الجمهورية الجزائرية الدّيمقراطية الشعبية

وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف ـ المسيلة ـ

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي : /

رقم التسجيل ط1: 201535098086

رقم التسجيل ط2 :20075109422

مذكرة مقدمة ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر تخصص: أدب جزائري

بعنوان :

ملامح الإخراج في "رواية الثلاثة" لمحمد البشير الإبراهيمي

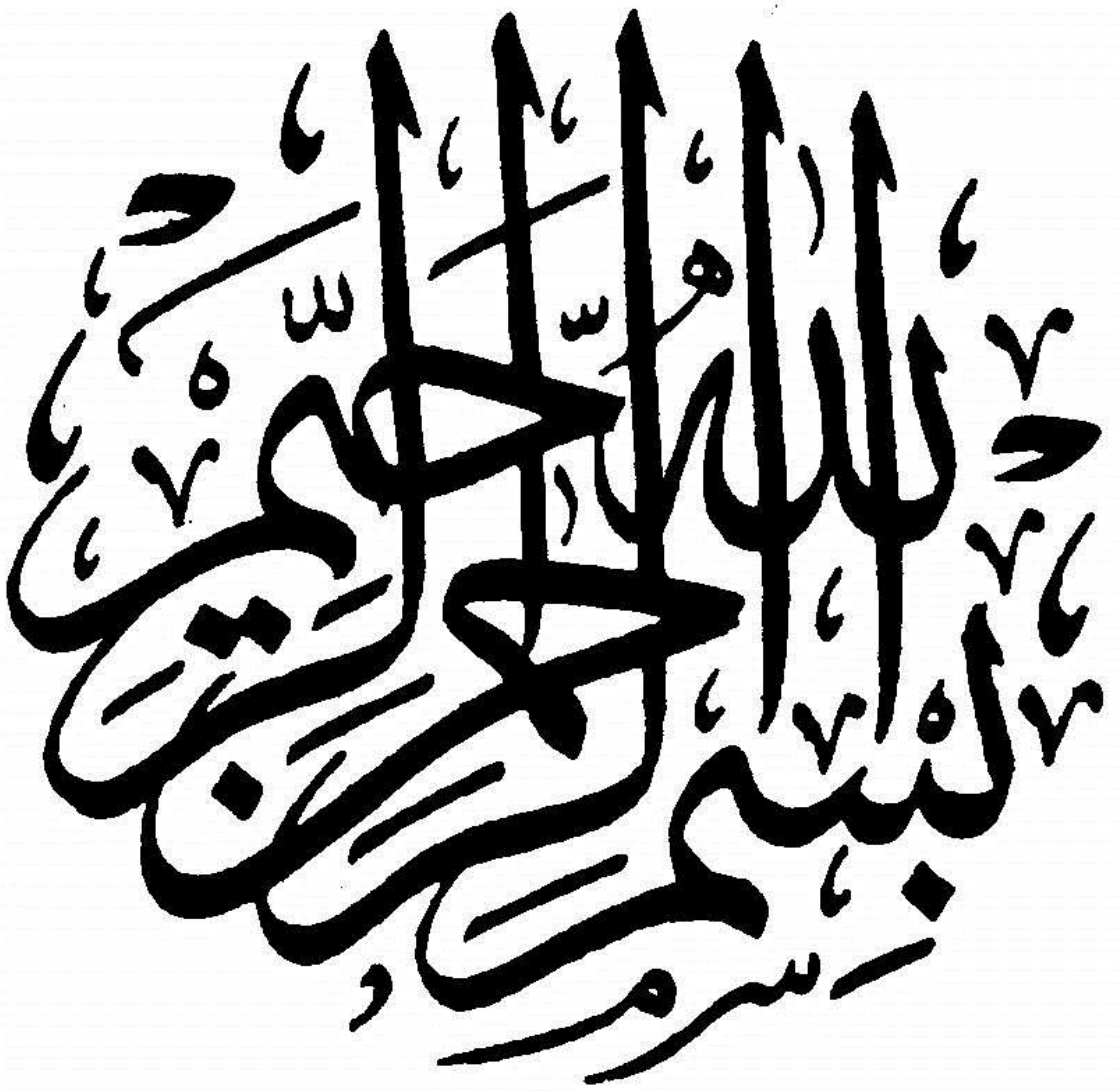
إعداد الطالبتين:

- **بن ثامر إيمان**
- **بن حامد حنان**

أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة الأساتذة:

اسم ولقب الأستاذ	الرتبة	الجامعة	الصفة
شتوح خضرة	أستاذ محاضر(أ)	جامعة المسيلة	رئيسا
غجاتي أسماء	أستاذ محاضر(أ)	جامعة المسيلة	مشرفا ومقررا
حلاب نور الهدى	أستاذ محاضر(ب)	جامعة المسيلة	مناقشا

السنة الجامعية : 1440-1441هـ / 2019-2020م


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

خير ما نبدأ به الكلام قوله تعالى عز وجل بعد بسم الله الرحمان الرحيم :

﴿لَئِن شَكَرْتُمْ لَأَزِيدَنَّكُمْ﴾إبراهيم 07

فنحمد الله حمدا كثيرا أن وفقنا لإتمام هذا البحث، وعملا بقوله صلى الله عليه وسلم: "من لم يشكر الناس لم يشكر الله"، ومن هذا المنطلق النبيل:

نتقدم بأسمى عبارات الشكر والتقدير إلى الأستاذة المشرفة "غجاتي أسماء" التي نورتنا بتوجيهاتها ونصائحها زيادة على تكبدها عناء البحث معنا، فلم تبخل علينا بشيء فلها منا عظيم الشكر وجزاها الله عنا ألف خير.

كما نتقدم بالشكر للذين ساهموا من قريب أو من بعيد في إنجاز هذا البحث.

مقدمة

يحتل المسرح مكانة كبيرة لدى الشعوب، ففي فضائه تعبر عن قضاياها الإجتماعية والسياسية وترسم مستقبلها فأصبح أقرب الفنون للذات لأنه يصور التجربة الإنسانية ، وذلك عن طريق فن الكلام وفن الحركة؛ ففي تشكيله نجد فنون التمثيل والحوار والإلقاء والاستعراض والغناء والموسيقى والإضاءة وغيرها من الفنون السينوغرافية.

لذلك كان كاتب المسرح يعرض آليات تعبيرية يحددها ويقدمها بشكل غير مباشر في حوار شخصياته أو بشكل مباشر من خلال الإرشادات الإخراجية، ويبرز حينئذ مجال المخرج؛ من خلال ترجمة الممارسات اللغوية إلى ممارسة سمعية وبصرية لتتشكل بنية النص المسرحي ككل.

وهذا يحيلنا إلى كيفية انتظام تعالق عناصر المسرح أو أجهزته لأجل إنتاج خطابه. ومن هنا كان منبع التصور العام الذي تمحورت حوله الدراسة، والهاجس الأساس الذي دفعنا إلي اختيار موضوع ملامح الإخراج كموضوع محوري، والشيخ محمد البشير الإبراهيمي كأحد رواد الإصلاح في الوطن العربي والجزائر بصفة خاصة، وذلك من خلال هذا البحث الموسوم ب:ملامح الإخراج في "رواية الثلاثة "لمحمد البشير الإبراهيمي، حيث كان الاختيار مؤسسا على جملة من الأسباب:

أسباب ذاتية: تتمثل في استدراك بعض المفاهيم القائمة في مجال المسرح، والتدريب على ممارسة التحليل من أجل تعميق الفهم.

أسباب موضوعية: توسيع المدارك الثقافية والمعرفة، وفهم الخطاب المسرحي الذي يحمل خصوصية معينة، فهو خطاب موجه لمجموع صانعي العرض المسرحي من مخرج، وممثلين، ومصممي ديكور، وغيرهم، من أجل تجسيد العرض المسرحي، الذي يكون وفقا لتأويل النص الدرامي، وبالتالي تكتمل الرسالة عبر تضافر اللغات المختلفة للعرض.

وإلى جانب هذا السبب الإلمام قدر الإمكان بأهم المناهج والآليات المتبعة في دراسة النصوص.

وموضوع البحث ليس بالمتناول المستهلك، فحتى وإن سبق إليه بعض الباحثين، فإنها تختلف عنها تماما في الطرح والتحليل، ثم إن هذا النص المختار (رواية الثلاثة)يعامل معاملة الخطاب السردي عموما، لذلك لم تتوفر لنا دراسة تطبيقية له وفق الإشكالية المطروحة في هذا البحث.

ونجد من بين هذه الدراسات:

-عتبات النص في "رواية الثلاثة "للبشير الإبراهيمي" -دراسة تداولية لصاحبها "إبراهيم بن عبد الرحمان".

-آليات الخطاب الساخر في "رواية الثلاثة " للبشير الإبراهيمي، مقال لسعدلي سليم.

وانطلاقا من كل المساعي السابقة، كان البحث إجابة عن إشكالية أساسية وهي:

هل نعتبر "رواية الثلاثة " للشيخ البشير الإبراهيمي نصا دراميا قابلا للإخراج على خشبة العرض المسرحي؟

-وماهي الأسس التي ينبني عليها نص ما حتى تساهم في تشكيل للنص المسرحي؟

وللإجابة على هذه الإشكالية اخترنا علم العلامة كآلية منهجية يتم من خلالها تتبع بنية النص الدرامي وكيفية تشكيله، وذلك من خلال تحديد عناصره الأساسية ومميزاته الخاصة، إلى جانب الاعتماد أيضا على بعض آليات المنهج البنيوي.

وتحدد خطة البحث في مقدمة ومدخل وفصلين وخاتمة وملحق. خصصنا المدخل لبعض المفاهيم المسرحية. أما الفصل الأول الموسوم :ب البناء المعماري في "رواية الثلاثة" لمحمد البشير الإبراهيمي ،فقد رصدنا المكونات الفنية من (التقطيع، الإستهلال، ودراسة سيميائية للعنوان)، ورصدنا أيضا عناصر البناء الدرامي كالحوار والصراع والحدث، زمن ومكان الأحداث وظيفتها في العمل الدرامي لنصل إلى الشخصيات وكيف أدت دورها.

أما الفصل الثاني جاء تحت عنوان الإرشادات الإخراجية البناء السينوغرافي في "رواية الثلاثة "سواء المتضمنة في نص الحوار أو الخارجة عن نص الحوار وما أدته من وظائف.

ثم أدرجنا ما توصلنا إليه من نتائج في خاتمة البحث.

ولتحقيق الفائدة أكثر دعمنا هذا البحث بملحق تناولنا فيه السيرة الذاتية للشيخ البشير الإبراهيمي وأهم جهوده العلمية.

كما أنه يوجد ملاحظة ألا وهي أن هناك تباينا في عدد العناصر المدرجة في كل فصل، فلا يوجد تواز بين الفصلين، بسبب الضرورة العلمية.

وقد اعتمدنا في بحثنا هذا على مجموعة من المراجع وهي:

- النص المسرحي، دراسة تحليلية وتاريخية لفن المسرحية والتعريف بالمأساة الإغريقية، شكري عبد الوهاب.
- النص المسرحي في سوريا (1967-1988)،بلبل فرحان.
- المسرح والعلامات، آلين أستون وجورج سافونا.

آليات التلقي في دراما توفيق الحكيم، عصام الدين أبو العلا.

أما عن الصعوبات التي واجهتنا في هذا البحث فبعضها مرتبط بطبيعة البحث العلمي والبعض الآخر مرتبط بعدم توفر مثال تطبيقي لدراستنا.

ولا يفوتنا في نهاية هذا البحث إلا أن نقدم عبارات الشكر والامتنان لأستاذتنا "غجاتي أسماء" التي تفضلت بالإشراف على هذا البحث المتواضع، فجزاها الله خيرا.

كما نشكر جزيل كل من أمدنا بالمساعدة من قريب أو بعيد،

مدخل

1- النص الدرامي(المكتوب)

2- العرض المسرحي

3- العلاقة بين النص والعرض

4- الإخراج المسرحي

1-النص الدرامي(المكتوب):

يتحدد معنى النص الدرامي على أنه «النص المكتوب والمصمم خصيصا للتمثيل على المسرح والمبني أساسا على تقاليد درامية خاصة».[1]

فهو في حالته هذه مثله مثل أي نص أدبي (القصة، الرواية، القصيدة...). سواء كان نسخة مطبوعة أو رقمية يمكن قراءته و تصفحه، غير أنه يختلف عنها اختلافا مبنيا لكون هذه الأنواع الأدبية تكتب لتقرأ عكس النص المسرحي الذي يكتب ليقدم كعرض، فالمسرح فن **معروض** بينما بقية الفنون **مقروء**.[2]

ويتكون النص الدرامي من « شقين واضحين لا يمكن الفصل بينهما: الحوار والإرشادات المسرحية».[3]في الأصل انبثقت الكتابة المسرحية عن دراية وعلم بطبيعة المسرح وخصوصيته منذ **سوفوكليس Sophocle ويوريبيدس Euripide** ويظل الحوار السمة البارزة التي تميّز المسرحية عن سائر الأجناس الأدبية الأخرى كالقصة والرواية و... إلخ، ولأن الحوار هو حديث الشخصيات والإرشادات المسرحية هي تعليمات المؤلف فقد «يرتبط الاختلاف اللغوي الأصيل بين الحوار والإرشادات بموضوع الإخبار (éonnciation) أي بسؤال من يتكلم؟ في الحوار. يكون المتكلم هو ذلك الكائن الورقي الذي نسميه الشخصية والذي يختلف عن المؤلف أمّا الإرشادات المسرحية فإنّ المتكلم هو المؤلف ذاته[4].

فالنص المسرحي كتب ليمثل ولا يكتسب قيمته إلاّ إذا قدّم كعرض، عكس الفنون الادبية الأخرى، التي تكتسب قيمتها بمجرد الانتهاء من كتابتها «إذْ مع أنه فن مقروء

---

[1]شكري عبد الوهاب: النص المسرحي –دراسة تحليلية وتاريخية لفن المسرحية والتعريف بالمأساة الإغريقية، مكتبة العربي الحديث، الإسكندرية ،مصر .(ط01). 1997. ص05.

[2] ينظر: بلبل فرحان: النص المسرحي في سوريا (1967–1988)، دراسة، منشورات دار كتاب العرب، دمشق، سوريا، ط(01)، 2003. ص124.

[3]آن أوبرسفليد: قراءة المسرح: تر: مي التلمساني، مركز اللغات والترجمة أكاديمية الفنون، القاهرة–ط1 ،ص 24.

[4]المرجع نفسه، ص 25.

كالملحمة والرواية والشعر فإنه لا يتم ناجزًا حين كتابته على الإطلاق».[1]فهو لا يكشف للقارئ عن معانيه ودلالته إلا إذا ارتبط بالعرض».

2-العرض المسرحي:

ونعني به «النص المكتوب بعد أن تناولته يد المخرج، ومجموعة العمل من مصممي مناظر وملابس وإضاءة وإدارة مسرحية وغيرهم، ومعالجته لتتحول مفرداته المكتوبة إلى عناصر بصرية محسوسة »[2].

أي خروج كلمات المؤلف «النص المكتوب» من إطار الحبر والورق لترى النور وتجسد على خشبة المسرح أمام الجمهور بصورة بصرية وهذا عن طريق« المخرج الذي يفسر هذا النص ويضع الإطار العام، ويضبط إيقاعه، ثم يأتي الممثل ليجسد هذه الأفكار، فيضعها موضع الحقيقة الملموسة، بأداء صوتي وتعبير حركي، وموسيقى ومؤثرات...الخ»[3].

إذ يرتكز النص المسرحي على الكلمة (العبارات المكتوبة) في حين يرتكز العرض المسرحي على الصورة والحركة... .

3- العلاقة بين النص والعرض:

إنّ أول ما يكشف عنه فن المسرح من تناقض جدلي هو الثنائية (النص/العرض) فهو دونا عن غيره من الفنون الإبداعية الأخرى يتسم بخاصية الازدواجية بين النص المكتوب(نص المؤلف) والعرض المسرحي(نص المخرج).

[1] بلبل فرحان: النص المسرحي في سوريا (1967-1988)، ص 124.

[2] المرجع السابق ،ص 05.

[3] شكري عبد الوهاب: النص المسرحي _دراسة تحليلية وتاريخية لفن المسرحية ،ص 05.

فقيام الخطاب المسرحي على ثنائية أساسية (نص- عرض) هي التي تجعلنا نعتبر وضعه الأجناسي وضعا إشكاليا، فالطرف الأول من هذه الثنائية يجعله فنا يقترب من بعض الأجناس الأدبية الأخرى، والطرف الثاني يجعله جزءا لا يتجزأ مما يسمى فنون الفرجة[1].

ولقد أثارت هذه القضية جدلا حادًا بين النقّاد والمسرحيين وتعددت آراؤهم حول ذلك، ففريق منهم راح يمجد النص ويعطيه الأولوية في الممارسة المسرحية، ويعود ذلك للعصر اليوناني حيث أنّ الشعراء هم الذين اشتغلوا في المسرح وفضلوا عن الممثلين وعدّوا المسرح جنسا أدبيا لا يشكل العرف فيه سوى عنصرا من عناصر، مهمته ترجمة ما هو مكتوب وأول ما نستدل به في هذا الشأن رأي أول منظر للفن المسرحي أرسطوAristote في كتابة فن الشعر حيث يقول: "ومع أنّ المشاهد ذات تأثير كبير إلا أنها أبعد الأجزاء عن الفن، إذ من الممكن أن تلمس تأثير المأساة بلا تمثيل ولا ممثلين، ثم إنّ جمال المشاهد يعتمد على فن المهندس أكثر من اعتماده على فن الشاعر"[2].

إنّ معالجة أرسطو للمسائل الجوهرية التي تخصّ المسرح كان أساسها النص، وذلك بالأخص من خلال مسرحيات سوفوكليس، حيث حاول أن يبرز ما يميّز المسرح عامة، والتراجيديا خاصة عن فنون التعبير. فوضع أهداف التراجيديا وأسسها ومكوناتها وشروط تحققها الفكرية والجمالية بالتركيز على النص.

وعلى مرّ العصور راح طائفة من الفلاسفة أمثال **أوغست كونتAuguste Comte** وبعض الشعراء أمثال **ستيفان ملارميه Stéphane mallarmé** يشيدون بالنص، ويغلبونه عن العرض وحججهم في ذلك هي:[3]

---

[1]محمد فراح: الخطاب المسرحي وإشكالية التلقي- نماذج وتصورات في قراءة الخطاب المسرحي – ط1، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب ،2006، ص16.

[2]أرسطو: فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، ط1، هلا للنشر والتوزيع ،مصر، 1999، ص51.

[3]ينظر، محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية ،ط1، منشورات دار الأمان، الرباط-المغرب، 2006 ص13-14.

- أنّ النص يتضمن جوهر العمل المسرحي (أي فكر الكاتب وفلسفته).
- تلقي النص الدرامي قائم على القراءة التي هي عملية ذهنية عمادها التفكير والعرض قائم على الحواس والقراءة في نظرهم أسمى.
- القراءة كافية لإمتاع فكر الإنسان المثقف الجامح بخياله، وإبراز قيمة العمل الأدبي. هنا الرأي يشير إلى سطحية العرض كونه يخاطب الحس، ويبعد المتفرج عن الجوانب ويعزز دور النص في عملية التلقي.
- في حين رأى بعضهم "أنّ النص المسرحي متكافئ دلاليا مع نص العرض وأنّ الشكل المتغير (النبرات والأصوات)"[1].

وقد أدى تثمين دور المؤلف وعمله في الممارسة المسرحية إلى ظهور تيّار معادل. حيث تبنى العديد من المهتمين بالمسرح هذا الرأي وأشادوا بأفضلية التعبير الشفوي وأولويته وعدّوا الكلام أسبق من الكتابة. حيث برز ذلك عند مجموعة من المسرحيين والمخرجين أمثال **آرتو أنطونين Artoud Antonin**، **أدولف آبيا Adolphe Appia**، **جوردن كريج Gordon Graig** إلخ. الذين قللوا من قيمة النص الدرامي في العمل المسرحي، وأعطوا الريادة للعرض الذي تتجلى فيه الاحتفالية الجماعية التي تتم أمام الجمهور.

"ويذهب هؤلاء إلى أنّ ما يحقق للمسرح أصالته وخصوصيته هو العرض، أما النص الدرامي فلا يعدّ في نظرهم (سوى عنصر من عناصر العرض الأخرى، إنْ لم يكن أقلها شأنا). وقد بلغت استهانتهم بالنص إلى الدعوة إلى إقصائه من المسرح وتأسيس مسرح قائم على الفضاء وعلى إمكانات الجسد التعبيرية".[2]

حيث اتجه كريج وآبيا إلى العرض في محاولة تحرير القدرات السحرية الميتافيزيقية الكامنة في الفراغ المسرحي وفي جسم الممثل.

---

[1] عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي- في ضوء النظرية التداولية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2003، ص43.

[2] محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص14.

فكريج يرى أن المسرح ينحصر في إتاحة الرؤية والعرض المسرحي المثالي هو الذي لا يعتمد على النص المسرحي إلاّ في حدود قدرته على الإيحاء بمعنى عام وبإحساس عام، ثم يترجمها بأقل الكلمات ليصل إلى قمّة التجريد. وفي تصوره للعرض المسرحي يقول: «إنّ مسرح المستقبل سيكون مسرح رؤى، لا مسرح طقوس، لا مسرح أقوال...».[1]

أمّا آرتو ففي مراحل اجتهاده الأخيرة تخلى عن احترامه للنص المسرحي حتى أنه دعا إلى استبعاده حيث يقول: أفعل بالنص ما يحلو لي، النص على المسرح شيء مسكين دائما، لذا أؤديه بالصراخ والالتواءات. وهي ذات معنى بالطبع... إنني أبادر إلى القول بصراحة أنّ أي مسرح يخضع الإخراج فيه لسيطرة الكلمة هو مسرح أحمق، مسرح مجانين، مسرح قواعد اللغة، مسرح بقالة، مسرح لا شعري....[2]

ويتضح لنا أنّ مجمل الآراء أغفلت جانب النص إلى حد بعيد في حين جعلت العرض المسرحي يحتل الريادة. سواء كان التركيز على الموسيقى أو الإضاءة أو إيحاءات الجسد.

إنّ الموقف الذي يضع النص الأدبي أفضل من العرض أو يجعله مماثلا له "قد يكون مجرد وهم فمجموع العلامات البصرية والمسموعة والموسيقية التي يخلقها المخرج ومصمم الديكور والممثلون تشكل معنى ما أو نخبة من المعاني التي تتخطى النص في مجمله".

فقراءتنا للنص المعد للتمثيل لا يمكننا التعامل معه دون صورته الإخراجية حيث أنه من الصعب التفاعل مع النص الدرامي دون أن يكون له تصور قبلي عن التمسرح.

[1] لكريج على لسان سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط1، 1998، ص71، 72، 73.

[2] لآرتو على لسان سعد أردش، المرجع نفسه، ص 185- 186.

وبالمقابل. فإنّ إلغاء النص أو تهميشه كعنصر فعّال في العرض يحول حتما إلى بهتان العمل المسرحي أو حتى فشله، فلا وجود للمسرح دون نص يحتضن فكر ورؤى مبدعة.

وعليه فإنّ المسرح قائم على ثنائية النص والعرض، فهو نتاج أدبي وعرض في آن واحد.

ولعل الجدل القائم بين العرض والنص قد يكون سببه العلامات السيميائية التي يستخدمها كل واحد منهما وقد عبّر **جيبريفيلتروسكي (j.velrusky)** عند هذا التناقض بقوله: «إنّ التوتر الجدلي القائم بين النص الدرامي والنص المسرحي يرتكز أساسا على قاعدة العلاقة بين المركبات السمعية/الصوتية... وبين المصادر الصوتية المستعملة بواسطة الممثل إذ أنّ الأولى في الحقيقة هي جزء لا يتجزأ من الثانية».[1] فإن كان الخطاب المسرحي يتشكل من النص المكتوب والنص المعروض فإنّ ثمة علاقة متضمنة بينهما مادام النص الأول يتوق إلى أن يتمثل في الذهن على شكل عرض متخيل وبدون هذه الميزة لا يمكن للنص المسرحي أن يكون أكثر من تراكم للدلائل اللغوية وغير اللغوية كما أنّ هذا التمثيل لا يمكن أن يتصور إلا إذا افترضنا أنّ هناك بنية معرفية تفترض وجود قواعد وأسس للمقابلة بين النص الدرامي وبين الطريقة المتخيلة لإمكانية عرضه.[2]

إذن العلاقة بين النص والعرض علاقة جدلية ارتباطية، يتحول فيها النص من نظام مكتوب إلى نظام مرئي مسموع، يمكن للنص المكتوب أن نمسرحه بخيالنا ولكن جماليته واكتمال صورته الفنية لا يتم إلا بالعرض في إطار احتفالي، فالمسرح فسيفساء متجانسة لا يمكن في أي حال من الأحوال إهمال جانب منها، سواءً أكان النص أو العرض، لأنّ التحيز لعنصر على حساب الآخر يحول دون أداء عمل مسرحي مميز.

[1] أكرم اليوسف: الفضاء المسرحي. دراسة سيمائية، ط1، دار المشرق، ص68.

[2] ينظر محمد فراح: الخطاب المسرحي وإشكالية التلقي، ص 21-22.

4-الإخراج المسرحي:

يمكن لنا أن نعرف الاخراج المسرحي بأنه تحويل النص المكتوب النابض بالحياة، وكذلك هو الطريقة الوحيدة التي تجعل مجمل عناصر العرض المسرحي المختلفة والمتعددة منظمة ومنسجمة مع بعضها البعض لتدخل ضمن رؤية فنية وفكرية واحدة[1].

ويعتبر الاخراج المسرحي أحد أهم نقاط الارتكاز الأساسية للعرض المسرحي بوصفه العملية التنظيمية والتشكيلية والجمالية لبناء صورة العرض البصرية فضلا عن كونه يقدم للمشاهد وجهة النظر الموضوعية للفكرة المقدمة[2].

إعداد العرض المسرحي عملية قائمة على تكوينات عدة من السيناريو إلى المتفرجين بدءا بالكلمة المنطوقة إلى الحركة كما يضاف إليها باقي العناصر وهي المناظر، والأدوات، والمعدات، والصوت، والضوء. وتتم هذه العملية فوق المنصة التي تستعمل في العرض... وتكون عملية مبتكرة، يخطط لها من حيث الميزانية المالية والوقت، ويتم إعداد العرض المسرحي سواء أكان للمخرج أو للمحترفين، يلزم عمليتان واضحتان:

1 . بروفة التمثيل:(بلا مناظر ولا ملابس ولا أضواء)تتم عادة في حجرات البروفات غير على منصة المسرح.

2 .البروفة الفنية: والبروفة بالملابس اللتان سبقتها بروفة التمثيل تعملان فوق المنصة بجميع الأجهزة الفنية.

يحتاج الإخراج الجيد إلى تخطيط جيد ،ويحتاج التخطيط الجيد إلى نوع من التكوين المنظم.[3]

---

[1] ينظر : فاروق الغمراوي، دراسة أولية في الإخراج المسرحي، talantberth.blogspot.comTheater-7-، 2020/08/17، 20:27.

[2] حسين التكمه جي، نظريات الإخراج (دراسة في الملامح لنظرية الإخراج)، دار المصادر ، بغداد، العراق ط1، 2011.

[3] ينظر: أمين سلامة: دليل الإخراج المسرحي، العربي للنشر والتوزيع، القاهرة_مصر، (د.ط) 1987، ص3-4-5.

الفصل الأول

البناء المعماري في "رواية الثلاثة" لمحمد البشير الإبراهيمي

1- التقطيع

2- الاستهلال (المشهد الاستهلالي)

3- العنوان

4- الحوار

5- الصراع

6- الشخصية

7- الحدث

8- الفضاء المسرحي

باعتبار البناء الدرامي أهم ركيزة للمسرحية، فهو الذي يبرز لنا جماليات هذه المسرحية. والمسرحية كجنس أدبي تتركب من عناصر متصلة ببعضها البعض لا يكفي الإهتمام بواحد منها دون غيره بل هي مترابطة متكاملة لابد من توجيه الإهتمام بجميع أبعادها في آن واحد. وهذه العناصر نجدها تتمثل فيما يلي:(التقطيع، الاستهلال، الحوار ،الصراع، العنوان، الصراع، الحدث، الشخصية).

1 التقطيع Découpage:

التقطيع هو الشكل الذي ينتظم فيه العمل المسرحي بحيث تتحدد المفاصل الرئيسي للحدث من خلال تقسيمه إلى وحدات مثل: الفصل(Acte)والمشهد(Scène) واللوحة(Tableau). وغير ذلك من أنواع التقطيع المستخدمة في المسرح.

ومع أنَّ التقطيع يعتبر من مكونات الشكل المسرحي، ومع أنه في العرض المسرحي يرتبط بضروريَّات مادية مِثل تحديد فسحة من الوقت لاستراحة المتفرجين والممثلين ولتغيير الديكورات، إلا أنه ذو علاقة وثيقة بالمعنى الإجمالي للعمل: فهو يحدد نوعية التلقي المطلوبة.[1]

ارتبط التقطيع تاريخيا بأعراف الكتابة والعرض في المسرح وكان جزءًا منها وقد اختلف وضعه باختلاف هذه الأعراف ومدى صرامتها:[2]

في المسرح اليوناني: لم يعرف التقطيع إلى فصول رغم أنَّ التراجيديا كانت ذات بنية محددة لها مراحلها التي لا تتغير. وقد عرض **أرسطو Aristote** في كتاب (فن الشعر) مراحل تطور الحكاية وربطها بالتصاعد الدرامي. أمّا العرض فقد كان دخول وخروج الجوقة والتناوب بين غناء الجوقة وحوار الشخصيات هو الذي يفصل بين الأجزاء ممّا أفرز شكلا خاصا من التقطيع الداخلي.

[1] ماري لياس،حنان قصاب حسن :المعجم المسرحي(مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض) ، عربي–انجليزي،– فرنسي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت– لبنان ، ط 1 . 1997ص 41.

[2] المرجع نفسه، ص44.

اعتبارا من عصر النهضة، وضمن الرغبة في تقليد القدماء، اعتمد تقسيم **هوراس Horce** إلى خمسة فصول، وتم تحديد وظيفة لكل فصل من الفصول، فالفصل الأول يعرِّف بموضوع المسرحية والفصل الثاني يُحدّد تطور الحبكة من المقدمة إلى الذروة، والثالث هو الذروة وفيه عناصر العُقدة والفصل الرابع يُحضِّر للخاتمة التي تأتي في الخاتمة.

وقد صار التقطيع إلى فصول ومشاهد أحد القواعد المسرحية التي اعتمدها الكلاسيكيون في فرنسا في القرن السابع عشر، وبعض الكُتَّاب في انجلترا مثل بِن جونسون Ben Johnson ونتيجة ذلك صارت التراجيديا تحتوي على خمسة في كل منها عدد من المشاهد يُعلن عن كل منها في النص المكتوب بالإرشادات الإخراجية في حين لا تظهر كتقطيع في العرض.

بالمقابل في مسرح القرون الوسطى ومسرح القرن السادس في انجلترا وإسبانيا حيث لم يكن هناك اهتمام بقواعد القدماء. لم يُعتمد التقطيع إلى فصول خمسة، وإنما أفرز كل نوع مسرحي شكل التقطيع الخاص به والمرتبط بطبيعة العرض كفرجة تمتد طويلاً. ففي المسرح الديني. كان التقطيع يتم من خلال إدخال فواصل كوميدية أو غنائية وفي مسرح الانجليزي **وليم شكسبير W.Shakspeare** كانت المسرحية تُقسّم إلى مشاهد. واعتبارا من القرن الثامن عشر، لم يعد التقسيم إلى فصول قاعدة إلزامية وصارت المسرحيات تُقطَّع إلى مشاهد تُشكِّل كل منها لوحة مستقلة. وهذا ما نجده في مسرحيات الفرنسي **بول ماريفو P.Marivaux** وفي مسرحيات الألمانيين **ولفغانغ غوته W.Goethe** و **جاكوب لنز J.Lenz**(1751-1792) وغيرهما.

في المسرح الحديث وغياب الأعراف المسرحية صار هناك تنوع في أشكال التقطيع منها ترقيم المقاطع في النص واستخدام الإضاءة والموسيقى وإسدال الستارة في العرض. وقد استُخدمت هذه الأشكال حسب ذوق ورغبة الكاتب والمخرج، فصارت خيارا واعيا يمكن أن يربط العمل المسرحي بجمالية معينة أو يُشكِّل إرجاعا إلى دراماتورجيّة ما (التقطيع إلى أيام يذكر بمسرح القرون الوسطى).

في بدايات المسرح العربي، اعتمدت الكتابة المسرحية نفس أشكال التقطيع المستخدمة في الغرب. أمّا في العرض، فقد أدخل بعض المسرحيين الفواصل الهزلية والغنائية لتلبية ذوق الجمهور في تطور لاحق.

وضمن توجه العودة إلى التراث والرغبة في التخلص من سيطرة القواعد المسرحية الغربية، رفض بعض المسرحيين العرب أسلوب التقطيع التقليدي واعتمدوا تسميات جديدة مأخوذة من التراث في بعض الأحيان.

ونجد من اهم اشكال التقطيع وتسمياتها الفصل، المشهد، واللوحة:

أ) الفصل:

أصل الكلمة في اللاتينية من Actus وتعني فعل وحركة وسلوك والفصل هو أحد التقسيمات المتعارف عليها منذ زمن طويل للمقاطع ذات الأهمية المتكافئة في المسرحية ولمراحل تطور الحدث، والمثال الأوضح على البعد الدرامي للتقطيع إلى فصول هو التفسير الذي أعطاها الألماني **فرايتاغ Freitag** لتطابق بين الفصول الخمسة وبين تطور الحدث من بداية إلى ذروة إلى خاتمة.

يشكل الفصل وحدة مستقلة ومتكاملة ومنيا ومرحلة من مراحل سيرورة الحدث لكن ذلك لا يمنع من وجود رابطة بين الفصول لأنّ الانتقال من فصل لفصل لا يكسر التصاعد الدرامي للحدث[1].

ب) المشهد:

يختلف مفهوم المشهد من منظور إلى آخر فهو يمكن أن يعبر عن وحدة زمنية صغرى تتحدّد بدخول أو خروج إحدى الشخصيات. أو يعتبر وحدة تقطيع متكاملة يتم فيها حدث واحد مكتمل في مكان واحد وبذلك يقترب المشهد من مفهوم اللوحة.

[1] ينظر :ماري إلياس، حنان قصاب حسن :المعجم المسرحي، ص 143.

أصل الكلمة من اليونانية Scéné التي تعني الخشبة. إنّ المشهد كان في الأصل مفهوما مكانيا وزمنيا في آن معًا، وقد حافظت اللغة الفرنسية على هذه العلاقة إذ تُستخدم فيها نفس الكلمة للمشهد Scéné وللخشبة Scéné.

ج) اللوحة:

يختلف مفهوم اللوحة كوحدة تقطيع بُنيوية عن مفهوم الفصل والمشهد لأنّ الفصل هو وحدة ترتبط ببناء الحدث ويتصاعد، أمّا اللوحة فهي مقطع له استقلاليته ويشكل قِطعا مع ما يسبقه وما يليه. كذلك فإنَّ تراكب المعنى في تتالي اللوحات تختلف عنه في تتالي الفصول.

واللوحة وحدة مكانية أيضا، فكما يكون للوحة في الرسم إطارها الخاص يكون للوحة في المسرح حدود مكانية تعطيها استقلالية عضوية.

هذا المبدأ هو استمرار لتقليد اللوحة الحية التي يأخذ الممثلون فيها وضعية تكون تُذكر بلوحات أو منحوتات معروفة وتوحي بالموقف المُعبر، وقد كان هذا التقليد معروفا منذ القرون الوسطى حيث كان الممثلون يأخذون وضعيات ثابتة في المشاهد التي كانت تقدم على عربات ثم تبلور في القرن الثامن عشر حيث تحوّل إلى تقنية مشهدية.

والواقع أنَّ التقطيع إلى لوحات بدأ في القرن الثامن عشر ضمن الاهتمام بتحقيق الرؤية التصورية الإيهامية. وقد استخدم هذا التقطيع بشكل متكرر لاحقا في المسرح التعبيري الألماني . وترافق مع الرؤية الملحمية التي تجعل الحدث يمتد زمنيا مع غلبة الطابع السردي وغياب الأزمة.

ويرتبط تقطيع النص حسب **جوليان غريماس Julien Greimas** بمعايير أهمها: الفضاءات النصية، والتيمات المتتالية في تناسل خطاب النص والمكونات الخطابية المختلفة (...). وكل ما من شأنه أن يطأ دلالة الخطاب ويخلق آثار معنى يسهم متضافرا في بناء النص[1].

[1] رولان بارت: التحليل النصي– تطبيقات على النصوص من التوراة والإنجيل والقصة القصيرة ،(تر عبد الكريم الشرقاوي، د.ط ،دار التكوين دمشق –سوريا ،2009 ،ص 13.

ونجد أن " رواية الثلاثة" تتكون من مقطع استهلالي وثلاث جلسات (سردية).

❖ **المقطع الاستهلالي:**

يتموضع من بداية «أكرمك الله » رواية الثلاثة* هي أرجوزة أكثرها « لزوم ما لا يلزم...» إلى غاية «ويختم بنكتة عليه الاعتذار والاعتراف بها»[1].وهي وضعية استهلالية قدم فيها الكتاب هذه الأرجوزة " رواية الثلاثة ". كما وضّح وشرح فيها حالة الأساتذة الثلاثة (تقديم الشخصيات)، وهي وضعية تمهيدية حُكي أيضا فيها عن تداولهم اللغة المستعملة بينهم والمعهودة كما أورد مع كل اسم من الأسماء مظهرا من المظاهر التي يمتاز بها كل أستاذ، أي أوصاف الشخصية والتعريف بها أول مرة، وبالتالي يكون للمتلقي صورة مسبقة عن الشخصيات الفاعلة في هذا العمل.

كما سيضاف إلى جميعهم كل من التلميذين بطريقة أو صورة عارضة، أما عن المحكم (أبو شمال)ظهر في الجلسة الثالثة وقد جمعهم غرض واحد يشترك فيه ثلاثتهم وهو غرض مضمر في نفس المدير الا وهو تقصيرهم في حق شيخهم وصورة مراسلته[2]. هذا المقطع الاستهلالي يمكن أن يكون مفتاحا لمخرج معين حتى يستطيع رسم شخصياته وبالتالي صناعة عرضه المسرحي.

❖ **المقطع الأساسي:**

ويمتد من صورة استدعاء المدير للأستاذين، ففي بداية المقطع استدعى المدير(الشيخ بن الحافظ). عبد الحفيظ الجنان والذي لقّبه بالفتى الصبي المؤدب وقام بوصفه، انتقل بعدها إلى استدعاء (محمد بن العابد) الذي لقبه: بالشيخ، الأديب، الكاتب. بحضور سريع إلى مكتبة الدائم المشهور. يوم يكون غير مشغول في قوله:

---

* لم يعرف عن البشير الإبراهيمي بأنه روائي ،كما أننا لم نعرف انه كتب في الرواية بل كان خطيبا وهو مصلحا من جمعية العلماء المسلمين فالرواية هنا لاتدل على جنس الرواية المعروف الآن؛ يمكن تدل على أنه مصطلح نقدي جزائري معروف قديما دل على المسرحية؛ (فالمسرحية قديما تعرف بالرواية .

[1] آثار الإمام محمد البشير الإبراهيمي، تقديم: نجله أحمد طالب الإبراهيمي، دار العرب الإسلامي، بيروت –لبنان، ج2، ط1، 1997، ص59.

[2] المصدر نفسه، ص 62.

استدعاء الجنان:

إلى الفتى عبد الحفيظ الجنّان ... أدامه الله المولى الحفيظ[1]

أما استدعاء ابن العابد في قوله:

ثم إلى الشيخ الأديب الكاتب ... المرتقي لأسفل المراتب[2]

كما اشترط عليهم الحضور باتفاق وعدم الافتراق وإتباع الأوامر المسطرة كالإبل، وألاّ يحضروا معهم العصّي ولا الدبابيس ولا الحجر والموس والفؤوس.

وطلب منهم وضع أحذيتهم بالخارج وألاّ يطرقوا الباب صغير طرق الإنكليز الشرق. واذكروا البسملة والتذكير ولا تشقللوا: فإن أذن لهم بالدخول دخلوا بعجل وإن سكت فعليهم بالذهاب بخجل.

لتأتي الجلسة الأولى، خطب الرئيس وصلّى على النبي –صلى الله عليه وسلم –بصفة البشير وهذا المقطع يمثل لب وجوهر النص الدرامي لأنه لخص الحوار والنقاش الذي دار بين الأساتذة الثلاث. وقد تحدث فيه عن مشكلة رئاسة الجلسة في قوله:

"المدير: والجمع لابد له من قائد ... يقوده لتحصُل الفوائد"[3]

وبانتهاء الجلسة الأولى الطويلة بحل المشكلة الفرعية، حيث اتفقوا بعد محاورات ومُداورات على رئاسة المدير.

وبعد ذلك جاءت الجلسة الثانية (المشهد الثاني) (الثلاثة مجتمعون على تلك الهيئة)، حيث عرضت القضية في هذا المقطع، إلاّ أنَّ مشكلة الفرنك بقيت في الطريق: فلإنصاف الكامل يقتضي عليه أن يتحملوه ثلاثا ولكن الفرنك الملعون لا ينقسم إلاّ ثلاثة، فكان الحوار بينهم ساخنا بين كل من المدير والمعلمان من أجل تقسيم الفرنك. مما اضطرهم إلى اللجوء إلى شخص رابع ألا هو أبو شمال وهو شخص محبوب لدى الجميع.

---

[1] آثار الإمام محمد البشير الإبراهيمي، تقديم: نجله أحمد طالب الإبراهيمي، ص62.

[2] المصدر نفسه، ص65.

[3] المصدر نفسه ص 66.

الرئيس: وبَعْدَ ذا نَشْرَعُ في المقصود ... من عَمَلٍ مُرَتَّبٍ مرصود[1]

اقترح زيادة عضو جديد:

الرئيس:

لكن بدالي أن نزيد عضوا ...

الجلاّلي:

... أثقل قبل ذكره من رضوى

الرئيس:

لا بل أرقُّ من نسيم الشجر ... هبَّ بأنفاسِ العبير الشَّحري.[2]

❖ **المقطع النهائي:**

وهو الذي يشمل بقية الحوار (النص): والتي تبدأ من صورة الاستدعاء من الرئيس إلى أحمد أبو شمال إلى غاية الجلسة الثالثة وبها الختام.

دعا المدير أبو الشمال، لحضور الجلسة الثالثة والأخيرة وبثّ فيها شكواه المُرة من رفيقيه ولم يصرح له بالقصد من الاجتماع بل طوى السر عنه كما طواه عن رفيقيه وكل ذلك لِحكمةٍ:

"الرئيس: إلى الأخ البرّ الصفي الأمجد العمدة الحر الأبيّ الأسعد"[3].

انتهت بطاقة الاستدعاء لتأتي بعدها الجلسة الثالثة: حضر فيها أبو شمال. وفيها كشف الرئيس الغطاء عن الحقيقة بعد مقدمة مؤثرة، وتمهيد بليغ، فشرحها الرئيس، وسلمها

[1] آثار الإمام محمد البشير الإبراهيمي، تقديم: نجله أحمد طالب الإبراهيمي، ص78،79.

[2] المصدر السابق، ص78.

[3] المصدر السابق، ص 92.

الجماعة، واعترفوا بالمشكلة والداء، ولكنهم لما وصلوا إلى الحل والدواء، جاء الفرنك، وقعد في الساقية.

وهنا يشتد الخلاف وتحدّ المناقشة وتقوم الحرب على ساق وتعرض الحلول فيكون أبوشمال من أنصار الحل الأول ولهذا يقول الرئيس:

"بوشمال: أهمِسُ في أذن الرئيس همسهْ نقسمها لكل فرد خمسهْ".[1]

ويكون الرئيس والجنان من أنصار الحل الثاني وهو الحَملُ على ابن العابد.

وينبري ابن العابد لِنقْضِ هذا الحُكم الجائر، والدفاع عن نفسه، إلي أن يأتي المشهد الأخير فيتّفق ابن العابد ويرتجل ذلك الفصل في الدفاع عن فرَنْكه الذي لا يملك سواده. ويفتن في وصفه وإطرائه، ليُبرر ضنانته به. ومن أبلغ ما يقول فيه:

ابن العابد واقف يدافع عن نفسه:

"أعزُّ عندي من وحيد أمه ... كُلُّ المنى في ضَمِّه وشمِّه".[2]

ويختم الفصل بنكتة يحتم عليه الاعتذار والاعتراف بها وهي: أنع عدّو للشيخ، ويصف هذه العداوة أبْلغَ وصفٍ ليشرح سببها فيقول:

وهل أتاكُمْ – والكذابُ يُرْدي – أنِّي سللتُ بُرده من بُردي.

2 الاستهلال (المشهد الاستهلالي):

يعد المشهد الاستهلالي في العرض المسرحي واحدا من الركائز والاحتياجات التي أوجدتها الضرورات في النص وفي العرض. فالمشهد الاستهلالي نجده حاضرا في كثير من لأجناس الأدبية (الرواية، والقصة، والقصيدة). وكذلك نجده في الفنون الأدائية الأخرى (كالموسيقى،

[1] آثار الإمام محمد البشير الإبراهيمي، تقديم: نجله أحمد طالب الإبراهيمي، ص 100.

[2] المصدر السابق ،ص 101.

والمسرح، والسينما). وتحتم الضرورات الإخراجية في العرض المسرحي أن يتعامل المخرج المسرحي مع الاستهلال بخصوصية كونه يعد " ناجزا أوليا يسبق ما يمثله ظاهريا. فإنه يستثمر لفك مغاليق ما عنون به ويثمر لمحاورة وعي المتلقي وإثارة ما تستدعيه ذاكرته وما تستشرفه آفاق التوقع والتنبؤ به".[1]

وعادة ما يكون ذلك المشهد الاستهلالي موجزا ومكثفا وقائما من حيث فلسفته على مبدأ السبب والنتيجة.[2]

و "رواية الثلاثة" –كما سيق الذكر– أرجوزة أكثرها لزوم ما لا يلزم تصور حالة ثلاثة من المعلمين، لا يدفعون عن فضل ولا أدب ولا ذكاء وما فيهم إلاّ بعيد الأثر في الحركة الإصلاحية. واسع الخطي في ميدان تعليم الناشئة وتربيتهم[3]

وهؤلاء المتخاطبون ثلاثة شخصيات رئيسية يتداولون لغة مستعملة بينهم ومعهودة لديهم ضمن دورة كلاسيكية تحكمها ضوابط لغوية تداولية اجتماعية. وهم على التوالي: (المدير الشيخ السعيد بن الحافظ)لم يرد اسمه داخل النص إطلاقا، وإنما ذكر برتبته الوظيفية المدير أو الرئيس " والمعلمان (عبد الحفيظ بن الجنان)وم(حمد بن العابد الجلاّلي). يعملان معه في مدرسة التربية والتعليم الحرة بقسنطينة.

كما سيضاف معهم في أثناء الجلسة الثانية(التلميذ) بصورة عارضة، وفي الجلسة الثالثة (المحكم بوشمال). وقد جمعهم غرض واحد يشارك فيه ثلاثتهم، وهو مضمر في نفس المدير.

وقد تقدم فيه لحل بلاء النفي بشيخهم. انقطعوا عنه ولم يصلوه بسلام وسلوى تخفف عنه شعور العزلة والنفي يحملها خط كتابي، أي رسالة عليها طابع بريدي – وأن تكلفة

[1] المصدر السابق، ص 67.

[2] يوسف هاشم عباس، وئام وفي علي: فاعلية المشهد الاستهلالي والتشفير الصوري في العرض المسرحي 292/29/ لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية ،(أبحاث الفنون)،ج2 ع32/ت اصدار 1 – 1 – 2019م.

[3] آثار الإمام البشير الإبراهيمي، ص55.

الرسالة وثمن الطابع البريدي هو السبب. فيها يبدو من السياق، والذي سيكون الداعي الرئيس إلى هذه الجلسات الثلاثة. وقد كان المدير أول من أحسّ بالعار الذي لحق بهم، فدعاهم إلى اللقاء وقد توجسوا من استدعائه خيفة، وظلوا على ريبة وشك مما هو آت من جانبه. وهو الذي اعتاد أن لا يدعوهما إلا لأمر جلل طارئ. فلم يخبرهم عن سبب الاجتماع إلاّ في الجلسة الثالثة وهو تقصيرهم في حق شيخهم وضرورة مراسلته، وهكذا كان مدار الكلام في محادثة دار فيها حوار مطول شحنته الأحاسيس والعواطف المتولدة عن العلاقات القائمة بين أطراف الخطاب صفة وميزة خاصة. ولكل واحد من الثلاثة مظهر ظهر به في جميع مواقف الرواية، تحقيقا لشخصيته فيها.

3 العنوان:

يعتبر العنوان فاتحة أي عمل أدبي، وبوابة عبور المتلقي الي النص ، وهو عبارة لغوية تحمل كثافة دلالية مرتبطة ضمنا بالشيء المعنون له، قد لا تأتي صريحة لمعناها الواضح، إنما تتضمن المعنى وتشير إليه. ويعرف العنوان في الاصطلاح على أنه: "علامات سيميائية تقوم بوظيفية الاحتواء لمدلول النص، كما يؤدي وظيفة تناصية إذ كان العنوان يحيل على نص خارجي يتفاعل معه ويتلاقح شكلا وفكرًا".[1]

يعد العنوان "رواية الثلاثة" أول العتبات للولوج إلى عالم النص المسرحي وهو أول ما تقع عليه عين المتلقي ومن خلال بنيته اللغوية والتركيبية، فهو مصاغ من جملة مركبة من مفردتين الأولى مضاف والثانية مضاف إليه.

ومن هنا يجب رصد العنوان من الناحية المعجمية والسياقية التي تحملها المفردتان (رواية) و(الثلاثة).

[1] شقروش شادية :سيمياء العنوان في ديوان "مقام البوح" "لعبد الله العشي، الملتقى الأول للسيمياء والنص الأدبي، دار الهدى، عين مليلة ،الجزائر،2000. ص 359.

لفظة "رواية" ذات دلالة لغوية عربية بشكل حضوري في الثقافة العربية والإسلامية، فالتصنيف العصري لهذه اللفظة معنونة بعنوان جنس أدبي طاغ في الواقع الأدبي العالمي.[1] ووجود فعّال في المجتمع الإسلامي في هيئة تناقل الموروث الحضاري شعرا ونثرا مشافهة أو حكاية أو قصة. وشيوعه بين المتخاطبين دون تدوين ولا كتابة.

والرواية فعل خطابي يحمل في طياته عناصر القوة والجذب والفعالية لدفع المتلقي إلى التشوق والرغبة في الإطّلاع.

والمفردة "رواية" جاءت على وزن "فعالة" والتي تدل ممارسة حرفة أو صناعة. فهي فعل لغوي سلوكي يمارسه كل مقتدر محترم يحتمل مشاق الحياة كي يروي أروي أروع الكلام (كرواد اللغة والشعر والحديث مثلا)، إلا أنَّ لفظة "رواية" في تركيبها احتلت موقع المضاف فهي لفظة غير مكتملة ومستقلة تركيبا فتحتاج إلى ما يتهم معناها.

والمفردة الثانية (الثلاثة) إنّ اسم رواية قد أسند إلى عدد، والعدد (ثلاثة) لا يحمل أي بعد رمزي في طياته بل مرتبط بالنص الأساسي ارتباطا وثيقا معبرا بذلك على الشخصيات الثلاث التي تتبادل الأدوار وهم محور هذا العمل الإبداعي الشعري.

دلالة العنوان أشارت إلى جانبين أنّ المفردة الأولى ذات مخزون تداولي كبير من ثقافة وتكوين المرسل أو الكاتب من أجل التفاعل والتأثير الإيجابي، وهو أحد المستويات اللغوية للعنوان. بحضور أسلوب الحجاج قصد الاستمالة والتأثير في المتلقي (القارئ).

أما عن الجانب الثاني للعنوان فهو خاص قد لخص مجمل موضوعاته لأنه مَثَّلَ مجموع النص المتن، ونجد البنية السطحية للعنوان تتكون من :

مركب اسمي= اسم (مضاف) + اسم (مضاف إليه)

[1] ينظر: إبراهيم بن عبد الرحمن براهيمي، عتبات النص في "رواية الثلاثة" لمحمد البشير الإبراهيمي: دراسة تداولية، مجلة الدراسات اللغوية والأدبية، العدد الأول، جوان 2013 قسم اللغة العربية ، جامعة 8 ماي 1945 قالمة، الجزائر ص 33.

والخصائص التي امتاز بها هذا العنوان كالآتي:

عنوان مختصر وواضح، وارتباط العنوان بالنص مباشرة دون تقديمات. واحتوائه على مقومات العمل ودلالته، كما أنه جمع المعنى في كلمات معدودة وامتاز بالطابع الحجاجي (الإقناع، والإثارة لجلب انتباه القارئ).

وما وصلنا إليه في الأخير أنَّ العنوان (رواية الثلاثة) تعبير قصدي يحمل نية التعبير الدقيق عن مضمون الأرجوزة. فهو لم يأت بصورة اعتباطية بل يتماثل مع النص في مضمونه ومعناه

4 الحوار:

الحوار عمود النص الدرامي وركيزته الأساسية، وهو أداة المؤلف في الإفصاح عن فكرته والإخبار عن الأحداث الماضية والحاضرة والمستقبلية في المسرحية، و به يتم الكشف عن الشخصيات .«إنَّ الحوار يجب أن يكشف لنا على أبعاد الشخصية».[1]

يحيطنا الحوار علما بالأزمنة والأماكن التي دارت وتدور فيها أحداث المسرحية، كما يحيلنا إلى نوعية العلاقة بين شخوص المسرحية من حب وكره وغيرة وكيد... الخ.

"وقد تميز حوار نص "رواية الثلاثة" بالحوار الساخر فهو الركيزة التي بنى عليها الإبراهيمي خطابه الهزلي، فكان الكاتب يدرك فحوى السخرية التي تعمل على إبراز العيوب ونقد الخصوم بأبشع الألفاظ"[2]. والمثال الآتي خير مثال على ذلك:

المدير:

أنا النذير ما سمعوا نصيحتي ... وارهفوا إسماعكم لصيحتي

والدمُ لا يغسـل بالأبـــوالِ ... والنارُ لا تطفأ بالأقـــوال

[1] لايوس ايجري: فن الكتابة المسرحية، تر: دريني خشبة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة –مصر1962 ص 441.

[2] سعدلي سليم: آليات الخطاب الساخر في "رواية الثلاثة" محمد البشير الإبراهيمي، جامعة الجزائر، 2012، ص 03.

الجنّان: أفض الشقللهْ.

بكلمة تثني الفصيح مفعمًا ... الحقُّ سَدى والبيان ألْحما[1]

واكتسبت "رواية الثلاثة" خصوصية تجعلها تقف وسطًا بين القصة والمسرحية، الحوار فيها يزيد عن حجم الحوار القصصي ويقل عن الحوار المسرحي.

كما أنَّ الحوار في "رواية الثلاثة" أسهم بشكل واضح في تطوير الأحداث والسعي به نحو حلقات جديدة. فهو اعتبر وسيلة للكشف عن الشخصيات والصراع القائم بينهم.[2]

وقد وشح الإبراهيمي أسلوبه الحواري الساخر بأسجاع عديدة، كقول المدير في حواره مع الجنّان:

وأنت من حملة الأقلام ... وأنت لا تُحسن رسم اللام

الجنّان أحجيته جاء بها ... الرئيس لا يستطيع حَلَهَا إبليس[3]

وإذا كانت السخرية أداة من خلالها أبدع الأديب في أعماله فمن خلالها يصبُّ أفكاره وتنطق الشخصيات وتتضح البيئة ويتعرف القارئ على طبيعة التجربة المرحة (الساخرة) التي عبّر عنها الكتاب فقد استغلها الإبراهيمي في البناء السردي لهذا النص كما نجد قد تسللت بعض كلمات أجنبية غير العربية في بعض مشاهد (أجنبية، عامية) الشقللة، الدماجا، الفرماجا، داكور، طبسي، صنقو، زوالي، البيرو...

ولذا فقد اختلف حجم المادة المسرودة في الرواية من مشهد إلى آخر فطورا يكون السرد لأحداث قصيرة وحينئذٍ لا مشكلة لدى الكاتب من الإغراق في التفاصيل كما في

[1] آثار الإمام محمد بشير الإبراهيمي. ،ص 68.

[2] سعدلي سليم: آليات الخطاب الساخر في "رواية الثلاثة" محمد البشير الإبراهيمي، جامعة بجاية الجزائر، ص 03-04.

[3] آثار الإمام محمد البشير الإبراهيمي. م. ن ص 73.

المشهد الأول أو التوقف لرسم ملامح صور شخصياته كما في مشهد الرئيس، الذي يستقبل ابن العابد بالتهكم.

وإنّ المونولوج الداخلي في أبرز تقنيات الإبداع السردي والمسرحي وله أهميته في الكشف عن "النواحي النفسية والشعورية التي تختلج الأعماق الباطنية للشخصية"[1]، إلا أنه لم يظهر في مشاهد الرواية إلا على شكل ومضات سريعة أثرت المشهد ولم توقف السرد كقول الرئيس في مشهد يوم الاجتماع :

أبدأ بالأكل مصليا على ... كأس من التاي اللذيذ قد حلا

وأفتحُ الجلسة بالفطائر ... من واقع في صحنه وَطائِر[2]

وبهذا الأسلوب الاستبطاني أو المونولوج قد مهّد للتعريف بشخصية جديّة وإدخالها في السرد.

ويعد هذا المونولوج منبر تقديم (لنفسية الرئيس). وعلاقته ببقية الأشخاص الذي ذكرهم حسب ما يمثلونه من وظائف اجتماعية وغيرها تبرز سوء طباعه، وضعف نفسه. ولقد لجأ الكاتب إلى هذا البوح الداخلي للتهكم من الذات. لأن السخرية من الغير تتطلب السخرية من النفس في حدّ ذاتها.

ونجد المدير قد سخر من ذاته في الكثير من المواقف في قوله:

وأكثروا الأكل فإنّ المعده ... ليست إذا ما فرغت بالمسْعدهْ

فاشبعوا بطونكم فالبطنهْ ... كما آتى عنها تثير الفِطنهْ[3]

[1] سعدلي سليم، (آليات الخطاب الساخر في رواية الثلاثة محمد البشير الإبراهيمي)، م.ن ص 05.

[2] آثار الإمام محمد بشير الإبراهيمي، ص 95.

[3] المصدر السابق، ص 95.

عمد الرئيس (المدير) إلى إسناد الدور الساخر إلى نفسه من أجل تقوية الحوار، واستخدم الراوي هذه الحوارات لنقل المشاهد والأحداث التي يريد التكلم عنها وهذه الحوارات بينه وبين الشخصية المختارة أو تجرى بين شخصيتين ودور الراوي هنا الاستماع.

والملاحظ أنّ كل هذه الحوارات هي حوارات مسرحية من حيث البساطة، الصراحة، الجرأة، وأكثر من هذا فهي حاملة لأفعال الشخصيات أما يعرف بفاعلية القول أي أنها تحول القارئ إلى مشاهد فعال ومنتج بمعنى عليه أن يتخيل فضاء النص في تلك الأثناء وانفعالات الشخصيات المتحاورة.

ومثال على ذلك: "يدخل تلميذ آخر في يده قرعة شمة ملفوفة في قرطاس"

التلميذ: هدية من رجل برّانيْ ... مثلُ حمار جارنا الحرّاني

كلّفني من بعد مـا منّنـي ... بحملها لشيخنا الجنّاني[1]

5 الصراع:

"الصراع شحنة ملتهبة، تضرب المسرحية من أولها إلى آخرها، وتوصل المسرحية إلى هدفها النهائي" [2].

والصراع يرتبط بالهدف الأعلى بالمسرحية، فهو يظل قائما وقويا من أول المسرحية إلى آخرها، وهو السمة الأساسية لأيّ عمل مسرحي، وبدونه لا يتحقق البناء ولا تكتمل الصورة الحقيقية للمسرحية.

فعندما تحرك جماعة من الممثلين على خشبة المسرح وبين الشخصيات في نص المكتوب فهذا لا سعني فهي تحرك أفراد يتغنى كل منهم بعواطفه الذاتية ، بل ان المسرحية تطرح لك وسطا اجتماعيا يتفاعل فيه الفرد مع الآخر كما يتفاعلون في الحياة، وتصل بينهم

[1] آثار الإمام محمد بشير الإبراهيمي، ص 84- 85.

[2] فرحان بلبل: النص المسرحي في سوريا (1967-1988)، ص 68.

وشائج وعلاقات تحددها سلوكاتهم وتمنياتهم وأحداث حياتهم. ويلونها الصراع الذي يكون بين الفعل ورد الفعل أو بين إرادة تكافح مجتمعا للوصول إلى غاية أو إرادة تصارع القوة الغامضة للطبيعة.[1]

وقد بني نص "رواية الثلاثة "على (صراع معنوي) وذلك باستغلال المناصب و(صراع مادي) صراع حول تقسيم الفرنك بين المعلمين .

ولعل السبب الأكبر الذي بني عليه النص أنه لا سبب لانقطاع الثلاثة وجفائهم للشيخ، إلا (الفرنك) (أي قيمة الطابع البريدي) الذي يحمل الرسالة إليه وهو لا يطمع منهم

في أكثر من هذه الصلة وهو في محنته حيث يحتاج إلى المقومات الروحية منه إلى المقومات المادية.[2]

وما أوحى اليه هذا النص فكرة ما، وهي ما شعر به المعلمون من صراع نفسي وخزي ضمائرهم. بما أنَّ الصراع هو جوهر المسرح وقوامه، وهو أساس عام في بناء المسرحية ونجاحها، ونوعية الصراع الذي اختاره المؤلف هو صراع يتناول مشاكل التسلط والمادة (الفرنك) وهي مشاكل المجتمع، معتمدا في ذلك على شخوص مثّلت وجهات" نظر مختلفة مستعينا بقوة الحوار ،[3] فصراع الإبراهيمي صراع مادي نفسي بالدرجة الأولى، فما يشغل الشخصيات قضية نفسية شغلت الإبراهيمي منها أيضا، حيث عانى من الجفاء أمّا عنهم فقد عانوا من الفرنك اللعين الذي أدى بهم إلى تألم نفسي في ندامة ضمائرهم.

ليس الصراع الرئيسي هو الذي يشدّ المتفرج والقارئ. لأنّ الصراع قد يتكون من جزيئات صغيرة من أوّل النص إلى آخره ليتحول إلى صراع عام.

وما يمكن قوله في الأخير أنّ الصراع الدرامي يعدُّ مفتاحا لإضاءة جوانب متعددة من أحداث المسرحية.

---

[1] محمد زكي العشماوي: أعلام الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنية ، د. ط. دار المعرفة الجامعية ،الإسكندرية _مصر ص 260.

[2] آثار الإمام محمد بشير الإبراهيمي. ، ص 60.

[3] محمد زكي العشماوي: أعلام الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنية، 60،-61.

6 الشخصية:

تعتبر الشخصية المحرك الرئيسي للمسرحية أي بدون شخصية لا نستطيع تكوين مسرحية فهي تقوم بالفعل في بوتقة الصراع مع الآخرين للوصول إلى هدف، والشخصية أرهف ركن من أركان المسرحية لأنها محور أركان[1] ومن هذا فإنَّ عناصر المسرحية متداخلة والشخصية هي المحور الرئيسي لها لأنها متعلقة بكل هذه العناصر.

وتتعدد أنواع الشخصية المسرحية وأبرزها هي:

6-1- الشخصية المحورية (الرئيسية):

تعد من أهم الشخصيات التي تركز عليها المسرحية في مجرى أحداثها، "حيث تدور حولها معظم الأحداث وتؤثر في الأحداث أو تتأثر بها أكثر من غيرها من الشخصيات المسرحية وتستمدّ معظم الشخصيات وجودها من مقدار صلتها بها"[2]. فالشخصية الرئيسية التي تسيطر على المسرحية منذ بدايتها حتى نهايتها وتتأثر وتؤثر في أحداث المسرحية. وكذلك لديها قوة ورغبة في تحقيق هدفها.

تمثلت الشخصية الرئيسية في نص " رواية الثلاثة " كل من شخصية الرئيس (المدير) والأستاذين .

-الرئيس: هو محرك رئيسي للأحداث، حيث قام باستدعاء كل من الأستاذين، والرجاء بحضورهما سريعا لمكتبه المشهور بشرط الاتفاق قبل المجيء مع أتباعهم لأوامر المسطرة، بأن يأتيان بدون عصا ولا دبابيس ولا حجر.

صورة استدعاء المدير:

إلى الفتى عبد الحفيظ الجنّان . . . أدامهُ المولى الحفيظ المنّان

[1] رشا رشدي: فن الكتابة المسرحية. الهيئة العامة للكتاب،القاهرة –مصر،د. ط ،1992،ص 26.

[2] عبد القادر قط:فن المسرحية، دار نوبار للطباعة القاهرة –مصر،ط1 ،1998 ،ص 20.

ثم إلى الشيخ الأديب الكاتب . . . المُرتقي لأسفل المراتب[1]

الأستاذان: (الذي يبدأ دورهما) عند الجلسة الأولى أثناء قدومها إلى مكتب المدير.

مكتب المدير: (أوراق مبعثرة، أقلام مغبرة، وصولات معلمة بالأحمر، المدير جالس على كرسيه، الجنّان واقف، ابن العابد مقعمز).

المدير:

" عَمدًا لمن جمعكم في (البيرو)... وهو بما تَنْوُونَهُ خبيرُ" [2]

ابن العابد:

أعوذ بالرحمن من ذي الكلمة ... فإنها تصحُّ سمعي

الجنّان:

دعنا من اللغة والإعراب ... فيها فتلك شيمةُ الأعراب.[3]

ونستطيع القول أن الشخصية تعتبر ملمح من ملامح الاخراج وأن تقسيمها يهذا الشكل أي إلى أدوار رئيسية وأخرى ثانوية، فإنها لها دور ما ووجودها ليس اعتباطيا بل له معنى وبالتالي الأمر يرتبط بطبيعة وجود دور للشخصية على خشبة المسرح.

6-2- الشخصيات الثانوية:

هي ليست مسيطرة مثل الشخصية الرئيسية ولكن مهمة في دورها داخل المسرحية فهي مكملة ومساعدة للشخصية الرئيسية، أو تربط بين الأحداث ولا يمكن بناء المسرحية بدونها مثل الشخصية الثانوية في نص "رواية الثلاثة" فالأستاذ(أبو شمال) هو الذي يعتبر (العنصر الحل) للجماعة فقد تمّ اقتراحها من طرف المدير على الأساتذة الجنّان وابن العابد، لكونهما يعانيان من مشكلة تقسيم الفرنك اللّعين إلى ثلاثة. وذلك في:

ما هذه الفوضى وهذه الحركــة ... كأننا قبل اللّقا في معركة

[1] آثار الإمام محمد البشير الإبراهيمي، ص 65.

[2] المصدر نفسه ،ص 68.

[3] المصدر نفسه، ص 66 – 67.

من ضيع الوقت استحق المقتا ... وباء بالوِزْرِ وساء سمتّا[1]

6-3- الشخصية النمطية (البسيطة):

وهي الشخصيات التي ظهرت بصورة عارضة بسيطة وتمثلت في (رواية الثلاثة)، في التلميذين الذين دخلا إلى المكتب بصورة عارضة (يدخل تلميذ بيده طبسي فطائر باردة)

" رئيس: من أين جاء الخير يا تلميذ؟.

التلميذ: جاء بها أسود كالوصف ... من باعة الخبز على الرصيف"[2]

أما عن التلميذ الآخر (يدخل و في يده قرعة ملفوفة في قرطاس).

التلميذ: هدية من رجل برّاني ... مثل حمار جارنا الحرّاني

كلفني من بعد ما منّاني... بحملها لشيخنا الجناني.[3]

ورغم بساطة هاتين الشخصيتين الا أن لهما دور في هذا العمل ، فإلى جانب أنهما يقطعان السيرورة الحديثة أو الحوار المسترسل لباقي الشخصية وهذا يمكن أن يكون له دوره الفعال اذا تم عرض هذا النص من خلال جعل المتلقي يقظا لما يحدث أمامه. ومن جانب آخر وجودهما بجعل المتلقي قارئا كان أو متفرجا يرسم تفاصيل الأحداث وسيرورتها.

7 _الحدث:

يعتبر الحدث هو المحور الأساسي الذي تتحرك به عناصر البناء الدرامي وقد تكلم عنه أرسطو في كتابه "فن الشعر" عند حديثه عن الوحدات الثلاث. الزمن، والمكان، والحدث. وهذا الأخير بقي كما هو لم يتغير، فالحدث في المسرحية يختلف عن الحدث في الرواية وهو بؤرة الصراع ومنطلقه، وحدث تلقائي منطقي حر ويحسم بالحركة ويتصف

[1] آثار الإمام محمد البشير الإبراهيمي، ص :97 – 100.

[2] المصدر نفسه، ص 83.

[3] المصدر السابق، ص 87.

بصفات الكائن الحي،[1] أما عبد العزيز حمودة في كتابه البناء الدرامي فيقول: "إن الحدث الدرامي هو الحركة الداخلية للأحداث أو الحركة الداخلية لما يتابعه المتفرج بأذنه وعينه فقط ثم المحصلة النهائية لهذه الحركة في آخر العرض."[2]

❖ **أشكال الحدث:**

أ) **الحدث الرئيسي:** وهو الحدث الأساسي الذي تتفرغ منه سائر الأحداث الثانوية الأخرى التي تدخل في تشكيل قصة المسرحية[3]. وكل عمل مسرحي يتضمن حدثا رئيسيا نجده يحمل الرسالة التي يريد أن يوصلها الكاتب للقارئ.

وإنّ الحدث الرئيسي في نص " رواية الثلاثة " يتمثل في أحداث واقعية اجتماعية ليست بخيالية، وهي معاناة الشيخ من الغربة، التي رمت به إلى مدينة آفلو الواقعة غرب البلاد، وكذلك بسبب أيام الحرب العالمية الثانية لما نفته السلطات الاستعمارية بسبب نشاطه الإصلاحي وهو ما ظهر من هؤلاء الأصدقاء من جفوة وتناس لأواصر المودة والأخوة والصداقة بينهم.

ومما يبدو من حديثه في النص أنه كان يعاني الوحدة والعزلة، فصار بحاجة إلى ما يقوي معنوياته التي أوشكت على الانهيار، ولا سبب لانقطاع الثلاثة وجفائهم للشيخ إلا الفرنك أي قيمة طابع البريد الذي يحمل الرسالة إليه، وهو لا يطمع منهم في أكثر من هذه الصلة وهو في محنته التي مرّ بها في أمسِّ الحاجة إلى المقومات الروحية والمعنويات منه إلى المقومات المادية الزائفة.[4]

ب) **الأحداث الثانوية:** وهي مجموعة من الأحداث التي تفرعت من الحدث الرئيسي

---

[1] ينظر خلود ابراهيم، عبد الله حواء: التطور الدرامي في روايات رضوي، مذكرة ماجستير ،جامعة الشرق الأوسط، الاردن، سنة 2014/2013 ص 65.

[2] عبد العزيز حمودة :البناء الدرامي، دار النشر، د.ط ،عمان، ص 45.

[3] عبد الكريم الجدري :لتقنية المسرحية، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الريحانة، د.ط ،الجزائر 2002 ص 42.

[4] آثار الإمام محمد البشير الإبراهيمي، ص :59-60.

والأحداث الثانوية هي محرك للحدث الرئيسي أي لا يمكن القيام بالعمل الدرامي على أساس الحدث الرئيسي فقط. وبحكم التوليد الدرامي خدمة لتطور كحدوث التأزم في سياق الصراع وتأسيس العقدة وإنَّ ضرورة وجود الأحداث الثانوية بالامتداد القصصي الدرامي أصلا[1] أي أنَّ الأحداث الثانوية مهمة في تكوين وبناء المسرحية ،وتتمثل في نص "رواية الثلاثة" في :

- الحدث الأول: استدعاء المدير (السعيد بن الحافظ) كل من الأستاذين:

إلى الفتى عبد الحفيظ الجنّان ... أدامه المولى الحفيظ المنّان

ثم إلى الشيخ الأديب الكاتب ... المرتقي لأسفل المراتب[2].

- الحدث الثاني: انعقاد الجلسة الأولى:

مكتب المدير (أوراق مبعثرة، أقلام مغبرة، وصولات معلمة بالأحمر، المدير جالس على كرسيه، الجنّان واقف، ابن العابد مقعمز).

المدير:

حمدا لمن جمعكم في البيرو ... وهو بما تَنْوُونَهُ خبيرُ.

ابن العابد:

أعوذ بالرحمن من ذي الكلمة ... فإنها تَصُحُّ سمعي.

الجنّان:

أنا أرى أنّ الرئيس قد حكم ... لنفسه وما لنا إلاّ البَكَمْ[3]

تمثل الحدث الثاني في خطاب الرئيس بصلاة والسلام على رسول الله–صلى الله عليه وسلم– لينبه الجماعة إلى ما يقربهم من الحقيقة في براعة استهلال فقد تفجرت كل كلمة منه إلى كلمات.

[1] عبد الكريم الجدري، التقنية المسرحية، ص 45.

[2] آثار الإمام محمد البشير الإبراهيمي ص 65، 66.

[3] آثار الإمام محمد البشير الإبراهيمي ،ص ن.

لتأتي مشكلة رئاسة الجلسة، كما تبارى الأستاذان في البناء وعدم الكلام. فانتهت الجلسة الطويلة بحل فرعي للمشكلة.

- الحدث الثالث: انعقاد الجلسة الثانية: (المشهد 2):

(الثلاثة مجتمعون على تلك الهيئة)

تم فيها عرض القضية إلاّ أنَّ مشكلة الفرنك وقفت في الطريق

الرئيس:

وبعد إذ نشرعُ في المقصود ... من عمل مرتب موصود[1]

- الحدث الرابع: يدخل تلميذ صغير بيده طبسي فطائر باردة:

الرئيس: من أين جاء الخير يا تلميذ؟

الجنّان: هلا بجَدْي لحمه حنيذُ

التلميذ:

جاء بها أسود كالوصف ... من باعة الخبز على الرصيف[2]

- الحدث الخامس: دخول تلميذ آخر بيده قرعة شمة ملفوفة في قرطاس.

التلميذ:

هدية من رجل برّانيْ ... مثلُ حمار جارنا الحرّاني

كلّفني من بعد مــا منّني ... بحملها لشيخنا الجنّاني[3]

- الحدث السادس: صورة استدعاء من الرئيس إلى السيد أحمد بوشمال.

إلى الأخ البرّ الصفّي الأمجد ... العمدة العرّة الأبي الأسعد[4]

- الحدث السابع: الجلسة الثالثة الختامية:

(في مكتب الرئيس ومعهم بوشمال وصحن فطائر وإبريق أتاي

---

[1] آثار الإمام محمد البشير الإبراهيمي، ص 76

[2] المصدر نفسه، ص 83.

[3] المصدر نفسه، 84– 85.

[4] المصدر نفسه، ص 92.

الرئيس: أبْدَأُ بالأكل مُصلِّيا على كأس من التاي اللذيذ قد حلاً[1]

8 الفضاء المسرحي:

يشكل الفضاء الدرامي أحد مكونات النص المسرحي ، أنه فضاء على القارئ أو المتفرج أن يبنيه في خياله ، وهو بشكل عام الفضاء(المكاني)كما يقدم من خلال الحبكة الدرامية بما هو مجموعة انتقالات مكانية (كما في المسرح الإليزابيثي) أو فضاء ثابت (كما في التراجيديا الاغريقية)وباختصار هو الفضاء الذي يصوغه الخطاب الدرامي. [2]

8-1 الزمن:

يعد الزمان من المكونات الأساسية للمسرحية، فهي تنقل لنا أحداثا ووقائع تبين لنا حالة الشخصيات ومن هذا لابد أن يكون هناك زمن في النص والعرض. وما يمكن الإشارة إليه "أنّ الفرق بين إدراك القارئ للزمن في النص والمتفرج في العرض ،فالأول يمكن أن تكتمل عنده الفكرة الواضحة عن الزمن في المسرحية، أما الثاني فهو مرتبط فعليا بالعرض حيث تتعاقب علامات الزمن لأنه مجبر على متابعة أحداث المسرحية من أولها إلى آخرها ليتمكن من إدراك الزمن إدراكا واضحا" [3].

وفيما يخص زمن "رواية الثلاثة" الذي هو "أيام الحرب العالمية الثانية" أيام نفي الشيخ الإبراهيمي إلى مدينة أفلو من قبل السلطات الاستعمارية. حيث ساهمت بقدر كبير في صياغة موضوع المسرحية بل كان أساسا انطلق منها الكاتب في بناء أحداث النص المسرحي وبلورة أفكاره.

كما أنّ الكاتب قد حدّد الفترة التي جرت فيها أحداث مسرحية إلا أنه لم يول للزمن أهمية كبيرة واكتفى بالإشارة والإيحاء كقوله: "في تسع شباط، الماضي، ساعة، عصرنا، زمن وجيز، كل يوم، الدهر، في الوقت، في الوقت والمكان والتاريخ شهر آب وقد مضى

[1] آثار الإمام محمد البشير الإبراهيمي، ص 95.

[2] ينظر: ماري إلياس وحنان قصاب حسن :المعجم المسرحي ،ص 399.

[3] عمر بلخير: تحليل الحطاب في ضوء النظرية التداولية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2003، ص 83.

يومان، غداة غد. وقد أعطى الكاتب فيما بعد لمن يريد أن يخرج العمل، لأن الحدث بسيط فيمكن تتبع حيثياته وفق وحدات زمنية محددة وواضحة، أي أنها غير مركبة.

8-2 المكان:

يعد المكان الإطاري الذي تنطلق منه الأحداث "فالمكان المسرحي هو موضوع أو خبر لوجود مادي يمكن إدراكه بالحواس. وهو أحد العناصر الأساسية في المسرح لأنه شرط لتحقيق العرض المسرحي"[1]. يعني أنّ المكان في المسرحية يمكننا إدراكه بالحواس أي يكون على خشبة المسرح ولذلك يمكن أن يكون متقبل في ذاكرة المتلقي ليس بضرورة مجرد الملموس.

*المكتب: هذا المكان المغلق التي كانت تدور فيه أغلب الأحداث المسرحية التي دارت بين المدير والمعلمين، وقد نحل كل واحد من الثلاثة ما يستحقه من فصول ومعان في صور مجالس، يتجاذبون فيها أطراف الحديث عن هذه الزلّة التي ارتكبوها. فرادٌّ ومردود عليه وسائِلُ ومُجيبُ وهاجم ودافع، وبان وهادم...[2]

ابن العابد:

أعوذ بالرحمن من ذي الكلمة ... فإنها تصغ سمعي

المدير: ولمه؟

ابن العابد:

لأنها ذات معانٍ مؤلمة ... وأنها تثير ذكرى مُظلمة

*المدرسة: كذلك المدرسة من الأماكن المغلقة في مسرحيته والتي هي مكان تواجد مكتب المدير الذي تمت فيه الجلسات الثلاثة

*الغرفة: (الشرفة): وهو المكان المتواجد فيه الرئيس أثناء كتابة لاستدعاء المعلمين.

[1] صالح قسيس: الخطاب المسرحي الجزائري المعاصر، مذكرة ماجستير، باتنة،-الجزائر، سنة 2008/2007، ص 219.
[2] آثار الإمام البشير الإبراهيمي، ص 67.

يشكل عنصر المكان أحد المقومات لبناء النص المسرحي فمن تتولى الوحدة الدرامية لأي مسرحية، ويضطر المؤلف لرواية الأحداث المسرحية داخل هذا الحيز؛ الذي يشكل أهم مقوم في الدراما. ولعل الإبراهيمي ترك للقارئ أو المتلقي حرية تصور المكان الدرامي الذي جرت فيه أحداث واكتفى بذكر كل من المكتب والمدرسة وهذا ما يؤكد أنها ملمح من ملامح الاخراج التي أشار إليها الكاتب في النص. فالأحداث تمت في المدرسة ،وإن تم تحويل هذا النص الي مسرحية؛ فالخشبة ستمثل هذا المكان، وهذا النص يضم في طياته مقومات الكتابة الدرامية الكلاسيكية كوحدة المكان. فالأحداث تبدأ في هذا المكان وتنتهي فيه، وبإمكان العاملين الصانعين على مستوى العرض المسرحي حرية التصرف في هذا الفضاء.

الفصل الثاني

الإرشادات الإخراجية البناء السينوغرافي (في رواية الثلاثة"

لمحمد البشير الإبراهيمي)

1- تعريف الإرشادات الإخراجية

2- أشكال الإرشادات الإخراجية

3- مكونات الإرشادات الإخراجية

4- وظائف الإرشادات الإخراجية

تعتبر الإرشادات الإخراجية ميزة أساسية للمسرح الحديث منذ منتصف القرن التاسع عشر، وبعد ذلك تعاظم دورها فنيا وجماليا، إلى أن أصبحت تلك الإشارات الركحية (المسرحية) مكثفة تمطيطا وإسهابا وإطنابا، فلم تعد تلك الإشارات الخارجية أو الداخلية مفردة أو عبارة أو جملة فحسب، بل صارت فقرة ونصا كما في مجموعة من النصوص المسرحية التجريبية الحديثة والمعاصرة.

ومن يتصفح كتب النقد المسرحي والدرامي الغربية منها أو العربية، فسيجد مجموعة من التسميات تطلق على الإرشادات الإخراجية منها ملاحظات الكاتب والإشارات المسرحية، والإرشادات الركحية والتوجيهات المسرحية والنص الثانوي والنص الفرعي والنص المرافق.

1- تعريف الإرشادات الإخراجية:

يعرفها (وليد البكري) عبر موسوعة "إعلام المسرح والمصطلحات المسرحية" بأنها تلك «الملاحظات التي تضاف إلى النص المسرحي وتحتوي على المعلومات اللازمة للعرض والتي تتضح من الحوار نفسه.

وهي تعنى عموما بحركات الممثل والمشاهد والمؤثرات المسرحية وأبسط هذه التوجيهات المتعلقة بحركة الممثل هي (يدخل) (يجلس) (يقف) (يستدير إلى الخلف) (يخرج)... إلخ[1].

أما التوجيهات المتعلقة بالمشاهد فهي تعنى بما ينبغي أن يكون عليه المنظر وشكل الخشبة عند تمثيل مشهد من المشاهد.

أي أنّ الإرشادات الإخراجية أو ما يسمى أيضا بإرشادات الممثل Didascalies تتضمن تفاصيل الجو الذي يدور فيه الحوار، كما أنّها الظروف التخيلية والمسرحية للمنطوق المسرحي[2].

[1] وليد البكري، موسوعة إعلام المسرح المصطلحات المسرحية، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، (د.ط)،د(ت،ص) 09.

[2] إرشادات الممثل Didascalies، مجلة المسرح التجريبي (ع.8)، مهرجان القاهرة الدولي الخامس للمسرح التجريبي.

ويبدو أن هذه الإرشادات في النص الدراماتوجي محددة للأطراف التي لها دور في العملية المسرحية ليكون أداؤها مكتملا ودقيقا ويسير منتظما وفق ما يمليه الكاتب الدرامي عبرها ليقوم الجميع بعد ذلك بالالتزام والامتثال لها والاستنارة بها أثناء بناء العرض المسرحي. ومن جهة ثانية تساعد القارئ على تخيل المشهد أو المكان أو الاثنين معًا. [1].

لذلك امتدت هذه التوجيهات المسرحية لتشمل المسرحية المطبوعة وذلك لتسهيل فهم الدراما من طرف أعداد الكبيرة من القراء وجاء هذا التطور في أواخر القرن التاسع عشر، وقد حرص **مارتن أسلن M.Esslin** «على كتابة إرشادات شاملة لتفاصيل مشاهد مسرحياته وشخصياتها»[2]، كما ذهب **جورج برناردشو George.Bernard shaw** مع مجموعة من الكتاب على غرار جرانفيل باركر دباري إلى مدى أبعد من غزارة الإرشادات المسرحية في المسرحيات المطبوعة، ينشدون من خلالها تحقيق المطلوب في العرض المسرحي، متجاوزين بذلك المفهوم الضيق للإرشادات والتوجيهات بأنها مجرد تقنية فنية تنتهي بتحويل الإرشادات المسرحية المكتوبة إلى جوانب تقنية ملموسة في مادة العرض.

ويتضح أن نص "الإرشادات الإخراجية" هو « خطاب يعلن من خلاله الكاتب بأنه صاحبه وهو نص أمري مكتوب يختفي أثره كنص كلامي في العرض المسرحي ويتحول إلى عناصر من طبيعة أخرى عناصر الديكور والموسيقى والحركة... إلخ»[3].

ومما شكّ فيه أنَّ ما تنطوي عليه الإرشادات حول الحركات المسرحية والعلاقات الحركية وطبيعة عمل الممثلين وما إلى ذلك من الجوانب التي يقوم عليها العرض المسرحي، بما في ذلك الإرشادات الداخلية وسواء كانت إرشادات المؤلف مستقلّة أو داخل الحوار فهي لا تستطيع أن توضح لنا ظروف المنصوص التخيلي والتمثيلي ولابد من إذن إنشاء نص مواز يقوم به المخرج والمبدعون المشاركون معه.

---

[1] إرشادات الممثل Didascalies، مجلة المسرح التجريبي م.س.

[2] وليد البكري: موسوعة إعلام المسرح والمصطلحات المسرحية .ص 09.

[3] المرجع نفسه، ص 187.

إن الإرشادات الخارجية التي يسطرها المؤلف المسرحي للممثل أو المتلقي أو المخرج أو السينوغراف. تتضمن مجموعة من المعطيات التي تتعلق بحالة الشخصيات وطبيعة التصويت، وتحديد الفضاء الدرامي والتأثير على الإضاءة والمكونات السينوغرافية الأخرى التي تحيل على الموسيقى والإكسسوارات كما سبق الذكر،. مهمة بالنسبة للمتلقي ليتمثلها أثناء قراءة المسرحية أو أثناء تحليل المسرحية فهما وتفسيرًا أو تفكيكا أو تركيبا. كما أنّها مهمة للممثل أثناء مرحلة القراءة ، لأنّها توجهه وتساعده على تمثيل الدور وتقمصه واستيعابه لغويا وبصريا، وهي أيضا مهمة للسينوغراف لأنها توجهه إلى مجموعة من السبل لاختيار مجموعة من التقنيات المناسبة التي تصلح في بناء المشاهد المسرحية، وتجسيدها بصريا ومرئيا، علاوة على ذلك فهي مناسبة للمخرج أو المفسر لأنّها توجهه بناء وتركيبا وتخطيطا، وتسعفه في فهم المسرحية وتفسيرها ومن جهة أخرى يمكن للمخرج المجتهد المبدع أن يستغني عنها ويبحث عن إرشادات أخرى، يبدعها بطريقته الفنية والجمالية تستلزمها طبيعة العرض المسرحي

ويعتبر **روهان إنغاردن R.Ingarden** أول من انتبه لأهمية الإرشادات وقام بدراستها، واعتبر الإرشادات المسرحية نصا فرعيا داخل النص الرئيسي، فالعمل الأدبي عند جاردن يتكون من نصفين " الأول هو الحوار الرئيسي، والآخر هو النص الفرعي أو الإرشادات الإخراجية".[1] معتبرا أن الحوار يقوم بوظيفة لغوية ،بينما الإرشادات تقوم بوظيفة بصرية، والذي يصفه بأنه إعادة إنتاج العمل الدرامي، فثمة فارق جوهري بين النصين "يتمثل في طريقة التعبير الجديدة التي يقوم عليها العرض المسرحي، إذ فيه يتحول الحوار من مجرد كلمات إلى حوار حي خلال عملية التمثيل".[2]

[1] عصام الدين أبو العلا، آليات التلقي في دراما توفيق الحكيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، مصر2007، ص17 – 18.

[2] المرجع السابق، ص 18.

إنَّ الإرشادات المسرحية تنشئ الفضاء الدرامي في النص، وتؤثثه بالديكور والإضاءة والشخوص... إلخ، وبكل ما من شأنه خلق صورة متكاملة لفضاء الأحداث بعناصره الدرامية، فقد بلغ الحماس عند بعض الكتّاب المسرحيين فسعوا في ذكر الديكور والإضاءة والإكسسوارات والزي وأفعال الشخوص، وتحركاتهم داخل فضاء النص.

ونجد أنّ مارتن أسلن يقول: « بأنَّ الإرشادات المسرحية مكملة للبنية الأدبية للمسرحية وأنها توحي بوظائف عامة جدا في بنيتها الدلالية لكنها تحتل مكانة ثانوية بالنسبة للحوار».[1]

كما يتبين في التسمية أن الإرشادات الإخراجية تعمل على تحويل النص المكتوب إلى عرض، وهي موجهة أساسا لمجموعة القائمين على العمل من مخرج وممثل وسينوغرافي... كما أنها تساعد القارئ على تخيل شكل العرض المسرحي بما تتضمنه من معلومات مختلفة وعن مكان الحدث وزمانه وأسماء الشخصيات والمعلومات الخاصة من (السن، الشكل، المهنة...) ،كما يمكن أن تحمل معلومات حول أداء الممثل (كاللهجة والنبرة والحركة والانفعال...) ،بالإضافة إلى معلومات حول الديكور والإضاءة والإكسسوار والموسيقى والمؤثرات السمعية... وذكر اسم كل شخصية متكلمة بجانب الحوار على امتداد النص...[2]

وذكر **ستيف جانسن S.Jansen** أنه «هناك ما يجمع بين الحوار والإرشادات الإخراجية إذ لا يمكن أن تكون هناك جملة حوارية إذا لم يتم الكشف عن قائلها».[3]

أشكال

2- أشكال الإرشادات الإخراجية:

ويتم تحديد الإرشادات المسرحية في شكل لائحة في بداية المسرحية أو داخل الحوار، وهذا يعني أنه يمكن الحديث عن نوعين من الإرشادات المسرحية في النص الدرامي:

[1] ينظر:آلين أستون وجورج سافونا، المسرح والعلامات تر: سباعي السيد، أكاديمية الفنون (د،ط) (د،ت) ص 107.

[2] ماري إلياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، ، ص :22 – 23.

[3] المرجع نفسه، ص 23.

أ- **إرشادات مسرحية خارج الحوار:** "وهي إرشادات مستقلة بنفسها في صدارة المسرحية أو تأتي مباشرة بعد أطراف الحوار لتصوير الشخصية خارجيا وداخليا في شكل إشارات تداولية"[1].

ب- **إرشادات مسرحية داخل الحوار:**" وهي التي تقع في وسط الحوار أو في نهايته"[2].

ومن هنا يتبين أنَّ النص المسرحي يتكون من شقين متلازمين لا يمكن الفصل بينهما هما: "الحوار" و"الإرشادات الإخراجية". وقد اختلفت العلاقة النصية بينها على مرّ العصور في تاريخ المسرح المعاصر. حيث يكتسب النص الإرشادي أهمية وقيمة جمالية ودلالة كبيرة...و عندما تبدو الإرشادات المسرحية غائبة فإنّ موقعها في النص لا يخلو تماما بما أنّها تضمّ أسماء الشخصيات التي ترد في القائمة الأولية فقط ولكن داخل الحوار، بالإضافة للإرشادات المكانية، وبذلك تجيب الإرشادات عن سؤالين هامين هما :"من؟" و"أين؟" فهي "تشير إلى سياق عملية الاتصال وتحدد بذلك العمل التداولي (البراجماتي) أو الظروف المادية للاستخدام اللغوي وترى بذلك كيف تؤدي نصيّة الإرشادات المسرحية إلى استخدامها أثناء العرض حيث لا تظهر في صيغتها اللغوية"[3].

وفيما يتعلق بالإرشادات المسرحية هناك من يستخدم مصطلح النص الرئيسي والنص الفرعي للتمييز بين حوار الشخصيات وبين الإرشادات الإخراجية التي تصنع إطار هذا الحوار[4] ،ومع ذلك ففي النص الدرامي المسرحي نجد الإرشادات الإخراجية التي تسيق الحوار وكذلك التي تنتشر في ثناياه.

---

[1] جميل حمداوي: سيميوطيقا الصورة المسرحية-دراسات في المسرح، منشورات المعارف، الرباط، المغرب،(د،ط)، (د،ت)ص 22.

[2] ينظر: وردة حلاسي، المسرح الجزائري المعاصر(2004-2014)بين النص والعرض -دراسة سيمائية في نماذج مختارة، مخطوط أطروحة دكتوراه في الأدب العام المقارن، قسم الأدب العربي، جامعة عنابة، الجزائر،20172018، ص17.

[3] آن أوبرسفيلد: قراءة المسرح، تر: مي التلمساني، وزارة الثقافة مهرجان القاهرة الدولي للمسرح، (د،ط)، ص 25.

[4] آلين أستون وجورج سافونا: المسرح والعلامات ترجمة: سباعي السيد، ص 107.

وإن الدراسة الوحيدة التي اهتمت بالإرشادات الإخراجية هي دراسة الين استون وجورج وسافونا، ولكنه اهتمام بوصفها عنصرا من عناصر النص وليس بوصفها أداة، وتسمية الإرشادات المسرحية تسمية محدودة، ولا تفي بالدور المهم الذي يقوم به هذا النص في عمليات القراءة.

وقد صنفا ستّ مجموعات من أنواع الإرشادات الإخراجية:[1]

1. تمييز الشخصية.
2. الوصف الفيزيقي للشخصية.
3. التمييز الصوتي للشخصية.
4. أشكال الكلام.
5. عناصر التصميم وموقع الشخصية منها.
6. العناصر التقنية.

وإنّ أغلب الإرشادات المسرحية تنصبّ على الشخصية الدرامية، وقد ذهب تصنيف آستون وسافونا إلى أنّ المسرحيات الكلاسيكية تعتمد على الإرشادات المسرحية داخل الحوار بينما تعتمد النصوص الواقعية على إرشادات خارج الحوار والتي نسميها هنا بالنص المرافق.

3- مكونات الإرشادات الإخراجية:

تتضمن الإرشادات المسرحية مجموعة من العناصر التي تشكل العمل الدرامي وتؤثثه بشكل لغوي، وبصري سيميائي ومن بين هذه العناصر، نجد ما يلي:

- أسماء الشخصيات: والتي تتم تحديدها في شكل لائحة في بداية المسرحية أو داخل الحوارات.

[1] ينظر: آلين أستون وجورج سافونا: المسرح والعلامات، ص109.

- مؤشرات الفضاء الدرامي: سواء كانت دالة على الزمان والمكان حيث تجيب عن أسئلة محورية مثل: متى؟ ومن؟ وأين؟ ويعني هذا أنّ هذه الإرشادات تحدد سياق التواصل أو الإبلاغ وتحدد البعد التداولي أو الشروط الملموسة لفعل الكلام.
- مؤشرات دالة على الشخصية الدرامية: وذلك من حيث استعراض أسمائها، والتركيز على وظيفتها الاجتماعية ،وتحديد هيئتها الخارجية، وتبيان موقعها وعددها وتصوير حالتها وملامحها الفيزيولوجية/ ورصد شيمها وسجاياها الأخلاقية واستقراء أبعادها الاجتماعية والنفسية ورصد وظائفها وأفعالها داخل النص الدرامي.
- مؤشرات سينوغرافية: تتعلق بالديكور والأثاث فضلا عن معطيات ترصد طبيعة الإضاءة والماكياج والملابس والموسيقى والإكسسوارات.
- مؤشرات دالة على عمليات النطق والتصويت: القواعد والغناء والإرشاد والصراخ.
- معطيات ترتبط بالكوريغرافيا والحركة والرقص الجسدي[1].

4- وظائف الإرشادات الإخراجية:

من المعروف أنّ للإرشادات المسرحية داخل النص الدرامي وظائف عدة يمكن حصرها فيما يلي:

- تحول النص المسرحي اللغوي إلى نص بصري مرئي حركي.
- تحمل وظائف دلالية وسيميائية حيث تتحول تلك الإرشادات إلى رموز وعلامات وأيقونات لغوية أو بصرية دالة تتضمن في طياتها رسائل ومقاصد مباشرة وغير مباشرة سواء كانت تلك الرسائل لغوية أو مرئية.

[1] جميل حمداوي: " الإرشادات الإخراجية"، www.diwanalarab.com، مس.

- تميز بين الروائي والدرامي، كما تميز بين السمعي والبصري ويعني هذا أنّ الإرشادات المسرحية أو ملاحظات الكاتب تنطوي على نظم دلالية، تحول صورة العرض المسرحي، حتى ولو رفضها المخرج أو وقف منها موقفا انتقائيا، فهي مادة للتفكير، معطى قابلا للنقاش، واحتمال يفتح أفق احتمالات أخرى قد تلتقي مع هذا المعطى وقد تفترق عنه.

ويحدث أحيانا أنّ يكشف الكاتب لدى عرض مسرحيته بعض نقاط ضعف أو فجوات ما كان ليتسنى له ترميمها أو تصويبها، لو لم تظهر في مرآة العرض، وهي ليست تناقضا أساسيا داخل النص، كما يرى" فلتروسكي"، ولا هي تخرق وحدته العضوية لأنها إضافة إلى وظيفتها الدلالية، كما أسلفنا، والتي لا تزيح الدلالات اللغوية السمعية بل تعمق تمايز الدرامي من الروائي من البصري من السمعي ، لعلها إذا إعلان عن هوية النص المسرحي حتى وإنّ اختفت في العرض.[1]

- ترد هذه الإرشادات المسرحية باعتبارها اقتراحات واحتمالات ومعطيات وذلك لتوجيه العرض المسرحي وتأخير عملية الإخراج بشكل من الأشكال وبالتالي فهي ليست ملزمة للمخرج أو السينوغراف أو الممثل أو المتلقي عموما .
- تقدم الإرشادات المسرحية معلومات عن الشخصية وحركاتها وملامحه ونبرات صوتها وملابسها وماكياجها، كما تعطي صورة عامة أو منفصلة حول الديكور والسينوغرافيا والموسيقى والإضاءة.

وتسعف هذه الإرشادات المتلقي على فهم الحوارات وتفسيرها واستيعابه تفكيكا وتركيبا، كما تسعف الممثل أو المخرج أو السينوغراف على تشخيص النص الدرامي وتحويله إلى عرض أو فرجة بصرية يتدخل فيها اللغوي والبصري ويتقاطع فيها اللساني والسيميائي، وتقوم

[1] ينظر :جميل حمداوي: الارشادات المسرحية، www.almothqaf.com، 2020/09/06، (9.15).

بعملية التعليق على الحوار وتوضيحه. وللإرشادات المسرحية أيضا وظيفة أخرى أنها وظيفة الميتا نص فيما أنها متفوقة عادة على الحوار فإن دورها يكمن في التعليق عليه وتوضيحه.[1]

وتجعل هذه الإرشادات الركحية المسرح أب الفنون كلها– مادام تجمع بين العلامات اللغوية والبصرية ،«ودور الإرشادات المسرحية لا يقف عند حد التعليق علة الحوار وشرحه، أو عند تقديم المساعدات للمخرج والتقنيين والممثلين لإنجاز العرض، وإنما يتجاوز كل هذا ليثبت أنّ المسرح هو أكثر الفنون ثراء وتعقيدا، لأنه نقطة التقاء كل وسائل التعبير، ولأنّ جوهره يقوم على الجمع بين كل الفنون والهدف هنا من جمع هذه الفنون هو خلق درامي يقلّد خلق العالم عمل يستطيع من خلال لعب الممثلين ونبرات أصواتهم وملابسهم والديكور والإنارة أن يقود الجمهور إلى حالة من الهوس الجماعي.[2]

ولا يكفي المؤلف الدرامي أن يجمع بين مختلف عناصر هذه الإرشادات وإنما عليه أن يخلق بينهما مجموعة من العلاقات حيث يصبح من الممكن أن يكون بعضها البعض أو يصحح بعضها البعض أو يناقض بعضها البعض.

ويعني هذا أنّها تفضح لعبة الفعل المسرحي، وتكشف أسراره عن طريق التوضيح والتفسير والنقد والتعليق، وهذه مجمل الوظائف التي تؤديها الإرشادات المسرحية في النص الدرامي .

ولكل من هذه الإرشادات المسرحية بنوعيها الخارجية والداخلية وظائف متعددة تتمثل في تشكيل العمل الدرامي بشكل لغوي وبصري وسيميائي ويمكن حصر هذه الوظائف من خلال نص "رواية الثلاثة" فيما يلي:

1)تحديد الزمان والمكان: أي مؤشرات الفضاء الدرامي و الإجابة عن الأسئلة المحورية المعتادة.

[1] ينظر :جميل حمداوي: الارشادات المسرحية، www.almothqaf.com، 2020/09/06، (9.15).

[2] المرجع نفسه.

2) وصف المشهد: وذلك من خلال تحديده داخل النص الدرامي.

3) تعريف الشخصية: ذكر اسمها ووظيفتها داخل النص الدرامي.

4) ضبط الحركة: نوعها(جسدية أو نفسية).

5) اللباس: من خلال الإيحاءات والدلالات والقيم التعبيرية التي تحملها.

6) تحديد الموسيقى والمؤثرات الصوتية: الدلالة، والوظيفة التعبيرية حزن، فرح ..الخ.

7) تحديد الديكور والإكسسوارات.

8) تحديد الإضاءة: ذكر وظائفها ودلالاتها.

بما أنّ الإرشادات الإخراجية – كما سبق الذكر– «نص يساعد القارئ على تصور أولي للمشاهد الدرامية بمحتوياتها الأساسية التي لا يمكن إدراجها في الحوار وهو عموما نص مرافق للحوار قد يعتمد كليا أو جزئيا من قبل المخرج للعمل المسرحي»[1]. فما يحتويه النص الدرامي فهو علامة، والإرشادات المسرحية أكثر العلامات أهمية في بناء النص الدرامي. وفي رواية الثلاثة نجد الوظائف التالية:

أ) تحديد الزمان:

الزمن في الدراما يرتبط بمباحث ثلاثة، إما العصر الذي تعرض فيه الأحداث كما في المسرحيات التاريخية أو الكلاسيكية، أو زمن العرض المسرحي وهو يعني ما تستغرقه أحداث المسرحية حين تعرض على خشبة المسرح. أما المبحث الثالث وهو أكثرها أهمية وهو الزمن الدرامي: «وهو مجموع وحدات الزمن كما تعرضها أحداث المسرحية»، وعلى الرغم من أنّ المسرحية هي فن الزمن الذي لا يمكن الاستغناء عنه فإنّ الكاتب لم يوله أهمية في نصه عبر الإرشادات الإخراجية (المسرحية) واكتفى بالإشارة بالإيحاء كقوله: في يوم تسع شباط، الماضي، ساعة عمرنا، في زمن وجيز، كل يوم، الدهر، في الوقت، ارفعها اليوم لأجل الصلح. في الوقت والمكان والتاريخ، الأوقات، إنّ الليالي، (شهر آب) وقد مضى

[1] حافظ الحديدي :في الفنون المشهدية_ العرض والنص والأداء، تبر الزمان، تونس، (د.ط)، 2007، ص 38.

ساعة خمسا. (وقد مضى يومان)، يوم الأحد، (غداة غد). يومنا يوم نزل، كل مأرب له ثوانٍ...[1]

ومثل هذه الإشارات الزمنية رغم قلتها إلا أنها توافق منطقيا السيرورة الحديثة بحيث يمكن تتبع مسار القصة التي يضمها هذا النص، وبالتالي تطور أحداثها، ثم إن موضوع القصة يجعل المتلقي مهما كانت منزلته (مخرج ،سينوغراف ،ممثل قارئ، ناقد...)، يستطيع أن يضع حدودا لهذا الفضاء مادام الأمر يتعلق فعليا بوقت دوام المدير والمعلمين، وتمدرس التلاميذ، أما ما كان بعيدا زمنيا كان يتعلق بحياة الشيخ وعنائه في غربته فيمكن أن يروى الرواية .

ب) تحديد المكان ووصفه:

لكل مكان هويته التي تكشف عنه، ولا شكّ أنّ العلامات الإرشادية التي يرصدها المؤلف في نص المسرحية تثبت هوية المكان وهو مرتبط بتطور الأحداث. ونستطيع القول أنَّ ما قيل عن الزمن يمكن أن يقال عن المكان.

و«المكان المسرحي لغة مسرحية، جزء من اللغة المسرحية، جزء من الممثل، جزء من الحرية، جزء من الواقع، المكان المسرحي هو الواقع المسرحي الذي يجسده الواقع العام».

يعتبر المكان الموضع الذي تجري فيه وقائع الحدث المتخيل، وقد اقتصر تحديده على الإرشادات المسرحية في بداية كل مشهد «وهي أماكن ذكرها الكاتب ذكرا سريعا دون تفصيل فيها»[2]. وهذه الأماكن هي: المكتب (المدرسة)، (في غرفة تضاء بالنجوم)، (شرفة تقذف بالنجوم)[3].

[1] آثار الإمام البشير الإبراهيمي ، ص :(91.80.68.8.65).

[2] عز الدين جلاوجي:المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، دار التنوير للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2012، ص 367.

[3] آثار الإمام البشير الإبراهيمي، ، ص :(65-66-85).

ج) وصف المشهد (المنظر):

ذكر الكاتب كل من الإرشادات المسرحية الخارجية والداخلية في وصف المشهد. لتؤدي أدوارا درامية من أجل تطوير الحدث وطرح دلالات ذات أبعاد مختلفة كقوله:

"(في غرفة تضاء بالنجوم)، (شرفة تقذف بالنجوم)، (في الساعة التي أكون فيها)، (في اليوم تسع شباط الماضي)، (لأني أكون فيها فاضي)، (في مكتبي المشهور عند الناس، من أرض أقجال إلى مكناس)،(ولتخلعا نعليكما في الخارج)، (وتطرقا الباب الصغير طرقًا، طرق دهاة الإنجليز الشرقا)، (إنْ أذنت أدخلا على عجل، وإن سكتت فاذهبا في خجل)، مكتب المدير أوراق مبعثرة، أقلام...)، (يتشاغل المدير بقراءة أوراق مستعجلة)، (تهامس الأستاذان)،(حديث كل الجنّان والجلالي)، (فراغ المدير فيلتفت اليهما صدفة)، (الثلاثة مجتمعون على تلك الهيئة الأولى)، (التفات الجنّان إلى الرئيس)، (يدخل تلميذ بيده طبسي فطائر باردة)، (يضعون الطبسي على المكتب ويلتفون عليه)، (يدخل تلميذ آخر في يده قرعة شمة ملفوفة في قرطاس)، (يفتحها ويذوقها في أنفه)، (استدعاء الرئيس لأبو شمال)، (الثلاثة مجتمعون في مكتب المدير ومعهم أبو شمال)، (صحن فطائر وإبريق آتاي)، افتتاح الجلسة (أبدأ بالأكل مصليا على كأس من التاي اللذيذ قد حلا. أبو شمال (لما هذه الفوضى والحركة... كأننا قبل اللّقا في معركة، أبو شمال ينهض قائما)، في آخر المشهد (الجماعة جالسون وابن العابد واقف يدافع عن نفسه)[1]. وهذه الإرشادات موجهة إلى القارئ لفهم وتخيل نص العرض المفترض.

د) تعريف الشخصية ووصفها:

نلاحظ أنّ الإرشادات الخاصة بوصف الشخصية متوفرة إلى حد ما في، "رواية الثلاثة"، فقد رسم الكاتب أبعادها باعتبارها «القناة الثانية التي يعبر المؤلف من خلالها عن مضمونه الفكري»[2].

---

[1] المصدر السابق ، ص: 65-66-72-76-83-84-85-92-95-100.

[2] نبيل راغب: فن العرض المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط1، 1996، ص 75.

وقد وصف المشهد الأول الذي يجمع بين شخصيات هذا النص من خلال:

"المدير جالس على كرسيه، الجنّان واقف، ابن العابد مُقعمز، فيلتفت إليهما صدفة، الثلاثة مجتمعون، إلتفات الجنّان إلى الرئيس"[1].

غير أنّ الكاتب قدّم في البداية شخصيات عمله كاملة مع بعض صفاتها وما يناسبها من وظائف. ولأنّ الشخصيات تظهر جميعا في كل الفصول فقد قام الكاتب بذكر الشخصيات كالآتي:

- فالرئيس :يظهر بمظهر المدير الذي لم تفارقه رسوم الإدارة، المحافظة على تلك الرسوم حتى في المواقف التي يجب إلغاؤها، الخائف الذي لا يلتمس القوة من نفسه وإنما من غيره، السيئ الظّن بالرفقين يحملان له الحقد.
- الأستاذ ابن العابد: متوقع للشر والخسارة المالية من وراء هذه الاجتماعات، معارض للرئيس فيما يقوله حقا أو باطلا، باذل جهده في إبعاد هذه النكبة وتأخيرها، غير واثق بالجنّان إلى النهاية، مُوَلِدٌ للأعاجيب، واقف بالمرصاد لنقد ما يجب نقده.
- والأستاذ الجنّان: يظهر في مظاهر اللاوعي: "المسالمة والملاينة ‘لا في مواقف الجدُّ، اللعب على حبلين ولو في موقف واحدٍ، السعي في الإصلاح كلما تفاقم خلاف، العمل إلى السرعة والحزم".[2]

ويظهر انتماء الشخصيات الثلاث إلى طبقة اجتماعية معين، وهي طبقة التربية والتعليم. فالمدير هو الشيخ السعيد بن حافظ مدير مدرسة التربية والتعليم الحُرة بقسنطينة، والأستاذان عبد الحفيظ الجنّان ومحمد بن العابد (الجلالي)، المعلمان بها[3].

[1] آثار الإمام البشير الإبراهيمي،، ص :(66-72-76).

[2] آثار الإمام البشير الإبراهيمي، ص63.

[3] المصدر نفسه، ص78.

إن مثل هذه الإشارات أو المعلومات التي تتعلق بالشخصيات تسهل رسم صورة عنهم في خيال المتلقي /القارئ، و أيضا بالنسبة للمخرج أو الممثل أو فناني العرض الآخرين.

هـ) الديكور:

يعتبر الديكور جزءا من السينوغرافيا، وهو من "أهم المكونات التقنية التي تجعل العرض الدرامي غنيا بالفرجة الجمالية"[1]. وهو "الإطار التشكيلي الذي يعيش فيه النص الدرامي"[2]، وللديكور دور في تحديد مكان وزمان الأحداث والمستويات الاجتماعية، "إلا أنَّ دلالته تتجاوز مجرد بل التأثير في اللغة المسرحية ككل، ومن هنا كان الديكور مجموعة العناصر التي تهدف إلى تنظيم الفضاء الركحي"[3].

كما إنه من "أهم المكونات التقنية التي تجعل العرض غنيا بالفرجة الجمالية وقد يكون الديكور ووظيفتها عندما تحتويه وتشغله وتحركه ديناميكيا".[4]

فالديكور من أولويات العرض المسرحي ومن أكثر الدعائم التي تساهم في بلورة الحدث الدرامي، وإنه "يساهم في إثارة عاطفة المتلقي من خلال تفاعله مع الأفكار والمقترحات التي أدت إلى ظهور صورة المنظر المسرحي المتكون من مجموعة العناصر المكونة له".[5]

والكاتب في نص (رواية الثلاثة) رصد لنا نصا غير كلامي خارجي أشار به إلى الفضاء المسرحي في صدر كل مشهد من مشاهد المسرحية الثلاث ففي المشهد الأول

---

[1] عبد المنعم سمير: جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي الإيمائي دار الصادق الثقافية، 2013، ص 82.

[2] جميل حمداوي: مدخل إلى السينوغرافيا المسرحية، الرباط مكتبة المعارف ، الرباط،المغرب،2010، ص 26.

[3] عبد الحميد شكير، جمالية الأشغال التقني في العرض المسرحي، مجلة الأدبية، ع 24 مارس 2014 طنجة المغرب، ص13

[4] جميل حمداوي: مدخل إلى السينوغرافيا العرض المسرحي م ن ص 17.

[5] جبار الجودي، جبار عبودي، جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي. الزواية للتصميم والطباعة الطبعة 1 مهرجان بغداد لمسرح الشباب العربي الدورة الأولى. بغداد 2012.

(ص66من الأثار) يقول: «مكتب المدير، أوراق مبعثرة، أقلام مغبرة، وصولات معلمة بالأحمر، المدير جالس على كرسيه، الجنّان واقف، ابن العابد مقعمز»[1].

أما الجلسة الثانية "الثلاثة مجتمعون على تلك الهيئة، يدخل تلميذ آخر بيده قرعة شمة ملفوفة في قرطاس، يدخل تلميذ صغير وبيده طبسي فطائر باردة".[2]

أما (الجلسة) الثالثة: "الثلاثة في مكتب الرئيس ومعهم أبو شمال وصحن فطائر"[3]. وهذه النصوص الخارجية لها دور الإشارة إلى مكان وقوع الأحداث، فباعتبار الديكور مرتبط بالمكان نستطيع أن نتصور أنَّ الديكور يكاد أن يكون صورة فوتوغرافية، عبارة عن شرفة مطلة على الساحة، فالديكور يؤدي وظيفة أساسية في النص. ألا وهي وظيفة تعبيرية.

و) الإضاءة:

تلعب الإضاءة(*) في العرض المسرحي دورا مهما في استنتاج الدلالة وإيصال المعنى، "فهي لغة معبرة وخطاب بصري يتوازى مع الخطابات السينمائية الفرجوية الأخرى، والتي لم تساهم كلها في خلق فرجة درامية ركحية منسجمة هرمونيا ودلاليا وفنيا وجماليا"[4]. ويتشكل الضوء كعلامة ضوئية من خلال علاقته اللامتناهية بالعناصر الأخرى للعرض المسرحي، فبالإضافة إلى دور الضوء في تحديد مكان الحدث، وقدرته على عزل الأشياء، وفصل الأحداث وإبراز الحالات الشعورية والمزاجية فهو يقوم بدور سيميائي كبير من حيث إبراز قيمة الحركة والتعبير عن لغة الأشياء على خشبة المسرح.

---

[1] آثار الإمام محمد البشير الإبراهيمي، المرجع السابق ص 66.

[2] آثار الإمام محمد البشير الإبراهيمي، المرجع السابق ص 76 – 83.

[3] آثار الإمام محمد البشير الإبراهيمي، المرجع السابق،95.

(*) الإضاءة أحد العناصر التقنية في تنفيذ العرض، وظيفتها هي إنارة المسرح ثم تطورت فصارت تستخدم بمنحى درامي دلالي ينظر: ماري إلياس حنان قصاب حنان حسن :المعجم المسرحي ، ص 154.

[4] جميل حمداوي: مدخل إلى السينوغرافيا المسرحية، ص 13.

ولعل الوظيفة الأولى للإضاءة المسرحية هي إضاءة الممثلين وإنارة مساحة العرض وعلى هذا المستوى. لا يوجد فروق جوهرية بين الإضاءة والضوء والوظيفة ثابتة للإضاءة "هي التعليق على الأحداث، أو تدخل في مسارها حتى تصبح عنصرا فاعلا من عناصر الأداء في العرض"[1]. هذه الوظيفة الفعالة والتي دعمت العرض المسرحي من خلال تعليقها على الأحداث والكشف عن مختلف مكونات العرض المسرحي.

وتساعد الإضاءة المخرج في الكشف عن جماليات عناصر السينوغرافيا، كما يستخدمها المخرج للتعبير عن أفكاره فهي الجسر الذي يحمل أفكار المخرج لتلتقطها عين المتلقي، وتساعد الممثل أيضا على تأدية الدور على أكمل وجه. المتلقي، وقدمت الإضاءة للحركة المسرحية دعائم ساعدنها على التطور كما اكتسبت تقنيات جديدة مبتكرة غزت كل عروض العصر الحديث، هذا لحاجة كل عرض مسرحي إلى أضواء تعبر عن مجرى الأحداث بلغة سحرية، "فالضوء هو المصدر الأساسي للحياة البصرية وهو يشكل عالما سحريا، يفرض وجوده على واقع الإنسان، وجوهرة لتترجم بذلك ترجمة للحالة النفسية للإنسان".[2]

ومن خلال نص "رواية الثلاثة" نجد أنَّ الكاتب قد أغفل عنصر الإضاءة على الرغم من أنها عنصرا جماليا في تأثيث النص المسرحي على خشبة المسرح، فلم يشر إليها إلا في قوله: «غرفة تضاء بالنجوم»[3].

الأمر هنا لا يتعلق بنص مسرحي مكتوب وفق كل مقومات وركائز الكتابة المسرحية ،ولكن الأمر يتعلق بنص حامل لقصة معينة، وما هذا البحث إلا إعادة لاكتشافه من جديد من خلال فك بعض مغاليقه التي رأينا أن فيها ماله علاقة يفن المسرح .

[1] جوليان هلتون: نظرية العرض المسرحي، تر: نهاد صليحة ،الشارقة الإبداع الفكري 2001، ص 149.

[2] يحى سليم البشتاوي. مفردات الرؤية،–وقفات في الفن المسرحي، دار الحامد للنشر والتوزيع الطبعة الأولى، 2012، ص29.

[3] آثار الإمام محمد البشير الإبراهيمي، ص 65.

وإن غياب عنصر الإضاءة عنه (وبعض العناصر الاخرى)إما ببعده عن هذا الفن ،أو يقربه منه ،بإن تعطى إمكانية للقارئ /المخرج أن يعيد قراءته وفق حدود يتضمنها هذا النص،كما تعطى له كل الحرية في تجسيد وتصوير عناصر كالإضاءة.

ز) الموسيقى:

إنّ " الموسيقى تحضر في شكل مؤثرات ملحنة على ضوء قواعد موسيقية مدروسة أو أغان مهجنة بلغات مختلفة وحركات في رقصات معبرة. ويلاحظ كذلك أنّ الموسيقى قد تكون من أداء الممثلين مباشرة أو تكون صدى خلفية وراء شاشة الكواليس"[1]. كما أنَّ الموسيقى تحمل في صيغتها مفاهيم وأفكار متعددة في ذهن المتلقي لأنها ستحمل بألحانها إلى رؤى وأفكار المخرج.

ورغم أن الموسيقى هي أحد العناصر التعبيرية المساهمة في إثارة الترقب والتوتر والفرح لدى المتلقي، إلا أن الكاتب لم يشر إليهما من خلال نصه "رواية الثلاثة".

ولكن يمكن ان تعد لتصاحب الحوار أو تفصل بين المشاهد وبعضها البعض، و إن هدف هذه الموسيقى هو خدمة التأثير بالوقوف إلى جانب فن التمثيل وفن الممثل، "وهي أحيانا ما تكون خلق الحوار التمثيلي وأحيانا ما تكون قبل إسدال ستائر الفصل للحظات، في محاولة منها لتصعيد الموقف الدرامي إلى الأعلى".[2]

ح) المؤثرات الصوتية:

تعمل المؤثرات الصوتية إلى جانب الموسيقى في ربط العالم الواقعي للمتفرجين مع العالم الخيالي للمسرحية، والمؤثرات الصوتية هي مجموعة من الأصوات التي تحاكي

[1] جميل حمداوي: مدخل إلى السينوغرافيا المسرحية ،ص 15.

[2] كمال الدين عيد:أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي– قاموس منهجي لدراسة في الوطن العربي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر الإسكندرية ط1، 2006، ص 762.

الأصوات الواقعية "التي تؤدي اختيارا خلف الكواليس لتصاحب الأحداث. ولتبلور بعض فقرات النص"[1].

والمؤثرات الصوتية ليست وليدة المسرح الحديث. بل وظفت في المسرح منذ القدم، وكان إنتاجها موكلا للفرقة الموسيقية، ومع اختراع وسائل التسجيل الحديثة، عرف هذا العنصر ثورة حقيقية، فأصبح يلعب دورا دلاليا هاما في العرض المسرحي.

وللمؤثرات الصوتية وظائف تقوم بها تتمثل فيما يلي:

- الإحالة على زمن الحدث، كدقات الساعة لتحديد الوقت وكأصوات الطيور للدلالة على فصل الربيع... أو إحالة إلى مكان الحدث كتوظيف صوت السيارات لإحالة إلى المدينة...الخ.
- محاكاة أصوات أشياء من الحياة الواقعية يقتضيها الحدث مثل صوت القاطرة، السيارة، رنين الهاتف...الخ.
- لعبت دورا رمزيا مثل: صوت الآذان الذي يحيل إلى الديانة الإسلامية وصوت النواقيس مثلا...الخ.

وإن المؤثرات الصوتية لا تشتغل منعزلة عن بقية عناصر العرض الأخرى. بل تتناغم وتتفاعل معها وتدعمها. وهي المؤثرات الصوتية عنصر هام في الإيهام المسرحي بالجو العام .

غير أنّ الاهتمام" بها من قبل الكاتب على صعيد الإرشادات الإخراجية كان ضعيفا نوعا ما " تطرق الباب الصغير طرقا.... طرقا دهاة الانجليز[2] تصوغ سمعي[3]، لو كان هذا

[1] فليب فان تيجام :التكنيك المسرح. تر: يوسف البدوي.مصر ، د ط. مؤسسة بورسعيد للطباعة، مصر.

[2] آثار الإمام محمد البشير ،ص66.

[3] نفسه، ص 67.

الصوت صوت الموصلي قد زلزل الأرض بضرب زلزل[1]، هذا الصوت كان امتزج بنبرات معبرة حين هزّج أعطوا الرئاسة حقها أعطوا الرئاسة حقها"[2]، "فتارة أسمع مدحا صادعًا.... وتارة أسمع قدحا رادعًا، حتى أصيغ للكلام سمعي مسكنة طويلة ووجوم[3].

ط) تموضع الممثلين فوق خشبة المسرح:

إن الإشارة التي قامت بتحديد تموضع الممثلين على خشبة المسرح هي المشاهد الثلاثة:

المشهد الأول:« مكتب المدير، أوراق مبعثرة، وصولات معلمة بالأحمر، المدير جالس على كرسيه، الجنان واقف، ابن العابد مقمعز».

المشهد الثاني:« مجتمعون على تلك الهيئة» أي نفس التموضع الأول.

المشهد الثالث:« الثلاثة في مكتب المدير ومعهم أبو شمال وصحن فطائر وإبريق تاي».

ي) حركة الممثلين فوق خشبة المسرح:

إنَّ الحركة هي تعبير فاعل عن دواخل النفس البشرية المرتبطة ب(الباحث) الذي يولد(الدوافع) ثم(الفعل). وكان لها ارتباط وثيق ولاسيما بالظواهر المسرحية التي كانت قد ازدهرت في بلاد اليونان في (القرنين السادس والخامس) من خلال الطقوس الدينية. والحركة واحدة من بين أهم الوسائل التي استخدمها إنسان ذلك العصر في احتفالاته الطقوسية وكانت أحيانا تعبر عن الغريزة المجردة المشفوعة بالصور المركبة عن طريق الحركات الإيمائية وهي النزعة التي كانت سائدة من خلال الوسائل التعبيرية لرواية ما حدث من أمور.

والحركة ما هي إلا ترجمة للأفكار والدوافع الخاضعة لمتغيرات يستطيع الممثل تبريرها طيلة مدة العرض المسرحي.

[1] آثار الإمام محمد البشير الإبراهيمي، المرجع السابق، ص 79.

[2] آثار الإمام محمد البشير الإبراهيمي، المرجع السابق ، ص 80.

[3] آثار الإمام محمد البشير الإبراهيمي، المرجع السابق ص 97.

كما أن تعد الحركة على المسرح من الوسائل التعبيرية التي وظفها المخرج لترجمة أفكاره وأهدافه وإيصالها بأفضل الطرق مستعينا بتحليله لتلك الحركات وفق أنواعها وأشكالها، بأبعادها وتراكيبها التي ترتبط ارتباطا وثيقا بالحدث من جهة وبالأبعاد من جهة أخرى.

إنَّ الحركة على المسرح في تغير دائم ولا يمكن بطبيعة الحال حصرها وفق المفاهيم الطبيعية ونقلها نقلا أيقونيا أي بمعنى أن تكون ذات وظيفة رسمية محددة أو أحادية الجانب.[1]

والإشارة التي أعطت تصورا حول حركة الممثلين على خشبة المسرح قوله: « المدير جالس على كرسيه، الجنان واقف، ابن العابد مقمعز، الثلاثة مجتمعون على تلك الهيئة، قول التلميذين الثلاثة مجتمعون ومعهم أبو شمال، أبو شمال ينهض قائما، ابن العابد واقف يدافع عن نفسه».

ك) الإكسسوار:

كلمة فرنسية Accessoire تعني ما يكمل ويرافق الشيء الرئيسي وقد انتقلت إلى اللغة العربية بلفظها الفرنسي، تستخدم كلمة إكسسوار في عالم المسرح للدلالة على مكونات الديكور من أغراض وقطع وأثاث سواء أكانت مرسومة أو موجودة فعليا على الخشبة[2].

ويعدّ الإكسسوار جزءا لا يتجزأ من عناصر السينوغرافيا المكونة للعرض المسرحي ومكوناته.

فالإكسسوار مع جهود الممثل يخلق فضاء تعبيريا. كما أنه يحمل في طياته عنصر التشويق والتصعيد في مجريات الأحداث إذ مهمته جمعت بين الجمالية والعلمية، وتوظيفه على الخشبة لا يكون عشوائيا، كل إكسسوار عليه أن يصبّ في خدمة العرض المسرحي وأي خطأ يؤدي إلى تأويل يتنافى مع أفكار المخرج "تمتاز الملحقات المسرحية بخفة وزنها

[1] د. عبد الرحمن التميمي: الحركة على خشبة المسرح. www.Sabahalambari.com .2020/08/20 10.30

[2] ماري إلياس، وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي ،ص 57.

وقدرة الأفراد على حملها وتبادلها وعادة ما يشكل انتقالها من شخص لآخر تطور في الحبكة وتؤدي بعض المهمات المسرحية. كالتيجا والأسلحة والآلات الموسيقية وظيفة دلالية كالإشارة لمهمة صاحبها"[1].

والإكسسوار من العناصر المرئية في العرض المسرحي وقد يتغير حسب المواقف والأحداث، لكونه وساطة بين النص المسرحي والمتلقي.

وفي نص رواية الثلاثة، نجد أنّ الكاتب قد قدم إشارات قليلة للإكسسوار كقوله: «المدير جالس على كرسيه، الجنان واقف، ابن العابد مقعمز، يدخل تلميذ بيده طبسي فطائر باردة يضعون الطبسي على المكتب ويلتفون عليه، يدخل تلميذ آخر في يده قرعة شمة ملفوفة في قرطاس[2]، الثلاثة في مكتب ومعهم أبو شمال وصحن فطائر وإبريق أتاي.....».

ل) الأزياء:

الأزياء المسرحية تعني في الماضي الملابس التاريخية التي يرتديها الممثلون منذ انبثاق المسرح الإغريقي، لم تأخذ الملابس معناها الكامل الذي نعترف به حاليا بمعنى أنها تصل في تفصيلها أو دلالاتها إلى الانتماء المسرحي الكامل[3].

الزي من أكثر الأنساق تداولا في المسرح لأنه يبقى لصيقا ووفيا للمثل. وعليه أن يتعاون كل منهما مع السينوغرافيا لإظهار كل ما يتعلق بالشخصية وطبيعتها الدرامية.

والملابس تقوم "بتقديم الشخصية تقديما صامتا إذ صحَّ هذا التعبير والمتفرج يلتقط الإشارة التي ترسلها ملابس الممثل وبعد تركيبها في ذهنه مباشرة[4]. فتتحول هنا الأزياء إلى

---

[1] يحى سليم البشتاوي: مفردات الرؤية،–وقفات في الفن المسرحي ،ص 41.

[2] المرجع نفسه، ص 84.

[3] كمال الدين عيد :أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي ،ص 762.

[4] نديم معلا محمد: في العرض المسرحي في النص المسرحي ،مركز الإسكندرية للكتاب، الاسكندرية –مصر ط1، 2000، ص06.

لغة بصرية وتصبح بذلك نسقا سيميائيا. "ولعل الملابس المسرحية من أقدم الجوانب البصرية في المسرح بل إنها تكاد تطغى على العرض المسرحي كله". فميلاد الزي المسرحي ارتبط بميلاد المسرح فحاله حال العناصر الأخرى طرأت عليه مختلف التجديدات ليتجسد في مفهومه وشكله الحالي واستطاع خلق تأويلات، وإيحاءات متعددة للعرض المسرحي، " وعليه فإنَّ للزي في العرض وظيفتين وظيفة رمزية ووظيفة تعبيرية للرمز "[1]

ويستطيع الزي إظهار وكشف دلالات الشخصيات المخفية، فهو اكتسب وظيفة رمزية دلالية بشكله ولونه ونوعية قماشه فعليه أن يصمّم بإتقان باعتباره المصاحب الدائم للممثل في جميع حركاته وأفعاله على الخشبة.

وفي نص (رواية الثلاثة) لم يهتم الكاتب كثيرا بوصف اللباس فلم يشر إليها إلا من خلال: وَلْتخلعا نعليكما في الخارج. كما لبستْ في الأخير النَعلاَ، وتارة تلبس فروة فقيه، [2]

ولكن تحديد وظيفة الشخصيات في هذا النص ومستواها الاجتماعي، وكذا أوصافها وأخلاقها يمكن أن يسمح برسم صورة للباسها، ثم إن معرفة زمن هذا النص يمكن أن يساعد المتلقي لمعرفة طبيعة لباس مثل هذه الشخصيات في دلك الزمن وهذا طبعا إذا ما اريد تجسيده على خشبة المسرح.

[1] حيدر جواد كاظم :تأويل الزي في العرض المسرحي، دار الرضوان للنشر والتوزيع. الطبعة1، 2013، ص 132 – 133.

[2] آثار الإمام البشير الإبراهيمي ،ص :66 – 89 .

الخاتمة

الخاتمة:

بناء على ما تم عرضه في فصول هذا البحث، يمكننا أن نسجل أهم النتائج التي توصلنا إليها ونوجزها الآتي:

1. أن البشير وسم نصه المسرحي "رواية الثلاثة" ببعض الملا الإخراجية كتوظيفه للتقطيع، حيث أنّه قسّم نصه إلى مقاطع سردية.
2. تميز حوار نص "رواية الثلاثة" بالحوار الساخر فهو الركيزة التي بنى عليها الإبراهيمي خطابه الهزلي، وهذا رغم بساطة الحدث الذي يحمله هذا النص.
3. يتضمن نص "رواية الثلاثة" شخصيات رئيسية وهي كل من الرئيس والأستاذين وهم مصدر الحوار القائم، وهي شخصيات حقيقية واضحة
4. للعنوان قدرة على استفزاز المتلقي وتوجيهه لما له من إغراء ومعاني تثير ضجيجا فكريا في ذهن المتلقي، وهذا ما ينطبق على "رواية الثلاثة"
5. إنَّ الصراع في نص "رواية الثلاثة" صراع قوي وشديد–رغم بساطة مضمونه – يجعل من المتلقي ينفعل وينجذب ويتفاعل مع الأحداث.
6. إنَّ الاهتمام بالمكان والزمان ووصفهم في هذا النص قليل، فلم يعط للمكان حقه في الوصف ولا الزمان حقه في الذكر.
7. احتوى النص على بعض العناصر السينوغرافية التي تساهم في العملية الإخراجية كالديكور، والإكسسوار، حيث يحاول فيه المصمم أن يطابق بين الفعل والشكل وما بين الدلالة والصورة، وقد يدخل ضمن تفسيرات وجمالية العرض المسرحي فله دور في إنتاج المعلومات والمعنى في العرض (وهذا طبعا إذا تم إخراج هذا النص).
8. إنّ كل عناصر العرض من حوار، فضاء، إيحاءات، حركات، إشارات، ملابس، وإضاءة علامات تساهم كل واحدة منها بطريقتها في خلق معنى للعرض المسرحي.

المصادر والمراجع

أولا: المصادر:

1. آثار الإمام محمد البشير الإبراهيمي، تقديم نجله أحمد طالب الإبراهيمي، ج2، دار العرب الإسلامي، بيروت –لبنان، ط ،1997

ثانيا: المراجع:

1-العربية

2. أكرم اليوسف: الفضاء المسرحي دراسة سيميائية.، دار المشرق، المغرب، 1994.
3. أوريدة عبود: المكان في القصة القصيرة الجزائرية، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، (د..ط)، الجزائر، 2009
4. جميل حمداوي: سيميوطيقا الصورة المسرحية، دراسات في المسرح، منشورات المعارف، الرباط، (د،ط).(د.ت)
5. حافظ الحديدي: في الفنون المشهدية– العرض والنص والأداء، تبر الزمان، تونس، (د.ط)، 2007.
6. حسين التكمه جي :نظريات الإخراج –دراسة في الملامح لنظرية الإخراج، دار المصادر، بغداد، العراق، ط1، 2011.
7. حيدر جواد كاظم: تأويل الزي في العرض المسرحي، دار الرضوان للنشر والتوزيع، العراق، ط1، 2013.
8. رشاد رشدي :فن الكتابة المسرحية، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، مصر، د. ط، 1999.
9. سعد أردش :المخرج في المسرح المعاصر،(د.ط)1، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998.
10. سعدلي سليم: آليات الخطاب الساخر في رواية الثلاثة محمد البشير الإبراهيمي، مجلة الممارسات اللغوية، جامعة بجاية،–الجزائر، 2012.

11. شادية شقروش: سيمياء العنوان في ديوان "مقام البوح" لعبد الله الفشي، المتلقي الأول للسيمياء والنص الأدبي، الجزائري، دار الهدى، الجزائر، 2000.

12. شكري عبد الوهاب: النص المسرحي– دراسة تحليلية وتاريخية لفن المسرحية والتعريف بالمأساة الإغريقية، مكتبة العربي الحديث، الإسكندرية –مصر .(ط01)، 1997.

13. عادل النادل: مدخل إلى فن كتابة الدراما، نشر وتوزيع مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، ط1، 1987.

14. عبد العزيز حمودة: البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية–مصر، 1998

15. عبد القادر قط: فن المسرحية، دار نوبار للطباعة، القاهرة، مصر،ط1، 1998.

16. عبد الكريم الجدري: التقنية المسرحية، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الريحانة، الجزائر، د.ط، 2002.

17. عبد المنعم سمير: جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي الإيمائي، دار الصادق الثقافية ،العراق،ط1.

18. عز الدين جلاوجي: المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، دار التنوير للنشر والتوزيع، الجزائر، 2012.

19. عصام الدين أبو العلا: آليات التلقي في دراما توفيق الحكيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2007..

20. عمر بلخير: تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2003.

21. فرحان بلبل: النص المسرحي في سوريا(1967–1988)، دراسة منشورات دار كتاب العرب، دمشق– سوريا، 2003.

22. كمال الدين عيد: أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي–قاموس منهجي لدراسة في الوطن العربي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر الإسكندرية –مصر، 2006.

23. محمد زكي العشماوي: أعلام الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنية ، د. ط. دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية– مصر، 2005.

24. محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ط1، منشورات دار الأمان، الرباط –المغرب، 2006.

25. محمد فراح: الخطاب المسرحي وإشكالية التلقي– نماذج وتصورات في قراءة الخطاب المسرحي، ط1، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء– المغرب، 2006.

26. نبيل راغب: فن العرض المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط1، 1996.

27. نديم معلا محمد: في العرض المسرحي في النص المسرحي قضايا نقدية، مركز الإسكندرية للكتاب، الإسكندرية–مصر ط1، 2000.

28. وليد البكري: موسوعة إعلام المسرح المصطلحات المسرحية، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن.

29. يحى سليم البشتاوي. مفردات الرؤية، وقفات في الفن المسرحي، دار الحامد للنشر والتوزيع الطبعة الأولى، 2012.

2–المترجمة:

30. أرسطو، فن الشعر، ترجمة: إبراهيم حمادة، ط1، هلا للنشر والتوزيع مصر، 1999.

31. آلين أستون وجورج سافونا: المسرح والعلامات تر: سباعي السيد، أكاديمية الفنون د. ط، مطابع المجلس الأعلى للآثار، د. ت.

32. آن أوبرسفيلد: قراءة المسرح، تر: مي التلمساني، مركز اللغات والترجمة أكاديمية الفنون، ط1،القاهرة–مصر،1977

33. جوليان هلتون: نظرية العرض المسرحي، تر: نهاد صليحة الشارقة الإبداع الفكري،مصر، 2001.

34. رولان بارت :التحليل القصصي- تطبيقات على النصوص من التوراة والإنجيل والقصة القصيرة، د.ط، دار التكوين دمشق- سوريا، 2009

35. فليب فانتيغام: التكنيك المسرحي، تر: يوسف البدوي، مؤسسة بورسعيد للطباعة، مصر، د.ط، د، ت.

36. لايوس إيجري: فن الكتابة المسرحية، تر: دريني خشبة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة -مصر، د.ط، 1962.

ثالثا: المعاجم والقواميس:

37. ماري إلياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، عربي -انجليزي- فرنسي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت- لبنان، 1997.

رابعا: المجلات والدوريات:

38. لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية ج1 العدد 32/ت إصدار 2019/01/01م، العراق.

39. مجلة الأدبية عدد 24 مارس 2014،طنجة، المغرب

40. مجلة الدراسات اللغوية والأدبية، العدد الأول، جوان 2013 ،جامعة 8 ماي 1945 قالمة، الجزائر.

41. مجلة المسرح التجريبي، عدد 8، مهرجان القاهرة الدولي الخامس للمسرح التجريبي، مصر.

خامسا: الرسائل الجامعية

42. خلود إبراهيم عبد الله: تطور البناء الدرام التاريخي في روايات رضوى عاشور 1992-2010، مذكرة ماجستير، جامعة الشرق الأوسط، الأردن .،2012

43. صالح قسيس: الخطاب المسرحي الجزائر المعاصر، مذكرة ماجستير، جامعة باتنة-الجزائر، 2008/007.

44. وردة حلاسي: المسرح الجزائري المعاصر بين النص والعرض دراسة سيميائية، رسالة دكتوراه في الأدب العام والمقارن ،جامعة عنابة -الجزائر، 2017، 2018.

سادسا: المواقع الالكترونية:

45. فاروق الغمراوي: دراسة أولية في الاخراج المسرحي،

theater_7 20/08/2020,10:23>talantaberth.bagspot.com

46. عبد الرحمان التميمي :الحركة على خشبة المسرح ww.sabahalanbari.com,2020/08/20:27,28

47. جميل حمداوي، الإرشادات الإخراجية: www.diwanalarab.com 28/08/2020، 20.30

الملاحق

الشيخ العلامة محمد البشير الإبراهيمي

1- نشأته وملامح حياته:

ولد الشيخ البشير الإبراهيمي في رأس الوادي على بعد خمسين كيلومتر جنوب غرب بلدة برج بوعريريج في 14 جوان 1889. حيث درس وتعلم على يد عمه ووالده وكان يتميز بذاكرته القوية وذكائه العالي.

لذلك حفظ القرآن الكريم في سن تسع سنوات بالإضافة إلى العديد من أبيات الشعر والأدب. كما تعلم قواعد النحو والبلاغة والفقه. فتأسس الإبراهيمي ليصبح عالما متمكنا ونابغا، وبعد وفاة عمه ليلتحق بعائلته في المدينة المنورة وبقي فيها هناك لمدة 5 سنوات حيث طور تعليمه الإسلامي وتأسس على أيدي علماء وكتب مكتبات المدينة المنورة، ثم ذهب البشير الإبراهيمي إلى دمشق عام 1912 حيث درس في مدرسة السلطانة لسنوات وأخذ الكثير من الخبرة على أيدي مشايخ دمشق، ثم عاد الإبراهيمي إلى الجزائر بمدينة سطيف حيث أنشأ مع رفيقه الشيخ عبد الحميد بن باديس الذي تعرف عليه في المدينة المنورة جمعية العلماء الجزائريين.

2- مسيرته مع الأدب والعلم:

بعد تأسيس البشير جمعية العلماء المسلمين الجزائريين مع صديقه عبد الحميد بن باديس ثم اختياره ليكون نائب رئيس الجمعية فكان دوره مقتصرا على نشر الإصلاح في غرب الجزائر خاصة مدينة وهران حيث بدأ في إنشاء المدارس وإلقاء الدروس والخطب التعليمية حتى امتد دوره إلى مدينة تلمسان غرب الجزائر.

عمل الإبراهيمي في جريدة الإصلاح حيث كانت مقالاته سببا في نفيه إلى مدينة آفلو الفرنسية الصحراوية، وبعد وفاة صديقه عبد الحميد بن باديس تم انتخابه ليكون رئيس جمعية

العلماء المسلمين الجزائريين، وبالفعل أصبح رئيسا لها وهو لا يزال في المنفى، وفي عام 1943 تم الإفراج عنه ثم تم نفيه واعتقاله مرة أخرى عام 1945 وافرج عنه بعد سنة واحدة.

وعند عودته عمل بمجلة " البصائر " وكتب العديد من مقالات البلاغة والنقد السياسي ضد فرنسا ومن يساندها. كما كتب العديد من المقالات عن فلسطين والقضية الفلسطينية فكان داعما لأهلها.

انتقل البشير عام 1952 إلى مصر حيث استقر بالقاهرة حيث قامت ثورة التحرير في الجزائر فدعى في بيان أصدرته جمعية العلماء المسلمين الجزائريين إلى التفاف الشعب بقوة ودعم ثورة التحرير ولم يقتصر نشاطه على ذلك. فقام بالكثير من النشاطات الهامة في مصر لمساندة الثورة والقضية الجزائرية حتى استقلت.

3- أعماله ومؤلفاته:

كان البشير الإبراهيمي واسع المعرفة شأنه شأن السلف الأول من حملة الثقافة الإسلامية؛ فكتب في الأصول والتشريع الإسلامي. وألف في اللغة وقضاياها الدقيقة. وفي الأخلاق والفضائل الإسلامية، وهو كاتب بليغ ذو أسلوب بديع، يحمل نفس مجاهد وروح مصلح وخيال شاعر وقوة ثائر، وتشهد على ذلك مقالاته النارية التي كانت يفتتح بها مجلته الشهرية (البصائر)، وله ملحمة رجزية نظمها في الفترة التي كان فيها مبعدا في الصحراء(آفلو)، وهي تبلغ ستا وثلاثين بيت تتضمن تاريخ ومحاورات أدبية بين الشيطان وأوليائه، ووصفا للاستعمار ومكائده ودسائسه. ومن مؤلفات الشيخ الإبراهيمي التي لا يزال بعضها حبيسا لم يرى النور:

- عيون البصائر :وهي مجموعة من المقالات التي كتبها بقلمه في جريدة البصائر في سلسلتها الثانية.
- كتاب:(بقايا فصيح العربية في اللهجة العامية بالجزائر).

- كتاب:(النفايات، والنفايات في لغة العرب) جمع فيه كل ما جاء على وزن(فعالة) من مختار الشيء أو مرذوله.
- كتاب:(أسرار الضمائر في العربية)
- كتاب: (التسمية بالمصدر).
- كتاب:(الصفات التي جاءت على وزن (فعل) بفتح العين
- كتاب:(نظام العربية في موازين كلماتها).
- كتاب:(في الأطراد والشذوذ في العربية).
- رسالة في الفرق بين لفظ المطرد والكثير عند ابن مالك.
- كتاب (ما أخلت به كتب الأمثال من الأمثال السائرة).
- رسالة في ترجيح أنّ الأصل في بناء الكلمات العربية ثلاثة أحرف لا إثنان.
- رواية (كاهنة الأوراس) بأسلوب مبتكر يجمع بين الحقيقة والخيال.
- رسالة مخارج الحروف وصفاتها بين العربية الفصيحة والعامية.
- كتاب: (حكمة مشروعية الزكاة في الإسلام.
- كتاب:(شعب الإيمان)جمع فيه الأخلاق ،والفضائل الإسلامية ،وهناك محاضرات وأبحاث كتبها عنه التلامذة في حين إلقائها وهناك فتاوى متناثرة.

وقد طبعت مجموعة من مؤلفاته في خمسة مجلدات تحت عنوان آثار الإمام محمد البشير الإبراهيمي وأصدرته دار الغرب الإسلامي.

الفهرس

فهرس الموضوعات

العنوان	الصفحة
شكر	
مقدمة	أ
مدخل: مفاهيم ومعلومات	
1- النص الدرامي(المكتوب)	05
2- العرض المسرحي	06
3- العلاقة بين النص والعرض	06
4- الإخراج المسرحي	11
الفصل الأول : البناء المعماري في "رواية الثلاثة" لمحمد البشير الإبراهيمي	
1-التقطيع	13
2- الاستهلال (المشهد الاستهلالي)	20
3- العنوان	22
4- الحوار	24
5- الصراع	27
6- الشخصية	28
7- الحدث	31
8- الفضاء المسرحي	35
الفصل الثاني: الإرشادات الإخراجية: البناء السينوغرافي (في "رواية الثلاثة" لمحمد البشير الإبراهيمي)	
1- تعريف الإرشادات الإخراجية	39
2- أشكال الإرشادات الإخراجية	42
3- مكونات الإرشادات الإخراجية	44
4- وظائف الإرشادات الإخراجية	45
الخاتمة	62
قائمة المصادر والمراجع	64
الملاحق	70
الفهرس	73
الملخص	

ملخص:

تناولت هذه الدراسة ملامح الاخراج في "رواية الثلاثة" لمحمد البشير الإبراهيمي، حيث ركزنا على البناء المعماري أي الأبعاد الفنية الموجودة في هذا النص ومتمثلة في التقطيع، العنوان، الحدث، الحوار، الشخصية، الزمان، والمكان وأيضا على الإرشادات الإخراجية والتي تمثلت في العناصر السينوغرافية متمثلة في: الديكور، الإضاءة، الزمن، المكان، وصف المشهد، وصف للشخصية والموسيقى.

وقد توصلنا إلى أن هذا النص يضم بين تضاعيفه الكثير من العناصر التي ترتكز عليها الكتابة المسرحية، مما يسمح لنا بالقول بأنه حتى وإن لم تكن للشيخ محمد البشير الإبراهيمي نية كتابة (نص درامي) إلا أن ملامح الإخراج تتجلى فيه، ويبقى قابلا للإخراج على الأقل على شكل لوحات أو مشاهد، وليس بالضرورة على شكل مسرحية مكتملة العناصر.

الكلمات المفاحية:

ملامح الإخراج– رواية الثلاثة– الإرشادات الإخراجية– البشير الإبراهيمي

Summary :

The survey is studing the features .of directing. IBRAHIM ABACHIR ś work "The Thined 3th Novel. We foused on the srchiteteur,and.the artistique dimensions included in the text, for example :the title, the went,the dialogue, the charter, the time,And the place, In addition, Direching instructions wicts escamplefied the timing, the place, the discribtion of the scene, the person slit ś discntstion and the music. In conclusion, we arrived, that the text imcluding. between. Jts lines alot of elements. That vepresent the basic of the play litenture a,wich alows.us to say that dispite of the fact, the Al Bachir .Al-IBRAHIM, did’ nt intend to,write dwmatic literary work a the features of direction is so obvious and the Jts possible to pirect its in various forms : points or scenes inot conditioned as full play.

Key words::

Features of Directing - The Three Novel - Directing Instructions - Al-Bashir Al-Ibrahimi