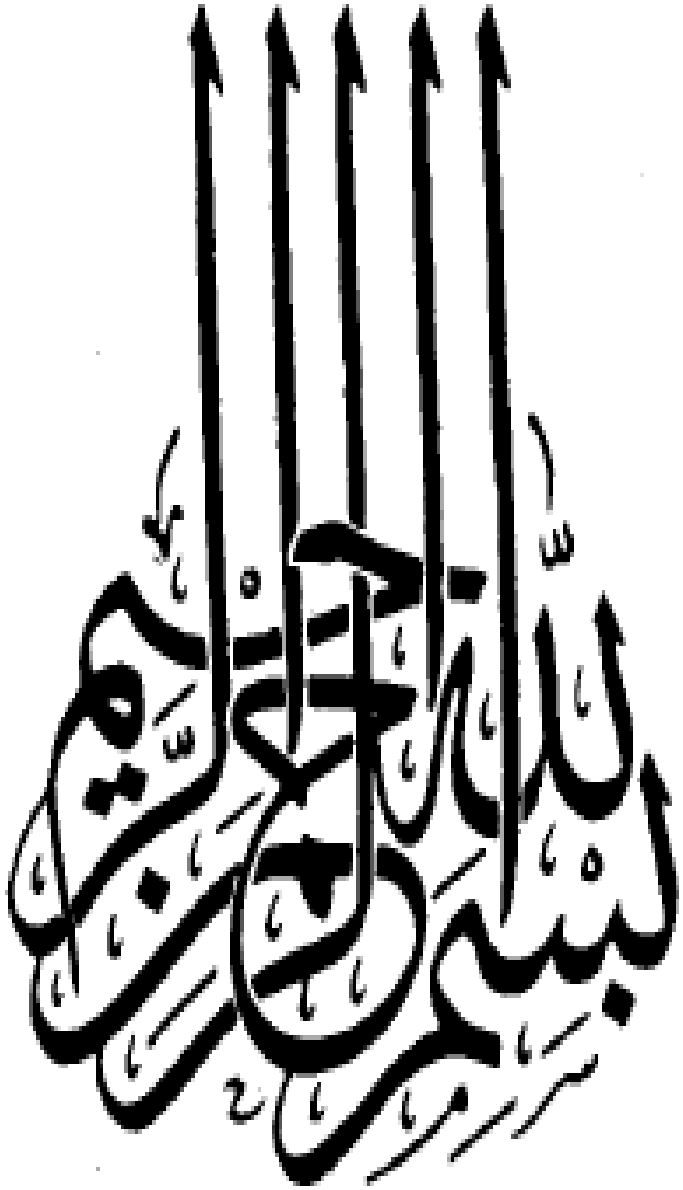
تشكيل النّص غير الملفوظ في مسرحيات السّيد حافظ

إعداد الطّالبتين:

- زهرة هبوب
- صفية زلوف

اسم و لقب الأستاذ	الرّتبة	الجامعة	الصّفة
عزوز ختيم	أستاذ محاضر "أ"	جامعة المسيلة	رئيسا
مفتاح خلّوف	أستاذ محاضر "أ"	جامعة المسيلة	مُشرفا و مُقرّرا
زعيتري محمد	أستاذ مساعد "أ"	جامعة المسيلة	مناقشا

السّنة الجامعية: 1440 . 1441 هـ / 2019 . 2020م


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وتقدير

نحمد اللّه سبحانه وتعالى على توفيقه لنا.

نتقدّم بالشّكر الجزيل إلى أستاذنا المشرف:

"مفتاح خلوف"

الّذي ساعدنا بتوصياته وتوجيهاته

ولم يبخل علينا بعطائه المستمر

فله منّا فائق الشّكر والاحترام

كما نتوجّه بالشّكر الجزيل لكلّ من ساهم بكلمة

طيّبة، أو تشجيع محفّز، أو بنصيحة صادقة

أو بدعاء خالص، أوجّه الشّكر لكلّ من ساعدنا

في تقديم هذه المذكّرة سواء من قريب أو من بعيد بالعطاء

والنّصح وكافّة زملاءنا في الجامعة.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

المحتوى **الصفحة**

الإهـــــــــــــــداء

مقدمـــــــــــة..... **أ . ج**

مدخـــــــــــل: بين النص والنص المسرحي.....**12**

الفصـــــــــــل 1: النص غير ملفوظ بين الوجود والحدود

1. **مفهوم التشكيـــل**.....16

1 . 1 . المفهوم اللغوي.....16

1 . 2 . المفهوم الاصطلاحي.....17

2 **. تشكيل النص المسرحي وفنياته**.....**19**

3 . العناصر الفنية للمسرح.....24

4 . **النص الموازي**.....28

أ . عند العرب.....30

ب . عند الغرب.....30

5 . **أدب الهامش**.....32

5 . 1 . المفهوم اللغوي.....32

5 . 2 . المفهوم الاصطلاحي.....33

الفصـــــــــــل2 : تجليات النص غير الملفوظ في مسرحيات السيد حافظ

1 . النص الحركي 38

1 . 1 . مسرحية طوق الوطن.....39

1 . 2 . مسرحية رداء الأبيض والأسود.....40

1 . 3 . مسرحية الثورة.....42

2 . النص الإيمائي **43**

2 . 1 . مسرحية من الذي يدق الباب.....44

2 . 2 . مسرحية الإنسان.....47

2 . 3 . مسرحية إشاعة.....48

3 . النص السينوغرافي **49**

3 . 1 . مسرحية ذات صباح.....50

3 . 2 . مسرحية معزوفة للعدل...الغائب.....52

3 . 3 . مسرحية الدراما إشارة دخان في مسرح.....54

4 . النص الضوئي **56**

4 . 1 . مسرحية صراع الألوان.....58

4 . 2 . مسرحية رجل مهم وغير مهم.....59

4 . 3 . مسرحية مواطن.....60

5 . النص اللوني.....**61**

5 . 1 . مسرحية حياة.....62

5 . 2 . مسرحية التمثال في الميدان 63

5 . 3 . مسرحية مرحوم.....63

6 . نص الديكور.....64

6 . 1 . مسرحية الأقصى في القدس يحترق 66

6 . 2 . مسرحية لا أستطيع أن أسكت.....66

6 . 3 . مسرحية رجل مهم وغير مهم.....67

7 . نص اللباس.....67

7 . 1 . مسرحية أرض اللامحدود 70

7 . 2 . مسرحية حياة.....71

7 . 3 . مسرحية مرحوم.....72

8 . النص الإكسسواراتي 72

8 . 1 . مسرحية أرض اللامحدود.....74

8 . 2 . مسرحية إشاعة.....75

8 . 3 . مسرحية وطن.....76

الخـــــــاتمة.....79

الملحـــــــــق.....83

قـائمـة المصـادر والمراجـع.....88

الملخص 95

مقدّمـــــــة

مقدمة

المسرح لون من ألوان النشاط الفكري البشري المخصوص بالتعبير عن مشاعر الإنسان ودوافعه وتاريخه ونوازعه، ويعد سبيلا نحو الثقافة والتطور، وبهذا أصبح من الوسائل المساعدة في ازدهار المجتمعات وتقدمها، وذلك لما يتميز به من قدرة على توظيف الأشكال التعبيرية متخذًا لنفسه عدة لغات فنية من إيقاع وحركة وأضواء وملابس...، ومادته الواقع المسلط على الفنان، وتترجم مواده على شكل نصوص قائمة بتكاثف مجموعة من العناصر لتُكوّن هيكله الحي، وهي ما تعرف بأجزاء النص المسرحي والذي يتشكل بدوره على مكونات داخلية من {حوار وحبكة وشخصيات...} وخارجية من {ديكور وإضاءة، لباس...} وبهذا صار كيان متكامل الأطراف والجوانب الداعمة لجوهره، ومهما بلغت قيمة النص لا يمكن الكشف عن قيمته إلا إذا رُبط بالمسرح، ويقوم على الحوار بين الشخصيات الذي ينمو الفعل بموجبه ويبنى على شكل حكاية أو عرض حادثة تتصل بالسلوك الإنساني وعلاقاته مع بيئته ومجتمعه.

ويتكون النص المسرحي من شقين: الحوار والإرشادات المسرحية، إذ يعد الأول نصا أصليا رئيسيا والثاني موازيا، ومن أبرز الأنواع الخطابية نص العرض، والنص الدرامي والمقصود به النص المقروء المتبادل بين الممثل ونعلى الخشبة، وإذا كان الحوار ملفوظ داخل العرض، فالغير ملفوظ كل ماهو خارجي وتواصلي بإيصال المعلومات واستقبالها بغير اللغة المنطوقة، ويشتمل على القنوات السلوكية أو التعبيرية من تعابير الوجه، وحركات الجسد، وتنوعات الصوت...، وهذا ما تخصصنا لدراسته عامة، وميلاد وازدهار المسرح في مصر بسبب الأجواء المهيئة فيه بفعل ثقافته المسرحية عند أبرز كتابها "السيد حافظ" بصفة خاصة، وهذا ما دفع بنا لتناول موضوع "**تشكيل النص غير الملفوظ في مسرحيات السيد حافظ**"، وأردنا من خلاله تبيان العناصر الجمالية المكونة للنص والعرض المسرحي ومدى تأثيرها على المتلقي، والحديث عن الأنساق غير اللفظية، بغية التعرف والاطلاع على

أسلوب الكاتب في مسرحياته، وكيفية إبداعه في كتاباته وهذا ما يتطلب البحث والتحليل والتمعن، وأيضا نتاج ميل وولوع بفن المسرح ونصوصه الدرامية لما تحمله من أهمية فكريا وفنيا، وبغية المعرفة والتثقيف.

وفي ضوء ذلك نطرح جملة من التساؤلات أهمها:

- ماهو التشكيل؟
- وكيف أبدع "السيد حافظ" في نصه المسرحي كونه الفاعل في العملية الإبداعية؟
- وما مدى حبكته في التعبير عن كل ماهو غير ملفوظ؟ وكيف عبر عنه بماله علاقة مع الممثل المسرحي؟

وللإجابة على هذه التساؤلات ارتأينا أن نستند على منهجين يخدمان عملية البحث؛ المنهج السيميائي في تتبع واستقراء أفكار الكاتب في تحليل بعض العلامات والإشارات وفك الشيفرات، وكذلك الأسلوب الوصفي من وصف وتحليل إثر وصف ما كان على الخشبة ومن أداء تمثيلي وإبراز أنواع النص ومكوناته ووظائفه، وتحليل مضامين النصوص وأفكارها وأساليبها.

واقتضت إشكاليتنا المطروحة أن تقسم هذه الدراسة إلى مقدمة، مدخل بعنوان بين النص والنص المسرحي، وفصلين إذ أن الأول مُعنون بالنص غير ملفوظ بين الوجود والحدود والمتضمن لمفهوم كل من التشكيل والنص الموازي وأدب الهامش، وفنيات النص المسرحي. أما الفصل الثاني تجليات النص غير الملفوظ في مسرحية السيد حافظ إذ يرتكز على ماهو غير لفظي في نصوص الكاتب من حركة وإضاءة وديكور ولباس...،وخاتمة تقتضي أبرز النتائج المتوصل إليها خلال العملية البحثية.

وقد استعانت دراستنا هذه بجملة من المصادر والمراجع المحددة لمراميها لما وفرته من مادة معرفية متنوعة من أبرزها: فن العرض المسرحي لنبيل راغب، ومدخل إلى علوم المسرح لأحمد زلط...، إضافة لأهم النصوص المسرحية والتي شكلت المصادر الأساسية في البحث ألا وهي: صراع الألوان للسيد حافظ.

إلا أنه لا يمكن لأي دراسة أن تخلو من متاعب وصعوبات تعترض الباحث، ومن أبرز الصعوبات التي واجهتنا في إنجاز عملنا المتواضع هذا: قلة المصادر والمراجع المعالجة لحبكة المسرحيات وهذا ما كان مصدر خوف من عدم بلوغ الهدف المنشود في استقراء أفكار الكاتب وتحليل مضامين نصوصه المسرحية، كذلك الوضع الراهن والجائحة العالمية التي كانت سببا في تأخرنا والتي قللت الفرص التي تجعلنا نقدم دراستنا هذه في أحسن حلة.

ولا يسعنا في الأخير إلا أن نتقدم بجزيل الشكر والتقدير والامتنان لكل من أعاننا سواء من قريب أو بعيد وبصفة خاصة الأستاذ الفاضل "**خلوف مفتاح**" الذي رافقنا في إنجاز هذه الدراسة، ولم يبخل علينا بتوجيهاته ونصائحه، وكذلك للأستاذ والكاتب "**السيد حافظ**" على مساعدته لنا رغم بعد المسافة، حفظهما الله وأدامهما في صونه ورعايته، وبصفة عامة للجنة الموقرة وقسم اللغة والأدب العربي بجامعة محمد بوضياف

مدخل:

بين النّص والنّص المسرحي

منذ ردح من الزّمن عرف الإنسان العديد من الأجناس الأدبية وعلى هامتها المسرح لأنّه يعتبر مصدر الثّقافة والتّطوّر والانتقال بالمجتمعات إلى أحسن وأرقى الأحوال لذا كانت نقطة اهتمام الكثير من النّقاد والأدباء الّذين أولوا العناية الكافية لهذا الفن الّذي يعتبر من الفنون المستعصية تحديدا، وأكثر الأجناس حساسية اتّجاه المجتمع، ولا بدّ من ضرورة الخوض في المسرح نوضّح من خلالها عبارة أو فكرة المسرح وهي:" الكشف عن أبعاده و غوامضه الّتي تتلوّن بألوان الحياة المختلفة"[1]، والعالم العربي لم يمارس هذا الفن إلّا في منتصف القرن التّاسع عشر وذلك لأسباب مختلفة، لكن مع الاحتكاك الثّقافي الغربي نقل هذا الفن على شكل محاكاة للمسرح لافتقاده الأسس الفنّية والتّقنية، ومع منتصف القرن العشرين ظهرت كوكبة من الكتّاب أمثال السّيد حافظ في مصر ومارون النّقاش وعبد القادر علّولة، أحدثت هذه المجموعة نقلة نوعية، خاصّة على مستوى النّص فقلّلوا من النّقل والتّبعية في إنتاج النّص، وذلك محاولة منهم لإيجاد مسرح له مقوّماته، ويعتمد على التّراكمات المعرفية للثّقافة العربية، وله امتداد في وجدان الإنسان المنتمي لهذه المنطقة، فكانت المحاولة وكانت النّتيجة فنقصد بالنّص المادّة المعجمية واللّغة المستمدّة من الفعل نصص وهي الوضوح والظّهور أمّا اصطلاحا هو ظاهرة لغوية يزيد فيها المعنى عن اللّفظ وتجمع بين الجملة والكلام والقول والتّبليغ والخطاب والنّظم، أي مستوى التّركيب والخطاب الّذي يحتاج إلى متكلّم وسامع ورسالة ومقام خاص بهذا الخطاب، وفي حالة أخرى هو التّغيير في حالة أنّ النّص يتمحور حول حضارة أو ثقافة خاصّة بشعب، فكانت عناصر النّص تختلف باختلاف أشكال النّصوص المسرحية كانت أم شعرية وهي على النّحو الآتي: الألفاظ والأفكار والمعاني والخيال والصّور البيانية أو العاطفة والأساليب والإيقاع الموسيقي، فالعنصر هنا هو المادّة الأولية أو العنصر المادّي الّتي يكون المنطلق الأوّل لقراءة جديدة وهي قراءة العرض، حيث يواجه الباحث ازدواجية مشكلة المادّة النّصية ففي فنّ المسرح نجد النّص المسرحي والنّص الدرامي وهذان النّمطان طرحا إشكالية التّعريف وغموض العلاقة

[1] أبو الحسن سلام: النّص المسرحي بين التّرجمة والاقتباس والإعداد والتّأليف، دار التّأليف، دار الوفاء، 2007م، ص49.

بينهما فالنّص المسرحي هو عبارة عن قصّة مكتوبة تقدّم على خشبة المسرح، وتشمل الأحداث والشّخصيات والحوار بينهما ويوضّح طبيعة ارتباط الأشخاص بالمكان والزّمان عبر سلسلة من المشاهد المترابطة والمتلاحقة ويعتبر النّص المسرحي البناء الدّرامي الّذي يحدّد سير العرض المسرحي وأساليب الإخراج، والتّمثيل فهو الإيحاء الّذي سهّل على المخرج تصوّر المكان والزّمان كما يمدّان الممثّل بالتّصوّر المبدئي للحالة التّمثيلية الّتي سوف يتقمّصها أثناء قراءة دوره التّمثيلي وفي النّص المسرحي المجال للجمهور" فيكون النّص المسرحي من الحبكة والهدف والمغزى واللّغة والصّراع، فهو كيان متكامل الأطراف والجوانب ويحوي سلسلة من العناصر الدّاخلية والخارجية الّتي سبق ذكرها وتشكّل كنهه وجوهره"،[1]حيث ارتبط النّص بالمسرح عن طريق التّداخل والتّسلسل المنطقي ويقوم النّص المسرحي على الحوار بين الشّخصيات الّذي ينمو الفعل بموجبه ويُبنى على شكل موضوع أو عرض حادثة تتّصل بالسّلوك الإنساني من خلال لقاء الشّخصيات ومعايشتها للفعل الدرامي وبلوغه ذروة التّأزّم والتّعقيد، وكون النّص المسرحي ضارب بجذوره في المسرح من خلال معاينة الحياة الواقعية والفنّية فغدت العلاقة بين النّص والنّص المسرحي علاقة جدلية ارتباطية ويتحوّل فيها النّص من نظام معيّن إلى نظام آخر في العرض، فالنّص يُعدّ المادّة الأولية وعادة ما يمرّ النّص على خشبة المسرح من دون تعديل أو إضافة ففي تجسيد النّص يشدّد المخرج والممثّل على أهمية مراحل معيّنة في النّص:" فالنّص عبارة عن علامات مرصوصة رصاً".[2] وغير عاملة إلّا بفعل القراءة ومهارة المخرج والممثّل في إدراك معانيها، وكذلك توجد داخل النّص معانٍ توليدية، تُحيل إلى موضوعات جديدة من خلال تثوير بنائها الدّاخلي، وقد نقل النّص من سلطة إلى سلطة النّص المسرحي وسلطة مكوّنات العرض، وأنّ النّص هو معطى منتوج وهو مجرّد اقتراح أو احتمال يشتبك مع إبداع المخرج والممثّل، كما أنّ طبيعة القراءة

[1] كاظم راسل: مقالة جدلية العلاقة بين النّص والعرض المسرحي، هيئة إدارة الحوار المتمدّن العراقية، 2006م/ 2011م، العدد16

[2] آن ابرسفيلد: قراءة المسرح ، ترجمة: أحمد الدّفراوي، كاتب مسرحي ومترجم، العدد 8، 2009م، ط4، ص201

الجديدة وخصوصية الإبداع فالشّيفرات والعلامات والرّسائل واستعارة المعنى هم محور الإبداع للنّصوص المسرحية وترجمة القصّة على العرض إذ أنّ لغة النّص المسرحي ليست بالضّرورة لفظية، إذ يمكن لأنظمة أخرى من الدّلالات ترجمتها، وتقدّم عددا من القراءات المحتملة من الدّلالات ترجمتها، وتقدّم عددا من القراءات المحتملة، فتُحول المفردات اللّغوية الموجودة ضمن النّص إلى دلالات كثيرة لا يمتلكها عند وجودها المحدّد ضمن بنية النّص، وتعطيها صبغة فنّية قادرة على أن تتحوّل إلى عناصر علاماتية تتشكّل وفق نسق ونظام فإنّ المعنى الأحادي للنّص هو فكرة خيالية ومن المحال أن يكون للنّص معنى واحد، إذ نجد النّص" وهو العرض الّذي به شفرات وعلامات والنّص المسرحي والّتي تكون علامات النّص هي العرض(ع) كنظام مرجعي للنّص(ن) فالعلامة المسرحية(ن+ ع) في شموليتها هي الّتي تكيّف القانون الأساسي للمسرح وطبيعة نشاطه التّطبيقي".[1]

[1] نورة جبار: آليات الصّراع في النّص المسرحي الجزائري، مذكرة ماجستير، قسم الفنون، كلّية الآداب، جامعة وهران، 2015م، ص1 .

الفصل الأوّل:

النص غير الملفوظ

بين الوجود والحدود

1. مفهوم التّشكيل:

1.1. المفهوم اللّغوي:

التّشكيل من مادة (شَ كَ لَ) " والشَّكل بالفتح: الشّبه والمثل، والجمع أشكال وشكول، وشكل الشّيء، صورته المحسوسة والمتوهمة، وتشكّل الشّيء: تصوّره وشكله: صوره وشكّلت المرأة شعرها: ضفرت خصلتين من مقدّم رأسها عن يمين وعن شمال ثمّ شدّت بها سائر ذوائبها، وشكل العنب: أي أينع بعضه وشكل الكتاب يشكله شكلاً وأشكله: أعجمه، وشكلت الكتاب أشكلته فهو مشكول إذ قيّدته بالإعراب وأعجمت الكتاب إذا نقطته"[1].

ومنه يأخذ التّشكيل هذه المعاني على التّرتيب: مشابهة الشّيء للشيء والنّسج على منواله، تكوين الشّيء ليتّخذ هيئته وصورة معيّنة حسّية كانت أم متخيّلة(وهمية)ـ متوهّمة ـ كما يأخذ معنى التّخيّل والصّورة، كما يأخذ معنى: جمال هيئة الشّيء(ضفائر شعر المرأة) وأيضا الجمع بين شيئين مختلفين على النّحو (لونين مختلفين) مثلا وما يحدث في العين من تأثير (مثل: العنب الّذي أينع بعضه. ويأخذ معنى اتّصاف الشّيء بصورة تجعله أكثر وضوحاً وفهماً كالإعراب بالنّسبة للكتاب، وكلّها معاني تشير إلى تكوين الشّيء أو صقله ليتّخذ هيئته(صورته) معية هذا بالنّسبة لمعجم لسان العرب لابن منظور الّذي نمثّل به عن كلّ المعاجم القديمة.

وجاء في معجم المحيط" شكل الشّيء والمشاكلة الموافقة، كالتّشاكل وفيه أَشْكَلَهُ من أبيه وشَكَلَهُ بالضّم شاكل، أي: شبه، وهذا أشكل به، أي أشبه"[2].

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، ج11، دار صادر للطّباعة والنّشر، بيروت، ص356، مادة (ش ك ل).

[2] الفيروز آبادي: القاموس المحيط، دار الحديث، القاهرة، 2008م، ص881، مادة (ش ك ل).

وقد أَدْلَت المعاجم شكل الفنّان... على شكل معيّن تشكيلة (مفردة) اسم مؤنّث منسوب إلى تشكيل الفنون التّشكيلية: فنون تُصوّر الأشياء وتمثيلها: كالرّسم التّصوّري، والنّحت والهندسة المعمارية"[1].

وقد نلاحظ على دخول تّشكيل على المستوى اللّغوي مع تداخل في عالم الفّن التّشكيلي وإعطائه ميزة فنّية أو أخذ صورته الفنّية الجمالية، النّحتية والهندسية وغيرها من الفنون التّشكيلية الّتي تأخذ الطّابع البصري أساسا على حاسة البصر وهذا ما نلاحظه على تطوّر وحفاظ اللّفظة على معناها وتطوّرها في الوقت نفسه بما يتطوّر من الفنون وتداخلها على وجه التّخصيص.

وإذاً فالتّشكيل على هذا الأساس حسب رأي **محمد صابر عبيد:**" هو مجموعة العلاقات والمجموعات التّركيبية الّتي تحمل معاني مختلفة تشير لانفعالات مختلفة سروراً وحزناً خوفاً وخشيةً أو اطمئناناً".[2]

وتكاد تُجمع كلّ المعاجم اللّغوية العربية الّتي تناولت مصطلح التّشكيل إلى جذره اللّغوي (ش ك ل) (تشكيل) على أنّ معنى الفعل يتّصل بالجانب التّصوّري والتّمثيلي، تشكّل وتصوّر، وإذا بوسعنا أن نقول أنّ هذا المنحى الإشكالي واستنادا إلى المرجعية المفهومية أنّ التّشكيل هو الشّكل في وضعية صيرورة وتمثّل دائم.

2.1. المفهوم الاصطلاحي:

حَظِيَ مصطلح التّشكيل بمفهوماته المتعدّدة والمتنوّعة والمتشعّبة على هذا الأساس في تكوين العناصر الأساسية في الخطاب الأدبي بمتنه النّصي وإنّ التّشكيل في دائرة

[1] أحمد مختار عمر: معجم اللّغة العربية المعاصرة، مج 2، عالم الكتب، ط1، القاهرة، 2008م، ص315.

[2] محمد صابر عبيد: التّشكيل اللّغوي. الصفة والرؤيا، دار نينوى للنّشر والتّوزيع، دمشق، 2011، ص13.

المنهجيات الحديثة المستغلّة إجرائياً في حاضنة النّصوص بأهمية خاصة واحتفاء استثنائي نوعي.

الحديثة بدلوها المتمثّل في معجم اللّغة **لأحمد مختار عمر** إذ تأخذ فيه (ش ك ل) المعاني التّالية:" شكل، يشكل، تشكيلا، فهو مشكل: شكل الكتاب أي نقصد به شكله: ضبطه بالنّقاط والحركات على

والمراد بمصطلح التّشكيل:" هو دراسة الوظيفة الصّوتية للصّوت في علاقاته بما يجاوره من الأصوات، ومدى تفاعله وعلاقاته الّتي تنظر للصّوت على أنّه صوت مجرّد، بل هو مجموعة مع غيره من الأصوات"[1]. وكما هو معلوم أنّ الأصوات لا تحمل معنى في حدّ ذاتها ما لم تنظمّ مع بعضها البعض وتتألّف في شكل نسيج لغويّ متماسك البناء، متناسق الأجزاء، ومنسجم سابقه مع لاحقه وفق نظام اللّغة.

ومصطلح التّشكيل في سياق هذا التّصوّر يعبّر عن نفسه بوصفه" نِتاج عملية توحيد ويترتّب عليها تنظيم عناصر مختلفة ويتمّ توزيعها على خارطة التّشكّل بحيث تكون قد كوّنت هيكلا جديداً فقد عاصره فرديتها ومعناها لصالح الشّكل الّذي أصبحت جزءاً لا يتجزّأ منه"[2].

وانفتح على رؤية أخرى في التّعبير والتّدليل.

ويتألّف التّشكيل من شبكة عناصر ومكوّنات وأدوات تحتشد في سياق تكويني مُؤلّف لبناء فضاء المصطلح وتتمثّل عناصر النّجاح التّشكيلي بنوعيه الواعي والتّلقائي لابدّ من تحقيق عنصر الاندماج والتّماسك الّذي يمنح النّص قوّته الجمالية في التّشكيل والتّعبير والتّصوير.

[1] ينظر: نادية رمضان النّجار: اللّغة وأنظمتها ـ بين القدماء والمحدثين، تقديم عبد الراجي، جامعة حلوان، 2004م، ص72.

[2] محمد صابر عبيد: التّشكيل الشّعري، الصفة والرؤيا، ص13.

وإذ ما عدنا في بحثنا الاصطلاحي إلى الجذور المفهومية ل (التّشكيل) في الثّقافة الأدبية المكتوبة، سنجد أنّ المرجعية الأساس الّتي يمكننا من خلالها تحرّي حضور نوعي ما لهذا المصطلح تكمن في الثّنائية التّقليدية (الشّكل والمضمون) الّتي هيمنت فترة طويلة أو منذ روّج من الزّمن على فاعلية رصد حركة إشكالية المعنى النّصي في المدوّنة النّقدية القديمة.

وفي المدوّنة النّقدية الحديثة حيث حصل التّقدّم الثّقافي والرّؤيوي والمنهجي الكبير والواسع العميق الّذي نقل النّظريات والمصطلحات والمفاهيم والتّعريفات إلى منطقة إدراك وتلقٍّ جديدة والّتي استُبدِلت ثنائية الشّكل والمضمون التّقليدية بثنائية (الشّكل و الرؤيا) وإذ تحوّل الشّكل بمعناه المجرّد والبسيط والأحادي إلى مصطلح تعاظمت نوعيته وهو:" التّشكيل بمعناه المُركّب والمعقّد والمتعدّد وتحوّل المضمون بمعناه المباشر والكمي والقصدي إلى الرّؤيا بمعناها النّوعي اللّاقصدي على النّحو الّذي يحي فيه الفضاء الجديد لثنائية التّشكيل والرّؤيا وهذا حسب **محمد عبيد**"[1] .

2. تشكيل النّص المسرحي و فنّياته:

النّص المسرحي له جملة من العناصر الّتي تتظافر معا منتجة النّص المسرحي إذ أنّ كلّ عنصر من تلك العناصر يساهم بقدر معيّن في تّشكيل النّص المسرحي وعند التّعرّض إلى النّص المسرحي بالدّراسة لا يمكن الاعتماد على عنصر من تلك العناصر دون الآخر ولكن ما نقوم به من تقييم للنّص المسرحي إلى عناصر بهدف تسهيل عملية دراسة مكوّنات النّص المسرحي ولكن عند التّعامل معه لابدّ أن ننظر إليه كعمل فنّيٍ متكامل. وقبل أن ندرج في الحديث عن النّص المسرحي و فنّياته علينا أوّلاً أن نتعرّض إلى التأليف المسرحي وأهمّيته ودوره في إنتاج العمل المسرحي المتكامل، ثمّ نصل إلى العناصر الّتي يعتمد عليها النّص المسرحي في تكوينه.

[1] محمد عبيد صابر: التشكيل الشعري، ص12- 13 .

1.2. التّأليف المسرحي وسِمات المؤلّف:

نرى أن تأليف النّص المسرحي كعنصر من عناصر العرض المسرحي وأنّ تأليفه مركّب، إذ يتكوّن من عناصر أخرى وتلك العناصر الّتي تتراكب مع بعضها من أجل إنتاج عنصر التّأليف المسرحي المتمثّل في إنتاج النّص المسرحي وخروجه إلى حيّز الوجود.[1]

ومن خلال اكتساب الخبرات للمؤلّف المسرحي ستؤدّي إلى اتّساع مداركه وظهور العديد من الأفكار الّتي يحاول التّعبير عنها وبهذا يستطيع التّعبير عن رؤيته للقضية الّتي يتناولها سواء سياسية أو اقتصادية من خلال توظيفه لعناصر العمل الفنّي الّتي تحدّد غاية العمل الفنّي المسرحي فالنّص المسرحي عادة ما يكون هو اللبنة الأولى أو المؤشر الأول الذي يعدد نوعية العرض، لذا فعنصر التّأليف المسرحي هو أكثر العناصر استقراراً وثباتا ذلك أنّ أساليب الإخراج والتّمثل والدّيكور والإضاءة و غيرها من العناصر الّتي تبنى على ما يُوجد في النّص المسرحي من معاني وأهداف مُرادٌ تحقيقها. وتختلف عناصر التّمثيل و التّصميم باختلاف العصور وتتأثّر أساليب التّأليف المسرحي وأنواعه طبقاً لهدف الكاتب ومفهومه لمضمون ومعالجة مادّته.

وعلى كاتب النّص المسرحي يحتّم عليه أن يكون واعيا ومتمكّنة من كلّ الأساليب و الحِيل الدّراسية الّتي تمنحه القدرة على السّيطرة على مشاعر المشاهد وأفكاره بقدر الإمكان فلابدّ أن يكون قادرا على شحن اللّغة المستخدمة بالحيوية والطّاقات التّعبيرية الّتي لا تتأتّى لها في الحياة اليومية لأنّها نفس اللّغة[2].

[1] ينظر : مجلة مدخل إلى علوم المسرح.،كلية التربية النوعية، جامعة القاهرة، 2009.2010 .

[2] ينظر: نبيل راغب: (د) في العرض المسرحي، القاهرة، الشركة المصرية العالمية للنّشر، لونجمان، ط1، 1996م، ص 11- 78.

وبعد الإطلالة على أهميّة عنصر التّأليف المسرحي وتشكيل النّص المسرحي سنقوم بتناول العناصر والفنّيات الّتي يتكوّن منها النّص المسرحي إذ نقسّم عناصر النّص المسرحي إلى:

2.2. الثّيمة أو الفكرة الرّئيسية:

كان من الأجدر تعريب الكلمة الأجنبية والاحتفاظ بكلمة (الفكرة) لكلمة **Thoughtieka**، كما أنّ الكثير من المثقّفين في البلدان العربية يتداولون اللّفظة على صورتها الدّخيلة (الثّيمة) هي الفكرة الرّئيسية الّتي تتغلغل في هيكل العمل الفنّي كالدّم، إنّها موضوعه، والثّيمة الدرامية هي المفهوم المجرّد الّتي يحاول المؤلّف تجسيده من خلال تمثيله في شخصيات لها أقوال وأحداث"[1].

فالثّيمة هنا تعني الفكرة أو القضية الّتي يطرحها المؤلّف من خلال نصّه المسرحي والّذي يُشكّله ويقدّمه ويقوم عليه العمل بأكمله، وأوّل عنصر الّذي يقوم عليه النّص، ولابدّ أن تكون الفكرة واضحة ومحدّدة الأبعاد لدى المؤلّف والّذي يُلِمّ بجميع جوانبها وأبعادها لكي يستطيع الجمهور استيعاب ما يحمله المؤلّف للنّص المسرحي من خطاب مُوجّه لهم يُعبّر عن رؤيته اتّجاه الموضوع أو الفكرة المُثارة في النّص المسرحي.

3.2. الشّخصية:

- ✓ **التّعريف اللّغوي للشّخصية و أصالة المصطلح:**

"إنّ لفظة (**Persona**) والّتي تعني ترجمتها اللّاتينية القديمة (القناع) والّتي اشتقّت منها الألفاظ الّتي تدلّ على الشّخصية في اللّغات الأوربية كالإسبانية (**Personoje**) وفي الفرنسية(**Personnalité**) ومنذ استخدامها الأوّل في المسرح وهي تفتقر إلى المعنى المحدّد بين مصطلحات المسرح فهي تعني(الشّخصية الدرامية، الممثّل، الدّور).

[1] إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدّرامية والمسرحية، القاهرة، دار المعارف، 1985م، ص88.

وقد أُستخدمت هذه اللّفظة قديما عند اليونانيين حينما استخدموها في عروضهم المسرحية لتحديد طبيعة الدّور الّذي يقومون به، كوميدي، تراجيدي، ساتيري. إضافة إلى المكانة الاجتماعية وبيان حالات الشّخصية العاطفية والعقلية المختلفة"[1].

✓ **اصطلاحا:**

يُعرّف الدّكتور **إبراهيم حمادة** الشّخصية في كتابه بأنّها:"(**Person Dramatise sharacter**) بأنّها الواحد من الّذين يؤدّون الأحداث الدرامية في المسرحية المكتوبة أو على المسرح في صورة ممثّلين وكما قد تكون هناك شخصية معنوية تتحرّك مع الأحداث ولا تظهر فوق خشبة التّمثيل، فمصدر الحبكة هي الشّخصية الّتي يمكن أن تتطوّر من خلال الأفعال والأقوال الّتي تُصدرها الشّخصية"[2].

4.2. الحـــبـكـــة:

تُعدّ الحبكة بمثابة الجزء الرّئيسي في المسرحية وقد وصفها **أرسطو** بأنّها نواه المسرحية ويظهر ذلك في قوله: " أنّها نواه التراجيديا والّتي تتنزّل منها منزلة الرّوح"[3].

ويمكن أيضا أن نُعرّفها على أنّها: "هي الّتي تقدّم الإطار الرّئيسي للفعل وهي خطّ تطوّر القصّة وهي خطّة الفعل الّتي يمكن عن طريقها للشّخصيات وغير ذلك من العناصر المكوّنة للدراما أن تكشف عن نفسها. وهي الّتي تتابع الأحداث بل الحدث بحتمية درامية بحيث تخلق في وجدان المشاهد شعوراً بأنّ الأحداث تتبع في طبيعتها ما سبقها من أحداث تؤدي و تُصاب المسرحية بخلل في بنائها"[4].

---

[1] رضا غالب: المثلّث البنائي لفنّ التّمثيل، القاهرة، 2001، ص 6.

[2] إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ص155 .

[3] عادل النادي: مدخل إلى الفن كتابة الدراما، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993م، ص42-43 .

[4] المرجع نفسه ، ص43 .

5.2. الحوار:

وهو الكلام الّذي يتمّ بين شخصين أو أكثر، وقد تستخدم صيغة الحوار لعرض آراء فلسفية أو تعليمية أو نحوها كما هو الشّأن بالنّسبة لمحاورات أو لمقالة **أفلاطون** ومقالة **دريدان** في الشّعر الدرامي، أمّا في المجال المسرحي فالحوار يتميّز بِقِيَم خاصة منها أنّه يدافع أو يعبّر عمّا يُميّز الشّخصية من النّاحية الجسمية و النّفسية والاجتماعية والبيولوجية، وقد يقع الحوار المسرحي شعراً كلّه أو نثراً أو عامياً أو فصيحاً وقد يقع مزيجا من تلك الأنواع، ومن المعروف أنّ **الدراما الإليزابيثية** انطلقت شخصياتها النّبيلة من الشّعر الحرّ أمّا الشّخصية العامية أو الوضيعة فانطلقت بالنّثر العادي وفي تاريخ الدراما العربية نجد بعض الأمثلة على ذلك[1].

كما يعتبر أوضح جزء في العمل الدرامي، والأقرب إلى أفئدة الجماهير، ويعبّر به الكاتب عن الأحداث المقبلة في المسرحية.

6.2. الصّراع:

"ويمثّل العمود الفقري للبناء الدرامي وهو ليس تناطح أفكار بل الصّراع الدرامي يكون بين إرادات إنسانية تحاول فيه إرادة أن تكسر الإرادة الأخرى، فالصّراع يكون بين إرادتين متكافئتين أو تصادم بين قوّتين أو تعارض مصالح وأهداف بين طرفين والهدف من هذه الصّراعات هو البقاء"[2].

7.2. الإيقاع:

[1] ينظر: إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية المسرحية، ص99 .

[2] عادل النادي: مدخل إلى فن كتابة الدراما، ص42-43 .

" هو كيفية سير العمل الفنّي في سياق متناغم متسلسل بشكل منطقي يعطي طابع عام لإيقاع داخل العمل"[1].

3. عناصر المسرح وفنياته:

إذا كان التّمثيل أساس العرض المسرحي وهو الّذي يجسّد النّص المسرحي فوق خشبة المسرح ويقوم الممثّلون من الهواة المحترفين فهم العناصر النّابضة للحياة فوق منصّة العرض بحيث يتنافسون هؤلاء أو أولئك من الذّكور والإناث في إبراز عرضهم المسرحي وفقا لرؤية وإشراف المخرج من حول كتابة النّص إلى العرض فإنّ هناك العديد من العناصر الفنّية – غير البشرية– تنظّم العرض المسرحي ولا يمكننا إنكار أو إهمال دور الممثّل، ذلك أنّ العناصر البشرية والفنّية يشكّلان في النّهاية منظومة العرض التّمثيلي المسرحي والملحقات أو ما تُعرف بالمكمّلات أو العناصر الفنّية قديما قِدم المسرح، تطوّرت في نماذجها وكتاباتها في النّص وعروضها وأساليب أدوارها الفنّية والتّقنية وهي:

1.3. المناظر:

"وهي الرّسوم الفنّية وقطع (الدّيكورات) المجسّدة مع اللّوحات الفنّية لما يناسب العرض أو الّتي تصاحبه والّتي يُعدّها الفنّان التّشكيلي أو التّطبيقي بحيث تُعبّر عن القيم الجمالية والدّراسية لمضمون المسرحية، ولأنّ هناك التّرابط الوظيفي بين المشهد المسرحي الماثل كنص والمنظر كإطار له مجسّد وله عدّ أنواع منها:

- ✓ **المنظر المركّب:** وهو تصميم لجميع مناظر العرض المسرحي لمسرحية ما على هيئة بانوراما معبّرة.
- ✓ **المنظر الثّابت والمتغيّر:** وهو المنظر الفنّي المناسب لعرض المسرحية ودائما يتّسم بالثّبات.

3 نبيل راغب: فن العرض المسرحي، القاهرة، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط 1، ص65-68.

- ✓ **المناظر المنعكسة:**"وهي لون مستحدث في الخلفية بحيث تستغلّ مساحة من خشبة المسرح في عرض الصّور وتنظّم باقي العناصر لتشكّل أحد العلوم المسرحية المعاصرة (البينوغرافيا المسرحية)"[1].

2.3. الأضواء:

نميل إلى استعمال الأضواء بديلا عن الإضاءة، إذن الأضواء متعدّدة الوظائف في العروض المسرحية المعاصرة، لم تعد إنارة خشبة العرض، أو إحالة جمهور النّظارة وإنّما أصبحت تؤدّي دورها في الفعل الدرامي بتوزيع الإضاءة على الفعل الدرامي والموقف التّمثيلي، والإضاءة أحد العوامل الفنّية للعمل المسرحي الّتي بدأت تستعين بأحزمة اللّيزر الضّوئية وكذلك الكشّاف الّتي تعكس تعدّدية الألوان وإنّما التّوظيف الأمثل للأضواء، ممّا يتطلّبه العرض ومنطلق أحداثه، على وجوه أبطاله تارة وبالإيماءة للعناصر الفنّية الأخرى"[2].

3.3. الأصوات:

أفاد المسرح أكثر من غيره من مجالات العلوم والفنون من مستحدثات علوم الصّوتيات وذلك أنّ الصّوت وثيق الصّلة بالأداء التّمثيلي ونقله بوضوح ودقّة إلى حالة الجمهور، وقد تلعب المؤثّرات الصّوتية سحرها من خلال:

- ✓ أصوات خلفية تجيء من خلف منصّة العرض.
- ✓ أصوات طبيعية مسجّلة تنتظم في العرض.

إنّ علم السّيماء المسرحي، بدأ يبحث في علاقة التّصويت بالمتفرّج بين مجموع المتخاطبين من الممثّلين، لا بقياس درجات التّصويت، وإنّ الصّوت ومؤثّراته في العرض المسرحي

[1] أحمد زلط: مدخل إلى علوم المسرح، دار الفضاء للطّباعة والنّشر، مصر، 1999م، ص164.

[2] المرجع نفسه، ص165 .

يشكّلان مع إشارة تعبيرية مسموحة تومئ إلى الزّمكان والجو النّفسي للممثّل المُصوّت بالحوار والتّمثيل"[1].

4.1. الأزياء:

تُعدّ الملابس أحد أهم الأركان الأساسية من أركان المكمّلات الفنّية المسرحية فالملبس هو مظهر الشّخصية الدّال على هيئتها طِوال العرض وهو يعكس نمط الشّخصية، فالمسرح قطعة تعكس الحياة لذلك لابدّ من تماثل الأزياء المستعملة(لزّمان وموضوع العرض المسرحي).

5.3. الموسيقى:

للموسيقى أو الإيقاع دور كبير في تأثيث الرّكح وفي التّأثير على المشاهدين **فتوفيق الحكيم** نفسه لفت نظرنا إلى طغيان الموسيقى على مسرحه فيقول:" أنّني أذكر عند كتابة شهرزاد أنّ إحساسي كان موسيقيا ما كنت أتمثّل أشخاصا ولا أتصوّر مواقف بل أحسّ بموسيقى تطنّ في أذني"[2].

تلعب الموسيقى كجزء حيوي من أجزاء المكمّلات الفنّية في العرض المسرحي، تلعب العديد من الأدوار وأهمّها: التّأثيرات الصّوتية للإحساس بالجوّ النّفسي والمشاركة في البناء الدرامي عزفا وأداءً.

إنّ المؤلّف المسرحي في ضوء ما ذكرناه، يجب أن يدركه أثناء المداخلة بالكتابة المسرحية اللّحظات أو المواقف للاستعانة بالموسيقى.

---

[1] المرجع نفسه: ص165

[2] دليلة شقرون: المأساة في شهرزاد الحكيم، دار محمد علي، تونس، 2001م، ص98 .

فالتّمسرح لهذا النّص هو الّذي يعتبر السّمة الّتي تميّزه عن غيره من النّصوص الفنّية و الإبداعية الأخرى وتفتح أمام القارئ آفاقاً قرائية جديدة تتمثّل في التّركيز على خصوصية النّص الدرامي في حركته وحيويته وتجسيده وتحقيقه"[1].

فلهذا عملية تذوّق النّص والتّواصل معه تُعتبر مسألة ليست بسيطة، ويقتضي تحليل وقراءة النّص الدرامي الانطلاق من جهاز نقدي خاص، قادر على استيعاب كلّ مكوّناته وعناصره والإحاطة بأبعاده الفكرية والفنّية وذلك من خلال صَهْر مختلف هذه الممارسات ومواجهة بعضها ليصبح نصّاً متعدّد اللّغات، والشّيء الّذي يجعل له هذه القيمة الفنّية والفكرية هو تعامله مع النّصوص التّراثية بواسطة إعادة قراءتها وتحريكها وتحويلها"[2].

النّص الدرامي ليس نصّ المؤلّف عن قصّة قصيرة ولا مقتبس عن نص آخر وعن أيّة مادّة أدبية فالمقصود إذن هو: " النّص الّذي يحاول أن يسير على أصول الدراما وقواعد التأليف المسرحي من تقيّد بالحكاية، وبناء الشّخصية والصّراع المسرحي وما يقتضيه ذلك من ربط لهذه العناصر بما يُسمّى في قواعد التأليف المسرحي (الحبكة)"[3].

"ويمكن النّظر إلى النّص أو الكتابة الدرامية محكومة بحياتين أو بوجودين خلافاً للكتابات الأخرى الكتابة المسرحية هي الوجود الأوّل والعرض المسرحي هو الوجود الثاني، وهذا الأخير يمضي ويتلاشى خارج رحم الزّمن والصّورة الّتي ترسمها أطول عمراً"[4].

---

[1] ميلود بوشايد و عبد الرحيم أصميدي: دراسة لمسرحية ابن الرّومي في مدن الصفيح لعبد الكريم برشيد، قراءة توجيهية تحليلية، 2006- 2007م، ص18 .

[2] المرجع نفسه، ص24 .

[3] فرحان بلبل: النّص المسرحي – الكلمة والفعل، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، 2003م، ص20 .

[4] نديم معلا محمد: في المسرح – في العرض المسرحي، قضايا نقدية، دار النشر، مركز الإسكندرية للكتاب، 2008، ص 219 .

فكلّ قارئ قد يضيف زمنا أو عمرا زمنيا للمسرحية المكتوبة، وكلّ ممثّل يضيف عمرا زمنيا لهذه الشّخصية أو ذلك العرض المسرحي يكدّس عمرا آخر كلمات، ويمكن النّظر إلى النّص الدرامي كأيّ نص إبداعي آخر لكونه مؤلّف من مجموعة من الرّموز لكلّ منها مضمونه الخاص.

وممّا سبق نستنتج أنّ تشكيل النّص المسرحي يتكوّن من طبقتين وهما الحوار والإرشادات المسرحية، ولقد اختلفت العلاقة النّصية بينهما على مرّ العصور في تاريخ المسرح المعاصر، بحيث لهذه الإرشادات أهمية وقيمة جمالية ودلالية كبيرة، فهي تتضمّن تصوّرات المؤلّف لبنية النّص والدّيكور .

"وتكمن إشكالية الكتابة المسرحية الأدبية في تغطية لغة (الأنا) بلغة الآخر المعادِلة لرفض التعبير عن الذّات"[1].

4. النّص الموازي:

أولت الأبحاث والدّراسات الغربية ولاسيما في مجال السرديات والمسارح اهتمامًا بالغاً بالنّص الموازي وما أسماه النّاقد الفرنسي **جيرار جينيت** بالعتبات أو الهوامش النّصية أو ما يُعرف بالفضاءات وقد أثار مصطلح "**La Paratexte**"اضطراباً في التّرجمة بين المشرق والمغرب لاعتماد نّقاد اللّغة المترجمين على التّرجمة الحرفية للكلمة الفرنسية. فمنهم من أسماه بالمناصات أو المناص كالنّاقد **سعيد يقطين** ومن أسماه . كالنّاقد والمؤلّف **محمّد بنّيس** أو المحيط الخارجي **كفريد الزّاهي** أو النّص الموازي كالباحث التّونسي **محمّد الهادي المطوي**، وتعدّدت التّسميات لهذا المصطلح فقد حمل في طيّاته الكثير من المعاني والدّلالات الّتي تساهم في إضاءة النّص وتوضيحه وتقوم أيضا بمقاربة النّص وتوضيحه ووضعه سواء من الدّاخل أو الخارج.

[1] آن أويرسفلد: قراءة المسرح، ترجمة: مي التلمساني، دار النشر، مطابع المجلس الأعلى للآثار، العدد 26، ص26 .

4.1. مفهوم النّص الموازي:

"نجد النّص الموازي في التّرجمة الفرنسية عند اللّغويين يتكوّن من جزأين **Para** و**Texte**، فالجزء الأوّل **Para** يرتبط في أصالة اليونان بعدّة معانٍ وهذا نجده: كالمشابهة، والمماثلة، والمساواة، والملائمة، والموازاة والمجانسة، أمّا الجزء الثّاني **Texte** فهو النّص ويعود أصله عموما إلى بلوغ الغاية واكتمال الصّنع"[1].

وانطلاقا من الدّلالة اللّغوية عند الفرنسيين: أنّ النّصوص الموازية أو العتبات لها دور مهم في قراءة المتن هذه القراءة الّتي" تصير مشروطة بقراءة هذه النّصوص الموازية فكما أنّنا لا نلج فناء الدّار قبل المرور بعتباتها فكذلك لا يمكننا الدّخول عالم المتن قبل المرور بعتباته"[2].

2.4 . النّص الموازي في الاصطلاح عند العرب والغرب:

العتبات النّصية أو ما يُعرف بالنّص الموازي والّذي نقصد به المتعاليات النّصية الّتي تجعل من أي نّص ملفوظ لغوي نصّاً أدبياً بل لابدّ أن تتساءل أو التّساؤل عن مجموع العناصر الّتي تجعل من النّص كتابةً والنّص الموازي وهو ذلك الّذي يجعل من النّص كتابا فيقترح نفسه بتلك الهيئة على قراءة وعلى الجمهور بشكل عام حسب جيرار.

وأنّ العتبات النّصية" هي تلك العناصر الّتي تساند النّص وتصاحبه في رحلة اكتساب الحضور والهوية الثّقافية والنّوعية ضمن الأولوية عامة أو خاصّة وهي في مجموعها تمثّل

[1] عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينيت، من النّص إلى المناص، الدّار العربية للعلوم ناشرون ومنشورات الاختلاف، ط1، 2008م، ص43 .

[2] عبد الرّزاق بلال: مدخل إلى عتبات النّص – في مقدّمات النّقد العربي القديم إفريقيا المشرق، ط1، 2000، ص23

وسائل انخراط النّص في المؤسّسة الأدبية، أو هي مجموع العناصر الّتي تحيط بالنّص من أجل تقديمه بالمعنى المألوف وجعله حاضراً، وتسهيل تقبّله واستهلاكه في هيئة كتاب"[1].

أ ـ عند العرب:

هناك من الباحثين من يرى أنّ العرب لم يهتمّوا بالنّص الموازي وكلّ مل يحيط بالمتن (الفضاء) ومنهم **محمّد بنّيس**، فقد بدأ العرب منذ عصر التّدوين بتحديد مجموعة من الضّوابط في الكتابة، وقواعد التّأليف والتّصنيف بشكل تطبيقي، ثمّ أصبحت بعض المؤلّفات تنظر لهذه الضّوابط في القرن الثّالث إلى الرّابع مع طائفة من الكُتّاب الّذين ذاع صيتهم في مجال التّدوين والبحث والتّنقيب أمثال **الجاحظ** و**ابن قتيبة**، الّذين تعرّضوا إلى مجموعة من القضايا الّتي ترتبط بالنّصوص الموازية من قريب أو من بعيد مثلا نجد **الصولي** الّذي يركّز في كتاباته عن (أدب الكاتب) على العنونة وفضاء الكتابة، وأدوات التحبير، و التّرقيش، وكيفية التّصدير والتّقديم والتّختيم "[2].

وفي العصر الحديث يظهر الاهتمام بالنّص الموازي وأنواعه عند المحقّقين في التّراث العربي حيث يحقّقون اسم المؤلف، وعنوان الكتاب، ونسبة الكتاب لصاحبه، بالإضافة غلى اهتمامهم بمكمّلات التّحقيق كالتّقديم ووصف المخطوط، والإخراج الطّباعي والفهارس والاستدراكات والتّذليلات وهذه الأمور لها ارتباطٌ وثيقٌ بالنّص الموازي.

ب ـ عند الغرب:

إنّ الاهتمام بالنّص الموازي عند الغرب أو في النّقد الغربي لم يظهر إلّا مع " توسّع مفهوم النّص ولم يستوسع مفهوم النّص إلّا بعد أن تمّ الوعي والتّقدّم والتّعرّف على مختلف جزئياته وتفاصيله"[3].

---

[1] نبيل منصر، الخطاب الموازي للقيصرية العربية المعاصرة، دار توبقال للنّشر، المغرب، ط1، 2008م، ص25.

[2] جميل حمداوي: لماذا النّص الموازي، المغرب، ط1، 2013م، ص219 .

[3] سعيد يقطين: تقديم كتاب عتبات لعبد الحق بلعابد، ص16 .

والنّص الموازي في النّقد الغربي هو كلّ ما يحيط بالنّص الأصل أو المتن، ابتداءً من اسم الكاتب، والعنوان الرّئيسي، والعناوين الفرعية، والمقدّمة، والتّمهيد، والخاتمة.

وإذا كان نُقّاد الغرب قد اهتمّوا ببعض النّصوص الموازية فإنّ **جيرار جينيت** هو من ذاع صيته في هذا المجال على الأقل عربيا حيث يرى **جينيت**" أنّ النّص الموازي هو ما يجعل من النّص كتابا يقترح نفسه عل قُرّائِه أو بصفة عامة على الجمهور، فهو أكثر من جدار ذو حدود متماسكة، نقصد به هنا هو تلك العتبة، بتعبير **بورخيس** الّذي يسمح لكلّ منّا دخوله أو الرّجوع منه"[1].

وعلى هذا فإنّ للنّص الموازي وظائف دلالية وجمالية فهو يساعد المتلقّي على فهم خصوصية العمل الأدبي ويُشير الدّكتور حمداوي إلى أنّ النّص الموازي له وظيفتين.

- ✓ **وظيفة جمالية:**تتمثّل في تزيين الكاتب وتنميقه.
- ✓ **وظيفة تداولية:** تكمن في استقطاب القارئ وإغوائه.

كما أنّ النّص الموازي ينقسم إلى قسمين:

- **النّص الموازي الدّاخلي:** ويقصد به تلك الملحقات النّصية والعتبات المتّصلة بالنّص مباشرة ويشكّل كلّ ما ورد محيطا بالكاتب.
- **النّص الموازي الخارجي:** ويقصد به كلّ نص سوى النّوع الأوّل ويكون بين الكتاب بُعد فضائي وأحيانا زماني، ويحمل صبغة إعلامية مثل: الاستجوابات، والمذكّرات، والشّهادات، والإعلانات.

فهذان النّوعان للنّص يحيطان بالنّص الرّئيسي وهو النّص الإبداعي ويساعدان على فهمه وتفسيره وتأويله واستيعابه.

[1] عبد الحق بلعابد: عتبات، ص44 .

" ويـرتبط الـنّص بهـذا المعنـى أي العتبـات بمـا يسـمّيه نصّـه المـوازي ويمثّـل العنـوان الفرعـي، العنـوان الدّاخلي، التّمهيدات، التّذليلات، التّنبيهات... بحيث أنّ القارئ الحصيف، والأقلّ اضطراراً للتّنقيب خارج النّص لا يستطيع دائما التّصرّف بالسّهولة الّتي يتوخّاها"[1].

5. أدب الهامش:

1.5. المفهوم اللّغوي:

لسان العرب هو خير مصدر ليزيل الغموض ويوضّح أصل الكلمة باختصار شديد ودقّة متناهية في الوصول للمقصود فقد جاء فيه:" همش: الهمشة: الكلام والحركة. هَمَشَ، وهَمِشَ القوم، فَهُمْ يهمَشون ويهمِشون وتهامشوا والمرأة همش، الحديث بالتّحريك تُكثر الكلام وجلب(...) فالهامش هو الكلام غير المجدي ومثال ذلك المرأة الثّرثارة تُكثِر الكلام والحركة فتحدث الجلبة، فالكلام والحركة عندما أُضيف إلى الهامش دلّ على صفة سلبية"[2].

ومن هذا فإنّ أدب الهامش عبارة عن كلام زائد، غير نافع وقد تمّ التّمثيل له بالمرأة الثّرثارة، والّتي تُحدث جلبة ومن هذا نجد أنّه هو الّذي يتضمّن لغوا لا طائل منه ولا يمكننا الاستفادة به.

وكذلك له العديد من التّسميات الّتي ظهر ظهرت على إثر التّرجمة :" وبالرّجوع إلى مختلف القواميس نجد لفظة **Paralittérature** المحتمل دلالتها على أدب الهامش تنقسم إلى قسمين: فهناك **Para** الّتي تعني بجانب أو حول أو قابل وكذلك ضدّ. و **Littérature** تعني أدب، ممّا جعل المصطلح الفرنسي ذو معانٍ متعدّدة، فهو الأدب الشّبيه، أو الأدب الموازي، أو المعادل، أو الهامش، واختيار المصطلح الأنسب لترجمته يؤدّي إلى عدّة

[1] نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية، ص22 .

[2] دليلة الباح : المركز والهامش– مفهومه، أنواعه، جذوره، مجلّة قراءات، مخبر وحدة التّكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، العدد4، 2012م، جامعة بسكرة، ص303 .

خيارات فالأدب الشّبيه اعتراف ضمني بلا أدبية هذا الإنتاج لأنّه مجرّد شبيه، أمّا الأدب المعادل فإنّه يُحيل على التّكافؤ والتّساوي بين الطّرفين وهو مالا يوجد في الواقع"[1].

أمّا قاموس المحيط فلا يكتفي بهذا المعنى فقط فيُضيف له:" ... الهامش حاشية الكتاب (مُولَدٌ)"[2]. ويعني به الكلام الخارج عن المتن في الصّفحة فنجده على حافّة الكتاب وهذا التّعريف للهامش هو إضافة جديدة أخذها العرب عن الفُرْس.

2.5. المفهوم الاصطلاحي:

يُعَرّف اصطلاحا على أنّه :" يُطلق على كلّ أدب منبوذ متمرّد ومتجاوز لسلطة المركز، وقد شاع تعبير أدب الهامش/ المهمّشين في السّنوات الأخيرة شيوعا واسعا لذلك انتشرت فكرة التّهميش منطلقة ديناميكية التّخلي والنّبذ، وينبغي الإقرار بصعوبة تحديد مفهوم جامع لأدب الهامش لتعدّد جوانب هذا الهامش(الهامش الاجتماعي، السّياسي، الثّقافي، الدّيني، والهامش الإيديولوجي) إلّا أنّه يمكن إيراد عديد التّعريفات، فهو في أبسط معانيه الأدب المتجاوز للمألوف والمتمرّد على التّقاليد الفنّية السّائدة"[3].

لقد اختلفت تعريفات هذا المصطلح وتعدّدت مفاهيمه، لصعوبة تحديده وهذا راجع إلى شمولية الهامش، لأنّه يمسّ العديد من الجوانب ويتطرّق للكثير من القضايا الجوهرية الحسّاسة، فتمّ نبذه على إثر ذلك واستبعاده نهائيا من التّداول، وتصنيفه على أنّه أدب متمرّد على المألوف لِما يتناوله من مسائل معارضة ورفض للأمور المسكوت عنها وقد نظّر ابن خلدون في مقدّمته إلى مفهوم الهامشية في الثّقافة الّذي ظهر فيما بعد في كتابات بعض

[1] سعيدة خلوفي : أنطولوجيا الأدب الهامشي بين النّقد والوظيفة رواية الخيال العلمي أنموذجا، مجلّة الأثر، العدد 24/ مارس 2016م، جامعة 1 باجي مختار، ص94

[2] الفيروز آبادي: القاموس المحيط، ج2، ص 450 .

[3] سليمة خليل / هنية مشقوق: الأدب النّسوي بين المركزية والتّهميش، أرشيف مجلّة مقاليد، العدد2، ديسمبر 2011م، جامعة بسكرة .

اللّاحقين، وذلك من خلال مقولته المشهورة:" المغلوب مولع أبداً بالاقتداء بالغالب، في شعاره وزيّه ونحلته وسائر أحواله وعوائده"[1].

والمغلوب دائما يحاول السّير على خطى الغالب، ظنّا منه أنّه سيجاريه أو يساويه ويُحقّق إنجازاته، لكن ما إن ينسلخ المغلوب من أصله ليُقلّد الغالب حتّى يجد نفسه في قعر الهامش ولا يمكن أن يسترجع نفسه أبدا، فحسب ابن خلدون أدب الهامش أدب يقلّد المركز في جميع جوانبه وكذا نجد هذا المعنى واضحا في التّعريفات المتداولة لمفهوم **الثّقافة الهامشية**، مع تحويل طفيف لا يُغيّر صُلب الفكرة، حيث عرّف **فريد رتشراتزل** الثّقافة الهامشية بأنّها:" الثّقافة الّتي تتاخم ثقافة أخرى(مركزية)، وتتميّز بفقر عناصرها واقتصادها".

✓ **اجتماعيا:**

المنطقة الهامشية هي:"إقليم يقع على هامش منطقة ثقافية معيّنة، تلتقي فيه ثقافتان أو أكثر، وتحلّ فيه السّمات الثّقافية للثّقافات المجاورة"[2]. فتهميش الجماعة يأتي من انبهارها بِسِمات ومميّزات المركز، فتتخلّى الجماعة عن مميّزاتها حتّى تجد نفسها أصبحت ظلّا لهذا التّوهج السّاطع، فلا يمكنها العودة لما كانت عليه، كما أنّها لن تتمكّن من الوصول إلى مصدر هذا الضّوء السّاطع مهما اختلفت وتعدّدت سُبُلها.

✓ **اقتصاديا:**

ويُقْصَد بِدُوَل الهامش، الدّول السّائرة في طريق النّمو من قارة آسيا وإفريقيا وأمريكا اللّاتينية، فتعتمد هذه الدّول على تصدير مواد الخام والمواد الأوّلية، واستخدام مفهوم الهامشية لأوّل مرّة كان:" ... لوصف الإخفاقات الاجتماعية، المروّعة والّتي لحقت بالمعجزة الاقتصادية البرازيلية لأنّ إنجاز المعدلات المرغوبة في النّمو الاقتصادي والتّصنيع، قد

[1] منى بونعامة: المركز والهامش أفق، مجلّة الخليج ، 2015/08/15م،

WWW.elkhalee.ae/elkaleej/page/F4boc9F-7b7b-4255-9obe-329dao7b4e5bj

[2] محمّد عاطف غيث: قاموس علم الاجتماع، دار المعرفة الجامعية، السويس، مصر، ص277

أفضى إلى حدوث خسارة كاملة في العاملة الصّناعية"[1]. واستخدمت التّهميشية لعزل الدّول وإبعادها عن التّدابير الاقتصادية العالمية وأطلق عليها بالعالم الرّابع لأنّه لا يملك المواد ولا الأسواق المحلية المساهمة في جذب المستثمرين الأجانب، وبهذا أصبح يقف على الهامش، وهذا شأن الدّول العربية بل غالبية دول العالم الثّالث.

✓ **سياسيا:**

ينظّم الجماعة نظام سياسي معيّن، ومساهمة الأفراد أمر ضروري لنجاح الجهد الجماعي ويحدث التّنافس بينهما فيُهمّش بعض الأفراد عن الجماعة، وهذا ما حدث للصّعاليك. فإذا كان الفرد الّذي يمثّل المركز " لم يكن مخلصا لمركزه، فسوف يُنتَقد من قِبل الآخرين ويكون انتماؤه للجماعة موضع تساؤل، وقد يُعزل ولكنّ الرّادع الوحيد يبقى في عزله معنويا، وفي التّهديد بقطع الصّلة الّتي تشدّه للجماعة"[2].

كما تقوم السّلطة على سَنّ القوانين وحفظها ومعاقبة من يخالفها، لأنّ البغض والاحتقار سينتج عنهما الانقلاب والعصيان والحركات الثّورية المختلفة، هي نفسها شكلا وأسلوبا اختلافا كبيرا، أحزاب سياسية، مؤامرات وجمعيات سرّية.

✓ **أدبيا:**

يطلق عليه (بالدّوني) ويسمّى الأدب السّوقي ب (الآداب الهامشية) وهو قطاع تجاهلته الكتب والبرامج الاشهارية والمناهج التّربوية، ويُنظر إليه على أنّه أدب محلّي:" ويتعامل معه على أنّه في مرتبة أدنى ممّا هو عالمي"[3]. ولتهميش الكتاب هناك عدّة طرق: منها القانونية

---

[1] ميشيل مان: موسوعة العلوم الاجتماعية: تر: عادل مختار الهواري، دار المعرفة الجامعية، مصر، 1999م، ص412

[2] ينظر: جان وليام لابيار: السّلطة السّياسية: تر: إلياس حنّا إلياس، منشورات عويدات، بيروت، لبنان،ط1، 1974م، ص9

[3] منى محمّد طلبة: عالمية الأدب من منظور معاصر، مجلّة عالم الفكر، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد2، مجلّد:33، أكتوبر/ ديسمبر 2001م، ص159 .

والخفية. " فالدّولة الفرنسية تصادر بموجب قانون جايسو الصّادر في 13 يوليو 1990م، كلّ الكتب الّتي يجري أصحابها على المراجعة التّاريخية للهولوكوس (غرف الغاز) في معسكرات الاعتقال النّازية لليهود ممكّنة بذلك اللّوبي الصّهيوني في فرنسا ومختلف جوانب الرّعب لدى الأدباء والمفكّرين المعترضين لليهود عن قرب أو بعد لتمنع نشر المصنّفات المتعاطفة مع الجزائريين والمساندة لكفاحهم المشروع ضدّ الاستعمار"[1]. ولو كانت هذه المصنّفات أو المقالات من كُتّاب فرنسيين، وتأتي المراقبة الخفية الّتي يقوم بها أُمناء المكتبات في فرنسا حيث يُصادروا الكتب الغير ملائمة لتوجّهاتهم السّياسية، فنرى التّهميش لا يتوقّف على وصول الآداب لحدود المركز فيتمّ التّهميش في المركز ذاته بعدّة طرق كما سبقت الإشارة بقوّة القانون والسلطان الحاكم .

[1] منى محمد طلبة: عالمية الأدب من منظور معاصر، ص 172 .

الفصل الثاني:

تجليات النص غير الملفوظ في مسرحيات السيد حافظ

1. النص الحركي:

تعتبر حركة الممثل أهم أشكال التعبير الجسدي، و نقصد بحركة الممثل تنقلاته فوق الخشبة أو مكان العرض والذي يتجاوز الخشبة أحيانا، والواقع أن الممثل داخل مكان العرض وكذا حركاته وتنقلاته تحدد حسب مواقع الممثلين الآخرين، وكذا مواقع المتفرجين بل وحتى مواقع الديكور[1].

وتشمل حركة الممثل في العرض:

الأمكنة المتتابعة التي يشغلها، والديكورات ومختلف الأشياء والأدوات الحاضرة على الخشبة

أساليب التنقل ووسائله المختلفة : مشي بطيء، سريع، جري، السير على الأقدام. الاستعانة بوسيلة من وسائل التنقل، حيوان، دراجة، كرسي متحرك.

- كيفية دخول ا لخشبة و مغادرتها
- التحركات الجماعية أو الفردية...

وتساعد هذه الأنواع من الحركات في العرض على تقديم معلومات مهمة عن الشخصية تيسر تحليلها الكمي والعاملي، كما أنها تترجم بصريا التحولات والتغيرات التي تطرأ على بنية الحكاية[2].

و ينبغي الإشارة إلى أن الحركة تلعب دورا هاما في تشكيل الدلالة العامة للعرض ،و أننا لا تتوفر في الوقت الحاضر على دراسات و أبحاث علمية يمكن أن تسعف الباحث في الإحاطة بكل جزئياتها، و الأمل معقود على تطور احد فروع السيميائيات الذي ما يزال في أطواره الأولى، و هو علم "البونية".

---

[1] :G.GIRARD: R. Ouellet-Rigault-Univers du théâtre, PUF, colllittératuremoderne, paris, 1976, p49

[2] :T.Kowzan: Littérature et Spectacle, e-Edition Scientifique de pologne, paris, Lahay,1975, p188-191

1.1. مسرحية طوق الوطن:

لم تكن الحركة في المسرحية إلا مجرد ترجمة حركية ظاهرية للانفعالات، و هي ترجمة طبيعية لا تكلف فيها ولا تركيب بل هي مختصرة وبسيطة، لا تحفل بخلق جماليات في التكوين الحركي. حيث بدأت حركة المسرحية بفتح الستار، و دخول مجموعة من الرجال للمقهى لشرب القهوة أو الشاي و الشيشة،إذ أن الحركة مركزة على المقهى التي تمتاز بالحشد، ثم تنتقل للجرسون حين دخوله و انحنائه أمام كل مائدة لتلبية الرغبات، هنا تبدأ أحداثها،و يربط الجرسون من عنقه كالكلب و كل مائدة تشده نحوها، وهذا دليل على السيطرة و حب التملك، و التشتت الذي يحس به لإرضاء الزبائن ،لقوله"...يدخل الجرسون و ينحني أمام كل مائدة نلاحظ أن الجرسون مربوط من عنقه كالكلب ،وبه حبال تشده كل مائدة اتجاهها.بالتناوب يحمل لهذه الماء ولأخرى شاي و لأخرى شيشة و لأخرى مثلجات".

وتتعقد الحركة من خلال شدة الصراع بين الجرسون و الزبائن بحيث هدف كل زبون تلبية رغباته دون مراعاة الجانب النفسي و الجسمي للنادل، وتزايد سرعة الطلبات مما جعله يسقط أرضا من الإعياء." [1]وحين يضيق درعا بأنانية هؤلاء يقرر خلع الطوق و يلقي الحبال لإيقاف المهزلة المرغم على عيشها مما يدل على بلوغ ذروة التعب و الاكتفاء عن الانصياع لهم،لكن الجميع يتحرك و يهجم عليه ضربا و يرجعون الطوق حول عنقه،هنا حركة جماعية تدل على الانفعال و الغضب لذلك هجموا عليه أصحاب السلطة الغاشمة،ثم ينصرفون".[2]

"بخلع الطوق من عنقه و يلقي الحبال التي تشده.يهجم عليه الجميع ويلقنونه ضربا .

يضعون الطوق في عنقه مرة أخرى.. و ينصرفون .."[3]

[1] السيد حافظ: مسرحية طوق الوطن، ص 45.

[2] المصدر نفسه، ص 45.

[3] المصدر نفسه، ص 45.

و بعدها يسقط أرضا فيغشاه سجن بالقفص كتب عليه "الوطن" هنا ثبات حركته دلالة على الهزم والتضييق، و تمركزها لسجنه حينها تصبح منعدمة .كقوله: "يسقط على المسرح. قفص خشبي يسجن الرجل ..كتب عليه" الوطن".[1]

2.1. مسرحية رداء الأبيض والأسود:

لعل أبرز حركة يوليها المؤلف العناية هي حركة دخول و خروج الممثلين نظرا لأهميتها البالغة في بناء المسرحية ، فعند دخول شخص من الشخوص أو يخرج لابد أن يكون ذلك لضرورة طبيعية فيشارك في إفصاح الشخصية عن ذاتها ويساعد على نمو الخط الدرامي

و هذا ما عينه "السيد حافظ" لحركة شخصياته ولحظة دخولهم و خروجهم لا يأتي اعتباطا بل يرمي من خلاله لغايات مبينة تخدم الموضوع ، و هذا الدور الذي تلعبه مسرحية "رداء الأبيض و الأسود" إذ تبدأ بإضاءة المسرح حتى تظهر ثلاث نساء ترتدين الأبيض يمينا، وثلاث أخريات ترتدين الأسود، و هذا لقوله: "المسرح مظلم يتسع الضوء قليلا، يضاء المسرح بأكمله. تظهر ثلاث نساء ترتدين ملابس بيضاء.. من اليمين .. تظهر في اليسار ثلاث نساء ترتدين ملابس سوداء.." ثم تبدأ مفاجأة المشاهد" يظهر رجل من قلب منتصف المسرح يرتدي اللون الأحمر."[2]و حينها يبدأ أداء الأدوار عند شد النساء للرجل و صراخه: "تشده النساء اللاتي في اليمين من يده اليمنى.وتشده الأخريات اللاتي من الشمال من يده اليسرى ..الرجل يصرخ لا".[3]

يتغير مجرى الأحداث عند سقوط الشبكة على الرجل، وهلع النساء و ابتعادهن، وانفعالهم بإظهار الخوف، وتهجم المجموعتان عليه بغية تحريره، وبهذا يلفت نظر المشاهد،ويتحرّر

[1] السيد حافظ: مسرحية طوق الوطن، ص 45.

[2] السيد حافظ: مسرحية رداء الأبيض والأسود، ص52.

[3] المصدر نفسه، ص 52.

الرّجل وشعوره بالفرح وانتقاله من يد واحدة للأخرى إظهارا لامتنانه لهنّ، حتّى يسقط أرضا لانهياره فيموت، فتحمله النّساء لتخرجه خارج المسرح.

هنا تغيّر مجرى الحديث" تسقط من سقف المسرح شبكة على الرجل تبتعد النساء .بهلع.. ثم تهجم المجموعتان على الشبكة لتحرير الرجل .. عندما يتحرر يفرح يتنقل من يد واحدة للأخرى.. حتى ينهار فيموت تحمله النساء فوق الأكتاف و يخرجـن به خارج المسرح"[1].

وكذلك "يظهر رجل آخر يرتدي الزي الأصفر . يرحبون به . يتم مع الرجل الثاني نفس الشـيء"[2] فيظهر رجل ثالث باللون الأخضر، لا يقترب من النساء، وانفعالهن بالبكاء و إظهار الحزن، و يحاول الخروج من المسرح فتهجمن عليه و يقتلنه، و بهذا كانت حركة الانتقال من مشهد لآخر اعتمادا على عنصر المفاجأة.

إنّ إشارة المؤلف لدخول النساء و إحاطتهن بالرجل الأول يعكس رؤية جمالية، ومشاركتهم في العمل المسرحي، وطريقة موته، و مفاجأة دخول رجل وراء الآخر لالتماس مدى تجاوب الجمهور مع العرض أحيانا، لحد تحريض المتفرج و حثه على التفاعل معه، و خلق المسرحية نوعا من التواصل المباشر بين الممثل و المتفرج كونها ترمز لموضوع يمس المثقف سياسيا و احتفاءها بزمن الليل و الظلام لتضليل عقيدة الثقف، و مكانها خشبة المسرح و هي الحياة بما تشمل عليه من وقائع ، وهذا ما يقتضي أحداث المسرحية المرفقة بحركة الإضاءة فيصبح النص الدرامي مرآة عاكسة للخشبة لتسير في إيضاح شخوص العمل.

[1] السيد حافظ: مسرحية رداء الأبيض والأسود، ص 52.

[2] المصدر نفسه، ص 52.

3.1. مسرحية الثّورة:

تمنح المسرحية إطار واقعي يمنح المعنى تكثيفا و دلالات، و يضعه في ذاكرة التاريخ و في أعماق الناس، وجاءت كموضة سريعة تحمل شغف اللحظة، توثق البدايات الأولى لثورة مصر 25 يناير 2011، إذ تبدأ بخلو المسرح بستار سوداء، وتبدأ الحركة بظهور رجل يمينا حاملا لعلم، و يسارا خروج شرطيان و البدء في التقديم، فيضربان الرجل ليسقط العلم ويقع صاحبه مصابا ليزحف قصد الخروج دلالة على انهياره: "يظهر رجل في يمين المسرح يحمل علما .. يخرج من اليسار شرطيان يضربان الرجل.. يسقط العلم على الأرض.. يقع الرجل مصابا ويزحف على الأرض خارجا من المسرح.."[1] .

ويدخل رجلان يحملان أعلاما يمين المسرح مما يدل على تغير الأحداث و محاولة تحميس المتفرج، و يخرج أربعة رجال شرطة يسارا ، و يحصل ما حصل للرجل الأول أيضا لتنتهي بزحفها خروجا من المسرح" يدخل رجلان من يمين المسرح يحمل كل منهما علما.. يخرج أربعة رجال شرطة من يسار المسرح يضربون الرجلين و يسقط العلمين على الأرض ..يقع الرجلان مصابين ويزحفان للخروج من المسرح.."[2] .

يدخل ثلاث رجال يمينا بأيديهم أعلام،وستة من الشرطة يسارا لضربهم، فيسقط الأعلام،و وقوعهم أيضا وزحفهم للخارج. و هنا تكون حركة جماعية مشتركة بالدخول و الخروج زحفا.

يدخل يمينا أربعة رجال و امرأتان بيدهم أعلام، فيخرج يسارا 12 شرطيا ليضربوهم، فيصاب الجميع و يلقوا بالأعلام دلالة على الاستسلام و يفرون نتيجة الخوف هربا خارج الخشبة.

يدخل يمينا 10 شباب و فتيات يحملون أعلام، ويدخل20 شرطيا يسارا، و يضربوهم بالعصي..

---

[1] السيد حافظ: مسرحية الثورة، ص54 .

[2] المصدر نفسه، ص54 .

يدخل 15 شابا و فتاة يمينا، و يظهر 30 شرطيا يسارا بيدهم أسلحة دلالة على الرغبة بالقتال

يدخل من الجهتين شباب و فتيات ورجال و نساء و أطفال يحملون أعلاما ، ويطلق رجال الشرطة الرصاص و غيره لإظهار تمسكهم برأيهم..يهجم الجميع على الشرطة قصد التحدي و إظهار القوة، فيقع رجال الشرطة تحت أقدامهم نتيجة هزمهم و انهيارهم..

يرفع العلم يغطي المسرح بدلا من الستارة السوداء، وتلاحم الرجال و النساء و الأطفال ووقفتهم معا دلالة على الاتحاد وحب الوطنية و العلم، و الحرص على العلم: "يغطي العلم خلفية المسرح بدلا من الستارة السوداء... و جميع الشباب والفتيات و الرجال و النساء و الأطفال يقفون متلاحمين و رجال الشرطة جميعهم على الأرض.."[1].

2. النّص الإيمائي:

يعتبر الوسيلة التّواصلية الأكثر شيوعا وثراءً بعد اللّغة في كلّ الحضارات، يلجأ الإنسان إلى الإيماء عندما تعجز اللّغة عن أداء وظيفتها التّواصلية، ويذهب بعض دارسيه إلى أنّه بإمكانه توليد ما يناهز سبعمائة علامة باليدين والذّراعين فقط.

فالإيماء يندرج في المسرح ضمن العلامات الأيقونة،أي أنّ دلالة العلامات الإيمائية تنشأ انطلاقا من المشابهة بين دالّها ومرجعها، وله دور فعّال في العرض المسرحي لارتباطه بالمحتوى الدّلالي الّذي يرغب الممثّل التّعبير عنه، فيُحاكي بإيماءاته الحركات والأفعال الواقعية، غير أنّ هذا النّمط ليس إلّا حالة من الحالات، وذلك بأنّه يمكن للإيماءة أن تُحيل بناء على شفرة تواضعية مشتركة بين الممثّل والجمهور" فهو يسعفه في إبراز ملامح الشّخصية باعتبارها كائنا منفردا جسديا، وعندما يقوم الممثّل بانتقاء بعض الأوضاع الجسدية

[1] السيد حافظ: مسرحية الثورة، ص55 .

والإيماءات، فيكرّرها أثناء الدّور حتى تصبح سمة مميّزة لتلك الشّخصية يكفي أن يغيّر الممثّل إيماءاته حتّى يدرك المتفرّج أنّه انتقل إلى أداء شخصية أخرى"[1].

وفي أغلب الأحيان يلجأ الممثّل إلى الإيماء للتّعبير عن انفعالات الشّخصية وعواطفها من فرح وحزن، وألم ، ويأس، أي يتعرّف المتفرّج على العمق النّفسي للشّخصية.

ويوظّف العرض المسرحي نوعا آخر من الإيماءات تختلف عن الأنواع السّلفة بكونها لا تحيل على ذاتها(Autoréférentiels) إنّها شبيهة بإيماءات الرّقص.

ويمكن تصنيف العلامات الإيمائية تصنيفا آخر يستند على صلتها بالكلام أثناء التّواصل،

هكذا يمكن التّمييز بين ثلاثة أنواع:

- إيماءات التّمديد: الّتي يكمّل بها ملفوظا لغويا.
- إيماءات التّعويض: الّتي تعوّض ملفوظا لغويا، بحيث تغيب اللّغة ولا يحضر سوى الإيماء.
- إيماءات المصاحبة: والّتي تحضر مع الملفوظ اللّغوي لتدعيمه وتقويته.

1.2. مسرحية من الّذي يدقّ الباب:

وظّف الكاتب في هذه المسرحية العديد من الإيماءات والتّعابير الّتي توحي لدلالات منطقية تخدم الدّور وبها يستطيع الشّخوص إيصال كلّ حدث ومعنى وحركة، وهذا ما نجده في قول:" إبراهيم(يبتسم) أنتِ تنشرين كتبا سياسية.. أنتِ رائعة كالنّيل...".[2]

ومعنى الابتسامة هنا الإعجاب والتّغزّل، وتعتبر الابتسامة المقدّمة لكلّ مدح لفظي.

وكذلك في حواره:" (يهزّ رأسه) إذاً هناك أحد".[3]

---

[1] محمد التّهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، دار الأمان للطباعة والنّشر، الرّباط، المغرب، ط1، ص40.

[2] السيد حافظ: مسرحية من الذي يدق الباب، ص155 .

[3] المصدر نفسه، ص157 .

ويوحي اهتزاز رأسه على انفعالة يقتضيها قوله لبهية تخدم قوله ونقاشه تصاحب قوله بأنّه هناك أحد واستخدامه للاهتزاز كانفعال لا إرادي وثقته بوجود أحد، وهذا ما كان فعلا بإجابة بهية بنعم.

وفي حالة بهية بعد دقّ الجرس ونظر إبراهيم للسّاعة تهزّ رأسها دلالة على أنّها لا تعرف من الطّارق وموافقته بوقت السّاعة وبهذا كانت تدلّ على الحيرة والتّساؤل لقوله:" بهية(تهز رأسها)".[1] وفي هذا المقطع:"

- بهية: لم أنساك.. أظافرك ما زالت في كتفي...
- إبراهيم: وهو
- بهية:(تصمت)
- إبراهيم: دفع كلّ منكما ثمن اللّحظة للآخر...
- بهية: (تصمت)".

دلالة الصّمت الأوّل في سؤال إبراهيم (وهو) كان صمت بهية عن عجزها عن الإجابة وفضّلت الصّمت على النّقاش لتوجيه الاتّهامات لها لكنّها تصمت خجلا وعجزا، وبقاؤها مصمّمة على رأيها بعدم نسيانها لإبراهيم. ويوحي الصّمت الثّاني لعدم إرادتها للمواجهة وفي الغالب ما يكون الصّمت يحمل إجابات في عدّة مواقف مهما كانت ولا تستحقّ الجواب حتّى يكون الطّرف الآخر غير قابل لا لفهم نقاش الّذي معه أو الاقتناع برأيه.

وفي قول:" بهية: وجهك مثل اخناتون(تمثّل عليه)".[2]

ودلالة التّمثيل هنا التّقليد والتّشبيه باستخدام ملامحها لإيصال تشبيه الوجه بأخناتون، واستخدامه لها يكون مصاحبا للّفظ.

[1] السيد حافظ: مسرحية من الذي يدق الباب، ص 158.

[2] المصدر نفسه، ص 160.

ونلاحظ عند إجابة إبراهيم عن سؤال من هو مؤلّف هاملت الابتسامة الّتي توحي بعدم معرفة إجابة دقيقة لذا ابتسم عند الجواب، وتبيّن أنّه أخطأ فعلا لقوله:" إبراهيم:(يبتسم) شكسبير".[1]

وهنا" إبراهيم:(يبتسم)".[2] تدلّ ابتسامته على الاستهزاء حين أخبره الرّجل الأوّل بأنّهم علموا بتحاليل عن أفلامه وحتّى المطاعم الّتي يتوجّه إليها، ابتسم إبراهيم لسخريته من ذلك، وكان الإيماء هنا تعويضا عن كلّ ملفوظ لغوي لتحمل الابتسامة كلّ معاني الإجابة دون لغة.

وعند قول:" بهية: هل تسافر إلى الإسكندرية؟(وهي تمسح دموعها)".[3]ودلالة مسح الدّموع هنا الحزن والأسى لسفر إبراهيم وبكائها على ذلك.

وأيضا عند حوارها مع إبراهيم قائلة:" ... أتعرف منصور محمود الشّاعر الثّوري الّذي لم يتأخّر لحظة عن كتابة قصيدة تندّد بالظّلم.. ماذا يفعل الآن..(يهزّ إبراهيم رأسه)."[4] ودلالة هزّ رأسه الموافقة والمعرفة بالشّاعر الّذي تتحدّث عنه بهية وتكون تعويضية.

وفي قول:" إبراهيم: أديبا وصحفيا(يضحك بسخرية".[5] وتوحي ضحكته على الاستهزاء والسّخرية وتكون مصاحبة لما يقوله.

وفي قوله أيضا:" (يصمت) (وهو يقرأ الجريدة)".[6] ودلالة صمته هنا التّركيز والتّعمّق في قراءة الجريدة وعلى الهدوء.

وعند تحدّث بهية معه وتعرّفها على الطّاعن فردّ إبراهيم:" (يترك الجريدة) أهلا (يتّجه له بابتسامة ويهزّ رأسه)".[7] ودلالة الابتسامة وهزّ الرّأس هنا التّرحيب والسّرور بالتّعرّف على الطّاعن وهنا تكون إيماءته مصاحبة للفظه وتحيّته.

---

[1] السيد حافظ: مسرحية من الذي يدق الباب، ص 162.

[2] المصدر نفسه، ص 163.

[3] المصدر نفسه، ص 165.

[4] المصدر نفسه، ص 171.

[5] المصدر نفسه، ص 172.

[6] المصدر نفسه، ص 176.

[7] المصدر نفسه، ص 177.

ونلاحظ في قول الطّاعن:" (يمسكه) ليست الأمور هكذا يا سيّدي".[1] يدلّ الإمساك على الإقناع والإيضاح.

وفي هزّ رأس بهية في ختام المسرحية يوحي بالتّساؤل والوحدة وبحثها عن إبراهيم والطّاعن لقول الكاتب:" بهية تهزّ رأسها على المسرح".[2]

2.2. مسرحية الإنسان:

نلاحظ في حوار المرأة حين قالت أنّه:" مادام هناك ثوب يا عزيز وهذا يكفي(يضحك الثّلاثة وتتحرّك الأيدي والأقدام)".[3]

وهنا دلالة على انفعال عاطفي بالضّحك على قول المرأة بأنّه يكون الدّفء بالثّوب ممّا استدعى لضحك الثّلاثة مع تحرّك الأيدي والأقدام لتوليد علامة مبرزة لملامح الضّحك وملائمة للوضع الجسدي ليفهم المتفرّج بحق الانفعال والتّفاعل معه.

وأيضا في قول الكاتب:"(الأيادي تشير) صباح الخير".[4]

هنا تكون إيماءة الإشارة مصاحبة للملفوظ (صباح الخير) وأداء التّحية وتوجيهها للآخرين.

وكما هو الحال كذلك حين قيل:" حيث أنّي شعرت بالضّيق(الأيدي والأقدام تتحرّك في اضطراب)".[5] وهنا يكون الاضطراب وتحرّك الأقدم والأرجل دلالة على الضّيق وصعوبة التّحرّك ممّا أدّى للاضطراب وعدم الرّكوز حركيا، هنا تكون مكمّلة للملفوظ.

---

[1] السيد حافظ: مسرحية من الذي يدق الباب، ص 177.

[2] المصدر نفسه، ص185.

[3] السيد حافظ: مسرحية الإنسان، ص 136.

[4] المصدر نفسه، ص136 .

[5] المصدر نفسه، ص137 .

3.2. مسرحية إشاعة:

ومع تعدّد الأحداث المسرحية بتعدّد الشّخوص وإيماءاتهم، وهذا ما نجده في قول الكاتب:" (يفزع الطّلبة يخرجون... يضربونهم وتجري الفتاة...)".[1] ودلالة الفزع هنا الخوف والرّهبة ممّا جعلهم يخرجون.

وفي قول:" الرّجل المهم(يضحك) مالها...".[2] يوحي الضّحك على الاستهزاء. وفي مصبّ آخر نجده عند ابن العم في حديثه:"(يصفعها) اخرسي". يدلّ الصّفع هنا على انفعال الغضب والتّعصب ممّا جعله يصفع مع نبرة غضب في الإخراس.

وعند خروج ابن العم تنهار الفتاة باكية ممّا يدلّ على الحزن والحسرة لمنعها من الالتقاء ببهية وتزعزع عاطفتها إثر ذلك. لقوله:" أحسن أنا ماشي(يخرج وهي تنهار باكية وتخرج من الحجرة)".[3]

ونلاحظ في ضحك الأستاذ فهمان المرح والرّوح الشّيّقة في الحديث والحوار كما جاء:" خيانة وتجسّس إيه يا بنتي دول عندهم أقمار صناعية يعرفوا أنتي لابسة شراب في الجزمة ولّا..لأ(يضحك)".[4]

وفي حديث الأب عبر الهاتف دون أن يردّ المتحدّث عليه في مع ضحكة تدلّ على الاستهتار والاستهزاء به، لقوله:" (صوت ضحكة وإغلاق الهاتف)".[5]

جاء في ردّ الفتاة عند طلب يدها من الطّالب الفاسد:"(تضحك) آسفة أصلا أنا مخطوبة".[6] وتدلّ ضحكتها على انفعال عاطفي بالاستهزاء من هذا الطلب كونها مخطوبة مصاحبا لرفضها.

---

[1] السيد حافظ: مسرحية إشاعة، ص215

[2] المصدر نفسه، ص 217.

[3] المصدر نفسه، ص 223.

[4] المصدر نفسه، ص 224.

[5] المصدر نفسه، ص235

[6] المصدر نفسه، ص 245.

وفي قول الكاتب:"(صوت بكاء طفل)".[1] دلالة على وجود طفل يحتاج لأحد ما معه.

4. النّص السينوغرافي:

يفيد المصطلح بأنّه:" مفهوم يشمل على كلّ شيء موجود داخل إطار المنظر المسرحي، من قطع وديكورات ثابتة أو معلّقة أو طائرة في فضاء المسرح، وحتّى جسد الممثّل وحركاته والزّي الّذي يرتديه والإضاءة السّاقطة عليه وعلى أجزاء الدّيكور الأخرى"[2].

ويعرّفها **مارسيل فريدفون** بأنّها :" فنّ ضارب بجذوره في تاريخ المسرح، وتهدف إلى صياغة وتصوير وتنفيذ مكان العرض، والفضاء المسرحي، وما يظهر عليه من صور، وأشكال، وأحجام ومواد ، وألوان وإضاءات وصوت"[3].

وانطلاقا من هذين التّعريفين يمكن القول أنّ السّينوغرافيا أخذت مكان مصطلح الدّيكور خاصّة في العصر الحديث مع ظهور التّيارات الإخراجية الحديثة، الّتي وسّعت من نظرتها للعرض المسرحي، الّذي أصبح يشمل الدّيكور الموجود على خشبة المسرح، إضافة إلى تجاوزها لحدود المكان مازجة صالة المشاهدين والمتلقين في العرض، وهي بذلك عملية مركّبة تتداخل فيها جميع عناصر العرض في توافق يذهب إلى خدمة المعنى العام للمسرحية" إذ يجب على السّينوغرافي أو المصمّم أن يكون على دراية تامّة بتقنيات الدّيكور والإضاءة والأزياء، فيشكّل استنادا إليها تكوينات مشهدية تنضوي على علامات زمنية ومكانية ذات قدرة على التّوليد الدّلالي والإيحائي، وهو المنحى السيميائي للسّينوغرافيا"[4].

---

[1] السيد حافظ: مسرحية إشاعة، ص251.

[2] عايدة علّام: السينوغرافيا في المسرح بين الثّبات المتخيل نصا وتغير المتحقق عرضا، جريدة الفنون، عدد 65، الكويت، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، 2006من ص49 .

[3] مارسيل فريدفون: السينوغرافيا اليوم معالم على الطّريق، تر: إبراهيم حمادة وآخرون، وزارة الثّقافة، مهرجان القاهرة الدّولي للمسرح التّجريبي، ص08 .

[4] نديم معلا: لغة العرض المسرحي، دار الهدى للثّقافة والنّشر، ط1، سوريا، 2004م، ص 98.

بمعنى أنّ السّينوغرافيا تعمل في نسق سيميائي أي إشاري، بواسطتها تتمّ عملية التّواصل السّمعي والمرئي بين المرسل وهو المخرج والمرسل إلية وهو المتلقّي، وكلّ ذلك يتمّ بواسطة أنساق لسانية لغوية تتمثّل في النّص، وأنساق إشارية وحركية ممثّلة في الإنارة والموسيقى والدّيكور وغيرها من عناصر العرض.

كما يذهب **عبد الرّحمن الدّسوقي** إلى تحديد مفهومها بوصفها" فنّ تنسيق الفضاء المسرحي، والتّحكّم في شكله، بغرض تحقيق أهداف العرض"[1]. إذ يمكن رصد مهمّة السّينوغراف في ثلاث نقاط رئيسية هي(توضيح وتكثيف وتحديد معالم العملية المسرحية)، لأنّها ليست بالمهمّة اليسيرة، إذ تستوجب ذكاء وفطنة ودقّة كبيرة حتّى تتمّ على أحسن صورة. كما تبقى السّينوغرافيا في مضمونها تلك الطّفرة النّوعية الّتي تتكامل فيها كلّ عناصر العرض في تناسق وتناغم من أجل تحقيق التّواصل والمتعة والمعرفة، ولن يكون عمل السّينوغراف كاملا إلّا بالعودة إلى المخرج، باعتباره هو صانع العرض الأوّل، وإليه تعود الكلمة الأخيرة في التّصوّرات الفنّية والتّقنية والفكرية لعرضه.

3- 1- مسرحية ذات صباح:

إذا كان الفضاء المسرحي هو ذلك الفضاء الّذي يستوعب الخشبة والقاعة والّذي يجمع الممثّلين والجمهور أثناء العرض وتحديد العلاقة بينهم، ويشارك المتلقي في تشكيل الأداء بتفاعله وخياله، ويتوجّب خلق مكان درامي يمثّل في مكان حقيقي على المسرح (الخشبة) مصحوبا بالسينوغرافيا الّتي تحوّل الخشبة بطرق جمالية ورمزية وتعبيرية لأمكنة يتحرّك فيها الممثّلون، وهذا ما نجده في مسرحية ذات صباح إذ أنّها حافلة بجماليات سينوغرافية من **حركة الممثّلين** وحوار قائم بين الشّخوص وطريقة النّظام الحركي بينهم وتنسيقها مع الأحداث بالدّخول والخروج والتّنقّل على الخشبة كجسد وكانت براعة في التّحكّم في حركة الشّخوص في أداء أدوارهم والظّهور من كلّ زاوية وتنسيق طريقة الدّخول لقوله:" (رجل3 –

[1] عبد الرحمن الدّسوقي: الوسائط الحديثة في سينوغرافيا المسرح، دار الحريري للطّباعة والنّشر، القاهرة، مصر، 2005م، ص17 .

رجل 4)(يدخلا)"."(يدخل ثلاثة رجال)"، "(رجل 1 يتّجه بعيدا عنهم ويترك لهم المكان)"،"(يخرج مسرعا)"، "(يخرجون جميعا)، (دخل بمفرده)، (يدخل)".[1]

أمّا من ناحية **الدّيكور** فقد كان بسيطا منظّما بوجود رجل على المسرح بيده مظلّة، وتقسيم الخشبة لمستويي، واعتماده على ديكور حركي يمثّله الشّخوص وبهذا يعطي انطباع أوّلي عن العمل المسرحي وإبراز معالم مكان الحدث ومنح فضاء واسع للشّخوص لقوله" المسرح: رجل يقف بمظلّة في يده على المسرح.مع أنّ الضّوء نهاري في المستوى الثّاني.رجل يبدو أنّه قادم وأنّه أصغر سنا من الرّجل الأوّل... يقف بجواره..."[2] .

وفي **الإكسسوار** نجد أنّه استخدم المظلّة وحسب حاملها ينتظر قطرة مطر أو شمس ساطعة لقوله:" الرّجل الأول: أنا أنتظر المطر، أنتظر الشّمس.أنتظر أيّ شيء يسقط من السّماء إليّ"[3] . لكونه متوتّر بانتظاره للشّتاء ما دعى به لحمل المظلّة قبل وقتها.

وذكره للأقلام وعلبة السّجائر والزّهرة والمنديل إلي كانت في جيب الرّجل تحيل لأغراض شخصية يمكن لأي شخص حملها.

وكان **للإضاءة** دور هام في العرض المسرحي فهي لا تقلّ أهمية أو جمالية عن الدّيكور فيها وألوانها تدفعنا لمتابعة أداء الممثّلين، فالضّوء يكشف حركة الممثّل وملابسه وشكله، وردود أفعاله، وفي الوقت نفسه تظهر لنا الإكسسوارات جلية، فالإضاءة تتّكئ على النّص وإرشادات المؤلّف إلّا أنّها تترجم الصّورة لكلّ ما هو بصري، كما هو مجسّد في المسرحية فكان الضّوء أبيضا في أحد المستوين للخشبة ليدلّ على الصّباح والنّهار، فبه صار هناك وعي سينوغرافي تخلقه الأضواء فكانت المُسيّر للأحداث، فكانت المسرحية مركّزة على

[1] السيد حافظ: مسرحية ذات صباح، ص77.

[2] المصدر نفسه، ص 72.

[3] المصدر نفسه، ص 73.

المستوى الثّاني، وتنوّعت بين الوضوح في بداية الأحداث والخفوت والذّهول عند خروج الشّخوص من الخشبة لتدلّ على الفراغ والغياب، ثمّ دخول أحد الشّخوص للمسرح لتسلّط عليه بقعة ضوئية مبيّنة حركته، لتبقى كذلك مسلّطة على كلّ ممثّل ينضمّ إلى الخشبة لتتماشى مع حركته لقوله:"(يخرجون جميعا)(ضوء خافت)، (يدخل) أين المطر؟(بقعة ضوء عليه)..."[1] ، فالتّواصل بين الممثّل والضّوء يشكّل تفاعلا دراميا غالبا.

في حين **الصّوت** فقد كان للممثّل صوت للتّواصل به مع غيره، مع تدخّل بعض الأصوات في العرض لتسمع وتزيد العرض تفاعلا وانسجاما مع المتلقي فعند خروج أحد الشّخوص من السّاحة يُسمع صوت تصفيق يدلّ على التّحية والانتقال لحدث آخر لقوله:"(وفي الخلفية صوت تصفيق شديد)".[2]

وبعد خروجهم وعودتهم للخشبة لإكمال الدّور ومع حضورهم يُسمع صوت ناي، ونهيق البهائم للدّلالة على الحزن وانسجاما مع الحدث. وإضفاء جرس سمعي موسيقي في أذن المشاهد في قوله:"(يصبح المسرح وجوها تهمهم... صوت ناي حزين... صوت نهيق البهائم)".[3]

4.2. مسرحية معزوفة للعدل .. الغائب:

الدّيكور في هذه المسرحية عبارة على لوحات سوداء اللّون معلّقة على الجدران، مع وجود خطّاط كتابي وفتاة أمامه تناوله الألوان، وبهذا يكون الدّيكور متنوّع من قطع وشخوص بحيث تكون متحرّكة، وفي أعلى المستوى الفني فتى وفتاة، وفي المستوى الأوّل رجل وعجوز وهما النّجار وزوجته يتناولان الطّعام، وبهذا كان تصميم الدّيكور بسيطا كبساطة شخوصها

[1] السيد حافظ: مسرحية ذات صباح، ص 77.

[2] المصدر نفسه، ص76.

[3] المصدر نفسه، ص 77.

وأحداثها وطريقة تقديم العرض كانت محبوكة مع ما يناسب الدّيكور وحسب المتطلّبات الفنّية.

أمّا **حركة الممثّلين** فتعتمد على عامل الحركة، حتّى أنّ إلقاء الحوار اللّغوي الصّوتي في وضعية جسدية ثابتة هو حركة ظاهرة على الشّفتين وملامح الوجه، ولاحظنا في المسرحية أنّه مع بداية العرض والمشهد الافتتاحي ظهر كلّ من الخطّاط الكاتب والفتاة تناوله الألوان يمينا، وتكون حركتها ثابتة فقط باستخدام الأيادي من خلال كتابة الخطّاط على اللّوحات وتفنّنه فيها، وبدء الحوار بين الشّخوص الأخرى ولكلّ منهم عمل يشغله كشرب الفتاة السّيجارة، والأبرز اعتماد الشّخوص على تعابير الوجه والإيماءات من ضحك وصمت، ووقوف، وجلوس، وسجود هنا تكون حركة جسدية سريعة متتبّعة لسرعة الإيقاع الّذي يحدثونه من خلال حركات أيديهم وأرجلهم.

الإكسسوارات لم تستخدم كثيرا في العرض سواء محمولة أو ثابتة، بينما وضعت أمام النّجار وزوجته زجاجة وكوب دلالة على تناولهما الطّعام وشرب الرّجل الخمر، أمّا إحدى الشّخصيات النّسوية بيدها سيجارة يوحي بإدمانها على شربها، وظهور الحقيبة لتكون حاملة للأغراض الشّخصية وتكون نسائية نظرا لأنّ حاملها هو الفتاة.

أمّا زجاجة الويسكي تؤكّد على إدمان النّجار على الشّرب لذا كانت تلازمه طول حركته، وذُكر الجامع كدلالة على الإيمان وحسب العرض والشّخوص كان كلّ لاجئ إليه يُعتبر إرهابي، في حين الكنيسة ودخولها يصنّف من المتآمرين، أمّا التابوت رمز لعالم الأموات والصّمت، وقد كان أي استعمال لهذه الإكسسوارات دلالة درامية تحمل معنى يخدم النّص المسرحي المعروض، وكان الأبرز فيها اللّوحات الفنّية بحيث تحمل كلّ لوحة أفكارا وآراء كتبها الخطّاط لتكون محطّ إبراز لكلّ قضية تعالجها المسرحية.

أمّا **المؤثّرات البصرية** فانحصرت في استعمال اللّونين الأسود والأبيض، الأسود لون اللّوحات والأبيض لون الخطّ الكتابي وقد كان لهما دلالة أنّ الأسود ممثّل للحالة الانعكاسية

والمعاكسة الظّالمة في حين الأبيض يخدم كلّ ما هو بسيط وسالم، و بهما رُمِز للوضع الاجتماعي وغيره...

و**الصّوت** حيث تمّ التقاطه عن بعد بواسطة مايكريفونات معلّقة، وقد سُمح التّفنّن فيه بزيادة الصّوت في حالات تحاور الشّخوص وحالات الصّمت حتّى تُركب الصّور الظّاهرية والصّوتية بطريقة تناسق تخدم النّص المسرحي، وإضافة بعض العناصر الصّوتية من الأجهزة الرّقمية الحديثة من صوت أجراس للكنائس، وأذان جامع، وهذا ما يعبّر عنه كلّ غائب لقوله:" (صوت أجراس كنائس... صوت آذان جامع)".[1]

وهذه المسرحية تخلو من الإضاءة واللّباس كونها تكتفي بما يناسب النّص الدّرامي، وما يخدم الشّخوص في العرض.

3.3. الدراما إشارة دخان في مسرح مظلم:

كان **الدّيكور** في هذه المسرحية بسيطا جدا، فهو عبارة عن مسرح خالٍ من كلّ قطع ديكورية غير أنّ الخلفية بانوراما سوداء ويعمّه الظّلام ونلاحظ أنّ تصميم الدّيكور كان مناسبا للأحداث ويتكامل مع عرضها وإبراز معالم المكان ليعطي نظرة أوّلية لما سيحدث في المسرح.

أمّا **الحركة** فقد لاحظنا أنّه حسب أحداث المسرحية لم يكن زاخرا بالحركة الجسدية كثيرا حيث كانت تعتمد على حوار بين الشّخوص مع اختلاف الإيقاع من سرعة وبطء ما يتناسب مع العرض المسرحي.

أمّا من ناحية استخدام الكاتب **للإكسسوارات** في العرض لم يكن بكثرة حيث كان ظهورها مؤقّتا يخدم الحدث والعرض فقط، وفي الغالب تكون تحمل دلالة معيّنة، بينما وُضع كتاب في يد المرأة ليدلّ على الهدوء والثّبات، في حين توسّط العرض ظهرت قطع إكسسوار على

[1] السيد حافظ: مسرحية معزوفة للعدل.. الغائب، ص 83 .

المسرح وأصوات زحام تُسمع وضجيج كان يحيل لموقف محدّد فعند استخدام هذه الأشياء تجنبا للتّفسيرات فبإمكان الجمهور رصد دلالة استعمالها دون استخدام أي ملفوظ لقوله:" ... تتحوّل إلى حركة تعبيرية وقطع إكسسوار وأصوات ازدحام في الشّارع..."[1] ونفسّر قلّة وجود الملحقات لعدم الحاجة الدرامية إليها أو انتقاء المبرّرات الفنّية لوجودها.

في حين **الإضاءة** كانت متواجدة طوال العرض موزّعة على العناصر الأساسية، حيث كانت الإضاءة منعدمة في بداية العرض ليكون المسرح مظلما، وبعد أن بدأت الأحداث بدأت في التّمركز والفاعلية بإبراز العناصر المرئية بما في ذلك أجسام الممثّلين، وإضفاء ملامح وتفاصيل عند الممثّل كما أنّها حافلة بالألوان الضّوئية الّتي تحيل لدلالة ما، فعند استخدام الضّوء الأزرق على المرأة والرّجل بهدف توجيه النّظر إليهما وإضفاء جمالية بصرية ممّا يحيل الأزرق للهدوء والسّكينة مع حمل المرأة لكتاب بيدها، وتتغيّر الإضاءة بتغيّر الأحداث في كلّ مرّة تسلّط على شخص ليكون محطّ عين للمشاهد مع تنوّع الألوان والتّعابير الشّخصية، أمّا استعمال الشّمعة فتكون إنارة تدلّ على انقطاع الضّوء.

وقد كانت **المؤثّرات البصرية** في تلوين البقع الضّوئية بحيث أنّه لكلّ لون معنى، وقد تمّ استعمال ألوان الأزرق والأخضر والأبيض، ومثال على المؤثّر البصري تلوين الضّوء بالأزرق الخافت في المشهد مع الدّخان ليكون الخفوت موجبا للضّباب ليعمّ الظّلام ويكون كتهيئة نفسية لما هو على المسرح، أمّا الأخضر ليكون لون الحزن حسب ما يقتضيه الحدث، أمّا الأبيض يوحي بالبساطة والوضوح، في حين الأحمر دلالة الخطر مع تغيّر الإيقاع ونقصانه ، وفي الختام يتلوّن المسرح بالضّوء مع إضفاء لمعة من البهجة كون حافلا بكلّ الألوان، بعدها يُظلم وتختفي كلّ الأضواء مع سماع صوت رياح تدلّ على العتمة والظّلام وحلول اللّيل.

[1] السيد حافظ: مسرحية الدراما إشارة دخان في مسرح مظلم، ص 95 .

ومن **النّاحية الصّوتية** وُظّفت عدّة أصوات لتسمع من خارج المسرح، فقد وُظّف صوت الصدى مع الظّلام ليوحي بالخطر، وعند سماع صوت منادي السّيارات يوحي بوجود سيّارات، وفي توظيف صوت بائع الطّماطم بقوله:" طماطم طازجة... طماطم طازجة".[1]

تُقرّ بوجود سوق في الخارج، ومع الآذان والصّلاة استخدم الصّوت ليبيّن وقتها وهذا ممّا يحصل فعلا، وقد كان للصّوت دلالة تركيبية توحي لعدّة دلالات تخدم العرض المسرحي.

4.النص الضوئي:

يعد الركح المسرحي في البدء فضاء خاليا من أي أيقونة أو إشارة دلالية باستثناء الممثل إذا لم نضف له الديكور أو الإكسسوار ،أو غيرها من العناصر التي تملأ فضاء المسرح بإيحاءاتها و رموزها الفنية ، غير أن هذه الأغراض يزيد دورها الدلالي عندما تسلط عليها الإضاءة.

والإضاءة أحد العناصر الفنية في تنفيذ العرض المسرحي إلى جانب المؤثرات السمعية، و كانت وظيفتها الأساسية هي إنارة المسرح ،ثم تطورت عبر الزمن فصارت تستخدم بمنحى درامي و دلالي .[2]

حققت تقدما كبيرا و لاسيما في مجال المسرح ،مما أدى لفتح الآفاق إمام المسرحيين من مصممين إلى محرجين ،مشاركة في تعزيز لفت الوقت و إنتاج لغة بصرية متميزة ، و أن الحركة و الضوء هما أساس لغة المسرح، فمن خلالها تخلق صور متدفقة عبر المشهد فكل ما في الفضاء من تشكيلات صورية ما هي إلا صور ناطقة لها دلالتها ، فالضوء و الكتلة تجمع من خلال تشكيلها فتنتج دلالات و تأويلات لا حصر لها ، فالإضاءة تعلن عن

[1] السيد حافظ: مسرحية الدراما إشارة دخان في مسرح مظلم، ص99.

[2]: ينظر: ماري إلياس وحنان قصي حسن: المعجم المسرحي– مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط1، 1997م، ص38 .

المكان وتحدده، فمتى ما سلطت على أي مساحة من الخشبة فذلك يعني أن هناك حدثا في هذه المساحة المضاءة سوف تبدأ الحركة ، و الإضاءة هن هي التي تبدأه و تنهيه.

إن التواصل بين الممثل و الضوء يشكلان تفاعلا دراميا في اغلب العروض إن لم يكن كلها ، فلون الإضاءة المستخدمة للبقعة التي تكشف الممثل لا بد أن يكون منسجما مع حالته النفسية و الفعل الدرامي الذي يؤديه[1].

وتحدد مهمة الإضاءة في أربعة خواص و هي :[2]

الخاصية 1:تهيئة الجو النفسي للعرض، فيها تكون الإضاءة مسلطة على الممثلين و كامل الخشبة من عدة زوايا تتلاءم و جلاء الصورة المعروضة أمام المتلقين.

الخاصية2:تهيئة الجو النفسي للمتلقي من خلال التركيز على زاوية معينة فوق الخشبة بطريقة تهيئ المتلقي نفسيا لاستقبال ما يحدث .

الخاصية3: تركيز انتباه المتلقي من خلال تكثيف الضوء بصورة قوية على الحدث المعروض لتقترب زاوية الرؤية بالنسبة للمتفرج على هذه البقعة من الضوء مهملا نوعا ما الأحداث الفرعية الأخرى، حيث يركز على ما سيحدث ف هذه البقعة الضوئية من مواقف و صراعات و أحداث.

الخاصية4: التحكم في درجة التنبيه التركيز ، لأن الغير ببديهتها تركز على الشيء المسلط عليه الضوء ،ولا تحفل بالأشياء الأخرى المتوارية في الظلام ، لذلك توجه الإضاءة للمشاهدين ما تقتضيها لأحداث المسرحية ،بالتركيز المكثف للضوء على بقعة التوتر، لكن من غير إفراط، لأن الضوء المكثف إذا طالت مدته يرهق عين المتلقي مزيحا اهتمامه عن الحدث . وهنا تكمن مدى براعة مصمم الإضاءة في التحكم بمهنته .

[1]: إيليا الخاوي: شكسبير والمسرح الإيزابلثي، ج1، دار الكتاب اللّبناني، بيروت، ط1، 1980م، ص 268 .

[2] ينظر: نبيل راغب: فن العرض المسرحي، الشّركة المصرية العالمية للنّشر، ط1، 1996، ص 206-210 .

1.4. مسرحية صراع الألوان:

احتفت المسرحية بعنصر درامي الذي يعد البنزين المحرك للنص الدرامي ،ألا وهو الصراع غير أنه صراع بين الألوان التي لها دلالاتها ، حيث بدأت بفتح الستار ،ومحاولة الكاتب لتقريب بعض الحقائق التاريخية المؤلمة، بحيث انه لا وجود لشخوص بل وهمية بوضع صورة تمثل حقيقة يقينية "شفاه" لقوله :"يفتح الستار ...في اليمين صور الشفاه...حوالي مائة شفة"[1]. ثم تبدأ الألوان بالظهور المصاحبة لدلالات بحسب ما عايشته الشعوب من ثورات ،التي لا حظ للسلم و السلام بها، و تسليط الضوء على المسرح ليتلاءم مع الصورة المعروضة أمام المتلقي، و كتهيئة نفسية لاستقبال ما سيحدث على الخشبة ، فيركز على ما سيحدث في هذه البقع الضوئية من مواقف و صراعات و أحداث ،و يظهر على أرضية المسرح الضوء الأحمر ثلاثي الأبعاد إذ يدل الأحمر على العدوانية و الدم.

وتقترب بقعة الضوء الخضراء منهما الظاهرة على المسرح.

و بهذا ركب الكاتب بين الألوان معبرا عن تركيبة المجتمع السياسية و خوفه على موطنه، بحيث يبدأ الضوء الأخضر في تلاشي والاندثار تحت باقي الألوان مع طلقات الرصاص التي لم تكن بالحسبان بما كان سبب إشعال للثورة .

لقوله : "يحدث ارتجاف و صراع بين الألوان.. ينخفض الضوء الأخضر حتى يختفي مع أصوات طلقات الرصاص.."[2]. حتى يظهر الضوء الأبيض مرة أخرى سلطا على الخشبة

إذ يمثل البياض قلق المجتمع السياسي الذي يأمل للسلام لموطنه، و الذي يرى الأسود في البياض ، ما إن يبدأ الضوء الأحمر الثلاثي بمداخلة الأبيض حتى يختفي البياض مع أصوات الرصاص و الثورة مع اندثار آمال من تمنوها سلمية تحمل رياح التغيير برغم ما شهدته المساحات.

---

[1] السيد حافظ: مسرحية صراع الألوان، ص45 .

[2] المصدر نفسه، ص45.

ومن خلال هذا نجد أن الخضوع للأقوى تحت سلطة الرصاص و الرشاش من خلال سيطرة الأضواء الحمراء على باقي الألوان لقوله: "يقوم الضوء الأحمر الثلاثي بنفس الصراع حتى يختفي الضوء الأبيض.. مع صوت إطلاق الرصاص.. تسقط لافتة من أعلى المسرح كتب عليها "البقاء للأقوى".[1]

وهذا ما كان نتيجة صراع الألوان وما تحمله الأضواء من دلالات إثر تسليطها على الخشبة لإيصال معنى و حدث معين و نقل الانفعالات للجمهور.

2.4. مسرحية "رجل مهم و غير مهم"

نجد في نص المسرحية للكاتب حافظ استهل ب "بقعة ضوء... مقعد شاشة تلفزيون، تعرض مباراة لكرة القدم سليمان، يجلس على المقعد لوحده..".[2]

حيث تسلط بقعة الضوء على خشبة المسرح لعرض الحدث و التركيز على ظهور سليمان وجلوسه على المقعد وحيدا، وبروز مقعد، وشاشة تلفزيون، وذلك لتّشويق المتفرّج على ما سيحدث على خشبة المسرح إثر تسليط بقعة الضّوء على المكان المنشود.

ولقوله:" بقعة ضوء على ميثاء وسليمان"[3] وهنا نجد إضاءة جزئية على المنطقة الّتي تشهد حركة الممثّلين وحركتها ضوئيا والهدف منها أي الإضاءة الإثارة، وجذب النّظر مع التّماشي مع طبيعة العرض المسرحي وترجمة حركتها ضوئيا، أي بتركيز البقعة على ميثاء وسليمان، ترقّبه لما سيحدث لهاتين الشّخصيتين.

نجد أيضا" ضوء على سليمان وسالم في المقهى يشاهدان المباراة "[4] ، من خلال تسليط الضّوء عليهما من أجل إبراز مدى تعلّقهما بالمباراة، إثر تواجدهما بالمقهى مُركّزة على سالم

[1] السيد حافظ: مسرحية صراع الألوان، ص 45.

[2] السيد حافظ: مسرحية "رجل مهم وغير مهم" ، ص 260.

[3] المصدر نفسه، 265.

[4] المصدر نفسه، ص 268.

وسليمان ومكانهما ولزيادة الموقف تفاعل واختلاف رأي كلّ منهما بتشجيع فريقه كونها مباراة حامية(فرنسا والبرازيل).

وفي نص آخر نجد" بقعة ضوء داخل منزل سليمان"[1]، أيضا لتحديد المكان وإظهار هيئة المنزل، دلالة على تحضيره للذّهاب لمنزل العروس، وبساطة وعرض حركته مع ميثاء وحوارهما، داخل المنزل وسلّط الضّوء على منزله لتحديد مجال الحركة ومكانتها.

كما نجد في فقرة أخرى" ضوء داخل منزل سالم"[2] بالتّركيز على ما يتواجد داخله وحوار سالم وفاطمة وانتظارهما لأهل العريس وأستخدم الضّوء كدلالة على موقع المنزل، وتحديد مجال الحركة لكي لا يحدث التباس للمشاهد ولتكون الرّؤية أكثر وضوحا، وفهم مكان سير كلّ حدث.

3.4. مسرحية مواطن:

نجده في مسرحية مواطن قد سلّط الضّوء على صور أوتوغرافات على الجدران لإبرازها، وتوجّه نظر المتلقّي نحوها ليتفاعل مع الأصوات المردّدة" لذكرى... ذكرى..." المعبّرة تلك الصّور لقوله" ضوء على صور الأوتوغرافات" وقوله:" ضوء على قفّازات الحريمي"[3]، هناك أيضا الضّوء يحدّد ما ترمز له أصوات النّساء الّتي تنكر الرّشوة، والّتي تمنع لمس اليد الخائنة، وبذلك تكون القفّازات دلالة على ما ينصّ عليه النّص المسرحي، دلالة على إغاثة مصر المتأفّفة من أيادي الإجرام الاقتصادي بشتّى أشكاله وأطيافه.

وفي قوله " ضوء على الشّفايف"[4]، إذ نجد أمام هذه الخيانة العظمى يسلّط الضّوء على الشّفايف لتتحرّك آلاف الشّفاه العاشقة للحبّ والمؤمنة به، شفاه الكتّاب والمبدعين... والّتي

[1] السيد حافظ: مسرحية رجل مهم وغير مهم، ص 270.

[2] المصدر نفسه، ص 271.

[3] السيد حافظ: مسرحية مواطن، ص 48.

[4] المصدر نفسه، ص 48.

تندّد بتلك الأعمال المشينة ولذلك سلّط الضّوء عليها، إذ بذلك تغيّب المواطن بالضّرورة يغيب الوطن أيضا.

وهنا إبعاد الغموض عن المتفرّج، وقد استخدم الضّوء في كلّ مرّة سلّط على شيء مبيّنا ومبرزا دلالة معيّنة يرغب الكاتب في إيصالها للمشاهد مرّة على الصّور وثانية على القفّازات، ليُزيل كلّ عناء بينه وبين المشاهد، وشخصيات المسرحية دائما وهمية لكنّها تحمل الحقيقة" الوهمية" " شفايف" " قفّازات حريمي" وهي تحمل في طيّاتها بشاعة السّنين أو بشاعة الجرائم فتختفي وينتشر هؤلاء المضلّلون تحت قفّازات وأقنعة مستعارة.

5. النّص اللّوني:

عرّفه حمّودة بقوله:" هو ذلك التّأثير الفيزيولوجي النّاتج عن شبكية العين، فاللّون ليس له أي حقيقة إلّا بارتباطه بأعيننا الّتي تسمح بجمعه وإدراكه شرط وجود الضّوء."[1]

وعرّفه أيضا بقوله اللّون:" هو تلك الأشعة الملوّنة النّاتجة عن تحليل الضّوء للطّيف الشّمسي وغيره من أطياف الإضاءة الصّناعية".[2]

تحتوي كلمة(لون) على الكثير من الدّلالات، فاللّون ليس مسألة لفظية بقدر ما هي بصرية إذ يصبح عنصرا دلاليا يحمل مضامين فكرية عن طريق ما ينطوي عليه من طاقة، فالألوان تؤثّر في العين البشرية إذ أنّ عملية الإدراك الحسّي تحصل عن طريق تموّجات وتردّدات إذ يصبح اللّون ليس مجرّد إحساسات شكلية على شبكية العين بل يمكن أن يصبح عنصرا جماليا إذ يعدّ الوسيلة الّتي تعبّر عن قيم شكلية ونواحي جمالية عن طريق التّوافق والتّناغم وفق منهج جمالي.[3]

---

[1] يحيى حمودة: نظرية اللّون، دار المعارف، مصر، 1981م، ص 357.

[2] المرجع نفسه، ص 377.

[3] ينظر: ياسين إيمان طه: الأنظمة اللّونية ودورها في تحقيق التّنوّع اللّوني في إخراج الإعلانات التجارية، بغداد، رسالة ماجستير، ص 10.

كما عدّت الألوان منذ القرون القديمة مرتبطة ومقترنة مع الكواكب السّماوية فعلى سبيل المثال اللّون الفضي يعود للقمر والذّهبي للشّمس والأحمر للمريخ، والبنفسجي لعطارد، وهنا يمكن تحديد اتّفاق مسبق من قبل المجتمعات، بدء الخليقة لما للألوان من تأثير ودلالاتها على الإنسان في تلك المجتمعات القديمة وقد حدّدت الألوان الّتي أصبح لها دلالات في هذه الأزمنة فقد كان اللّون الأبيض يرمز للنّهار والأسود للّيل والظّلام، وقد ربط الإنسان الألوان وما لها من تأثير في العالم الّذي نراه وقد رجّع ذلك إلى قوى خفية يشعر بها ولا يراها أو يعرفها.[1]

وبالنّسبة للّون في الفن التّشكيلي يعني مجموعة علاقات تحمل رموزا ومضامين تعبّر عن فكرة الفنّان وفي المسرح باعتبار اللّون العنصر المرئي الّذي يلجأ إليه الفنّان المسرحي ليكون فيه الإطار العام للعرض المسرحي، فيلجأ المصمّم لاختيار الألوان المنسجمة مع روح العمل، ويستعمل فيه كتقنية حيث يعمل على توضيح الجو العام للمسرحية إذا كانت تراجيدية، أو كوميدية فتزيد الألوان الانفعالات العصبية والنّفسية عن طريق الانسجام معها، فلها قدرات تعبيرية تستطيع الإيحاء بأجواء نفسية ونقل مشاعر وانفعالات محدّدة للجمهور، فالأحمر يدلّ على العدوانية، الدّم، ومن جهة أخرى على الحب، والأبيض عن السّلام والصّفاء والخير، والأسود عن الخوف والحزن،أمّا البرتقالي على الدفء والتّوهّج وهو لون محبّب للنّفوس، والأزرق على الهدوء والخيال.[2]

1.5. مسرحية حياة:

جاء في النّص المسرحي عدّة ألفاظ متفرّقة دالّة على الألوان في عدّة عبارات. لكن الملاحظ أنّ الألوان المشار إليها لم تخرج عن الازدواج اللّوني مع الإتيان بمرادفات معنوية (البياض والسواد)، وذلك على طبيعة المكان المسرحي، ونجد ذلك في قوله:" يظهر ثلاث

[1] ينظر: فردريك والفز: الرّسم كيف تتذوّقه، تر: هادي الطائي، دار الشّؤون الثّقافية العامة، وزارة الإعلام ، العراق، بغداد، 1993م، ص 184.

[2] ينظر: نبيل راغب: فن العرض المسرحي، ص 210 .

نساء يرتدين ملابس بيضاء"ونجد في المشهد اللّون الأبيض والّذي يرمز إلى الأمن والطّمأنينة، ونجد أيضا في قول الكاتب:" رجل في قلب منتصف المسرح يرتدي اللّون الأحمر".أي دلالة اللّون الأحمر هنا هو العدوانية والتّسلّط، ثمّ ينتقل إلى فقرة أخرى هي ظهور رجل باللّون الأصفر وذلك في قوله:" يظهر رجل باللّون الأصفر يرحّبون به"ويعبّر هذا اللّون على النّشاط فهو منشّط لخلايا الفكر، وفي فقرة أخرى نجد أيضا تعدّد الألوان وخاصّة اللّون الأخضر في قوله:" يظهر رجل ثالث باللّون الأخضر"والّذي يدعو إلى الخصب والنّماء والتّسامح والهدوء.[1]

2.5. مسرحية التّمثال في الميدان:

نجد في النّص المسرحي للسّيد حافظ وخاصّة في مسرحية التّمثال في الميدان دلالات لونية تختلف باختلاف ألوانها ودرجاتها حيث نجد ساحة بها تمثال الزّعيم ورجل يعطي بظهره ويتبوّل عليه حيث يقول الكاتب على لسان الشّاب:" وأنا شاهدت خنافس قلقة تحت التّمثال... سوداء وبيضاء... وحمراء..." و" وبشر عراة يصرخون تحت الأرض... تحت خطّ الفقر".[2]

نجد الألوان ودلالاتها في المسرحية باستخدام اللّون الأسود كأساس لهذه الشّخصيات الّتي وصفها بالخنافس والّذي يرمز إلى ملامح الشّر والطّغيان والاستحقار بالشّخصية. أما دلالة اللّون الأبيض وهو لون زاهي يدلّ على النّقاء والخير لبعض الشّخصيات، وكما نجد اللّون الأحمر الّذي يمثّل للدّور السّاخن والمثير والعدوانية والاستفزاز بالشّخصية لدى الشّاب، حيث يرى ما تعانيه البلدان وخاصّة بلاده، الّتي هي تحت وطأة الاستعمار والاستبداد والعبودية.

3.5. مسرحية المرحوم:

في الغالب ما تكون للألوان قدرات تعبيرية تستطيع الإيحاء بأجواء نفسية، ونقل مشاعر وانفعالات محدّدة للجمهور، وهذا ما نجده في مسرحية المرحوم والّتي اعتمدت على نوع من

[1] السيد حافظ: مسرحية حياة، 47.

[2] السيد حافظ: مسرحية التمثال في الميدان، ص 68.

التّكرار للفت انتباه القارئ لحيثيات يريد الكاتب الإشارة إليها بطريقة عبثية معتدّة بمجهودات المرأة ودورها في الثورات وجرأتها ولهذا ألبسها الكاتب اللّون الأحمر دلالة على الحب كونه لون محبّب للنّفوس خلافا للرّجال الّذين ألبسهم لباسا أبيضا قد يكون لباس ولون الظّالمين الّذي يناقض لون زي جرائمهم الشنعاء باسم الدّين لقوله:" على المسرح في اليمنى: مجموعة نساء تتكوّن من 10 نساء تجلسن ترتدين ملابس حمراء، على المسرح في اليسار يجلس مجموعة من الرّجال تتكوّن من 10 رجال بملابس بيضاء".

وحسب أحداثها نجد أن الكاتب قد صوّر المرأة بفحولة الرّجال إيمانا بالدّور الخلّاق الّذي تؤدّيه في الحياة الاجتماعية والسّياسية...، باستعمال كلّ الأساليب المحقّقة للكرامة وحفاظا على كينونتها، وصوّرها باللّون الأسود الّذي يدلّ على الحزن وملازمتها إياه في فترة الحزن لقوله:" ... وترتدين ملابس سوداء ثمّ تخلعها حين تعود".[1]

6. نص الديكور:

يعرف الدّيكور بأنّه تلك المجموعة من الآليات الخاصّة المصنوعة من الخشب والبلاستيك والقماش، أو من مواد أخرى، لكي تعطي شكلا لمكان واقعي أو خيالي، مرتبطا في إيحاءاته ورموزه بمضمون النّص المسرحي، فهو الّذي يعطي للعمل المسرحي قيمة جمالية ودرامية.[2]

تتمثّل وظيفة الدّيكور المسرحي في مساعدة المتلقي على معرفة البيئة المادية الّتي يحدث فيها الفعل المسرحي، أي مكان وقوع الأحداث، وذلك من خلال ما يراه من تصاميم على خشبة المسرح، هذه المكوّنات قد تكون ثابتة مرسومة مثلا على القماش أو الخشب، وفيها تراعي الخطوط العريضة لمكان الحدث دون التّعمّق في التّفاصيل، وقد تكون متحرّكة تتآلف فيما بينها مكوّنة منظرا مسرحيا.

[1] السيد حافظ: مسرحية مرحوم، ص 50.

[2] ينظر: ماري إلياس، حنان قصي: معجم المصطلحات المسرحية، ص 420.

يتكوّن الدّيكور المسرحي من أربع عناصر هي:

- يتمثّل في الخلفية التّشكيلية الّتي عادة ما تكون بناء ثابتا أو منظرا مرسوما.
- يتشكّل من خلال الكواليس أو الجوانب وهي عبارة عن سلسلة من الألواح المتغيّرة من أجل الإيحاء بالعمق.
- يشمل العنصرين السّابقين فهو يحمل الأجزاء الثّابتة والمتحرّكة والمتمثّلة في الخلفية وقطع الأثاث أو الصّخور وغيرها.
- يمثّل منصّة المسرح.[1]

يضطلع الدّيكور المسرحي بوظائف عديدة في العرض، أوّلها الوظيفة القصصية والتّصويرية، مختصرا الحوار المسموع بأيقوناته المرئية، وتشكيل انطباع عام عن المسرحية وشخصياتها، فيعطي العمل المسرحي قيمة فنّية وجمالية من خلال الخطوط والألوان[2]. وبواسطته تتكوّن عند المتلقي فكرة أوّلية عن مكان المسرحية ومرحلتها الزّمنية، وإبراز معالم المكان الّذي يدور فيه الحدث.

لقد تحرّر الدّيكور في المسرح المعاصر من وظيفته المحاكية، ليصبح بنية تحتية دينامية ينهض عليها العرض بكامله... وأصبح يتّسم بالفاعلية والغائية، بمعنى أنّه غدا أداة لا صورة تزيينية يتجاوب مع أنسقة العرض، ويتكامل معها لأداء دلالة المسرحية.[3]

---

[1] ينظر: نبيل راغب: النقد الفني، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 1996م، ص68 .

[2] ينظر: حنان عبد الحميد العناني: الدراما والمسرح في تعليم الطّفل، دار الفكر للطّباعة والنّشر والتوزيع، الأردن، ط4، 1997م، ص 49.

[3] عبد الحميد ختالة: المسرح الجزائري الفني والعرض والتّلقي– تأصيل نظري ومقاربة في الأنساق المعرفية–، مذكرة لنيل الدّكتوراه في الأدب العربي، كلّية الآداب واللّغات، جامعة باتنة1، 2015/ 2016م، ص 126.

1.6. مسرحية الأقصى في القدس يحترق:

كان الدّيكور في المسرحية ثابتا في وجود أحجار المسرح، وما يمثّله العصر الإسلامي وكان منظّما ومنسّقا من كلّ زوايا الخشبة إذ في اليمين يجلس رجلين على الأحجار أمّا في اليسار يوجد الفضّي والذّهبي في حين أعلى وسط المسرح يوجد النّساء الثّلاثة، والأسفل أولاد، ومن خلال هذا التّوزيع نجد الدّيكور المسرحي منسّق حسب الأحداث وتوافقها زمنيا مع العرض مجسّدا في منظر، وأيضا تجريدي، ومستويات، كما قيل:" في يمين المسرح يوجد أحجار يجلس عليها عبد اللّه وإبراهيم(عصر إسلامي)، وفي يسار المسرح يوجد الفضّي والذّهبي... في أعلى وسط المسرح يوجد النّساء الثّلاثة... في أسفل وسط المسرح يوجد مجموعة أولاد تقف بجوارها"[1] وهنا كان توزيع الشّخوص على زوايا خشبة المسرح منسّقا مع طبيعة الدّيكور ونظامه، وظهور كلّ شخص تارة من اليمين وتارة أخرى من اليسار كان عملا بارعا في تنظيم حركة الشّخوص مع قطع الدّيكور ليكون العرض أكثر تألّقا.

2.6. مسرحية لا أستطيع أن أسكت:

وفي هذه المسرحية كان الدّيكور مختلف نوعا ما عن الباقي وذلك من خلال غياب ديكور الأثاث بل هنا تتواجد لافتات معلّقة في المسرح يتواجد في البعض منها ثوّار والباقي أفكار وأحرار مكتوبين عليها، ومن جانب آخر تمثّل شوارع بها دكاكين، وافتتحت بظهور شخص حامل لشمسية، وسيجارة، وامرأة تمرّ من أمامه، وبهذا بدأت أحداثها مع تناسق كلّ حدث مع الدّيكور المعروض حيث أنّه لكلّ لافتة دلالة تعبّر عنها وخادمة للعرض المسرحي لقول الكاتب:" لافتات في المسرح... دكاكين في شارع... لافتة كتب عليها بار...وأخرى كتب عليها أفكار... وأخرى كتب عليها ثوار... وأخرى كتب عليها أحرار"[2].

---

[1] السيد حافظ: مسرحية الأقصى في القدس يحترق، ص 141.

[2] السيد حافظ: مسرحية لا أستطيع أن أسكت،ص167 .

3.6. رجل مهم وغير مهم:

تمثّل الدّيكور في العرض على عدّة جوانب مميّزة للحدث وتخدمه لإزالة أي التباس في نظر المشاهد، حيث افتتحت على ساحة ممثلة كأنّها شاطئ على البحر وأمامها رجلين بيديهما سنّارة للصّيد وفي الغالب هذا ما يميّز الشّواطئ وهو الصّيد، هنا يكون ديكور ثابت الممثّل للشّاطئ، وفي مقطع آخر وجدت قطع متحرّكة من مقاعد وطاولات وشاشة تلفزيون تعرض المباراة، وحسب الدّيكور والأحداث فالمكان مقهى، وتتوالى عليه الشّخوص لمشاهدة المباراة لقوله:" ضوء على سالم وسليمان في المقهى يشاهدان مباراة".

وفي جانب آخر يختلف الدّيكور عن الشّاطئ والمقهى ألا وهو منزل أحد الرّجلين وجعل المنزل موضّحا أمام المتلقي حسب الأجواء والدّيكور يكون له فكرة مسبقة كما يحدث وما سيحدث لحقا، لقوله:" بقعة ضوء داخل منزل سليمان"[1]ونفس الحدث في منزل سالم مع تغيير البقعة الضّوئية عليه يجذب المشاهد لها ويكون الضّوء الأكثر إبرازا وتحديدا لزاوية وقوع الحدث والشّخوص فيه، لذا استخدم الضّوء عند الانتقال من مشهد لآخر ويتناسق مع العرض.

7. نص اللّباس:

يعتبر اللّباس من العلامات الفاعلة في العرض المسرحي، فهي" الجلد الثّاني للممثّل، إذ تقيم علاقات مع باقي مكوّنات الفضاء لتكمل إيحاءاتها وتثري طاقاتها التّعبيرية مراعية التّناسق والهرمونيا بين جميع مكوّنات الفضاء المسرحي"[2]. وتشمل كل ما يكسو الجسد باستثناء القناع والحلاقة، فهو يشمل الألبسة والحلي، بل حتّى بعض الإكسسوارات الّتي تكون للزّينة ولا تكون لها وظيفة استعمالية، مثل: الخنجر أو السّيف الّذي يضعه الممثّل في خصره دون استعماله، ويؤدّي اللّباس في المسرح دلالات مختلفة –كما هو الشّأن في الحياة

[1] السيد حافظ: مسرحية رجل مهم وغير مهم، ص270 .

[2] سوالمي الحبيب: طبيعة الحركة النقدية ودورها في الممارسة المسرحية في الجزائر، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، جامعة وهران، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم الفنون الدرامية،2011/2010،ص108 .

اليوميــة الواقعيــة– ومتباينــة مثـل الجـنس والسّـن والانتمـاء الجغرافـي والطّبقـي والمهنـي والسوسيوثقافي والذّوق...وله كذلك قدرة فائقة على الإحالة على الإشارة إلى بعض الفروقات الدّقيقة بين الشّخصيات، وبإمكانه الإحالة كذلك إلى حالة الطّقس والفصل... ولباس الإنسان يشكّل صورة جزئية عن طبيعته وذوقه، ويتولّد للمتلقي انطباع حول الشّخصيات من خلال لباسها(فقيرة كانت أم غنية وغيرها من الصّفات الاجتماعية).

تعدّ الملابس في الأصل الوظيفي من المكوّنات الرّئيسية في تشكيل الصّورة المسرحية، حيث يصفها أرسطو:" بأنّ لها في الحقيقة جاذبية انفعالية خاصّة بها، غير أنّها أقلّ الأجزاء كلّها من النّاحية الفنّية وأوهاها اتّصالا بفن الشّعر".[1]

وبحسب رأيه فالملابس والدّيكور وغيرها من العناصر المرئية لها أهمّيتها لكن ليس في العملية الدّراسية بل في العرض المسرحي.

تنبع أهمية الأزياء في المسرح من وظيفتها الدّلالية، وعلاقتها بعناصر العرض الأخرى فمصـمّم الأزيـاء يجـب أن يكـون علـى درايـة بالعلاقـة الّتـي تـربط الملابـس بالـدّيكور والإكسسوارات والعناصر الدرامية، مثل: اللّغة والحوار وغيرها، " ففي المسرحيات الّتي تحتاج لتصميم متعدّد الأبعاد ، ودرجة عالية من الحركة الدّراسية والجمالية، وعلاقة الجذب الحميم بين الممثّل والجمهور، تأخذ الملابس مكان الصّدارة في التّصميم... وهذا هو الاتّجاه السّائد في عروض المسرحيات الإغريقية ومسرحيات شكسبير وموليير".[2]

بمعنى أنّ الأزياء تأخذ أهمّيتها انطلاقا من نوع المسرحيات المعروضة.

تساهم الأزياء في إظهار العلاقات بين شخصيات العمل المسرحي، وتوحي بالفضاء المراد إيصاله، فغدا شاهدنا مثلا امرأة بملابس النّوم في منزل فإنّنا نخلص إلى أنّها صاحبة

[1] أرسطو: فن الشّعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلومصرية، ص99 .

[2] نبيل راغب: فن العرض المسرحي، ص 219 .

المنزل، وهناك أمثلة أخرى عديدة تحمل فيها الملابس النّسق التّوضيحي لعلاقة الشّخصية بالمكان أو بشخصية أخرى، ومنه يمكن القول أنّ وظيفة الملابس تنحصر في ثلاثة أبعاد:

- بُعد اجتماعي: يتوخّى فيه المصمّم الأزياء من واقع النّاس المعاش.
- بعد تاريخي: يتوخى فيه المصمّم الدّقة التّاريخية ودراسة الحقبة الّتي كانت تعيشها شخصيات العمل.
- بعد رمزي: ويكون غالبا في المسرحيات الواقعية الّتي تتحوّل إلى الخيال، وعليه تكون مهمّة مصمّم الأزياء أقلّ تعقيدا وأكثر بساطة، كونه يصبح متحرّرا من القيود التّاريخية والاجتماعية، لينطلق بخياله وموهبته الفنّية من خلال قراءته للنّص وحضوره لتدريبات التّمثيل الأوّلية.

وعلى هذا الأساس حدّد الدّكتور نبيل راغب ملامح الملابس في ثلاثة أنواع:[1]

- **الأسلوب:** وهو تصميم الملابس وقف تجسيد خارجي لمضمون المسرحية، والعصر الّذي تدور فيه أحداثها، ويتمّ التّعبير عن هذا الأسلوب في تصميمها من خلال ثلاث قنوات(**السيلوويت، والنّسيج، والحلي**).
- **الحركة:** تشكّل الملابس عنصرا هاما من عناصر العرض المسرحي الّذي يشهد حركة درامية دائمة من خلال الممثّلين وحركاتهم داخل هذه الأزياء، بحيث تكون عنصرا مساعدا على حركة الممثّل على الخشبة(جلوس، وقوف، انحناء...)، مبررة معاني الشّخصية فالزّي في المسرح وسيلة من وسائل إظهار جوانب وخصائص الشّخصية الّتي ترتديه.

[1] نبيل راغب: فن العرض المسرحي، ص 230 .

- **الممثّل:** يجب أن يشعر بالارتياح لهذه الملابس فقد تكون وظيفية تساعد على الحركة وتبيّن معالم الشّخصية وتتوافق معه حتّى تتقمّص دورها بشكل جيّد، ولهذا يجب أن يدرس المصمّم جسم الممثّل من أجل إظهاره في صورة جمالية وفنّية ودرامية في الوقت نفسه.

1.7. مسرحية أرض اللّامحدود:

جاء في النّص المسرحي(أرض اللّامحدود) للسّيد حافظ ألفاظ دالّة على الأزياء والملابس المسرحية والّتي احتضنت صراعات مختلفة في أزياء رجالية وأخرى نسائية، فتميّزت بألوانها الزّاهية، مع تدرّجاتها الفاتحة، في تشكيلات لونية متناسقة، إذ نجد الزّمن هنا أيّام عصر الذّرى الحجري أمّا المكان أرض اللّامحدود، حيث نجد على خشبة المسرح مستويان، المستوى الأوّل أسفل اليمين، تضع بلوفر، والمستوى الثّاني أربع غرف بهم شبّان كما جاء في النّص المسرح" الشّاب الأوّل يرتدي فانلة بيضاء،... عليها قبّعة سوداء كبيرة على صدره وبقعة زرقاء على ظهره..."[1] .

حيث نجد في الطّرف الثّاني كما جاء في قوله:" الثّاني يرتدي الزّي فانلة رسم عليها مثلّثان: الأوّل على صدره والثّاني على ظهره من نفس لون الفانلة"[2] . كما يوحي اللّون الأبيض في الصّورة إلى الصّفاء والسّلام.

إذ نجد أيضا في المسرحية مستويان الأوّل أسفل يمين المسرح، حيث هناك امرأة تضع بلوفر، حين أسفل يمين المسرح، كرة وكأس، أمّا الثّاني به أربع غرف، وكلّ غرفة بها شخوص، حيث يوجد في الأوّل ذو لباس وفانلة بيضاء.

[1] السيد حافظ: مسرحية أرض اللامحدود، ص193

[2] المصدر نفسه، ص193 .

2.7. مسرحية حياة:

استهلّ الكاتب حافظ أحداث المسرحية" بالظّلام الدّامس " على المسرح، ثمّ يشّع الضّوء قليلا حتّى يُضاء بأكمله، حيث تظهر ثلاث نساء يرتدين الزّي أو اللّباس الأبيض، وفي اليسار ثلاث نساء يرتدين اللّباس الأسود"[1]، فتمّ اختيار اللّباس باللّون الأبيض الّذي يدلّ على الشّخصية الهادئة المطمئنة أمّا اللّباس الأسود، يدلّ على الكآبة والشّخصية المنغلقة التّائهة، فدلالة ألوان الملابس على الحزن والأسى والانكسار.

ثمّ ننتقل إلى ظهور رجل في منتصف المسرح يرتدي لباس باللّون الأحمر تشدّه خمسة نساء اللّائي في اليمين من يده اليمنى، واللّائي في اليسار من يده اليسرى، وهنا دلالة على تضارب المذاهب والتّيارات، وترمز النّساء إلى الاتّجاهات السّياسية والفكرية تتجاذبن الرّجل المثقّف الّذي يحيد نفسه ويتأرجح هنا وهناك، إذ نجد ظهور رجل باللّباس أو يرتدي الزّي باللّون الأحمر إلّا دلالة على المذهب الشيوعي، فينتهي به الأمر متّهما من الاتّجاهين ودليل ذلك في قول الكاتب:" يسقط من سقف المسرح شبكة على الرّجل...تبتعد النّساء... بهلع... ثمّ تهجم المجموعتان فينهار، فيموت، تحمله النّساء فوق الأكتاف ويخرجن به...".[2].

فيتوقف عليه الزّمن فتشيّعه وتحضر جنازته، وتبقى التّيارات المتجاذبة تفعل الأمر مع الرّجل باللّباس الأصفر في قول الكاتب:" يظهر رجل آخر يرتدي الزّي الأصفر يرحّبون به..." وهذا مذهب آخر يسلم من قبضتها، حتّى المثقّف المسالم على الرّغم من ترفّعه عن الانتماء لأي مذهب سياسي يلقي نفسه لا لشيء... بل لزاده الثّقافي.

إذ يظهر رجل ثالث في قوله:" يظهر رجل ثالث باللّون لا يقترب من النّساء، فتبكي النّساء... فيخرج من المسرح وقبل الخروج تهجم النّساء عليه وتقتله...ستار".[3]

---

[1] السيد حافظ: مسرحية حياة، ص47 .

[2] المصدر نفسه، ص47.

[3] السيد حافظ: مسرحية حياة ، ص47.

نجد أنّهن نساء تميّزن بالوعي والفطنة غير مبالين بما سيحدث معهن مع الرّجال إلّا أنّهن انتصرن في الأخير بما أوتين من قوّة بقتل الرّجل.

3.7. مسرحية مرحوم:

جاء في النّص المسرحي عدّة ألفاظ ودلالات دالّة على الملابس وذلك في فقرات مختلفة ومتفرّقة، حيث نجد على خشبة المسرح عشرة من النّساء يجلسن في قوله:" في يمين المسرح مجموعة نساء تتكوّن من 10 نساء تجلس ترتدي ملابس حمراء..."وهنا الملابس الحمراء تدلّ على الانفعال، وأيضا في قوله:" في اليسار يجلس مجموعة من الرّجال تتكوّن من عشرة رجال بملابس بيضاء"[1] . حيث يسقط رجل منهم وهو في ذروة الثّمالة فاقدا للوعي، يحمله الرّجال، فتصرخ النّساء اللّواتي معه من شدّة الفزع والهول، فيتوجّهن بالزّغاريد والولولة، والصّراخ،وترتدي بعدها ملابس سوداء ويلزمن السّواد حزنا وكمدا ولكن لم يلطمن خدودهن ولم يشقّن جيوبهنّ، ثمّ تخلعها حين تعود، في قوله:" يسقط رجل منهم وهو سكّير يحمله الرّجال وتصرخ النّساء وتبكي وتولول عليه وترتدي ملابس سوداء[2] .

يتكرّر المشهد مع سقوط رجل آخر في قوله:" ويسقط رجل وهو يلعب الطّاولة يحملونه ارج المسرح وتبكي النّساء وتولولن عليه وترتدي ملابس سوداء... ثمّ تخلعها حين يعود..."[3] هنا دلالة على التّعب والإرهاق وتعبّر عن الصّراخ وصعوبة الموقف وصلابته.

8. النّص الإكسسواراتي:

تعتبر الإكسسوارات مستلزمات ركحية يستعملها الممثّلون خلال العرض المسرحي وتُستعمل بصورة جلية خاصّة في المسرح الطّبيعي. وظهرت أهمّية الإكسسوارات في العصر الحديث، حيث تذهب في تعبيرها إلى التّجريد، كما تحوّلت في مسرح العبث إلى أدوات ذات دلالات مجازية استعارية. وتساعد الإكسسوارات الممثّل بصورة كبيرة على أداء مهمّته نظرا

[1] السيد حافظ: مسرحية مرحوم، 50.

[2] المصدر نفسه، ص50.

[3] السيد حافظ: مسرحية مرحوم، ص50.

للدّلالات الّتي تحملها في الكشف عن الأحداث، إذ يستعملها الممثّل بيده فتدعم إشارته وإيماءاته وحواراته، كما تكشف عن جانب أو عدّة جوانب من شخصيته.

وتأخذ عدّة ملامح ذات علامة قيمية حتّى الكراسي والبساط وقد يصبح جسد الممثّل في حدّ ذاته شيئا ماديا، انطلاقا من السّياق الّذي وظفّ فيه.[1]

يجب أن يكون الغرض من الإكسسوارات في المسرح موظفا قبل كلّ شيء للتّعريف بالشّخصية وللتّعريف بالحدث، " أما إذا استخدم استخداما مجانيا لا علاقة له بالشّخصية أو بالحدث فسيكون هناك ما يسمّى بالإسراف في العلامة المسرحية"[2]، ومن هذا المنطلق يجب أن توظّف الإكسسوارات توظيفا سليما يعمد من خلاله المخرج إلى رصد الأغراض من العرض أو النّص فيظهر علاقتها بالشّخصية، أي تحمل دلائل منطقية ومقنعة.

وعندما تدخل الإكسسوارات إلى الخشبة تتبدّل وظيفتها المألوفة في الحياة اليومية، خلف الوظيفة الدّلالية الّتي تمنحها الخشبة إياها، بمعنى أنّها تتحوّل إلى علامات، وهي تؤدّي وظيفتها بناء على علاقة المشابهة، لكن ينبغي الإشارة إلى أن الإكسسوار لا يشبه مرجعه في كلّ شيء، بل يحاكيه في بعض ملامحه فقط" ويذكر **قاموس أكسفورد:** أنّ الرّمز عبارة عن شيء يقوم مقام شيء آخر، أو يمثّله، أو يدلّ عليه لا بالمماثلة وإنّما بالإيحاء السّريع، أو بالعلاقة العرضية أو بالتّواطؤ، ويؤكّد **إيلام** على أنّ العرض المسرحي ككلّ هو رمزي، إذ أنّ العرف وحده هو الّذي يجعل المتلقّي يقبل ما يراه على المسرح على أنّه يمثّل شيئا آخر"[3].

ويصعب إسناد الإكسسوارات للشّخصيات، لهذا يجب مراعاة عدّة أمور في اهتمام المخرج لهذه العملية نذكر منها:

---

[1]:ينظر: إلين أستون، جورج ساقون: المسرح والعلامات، تر: سباعي السيّد، أكاديمية الفنون، ص 197.

[2] حسن إبراهيم: الإكسسوارات المسرحية، مقال مجلّة فنون، العراق، 1996م، عدد05، ص 33 ، accessoire.PH.orgWWW.Les

[3] علي عوّاد: غواية المتخيل المدرسي، المركز العربي الثّقافي، المغرب، ط1، 1997م، ص910 .

- معرفة حجم الإكسسوار أثناء وجوده على الخشبة، وعلاقته بعناصر السينوغرافيا الأخرى.
- لون الإكسسوار، بحيث يجب أن يكون منسجما مع نظام الألوان المستعملة في العرض المسرحي وفي دلالته.
- نسبة استعماله، وهل يتكرّر ثمّ هل تتغيّر دلالته التّعبيرية أو لا تتغيّر؟[1]
- وتحدّد جانب كعيّن من مكان الحدث، فعند استعمال أطباق الطّعام أو أكواب الماء. أو الخمر في مسرحية معيّنة، فهذا بصدد التّعرّف على موقع الشّخصيات المجسّدة من ناحية الفقر والثّراء، ومن ناحية أخرى تؤدّي الإكسسوارات دور التّفاصيل الدّقيقة الّتي تفصح عن هوية الشّخصية من حيث سلوكاتها ومواقفها تجاه الفعل، وكذلك توظّف للتّعريف بالمكان(منزل أو قصر أو حانة...). وتكون مثلها مثل باقي عناصر العرض الأخرى، كخدمة ما هو ضروري في العمل المسرحي، إذ على المبدع في هذا الفن بخاصّة أن يتوخّى الدّقة والتّركيز والتّكثيف، لأنّ الممثّل لا يمكن فصله عن هذه العناصر المساعدة.

1.8. مسرحية أرض اللّامحدود:

"... في بداية الغرفة الثّانية(رجل عجوز جالس علّق على صدره زجاجة ويسكي... امرأة عجوز تبدو أنّها رفيقة أيّامه السّاذجة أو ربّما هي شيء آخر لكن يطلق عليها هنا الأم... وقد علّقت على صدرها بعض أواني البيت بحجم صغير جدا وبعض الأثاث بحجم صغير أيضا... ويرى طفل صغير علّق على صدره ثدي من الجلد يبدو أنّه ابنها..."[2] .

بمعنى أنّ الرّجل يميل إلى الويسكي والشّرب وولوعه به ممّا جعله يضع الزّجاجة على صدره، ويدلّ أيضا على تلوّث الأرض اللّامحدود، حيث يعتبر الخمر خاصّة إذا كان الشّخص مدمنا علامة سيّئة، وبهذا استطاع الكاتب تحديد المكان في المسرحية وهو المكان المتلوّث.

---

[1] ينظر: نبيل راغب: فن العرض المسرحي، ص 221 .

[2] السيد حافظ: مسرحية أرض اللامحدود، ص192 .

في حين أنّ الأم تعلّق بعض أشكال الأواني والأثاث ذو الحجم الصّغير، قد تكون لإبراز ملامح الشّخصية وإثبات هويتها كونها كانت في عصر الذرى الحجري في القرن الحجري، وبهذا كان الّذي على رقبتها تجسيدا لموقع الأم...

أمّا الابن الصّغير فيعلّق ثدي جلدي على صدره كونه صغير يمثّل البراءة وبأنّه محتاج لحنان أمّه ورعايتها... وربّما كانت كلّ هذه المعلّقات ليستطيع كلّ منهم تحديد قبيلته وانتمائه.

وفي غرفة أخرى نجد كلب مقيّد بسلسلة وذلك للتّحكّم فيه وربطه لكبح حركته وهذا ما تفيده السّلسلة، لذا ترمز للتّقييد والسّيطرة. لقوله:" (في الغرفة الرّابعة) كلب مقيّد بسلسلة وله حرّية النّباح كما يشاء أثناء العرض".

وفي هذا موضع آخر نجد المذيع والّذي برقبته حلقة من الحديد، لكن دلالة إكسسوار الحلقة لم تحدّد يقينا حيث أنّها قد تكون دلالة على المكان المتواجد فيه كما ذكر سابقا وهو الأرض الملوّثة واللّامحدودة، وتشير لتمركزه وطبيعة عمله، وميكروفون أمام فمه ممّا يمكن للمشاهد أن يعرف مهنته ودوره فقط عند رؤية الميكروفون بأنّه مذيع في العرض المسرحي و يظهر ذلك في قول الكاتب:" يوجد حول رقبة الزّوج المذيع حلقة من الحديد وميكروفون أمام فمه".[1]

2.8. مسرحية إشاعة:

تدور أحداث المسرحية في شقّة صغيرة مرتّبة بسيطة، وجلوس فتاة أمام شاشة التّلفاز، متناولة حوار بين مذيع وأستاذ قدير(مصباح الزّمان) حيث يقول المذيع:" ونحن اليوم ننقل عبر الأقمار الصّناعية حفل تكريم الأستاذ العالم د. مصباح الزّمان الّذي حصل على جائزة نوبل في العلوم الاجتماعية وها هو الأستاذ يضع الوسام على صدره وهو وسام على صدر كلّ مصري ومصرية وها هو الأستاذ يخرج من القاعة وتتوجّه إليه كاميرات العالم...".[2]

[1] السيد حافظ: مسرحية أرض اللامحدود، ص 193.

[2] السيد حافظ: مسرحية إشاعة، ص 208.

ودلالة الوسام على صدر الأستاذ التّقدير والتّميّز والتّألّق بنجاحه وفوزه بالجائزة وقد جاء معبّرا عن الموقف الّذي تقتضيه حالة كلّ فائز فبهذا النّجاح أفلح الكاتب في التّعبير عن مرحلة الفوز والتّألّق، وهذا غالبا ما نجده في معظم التّكريمات والإهداءات.

وفي قوله:" الصّحفي أبو الكلام: ح أريّحك واشرحلك ببساطة(يفتح دولاب يخرج مجموعة أقنعة) صحافة سياسة يا صبية.. لعبة باينة ومختفية.. والقضية ببساطة أزاي تحط على وشّك قناع.. شوفي(يرتدي قناع) املكنا يا جماله.. هلّ من التّاريخ هلاله.. من بيت للأشراف.. من نسب الشّجرة المباركة.(يخلع القناع). بص.. هوب شوف.. التّاريخ اتغيّر أهو(يرتدي قناع آخر) الملك دا كان فاسد والثّورة هي الحقيقة والشّعب هو الشّعب...".[1]

وهنا وظّف الكاتب القناع أو مجموعة من الأقنعة حيث لكلّ قناع انسجام مع الحدث، لهذا كان في كلّ مرّة يفرض ارتداء قناع ومع نهاية الحدث ينزعه ويتكرّر هذا مع كلّ انتقال مشهدي، حيث استخدم القناع لإيضاح كلّ فكرة للمشاهد فباستطاعته رصد الشّخصية وفعلها بفضله.

3.8. مسرحية وطن:

وفي هذه المسرحية المتضمّنة لصراع الجرسون لتلبية رغبات الزّبائن في المطعم حتّى يؤدّي عمله:" نلاحظ أنّ الجرسون مربوط من عنقه كالكلب، وبه حبال تشدّه كلّ مائدة اتّجاهها... تزداد سرعة الطّلبات وكلّ طرف يشدّه حتّى يسقط على الأرض من الإعياء... يخلع الطّوق من عنقه ويلقي الحبال الّتي تشدّه..."[2]

ودلالة الطّوق حول العنق وشدّه بالحبال على السّيطرة وحبّ التّملّك، وتشبيهه بالكلب لأنّه مربوط فالإنسان في طبيعته لا يربط، له القدرة في التّحرّك والتّنقّل لتكريمه بالعقل. ورُبط الجرسون لأنانية الزّبائن فكلّ مائدة تشدّه نحوها لتلبية رغباتها دون مراعاة شعوره وكونه إنسان مثلهم حتّى يضجر منهم ويتعب حتّى السّقوط، فيخلع الطّوق ليلقي الحبال أرضا.

---

[1] السيد حافظ: مسرحية إشاعة، ص 273.

[2] السيد حافظ: مسرحية وطن، ص 45.

واستخدامه للقفص الخشبي كدلالة على السّجن وحصر حركة الجرسون لقوله:" قفص خشبي يسجن الرّجل...". [1]

[1] السيد حافظ: مسرحية وطن، ص 45.

الخـــــــاتمـة

خاتمة

بعد هذا العمل لا يسعني إلا أن أحمد الله الذي بنعمته تتم الصالحات، وبتوفيقه من إتمام هذا البحث، الذي كان هدفنا من خلاله تسليط الضوء على "**تشكيل النص غير الملفوظ في مسرحيات السيد حافظ**" والذي كان أبرز الكتاب المسرحيين المصريين، وعند الاختتام توصلنا لجملة من النتائج من أبرزها :

- المسرح أدب وفن، أدب لأنه يقوم على نص مكتوب، وفن لأنه يقوم على الفعل والأداء.
- النص المسرحي يتكون من نصين {النص الفرعي ونص الحوار} ولا يمكن إغفال دور كل منهما، لأنهما عنصران متكاملان وظيفيا.
- النص الموازي بنية نصية يتم توظيفها لإنتاج المعنى وتشكيل الدلالة من خلال خلق تفاعل نصي بينه وبين النص الرئيسي.
- ارتباط النشاط المسرحي بالنص المسرحي، إذ لا يمكن رصد حركية المسرح بمنأى عن النص، وهذا ما يثبت أدبية الفن المسرحي
- استخدام الكاتب "**السيد حافظ**" لغتين لغة ناطقة ملفوظة على شكل حوار وأخرى غير ملفوظة تمثلت في لغة الجسد كالرقص الدرامي، والإيماء وغيرهما....
- اللغة في مسرحيات الكاتب شعبية تراثية .
- في مسرحيات الكاتب يحمل الحوار في طياته أبعادا تداولية.
- تعامل الكاتب المحكم مع منظومة العرض بدءا بالأداء الجسدي المبهر الراجع إلى خبرة الممثلين، واستعماله لموسيقى عالمية مع إضاءة متنوعة، وفضاء مفتوح يسمح بحركة الراقصين وكذا الممثلين الآخرين.

- اللغة بمختلف مستوياتها من حوار وسرد صورة معبرة عن أفكار النص، فالنص الدرامي يملك خاصية حوارية المعبرة عن تداوليته، إذ يمكن الوقوف عند مظاهر التفاعل داخل النص المسرحي .
- الحدث يمثل العنصر الدينامي فهو التسلسل الزمني المنطقي، ولا يقوم النص المسرحي إلا من خلاله إذ هو علامة مهمة تساعد في الكشف عن المعنى الذي يطرحه النص وله ارتباط وثيق بالشخصية ويملك بين طياته وظائف تحقق عملية التواصل في المسرح .
- يحوي التواصل غير لفظي عددًا من السلوكيات والإشارات والحركات، وقد يكون لكل معنى أكثر من دلالة، ولكل دلالة أكثر من سلوك أو مظهر، ولفهمها لابد من فهم السياق الذي تم فيه الحدث التواصلي، مع تضافر عدد من الإيماءات والحركات والأصوات التماسًا للمعنى المقصود .
- للتواصل غير لفظي أثر فعال ومتقدم عن التواصل اللفظي .
- تعتبر الشخصية بطاقة دلالية لها عدة مستويات لوجودها العميق في النص والعرض معًا إذ أنها الناقلة للمحتوى الفني الذي يريده المؤلف الوصول للمتلقي .
- للممثل وحركته الجسدية معانٍ تتعلق بدلالات أنساق غير لفظية يتم الفهم من خلالها علاقته بالمحيط { ديكور، إنارة، إكسسوار...} وما يريد نقله للمتواصل .
- يمكن للتواصل الإيمائي أو بالإشارات نقل مالا يستطيع المنطوق نقله، فبحركات الوجه وتغيرها حسب كل حدث يستطيع المشاهد فهم ما يريد الكاتب إيصاله دون اللجوء للجزء المسموع حتى .
- تأسيس المكان للحدث يكون عبر قيم نصية مصدرها مدونة النص، وقيم نصية متحركة في فضاء الإنشاء السينوغرافي الذي يعتبر الفاعل الأساس في إحداث التنوع والتعدد المكاني .

- تستطيع الإضاءة خلق جو يساهم في إمتاع المتلقي، كما أنها خاصية مهمة ملازمة للعرض من خلال تسليطه على الشخصيات والحركة الضوئية تستطيع نقل الحدث إثر ألوانها المفسرة لنوع الحدث القائم .
- للألوان خاصية مساعدة على الاستنتاج، إذ يعتبر عنصر أساسي لتوافق الزي مع العرض سواء من خلال ألوان الأزياء أو ألوان الإضاءة .
- يعد الفضاء مكون أساسي للعمل المسرحي، إذ أن المكان والديكور هما اللذان يميزان النص المسرحي، والذي يجرى فيه الفعل ومنه يستطيع المتلقي توقع ما سيحدث، وهذا ما يدفعه للتشوق الحدثي .
- للأزياء المسرحية بأنواعها القدرة على تجسيد الصفات الخارجية للشخصية الدرامية وتعمل على إيصال الفكرة للمتلقي، ويكون تصميم ألوانها بناءًا على معطيات النص وانسجاما مع الأبعاد الفكرية والدرامية للنص المسرحي، ويساهم اللباس في إظهار العصر والطراز والمستوى الحضاري والإجتماعي للشخصية في العرض .
- عن طريق الإكسسوارات والحلي يمكن التعرف على الشخصية إذ تساعد على الإستدلال الدرامي لظروف الأحداث المسرحية، والتعبير عن الأزمان المقصودة آنذاك.

الملـــــــــحق

نبذة عن الكاتب السّيد حافظ:

- من مواليد محافظة إسكندرية جمهورية مصر العربية

عام: 1948م.

- خرّيج جامعة الإسكندرية قسم فلسفة واجتماع كلّية التّربية
- أخصّائي مسرح بالثّقافة الجماهيرية بالإسكندرية من 1974- 1976م.
- حاصل على الجائزة الأولى في التّأليف المسرحي بمصر عام 1970م.
- مدير تحرير مجلّة (الشّاشة) دبي مؤسسّة الصدى 2006/ 2007م.
- مدير تحرير مجلّة (المغامر) دبي مؤسّسة الصدى 2006/ 2007م.
- مستشار إعلامي دبي مؤسّسة الصدى(2006/ 2007م).
- مدير مجلّة أفكار بالقاهرة (الكويت).
- مدير مركز الطن العربي للنّشر والإعلام رؤيا لمدّة خمس سنوات.
- عمل بالجريدة الكويتية (السّياسة) لمدّة سبع سنوات.
- أوّل كاتب عربي تنشر له المملكة البريطانية 7 أعمال مسرحية باللّغة الانجليزية.
- مستشار تطوير البرامج الموجّهة لمؤسّسة الإنتاج البرامجي المشترك لدولة الكويت.
- عضو اتّحاد الكتّاب المصريين.
- عضو نقابة المهن التّمثيلية المصرية.

- منحة تفرّغ وزارة الثّقافة المصرية عام 1994م بدرجة رائد من رواد المسرح المسرحي.
- أوّل كاتب عربي تطبع أعماله للأطفال والكبار على الانترنت.

بعض أعماله:

- **مسرحيات للكبار:**

- كبرياء التّفاهة في بلاد اللّامعنى 1970م.
- الطّبول الخرساء في الأدوية الزّرقاء 1971م.
- سيمفونية الحب(مجموعة قصصية) 1980م.
- ظهور واختفاء أبو رز الغفاري(مسرحية) 1981م.
- حكاية الفلّاح عبد المطيع(مسرحية) 1982م.
- سيمفونية الحب طبعة ثانية 1991م.
- إشاعة(6 مسرحيات) فصل واحد 1995م.
- القراقوش والأرجواز 1998م.
- الخادمة والعجوز 2004م.
- امرأتان 2004م.

- **من مسرحيات الصّغار:**

- سندس 1987م.
- علي بابا 1987م.
- سندريلا 1996م.

- حب الرومان 1996م.
- كوكي تحبّ القمر 2003م.

- **المسلسلات التّلفزيونية:**

- مبارك(15 حلقة).
- العطاء.
- الحب الكبير.
- الغريب.
- صدى الأيام.
- الدّرب الجديد.
- عصفور تحت المطر.
- وبحلم بيك يا وطن.

- **المسلسلات الإذاعية:**

- مسلسل البيت الكبير(90 حلقة).
- مسلسل غرباء في الحياة(30 حلقة).
- إغاثة الأمّة في كشف الغمّة(30 حلقة).
- سندباد(30 حلقة).
- همّام وبنت السّلطان(30 حلقة).

- أسّس جماعات تجريبية للمسرح منها:

- فرقة الصّعاليك.
- فرقة ألف باء.
- مسرح جماعة اجتياز وكان ضمن هذه المجموعة الفنّان/ فاروق حسني، وزير الثّقافة حاليا، والدّكتور/ مصطفى عبد المعطي وكيل وزارة الثّقافة سابقا.
- جماعة مسرح الطّليعي الّتي قدّمت مسرحية(آه يا وطن) لمدّة 110 يوم وكانت أوّل فرقة للهواة.

قائمة المصادر والمراجع

المصادر:

1 : السيد حافظ: مسرحيات قصيرة جدا "صراع الألوان"،1968 .

المعاجم والقواميس:

1 : أحمد مختار عمر: معجم اللّغة العربية المعاصرة القاهرة، 2008م، مج 2، عالم الكتب، ط1

2 : إبـراهيم حمـادة: معجـم المصـطلحات الدّراميـة والمسـرحية، القـاهرة، دار المعـارف، 1985م.

3 : جمال الدين ابن منظور: لسان العرب، ج11، دار صادر للطّباعة والنّشر، بيروت، مادة (ش ك ل) .

4 : جمال الديّن الفيروز آبادي: القاموس المحيط، دار الحديث، القاهرة، 2008م، مادة (ش ك ل).

5 : محمّد عاطف غيث: قاموس علم الاجتماع، دار المعرفة الجامعية، السويس، مصر.

المراجع العربية:

1 : أبو الحسن سلام: النّص المسرحي بين التّرجمة والاقتباس والإعداد والتّأليف، دار التّأليف، دار الوفاء، 2007م

2 : أحمد زلط: مدخل إلى علوم المسرح، دار الفضاء للطّباعة والنّشر، مصر، 1999م

3 : أرسطو: فن الشّعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلومصرية

4 : إلين أستون، جورج ساقون: المسرح والعلامات، تر: سباعي السيّد، أكاديمية الفنون

5 : آن اوبيرسلفيد: قراءة المسرح، ترجمة: أحمد الدّفراوي، كاتب مسرحي ومترجم، العدد 8، 2009م

6 : إيليا الخاوي: شكسبير والمسرح الإليزابيثي، ج1، دار الكتاب اللّبناني، بيروت، ط1، 1980م

7 : جان وليام لابيار: السّلطة السّياسية: تر: إلياس حنّا إلياس، منشورات عويدات، بيروت، لبنان،ط1، 1974م

8 : جميل حمداوي: لماذا النّص الموازي، المغرب، ط1، 2013م

9 : حنان عبد الحميد العناني: الدراما والمسرح في تعليم الطّفل، دار الفكر للطّباعة والنّشر والتّوزيع، الأردن، ط4، 1997م

10: دليلة شقرون: المأساة في شهرزاد الحكيم، دار محمد علي، تونس، 2001م

11: رضا غالب: المثلّث البنائي لفنّ التّمثيل، القاهرة، 2001

12: عادل النادي: مدخل إلى الفن كتابة الدراما، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993م

13 : عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينيت، من النّص إلى المناص، الدّار العربية للعلوم ناشرون ومنشورات الاختلاف، ط1، 2008م

14 : عبد الرحمن الدّسوقي: الوسائط الحديثة في سينوغرافيا المسرح، دار الحريري للطّباعة والنّشر، القاهرة، مصر، 2005م

15 : عبد الرّزاق بلال: مدخل إلى عتبات النّص – في مقدّمات النّقد العربي القديم إفريقيا المشرق، ط1، 2000

16 : علي عوّاد: غواية المتخيل المدرسي، المركز العربي الثّقافي، المغرب، ط1، 1997م

17 : فرحان بلبل: النّص المسرحي – الكلمة والفعل– ، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2003م

18 : فردريك والفز: الرّسم كيف تتذوّقه، تر: هادي الطائي، دار الشّؤون الثّقافية العامة، وزارة الإعلام ، العراق، بغداد، 1993م

19 : كاظم راسل: مقالة جدلية العلاقة بين النّص والعرض المسرحي، هيئة إدارة الحوار المتمدّن العراقية، 2006م/

20 : مارسيل فريدفون: السينوغرافيا اليوم معالم على الطّريق، تر: إبراهيم حمادة وآخرون، وزارة الثّقافة، مهرجان القاهرة الدّولي للمسرح التّجريبي

21 : ماري إلياس وحنان قصي حسن: المعجم المسرحي– مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط1، 1997م

22 : محمد التّهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، دار الأمان للطباعة والنّشر، الرّباط، المغرب، ط1

23 : محمد صابر عبيد: التّشكيل اللّغوي. الصفة والرؤيا، دار نينوى للنّشر والتّوزيع، دمشق، 2011

24 : محمّد عاطف غيث: قاموس علم الاجتماع، دار المعرفة الجامعية، السويس، مصر

25 : ميشيل مان: موسوعة العلوم الاجتماعية: تر: عادل مختار الهواري، دار المعرفة الجامعية، مصر، 1999م

26 : ميلود بوشايد وعبد الرّحمن أصمدي: دراسة لمسرحية ابن الرّومي في مدن الصفيح لعبد الكريم برشيد، قراءة توجيهية تحليلية

27 : نادية رمضان النّجار: اللّغة وأنظمتها ـ بين القدماء والمحدثين، تقديم عبد الراجي، جامعة حلوان، 2004م

28 : نبيل راغب: فن العرض المسرحي، القاهرة، الشركة المصرية العالمية للنّشر، لونجمان، ط1، 1996م

29 : نبيل راغب: النقد الفني، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 1996م .

30 : نبيل منصر، الخطاب الموازي للقيصرية العربية المعاصرة، دار توبقال للنّشر، المغرب، ط1، 2008م .

31 : نديم معلا محمد: في المسرح – في العرض المسرحي؛ قضايا نقدية .

32: نديم معلا محمد: لغة العرض المسرحي، دار الهدى للثّقافة والنّشر، ط1، سوريا، 2004م .

33 : يحيى حمودة: نظرية اللّون، دار المعارف، مصر، 1981م .

مراجع أجنبية:

1 :G.GIRARD: R. Ouellet-Rigault-Univers du théâtre, PUF, coll littérature moderne, paris, 1976

2 :T.Kowzan: Littérature et Spectacle, e-Edition Scientifique de Pologne, paris, Lahay,1975

الرّسائل والأطروحات الجامعية:

1 : سوالمي الحبيب : طبيعة الحركة النقدية ودورها في الممارسة المسرحية في الجزائر، مذكرة لنيل شهادة الماجستير للفنون الدرامية، جامعة وهران، كلية الآداب واللغات والفنون، 2011/2010 .

2 : عبد الحميد ختالة: المسرح الجزائري الفني والعرض والتّلقي- تأصيل نظري ومقاربة في الأنساق المعرفية-، مذكرة لنيل الدّكتوراه في الأدب العربي، كلّية الآداب واللّغات، جامعة باتنة1، 2015/ 2016م .

3 : نورة جبار: آليات الصّراع في النّص المسرحي الجزائري، مذكرة ماجستير، قسم الفنون كلّية الآداب، جامعة وهران، 2015م .

4 : ياسين إيمان طه: الأنظمة اللّونية ودورها في تحقيق التّنوّع اللّوني في إخراج الإعلانات التجارية، بغداد، رسالة ماجستير.

المجلات والدوريات:

1 : حسن إبراهيم: الإكسسوارات المسرحية، مقال مجلّة فنون، العراق، 1996م، عدد05، accessoire.PH.orgWWW.Les

2 : دليلة الباج : المركز والهامش– مفهومه، أنواعه، جذوره،، مجلّة قراءات ، مخبر وحدة التّكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، العدد4، 2012م، جامعة بسكرة

3 : سعيدة خلوفي: أنطولوجيا الأدب الهامشي بين النّقد والوظيفة رواية الخيال العلمي أنموذجا، مجلّة الأثر، العدد 24/ مارس 2016م، جامعة1 باجي مختار،

4 : سليمة خليل / هنية مشقوق: الأدب النّسوي بين المركزية والتّهميش، أرشيف مجلّة مقاليد، العدد2، ديسمبر 2011م، جامعة بسكرة

5 : عايدة علّام: السينوغرافيا في المسرح بين الثّبات المتخيل نصا وتغير المتحقق عرضا، جريدة الفنون، عدد 65، الكويت، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، 2006

6 : منى بونعامة: المركز والهامش أفق، مجلّة الخليج ، 2015/08/15م، WWW.elkhalee.ae/elkaleej/page/F4boc9F-7b7b-4255-9obe-329dao7b4e5bj

7 : منى محمّد طلبة: عالمية الأدب من منظور معاصر، مجلّة عالم الفكر، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد2، مجلّد:33، أكتوبر/ ديسمبر 2001م

الملخـــــــص

B

ملخّص:

تناولنا في هذه الدّراسة" تشكيل النّص غير الملفوظ في مسرحيات السّيد حافظ" فحاولنا الإجابة عن التساؤلات المتعلّقة بالنّص غير الملفوظ، ومدى استيعابنا لما قدّمه الكاتب، وتقديم مفاهيم واضحة لنصوصه المسرحية بتطبيق الدّراسة على مدوّنة" **صراع الألوان**" من خلال البنية الدّاخلية وحركة عناصرها ومن ثمّ تحديد نوع حبكتها.

كما ناقشنا درامية العرض الّذي وصفه الكاتب لتفسير مسرحياته ووظائفها ليضمن وصولا سهلا للأهداف الّتي سطّرت من أجل تحقيقها، وتفسير كلّ ما هو غير ملفوظ لعلامات مسرحية ليستطيع المتلقي استيعاب ما يتضمّنه النّص المسرحي.

الكلمات المفتاحية: المسرحية – النّص المسرحي – النّص الدرامي – النّص غير الملفوظ

SUMMARY.

In this study we discussed* the formation of unspoken text in Mr: Hafez splays*, trying to answer questions about the unspoken text, how well we understood the author s presentation, and presenting clear concepts for his theatrical texts by applying the study to the* color conflict* blog by studying itten to theatrical signs so that the recipient can understand what is included in the theater text.

Key words: play – text – theater text – dramatic text –