وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف. المسيلة
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي:.....
رقم التسجيل: ط1: 20085090828
رقم التسجيل: ط2:M1996361690

مذكرة مقدمة ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر تخصص: أدب عربي حديث ومعاصر
بعنوان:

النص المرافق في مسرحية "منمنمات تاريخية" لسعد الله ونوس

إعداد الطالب (ة):
*** بليـــــح سالمـــــة**
*** مرينـــي راشـــــدة**

أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة الأساتذة:

اسم ولقب الأستاذ	الرتبة	الجامعة	الصفة
د. نوال منديل	أستاذ محاضر " ب"	جامعة المسيلة	رئيسا
د. غجاتي أسماء	أستاذ محاضر " أ "	جامعة المسيلة	مشرفا ومقررا
د. العلجة هذلي	أستاذ محاضر " أ "	جامعة المسيلة	مناقشا

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

إهداء

إلى روح أبي الراحل عن الوجود.. الساكن بقلبي دوماُ

إلى أمي سندي في الحياة..

إلى كل عزيز على كل قلبي..

إلى إخوتي وأخواتي.. يونس ، صديق ، شهرة، رندة، حليمة..

إلى بنات أخي.. زينب ، نور

إلى كل من وقف معي في دروب الحياة ..

أهدي هذا العمل المتواضع...

سالمــة

إهداء

..إلى قرة عيني... رمز الحنان ومنهل الأمان" أمي"

إلى من وقف إلى جانبي .. وشريك عمري زوجي الغالي

إلى فلذات كبدي وقطع من روحي أبنائي شهد و يسر و إسلام..

إلى كل عائلتي الصغيرة والكبيرة.. وعائلة زوجي

أخص كذلك بالذكر الأستاذ سعدون وزوجته..

راشــدة

مقدمـــــــــــة

مقدمة

يتميز النص المسرحي عن غيره من الأجناس الأدبية الاخرى بإرتباطه الوثيق بالعرض المسرحي وهو غايته، الشيء الذي يفرض إلمام المؤلف بكل مقتضيات الكتابة المسرحية، فيكتب نصاً قابلاً لكي يلقيه ممثلون كما لو كان مرتجلاً ووليد اللحظة، بل وان يكون في حالة القراءة مادة لعرض متخيل يتصوره القارئ، وهو يحاول إكتشاف ما تحكيه المسرحية.

المسرحية عبارة عن علمات ودوال لغوية وبصرية، موجهة من الكاتب إلى القارئ أو من المخرج أو الممثل بغية تمثيلها فوق الخشبة المسرحية، وهي رؤية الكاتب إلى الوجود و المعرفة والقيم، تختلف وتتنوع أهدافها ويتباين تأليفها من مدرسة إلى أخرى، ومن تيار درامي إلى آخر، حسب فلسفة مبدع المسرحية، وطبيعة إقتناعاته العقائدية والدينية، وإختلاف تصوارته الأيديولوجية والفنية، والجمالية، والمذهبية.

ولقد اخترنا أن يكون موضوع بحثنا في المسرحية والموسوم بـ: النص المرافق في مسرحية «منمنمات تاريخية» لسعد الله ونوس، حيث كان الإختيار مؤسساً على جملة من الأسباب والاهداف في الآن نفسه:

- أسباب ذاتية: وتتمثل في محاولة إستدراك بعض المفاهيم الغامضة في مجال المسرح، وكذلك ممارسة التحليل من أجل تعميق الفهم من خلال الخوض في البحث العلمي الاكاديمي
- أسباب موضوعية: وتتمثل في فهم النظريات والتجارب المسرحية العالمية العامة، والتجارب العربية الخاصة، إلى جانب الإلمام بالمناهج والإرشادات المتبعة في دراسة وتحليل النصوص المسرحية لفهم فعاليات خطاباتها.

موضوع البحث ليس بالجديد المطلق ولا المتناول المستهلك، ولكن هو دراسة قد سبق إليها بعض الباحثين، وإن كانت تختلف عنها في الطرف والتحليل، ومن اهم هذه الدراسات:

- سعد الله ونوس ومنمنمات تاريخية: الشريف ماهر
- ارشادات المؤلف: سامح مهران
- الوجه الآخر لإبن خلدون في مسرحية منمنمات تاريخية: علاء اللامي

ومن هنا كان منبع التصور العام الذي تمحورت حوله الدراسة والهاجس الأساس الذي دفعنا إلى إختيار موضوع النص المرافق أحد أهم مكونات النص الدرامي كموضوع محوري، وسعد الله ونوس كأحد أهم الأسماء اللامعة التي حلقت عالياً في مجال المسرح من خلال جهوده الإبداعية التي أثْرَتْ الساحة العربية

إنطلاقا من كل المساعي السابقة، كان البحث إجابة عن إشكاليات تتجسد محتواها في مايلي:

- ماهي النصوص المرافقة التي تشكلت منها مسرحية «منمنمات تاريخية»؟
- ماهي دلالاتها؟
- وهل يمكن الإعتماد عليها لوضع تصور أولي للعرض المسرحي؟
- ثم هل يعتبر سعد الله ونوس من كتاب المسرح الذين يهتمون بوضع هذه النصوص المرافقة في نصوصهم الدرامية؟

وللإجابة على هذه الإشكالية إخترنا علم العلامة كآلية منهجية يتم من خلالها تحديد بنية النص الدرامي، من خلال تحديد عناصره الأساسية، وسماتها الخاصة ، بالإضافة إلى الاستعانة ببعض آليات المنهج البنيوي.

وقد حددنا خطة بحث في مقدمة ومدخل وفصلين وخاتمة وملحق

- خصصنا المدخل لمفهوم النص المرافق، تاريخه، وظائفه، أنواعه

- الفصل الأول موسوم بـ: الإرشادات الإخراجية الداخلية في مسرحية «منمنمات تاريخية»، وقد جمعنا بين النظري والتطبيقي تناولنا أولا الشخصية، مفهومها، نماذج من النصوص المرافقة المعنية بالشخصيات، وثانيا الأداء التمثيلي، مفهومه، مكوناته، نماذج من النصوص المرافقة المعنية بالداء التمثيلي قسمت إلى ثلاث أجزاء الأداء الصوتي والأداء التمثيلي والاداء التمثيلي الحركي

- في حين كان الفصل الثاني موسوم بـ: الإرشادات الإخراجية الداخلية، وكان فيه أولاً: العناصر التصميمية (المكان، الإكسسوار، الأزياء)، ونماذج عن كل نوعٍ منها في المسرحية وثانيا: العناصر التقنية (المؤثرات السمعية، الإضاءة)، ونماذج من النصوص المرافقة عن كل نوعٍ منها في المسرحية.

- أما الخاتمة هي عبارة عن أهم النتائج المتوصل إليها من خلال الدراسة.

– ولتحقيق الفائدة أكثر دعمنا هذا البحث بملحق لإثرائه تناولنا فيه السيرة الذاتية للمؤلف وكذلك ملخص عن المسرحية.

– لقد اعتمدنا على مجموعة من المراجع اهمها:

– مخل إلى علم العلامات في اللغة والمسرح لعصام الدين أبو العلا

– المسرح والعلامات لإيلين أستون وجورج سافونا

ولعل من أهم الصعوبات التي واجهتنا في إنجاز هذا البحث:

صعوبة التعامل مع العلامات المسرحية التي تتضمنها النصوص المرافقة من حيث تحديد طبيعتها في كثير من الأحيان وكذلك صعوبة تحديد دلالاتها، حيث يقتضي الأمر البحث في أغوار النص من خلال تحديد أفكاره وربطها بما وظفه الكاتب من تاريخ وايديولوجيا وفن

وفي هذا المقام لا يسعني إلا أن أتقدم إلى الاستاذة المشرفة أسماء غجاتي بجزيل الشكر والعرفان كما نشكر كل من ساعدنا في إنجاز هذا البحث.

مدخـل: مفاهيم أولية

1- تعريف النص المرافق(الإرشادات الإخراجية)

2- تاريخه

3- وظائفه

4- أنواعها

مدخل: مفاهيم أولية

1- تعريف النص المرافق(الإرشادات الإخراجية):

وتسمى أيضاً في اللغة العربية ملاحظات إخراجية والإرشادات الإخراجية هي تسمية تطلق على أجزاء النص المسرحي المكتوب التي تعطي معلومات تحدد الظرف أو السياق الذي يُبنى فيه الخطاب المسرحي، وهذه الإرشادات تغيب في العرض كنص لغوي وتتحول إلى علامات مرئية وسمعية.

تحتوي الإرشادات الإخراجية على معلومات تحدد مكان الحدث وزمانه وتبين أسماء الشخصيات(قائمة الشخصيات) والمعلومات الخاصة بكل منها أحيانا(السِّن، الشكل الخارجي، المهنة...إلخ)، كما يمكن أن تحتوي على معلومات حول أداء الممثل(اللهجة، النبرة، الحركة، الانفعال)، بالإضافة إلى معلومات حول الديكور، الإضاءة، الإكسسوار، والموسيقى والمؤثرات السمعية...إلخ، كذلك فإن إسم شخصية متكلمة بجانب الحوار على امتداد النص يعتبر جُزءاً من الإرشادات الإخراجية.

على الرغم من أنَّ الإرشادات الإخراجية كما يُستنتج من التسمية تتعلق بعملية تحويل النص المكتوب إلى عرض مسرحي، وتتوجه أساساً لمجموعة القائمين على العمل من مخرج وممثل وسينوغراف وغيرهم، إلا أنها موجودة في النص المسرحي المكتوب لتساعد القارئ أيضاً على تحليل شكل العرض المسرحي.

اعتبر الناقد المسرحي رومان إنجاردن R.Ingarden أن النص الحواري هو النص الأساسي، وكل ماهو خارج عن الحوار، أي(الإرشادات الإخراجية) نص ثانوي وقد بيَّن إمكانية وجود علاقة جدلية بين النصين، كما ذكر الناقد ستيف جانس S.Jansen في كتابه[1]

1 ماري إلياس وحنان قصاب حسين : المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون ، بيروت- لبنان ، الطبعة الأولى، 1997، ص: 22

(نظرية الشكل الدرامي) أنَّ هناك نوع من الالتقاء يتم بين الحوار والإرشادات الإخراجية إذْ لايمكن أن تكون هناك جملية حوارية إذْ لم يُعلن عن قائلها.[1]

ومن هنا قد قسم النص الدرامي إلى قسمين:

قسم يضم النص الرئيسي Haup text وهو النص الحواري الدرامي فقط، الذي يستطيع القارئ قراءته والمشاهد مشاهدته، والاستماع إليه والنص الفرعي Neben text ويعني به نص الإرشادات المسرحية التي كثيرا ما تغافلها القارئ لكونها سير تتبعه لقراءة المسرحية وأحداثها وأفعالها، أما على خشبة المسرح فلا تحتل في كل الأحوال أهمية كبيرة، ففي بعض الأحيان قد تفسر لصالح النص وفي بعضها الآخر يتغافل المخرج أو مصمم الديكور أو حتى الممثل.

تعكس الإرشادات المسرحية الكثير من الدلالات التي تساعد على فهم النص، فهي بداية نظم دالة تكمل بعضها البعض، وتساعد على فهم نوايا الكاتب إتجاه الشخصية.

إنَّ الإرشادات الإخراجية في هذا وُجدت من أجل مساعدة القارئ على تلقي النص وتخيل الأحداث وكأنها تَمْثُلُ أمامه وأيضاً على مساعدة المخرج الذي ينوي إخراج هذه المسرحية على الإستفادة من تلك الملاحظات التي وضعها المؤلف، وكذلك من خلال تلك الإرشادات يمكن معرفة انفعالات تلك الشخصيات، حركاتها، والأماكن التي تدور فيها الأحداث.[2]

وهكذا تساعد الإرشادات الإخراجية التي يخطها المؤلف مصممي العرض (سينوغراف) والمخرج لإنشاء الفضاء المسرحي المناسب، وكما أنَّها تقيد الممثل في تحديد أبعاد الشخصية وانفعالاتها وحركاتها.[3]

---

1 المرجع السابق، ص: 22-23

2 أحمد صقر : الإرشادات المسرحية في مسرحية الزفاف الدرامي للكاتب الإسباني لوركا، الأهرام للنشر والتوزيع ، الإسكندرية ، د.ط، 2011، ص35

3 محمد حامد وعثمان جلال الدين : العناصر الدرامية في سرديات إبراهيم اسحاق، مجلة العلوم الإنسانية ، عمادة البحث العلمي ، السودان،ع15، 2014، ص194

وكما ترى آن إيبرسفيلد Anne Oversfield أن النص المسرحي يتكون من جزأين محددين لا يمتزجان وهما الحوار والتعليمات.[1]

يُعرف وليد بكري الإرشادات الإخراجية عبر موسوعة أعلام المسرح ومصطلحات المسرحية بأنها:«.. الملاحظات التي تضاف إلى النص المسحي وتحتوي على المعلومات اللازمة للعرض والتي لا تتضح من الحوار نفسه، وهي تعني عموما بـ (أ) حركات الممثل (ب) المشاهد والمؤثرات المسرحية، وأبسط هذه التوجيهات المتعلقة بحركة الممثل هي: (يجلس)، (يخرج)، (يقف)، (يستدير إلى الخلف) أو (يخرج)...إلخ، أمَّا التوجيهات المتعلقة بالمشاهد فهي تعني بما ينبغي أن يكون عليه المنظر المسرحي وشكل الخشبة عند تمثيل مشهد من المشاهد.»[2]

أي أنَّ الإرشادات الإخراجية أو مايسمى أيضاً بإرشادات المؤلف **Didascalies** تتضمن تفاصيل الحز الذي يدور فيه الحوار، كما أنها الظروف التخيلية والمسرحية للمنطوق المسرحي.[3]

إذن الإرشادات الإخراجية هي تسمية تطلق على أجزاء النص المسرحي المكتوب التي تعطي معلومات تحدد الظرف أو السياق الذي يُبنى فيه الخطاب المسرحي.

وهذه الإرشادات تغيب في العرض كنص لغوي وتتحول إلى علامات مرئية أو سمعية.[4]

---

1 زبيدة بوغواص : الحوار المسرحي لعز الدين جلاوجي ، مجلة العلوم الإنسانية ، كلية الفنون والثقافة، قسنطينة- الجزائر ، العدد44، ديسمبر 2015، ص32

2 وليد البكري : موسوعة أعلام المسرح والمصطلحات المسرحية، دار أسامة للنشر والتوزيع ،عمان-الأردن،د.ت، ص09

3 سامح صهران: إرشادات المؤلف Didascalies ، مجلة المسرح التجريبي،ع8، مهرجان القاهرة الدولي الخامس للمسرح التجريبي ،1993/09/08، ص2

4 علي أحمد باقر: النص المسرحي، 2020/08/15، www.idip-dictionry.com

ويسميها عصام الدين أبو العلا في كتابه: «مدخل إلى علم العلامات في اللغة والمسرح»، بأنها النصوص الغير كلامية، حيث يحاول الكاتب خلالها أن يضع تصوراً لما هو مرئي ومسموع في العرض المسرحي المفترض الذي يقدمه كسند من أسانيد التعبير الدرامي.[1]

ولهذا يجد قارئ النص المسرحي عادة كلمات، وضعت بين أقواس أو طُبعت بأحرف مائلة، تجيء اعتراضية، تقطع انسياب الحوار، الأمر الذي يُثير حنق بعض القرّاء، لأنهم (مضطرون) للتوقف عندها، تلك هي ملاحظات الكاتب المسرحي، أو كما يطلق عليها الإرشادات المسرحية أو التوجيهات المسرحية، وثمة من يرى أن هذه الإرشادات شيء إلى أدبية النص، وقد تقلل من شأنه.[2]

الإرشادات المسرحية أو ملاحظات الكاتب، تنطوي على نظم دلالية، تكون صورة العرض المسرحي، حتى ولو رفضها المخرج، أو وقف منها مؤقفاً انتقائيا، فهي مادة التفكير، معطى مقابل للنقاش، احتمال يفتتح أفق احتمالات أخرى، قد تلتقي مع هذه المعطى، وقد تفترق عنه.[3] وقد عَمِد أغلب النقاد إلى استخدام مصطلحي النص الرئيسي والإرشادات المسرحية لتمييز بين حوار الشخصيات، وبين قائمة المعلومات والملاحظات، التي تضع إطاراً لهذا الحوار، فالكاتب المسرحي يضع ملاحظاته الإرشادية غالباً بين قوسين كبيرين، ليتوجه بها القارئ لمساعدته على تصور وتخيل الفضاء الدرامي، لذلك ينبغي تحليل هذه الإرشادات باعتبارها تؤثر على الشخصيات وعلى دلالتها الاجتماعية ومواقفها النفسية وعلى تموضعها وحركات ما فوق

1 عصام الدين أبو العلا : مدخل إلى علم العلامات في اللغة والمسرح ، الهيئة المصرية العامة للكتاب،مصر،د.ط، 2005، ص152

2 نديم معلا : لغة العرض المسرحي، دار المدى للطباعة والنشر ، ط1 ، 2004، ص107

3 نفسه ص108

الخشبة، كما تؤثر في الآن ذاته على الزمان والمكان، وعلى العلامات البصرية والسمعية والتقنية والمشهدية التي تهم الأداء التمثيلي، كالإضاءة والملابس والماكياج.[1]

إذن من المعلوم أن الإرشادات الإخراجية أو ما يعرف بـ (النص الفرعي)، يكتبه المؤلف المسرحي للمثل أو المتلقي أو المخرج أو السينوغراف، وعليه فإنها مهمة بالنسبة لكل منهم مادامت تقوم بوظيفة التوجيه والإرشاد والتنبيه، و تحيل على وجهة نظر المؤلف، لذا يتكون المص الفرعي من مجموعة من العناصر التي تشكل العمل الدرامي، وتؤثثه بشكل لغوي وبصري وسيميائي.[2]

إنَّ المتصفح لكتب النقد المسرحي و الدراما الغربية منها والعربية، يجد مجموعة من التسميات تطلق على النص الفرعي، منها الإرشادات المسرحية، ملاحظات الكاتب، الإرشادات الإخراجية، الإرشادات الركحية، التوجيهات المسرحية، النص الثانوي، النص الفرعي، النص المرافق... و غالباً ما يُوضع النص المرافق بين قوسين في المسرح العربي أو يطبع بأحرف طباعية مائلة في النص الدرامي الغربي أو يكتب بخط رقيق كذلك في مقابل حوار مشبع بالسواد، ويرد النص المرافق في شكل ملاحظات أو مفردات أو عبارات أو جمل مركزة أو فقرة نصية أو نص فرعي للنص الرئيسي للحوار.[3]

و يجدر بنا إلى التنويه ونحن بصدد ذكر مفاهيم للنص الفرعي، أن هذه الملاحظات الإخراجية أو الإرشادات المسرحية تتنوع تبعا لأسلوب الكاتب أو المدرسة التي ينتمي إليها أو العلاقة مع المخرج[4]، كما أنها عبارة عن فقرات سردية وصفية، تطول وتقصر، منها ما يكون

1 ميلود بوشايد وعبد الرحيم اصميدي: دراسة لمسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح لعبد الكريم برشيد، قراءة توجيهية تحليلية ، ط2 ، المغرب ، 2006، ص20

2 جميل حمداوي : الإرشادات الإخراجية، 2020/05/20، www.diwanlararb.com

3 جميل حمداوي:سيموطبقا الصورة المسرحية- دراسات في المسرح، منشورات المعارف،الرباط-المغرب، د.ط، د.ت، ص63-64

4 أكرم اليوسف:الفضاء المسرحي(دراسة سيمائية) ، دار المشرق،المغرب، ط 1، 2000، ص89

فاتحة للمشهد أو خاتمة له، ومنها ما يتخلل الحوار[1]، ويَبْقى النص الإرشادي ليس إلاَّ وسيلة لغاية هي الأخذ بيد المخرج المسرحي أثناء تحويل النص الدرامي إلى عرض مسرحية على الركح وهنا تنتهي مهمته[2].

2- تاريخه:

أصول هذا النوع من التعليمات يعود إلى المسرح اليوناني حيث كانت كلمة ديداسكاليا **Didaskalia** تعني في بداية التعاليم الفلسفية، تطوَّر المعنى فصارت الكلمة تُطلق على تعليمات التي يعطيها الكاتب للممثل ليحَّضر دوره، كذلك تسمية ديداسكاليا تُطلق على التقارير التي تكتب عن المسابقات التراجيدية والكوميدية واسم مؤلفها، وقد ترك أرسطو **Aristote** (**384-322** ق م) ديداسكاليات من هذا النوع أفادت في معرفة متسلسل تقديم المسرحيات في عصره.

في المسرح الروماني استخدمت نفس كلمة ديداسكاليا، لكنها كانت تعني المعلومات التي استخدمت نفس كلمة ديداسكاليا، لكنها تعني المعلومات التي تعطي عن العرض المخصص لمسرحية واحدة، وما تزال ديداسكاليات الروماني لوسيوس أكيوس **Lucuis Accius** موجودة حتى اليوم وفيها معلومات هامة على العروض المقدمة في زمنه، وهذا المعنى الروماني هو أصل المعنى الحديث لكلمة ديداسكاليا التي يُقصد بها اليوم الإرشادات الإخراجية.

في الطبعات الأولى للنصوص المسرحية القديمة، كان نص المسرحية يُسبق بقائمة تحدد أسماء وصفات الشخصيات بكلمات قليلة ويُطلق على هذه القائمة اسم أدوار الدراما،

1 باشا حايك: الإرشادات الإخراجية وأهميتها في النص، 2020/07/25، http://abbashahayek.com

2 أبو حسن سلام: حيرة النص المسرحي بين الترجمة والتأليف والإقتباس،دار الاسكندرية للكتاب،مصر، ط2، 1998 ص212

عرف المسرح الانجليزي القديم تقليد استخدام وثيقة تسمى **Platt** تحتوي على تعليقات فنية موجهة من مدير فرقة لأعضائها تحدد دخول وخروج الممثلين وتُوقت استعمال الإكسسوارات وإدخالها على الخشبة، كما عرف تقليداً آخر وهو اعطاء تعليمات مقتضبة تأخذ أحيانا شكل روامز يفهمها العاملون في المسرح، تحدد وضع الممثل وحركته ومكانه على الخشبة (فوق، تحت، يمين، يسار، في الوسط..إلخ) وهذا مايطلق عليه اسم إرشادات الخشبة **Stage Directions**.[1]

فيما بعد وقبل ظهور الإخراج، صارت التعليمات الموجهة من المشرف على العرض للعاملين في المسرح لتساعدهم على تنفيذ العرض على الخشبة تُسجل فيما عرف باسم نشرة التعليمات **Cahier de Régie**، وقد ظلَّ هذا التقليد سائداً حتى بعد ظهور وظيفة المخرج، والواقع أنَّ الحاجة للإرشادات الإخراجية تنتفي تماماً أو تتقلص إلى الحد الأدنى في المسرح المنمط الذي تحدد الأعراف المسرحية الصارمة مكوناته وشكل تقديمه وطريقة الأداء فيه كما هو الحال في المسرح الشرقي التقليدي، كما تنتفي أو تندر في المسرح الذي يقوم فيه الكاتب نفسه بإعداد العمل للتمثيل على الخشبة، وهذه حالة ويليام شكسبير **William Shakespeare** في إنجلترا، وموليير **Molière** في فرنسا**(1622-1673)**

يمكن إعتبار بداية ظهور الإرشادات الإخراجية بمعناها الحديث تزامن مع ظهور مسرح العلبة الايطالية* في القرن السادس عشر، ومحاولة رسم صورة تُشبه الواقع من خلال الديكور، ومنه تحول الفضاء المسرحي إلى صورة عن مكان في العالم، وكذلك مع تطور مفهوم الشخصية من مجرد دور إلى شخصية لها مواصفات فردية أقرب إلى الطبيعة الإنسانية.

1 ماري إلياس وحنان قصاب حسين:المعجم المسرحي،ص23

* مسرح العلبة الإيطالية في القرن السادس عشر وقد سمى بمسرح العلبة لتخيل المبتكر أن للمسرح أربع جدران تشبه العلبة ومن خلال هذا الحائط الرابع يستطيع الجمهور متابعة ما يجرى على خشبة المسرح

عندئذ صار من الضرورة كتابة نص موازي للحوار يُعطى المعلومات اللازمة عن الشخصيات والمكان فزاد حجم الإرشادات الإخراجية وزادت أهميتها وعلى الأخص في نصوص الدراما في القرن الثامن عشر وفي نصوص المسرح الواقعي والطبيعي في القرن التاسع عشر.

تطورت هذه الإرشادات تدريجيا منذ نهاية القرن التاسع عشر واغتنت بتأثير عاملين هامين:

- التحرر من الأعراف التي كانت ترسم مسار العرض المسرحي.
- ظهور الإخراج كوظيفة مستقلة تستدعي تعليمات من الكاتب للقائمين على العمل.

في المسرح الحديث، تغيرت النظرة التقليدية للإرشادات الإخراجية كنص له وظيفة عملية بحتة، ولم يعد المخرج يعتبره نصاً ملزماً (ترجمة النص) على الخشبة، وإنما صار يتعامل معه من مُنطلق الخيار الإخراجي، ففي بعض الأحيان يبتعد المخرج نهائيا عن الإرشادات الإخراجية التي يحتويها النص، أو يستبدلها بما يتناسب مع قراءته الخاصة للنص[1].

كذلك صار هناك توجه لإبراز الإرشادات الإخراجية في العرض وإعلانها كنص صريح و واضح وقد كان الألماني برتولد بريشت **B.Brecht** من الأوائل الذين تعاملوا مع الإرشادات الإخراجية بشكل موظف دراميا فجعلها تأتي في عروضه على شكل لافتات مكتوبة أو صوت خارجي مسجل واستخدمها كعنصر من عناصر المسرحية ووسيلة للتغريب* من جهة أخرى، تغيرت النظرة إلى الإرشادات الإخراجية في المسرح الحديث فبرز اتجاه ضمن الكتابة المسرحية نحو الإكثار من التفاصيل في هذه الإرشادات حتى صارت تعادل الوصف في النص الروائي، ولدرجة صار يبد ومعها أن الحدود بدأت تمحى بين الأجناس الأدبية، وهذا ما يبدو في بعض النصوص التي تشكل الإرشادات الإخراجية فيها الجزء الأكبر من النص كما في مسرحية

[1] ماري إلياس وحنان قصاب حسين:المعجم المسرحي،ص24

* التغريب: إرتبطت هذه التقنية بالمسرحي الألماني برتولد بريشت، وهي تقوم على إبعاد الواقع المصور بحيث يتبدل الموضوع من خلال منظار جديد يُظهر ماكان خفياً أو يلفت النظر إلى ما صار مألوفا فيه لكثرة الاستعمال، مما يجعل المتفرج يركز إنتباهه على كيفية صنع الإيهام بدلا من الاستغراق فيه.

«نهاية اللعبة» للايرلندي صمويل بيكيت **S.Bekett** ، أو تَشغل النص بأكمله كما في مسرحية «فصل دون كلام» لبيكيت ومسرحية «الربيب يُريد أنْ يصبح وصياً» للألماني بيتر هاندكه **P.Handke**.

كذلك وضمن اهتمام الكتاب أنفسهم بعملية تحضير العرض، صارت الإرشادات الإخراجية تحمل رؤية متكاملة من الكاتب لطريقة تقديم عرضه.

ترافقت هذه التوجيهات مع الإهتمام بالعناصر التي تشكل لغة العرض مثل الحركة والإضاءة،[1].

من الواضح أنَه في العصر الحديث قد لجأ الكاتب المسرحي غالبا إلى فقرات مطولة من الإرشادات المسرحية من اجل تجسيد النص في حالة العرض[2].

3- وظائفه:

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

1- تقرب هذه الإرشادات المسرحية النص الدرامي من عالم السينما و كتابة السيناريو.

2- تحول النص المسرحي اللغوي إلى نص بصري مرئي حركي

3- تحمل وظائف دلالية وسيميائية ، حيث تحول تلك الإرشادات إلى رموز وعلامات وأيقونات لغوية أو بصرية دالة، تتضمن في طياتها رسائل ومقاصد مباشرة وغير مباشرة سواء أكانت تلك الرسائل لغوية أو مرئية.

1 المرجع السابق،ص25

2 إلين أستون وجورج سافونا: المسرح والعلامات، تر سباعي السيد ،مطابع المجلس الأعلى للآثار، مصر ، دط،1991، ص108-109

4- تميز بين الروائي والدرامي، كما تميز بين السمعي والبصري، وهذا يعني أن الإرشادات المسرحية تنطوي على نظم دلالية تجلو صورة العرض المسرحي، حتى ولو رفضها المخرج، أو وقف منها موقفا انتقائيا، فهي مادة للتفكير، مُعطاً قابلاً للنقاش، يحتمل أن يفتح أفق احتمالات أخرى.

5- ترد هذه الإرشادات بإعتبارها اقتراحات واحتمالات ومعطيات، وذلك لتوجيه العرض المسرحي و تأطير عملية الإخراج بشكل من الأشكال، وهي ليست ملزمة للمخرج أو السينوغراف أو الممثل (أي المتلقي عموماً).

6- تقديم معلومات حول الشخصية وحركاتها وملامحها ونبرات صوتها وملابسها وماكياجها، كما تعطي صورة عامة أو مفصلة حول الديكور والسينوغرافيا والموسيقى والإضاءة.

7- تساعد المتلقي على فهم الحوارات وتفسيرها واستعابها تفكيكا وتركيبا، كما شغف الممثل أو المخرج أو السينوغراف على تشخيص النص الدرامي وتحويله إلى عرض أو فرجة بصرية يتداخل فيها اللغوي والبصري ويتقاطع فيها اللساني والسيميائي.

8- يقوم بعملية التعليق على الحوار وتوضيحه، إن الإرشادات المسرحية أيضاً وظيفة أخرى، إنها وظيفة الميتانص فيما أنها متوقفة عادة على الحوار، فإنَّ دورها يكمن في التعليق عليه وتوجيهه[1].

ودور الإرشادات الإخراجية لا يقف عند حد الحوار وشرحه، أو عند تقديم المساعدات للمخرج و التقنيين والممثلين لانجاز العرض، وإنما يتجاوز كل هذا ليثبت أنَّ المسرح أكثر الفنون ثراءاً و تعقيداً، لأنه نقطة إلتقاء كل وسائل التعبير، ولأنَّ جوهره يقوم على الجمع بين كل الفنون، والهدف هنا من جمع هذه الفنون هو خلق عمل درامي يقلد خلق العالم، عمل يستطيع من خلال لعب الممثلين ونبرات أصواتهم وملابسهم والديكور والإضاءة أن يقود الجمهور إلى حالة

1 جميل حمداوي : الإرشادات الإخراجية ، www.diwanlararb.com

من الهوس الجماعي، ولا يكفي المؤلف الدرامي أن يجمع بين مختلف هذه الإرشادات وإنما عليه أن يخلق بينها مجموعة من العلاقات[1].

4- أنواعه:

يمكن الحديث في النص الدرامي عن نوعين من الإرشادات المسرحية، ويمكن حصرها فيما يلي:

1- إرشادات مسرحية تقع خارج الحوار: وهي مستقلة بنفسها، وترد في صدارة المسرحية في شكل تعليمات اخراجية أو توجيهات سينوغرافية، أو تأتي مباشرة بعد أطراف الحوار لتصوير الشخصية خارجيا وداخليا في شكل إشارات تداولية.

2- إرشادات مسرحية داخل الحوار: وهي تقع في وسط الحوار أو في نهايته[2] وقد تم تصنيف هذه الإرشادات المسرحية حسب ألين أستون وجورج سافونا وهي التي سنعتمدها في دارستنا، إلى نوعين وهي الإرشادات المسرحية داخل الحوار **Intra Dialogic** والإرشادات المسرحية الخارجة عن الحوار **Extra Dialogic**، وذلك تحت ست فئات: الهوية، التعريف الجسماني والصوتي بالشخصية، والتقاليد الشكلية للكلام، وعناصر التصميم، والعناصر التقنية[3].

1 وردة حلاسي: المسرح الجزائري المعاصر (2014/2004) بين النص والعرض – دراسة سيميائية في نماذج مختارة ،مخطوط أطروحة دكتوراه في الأدب العام والمقارن، قسم الأدب العربي،عنابة،2018/2017، ص:53-54

2 جميل حمداوي: مسرح الأطفال بين التأليف والإخراج،مكتبة المعارف، الرباط-المغرب، ط1،2010، ص43-44

3 إلين أستون وجورج سافونا: المسرح والعلامات، تر سباعي السيد: ص173

الفصل الأول

الإرشادات الإخراجية الداخلية

في مسرحية «منمنمات تاريخية»

لسعد الله ونوس

1- الشخصية

- تعريفها

- نماذج من النصوص المرافقة المعنية بالشخصيات في مسرحية «منمنمات تاريخية»

2- الأداء التمثيلي

- أداء الممثل

- مكونات الأداء

- نماذج من النصوص المرافقة عن الأداء التمثيلي:

أ- الأداء التمثيلي الصوتي

ب- الأداء التمثيلي الإيمائي

جـ- الأداء التمثيلي الحركي

1- الشخصية :

- تعريفها:

تُعد الشخصية من أهم العناصر المسرحية، فعالم المسرح صورة للعالم الكبير لا عزلة فيها ولا حياة فنية للمسرحية ما لم تتفاعل مع الشخصيات، ومن هذا التفاعل في شتى صوره تتولد بنية المسرحية، ومن خلاله تنمو الشخصيات مع الحدث في حساب فني محكم يبدو في دقة أحكامه أنه تلقائي طبيعي[1]، إذن هي تقوى المسرحية وتبعث فيها روح الحركة والتفاعل، لأنَّ الشخصيات تحيا في النص أو بالعرض المسرحي وتموت بانتهائهما.

فقد عرّفها فيليب هامون philippe hamon بأنَّها عبارة عن كائنات ورقية ويُعرفها ابراهيم حمادي بأنها الواحد من الناس الذين يؤدون الأحداث الدرامية في المسرحية المكتوبة أو على المسرح في صورة ممثلين[2].

ومن المدلولات الأدبية لمفهوم الشخصية أنها قناع يلبسه الممثل لأداء دوره المسرحي فهي الوجه المستعار الذي يظهر به الشخص أمام الغير، لذلك قد اقترنت الشخصية مباشرة مع الفن المسرحي، والغرض هو تشخيص الشخصية المُراد تمثيلها على خشبة المسرح، أي تمثيلها فنيا، ثم يتم نقلها من الواقع إلى مجال الفن[3].

يعتمد المؤلف الحديث عن الشخصيات وسلوكها واتجاهاتها، يستطيع المشاهد أن يدرك طبيعة الشخصية على نحو أعمق و أوضح من خلال ما يضمنه الكاتب لوصف كل شخصية[4].

1 محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة ، مصر ، د ط ، 2001، ص658

2 يحي الشناوي : بناء الشخصية في العرض المسرحي، دار الكندي، الأردن ، ط1، 2004، ص15

3 صالح لمباركية : المسرح في الجزائر، دار بهاء ، الجزائر ، ط2، 2007، ص277

4 عبد القادر القط : من فنون الأدب- المسرحية-، مكتبة لبنان للناشرين، بيروت ، ط 2، 1998 ، ص23

– إن بناء الشخصية في المسرح هو عمل مهم يحتاج إلى كاتب متمرس،يُخرج هذه الشخصية من إطارها الواقعي، لتكون منسجمة مع الأحداث التي تُقدم على خشبة المسرح وفي هذا السياق، فإن بناء الشخصية المسرحية هو بناء فني يراعي تطور هذه الشخصية مع عناصر المسرح نفسه من زمن وحدث، الزمن هنا يختلف عن الزمن الواقعي، كما أن الحدث مختلف ومكثف لجهة توتر الفعل الدرامي أو لنقل ضخه بالشحنة الفنية والفكرية في حدود الزمن المقترح على الخشبة، وكل هذا هو مقدمة لتفسير هذه الشخصية لا سيما إذا كانت محورية في العرض المسرحي، وفي علاقتها مع الشخصية الثانوية ومقدار ما تحمله من شحنة درامية وطاقة حيوية على غير ما هي في الحياة الواقعية، وهو الذي يقود بحسب المختصين إلى مفهوم بناء الشخصية على نحو درامي، مع مراعاة ما لهذا البعد من مفاهيم و إرتكازات، وصفات تتطلبها هذه الشخصية سواء أكانت جسمانية أو مزاجية أو سلوكية أو غير ذلك.

كما أنّ هناك عناصر أخرى لابد من مراعاتها في بناء الشخصية المسرحية، والتي تشتمل على عناصر مهمة تتضمن الكيان المادي لهذه الشخصية، وأيضاً الكيان الإجتماعي وثالثاً الكيان النفسي[1].

ذلك أن الشخصية من العناصر الأساسية المكونة للمسرحية و الوسيلة الأولى للكاتب المسرحي لترجمة الأحداث إلى حركة بما تفعل الشخصية وبما تظهر وبما تختفي وبما تلبس وبما تشترك فيه من صراع وبما تقدمه من مشاكل تكون المادة الحيوية التي تقوم عليه المسرحية[2].

1 عثمان حسن: ، جريدة الخليج ، الشارقة،العدد 1032، د ن، 2015/09/30،ص10

2 علي الراعي: فن المسرحية، دار التحرير، مصر، د ط، 1959، ص57

- نماذج من النصوص المرافقة المعنية بالشخصية المتكلمة

- هناك نصوص مرافقة معنية بالشخصيات المتكلمة أو المخاطبة، وهو ما يفيد في معرفة الجملة الحوارية والنص المرافق المصاحب معاً[1] ومنها:

- (ديوان في قلعة دمشق، نائب القلعة عز الدين آزدار ومعاونه شهاب الدين زردكاش... والشيخ برهان التاذلي)[2]

إن آزدار هو نفسه الأمير عز الدين قائد المقاومة في قلعة دمشق ويوشي إسمه بأنه من أصول كردية ومعلوم للمشتغلين بتاريخ تلك الفترة المساهمة الفعالة للأمة الكردية في مقاومة غزاة المغول، حيث قدمت عدداً مهماً من القادة العسكريين البواسل من أمثال حسام الدين عكا الذي قاتل دفاعاً عن بغداد حتى الشهادة، وناصر الدين الملقب بالملك الكامل، الذي قطّعه المغول إرباً وذرات صغيرة بعد أن رفض شرب الخمر وبصق في وجه هولاكو الذي أمره بفعل ذلك، وهناك ناصر الدين القيمري أحد قادة معركة (عين جالوت) وابن كورال وغيرهم من أبطال الكرد المقاومين[3]، وتعتبر شخصية الأمير عز الدين آزدار من الشخصيات الرئيسية والفاعلة في أحداثها كما يمثل جانب المقاومة عن دمشق التي تعتبر رمز لسائر البلدان العربية، وتأتي شخصية شهاب الدين لتعبر عن شخصية المعاون والساعد الأيمن للقائد عزالدين والذي يقف جنبا إلى جنباً ضد الغزو التتاري.

شخصية الشيخ برهان الدين التاذلي والذي يمثل الإسلام في طبيعته الأصلية من الغزو التتاري، كما يمثل شخصية الشهيد الذي يضحي بحياته في سبيل وطنه وأمته، وهو من

1 عصام الدين أبو العلا: مدخل إلى علم العلامات في اللغة والمسرح،ص161

2 سعد الله ونوس: منمنمات تاريخية، دار الآداب،بيروت، ط1، ص06

3 علاء اللامي: الوجه الأخر لابن خلدون في مسرحية منمنمات تاريخية ، مجلة المثقف، العدد 2445،،العراق 2013/03/05،ص15

الشخصيات الرئيسية في المسرحية كما يقف إلى جانب المقاومة مع الشخصيتين السابقتين (عز الدين آزدار ومعاونه شهاب الدين).

-(بيت في المدينة. خديجة ومروان زوجان شابان)[1]

تعتبر الشخصيتان من الشخصيات العادية في المسرحية، البعيدة عن البطولات الأسطورية، فهي عينة من المجتمع الدمشقي، حيث تعيش مختلف الصعاب والمشقات في سبيل توفير لقمة العيش، والمكافحة من أجل الإستمرار والبقاء خصوصاً تحت وطأة الخوف من الغزو وحالة التشتت التي تعيشها البلاد (دمشق)، كما تجسد الحب المغتال، رمز المدينة، رمز الشام الجميلة التي تحترق معها وتُسلم معها بعد أن تستلب[2].

شخصية مروان من الشخصيات الثانوية في المسرحية وهي شخصية ضعيفة، وهو الزوج الخائف على أهله والذي يحاول الهرب والفرار بدل المواجهة والمقاومة، غير أنه يضطر في الأخير إلى حمل السلاح والدفاع عن أهله و وطنه، رغم أنه متدرب على حمل السلاح ولا يعرف بأمور القتال، كل هذا بعدما أمر الأمير عز الدين آزدار بإقفال أبواب المدينة وتسليح أهلها ممن يستطيعون القدرة على القتال.

- (رُكنً في صحن الجامع الأموي)[3]،

حلقة تضم الشيخ التاذلي، محي الدين ابن العز، تقي الدين ابن مسلم، شمس الدين النابلسي، وكلهم قضاة مذاهب وعلماء، بعيداً عنهم ثمة حلقات أخرى من طوائف القراء والفقراء. تعبر شخصية التاذلي عن شخصية إسلامية تنتهج في كل تفاصيلها المنهج السلفي، وهنا فإن المقاومة في منظوره هي واجب على كل فرد مسلم، ويدعو باقي العلماء إلى توحيد الرأي والوقوف وقفة رجل واحد، أما الشخصيات الأخرى ابن العز وابن مصلح وشمس الدين النابلسي

1 سعد الله ونوس: منمنمات تاريخية، ص07

2 الشريف ماهر: سعد الله ونوس ومنمنمات تاريخية، مجلة النهج ، دمشق، العدد 235، 2005/11/04،ص281

3 سعد الله ونوس: منمنمات تاريخية، ص11

يمثلون فئة العلماء والقضاة في المدينة، وهدفهم الوحيد التحكم في شؤون الناس وجمع أموال الأوقاف، غير أنَّ الشيخ التاذلي يؤكد لهم أنَ الأمير آزدار لاتهمه السلطة وإنما يريد حماية المدينة، ووصل بهم الأمر إلى مجادلات كلامية، حول تقسيم هذه الأموال وحصة كل واحد فيها، بحجة أن هذا المال هو كذلك مال الناس وهم المسؤولون عنه وعلى الحفاظ عليه، وقد بلغ بهم الأمر أن يطلبوا الحماية من الأمير حفاظاً عليهم وعلى أموالهم، وهم بذلك يرفضون أراء جمال الدين الشرائجي الذي يدعو إلى إعمال العقل، يكفرونه ويرونه (شيطانا) في نظرهم، وفي الأخير وصلوا إلى زجه في سجن القلعة.

– (يدفع رجلان معممان الشيخ جمال الدين ابن الشرائجي وأحد المعممين يحمل كيس من الكتب المخطوطة. يبدأ الناس بالاقتراب محتشدين حول الحلقة)[1].

لقد إعتقد جمال الدين الشرائجي أن الدين مع حرية الإنسان وليس ضدها. بل أنه شرط وجوده وتكليفه هو الحرية، إذ كيف نطال إنساناً بتحرير الأرض ونحن نحرمه حريته؟![2]، لقد حاول ونوس إذاً من خلال شخصية جمال الدين ابن الشرائجي إلقاء الضوء على أفكار مهمة يمكن إنجازها على النحو التالي:

أولا: تبدأ ثمرات حرية الإنسان بالبزوغ عند الإقرار بقدرته على الإجتهاد وعلى تجاوز ما عفا عنه الزمن، تتولد حريته عندما تكون حريته جماعية لا فردية، حرية لا تتبلور ونتائجها دون تحقق الحرية الفكرية. ومن هنا تتولد محاولة البرهنة على أنَّ الدين مع حرية الإنسان وأنَّ شرط وجود هذا الأخير وتكليفه بأوامر و واجبات يقود بالضرورة لمنحه حريته، إذْ يجسد الدين حسب ونوس وعلى لسان هذا الشيخ طرفاً أساساً في حياة المجتمعات الإنسانية. ولكن في غياب العقل

1 المصدر السابق، ص12

2 رشيد بوطيب: منمنمات تاريخية، 2020/09/12، www.mashoum.com

وفسحة الحرية وفي غياب جدلية النص و الواقع قد يتحول الدين إلى نقيض. إذْ يعمل على ترسيخ إستبداد الحاكم وتعميق الهوة بين النخب الدينية والتجارية وبين عامة الناس[1].

ثانيا: إن إبراز سعد الله ونوس لشخصية جمال الدين الشرائجي يشير إلى قناعته بأن الحرية الممنوحة للإنسان في النصوص الدينية لا تقتصر على شخصية العالم فقط، فالحرية لا تتجسد ولا تُمارس إلا من قِبل جموع الناس، ولا معنى لحرية العالم المستقاة من هذه النصوص إذ لم تكن ممنوحة لكل أفراد المجتمع.

وهذا ما أراد التعبير عنه سعد الله ونوس عندما قال إن حرية الكاتب لا تكتمل إلا بحرية القارئ، وأن حرية الكاتب وحيدا هي حرية نظرية مجردة، شبيهة بحرية أفكار السجناء. فإن أقصى ما يمكن أن تبلغه حرية الكاتب وحيداً هي تغريد منفرد يقابله تصفيق العاجزين، لذلك لا تتحقق حرية الذات دون أن يسبقها حرية جميع الذوات[2]

– (في السوق– محل دلامة التاجر، دلامة وابن مفلح)[3].

تمثل شخصية دلامة فئة التجار الذين لا يهمهم سوى فائدتهم ولا يأبهون بما يحصل للعباد والبلاد، فلقد بلغت به درجة الجشع والطمع حداً لا يترك له مجالاً للتفكير بأمور أبناء شعبه أو بلده، فهو مشغولً بالصفقات والتبادلات التجارية وما تجنيه له من أرباحٍ وهذا ما يُعلمه لإبنه بهاء.

أما بالنسبة لشخصية الشيخ ابن مفلح، فهو من الذين يخضعون لأوامر الحاكم متخذين الدين حجة لذلك. فهو يقف موقفاً سلبياً اتجاه المقاومة، وهو إذاً من الذين يأمرون الناس بالكف عن القتال وتسليم دمشق دون مقاومة والخنوع للغزو التتري لذلك، فقد وصل جشع دلامة التاجر

1 ماهر اختيار: الحرية عند سعد الله ونوس بين العقل والدين، 2020/09/12، naaber.50megs.com

2 المرجع نفسه

3 سعد الله ونوس: منمنمات تاريخية، ص15

أن إشترى – إبنة الحلبي– كجارية وقام باغتصابها وابنة الحلبي هنا شخصية تمثل رمز المرأة العربية المضطهدة في مجتمعاتنا العربية، وكونها بكماء فهي تمثل صمت المرأة رغم كل التعنيف النفسي والجسدي الذي تتعرض له، صمتها هو دليل الخوف من كل الأعراف وكل التقاليد والقيود الأسرية والمجتمعية، في ظل مجتمع محافظ يدعوها إلى إلتزام الصمت وعدم التكلم عما تتعرض له، وتبقى عاجزة ضعيفة في وجه الظلم والاضطهاد.

– (يدخل محمد بن أبي الطيب)[1]

تمثل شخصية محمد شخصية الخائن لبلده، الذي لا يوثق بأمره رغم كل محاولاته للتراجع عن خيانته، فقد رفض الأمير عز الدين آزدار رجوعه ولم ينسى خيانته ورفض انضمامه إلى جيشه، ففي نظره من يخون أول مرة يمكن أن يخون ثاني مرة.

– (غرفة الضيوف في بيت الشيخ برهان الدين التاذلي.في الغرفة ابن خلدون وتلميذه شرف الدين)[2].

لقد بدا ابن خلدون مثقفاً مرتزقاً للمعنى القديم للكلمة. أي أنَّ المهمة الوحيدة لعلم العالم هي خدمة أهواء ومخططات الأمير أو السلطان، الذي يرتزق المثقف من هباته. أو المثقف التقني بالمعنى المعاصر للكلمة، وهو الذي جعل من العلم والمعرفة حقلاً مغلقاً، منقطع الروابط بمجتمع القيم.

اختلاط الحياد العلمي بالعجز عن اتخاذ الموقف[3]، حيث أن شخصية ابن خلدون هنا إلتزمت الحياد بحجة أنه جاء عالماً وليس مجاهداً فما هو مذكور في حواراته مع تلميذه شرف الدين، متهرباً بذلك من مسؤولية اتخاذ القرار الصائب، أما شخصية شرف الدين فهو يمثل التلميذ الطالب للعلم والمعرفة، ورغم انه تلميذ ابن خلدون إلا انه يندهش ويستغرب من أراء

1 المصدر السابق، ص19

2 المصدر نفسه،ص23

3 الشريف ماهر:سعد الله ونوس ومنمنمات تاريخية، ص:266-267

وأفكار أستاذه ابن خلدون، ويحتج ويرفض أن يقتنع بموقفه، حيث تدور بينهما حوارات مطولة تبرز الاختلاف في الموقف بينهما. بل وقد وصل الحد بابن خلدون أن قدم ولاءه وطاعته وحتى علمه ودراساته للحاكم الجديد العسكري (تيمورلانك)

-(الوقت ليل... في مكان ما على الأسوار... أحمد ومروان)[1]

يعتبر أحمد ومروان من الشخصيات الثانوية، يرمزان إلى فئة الجنود التي تواجه ويلات البرد الفزع والخوف قبل مواجهة العدو، يبدو احمد من خلال كلماته عن المعارك والانتصار فيها صلب العزيمة، شديد الهمة، متحمساً ومستعجلاً لمواجهة العدو، على عكس مروان الذي يبدو خائف متردداً في بقائه على الأسوار، ويأتي دور الشيخ التاذلي الذي يحث الجنود على الشجاعة وإلتزام الحيطة والحذر في مواجهة تيمورلانك وجنوده المعتدين، ورغم ما قاله الشيخ التاذلي إلا أنَّ مروان لم يقتنع بكلامه، بل وظل حائراً يفكر في رزقه وماله الذي يجنيه من النسيج، وهنا يحدث اصطدام بين احمد ومروان، ويقرر مروان في الأخير مغادرة صفوف الجنود تاركاً أحمد ورائه، فهو لا يريد المجد الذي يريده احمد حتى لا يهمه ذلك وكل ما يقال عنه من الجبن والخوف، كل ما يهمه عائلته الصغيرة المتمثلة في خديجة و مولودها القادم وفي عمله المتمثل في النسيج، ولا يأبه بشيء غير ذلك فهو سطحي التفكير وأناني الشخصية.

-(بيت جمال الدين الشرائجي، ياسمين زوجة جمال الدين وابراهيم الملكاوي، الضوء الشاحب)[2]

تعبر شخصية ياسمين زوجة جمال الدين الشرائجي، عن الزوجة الخائنة، التي تشي بزوجها وتدخله السجن محاولةً التخلص منها، غير آبهة بحدود وروابط الزواج، ويساعدها بذلك حبيبها ابراهيم الملكاوي، وتبرر فعلتها بان زواجها من جمال الدين لم يكن خيارها بل كان رُغماً عنها، غير أنَّ الأحداث تتغير بين ياسمين و ابراهيم وفي أخر لحظة حيث لم يعد عائق بينهما يُحسُ تأنيب الضمير ويتركها وحيدةً تعاني الأمريين، وهي ثاني قضية إجتماعية تخص المرأة

1 سعد الله ونوس: منمنمات تاريخية، ص25

2 المصدر نفسه،ص27

يعالجها ونوس في شخصية ياسمين (قضية زواج المرأة بالغصب) وماينتج عنه من أضرار وخيمة على مستوى الأسرة والمجتمع.

- (تخرج سعاد ومعها الخادمة)[1].

سعاد هي ابنة الشيخ التاذلي الوحيدة، وهي من الشخصيات الثانوية، حيث تمثل شخصيتها جانب المساعدة للناس مع خادمتها التي تعنيها في ذلك، وقد ترمز إلى دور المرأة العربية أثناء الحروب، فهي وإن لم تحمل السلاح، ستقوم بإسعاف المرضى وتضميد جراحهم للتخفيف عنهم.

- (شعبان يتردد صوته عبر شوارع المدينة)[2]

المجنون شعبان (صوت الضمير والوعي الإنساني)، إنه –كما معظم المجانين في الأدب والأساطير– العاقل الوحيد، إنه الوحيد الذي يمتلك الوعي بكل سوداوية الصورة، وهو الوحيد الذي لم يفقد عقله أو إنسانيته، يمثل المكبوت في المجتمع الراقد في أعماق روحه البعيدة في أسفل درجات اللاوعي، التي يمنعها الوعي من الظهور أو التمظهر، في كلا الحالتين هو منبوذ أو مغترب عن مجتمعه، غير قادر على القيام بالفعل فهم لا يعيش في هذا المجتمع بل على هامشه. ولهذا فإن الدخول المغولي للمدينة ورغم كل ما ألحق بها من أذى ودمار لا يمسه بسوء، فجميعهم مغول وجميعهم عقلاء. وهو المجنون الذي يرى الأحداث التي لم يرها المؤرخ القديم ولم يقلها في خطابه الموضوعي. بالتالي هو من وجهة النظرة المجازية هو فاقد العلم ممتلك للمعرفة بمعنى الوعي والضمير الإنساني. ابن خلدون يمتلك العلم الدقيق، ولكن يفتقد إلى خصوصية الإنسانية[3].

1 سعد الله ونوس: منمنمات تاريخية، ص25

2 المصدر نفسه،ص31

3 شريف ماهر: سعد الله ونوس ومنمنمات تاريخية،ص281

– (قاعة في القلعة السلطان فرج بن برقوق، حاجب السلطان، آزدار، الشيخ التاذلي، ابن خلدون)[1]

السلطان فرج الدين ابن برقوق يمثل الساسة والحكام ويعتبر سبب رئيساً للهزيمة والإنكسار بسقوط دمشق، وبعد سماعه بالمؤامرة ضده ومحاولة خلعه من مُلك مصر، أثناء غيابه عن القاهرة، قرر أن ينسحب بجيوشه من دمشق متوجهاً إلى عاصمة ملكه، وبذلك تخلى عن دمشق وتخلى عن القضية، وهذا الحال كناية عن ما يحدث من قرارات الصادرة من الحكام والساسة العرب اليوم الذين خذلوا أوطانهم وشعوبهم وباعوا قضيتهم من أجل كرسي الملك، وتركوا شعوبهم تتخبط في الخيبات، فقسموا البلاد إلى أجزاء، وقسموا الناس إلى طوائف وشيع، فاستبيحت الدماء و أنتهكت الأعراض، وتشتت شمل الأمة العربية الإسلامية جمعاء.

* يبدو النص المرافق المعني بالشخصية، على هذا المستوى نصاُ مكثفاً وغنياً، فكل شخصية يذكرها تمثل صوتاً قائماً ومستقلا بذاته. هي قطعة صغيرة من فسيفسائه العريضة، وحتى الشخصيات نفسها تمتلك بعداً ذهنياً ونفسياً عميقاً إذْ يعْرضها في تناظرها، لتكشف كل واحدة عن الأخرى، كما يعرض الشخصية ذاتها في تلوناتها الداخلية من خلال المواقف التي توضع فيها الشخصية.

1 سعد الله ونوس: منمنمات تاريخية، ص31

2- الأداء التمثيلي:

- أداء الممثل Performance Jeu De l'acteur :

الأداء هو عمل الممثل على الخشبة ويشمل الحركة والإلقاء والتعبير بالوجه والجسد، والتأثير الذي يخلقه حضور الممثل.

تنوعت التعابير المستخدمة لوصف أداء الممثل وقد ارتبط ذلك بتطور المسرح تاريخيا وفي الحضارات المختلفة، فهناك تسميات تصف الأداء القائم على المحاكاة التصويرية لشخصية خيالية، مثل تجسيد وتشخيص وتمثيل Interprétation وهناك تسميات تصف الأداء اللعبي الذي يستند إلى مهارات عديدة أغلبها جسدية ويهدف إلى تسلية الجمهور ويحمل معنى اللعب مثل لعب دوراً .

هناك تعبير آخر شائع في اللغة الانجليزية يدل على التمثيل كفعل To act و لا مرادف له في اللغة الفرنسية حيث ظلَّ الأداء مرتبطاً لفترة طويلة بالإلقاء،ولكن تسمية الممثل Acteur,Actor تحمل معنى الفعل Acte بينما معنى كلمة ممثل بالعربية نحو التقمص والتشخيص أكثر.

وأداء الممثل يتم دائما ضمن جزء من الفضاء المسرحي هو حيز اللعب الذي يتحدد بأداء الممثل وحركته أينما كان، سواء على الخشبة أو ضمن الصالة، بالإضافة إلى المتعة التي يخلقها أداء الممثل لدى الجمهور وللمثل نفسه، فإن للأدوار وظيفة أخرى في عملية التواصل، فالممثل هو الوسيط الأول بين العرض والمتفرج، وهو الواقع، لكن الممثل ليس مجرد وعاء يحمل هذه المرجعية لأنه يُعبر عن نفسه ويتوجه لغيره ويضيف من ذاته ما يُعطي أداءه فرادة ما بشكل أو بشكل آخر[1].

1 ماري إلياس وحنان قصاب حسين : المعجم المسرحي، ص14

لا يمكن النظر إلى أداء الممثل من خلال الانجاز الذي يقوم به على الخشبة، أي التمثيل وحسب، وإنما يجب الأخذ بعين الإعتبار ما يسبق ذلك من عمليات تحضيرية تجعل من الأداء عملية مركبة[1].

- مكونات الأداء:

وإنَّ جمالية التعبير ونوعه يتحددان حسب الجزء الذي يتم التعبير من خلاله، وقد سمحت الدراسات بتحليل الأداء وليس بتقييمه فقط كما في السابق، فقد ميزت بين التعبير بالوجه والإيماء الذي يُبرز البعد النفسي في الأداء، وبين التعبير بأجزاء الجسد الذي يغيب هذا البعد.

في المنظور السيميولوجي تم الربط بين أداء الممثل والمنظومات المتعددة الحركية واللونية واللغوية..إلخ التي تشكل لغة العرض وتبني المعنى فيه فاعتبرته بذلك مثل بقية المكونات المسرحية من أغراض وأزياء وديكور وإضاءة.

وقد اختلفت نوعية الأداء باختلاف الثقافات والمرحلة التاريخية وظروف العرض المسرحي والجماليات السائدة، فالتقاليد المسرحية السائدة في عصر ما ومكان ما هي التي تحدد نوعية الأداء و أولوية العناصر التي تتحكم فيه من إلقاء وحركة[2].

1 المرجع السابق، ص14

2 المرجع نفسه، ص 15

- نماذج من النصوص المرافقة المعنية بالأداء التمثيلي

ولقد قسمنا الأداء التمثيلي إلى ثلاث أنواع. حسب ما تقتضيه الدراسة وهي:

أ- الأداء التمثيلي الصوتي

ب- الأداء التمثيلي الإيمائي (تعابير الوجه)

جـ- الأداء التمثيلي الجسدي أو الحركي

أ- الأداء التمثيلي الصوتي:

إنَّ قيمة الصوت وجماليته تكمن في مدى تأثيره في نفس المتلقي. فهم يشكل مدلولات عديدة حسب لموقف أو الحالة التي تكون فيها الشخصية المسرحية، وهناك نماذج في الأداء الصوتي في مسرحية «منمنمات تاريخية» لسعد الله ونوس منها:

- الحلبي: والله يا أخي كان لي أهل وكنت ميسور الحال (يغصُّ بالبكاء)[1]

هنا الحلبي يشعر بغصّة في حلقهِ وهذا دليل على التعبير عن مشاعر الحزن والكآبة والقهر الذي يعيشه، فهو يحاول حبس دموعه، عندما يتكلم عن أهله وحالته قبل غزو التتار، فقد كان له أهل وكان له عمل يرتزق منه، غير أن التتار قتل أهله وشرَّدوه مع ابنته وأصبح في هذه الحالة من العوز والاحتياج، حيث انقلب حاله في رمشة عين، وهنا يشكو لدلامة التاجر جوعه فلا لقمة تسد الرمق ولا مكان يأوي إليه يقيه برد الشتاء وحرَّ الصيف. كما أنَّ هذا النص المرافق يثير عاطفة المتلقي ويُعيشه آلام وأحزان شخصية الحلبي عينة عما يعانيه البشر أثناء الحروب.

- صوت (بين الأنين والصياح) يامّه..يامّه

دلامة: جاء شبعان المجذوب ..عمي الجامع قريب، وقد تجد فيه رغيفاً وحصيراً،

1 سعد الله ونوس: منمنمات تاريخية، ص05

هنا بينما يدور الحوار بين دلامة التاجر وابن الحلبي، يدخل شعبان فجأة مايثير انتباه المتلقي، حيث ننتقل من شخصية فقدت الأمل والمال بسبب التتار، إلى شخصية أكثر تضرراً وخسارة فقدت العقل وهي شخصية (شعبان) ويبرز هنا أثر الغزو على عامة الناس

– الحلبي: ونحن أيضاً جائعان.منذ يومين لم نأكل شيئاً. ليتنا متنا مع أهلنا في حلب.

شعبان: (بعذوبة) جائعان.![1]

هنا النص المرافق (بعذوبة) يدل على استعطاف مشاعر التاجر دلامة من أجل الطعام للحلبي وابنته وكذلك لشعبان. فالجوع بلغ منهما درجة تمني الموت بدَل عيش معاناة الفقر والتضور جوعاً. وهذا ما أدى بالحلبي ببيع ابنته البكماء للتاجر دلامة من شدة الإحتياج، ويُبرز النص أنَّ الفقر قد يؤدي بالإنسان إلى التخلي عن إنسانيته وقد يؤدي بالأب إلى بيع ابنته في سوق الرقيق وهذا ما فعله الحلبي

– بهاء: إننا نستغل محنة الناس يا أبي

(لم يغضب دلامة. ولم ينهره كما تعود. بل قال له بحنان)[2]

هنا النص المرافق يدل على محاولة اقناع دلامة التاجر لابنه بالرفق واللين واستعمال أسلوب مرن (الحنان) بالحجج والبراهين، ويقول له بأن التاجر هو من يستغل الفرص ويحقق أضعافاً من الربح، وفي الأخير نجح في ذلك.

– الحلبي: لا أنام إلاَّ نوم المطلوبين. وأرتعش إذا حدقت فيها العيون والناس لا ترحم.ولا ترتاح إذا نبشت مابدا وماخفي، (يغصُّ) وفوق هذا الجوع، والذل، وأولاد الحرام.

1 المصدر السابق، ص05

2 المصدر نفسه، ص16

(الغصَّة) هنا تعبير عن مشاعر الحلبي اتجاه ابنته، التي صارت بكماء بعدما شاهدت التتار يقتلون أمها وأخواتها أمام عينيها، ويحاول في حديثه مع الحلبي أن يبيعها وفي نظره هذا الأمر يسترها و أأمن عليها من النوم معه في الشوارع ومكسب لتحسين عيشه وسد جوعه.

– ابن خلدون: فصاحة مولاي أبلغ من تعثر عبارتي.

التاذلي: (صائحاً) أتسمي الخذلان فصاحة يا ابن خلدون.![1]

هذا الصياح جلّه يتمثل في التخلص من كل الترسبات ويؤكد رفض الشيخ التاذلي لآراء لابن ابن خلدون، فصياحه دليل على أنّه ضاق ذرعاً ولم يعد يتحمل ما يقوله وهو إفصاح عن مشاعره الرافضة لموقف ابن خلدون.

– أصوات: (في البداية تتناهى بعيدة، ثم تتوضح أكثر ثم تعلو وتتصاعد من حناجر كثيرة) مات التاذلي..مات التاذلي..

شعبان: (يختلط صوته الذي يزداد عمقاً وانجراحاً مع الأصوات التي تنعي التاذلي) يمه.. هاتي صدرك يمَّه..عطشان يمَّه.. أعطني حليباً يمَّه.. هاتي صدرك يمَّه.[2]

إنَّ الأصوات تعبر عن النَّاس والموكب الذي رافق جنازة التاذلي، وانجراح صوت شعبان يدل على التعبير عن مشاعره التي هي في منتهى الحزن والأسى وأنَّ الجرح بلغ حتى صوته ويصّور الحالة الحزينة والجو الحزين والمهيب بموت الشيخ التاذلي، الذي ضحى بحياته من أجل أهله وبلاده.

– شرف الدين: أخشى سيدي..

ابن خلدون: (مقاطعاً) إذا لم تسيطر على فورة عواطفك فلن تحوز ملكة العالم وشروطه.[1]

1 المصدر السابق، ص 32

2 المصدر نفسه، ص 34

هنا يحاول ابن خلدون بمقاطعته لكلام تلميذه شرف الدين اسكاته، وبحثه على التحكم في عواطفه وهو شرط العالم، لكن شرف الدين يسأله عن حياد العالم ويتهرب من اجابته ويأمره باستقبال العلماء والأعيان

– صوت ابن مفلح: (جهورياً وآمراً) نحن العلماء والأعيان قررنا التسليم بالأمان. لامقاومة ولاقتال. ومن خالف ذلك قُتل وهُدر دمه[2]

هنا الصوت الجهوري والآمر لابن المفلح يعبر عن قراره ويفصل في الموضوع ويقر للناس تسليم المدينة دون قتال. وبذلك يتخذ موقف الخنوع للغزو التتري هو ومن معه من العلماء والأعيان.

– ابن العز: اللَّهم وفق تيمور، وافتح له العبادة.اللهم انصره على أعدائه أصوات: أمين.

التتار: (بأصوات ثملة ومشوشة) آمين..آمين..آمين[3]

هنا يبيرز الصوت الثمل حالة السكر التي كان فيها جنود التتار ويعبر عنها، فالتتار عُرف عنهم القتل دون رحمة، وحوش في شكل بشر، وقد ألحقوا الضرر الواسع والأذى العميق بكل بلاد وُجِدوا فيها.

– شعبان: (بصوت مفجوع وخافت) يمه

شعبان: (وهو يشهق بالبكاء) يمه هاته صدرك يمه.[4]

يعبر النَّصان عن حالة النفسية التي يعيشها شعبان من الخوف والحزن الذي يعبر عنه بالشهيق والبكاء، ويرى أن كل الناس تتار.

---

1 المصدر السابق، ص 40

2 المصدر نفسه، ص 43

3 المصدر نفسه، ص 53

4 المصدر نفسه، ص 54

– (التتري ينحي مروان، ويتقدم حتى يصل إلى خديجة، ويمسكها بيديه ويحملق فيها، تتغير ملامح خديجة تحت وطأة الرعب، وينحبس صوتها، إنها تصدر ما يشبه الفحيح)[1]

وهنا يعبر النص المرافق عن مشاعر الرعب والخوف التي تعيشها خديجة عند اقتراب الجندي التتري منها. فصوتها انحبس ولم تعد تصدر إلاَّ حفيفاً.

– سعاد: إذن.. هات يدك. أنا سعاد بنت المرحوم برهان الدين التاذلي أزوجك نفسي على سنة الله ورسوله.

شرف الدين: وأنا شرف الدين بن محمود الدسوقي أتزوجك على سنة الله ورسوله. فلنقرأ الفاتحة.

(يقرآن الفاتحة بصوت خافت)[2]

الصوت الخافت في قراءة الفاتحة يدل على السرية في زواجها، ومحاولة كتم زواجها.

– الأمير: أين المال؟

دلامة: (محشرجاً) أعطيت كل ما لدي.[3]

تعبر حشرجة الصوت على حالة الارتباك التي يعيشها التاجر دلامة أمام طمع وشجع أمير التتار، والذي يلاقي مصرعه في الأخير على يديهم بعد أن نفذ ماله الذي كان يسكت به طمعهم. وهذا يعبر عن مصير التفريط في الوطن، فوطننا يحمينا ولا يجب التهاون في الدفاع عنه.

1 المصدر السابق، ص 66

2 المصدر نفسه، ص 71

3 المصدر نفسه، ص 72

ب/ الأداء التمثيلي الايمائي (تعابير الوجه)

تعدُّ تعابير الوجه أدق الوسائل التعبيرية للممثل وأكثرها صدقاً وأغناها دلالة، حيث أنَّ الوجه يعبر عن معظم الانفعالات والحالات النفسية والشعورية كالسعادة، والتعجب والغضب، والغضب والألم، فالوجه مرآة عاكسة للإنسان لما يشعر به من مختلف الحالات التي يمر بها، حيث يُظهر الوجه بشكل جلي و واضح الشعور الذي تعيشه الشخصية وترتسم حركات تترجم هذا الشعور. وهناك كثير من النصوص المرافقة المعنية بالأداء التمثيلي منها مايلي:

- أحمد: اخرس قطع الله لسانك
- المنادي: إنَّها أوامر لسانك
- أحمد: اذهب وضع أوامر النائب في دُبره.
- المنادي: ومن تكون أيُّها الغرّ؟! اشهدو ياناس: إنَّه يسُّب النائب
- أحمد: (مجرداً سيفه) إمش قبل أن أُبتلي بك.
- المنادي: (وهو يخرج فزعاً) انتظر حتى أخبر النائب.أيُّها الناس سأطلب شهادتكم.[1]

يظهر النص المرافق ظهور علامات الفزع والخوف على وجه المنادي حينما أشهر أحمد السيف في وجهه، لأنَّ احمد لم يتقبل ما يحمله المنادي من أوامر بتسليم القلعة بدون مقابل، وبذلك يعلن أحمد رفضه لهاته الأوامر واتخاذ المقاومة رداً على هذه الأوامر.

1 المصدر السابق، ص 03

– (يدخل الابن بهاء متجهم الأسارير)

دلامة: أحسَّ دلامة، انه يحلق، وأن الأفكار تنفجر في رأسه كالبروق، جاء ابنه، وأخبره أنَّ مخازنهم المكتومة ضاقت بالبضائع التي أرادوا إخفاءها وكان وجهه تجهم وكدر. وبعد طول تردد قال:

بهاء: إننا نستغل محنة النَّاس يا أبي.[1]

تعبر أمارات التجهم وهو بالغ الحزن والأسى على وجه علاء ابن التاجر دلامة عن مشاعره وموقفه الرافض لما يفعله أبوه من استغلال الناس في هذا الوقت العصيب الذي تمر به البلاد، وتحرك في نفسه الأسف والحزن ورغم تردده بما يُخالجه من حزن وأسى إلاَّ انه يصارح أبيه وينفجر في وجهه، بأنَّ أفعاله ليست تجارة وإنَّما استغلال واضح وصريح.

– (تدخل سعاد ومعها خادمتها)

شرف الدين: أدام الله عليك الراحة والعافية

ابن خلدون: هل أنت محموم؟

شرف الدين: (محرجاً من لمسات ابن خلدون) لا.. لاشي.. ماتسمعه عن أبيها زاد هياجي. في مثل سنه يتقلد عدِّة القتال ويقف على الأسوار.[2]

إنَّ حرج شرف الدين يترجمه إحمرار وجهه لدرجة بلغت أن سأله أستاذه ابن خلدون هل به حمى، وهذا الإحمرار يترجم مشاعر اعجابه بسعاد ابنة التاذلي، وذلك بأنه معجب بأبيها الذي ورغم كبر سنه فضل المقاومة وهذا أثار حميته وجعل الدم يغلي في عروقه.

1 المصدر السابق، ص 16

2 المصدر نفسه، ص 25

– شرف الدين: (مرتبكاً) لا أعرف كيف أجد الكلمات. إني أشاطركم اللوعة مشاطرة الأهل.. ولا أدري هل ينبغي أن نبكيه أم نفرح له! لا تعرفين مقدار إعجابي به. وكم أثرَّ بنا المثل الذي قدمه!

سعاد: كان يسعى إلى هذا الختام، وناله، ولعلَّ مقامه الآن خير من مقامه بيننا[1].

إن موقف شرف الدين حول موت الشيخ برهان الدين التاذلي، يجعله في موقف مرتبك بين مشاعر الحزن لفقدانه وبين مشاعر الفرح لإستشهاده وكل ذلك يظهر على وجهه أمام ابنته سعاد، التي تخبره أنه في مقام يليق بتضحيته وبانه نال جزاءه.

– شرف الدين: هل أفهم ياسيدي أنَّك قررت أن تشير عليهم بالاستسلام؟

ابن خلدون: (متضايقاً) لم أقرر شيئاً بعد، عندما يأتون ستُقلب الرأي. ونمعن النظر.[2]

تظهر علامات الضيق على وجه ابن خلدون عندما يواجهه شرف الدين حول تسليم المدينة بدون مقاومة، ويلجأ إلى أسلوب التهرب كّوْنه لم يقرر بعد في هذه المسألة.

– شرف الدين: (واجماً) أتنوي فعلاً أن تصف له المغرب ومسالكه؟

ابن خلدون: نعم.. سأبدأ العمل فوراً. هات القرطاس وحضّر لي كراساً.

شرف الدين: ولكن هل تُقدِّر خطورة عملك هذا!

ابن خلدون: وماخطورته؟! إنَّه عمل عملي، وإنَّه خير من يؤديه.[3]

الوجوم أو العبوس هو درجة من الحزن والأسى، حيث يعبر شرف الدين عن مشاعر الحزن اتجاه موقف أستاذه، الذي بلغ بدرجة خيانته أنه سيرسم خريطة للمغرب وطرقه للقائد تيمورلنك،

1 المصدر السابق، ص 35

2 المصدر نفسه، ص 39

3 المصدر نفسه، ص 51

وهذا أمر لم يكن يتوقعه، وفي الأخير يترك شرف الدين أستاذه ويتوجه إلى أسوار القلعة مدافعاً عن أهله و وطنه.

– ابن المفلح: إنَّك تسعى إلى حتفك يا ابن الملكاوي.

ابراهيم: في بلد أنتم رعاتها وأولياء الأمر فيها، الموت عبادة. هل أسبُّكم حقاً! وهل يُسبُ رجال خلوا من الذمة والنخوة والدين؟! بِعتم أهلكم من أجل مكسب خسيس، وتتبارون الآن لنيل الحظوة عند عدونا.. والله لن تنالوا إلاَّ الإزدراء وسواد الوجه في الدنيا والآخرة.

ابن المعز: (غاضباً ومزبداً) احرقوه، واحرقوا بيته.. أوقدوا النار.. أريد أنْ أراه وهو يُشوى..[1]

إنَّ ابن العز في أوج غضبه بل هو يستشيط غضباً من كلام ابن ملكاوي، وقد بلغ به الحنق والحقد درجة أنَّ صار الزَّبد يخرج من فمه، فهو لم يتقبل ما قاله ابراهيم ابن ملكاوي بأنهم خونة باعوا أهلهم ودينهم، ويتبعون العدو لنيل الحظوة عنده، وقد أمرَ ابن العز حرّقه هو وبيته ليلقى ابراهيم مصرعه إثر مواجهته لهؤلاء الخونة.

– سعاد: أيُؤلمك؟ (يهم شرف الدين في الكلام، ثم يحمر ويسكت) لماذا لا تجيب؟.

شرف الدين: أخشى أن تزعلي لو أجبت

سعاد: ولِمَ الزعل؟!

شرف الدين: هذا شعوري.. يداك كالبلسم الشافي.[2]

يحمر وجه شرف الدين عندما تسأله سعاد عن جُرحه، وحرجه منها يبرر مشاعره اتجاهها. فهو يتردد في مصارحتها، ولكن في الأخير يعبر لها عن حبه الحقيقي.

1 المصدر السابق، ص 60

2 المصدر نفسه، ص 61

– سعاد: انتهى كل شي

شرف الدين: (دامع العينين) غلبنا الأهل والعدو والزمان.[1]

إنَّ شرف الدين يحزن لما يحصل في بلده من خيانة الأهل وغلبة العدو، فالدموع تملأ عينيه حزنا على مايحدث من انهزام أمام جيوش التتار التي عاثت الفساد في العباد والبلاد، كما تثير دموعه عاطفة المتلقي فيحس بالتعاطف معه ويشفق على حاله.

– دلامة: ماذا تقول؟ أخبرني ماتعرفه، يجب أن أعرف.

ابن مفلح: اغرب عني، ودعني أمت بسلام.

دلامة: يجب أن أعرف

ابن مفلح: (يغمض عينيه واهناً) اغرب عني يا دلامة.[2]

إن ابن مفلح في الأخير يشعر بالضعف والوهن ويحسُّ بالندم عن الموقف الذي اتخذه ضد وطنه، فالعدو لا يستوجب إلاَّ التصدي ومكافحته.

1 المصدر السابق، ص 67

2 المصدر نفسه، ص 70

جـ/ الأداء التمثيلي الجسدي (الحركي):

إن لغة الجسد لها أهمية في حياة الإنسان بوصفها وسيلة من وسائل التواصل، وهي عبارة عن حركات جسدية لها دلالات معروفة، كما يمكن تقسيم حركة الجسد إلى حركات عزيزية، تعبر عن حاجة ما. وحركات تقليدية.تعبر عن الحاجة والرغبة في آن واحدٍ، وحركات قصدية (فنية) غير تقليدية (لغة الجسد في المسرحية)، وهنا نماذج عن نصوص مرافقة تخص الأداء الجسدي في مسرحية «منمنمات تاريخية» لسعد الله ونوس ومنها:

– الحلبي: ونحن أيضاً جائعان. منذ يومين لم نأكل شيئاً. ليتنا متنا مع أهلنا في حلب

شعبان: جائعان

الحلبي: يا ابن الحلال يكفينا مانحن فيه. (يضم الغُلام إليه) لماذا نجونا. أما كان الموت أستر؟![1]

يحاول الحلبي أنْ يعبر عن خوفه عن ابنته، التي ألبسها لباس غلام وضمها محاولاً تهدئتها، فهي منذ أن قتل التتار أمها وأخواتها صارت تخاف من البشر، بالإضافة أنها صارت بكماء وكل مابقي لديها أبيها الذي يمثل لها الأمن والراحة، يضمها يحاول أن يعبر عن مشاعره وبأنَه يقف بجنبها ولن يتركها تتعرض لأي مكروه.

– جمال الدين : جفوت مجلسك ياشيخ حيث عرفت أنك رقيق العلم والدين. تتوه في المسائل، وتستحلُّ الأوقاف. فكيف يجوز لمثلك أن يرمي الناس بالضلال؟

ابن النابلسي: (يهجم عليه ويصفعه) أتتهمني في ديني وعلمي يا ثعبان الكفر والجحود.

ابن العز: (يصفعه بدوره) وفوق الزندقة صفاقة يا ابن الفاعلة.[2]

1 المصدر السابق، ص 05

2 المصدر نفسه، ص 12

في هذه النصوص يظهر الصدام بين موقف جمال الدين ابن الشرائجي وكل من شيوخ الدين ابن النابلسي وابن العز، حيث يرى جمال الدين بأنهم استغلاليون لا يسعون إلا للإستحواذ على مال الأوقاف وبأن دينهم بذلك دين رقيق وضعيف، لكن ردهم عليه كان أكثر من الكلام ووصل حد الصفع والضرب، وهذه الصفعات ليست إلا دليلا على أن كلام ابن الشرائجي جعل الدم يغلي في عروقه ولم يتحمل حقيقتهم في أقواله الصالحة، بل وصل بهم الأمر أن سبوا أمه وهذه ليس من شيم رجال الدين في أي حال من الأحوال، وكان جمال الدين ابن الشرائجي يدعو إلى جانب الأخذ بالدين لإشغال العقل والإجتهاد فيه.

– ابن مفلح: هل صرت تبيع النساء؟

دلامة: الوقت صعب ياشيخ

ابن مفلح: إن الله لايحب المحتكرين

دلامة: ولا النمامين

ابن مفلح: غلبتني يادلامة

(يخرج ضاحكاً).[1]

إن ابن مفلح في حواره مع دلامة ينهزم أمام كلامه، فيقرر الخروج معبراً عن غلبته في الحوار الذي دار بينهما، لكنه يخرج ضاحكا أما دهاءه ومكر دلامة التاجر الذي لم يجد له أن مفلح رداً، فيحاول الإنسحاب من هذا النقاش.

1 المصدر السابق، ص 16

– الحلبي: منذ أن رأت ماحل بأمها وإخوتها إنعقد لسانها. إهدئي يا إبنتي. هل تريدين أن تُبكي أباك؟

دلامة: أوجعت قلبي أيها الغريب. قل بصراحة ماذا تطلب؟

الحلبي: أن تشتريها وتسترها.

(يعلو صوت البنت، فيربت الأب على رأسها)[1]

لقد أراد الحلبي بيع إبنته البكماء وكأنها غرضٌ يشترى من السوق، ولكناه فوجئت بطلب أبيها فصرخت بأعلى صوتها رفضاً لذلك، ولكن أباها يحاول تهدئتها فيربت على رأسها محاولا إسكاتها، فليس لها مهرباً الآن إلا مواجهة الأمر لتقع ضحية شهوة ورغبة دلامة التاجر.

– أزدار: لا أريد نجدة الخونة والمتآمرين

محمد: والله إن رجالاً فيهم حمية ورأي خير لك من العبيد.

آزدار: لاتتجاوز حدك، وأخرج قبل أن أغضب

(يتراجع منسحباً)[2]

يلوذ محمد ابن أبي الطيب بالإنسحاب والخروج من مجلس آزدار، فهو جاءه محاولاً إقناعه بالإنضمام مع جيشه والوقوف معه ضد التتار، إلا أن موقف آزدار واضحٌ لا رجعة فيه، فهو يرفض رفضاً قاطعاً إنضمام الخونة إلى جيشه مهما طلبوا وندموا على ذلك وأمام غضب آزدار على طلب محمد ابن أبي الطيب لايسعه إلا الرجوع إلى بيته مذلولاً

1 المصدر السابق ، ص 18

2 المصدر نفسه، ص 20

– شعبان: (بحنان) يمه

ريحانة: (تمسك رأسه برفق وتسنده إلى صدرها) تعال..ارضع..كلهم.. كلهم تتار.. وأنا.. وأنت .. غريبان.[1]

إنَّ موقف ريحانة بالنسبة لشعبان كالأم لابنها، فهي تغذيه إن كان جائعاً، وتأويه إن كان محتاجاً، ورغم كل ما تعرضت له ريحانة من ألوان الحزن والعذاب، لازالت مليئة بالعطاء، متشبعة بمختلف القيم الإنسانية من حب ورحمة وشفقة، فعطفها على المحبوب شعبان يوحي بأنَّها لزالت تحمل في قلبها الحنان وهي تعي ما يحصل في البلاد، وتراهم تتار فالكل نظرها تتار وهي وشعبان غريبان وحيدات.

1 المصدر السابق ، ص 22

الفصل الثاني

الإرشادات الإخراجية الخارجية

في مسرحية «منمنمات تاريخية»

لسعد الله ونوس

1- العناصر التصميمية

أ- المكان المسرحي

- نماذج من النصوص المرافقة المعنية بالمكان المسرحي

ب- الأكسسوار

- نماذج من النصوص المرافقة المعنية بالإكسسوار

جـ- الأزياء

- نماذج من النصوص المرافقة المعنية بالأزياء

2- العناصر التقنية

أ – المؤثرات السمعية

- نماذج من النصوص المرافقة المعنية بالمؤثرات السمعية

ب – الإضاءة

- نماذج من النصوص المرافقة المعنية بالإضاءة

تمهيد: إن الإرشادات الإخراجية الخارجية (إرشادات خارج الحوار) تتعلق بكل ما يضع المصمم بعناصر تتعلق بتأثيث الفضاء المسرحي ألا وهو الديكور وكذلك تتعلق بملابس الخاصة بكل ممثل والتي تحمل دلالة معينة وكذلك تتعلق بالإكسسوار كما يندرج تحتها مختلف تقنيات الخاصة بالإضاءة وكذلك المؤثرات الصوتية، كلها تلعب دوراً ودلالة معينة في المسرحية.

1- العناصر التصميمية:

أ- المكان المسرحي :

- تعريفه:

المكان هو الموضع أو الحيز كوجود مادي يمكن إدراكه بالحواس، وبذلك يتميز الفضاء وهو الفراغ الذي يحيط بالعناصر المادية والمكان الذي هو أحد العناصر الأساسية في العرض المسرحي، وهو مثل الزمن في المسرح ذو طبيعة مركبة لكونه يرتبط بالواقع (مكان العرض المسرحي) من جهة، وبالمتخيل (مكان الحدث الدرامي المعروض على الخشبة) من جهة أخرى.

ضمن هذه الطبيعة المركبة للمكان، تطلق عليه تسمية المكان المسرحي Lieu theâtral على الموضع الذي تقدم فيه العروض المسرحية، سواء أكان شُيد خصيصا لهذا العرض كصالات المسرح أو مدرجات الهواء الطلق، أو حيز مكاني يستخدم في ظرف ما لعرض مسرحي (الشارع، المرآب، الحديقة...) وفي هذه الحالات، ومهما اختلفت وضع المكان وشكله عبر تاريخ المسرح ومن حضارة لأخرى، ومهما كانت نوعية العرض، فإنَّ المكان الذي يجري فيه العرض يشتمل بالضرورة على حيزين مستقلين عضوياً هما حيز اللعب Air de jeu الذي يتم فيه الأداء، وحيز الفرجة وهو مكان المتفرجين، ووجود هذين الحيزين هما ما يميز العرض المسرحي عن الاحتفالات والطقوس وغيرها حيث يغيب التمايز بين المؤدي والمشارك.

أمَّا العلاقة بين هذين الحيزين فهي علاقة آنية تدوم مدة العرض المسرحي وتنتهي بانتهائه، وتفرضها طبيعته الخاصّة بغض النظر عن الترتيب الذي تفرضه سينوغرافيا المكان.

كذلك تُطلق تسمية المكان على الموضع الذي تجري فيه وقائع الحدث المتخيل، وهو ما تحدده الإرشادات الإخراجية في بداية المسرحية، وفي بداية المشاهد والفصول، أو يستشف من الحوار، ويسمى مكان الحدث Lieu de l'action [1].

يعد المكان من العناصر المهمة في بناء الشخصيّة فلا يمكن أن توجد شخصيّة بدون مكان فهوَ لا يقلُّ أهمية عن دور الزمان في بناء الشخصيّة، فكلاهما ذا أهمي كبيرة وفعالة، يشكل المكان الحيّز الذي تجري فيه أحداث المسرحية، حيث تلعب دوراً كبيراً في سلوك وأفعال الشخصيات، ويتحكم إلى حد ما بجو المسرحية، فهو يعد مكوناً أساسياً في البناء السردي، بحيث لا يمكن تصور حكاية بدون مكان، فلا وجود للأحداث خارج المكان[2]، لأنَّ للمكان قدرة على تأثير في تصوير الأشخاص و حبك الأحداث[3].

في المسرح يمكن التمييز بين ثلاث أنواع من الفضاءات:

1- الفضاء المرجعي: الذي يشير إليه الكاتب، والذي يجسد بفضل الديكور.

2- الفضاء الركحي أو المادي: أين يلعب الممثلون، وهي خاصة بحدود الخشبة.

3- حيز(خارج الخشبة): قد يقع في الكواليس، أو كما في حال في مشاهد المسرحيات الكلاسيكية مثل مكان الجريمة، الذي يوصف احتراماً لمبدأ آداب اللباقة، للقرن السابع عشر بفرنسا، ويتعرف على المكان من خلال ملاحظات مسهبة توضع في حيز الإرشادات الركحية، تساعد القارئ ومصمم الديكور من رسم معالم واضحة للفضاء التمثيلي[4].

1 ماري إلياس وحنان قصاب حسين : المعجم المسرحي، ص473

2 محمد بوعزة : تحليل النص السردي، دار العربية للعلوم والناشرون ، الجزائر ، ط1، 2010، ص99

3 ابراهيم الخليل : بنية النص الروائي، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط2، 2010، ص131

4 طاهر انوال : المسرح والمناهج النقدية الحداثية (نماذج من المسرح الجزائري والعلمي)، دار القدس العربي ، فلسطين ، د.ط، د.ت، ص233

وإنما يهمنا نحن هو الفضاء المرجعي أي المكان الذي يشير إليه الكاتب في نصه الدرامي، والذي يمكن أن يُجسد من خلال القراءة الإخراجية لهذا النص عن طريق تأثيثه وتصميمه، حيث تنعكس فنيات المخرج ولماساته الإبداعية وذلك من خلال وضع علامات فوق الخشبة بما يخدم المضمون الفكري والجمالي لخطاب العرض المسرحي.

أما فيما يتعلق بخشبة المسرح في ذاتها فهي بناء لكنها ليست جزءاً من المعمار، لأن المعمار لا يقوم بوظيفة العرض، في حين تقتصر وظيفة خشبة المسرح على العرض، وهي تفقد صفتها هذه منذ اللحظة التي لا يُعرض فيها شيء، و وظيفة العرض التي تقوم بها خشبة المسرح تنطبق أيضاً على النواحي الأخرى للظاهرة المسرحية، كما أن كل الأشياء الموجودة على الخشبة، طبيعية أو صناعية ، هي إشارات مسرحية، لها وظيفتان:

الأولى والأكثر حساسية هي إعطاء وصف أيقوني للشخصيات المسرحية، والوظيفة الثانية هي الإشتراك في الفعل الدرامي.

وهذا يعني أن صناع الديكور أو تموضع العناصر والأثاث على الخشبة ليس اعتباطيا بل إنه لخدمة دلالات محددة، وذلك من خلال اشتغالها مع بقية عناصر العرض، حيث تمثل عناصر الخشبة أحد عناصرها فهي مكان الحدث[1].

1 عمر الرويضي: سيميائيات المسرح- إمكانات المقاربة وحدود الإقتحام-، كلمات للنشر والطباعة والتوزيع، دط، تمارة، المغرب، 2016، ص:111-112

- نماذج من النصوص المرافقة المعنية بالمكان المسرحي في مسرحية «منمنمات تاريخية»:

معظم النصوص المسرحية المرافقة المعنية بالمكان المسرحي وردت في بداية كل تفصيل من المسرحية، فنجد أنَّ المكان المسرحي له حيز كبير في مسرحية «منمنمات تاريخية» لسعد الله ونوس، ونختار النماذج التالية عنه:

يقول في نص مرافق معني بالمكان المسرحي: (ساحة صغيرة وسوق تجارية)[1].

هنا النص المرافق المعني بالمكان المسرحي يكشف عن ساحة صغيرة وسو تجارية وهي أمكان مفتوحة تحمل دلالة اجتماعية واقتصادية، فالساحة مكان تتجمع فيه الناس وكذلك السوق الذي يحمل دلالة اقتصادية ففيه تتم الممارسات والتبادلات التجارية بين الناس.

ويقول في نص مراق آخر معني بالمكان المسرحي: (ديوان في قلعة دمشق، نائب القلعة عز الدين آزدار ومعاونه شهاب الدين)[2].

ويكشف هنا النص المرافق المعني بالمكان المسرحي عن الديوان وهو مكان مغلق وهو يجسد رمزاً من رموز الدولة وفي نفس الآن يشير إلى حقبة زمنية معينة، فقد كان الديوان هو مكان تجتمع فيه القادة ورجال الدولة والدين، لتتشاور في أمور الرعية والدولة ومختلف شؤون البلاد ومنه تصدر القرارات.

يقول في نص مرافق معني بالمكان المسرحي: (ركن في صحن الجامع الأموي، حلقة تضم الشيخ التاذلي، ومحي الدين ابن المعز، وتقي الدين ابن المفلح، وشمس الدين النابلسي)[3].

1 سعد الله ونوس : منمنمات تاريخية، ص11

2 المصدر نفسه، ص 06

3 المصدر نفسه، ص 07

وهنا يكشف النص المرافق عن المكان الذي يحمل قيمة دينية، فالجامع رمز الحضارة الإسلامية العربية والأمر ذاته بالنسبة للحلقة التي تقام للذكر والعبادة.

يقول في نص آخر كذلك: (الوقت ليل... في مكان ما على الأسوار... أحمد ومروان)[1].

وهنا يكشف النص المرافق عن مكان مجهول فهو عبارة عن مكان اختباء لكل من أحمد ومروان في محاولة منهما للنيل من بعض التتار.

ويقول في نص مرافق آخر: (على الأسوار... حركة مضطربة شباب يروحون ويجيئون، استعدادات قتالية)[2].

وهنا النص المرافق يكشف عن مكان دفاع عن القلعة، فالأسوار هي الخط الأول للدفاع عن القلعة ومنها تنطلق معظم الاستعدادات الحربية، ويكشف المكان كذلك عن زمن الغزو، فالأسوار في حال تأهب قتالي، والجنود يتحضرون لمواجهة الغزو التتري لدمشق.

ويقول سعد الله ونوس في نص مرافق آخر معني بالمكان المسرحي: (قاعة في المدرسة العادلية، ابن خلدون وشرف الدين يرتب القاعة، ويضع مقاعد بينما يدون ابن خلدون بعض الأفكار)[3].

وهنا يكشف النص المرافق عن المدرسة وهي تمثل مكان للعلم والإجتهاد.

يقول كذلك في نص مرافق معني بالمكان المسرحي: (ديوان في قلعة دمشق)[4].

وهنا النص المرافق يحمل دلالة مضمونية، فدمشق هي مضمون المسرحية فهي مسرح كل الأحداث التي تجري وهكذا فالمكان يكشف عن المضمون الذي تنشده مسرحية «منمنمات تاريخية» ودمشق هي رمز من رموز الحضارة فقد كانت دمشق قبلة لكل العلماء ومركز قوة للعالم العربي الإسلامي.

---

1 المصدر السابق، ص26

2 المصدر نفسه، ص 27

3 المصدر نفسه، ص 39

4 المصدر نفسه، ص 40

(في البيت، مروان وخديجة)[1].

يكشف النص المرافق هنا عن البيت أو السكن وهو مكان الألفة والهدوء والاستقرار، ففي البيت يجد الإنسان نفسه مرتاحاً وهو مكان طمأنينة وراحة.

ب- تعريف الاكسسوار: Accessoires , Props

الاكسسوار كلمة فرنسية Accessoires تعني ما يكمل ويرافق الشيء الرئيسي، وقد انتقلت إلى اللغة العربية بلفظها الفرنسي.

تستخدم كلمة اكسسوار في عالم المسرح للدلالة على مكونات الديكور من أغراض وقطع وأثاث، سواء كانت مرسومة بطريقة الخداع البصري Trompe l'oeil على اللوحة الخلفية أو موجودة فعليا على الخشبة، كما تطلق على مكونات الزي المسرحي، لذلك فهي غاليا ما تستعمل في هذا المجال بصيغة الجمع وتعني مجموعة من الأشياء ليس لكل منها وظيفة خاصة.

استخدمت اللغة النقدية المسرحية بتأثير السيميولوجيا – في فرنسا بالأخص- تعبير (عرض) كمرادفة لكلمة (اكسسوار) التي لازلت تستخدم من قبل كثير من المسرحيين والباحثين.

والتحول إلى تعبير عرض لا يعني فقط استخدام تعبير جديد، بل نظرة جديدة يمكن أن تتلخص بالانتقال مع التعامل مع الاكسسوارات كمجموعة من الأشياء الثانوية، إلى تعامل مع مكّون له فرادته وكيانه الخاص ودوره الدلالي هو الغرض المسرحي.

ترافق ذلك مع تطور العلوم الإنسانية في العصر الحديث، وعلى الأخص الأنثروبولوجيا التي فرضت نظرة جديدة إلى دور ومعنى العرض في كشف تغيرات الحياة الإجتماعية، وقد تزامن هذا التطور مع تغير وضع ووظيفة وعدد الاكسسوارات في العرض المسرحي، حيث استقل العرض عن الديكور أو الزي أو الشخصية، رغم العلاقة الكبيرة التي تربطه بكل عنصر من هذه العناصر[2].

---

1 المصدر السابق، ص64

2 ماري إلياس وحنان قصاب حسين : المعجم المسرحي، ص57

تعتبر الاكسسوارات مستلزمات ركحية يستعملها الممثلون خلال العرض المسرحي وتستعمل بصورة جلية خاصة في المسرح الطبيعي، وظهرت أهمية الاكسسوارات في العصر الحديث، حيث تذهب في تعبيرها إلى التجريد، كما تحولت في مسرح العبث إلى أدوات ذات دلالية مجازية استعارية[1].

وتساعد الاكسسوارات الممثل بصورة كبيرة على أداء مهمته نظراً للدلالات التي تحملها في الكشف عن الأحداث، إذْ يستعملها الممثل بيده فتدعم إشارته وإيماءاته وحواراته، كما تكشف عن جانب أو عدة جوانب من شخصيته.

يجب أن يكون الغرض أو الاكسسوارات في المسرح موظفاً قبل كل شيء للتعريف بالشخصية وللتعريف بالحدث، أما إذا استخدم استخداماً مجانياً لا علاقة له بالشخصية أو بالحدث فسيكون هناك مايسمى بالإسراف في العلامة المسرحية[2]، من هذا المنطلق يجب أن توظف الاكسسورات توظيفاً سليماً، يعمد من خلاله المخرج رصد الأغراض في العرض أو في النص فيظهر علاقاتها بالشخصية، أي عليه أن يجعل اكسسوارات الشخصية الذي يستعمله أو يتحدث عنه يحمل دلائل منطقية ومقنعة، حيث يتيح عمل المخرج على الاكسسوارات رسم الخطوط العامة التي تشكل له فضاء العرض المسرحي وهي عملية معقدة، وتعقيدها ناجم عن صعوبة إسناد الاكسسوارات للشخصيات، لهذا يجيب مراعاة عدة أمور لهذه العملية نذكر منها:

معرفة حجم الاكسسوارات أثناء وجوده على الخشبة، ولون الاكسسوار، نسبة تكرار استعماله، توظف الاكسسوارات مثل باقي عناصر العرض الأخرى، لخدمة ماهو ضروري في العمل المسرحي كما هو الحال في النص، إذْ على المبدع في هذا الفن بخاصة أن يتوخى الدقة والتركيز والتكثيف، لأنَّ الممثل لا يمكن فصله عن هذه العناصر المساعدة[3].

1 أبو الحسن سلام : الإيقاع في فنون التمثيل والإخراج المسرحيين، دار الوفاء لدنيا للطباعة،الاسكندرية،د.ط،2004، ص96

2 حسن ابراهيم : الاكسسوارات المسرحية، مجلة الفنون ، مجلة الفنون ، العراق، ع 05، ص33

3 نبيل غالب: فن العرض المسرحي ، المكتبة المصرية العالمية للنشر،مصر، ط1، 1996، ص221

– نماذج من النصوص المرافقة المعنية بالاكسسوار في مسرحية «منمنمات تاريخية» لسعد الله ونوس:

يقول في نص مرافق معني بالاكسسوار: (يعترضه شاب يتقلد سيفاً)[1].

وهنا السيف أكسسوار حربي فالسيف تحمله شخصية قوية والمتجسدة في الجندي أو العسكري.

ويقول في نص مرافق آخر: (يخرج شعبان من كيسه رغيفا وسفرجلة)[2].

وهنا يكشف الاكسسوار رغيف وسفرجلة عن حالة الفقر والعوز التي يعانيها شعبان فهو رجل يحمل شخصية ضعيفة في المسرحية.

ويقول في نص مرافق آخر: (يحرسه مملوكان يشهران سيفهما)[3].

وهنا الأكسسوار السيف وهو اكسسوار حربي يدل على شخصية قوية.

ويقول في نص مرافق: (يدخل الشيخ التاذلي وهو يحمل صندوقاً معدنياً)[4].

ويكشف الاكسسوار عن الصندوق الذي يوحي بوجود شيء ثمين يحميه الشيخ التاذلي في هذا الصندوق المعدني.

ويقول في نص مرافق آخر: (يهيئ شرف الدين القرطاس والدواة والريشة)[5].

ويكشف الاكسسوار القرطاس والريشة والدواة وهي كلِّها خاصة بالكتابة عن حقبة زمنية ماضية حيث كانت الريشة والدواة والقرطاس يستعملون للكتابة والتدريس.

ويقول في نص مرافق آخر: (يتشابك الناس في عراك، ترفع فيه السيوف)[6].

---

1 سعد الله ونوس : منمنمات تاريخية، ص03

2 المصدر نفسه، ص 04

3 المصدر نفسه، ص 05

4 المصدر نفسه، ص 20

5 المصدر نفسه، ص 23

6 المصدر نفسه، ص41

وهنا السيف اكسسوار حربي، غير أنه أُستعمل هذه المرة للتهديد والتخويف ولكف العراك بين الناس دون الوصول إلى أبعد من ذلك.

يقول في نص مرافق آخر: (يدخل مروان حاملاً ظهر صرَّة كبيرة، تخف زوجته وتساعده على وضع الصرَّة على الأرض)[1].

فالاكسسوار الذي هو الصرّة يكشف عن الحالة الاجتماعية لمروان فهو إنسان عادي يسعى لكسب قوت يومه، الصرَّة لا يحملها إلاَّ من كان فقيراً محتاجاً.

يقول في نص مرافق آخر: (يأتي أحد الأمراء متطوحاً وبيده إبريق فضي مليء بالخمر)[2].

يبرز الاكسسوار الإبريق الفضي المليء بالخمر في حالة الترف والبذخ التي يعيشها الأمراء آنذاك وأمَّا الخمر فيكشف عن المجون والرذيلة، بينما شعب دمشق غارق في دمائه، يغرق الأمراء في الخمور والمجون ويمثلون شخصية غير مبالية بالوطن والشعب.

ويقول في نص مرافق آخر: (يسحب من جيب سترته سكينا ويقفز على التتري)[3].

وهنا السكين اكسسوار قتالي، حيث يستعمله صاحبه للدفاع عن شرفه ويجسد شخصية المقاومة ضد الظلم والمتمثل في الجنود التتريين.

ج- تعريف الملابس (الأزياء):

تعتبر الملابس المسرحية من العلامات الفاعلة في العرض المسرحي، فهي الجلد الثاني للمثل، إذْ تقيم علاقات مع باقي مكونات الفضاء لتكمل إيحاءاتها وتثري طاقتها التعبيرية مراعية التناسق بين جميع مكونات الفضاء المسرحي.

تعود الملابس في تاريخها إلى حقبة المسرح القديم، عندما كان الإغريق يستعملونها مع القناع للدلالة على أبعاد شخصياتهم، لأنها تساير الشخصية وتفصح عنها وعن مستواها وطبيعتها

1 المصدر السابق ، ص 46

2 المصدر نفسه ، ص 43

3 المصدر نفسه ، ص 64

لذلك تعتبر جزء لا يتجزأ من الخطاب المسرحي، فإذا عدنا إلى الحياة الواقعية نجد لباس الإنسان يشكل صورة جريئة على طبيعته وذوقه، ويتولد للمتلقي انطباع عام حول الشخصيات من خلال لباسها (فقيرة، كانت أو غنية، وغيرها من الصفات الاجتماعية)

في العصر الحديث أصبح للباس دور هام في التركيبة النفسية للإنسان، حيث ظهرت النظريات النفسية التي ركزت على الارتباط الوثيق بين نفسية الإنسان ومظهره الخارجي، ويعتبر اللباس أهم عنصر من عناصر المظهر الخارجي.

ويمكن القول أن وظيفة الملابس تنحصر في ثلاثة أبعاد:

أ/ بعد اجتماعي: يتوخى فيه مصمم الأزياء الاقتراب من واقع الناس المعيشي.

ب/ بعد تاريخي: يتوخى فيه مصمم الأزياء الدقة التاريخية ودراسة الحقبة التي كانت تعيشها شخصيات العمل المسرحي.

ج/ بعد رمزي: يكون غالبا في المسرحيات الواقعية التي يتحول إلى الخيال، وعليه تكون مهمة مصمم الأزياء أقل تعقيدا وأكثر بساطة كونه يصبح متحررا من القيود التاريخية والاجتماعية، لينطلق بخياله وموهبته الفنية من خلال قراءته النص وحضوره لتدريبات التمثيل الأولية[1].

1 نبيل راغب: فن العرض المسرحي، ص 219

- نماذج من النصوص المرافقة المعنية بالأزياء في مسرحية «منمنمات تاريخية»

إن النصوص المرافقة المعنية بالأزياء في مسرحية «منمنمات تاريخية» تجدها ضئيلة لا تتجاوز الخمس نصوص مرافقة وهي كالتالي:

يقول في نص مرافق: (يدخل رجل غريب رث الهيئة يكاد يتساقط من الإعياء)[1].

يكشف النص المرافق عن الحالة المزرية التي تكشف عنها الملابس القديمة التي توجد فيها الشخصية وهي شخصية فقيرة وضعيفة.

و يقول في نص مرافق آخر: (أحد من المعممين)[2].

ويكشف عن العمامة التي تعتبر رمزاً للزي العربي.

و يقول في نص مرافق آخر: (يدخل شعبان، وهو رجل مجذوب، ثيابه أسمال غريبة)[3].

هنا الملابس الغريبة لشعبان تكشف عن احتاجيه فهو لا يراع لمظهره وإنما يلبس ما يجده وهو يجسد عينة من سكان دمشق تحت خوف الغزو.

و يقول في نص مرافق آخر: (أمير القلعة آزدار في أبهى حلله، يبدو وكأنه خرج لتوه من بين يدي المزين، يدخل شهاب الدين وهو الآخر قد تزين وأصلح هندامه وانتصبت قامته)[4]

وهنا يكشف النص المرافق عن حالة التأهب والاستعداد لكل من أمير القلعة آزدار ومعاونه شهاب الدين في زيهما العسكري ولذلك إعطاء هيبة أما الجنود المقبلين على الحرب ضد الغزو التتري.

* نلاحظ غياب الديكور في المسرحية ويمكن أن نفسر ذلك بنظرة جمالية محددة تقوم على إبراز الكلمة والحركة الجسدية مما يجعل الممثل العنصر الوحيد الهام في العمل المسرحي.[5]

---

1 سعد الله ونوس : منمنمات تاريخية، ص05

2 المصدر نفسه، ص 12

3 المصدر نفسه، ص 53

4 المصدر نفسه، ص 69

5 ماري إلياس وحنان قصاب حسين : المعجم المسرحي، ص217

2- العناصر التقنية

أ- المؤثرات السمعية : Effets sonores/ Brouitage , Sound effects

مُصطلح يُستعمل في مجال المسرح والسينما والدراما الإذاعية والدراما التلفزيونية للدلالة على الوسائل السمعية المستخدمة لإصدار الأصوات التي يتطلبها العرض.

وهي في المجال التقني المعادل السمعي للإضاءة التي تساهم في خلق المؤثرات البصرية في العرض.

يُمكن في كثير من الأحيان أن تأخذ المؤثرات السمعية منحنى موسيقياً بحتا فيُطلق عليها عندئذٍ اسم موسيقى العرض أو الموسيقى التصويرية وقد عُرف استخدام المؤثرات السمعية منذ القدم، فقد كان هناك مختصون يقومون بتنفيذها في المسرح اليوناني القديم.

كذلك فإنَّ القناع الذي يضعه الممثل كان وسيلة لتضخيم الصوت، وفي المسرح الشرقي التقليدي، وعلى الأخص في مسرح النو الياباني، كانت تستعمل تقنيات خاصة لإبراز الصوت وتضخيمه، فقد دَرجت العادة على وضع آنية خزفية تحت الخشبة تُعطي رنينا وصدى لصوت الممثلين والآلات الموسيقية.

وفي المسرح المعاصر يُعتبر إعداد وتنفيذ المؤثرات السمعية اختصاصاً مستقلاً له بُعد تقني ودراماتورجي.

يمكن تحقيق المؤثرات السمعية في المسرح بالوسائل التالية:

- إصدار الأصوات الحيّة المطلوبة في الكواليس (جرس يرن، صوت أشخاص يتحدثون...) وفي حال كان من الصعب تحقيق ذلك، يتم تقليد الضجّة المطلوبة من خلال إصدار ضجة تشبهها (تحريك صفحة معدنية لإصدار صوت الرَّعد، خشخشة أوراق للإيحاء بصوت الحريق.. إلخ)[1]

1 المرجع السابق ، ص489

- تسجيل الأصوات على شريط وبثّه أثناء العرض (صوت قطار يمر)، أو بالإيحاء بها من خلال المونتاج معين يتم داخل الأستوديو (صوت قصف جوي لمدينة من خلال تراكب صوت إقلاع الطائرة مع صوت انفجارات..إلخ)، وقد ساهمت التقنيات الحديثة اليوم في تحسين نوعية الأصوات المسجَّلة وتعديل طابعها الصوتي بحيث تتأقلم مع الحدث والديكور[1].

- وظائف المؤثرات السمعية:

1- الوظيفة الدرامية: يُمكن للمؤثرات السمعية أن تلعب دوراً إبلاغياً يُعلم بمكان الحدث وزمانه (ضجيج شارع في مدينة في النهار) وبمجرى الأحداث على الخشبة أو خارجها (صوت طلقة مسدس في الكواليس تُعلم بصوت الشخصية)، وهذه الوظيفة أساسية في التمثيلية الاذاعية حيث يغيب الجانب المرئي تماما، كذلك يمكن أن تستخدم المؤثرات السمعية في التقطيع بدلاً عن إسدال الستارة أو الظلمة بين المشاهد وغيرها من العناصر المرئية، بالإضافة إلى دورها في إبراز المفاصل الرئيسية للحدث إلى جانب الإضاءة في غيابها.

من جانب آخر فإنَّ استخدام المؤثرات السمعية يمكن أن يلعب دوراً أساسياً في تشكيل السينوغرافيا، العرض لأنَّ هذه المؤثرات يمكن أن تُوسِّع الفضاء الدرامي إلى ماهو أبعد من الخشبة، ومما لاشك فيه أنَّ توزيع المؤثرات السمعية في قاعة العرض وتنفيذها وربطها بالصورة المرئية أو بالنص الذي هو يتحكم بالنوعية الجمالية للمشهد، لذلك نلحظ في يومنا هذا التوجه لتحقيق تعاون كامل بين مهندس الصوت ومهندي الإضاءة والمخرج للتوصل إلى التأثير الجمالي المطلوب[2].

1 المرجع السابق، ص489

2 المرجع نفسه، ص489

2- الوظيفية التعبيرية: يمكن للمؤثرات السمعية أنْ تدعم جو المسرحية المرئي أو تكون بديلاً عنه، وفي هذه الحالة تصبح نوعاً من الديكور السمعي Décor sonore يدعم جمالية العرض كخيار إخراجي، كما يمكن أن تُعصف الطابع المأساوي أو المضحك أو الشاعري للحدث من خلال خلق جو ترقب وقلق أو جو غموض أو جو فرح..إلخ

والمؤثرات السمعية مثل بقية عناصر العرض يمكن أن تتحقق بأسلوب واقعي يدعم ويُتمم واقعية الصورة على الخشبة، ويرمي إلى تحقيق الإيهام بواقع ما (صوت المطر يوحي بطقس عاصف، مرور السيارات يوحي بالمدينة أو بشارع مزدحم)، كما يمكن خلق علاقة غير متوقعة بين صوت ما ومشاعر معينة (صوت محركات الطائرات يوحي بتلونات مشاعر الشخصيات، أو ضربات مطرقة للتأكيد على حالة الإرهاق).

في نفس المنحى يمكن أن تعتبر لحظات الصمت من المؤثرات السمعية الهامة دراميا وتعبيرياً (في السيرك عندنا تصمت الموسيقى الصاخبة فجأة تخلف جو ترقب وعلى الأخص عند تقديم الفقرات البهلوانية الخطيرة).

يميل بعض المخرجين إلى جعل المؤثرات السمعية جزءاً هاماً من العرض، وهذا مانجده بشكل واضح في عروض المخرج الأمريكي روبرت ويسلون R.wilson (1941-) والفرنسي باتريس شيرو P.chereau (1944-) كما أنَّ الإستغناء عن المؤثرات السمعية تماماً في العرض المسرحي هو خيار إخراجي[1].

1 المرجع السابق، ص490

نماذج من النصوص المرافقة المعنية بالمؤثرات السمعية في مسرحية «منمنمات تاريخية» لسعد الله ونوس:

يقول في نص مرافق معني بالصوت: (مع دقات الطبل)[1].

وهنا يدل النص المرافق على الإعلام والإخبار، فالطبل كان وسيلة لجذب انتباه الناس لسماع الأخبار الجديدة من المنادي

يقول في نص مرافق آخر: (بين الأنين والصياح)[2] ، وهنا يدل الأنين على شدة الجوع والصياح على الاستغاثة فشعبان لم يجد ما يأكله منذ أيام

يقول في نص مرافق آخر: (طرق على الباب)[3] .

وهنا يدل النص المرافق على حالة من الانتباه والترقب حول هوية الطارق.

يقول الكاتب في نص معني بالصوت: (يتناهى صوته من بعيد ثم يقترب تدريجيا)[4].

وهنا النص المرافق يدل على المسافة، فالمنادي كان بعيداً يجول بين الناس لإعلامهم وإخبارهم وعندما يقترب يصبح صوته قريباً كذلك.

يقول الكاتب في نص مرافق آخر: (تصدر البنت أصواتا غريبة، وهي تختفي في حضن أبيها)[5].

ويدل على الحالة المرضية التي تعاني مناه بنت الحلبي وهي الخرس وكذلك الحالة النفسية وهي الخوف والتي تجد الأمان في حضن أبيها.

1 سعد الله ونوس : منمنمات تاريخية، ص04

2 المصدر نفسه، ص05

3 المصدر نفسه ، ص07

4 المصدر نفسه ، ص10

5 المصدر نفسه ، ص18

يقول في نص مرافق آخر: (يعلو صوت البنت، فيربت الأب على رأسها)[1].

وهنا يدل النص المرافق على حالة الرفض من طرف البنت ضد قرار الذي اتخذه أبوها (الحلبي) في حقها.

يقول في نص مرافق آخر: (يحاول أن يحملها فتولول تلك الولولة الخرساء والمخيفة)[2].

وهنا يدل الصوت على حالة الذعر والقلق والخوف الشديد كتعبير عن الحالة التي تعيشها ابنة الحلبي.

وهنا نصين مرافقين يدلان على الحزن والنعي بسبب موت الشيخ التاذلي وهي قوله: (في البداية تتناهى بعيدة، ثم تتوضح أكثر، ثم تعلو من حناجر كثيرة) وقوله: (يختلط صوته الذي يزداد عمقاً وانجراحاً مع الأصوات التي تنعي التاذلي)[3].

ويقول في نص مرافق آخر: (يتردد صوته في الظلمة عبر شوارع المدينة)[4].

وهنا يشير الصوت إلى مكان الحدث الذي هو الشارع.

ويقول في نص مرافق آخر: (صيحات استحسان)[5].

وهنا يدل على الموافقة والقبول برأي ابن العز والإشادة به.

1 المصدر السابق، ص18

2 المصدر نفسه، ص22

3 المصدر نفسه ، ص35

4 المصدر نفسه ، ص31

5 المصدر نفسه ، ص53

ب- الإضاءة المسرحية:

تلعب الإضاءة المسرحية دوراً أساسياً في العرض المسرحي؟، فهي التي تسمح لإدراك مكوناته البصرية، الفضاء، الممثل، اللباس ، الماكياج، عناصر الديكور...

ولقد نشأت الحاجة للإضاءة المسرحية، بعدما انتقلت العروض المسرحية من البيئة الخارجية ذات الإضاءة الطبيعية إلى المباني المختلفة.

إذْ استفاد المسرح في بداياته الأولى من الضوء الطبيعي لأنَّ المسارح كانت مكشوفة، وكانت الاحتفالات تقام فيها نهاراً، لذلك لم تكن الإضاءة مكوناً وعنصراً أساسياً معتمداً، إذْ كانت فقط تحس بإدراك مكونات العرض بوضوح تام، ومع مرور الزمن انتبه رجال المسرح ما للنار من قدرة على الإضاءة والتأثير في النفوس، وهكذا استعملوا المشاعل و القناديل في عروضهم مما أدى إلى ثورة في الممارسة المسرحية، فانتقلت الفرجة من النهار إلى الليل[1].

وما كاد يصل القرن التاسع عشر حتى هجر رجال المسرح تلك الوسائل البدائية في الإضاءة إلى استعمال تقنيات أكثر حداثة، تتزامن والتطور العلمي والتكنولوجي الحاصل في جميع الميادين والمجالات ومن بينها طبعاً المسرح، وبذلك طرأ على الإضاءة تغييراً جوهرياً، حيث أنَّها أصبحت قادرة على خلق تغييرات دراسية وانفعالية متنوعة، وغدت بذلك لها مكانة راسخة في مسرح اليوم، وأصبح استخدامها ينطوي على معانٍ درامية وجمالية ولايمكن للعرض المسرحي أن يستقيم أياً كان اتجاه مخرجه دونها[2].

كما أضحت نسقاً سيميائياً قائماً على أداء دلالات عديدة ومتنوعة، فلم تعد شرطاً بصرياً لإدراك الفرجة وإنما أصبحت لغة متميزة لها قواعدها وقوانينها الخاصة[3].

1 محمد التهامي العمار: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، منشورات دار الأمان، الرباط، ط1، 2006، ص98

2 نديم معلا محمد: في المسرح في العرض المسرحي- قضايا نقدية-، مركز الاسكندرية،مصر، ط1،2000،ص14

3 جلال جميل محمد: مفهوم الضوء والظلام في العرض المسرحي، مطابع الهيئة المصرية، د ب، د ط ، 2002، ص100

فالإضاءة المسرحية تلعب دوراً هاماً في التنسيق بين مكونات العرض المسرحي والربط بين العوامل المحيطة بها من ألوان وأشكال وديكورات وأزياء ومكياج، توصل معانيها بفعل الضوء، فأي تغير يحدث في الضوء تكتسب العوامل الأخرى قيماً جديدة أو تتخذ وضعاً جديداً داخل العالم الدرامي[1].

إنَّ التحام التقني في الإضاءة بعناصرها المختلفة من الشدة والخفوت، والإمكانات اللونية والقدرة على إحداث مؤثرات بصرية متنوعة يمنح للعرض المسرحي احتمالات فنية جمالية ضخمة ومتنوعة، فالضوء المركز على قتم محدد من الخشبة يعني المكان الآتي للحدث، ويمكن عزل ممثل أو إكسسوار بتسليط الضوء عليه، ليس الغاية تحديد المكان المادي، وإنما إبراز ممثل أو غرض ما بالنسبة إلى محيطه، فبذلك تصبح الإضاءة علامة للأهمية المؤقتة أو المطلقة للشخصية أو الغرض المضاء[2].

وللإضاءة قدرة على تصميم الحركة أو التحرك وهذا يعني إمكانية إضافة قيمة سيمولوجية جديدة، إذْ أنَّ وجه الممثل أو جسمه أو قطعة الديكور علامة مسرحية من خلال الإضاءة، وكذلك الحالة بالنسبة للون الذي تشعه الإضاءة، فهو أيضاً يلعب دوراً سيميولوجياً، إذْ أنَّ الإضاءة ليست رؤية فقط، بل إنَّها شعور فحيث يكون الضوء تكون مشاعرنا، والعين هي التي تعطي الإحساس بالضوء والظلام، لأنَّ لها قابلية على مقاومة استمرارية التغيير في امتدادات الصور والألوان والأشكال والأحجام والملابس والخطوط تلك التغييرات التي تضيفها ذاكرة الإنسان[3].

مع هذا التطور في التقنيات صارت الإضاءة تستخدم بشكل أساسي لتشكيل البعد السينوغرافي للمكان، فهي من العناصر التي يمكن أن تحدد حيز اللعب Aire de jeu بالنسبة

1 المرجع السابق، ص100

2 المرجع نفسه، ص128

3 المرجع نفسه، ص130

للمتفرجين، وتحدد العلاقة بين الخشبة والصالة، وتخلق أمكنة متزامنة على الخشبة ومستويات مكانية مختلفة، كما تسمح بتغيير الديكور في العتمة.

كذلك تلعب دوراً هاماً في زمن الحدث (ليل/نهار، جو الفصول الأربعة، ضوء الشمس أو القمر) وإيقاعه (إبراز تواتر مراحل الحدث أو التركيز على لحظات معينة أو واقعة ما) وتحديد مفاصله الأساسية (تقطيع الحدث بتعاقب الضوء والظلمة بدلاً من إسدال الستارة).

كذلك تساهم الإضاءة في خلق الإحساس بجو معين (رعب، هدوء، ترقب...)، وبالطابع الجمال (حار/بارد) وفي إبراز الأداء و تعابير وجه الممثل والحركة على الخشبة ، من جانب آخر تلعب الإضاءة دورها في توجيه عملية التلقي، فهي تساهم في تعددية الإدراك البصري في اللحظة المسرحية الواحدة والتقطيع إلى لوحات متعددة ضمن المشهد الواحد كما أن تحييد الإضاءة يُمكن أن يلعب دوره في تدعيم خلق الإحساس بالواقع وإدراك مجمل العناصر المسرحية بشكل متساوٍ أو في خلق الإحساس بالرتابة..إلخ، كل ذلك زاد من أهمية المسرح كفن بصري يستعير تقنياته من السينما وينافسها.

من هذا المنطلق أصبح الكتّاب يهتمون بدور الإضاءة ويذكرونها ضمن الإرشادات الإخراجية، كما صار استخدام الإضاءة مجال بحث جمالي وتقني وخياراً إخراجياً[1].

وتأسيساً على ماسبق، فإنه يمكن استصفاء وظيفة عملية للإضاءة تتمثل في إضاءة كل مايجري في فضاء الخشبة بكل تفصيلاتها، وأيضاُ وظيفة جمالية وتتمثل في التعبير عن الأحداث المسرحية أو المجازية، كما يمكن أن تكون عنصراً من عناصر الديكور.

1 ماري إلياس وحنان قصاب حسين : المعجم المسرحي، ص40

نماذج من النصوص المرافقة المعنية بالإضاءة في مسرحية «منمنمات تاريخية» لسعد الله ونوس:

لقد برزت في مسرحية «منمنمات تاريخية» لسعد الله ونوس نصوص مرافقة معنية بالإضاءة، اختلفت دلالتها.

يقول في نص مرافق معني بالإضاءة: (تتلاشى الإضاءة)[1].

وهنا يدل على نهاية التفصيل أي اختتام التفصيل بانتهاء الإضاءة، أي تحول المكان المضيء إلى مظلم و إنتهاء الأحداث.

وقد استخدم الكاتب نصاً مرافقاً آخر معنياً بالإضاءة ولكن له مدلول آخر في قوله: (تتلاشى الإضاءة والصوت)[2]، هنا تلاشي الصوت مع الإضاءة يوحي بالضعف و الوهن ويرسم لوحة حزينة لصوت يتلاشى في العتمة والسواد ويدل على أنَّ صاحب الصوت له مكانة ضعيفة يترجمها صوته الذي يتلاشى في الظلام.

وقد استخدم نصاً معنياً بالإضاءة في قوله: (تتلاشى الإضاءة)[3] يختم فيها تفصيلا مليئاً بأحداث مأساوية ونراه يدل على الظلام والظلم الذي تعرضت له ريحانة والمصير الأسود(الاغتصاب) الذي لاقته من قبل دلامة التاجر وهذا ما نجده في التفصيل السابع من المنمنمة.

يقول الكاتب في نص مرافق آخر معني بالإضاءة: (يخرج ابراهيم مرتبكاً تتداعى ياسمين على الأرض والدموع تتساقط من عينيها تتلاشى الإضاءة)[4]، وهنا النص المرافق يدل على حالة الحزن والفراق والألم، فالظلام هو وقت الأحزان والسواد يدل عليه كذلك.

1 سعد الله ونوس : منمنمات تاريخية، ص05

2 المصدر نفسه، ص17

3 المصدر نفسه، ص22

4 المصدر نفسه، ص30

يقول في نص مرافق آخر معني بالإضاءة: (تمضي سعاد ومعها خادمتها، يقف شرف الدين ساهياً للحظات، ثم يصحون شروده، ويبدأ يرفع الأمتعة تأهباً للخروج، وتتلاشى الإضاءة)[1].

وهنا يدل على السفر إلى القلعة وربما دلَّ الظلام على المصير المجهول الغامض الذي ينتظر أهل دمشق ضد غزو التتار.

يقول في نص مرافق معني بالإضاءة: (تتلاشى الإضاءة ببطء فيما يستمر العراك)[2].

وهنا يدل النص المرافق على التركيز على هذا الحدث الذي هو العراك ولفت الانتباه إليه بواسطة الضوء وربما دلَّ على المعركة بين الحق والباطل التي بدأت منذ القدم ومستمرة عبر الزمن.

وقد استخدم نصاً مرافقاً معنياً بالإضاءة في قوله: (تتلاشى الإضاءة ببطء فيما يرقد ابن خلدون في فراشه)[3].

دلالة على وقت الليل وهذا مدلول زمني.

1 المصدر السابق، ص36

2 المصدر نفسه، ص43

3 المصدر نفسه، ص22

خاتمـــــــــــــــة

خاتمة:

بناءاً على ماقُمنا بعرضه في فصول هذا البحث، يمكننا أن نسجل أهم النتائج التي توصلنا إليها ونوجزها في الآتي:

1- النص المرافق وُجد من أجل مساعدة القارئ على تلقي النص المسرحي وتخيل الأحداث وكأنها تحدث أمامه، وهو يغيب في العرض المسرحي كنص لغوي ويتحول إلى علامات مرئية أو سمعية، وقد اختلفت أهميته من دارسٍ إلى آخر باعتبار النص الحواري هو النص الأساسي أما النص المرافق فهو نص ثانوي.

2- هناك كثير من التسميات تطلق على النص المرافق من بينها: النص الفرعي، النص الثانوي، الإرشادات الركحية، الإرشادات الإخراجية، التوجيهات الإخراجية، التوجيهات المسرحية.

3- يوضع النص المرافق في المسرح العربي أو يطبع بأحرف طباعية مائلة في النص الدرامي الغربي أو يُكتب بخط رقيق في مقابل حوار مشبع بالسواد

4- وُجد النص المرافق منذ وجود المسرح قديماً وتطور عبر الزمن وازدادت أهميته عند المؤلفين والمخرجين فلم يعد مجرد خيار بل صار ضرورة في الانتاج المسرحي.

5- لا تقف وظائف الإرشادات الإخراجية عند التعليق على الحوار أو شرحه، أو عند تقديم المساعدة للمخرج والتقنيين والممثلين في إنجاز العرض المسرحي أو غيرها، وإنما تجاوز كل هذا لتُعتبر نقطة التقاء كل وسائل التعبير ليصبح بذلك المسرح أكثر الفنون ثراءا وتعقيدا.

6- تنقسم النصوص المرافقة إلى نوعين: نصوص مرافقة داخل الحوار و نصوص مرافقة خارج الحوار

7- فالنصوص المرافقة داخل الحوار وتشمل:

- تحديد الشخصيات و وصف الأداء التمثيلي (الإيمائي والصوتي)

8- النصوص المرافقة خارج الحوار وتشمل:

- العناصر التصميمية (المكان، الأزياء، الاكسسوار، المكياج، الديكور)
- و العناصر التقنية (المؤثرات السمعية، الإضاءة).

9- ذُكرت مختلف النصوص المرافقة إلا الديكور فقد غاب في مسرحية (منمنمات تاريخية) لسعد الله ونوس وذلك راجع لتركيز سعد الله ونوس على الممثل في المسرحية وعلى حركاته و انفعالاته

10- جاءت مسرحية (منمنمات تاريخية) لسعد الله ونوس في ثلاث منمنمات متتالية ومترابطة حدثياً، تُشكل كل منمنمة بتفاصيلها فصلا مكتمل الأبعاد والشخوص والأفكار والغايات

ملحـــــــــق

1/ سعد الله ونوس: (1941م-1997م):

لعله من الصعب على أي دارس الفصل بين سعد الله ونوس الإنسان والكاتب، لأنه و وبساطة في حياته مثلما في إبداعه، مفرط الحساسية وموهوب في رؤية الأشياء التي تكمن خلف الأشياء[1]، فونوس الإنسان هو ونوس الفنان «قومي الروح، يساري المنهج، ديمقراطي الحضور والطرح»[2].

أ/ نشأته:

ولد المسرحي العربي سعد الله ونوس سنة **1941**م بقرية حصين البحر المتربعة على هضبة جبلية والمطلة على البحر، وقد سمَّاها سعيد حوارنية الكاتب السوري بفايمار الشرق لكثرة ماترى فيها من مثقفين وصحافيين وفنانين على الرغم من صغر مساحتها وقلة سكانها[3]، فأهلها يتميزون بالقدرة على تحويل آلامهم إلى دعابات تبرز انتكاسات الحياة، وذلك من خلال مجالس تعقد هي أشبه بالمسارح، فغدت شخصياتهم ممسرحة ولو بعفوية.

أمَّا عن الوسط العائلي، فإنَّ سعد الله ونوس نشأت في عائلة ذات جاه وعراقة، فأبوه أحمد سعد الله ونوس من وجهاء القرية، عُرف بكثرة أسفاره وتعدد علاقاته الإنسانية مما جعل بيته قبلة للناس القادمين إلى القرية، وكاناً يلتقي فيه رجال الدين الذين يعقدون جلسات في الشعر الصوفي، فكان الفتى يسترق منهم السمع، كل ذلك أسهم في تنمية شخصيته وموهبته وتصوره الفلسفي في مراحل عمرية لاحقة[4].

ب/ تعليمه واهم المناصب التي تقلدها:

تعلَّم ونوس ودرس المرحلة الابتدائية بقريته، فتميز بذكائه ونبوغه، ثم أكمل دراسته الإعدادية والثانوية في مدينة طرطوس، وفي عام **1959**م حصل ونوس على الثانوية العامة، ثم سافر

1 الطيب الصديقي: سعد الله ونوس ومسرح التسييس، مجلة الوسط، سوريا، العدد217، 1996، ص52

2 صلاح الدين أبو ذياب: سعد الله ونوس الحضور والغياب، دار سعاد الصباح، الكويت، د ط، 1997، ص163

3 المرجع نفسه، ص50

4 فاتن علي عمار: سعد الله ونوس المسرح العربي، دار سعاد الصباح، الكويت، د ط، 1999، ص42

إلى القاهرة في منحة دراسية للحصول على الليسانس في الصحافة من كلية الآداب بجامعة القاهرة، وقد حصل ونوس على ليسانس الصحافة عام **1963**م.

عاد سعد الله ونوس إلى سوريا عام **1963**م، وعمل موظفاً في وزارة الثقافة ثم في عام **1964**م أسندت إليه سكرتارية تحرير قسم الثقافة والمنوعات والتحقيقات في جريدة البعث.

في عام **1966**م سافر ونوس إلى باريس في إجازة دراسية، وتعرف على المسرح الغربي في فترة تحولاته الأساسية والجوهرية، واستطاع أن يستوعب أهم الطروحات الجديدة، في تلك المرحلة، ثم عاد إلى سوريا ليعيش مع أهلها مرارة هزيمة **1967**م التي كان لها أكبر الأثر في رؤيته الفكرية والسياسية[1].

جـ/ وفاتــه:

لقد أصيب سعد الله ونوس بداء السرطان عام **1994**م[2]، لكن الداء لم يُقعده عن مواصلة مسيرته الفنية، فقد أنجز أعماله حتى أيامه الأخيرة، لكن الداء لم يمهله كثيراً فقد توفي عام **1997**م، عن عمر يناهز **56** سنة، تاركاً إسماً متوهجاً كالنجم وصوتاً مجلجلاً كالرعد، مات ونوس وبقي المسرح[3].

إنَّ « سعد الله ونوس » كمبدع مسرحي عايش الهزيمة وأصبح يحمل هماً فكرياً وفنياً، إذْ لم يستسلم للتيار العبثي و اللامسؤولية، بل أضحى الثائر الباحث عن مسرح أصيل، حيث سخرَّ المسرح كقناة توصيلية تعكس الواقع بمستوى جمالي[4].

2/ المراحل الفنية لمسرح سعد الله ونوس: أ/ المرحلة الأولى: (المسرح الذهني):

1 المرجع السابق، ص39

2 خليل أحمد صويلح:سعد الله ونوس مسرح التحولات والإنهيارات،جريدة الأخبار الأسبوعية،سوريا،عدد آب،2009، ص120

3 ابراهيم حمادة: مفهوم التغريب في مسرح بريخت، مجلة الأقلام، الكويت، عدد9، 1977، ص20

4 صبحة أحمد علقم: المسرح السياسي عند سعد الله ونوس، دار فارس للنشر، عمان، الأردن، 2002، ص20

مسرحياته في هذه المرحلة (مأساة بائع الدبس الفقير، الرجل المجهول في مأتم أنتيغونا، جثة على الرصيف، الجراد، المقهى الزجاجي، لعبة الدبابيس، فضد الدم، عندما يلعب الرجال، ميدوزا تحدق في السماء).

تتميز هذه المسرحيات بالعمومية، والاندفاع نحو التجريد لأن القمع والخوف كان طاغياً آنذاك، وأهم ما يلفت النظر في هذه المسرحيات استغراقها في الذهنية، يعني أنَّ سعد الله كان يتوجه للقارئ لا للمتفرج، حيث أن لغة هذه المسرحيات مُغرقة في الشعرية.

كانت هذه المرحلة هي الأكثر سطوة وقمعية للمواطن العربي لذا توجه ونوس إلى الإغراق في الرمز والذي يمكن المداورة على ما يراد كتابته وما يريد توصيله للقارئ.

ب/ المرحلة الثانية: (مرحلة البحث عن شكل جديد):

سافر ونوس إلى باريس وكان هاجسه أن يتعلم المسرح الأوروبي، حيث إلتقى بروّاد اتجاهات الحداثة في المسرح الأوروبي وقرأ لهم بشكل أكاديمي مثل: بريخت، أنتوان أرتو، بيسكاتور، ورغب ونوس أن يجاريهم[1].

وبالفعل لقد استمد تقنيات المسرحية من المسرح الأوروبي الذي تبنى أشكالاً جديدةً فعلاً مثل: المسرح الملحمي عند بريخت، والمسرح التسجيلي عند بيتر فايس، والمسرح الارتجالي عند برادنديلو، وقد تجلى ذلك عندما عاد دمشق وأصدر كتابه « بيانات لمسرح عربي جديد»[2]، وقد طرح مفهوم تسييس المسرح، بالمقابل لم يتخلَّ عن جماليات النص والعرش، وعلى هذا الأساس كتب مسرحياته،حفلة سمر،من أجل **05** حزيران،الفيل ياملك الزمان،مغامرة رأس المملوك جابر، الملك هو الملك، وقد اعتمدت على السيرة والأمثولة وتستوحي التراث وتأخذ بالأشكال المسرحية الجديدة، وعلى رأسها الارتجال،الجماعية،كسر الجدار الرابع من أجل إشراك المتفرجين.

جـ/ المرحلة الثالثة: (مرحلة الصمت والانقطاع عن الكتابة):

1 نديم معلأ محمد: الأدب المسرحي في سوريا، مؤسسة الوحدة للنشر، دمشق، د ط، 1982، ص118

2 سعد الله ونوس: الاعمال كاملة، دار الأهالي، مصر، د ط، د ت، ص 193

لقد صمت ونوس عن الكتابة لمَّا أدرك أن الواقع أصلب من أن يزحزحه كاتب مسرحي متمرد مثل ونوس، منذ عام **1979**م وحتى **1989**م، لم يكتب ونوس شيئاً خلال تلك العشر سنوات، وقد كان صمته عبارة عن وقفة تأملية لما في داخله وما حوله.

المرحلة الرابعة والأخيرة: (مرحلة التألق الفكري):

هناك تدفق في إنتاج سعد الله ونوس كتدفق المياه في منمنماته التي كتبها سنة **1993**م، فجاءت غزارة فكره وقلمه تسمو على الموت وتدحره ولكن المرض تَمكن من عام **1992**م وبدأ يكتب فمنذ عام **1992**م حتى عام **1997**م، كتب سعد الله ونوس: هوامش ثقافية، منمنمات تاريخية، يوم من زماننا، طقوس الإشارات والتحولات، أحلام شقية، ملحمة السراب، الأيام المخمورة، رحلة في مجاهل صوت عابر.

من أشهر ما قاله: «إننا محكمون بالأمل، وما يحدث اليوم لايمكن أنْ يكون نهاية التاريخ!»[1]

وفي حديثنا عن الكاتب المبدع «سعد الله ونوس» وهو من الأسماء اللامعة في المسرح العربي وبالخصوص المسرح السوري، استطاع أن يحقق لنفسه موقعاً مميزاً، وبالتالي يُمكن القول عن «سعد الله ونوس» أنه الأب الروحي للمسرح السوري، ومركز خارطة المسرح السياسي العالمي والعربي على حد سواء[2].

3/ أعماله: أ/ مسرحياته:

- الحياة أبداً **1961**م
- فصد الدم **1965**م
- حكايات جوقة التماثيل **1965**م
- حفلة من أجل **05** حزيران **1968**م

1 المصدر السابق، ص114

2 سامي يوسف أبو زيد: الأدب العربي الحديث (النثر)، دار المسيرة للنشر، عمان، الأردن، ط 1، 2015، ص 343

- الفيل يا ملك الزمان **1969**م
- رأس المملوك جابر **1971**م
- سهر مع أبي خليل القباني **1972**م
- الاغتصاب **1989**م
- يوم من زماننا **1993**م
- منمنمات تاريخية **1994**م
- طقوس الاشارات والتحولات **1994**م
- أيام شقية **1995**م
- ملمحة السراب **1995**م
- الأيام المخمورة **1997**م[1]

ب/ الكتب والتراجم:

- قام عام **1976**م بترجمة كتاب «حول التقاليد المسرحية» لجان فيلار.
- قام بترجمة مسرحية «العائلة توت»
- عام **1977**م صدر له كتاب « بيانات لمسرح عربي جديد»[2]

ملخص مسرحية «منمنمات تاريخية» لسعد الله ونوس:

بداية تقع المسرحية في ثلاث منمنمات متتالية ومترابطة حدثياً، تشكل كل منمنمة بتفاصيلها فصلاً مكتمل الأبعاد والشخوص والأفكار والغايات، لكنَّه لا يستغني عن المنمنمتين الأخريين، إذ بهما يكتمل العمل، وتكتمل رؤية الكاتب سعد الله ونوس الذي استطاع من خلالها تحليل حقبة تاريخية مميزة في التاريخ العربي الإسلامي، وهي سقوط دمشق على أيدي التتار،

1 عبد الله أبو هيف: المسرح العربي المعاصر، منشورات دار الكتاب العرب، الأردن، د ط، د ت، ص 162-163

2 فاتن علي عمار: سعد الله ونوس المسرح العربي الحديث، ص39

وما خلّفه من خراب ودمار وانتهاك للأعراض، وما صاحب ذلك من تخاذل وتنازع بين أصحاب الفكر والأعيان والتجار والساسة والمثقفين حيال تلك المأساة.

خصصَّ سعد الله ونوس المنمنمة الأولى للشيخ التاذلي، وعنونها (الشيخ برهان الدين التاذلي أو الهزيمة)، تشير المنمنمة إلى موقف الشيخ التاذلي الايجابي مقارنة بموقف رجال الدين الخانعين إلى درجة التفريط والخيانة، ومثالهم هو الشيخ ابن مفلح ومجموعته والتاجر دلامة ومجموعته، ممن لا يهمهم الوطن والناس والدين، بل همهم أملاكهم الخاصة التي لا يغدو الوطن معها أكثر من سلعة يتكسبون من ورائها، كما أنَّ المنمنمة تذكر آراء ومواقف العلامة ابن خلدون الاستسلامية الخانعة البالغة حدود الخيانة والتعاون مع العدو الغازي، ورسم خريطة جغرافية للمغرب العربي، مع كتاب يصف البلاد وناسها وأزقتها، مخالفاً بذلك موقف علماء عاصروا غزو التتار لبلاد المسلمين، ومنهم على سبيل المثال موقف العِّز بن عبد السلام الذي أفتى بوجوب قتال التتار.

وتظهر المنمنمة رجال الدين من جماعة ابن المفلح يظهرون مساندة المقاومين مرغمين، ويدفعون الشيخ التاذلي لحسم قضية الشيخ المعتزلي، جمال الدين الشرائجي، وينجحون في ذلك إذْ تحرق كتب المعتزلي، ويوضع في السجن.

يحدث أول صدام بين الشيخ التاذلي وابن خلدون، ليلة انسحاب السلطان فرج الدين، بعد سماعه أنَّ هناك مؤامرة ضد عرشه في مصر، وفي نهاية هذه المنمنمة يستشهد الشيخ المقاوم بُرهان الدين التاذلي، حاملاً سلاحه، ولكن عملية المقاومة والصمود في القلعة تستمر بقيادة أميرها آزدار.

ففي معركة واحدة قتل أهل دمشق من المغول حوالي الألف تتري، وغنموا الكثير من خيولهم، غير أن هذه المعركة لا تحجب حقيقة الهزيمة العسكرية القادمة بسبب موازين القوى، وخذلان السلطان فرج الدين وعودته إلى مصر، الذي برَّر ترك دمشق تواجه خطر تيمورلنك، كما أنَّ تآمر التجار وعلماء الدين، لا يحجب حقيقة انتصار الخط المقاوم، الذي مثله الشيخ التاذلي والأمير آزدار قائد القلعة، ونائبه شهاب الدين على خط الاستسلام في إشارة بالغة

للمواطن العربي اليوم، أنَّه عليك أن تقارن بين ما جرى في دمشق، في ذلك الوقت، وما يحدث اليوم في واقعنا الحالي، وصولاً إلى القراءة الجديدة، التي كان يطمح ونوس من خلالها إلى إيجاد أسباب الهزيمة وتداعياتها.

بعد استشهاد الشيخ التاذلي خلا الجو لتحالف رجال الدين والقضاة من جماعة ابن المفلح والتجار الأعيان، الممثلين بشخصية دلامة، فشرعوا في معاداة الطرف المقاوم، والوقوف ضده انتصاراً لمصالحهم، عن طريق ادعاء الحيرة، وصعوبة معرفة الصواب في الظروف الحرجة، وهذا ما يحدث في جميع العصور، فمنذ أيام تيمورلنك في الشام حتى أوقاتنا الراهنة، ونحن نشهد ونشاهد العديد ممن يبررون الخنوع، ويروجون للهزيمة والعبودية، إذْ يبدأ دعاة الاستسلام هؤلاء بتأليب الرأي العام، تمهيداً للتشكيك في شرعية وصواب المقاومة، وصولاً إلى ضرب الجناح المقاوم والانفراد بالوطن، وتناسوا بتوجيه من حساباتهم الخاصة، أنَّ من يجد وطنه محتلاً، وعاصمته سقطت بقوات الغزاة، فلابُد له من المقاومة، فإمَّا النصر، وإمَّا النصر بالشهادة.

في المنمنمة الثانية يتناول سعد الله ونوس دور العالم ابن خلدون ويعنونها تحت «ولي الدين عبد الرحمان بن خلدون أو محنة العلم»، ويطرح قضية غاية في الدقة والصعوبة، يطرحها عبر سؤال عريض بحجم الهزيمة « هل يخون العَالِم؟».

ابن خلدون يختار الوقوف مع أعيان دمشق، وتجارها الذين شكلوا ميدان الهزيمة، ويبرر عدم دعوته الناس للمقاومة، بأنَّه جاء عالماً وليس مجاهداً، وحين يحاول مناقشته تلميذه شرف الدين يرد رداً بلغ درجة التطاول على صوت الشيخ التاذلي، الذي استشهد في اللقاء الأول مع جيوش تيمورلنك، و يصفه بالكاذب والبحث عن الرئاسة ومستغلاً للجهاد طريقاً للوصول إلى غايته.

في المنمنمة الثالثة والأخيرة واليت يعنونها سعد الله ونوس بـ: «آزدار أمير القلعة أو المجزرة»، يُبين إصرار آزدار ونائبه شهاب الدين على المقاومة حتى الرمق الأخير، في حين

يقوم العلماء والأعيان بدعوة أهل المدينة للاستسلام، وقد أدى موقفهم إلى كارثة أحاطت بالجميع وهو السقوط أما جحافل المغول.

هنا نخلص إلى أنَّ رجال العِلم والنخبة ليسوا القدوة لبقية الناس وإنما أصحاب المواقف الوطنية والقيم الرفيعة هم الأجدر باحترامهم، أمَّا عن الشيوخ والقضاة فإنَّ سعد الله ونوس نبّه إلى أنَّ هؤلاء الشيوخ الذين يؤمنون بالنقل وتقليد السابقين، هم أساس إنحطاط الأمة، وأنَّهم يستغلون الدين قناعاً لتحقيق مآربهم المادية والاجتماعية، وهم أبعد ما يكونون عن الحقيقة والعقل السليم.

ويرى بأنَّ أصحاب العقل والاجتهاد هم من يُعوَّل عليهم في نهضة مجتمعاتهم، كجمال الدين الشرائجي، وليس أدلَ على ذلك أن ابن العز في خطبة الجمعة في الجامع الأموي كان يدعو الناس إلى إطاعة ولي الأمر والوفاء بالعهد، والدعوة إلى نصرة تيمورلنك، في حين كان جمال الدين بن الشرائجي يطالب بإخراجه من السجن لينضم إلى المقاتلين فيرفض القضاة، ويرفض قائد القلعة آزدار، وعندما تسقط القلعة يتفق القضاة والأعيان والشيوخ مع تيمورلنك على تنفيذ حكم الإعدام في جمال الدين الشرئجي، فكان الاتفاق في الموقف هو أبلغ دليل على خيانتهم لأوطانهم وخذلانهم لشعبهم، وضيق رؤيتهم التي لا تتجاوز مصالحهم الشخصية في جمع الأموال والتنعم بها.

كانت نهاية المسرحية درامية، إذْ خَسِر الجميع بسبب تفرقهم، وقد اعترف التاذلي قبل موته أن العيب فيهم قبل أن يكون في السلطان الذي خذلهم، فلو كانوا غير ماكانوا عليه لكان السلطان جديراً بحكم البلاد، وقد كانت الموت نهاية لكل من آزدار، ابن المفلح، التاذلي، ابن العز، وعاد في الاخير ابن خلدون وشرف الدين إلى مصر فكان الجزاء من جنس العمل.

إنما يسعى إليه ونوس ليس تخليد الماضي وتمجيده، وإعادة تذكاره بمساوئه ومحاسنه، وإنما الذي يهمه هو واقعه المعيش الذي آلت إليه الأمة العربية الإسلامية في العصر الحاضر، وما أصابها من خوار، وضعف وتمزق وترمل وخيانات واستسلامات وثقافة زائفة وعلم أجوف لا يُسهم في تغيير الواقع أو تقدم الأمة، إنطلاقا من هذه الفكرة التي أرَّقته، وأرَّقت كل غيور على

أمته و وطنه، وجد في تاريخنا العربي الإسلامي ما يحاكي هذا الواقع، بل يبدو امتداداً طبيعياً لذلك التاريخ بكل تفصيلاته، ومن ثم اتخذ منه قناعاً فنياً يُفرغ من خلاله رؤيته الناقدة للحاضر الذي نعيش، والماضي الذي تقدسه الأجيال عبر العصور.

وبالنظر إلى فصول المسرحية الثلاثة، نرى أنَّ كل فصل أو منمنمة يُعبر عن رؤية فكرية للكاتب عبَّر عنها من خلال الشخصيات المسرحية التي تتحرك خلال الأحداث في كل فصل.

ملحق

أولا: المصادر:

1- سعد الله ونوس: منمنمات تاريخية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1996.

2- سعد الله ونوس: الأعمال الكاملة، دار الأهالي للنشر، مصر، دط، دت،

ثانيا: المراجع:

1/ المراجع العربية

1- إبراهيم الخليل: بنية النص الروائي، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2010

2- أبو الحسن سلام:الإيقاع في فنون التمثيل والإخراج المسرحي، دار الوفاء لدنيا الطباعة ، الإسكندرية، د ط، د ت ،

3- أبو حسن السلام: حيرة النص المسرحي بين الترجمة والتأليف والإقتباس، دار الوفاء للنشر والتوزيع، الإسكندرية- د ط، د ت،

4- أحمد الصقر: الإرشادات المسرحية في مسرحية الزفاف الدامي للوركا، الأهرام للنشر والتوزيع، الإسكندرية، د ط ، 2011

5- أكرم اليوسف: الفضاء المسرحي (دراسة سيميائية)، دار المشرق، المغرب، ط1، 2000

6- جلال جميل محمد: مفهوم الضوء والظلام للعرض المسرحي، مطابع الهيئة المصرية، د ب ، د ط، 2002

7- جميل حمداوي: سيميوطيقيا الصورة المسرحية دراسات في المسرح، منشورات المعارف، الرباط المغرب، د ط ، د ت.

8- جميل حمداوي: مسرح الأطفال بين التأليف والإخراج، مكتبة المعارف، الرباط المغرب، ط1، 2010

9- سامي يوسف أبو زيد: الأدب العربي الحديث(النثر)، دار المسيرة، عمان الأردن، ط1، 2015

10- صبحة احمد علقم: المسرح السياسي عند سعد الله ونوس، دار فارس للنشر، عمان، الأردن، د ط، 2002

11- صالح المباركية: المسرح في الجزائر، دار البهاء، الجزائر، ط2، 2007

12- صلاح أبو ذياب: سعد الله ونوس الحضور والغياب، دار سعاد الصباح، الكويت،د ط ، 1997

13- طاهر أنوال: المسرح والمناهج النقدية الحداثية (نماذج من المسرح الجزائري والمسرح العالمي)، دار القدس العربي، فلسطين، د ط ، د ت.

14- عبد القادر القط: من فنون الأدب -المسرحية-، دار النهضة العربية،بيروت، د ط، د ت.

15- عبد الله أبو هيف:المسرح العربي المعاصر، منشورات الكتاب العرب، الأردن، د ط، دت.

16- عصام الدين أبو العلا: مدخل إلى علم العلامات في اللغة والمسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د ط ، 2005

17- فاتن علي عمار: سعد الله ونوس في المسرح العربي، دار سعاد الصباح، الكويت، د ط، 1999

18- عمر الرويضي: سيميائية المسرح -إمكانات المقاربة وحدود الإقتحام-، كلمات للنشر والطباعة، تمارة-المغرب-، دط، .2016

19- علي الراعي: فن المسرحية، دار التحرير للطباعة، مصر، دط، 1959

20- محمد بوعزة: تحليل النص السردي، الدار العربية للعلوم، الجزائر، ط1، 2010

21- محمد التهامي: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، منشورات دار الأمان، الرباط، ط1، 2006

22- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة، مصر، د ط، 2001

23- ميلود بوشايد و عبد الرحيم صمايدي: دراسة لمسرحية أبن الرومي في مدن الصفيح لعبد الكريم برشيد -قراءة توجيهية تحليلية- ، المغرب، ط2، 2006

24- نبيل راغب: فن العرض المسرحي، المكتبة المصرية العالمية للنشر، مصر، ط1، 1996

25- نديم معلا محمد: الأدب المسرحي في سوريا،مؤسسة الوحدة،دمشق، د ط، 1982

26- نديم معلا محمد: في العرض المسرحي-قضايا نقدية-، مركز الإسكندرية، مصر، ط1، 2000

27- نديم معلا محمد: لغة العرض المسرحي، دار المدى للطباعة و النشر، د ب، ط1، 2004

28- يحي الشيتاوي:بناء الشخصية في العرض المسرحي المعاصر، دار الكندي، الأردن، ط1، 2004

2/ الكتب المترجمة

1- إلين أستون وجورج سافونا: المسرح والعلامات تر السباعي السيد، مطابع المجلس الأعلى للآثار، مصر، د ط ، 1991

ثالثا: المعاجم:

1- ماري إلياس وحنا قصاب حسين: المعجم المسرحي، مكتبة لبنان للناشرين، بيروت لبنان، ط1، 1997

2- وليد البكري: موسوعة أعلام المسرح والمصطلحات المسرحية، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان-الأردن-، دط، دت

رابعا: المجالات والدوريات والجرائد:

1- جريدة الأخبار الأسبوعية، سوريا، العدد آب،2009

2- مجلية الأقلام ، الكويت، عدد09، 1977

3- جريدة الخليج، الشارقة، د ع، 2015/09/30

4- مجلية العلوم الانسانية، السودان، عدد 15، 2014

5- مجلة العلوم الإنسانية، الجزائر، عدد44، ديسمبر 2015

6- مجلة الفنون، العراق، عدد 05، دت،

7- مجلة المثقف، العراق، العدد 05، 2013

8- مجلة المسرح التجريبي لمهرجان القاهرة الدولي الخامس، العدد08، 1993

9- مجلة النهج، دمشق، العدد 1035، 2005

خامسا: البحوث الأكاديمية:

1- وردة حلاسي: المسرح الجزائري المعاصر (2004-2014) بين النص والعرض -دراسة سيميائية في نماذج مختارة-، مخطوط أطروحة دكتوراه في الأدب العام، قسم الأدب العربي،عنابة-الجزائر-، 2018/2017.

سادسا: المواقع الالكترونية:

1- باشا حايك: الإرشادات الإخراجية وأهميتها في النص: 2020/07/25
http://abbashahayek.com

2- جميل حمداوي: الإرشادات الإخراجية:2020/05/20
www.diwanlararb.com

3- رشيد بوطيب: منمنمات تاريخية، 2020/09/12
www.mashoum.com

4- علي أحمد باقر: النص المسرحي، 2020/08/15
www.idip-dictionry.com

5- ماهر إختيار: الحرية عند سعد الله ونوس بين العقل والدين، 2020/09/12
www.naaber.50megs.com

فهـــرس الموضوعات

إهداء.

مقدمة..... أ/ج

مدخل: مفاهيم أولية.....07

الفصل الأول:الإرشادات الإخراجية الداخلية في مسرحية «منمنمات تاريخية» لسعد الله ونوس

1- الشخصية.....19

2- الأداء التمثيلي.....29

الفصل الثاني: الإرشادات الإخراجية الخارجية في مسرحية «منمنمات تاريخية» لسعد الله ونوس

1- العناصر التصميمية..... 46

2- العناصر التقنية: 57

خاتمة..... 68

الملحق..... 71

قائمة المصادر والمراجع..... 81

فهرس الموضوعات..... 86

الملخص

ملخص:

لقد استطاع سعد الله ونوس في مسرحيته منمنمات تاريخية أن يوظف النصوص المرافقة داخل الحوار وخارجه، والتي حملت معاني مختلفة حسب السياق الذي ورد فيه كل نص مرافق، ولكن الملفت للانتباه في دراستنا للنصوص المرافقة هو غياب النصوص المرافقة المعنية بالديكور وهذا يفسر في نظرة جمالية محددة تقوم على إبراز الكلمة والحركة الجسدية مما يجعل الممثل العنصر الوحيد الهام في العمل المسرحي.

شكلت النصوص المرافقة (الشخصيات، الأداء التمثيلي، المكان المسرحي، الاكسسوار، الأزياء، الإضاءة، المؤثرات السمعية) العمل الدرامي حيث أسسته بشكل لغوي وبصري وسيميائي وتبقى هذه العناصر ماهي إلا وسيلة للأخذ بيد المخرج المسرحي أثناء تحويل النص الدرامي إلى عرض مسرحي على الركح وهنا تنتهي مهمتها.

الكلمات المفتاحية: النص المرافق، الإرشادات الإخراجية، سعد الله ونوس، منمنمات تاريخية

Abstract:

SAADALLAH WANNOUS has in his piece “Historical Miniatures” used cotexts inside and outside the dialogue, which carried different meanings depending on the context of each cotext. What attracts attention in our study devoted to cotexts is the absence of cotexts relating to the decor, which explains a specific aesthetic vision based on the valuating of speech and physical movement, which makes the actor the pivot of the play.

The cotexts (characters, performance, theatrical scene, accessories, costumes, lights, audio effects) formed the dramatic work as it was established in a linguistic, visual and semiotic way, and these elements remain a means in the hands of the director during the transformation of the dramatic text into a theatrical play, and it is here that his mission ends.

key words : The accompanying text, directing instructions, Saadallah wannous, historical miniatures