الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
Ministère de l'enseignement supérieur et de la recherche scientifique
جامعة 8 ماي 1945 قالمة
Université 8 Mai 1945-Guelma
كلية: الآداب واللغات
Faculté: des lettres et des langue
قسم: اللغة والأدب العربي
Département: langue et lettre arabe

الرقم:..... N° :.....

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر

(تخصص: أدب جزائري)

الإرشادات المسرحية: وظائفها وآليات اشتغالها في النصّ المسرحيّ المعاصر – دراسة في نماذج مختارة-

تاريخ المناقشة: 2018/06/24

الاسم واللقب	الرتبة	الصّفة
نادية موات	أستاذ محاضر ب	رئيسا
وردة حلاسي	أستاذ محاضر ب	مشرفا ومقررا
عبد الحليم مخالفة	أستاذ مساعد أ	ممتحنا

السنة : 2017 /2018

دعاء

اللهم انفعني بما علمتني وعلمني ما ينفعني وزدني علما يا رب لا تدعني أصاب بالغرور، ولا أصاب باليأس إذا فشلت، بل ذكرني دائما بأن الفشل هو التجارب التي تسبق النجاح، يا رب علمني أنّ التسامح هو أكبر مراتب القوة وأنّ حب الانتقام هو من مظاهر الضعف.

اللهم إذا نسيتك فلا تنساني، واجعلني من الذين إذا أعطوا شكروا وإذا أذنبوا استغفروا وإذا تقلبت بهم الأيام اعتبروا.

المقدمة

يعدّ المسرح من أهم الفنونالتي عرفتها البشريّة لما يمثله من ازدهار ثقافّي وحضاريّ في حياة الشعوب. وباعتباره من أكثر الأجناس الأدبية حساسية اتّجاه المجتمع، والمسرح الجزائريّ بنصوصه يحتوي على درجة عالية من التعبير الأدبّي والفنّي، هذا التعبير الذي يعدّ منطلقه الأساسّي قضايا الإنسان وعلاقته بالواقع.

ولما كان النصّ المسرحّي/الدرامّي كغيره من النصوص الأدبيّة الأخرى يقوم على مجموعة من العناصر التي تكّون هيكله وهي ما تعرف بأجزاء النصّ المسرحّي ومن أهمها الحوار الذي يعدّ الركيزة الأساسيّة ونصّ الإرشادات المسرحيّة. وهذا ما تؤكده الباحثة آن أوبر سفيلد (Anne Ubersfeld)، فإنّ هذه الأخيرة (الإرشادات المسرحيّة) كانت موضع تجاهل خاصّة من قبل النقاد الذين يمتلكون القدرة على الإقناع الأدبّي والذين كانوا يعتبرونها كما يقول فيلتروسكي: شيئاً خارجاً عن المسرحيّة، شيئاً لاتيفي حقاً إلى بنيتها الأدبيّة؛ لأنّها من مهمة المخرج الذي عليه ضرورة ابتكار نصّه الفرعّي الخاص به.

غير أنّ مارتن أسلن(M. Esslin) يرى أنّ الدّراما فعل إيمائّي أساساً وبهذا فهو يعطي الأولويّة للنصّ الفرعّي(الإرشادات المسرحيّة على النصّ الرئيسّي/الحوار ويعترف بأنّ الإرشادات المسرحيّة مكملة للبنيّة الأدبيّة للمسرحيّة وأنّها توحي بوظائف هامة جداً في بنيتها الدلاليّة بوصفها نظام علامات فعال يوازي الحوار.

وانطلاقاً من هذه الحقيقة نسعى في هذا البحث إلى طرح السؤال التالي: ما هي الوظائف التي تضطلع بها الإرشادات المسرحية داخل النص المسرحّي؟.

وعلى هذا الأساس جاء عنوان بحثي كالتالي:**"الإرشادات المسرحية وظائفها وآليات اشتغالها في النص المسرحي المعاصر" دراسة في نماذج مختارة.**

وهي بالتالي دراسة تبتعد عن الدّراسات السابقة التي كانت تدرس النصّ الدرامّي كأّي نصّ أدبّي آخروذلك انطلاقاً من محاولة الكشف عن وظائف ودلالات الإرشادات المسرحيّة داخل النصّ الدّرامّي خاصّة وأنّ الإرشادات المسرحيّة لم تحظ بالدّراسة اللازمة؛ والدّراسة الوحيدة فيما

أعلم التي اهتمت به هي دراسة أستون وسافونا، ولكنّه اهتمام بالإرشادات المسرحيّة بوصفها عنصراً من عناصر النصّوليس بوصفها أداة، وتسمية الإرشادات المسرحيّة تسمية محدودة لا تفي بالدور المهم الذي يقوم به هذا النصّ في عمليات القراءة. فالمتتبع لدراسة أستون وسافونا في كتابهما "المسرح والعلامات"للإرشادات المسرحيّة يجد أنّ أغلبها انصبّعلىالشخصيّة الدراميّة بينما للإرشادات المسرحيّة وظائف عديدة ودلالات مختلفة تضطلع بها داخل النصّ الدرامّي وهذا ما سيتم الكشف عنهمن خلال نصوصنا الدراميّة المختارة مسرحية **"غنائية أولاد عامر"** لـ **عز الدين جلاوجي** ومسرحية **"النار والنور"** لـ **صالح لمباركية** ومسرحية **"أرواح الفجر"** لـ **وردة حلاسي.**

ولإنجاز هذه الدّراسة بطريقة منهجيّة تحقق أهداف البحث وضعت خطة تتضمن ثلاثة فصول تسبقهم مقدمة وتتلوهم خاتمة تتناول أهّم النتائج المتوصل إليها.

الفصل الأول: عنونته بـ: **بحث في المفاهيم.**

تعرضت فيه إلى بعض المفاهيمالنظريّة التي تخص البحث كمفهوم المسرحوالمسرحيّة والنص المسرحّي/الدرامّي.

الفصل الثاني: عنونته بـ: **وظائف الإرشادات المسرحيّة ودلالتها في النصّ المسرحّي/الدرامّي.**

تطرقت فيه بالدّراسة التطبيقيّة إلى سيمياء النصّ المسرحّي/الدرامّي انطلاقاً من الإرشادات المسرحيّة، والكشف عن وظائفها ودلالاتها داخل النصّ المسرحّي/الدرامّي، وذلك من خلال النصوص الدراميّة سابقة الذكر **"النار والنور"** و**"غنائية أولاد عامر"** و**"أرواح الفجر".**

الفصل الثالث: عنونته بـ: **الأبعاد الجمالية والفنية للإرشادات المسرحية: دراسة ميدانية في ضوء نظرية القراءة وجمالية التلقي.**

تتبعت فيهالأبعاد الجمالية والفنيّة للنصوص الإرشادية المسرحية داخل النصّ المسرحّي ؛لأنّ الكاتب يكتب من خلال إرشاداته المسرحيّة تصوّره للعرض المسرحّي، والذي يطلق عليه إنجاردن(Ingarden) هنا "إعادة إنتاج العمل الدّرامي".

وقد تتبعنا شكل التلقي المفترض للنصوص الإرشادية المسرحية داخل النصّ المسرحّي من خلال عنصرين هما:

1- **مستوى اللغة وطبيعتها.**

2- **سينوغرافيا المسرح المفترض.**

إلى جانب ذلك تقوم هذه الدّراسة على استقراء إحصائّي للقراءة وطبيعة هذه القراءة للتعّرف على سمات القارئ المسرحّي الجزائرّي، ورأيه فيما يخص أهمية الإرشادية المسرحية داخل النصّ المسرحّي. وتم تسجيل هذه التأثيرات والاستجابات على شكل استبيانات طرح خلالها مجموعة من الأسئلة على قّراءنصوص الدراميّة المسرحيّة.

أّما **الخاتمة:** فحوصلة لأهّم النتائج المتوصل إليها.

وباعتبار أنّه لا دراسة بدون منهج يعتبر عصبَ كّل بحث يمنح له الانسجام والتناسق نظريّاً وتطبيقيّاً ويضمن تلاحم فقراته وأجزائه تلاحمفكريّاًومنهجيّاً، اخترت أن تكون الدراسة عبارة عن مقاربةسيميائيّة للنص المسرحّي من خلال الإرشادات المسرحية.

ولتحقيق ذلك اعتمدت على جملة من المراجع المهّمة التي تنوعت بتنوع عناصر البحث.

وقد واجهت في سبيل إنجاز هذا البحث عدّة صعوبات منها:

- نقص المراجع وخاصة التطبيقية في مثل هذه الدراسة.
- نقص الخبرة في ميدان البحث العلمي.

- قلة النصوص المسرحية الجزائرية وحتى وإن وجدت فالمشكلة تكمن في صعوبة الحصول عليها.

ولست أزعم في هذا المجال أنّني ألممت بكل ما يمس جوانب البحث، وإنمّا أردت الاجتهاد فإنّ وفقت فمن عنده تعالى وإن أخفقت فحسبي أني ّ حاولت.

وفي الأخير أتقدّم بالشكر الجزيل وبأكبر آيات العرفان والامتنان إلى أستاذتي المشرفة الدكتورة الفاضلة **وردة حلاسي** لقبولها الإشراف على بحثي. كما أتقدّم بشكري لكل من ساعدني على إنجازه ولو بكلمة.

والله أسأل التوفيق والّسداد.

الفصل الأول

بحث في المفاهيم

يعدّ المسرح من أقدم وأهم الفنون التي عرفتهالحضارة الإنسانيّة، كما هي الحال بالنسبة للشعر في فنون الأدب العربي و"الدّارس لتاريخ الفنون الدّراميّة يعرف أنّ المسرح أقدم هذه الفنون أو هو (أبو الفنون) لأنّه سبق السينما والإذاعة والتلفزيون بآلاف السنين"[1]. ونظراً إلى عدم وجود شكل مسرحّي متكاملفي حضارتنا العربيّة، تنّوعت مصطلحات هذا الفّن الوافد علينا وتنوعت تسمياته إلى درجة عدم التفرقة بين مصطلح مسرح ومسرحيّة، على الرّغم من أنّهما لا يحملان المعنى نفسه، ممّا يعكس نوعاً من البحث والتساؤل: ما هو المسرح؟ وما هي المسرحيّة؟ وهو سؤال سيكون له دور مهم في الكشف عن العلاقة بين ما هو أدبّي وما هو غير أدبّي، وفي إزالة ذلك الخلط الذي نشاهده في عصرنا الحالي بين مفهوم هذين المصطلحين، وتوضيح الرؤية للقارئ[2].

أولا- بين المسرح والمسرحيّة:

1- مفهوم المسرح: (Le Théâtre)

ما هو المسرح؟ سؤال يبدو سهلاً بسيطاً ولكن الإجابة عنه تبدو عسيرة، وبخاصّة في وقتنا حيث كل شيء حاضٌّ على التغيير، ولما كان الأمر كذلك لا بدّ من ضرورة الخوض في تعريفات وتفاصيل نوضّح من خلالها عبارة أو فكرة "مسرح" **« للكشف عن أبعاده، وغوامضه التي تتلّون بألوان الحياة المختلفة »**[3].

---

(1) - مؤنس رشاد الدّين: المرام في المعاني والكلام "القاموس الكامل"، دار النشر بيروت، لبنان، ط1، (دت)، ص 776.

(2) – وردة حلاسي: المسرح الجزائري المعاصر: 2004- 2014 بين النص والعرض دراسة سيميائية في نماذج مختارة، مخطوط أطروحة دكتوراه في الأدب العام والمقارن، قسم الأدب العربي، جامعة عنابة، 2018/2017، ص17.

(3) – أبو الحسن سلام: حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندريّة، (دط)، 2007، ص 49.

أ- المسرح لغةً:

جاء في لسان العرب لابن منظور في مادة "س ر ح" **«السَّرحِ بفتح الميم مرعى السَّرْحِ، وجمعه الَمَسارِح... وهو الموضع الذي تسرح إليه الماشية بالغداة للّرعي»**[1]. وفي القاموس المحيط للفيروز آبادي **«الَمسْرَحُ بالفتح الَمْرعَى»**[2]، وهو في المعجم الوجيز:**«الَمسْرَحُ: َمْرعَى السَّرْحِ، و- : مكان تمثل عليه المسرحية، (ج) َمَسارِح»**[3].

وجاء تعريفه في معجم المصطلحات الدراميّة والمسرحيّة أنّه: **«المكان المهيأّ مسرحياً لتقديم عروض تمثيليةّ»**[4]. وورد المصطلح في المعجم الشامل بمعنى**«(َمْسَرُح) الَم سْرَحُ: بفتح الميم: َمْرَعى السَّرْحِ، والجمع: الَم سَارِح والمسرحُ في عصرنا: خشبة مرتفعة يقوم عليها الممثلون عند تمثيل أدوارهم والجمع الَمَسارِح»**[5].

يتّضح من خلال هذه التعريفات اللّغويّة أنّ المسرح هو المكان الذي تجري فيه أحداث المسرحيّة بعد تمثيلها أو ترجمتها من خلال الممثلين أمام جمعٍ من المشاهدين.

ب – المسرح اصطلاحاً:

يعّرفه أحمد ربيع بأنّه **« فن أدبّي وعمل إبداعّي يعالج موضوعاً أو مشكلة من مشاكل الحياة البشريّة وفق مجموعة من العناصر التي لا يقوم إلاّ بها كالحوار والصّراع والحركة والعاطفة»**[6].

---

(1) - ابن منظور: لسان العرب المحيط (معجم لغوي علمي)، تقديم: عبد الله العلايلي، إعداد وتصنيف: يوسف خياط، دار لسان العرب، بيروت، لبنان، مج2، (د ط)، (د ت)، ص 128.

(2) - الفيروز آبادي: القاموس المحيط، جمع الهروينى، مكتبة النوري، دمشق، سوريا، (د ط)، (د ت)، مج2، ص 228.

(3) - مجمع اللغة العربية: المعجم الوجيز، جمهورية مصر العربية، (د ط)، (د ت)، ص 308.

(4) - إبراهيم حمادةمعجم المصطلحات الدّراميّة والمسرحيّة، دار المعارف، القاهرة، (دط)، (دت)، ص 216.

(5) حمبد المنعم سيّد عبد العال: الشامل، مكتبة غريب، مج2، (دط)، (دت)، ص 234.

(6) – محمد أحمد ربيع: دراسات في الأدب العربي الحديث، دار الكندي للنشر والتوزيع، جامعة برش، (دط)، (دت)، ص 124.

أمّا ماري إلياس وحنان قصاب حسن في معجمهما المسرحّي تعّرفانه على أنّه:

- ✓ شكل من أشكال الكتابة يقوم على عرض المتخيل عبر الكلمة كالرواية والقصة.
- ✓ شكل من أشكال الفرجة قوامه المؤدى/ الممثل من جهة والمتفّرج من جهة أخرى.
- ✓ فن من فنون العرض.
- ✓ المكان الذي يقدّم فيه العرض.
- ✓ مكان الرؤية أو المشاهدة.
- ✓ عبارة عن مجمل أعمال أو إنتاج كاتب مسرحي، فيقال مسرح راسين ومسرح شكسبير.
- ✓ مجمل الأعمال التي تنتمي إلى عصر معين أو مدرسة محددة أو تَـ جُّهٍ ما، فيقال المسرح اليوناني والمسرح الكلاسيكي والمسرح الشعبي [1].

وهو عند محمد زغلول سلام: **«البناء المسرحي ذو الجدران الثلاثة بما يشمل من مناظر و"ديكور" وستارة وإضاءة وما إلى ذلك»**[2]. وفي موضعٍ آخر **«البناء المسقوف الذي تنحصر فيه مناظر الرواية وأثاثها وأضواؤها»**[3].

ويذهب إدوارد كريج**(EDUARD. Craig)** في تعريفه للمسرح فيقول: **«إنّ فن المسرح لا هو تمثيل فقط، ولا نص مسرحي فقط، إنّه ليس مشاهد أو مناظر فقط، ولا رقصاً، إنّه توليفة من كل هذه العناصر، الفعل الذي هو جوهر التمثيل، والكلمات والعبارات، التي**

---

[1] - ماري إلياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 1997، ص422، 423.

[2] - محمد زغلول سلام: المسرح والمجتمع في مائة عام، منشأة المعارف، الإسكندريّة، (دط)، (دت)، ص 03.

[3] - محمد زكي العشماوي: المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة مع دراسة تحليلة مقارنة، دار النهضة، بيروت، لبنان، (دط)، (دت)، ص 23.

تشكل قوام المسرحيّة، والسطور واللّون الذي يصبغ المشاهد المسرحيّة، والإيقاع الذي هو جوهر فن الرقص»[1].

نلاحظ من جملة هذه التعريفات، أنّه ليس هناك اختلاف بين الباحثين فيما يخص مفاهيمهم للمسرح فقد ركز أحدهم على الفن، والآخر على الفن والعناصر والأداء، والثالث على المكان وما إلى ذلك. وهذا ما يكشف عن أنّ المفاهيم التي عرفها المسرح قد تطّورت من مرحلة إلى أخرى، و من عصر إلى آخر، وهو ما يفسّر توسُّع دلالة اللّفظ وتنوعها عبر التاريخ نظراً لطبيعته الازدواجيّة كنصّ وعرض[2]، فهي الحضارة اليونانيّة اعتبر المسرح فنّاً من فنون الشعر، وقد استخدم أرسطو تسمية "الشعر التراجيدي" للدلالة على المسرح كجنس لكنّه ميّز في حديثه عن مضمون المسرحيّات وشكل كتابتها بين الأنواع المسرحيّة فتكلم عن التراجيديا (Tragédie)، والكوميديا (Comédie) والدراما (Drama) (*) كما ميّز بين النصّ والعرض واعتبر العرض من أجزاء التراجيديا الستّة لكنّه أقل الأجزاء صنعة وأضعفها بالشّعر. وانطلاقاً من القرن الثامن عشر استخدمت كلمة دراما للدّلالة على نوع مسرحّي جديد، وصارت في المسرح الحديث تستخدم

---

(1)- شكري عبد الوهاب: دراسة تحليليّة لأصول النص المسرحي، مؤسسة حورس الدوليّة للنشر والتوزيع، الإسكندريّة، (دط)، 2007، ص 11.

(2) – وردة حلاسي: المسرح الجزائري المعاصر: 2004- 2014 بين النص والعرض دراسة سيميائية في نماذج مختارة، مرجع سابق، ص19.

*- **الدّراما drama** كلمة إغريقيّة قديمة يرجع اشتقاقها اللّغوي إلى الفعل dram الذي كان يعني عند الإغريق "الفعل" أو التصرف أو السلوك الإنساني بّوجه خاص كانت اللّغة الإغريقيّة التي اشتهرت بغنى مترادفاتها ودقّة معانيها واتّصافها بالمنطقيّة والإيحاء الفنّي والفكري تتضمّن كلمات أخرى ذات معانٍ قريبة من معنى الفعل الآنف الذّكر، مثل: (الحدث)، (الصنع) أو غير ذلك ممّا لا علاقة له بالمعنى الذي اتّخذته كلمة الدّراما، خصوصاً منذ عصر ازدهار المسرح الأثيني؛ ولكنَّ الإغريق لم يختاروا للاستخدام سوى كلمة dram (الفعل) بعينها للدّلالة على كل الفنون المتعلقة بالمسرح، حيث تتم المحاكاة عن طريق التمثيل.(ينظر المرجع نفسه: ص09).

للدلالة على النصّ مقابل العرض (Performance)، أمّا كلمة مسرح فصارت تستخدم بمعنى شمولي للدّلالة على المسرح كنوع وكعرض وكمكان [1].

ومن هذا يتّضح أنّ **التغيّر المجتمعي فرض نهجاً جديداً في التفكير، وفكراً جديداً نابعاً من واقع المفكّرين من هنا يتغيّر المنتج الدّرامّي أيضاً وتتغيّر عناصره مع تغيّر المجتمعات وتواليها. تتوالى أنماط التفكير في الموضوع الواحد، بل أنماط التعبير عن هذا التفكير»**[2].

وتوسع دلالة اللّفظ هو ما جعل العثور له على تعريف دقيق يمكن الاعتماد عليه أمر شبه مستحيل، إذ لا يوجد تعريف واحد لا في المعاجم ولا في الكتب يمكن الاتفاق عليه، فقد اكتفت أغلبها بذكر اتجاهاته وأشكاله وعناصره مستعينة ببعض تجارب المخرجين والمنظّرين له، كما هو الشأن في المعجم المسرحي لماري إلياس وحنان قصاب حسن. ذلك أنّ المسرح - بالمعنى الواسع للكلمة - هوشكل من أشكال التعبير التي تلجأ إليها البشريّة في التعبير عن أحاسيسها ومشاعرها وأفكارها بوساطة فن الكلام وفن الحركة مع الاستعانة ببعض المؤثرات الأخرى المساعدة في التأثير على المتفّرج.

وهو دليل على غنى وثراء الظاهرة المسرحيّة، ودليل قاطع على تعقّدها وتعدّد جوانبها في الوقت ذاته. فالمسرح مثلما يصفه **رولان بارت (Roland Barthes)** في كتابه"محاولات نقدية"**«يشبه إلى حد كبير آلة علميّة تعمل على توجيه وإرسال عدّة أخبار ورسائل إلى عنوان بيتك بحيث تستلم وأنت في مكانك في وقت واحد أكثر من ست أو سبع معلومات مصدرها: الديكور والملابس والإنارة ومكان الممثلين وحركاتهم وكلامهم وإيماءاتهم والبانتوميم الذي يقومون**

---

[1]- حنان قصاب حسن وماري إلياس: المعجم المسرحي، مرجع سابق، ص 423، 424.

[2]- أبو الحسن سلام: الظاهرة الدّرامية والملحميّة في رسالة الغفران، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندريّة، مصر، (دط)، 2003، ص 170.

فيه والحوارات التي يطلقونها»[1]. فالمسرح، كما يصفه رولان بارت، هو الفن الذي يجمع في داخله أكثر من فنّ وهذا ما يصدق على تسميته بأبي الفنون.

2- مفهوم المسرحية:

عّرفت المسرحيّة على مدى التاريخ بتعريفات كثيرة مختلفة، ما بين قديمة وحديثة، وكلّها راجع إلى تعريف رائد المسرح والدّراما **أرسطو(Aristote)** للمأساة، التي هي أسمى أنواع المسرحية. حيث عّرفهبأنّها محاكاة لفعل يجب أن يكون له مدى معلوم، أي بداية ووسط ونهايّة. وهذا ما أدى إلى نوع من الغموض في المسألة وإلىتساؤل العديد من الكتّاب والدّارسين والنّقاد عن خصائص المسرحّة وما الطّول الذي قصده أرسطو؟، وهو أيضدعو إلى ضرورة متابعة جدّيّة لمفهوم المسرحيّة في اللّغة والاصطلاح لإزالة اللّبس والفهم الخاطئ.

أ- المسرحيّة لغةً:

ورد في المعجم الوسيط أنّ المسرحيّ**:«قصة معدّة للتمثيل على المسرح»**[2]. وهي في معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**:«الجنس الأدبّي الذي يتميز عن الملحمة أو الشعر الغنائي مثلاًبأنّه خاص بقصّة تمثَّل على خشبة المسرح»**[3].

يتّضح منالتعريفات اللّغويّة أنّللمسرحيّة هي عمل أدبّي قصصّي يروي أحداثاً بوساطة الفعل والحوار والشخصيات، وتقدم في شكل عرض مسرحي على خشبة المسرح وأمام جمع من المشاهدين.

ب- المسرحية اصطلاحاً:

يعّرفها محمد الدالي بقوله: **«المسرحيّة قصّة مترجمة إلى حركة عن طريق الشخوص والحوار ومقسّمة تقسيماً خاصاً يعطيها القدرة على التّحرّك، ويمنحها الشكل الجميل في**

---

(1) - Roland Barthes : Essais critiques-Paris Seuil 1964 p 258.

(2) مجمع اللّغة العربيّةالمعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدوليّة، جمهورية مصر العربيّة، ط4، 2004، ص 426.

(3) - مجدي وهبة و كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب، مرجع سابق، ص 360

الوقت نفسه»[1]. ويعّرفها أستاذ النقدالأدبي بجامعتي الإسكندريّة وبيروت العربيّة محمد زكي العشماوي بقوله: **«المسرحيّة أدب يراد به التمثيل، والمسرحيّة قصّة لا تكتب لتقرأ فحسب، وإنّما هي قصّة تكتب لتمثَّل»**[2]. وفي تعريفٍ آخر **«المسرحيّة نمط أدبيٌّ فنّي تكتب لكي تعرض في قالب فرجة فنيّة مركّبة منلوحات وصور حيّة»**[3].

يتّضح ممّا سبقأنّ المسرحيّة هي عملٌ أدبّي فنّي يحمل في ذاته بذور **"تمسرحه"**وهي تختلف عن المسرح لأنّ المسرحيةّ تشير إلى الجانب الأدبّي من العرض أي النصّ ذاته. وعلاقة المسرح بالمسرحيةّ علاقة العام بالخاص، أو بمعنى آخر المسرح شكل فنّي عام أحد موضوعاته أو عناصره النصّ الأدبّي (المسرحيةّ)[4].

ثانيا-الإرشادات المسرحيّة (Indications théâtralité):

لقد أدى تطّور النقد الأدبّي إلى ظهور مباحث متنوعة تهتم بالجوانب التأويليّة للنصوص الأدبيّة، وذلك في ضوء العلاقة التي تربط الأدب بالقارئ، و بما أنّ النصّ الدرامّي نصّ أدبّي بالدّرجة الأولىفهو كغيره من النصوص الأدبيّة الأخرى يقوم على مجموعة من العناصر التي تكّون هيكله وهي ما تعرف بأجزاء النصّ المسرحّي ومن أهمها الحوار الذي يعدّ الركيزة الأساسيّة ونصّ الإرشادات المسرحيّة. هذه الأخيرة التي كانت موضع تجاهل خاصّة من قبل النقاد الذين يمتلكون القدرة على الإقناع الأدبّي والذين كانوا يعتبرونهاشيئاً لا ينتمي إلى بنية المسرحية الأدبيّة. لأنّها من مهمة المخرج الذي عليه ضرورة ابتكار نصّه الفرعّي الخاص به[5]. غير أنّ مارتن أسلن .M)

---

(1) - محمد الدالي: الأدب المسرحي المعاصر، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1999، ص 20.

(2) - محمد زكي العشماوي: المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة مع دراسة تحليلة مقارنة، مرجع سابق، ص 37.

(3)- عبد الكريم جداليتقنيّة المسرحيّة، المؤسسة الوطنيّة للفنون، الجزائر، (دط)، 2002، ص 23.

(4)- محمد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث، الجامعة الأمريكية، بيروت، لبنان، (د ط)، (د ت)، ص 18، 19.

(5) – وردة حلاسي: المسرح الجزائري المعاصر: 2004- 2014 بين النص والعرض دراسة سيميائية في نماذج مختارة، مرجع سابق، ص74.

(Esslin يرى أنّ الدّراما فعل إيمائي أساساً **يعترف بأنّ الإرشادات المسرحيّة مكملة للبنيّة الأدبيّة للمسرحيّة وأنّها توحي بوظائف هامة جداً في بنيتها الدلاليّة لكنّها تحتل مكانة ثانويّة بالنسبة للحوار»**[1].

والمتصفح لكتب النقد المسرحّي والدرامّي الغربيّة منها أو العربيّة، يجد مجموعة من التسميات تطلق على الإرشادات المسرحيّة، منها:ملاحظات الكاتب والإرشادات الإخراجيّة والإرشادات الركحيّة والتوجيهات المسرحيّة والنصّ الثانوي والنصّ الفرعي والنصّ المرافق... وغالبا ما توضع الإرشادات المسرحيّة بين قوسين في المسرح العربّي أو تطبع بأحرف طباعيّة مائلة في النصّ الدرامّي الغربّي أو تكتب بخط رقيق كذلك في مقابل حوار مشبع بالسواد. وترد هذه الإرشادات في شكل ملاحظات أو مفردات أو عبارات أو جمل مركزة أو فقرة نصيّة أو نصّ فرعّي للنص الرئيسّي الحواريّ[2].

«تسمى أيضاً في اللّغة العربيّة ملاحظات إخراجيّة، وهي تسمية تطلق اليوم على أجزاء النصّ المسرحّي المكتوب التي تعطي معلومات تحدّد الظَّرف أو السياق الذي يُبنى فيه الخطاب المسرحّي. وهذه الإرشادات تغيب في العرض كنصّ لُغويّ وتتحوّل إلى علامات مرئيّة أو سمعيّة»[3].

يتبيّن من التسمية أنّ الإرشادات الإخراجيّة تعمل على تحويل النصّ المكتوب إلى عرض، وهي موجهة أساسا لمجموعة القائمين على العمل من مخرج وممثل وسينوغرافيا... كما أنّها تساعد القارئ على تخيُّل شكل العرض المسرحّي بما تتضمنه من معلومات مختلفة متنوعة عن مكان الحَدَث وزمانه وأسماء الشخصيات (قائمة الشخصيات) والمعلومات الخاصّة بكّل منها أحياناً كالسن والشكل

---

[1]- ألين أستون وجورج سافونا: المسرح والعلامات، ترجمة: سباعي السيد، مراجعة: محسن مصيلحي أكاديميّة الفنون، (دط)، (دت)، ص 107.

[2] – جميل حمداوي:سيميوطيقا الصورة المسرحيّة، دراسات في المسرح، مشورات المعارف، الرباط، المغرب، (دط)، ص63، 64.

[3]- ماري إلياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، مرجع سابق، ص 22.

الخارجي والمهنة...كما يمكن أن تحتوي على معلومات حول أداء الممثل كاللّهجة والنّبرة والحركة والانفعال...، بالإضافة إلى معلومات حول الديكور والإضاءة والأكسسوار والموسيقى والمؤثرات السمعيّة... وذكر اسم كلّ شخصيّة متكلّمة بجانب الحوار على امتداد النصّ[1].

وقد اعتبر الناقد المسرحيّ **رومان إنجاردن (R. Ingarden)** « **أنّ النصّ الحِواريّ هو النصّ الأساسيّ، وكلّ ما هو خارج عن الحوار، أي (الإرشادات الإخراجيّة) نص ثانوي.وقد بيّن إمكانيّة وجود علاقة جدَليّة بين النصيّن**»[2].

وذكر الناقد **ستيف جانسن (S. Jansen)** في كتابه نظريّة الشكل الدرامّي" «**أنّ هناك نوعاً من الالتقاء يتّم بين الحِوار والإرشادات الإخراجيّة إذ لا يمكن أن تكون هناك جملة حِواريّة إذا لم يعلن عن قائلها**»[3].

ويتّم تحديد الإرشادات المسرحيّة في شكل لائحة في بداية المسرحيّة أو داخل الحوار. وهذا يعني أنّه يمكن الحديث عن نوعين من الإرشادات المسرحيّة في النصّ الدرامّي:

أ -**إرشادات مسرحيّة خارج الحوار:** وهي إرشادات مستقلة بنفسها، ترد في صدارة المسرحية أو تأتي مباشرة بعد أطراف الحوار لتصوير الشخصية خارجيا وداخليا في شكل إشارات تداولية[4].

ب -**إرشادات مسرحيّة داخل الحوار:** وهي التي تقع في وسط الحوار أو في نهايته[5]. ونمثل لهذين النوعين من الإرشادات المسرحيّة من مسرحياتنا للدّراسة كما يلي:

---

[1]- المرجع نفسه: ص 22، 23.

[2]- المرجع نفسه: ص 23.

[3]- المرجع نفسه: ص 23.

[4]- جميل حمداوي: سيميوطيقا الصورة المسرحية، مرجع سابق، ص66.

[5] – وردة حلاسي: المسرح الجزائري المعاصر: 2004- 2014 بين النص والعرض دراسة سيميائية في نماذج مختارة، مرجع سابق، ص53.

(يظهر السعيد مع صديقه إبراهيم في غرفة شبه مظلمة، يضيئها قنديل نوره خافت، وهما يقومان بكتابة بعض الشعارات واللافتات) ←——— **(إرشاد مسرحّي خارجي)**[1].

حورية: محمد.. محمد إلى أين؟ **(تقف في طريقه)** ←——— **(إرشاد مسرحّي داخلي)** [2].

(قافلة ضخمة لعامر وقومه يتقدمها الفرسان ويتبعهم المشاة والإبل على أنغام الأهازيج يظهر عامر يحث قومه على الإسراع والصبر) ←——— **(إرشاد مسرحّي خارجي)** [3].

ولكلٍّ من هذه الإرشادات المسرحيّة بنوعيها الخارجيّة والداخليّة وظائف متعدّدة تتمثل في تشكيل العمل الدرامّي بشكل لغوّي وبصرّي سيميائّي ويمكن حصر هذه الوظائف حسب مسرحياتنا للدّراسة فيما يلي:

1- تحديد الزمان والمكان أي مؤشرات الفضاء الدرامّي: حيث تجيب عن أسئلة محوريّة مثل: متى؟ ومن؟ وأين؟ وهذا يعني **« أنّ هذه الإرشادات تحدّد سياق التواصل أو الإبلاغ، وتحدّد البعد التداولي أو الشروط الملموسة لفعل الكلام»**[4].

2- وصف المشهد: حسب تحديداته داخل النصّ الدرامّي.

3- تعريف الشخصيّة ووصفها: من خلال ذكر أسماء الشخصيات ووظائفها داخل العمل الدّرامّي، وتحديد أبعادها الجسدية والاجتماعيّة والنفسيّة.

4- ضبط الحركة: من خلال تحديد نوعها: جسديّة أو نفسيّة أو حركة صمت أو مقاطعة...

5- تحديد اللّباس: من خلال البحث عن المعلومات والدّلالات والإيحاءات والقيم التعبيريّة التي تزخر بها.

---

(1)- وردة حلاسي: مسرحية أرواح الفجر، من فعاليات الإقامة للكتابة المسرحية المنظّمة من طرف المسرح الجهوي محمود تريكي قالمة، رعاية وزارة الثقافة، الجزائر، 2011، ص01.

(2)- صالح لمباركية: مسرحية النار والنور، باتنة، الجزائر، 2006، ص20.

(3)- عز الدين جلاوجي: مسرحية "غنائية أولاد عامر"، دار الروائع للنشر والتوزيع، الجزائر، ط3، (دت)، ص40.

(4)- جميل حمداوي: سيميوطيقا الصورة المسرحية، مرجع سابق، ص74.

6- تحديد الموسيقى: من خلال تحديد وظائفها المتعدّدة ودلالتها مثل:وظيفة تعبيريّة تدل على الحزن، والمشهد أووظيفة تأشيريّة: كالدلالة على الزمان والمكان الجغرافي الذي تجري فيه أحداث المسرحيّة.

7- تحديد الديكور والأكسسوار: من خلال البحث على صعيد الكتابة عن دورهما في بناء المعنى، وعن دلالتهما الإيحائيّة باعتبارهما علامة دالة.

8- تحديد الإضاءة: من خلال ذكر وظائفها ودلالتها.

9- تحديد الأصوات (المؤثرات الصوتيّة): من خلال البحث عن أهميتها كعلامة دالة في تجسيد دلالة العرض المسرحّي من خلال النصّ الدرامّي.

وبالتالي تحويل النصّ المسرحّي اللّغويّ إلى نصّ بصريّ مرئّي حركّي يتداخل فيه اللّغويّ والبصريّ، ويتقاطع فيه اللّسانيّ والسيميائّي بكل ما تحمله من وظائف دلاليّة وسيميائيّة عند تحويلها إلى رموز وعلامات وإيقونات لغويّة أو بصريّة دالة، يتّم من خلالها التمييز بين المكتوب والمرئّي، وبين القراءة والمشاهدة، وبين الروائّي والدّرامّي[1].

وهذا يعني أنّ **«دور الإرشادات المسرحية لا يقف عند حدّ التعليق على الحوار وشرحه، أو عند تقديم المساعدات للمخرج والتقنيين والممثلين لإنجاز العرض، وإنما يتجاوز كل هذا ليثبت أنّ المسرح أكثر الفنون ثراءً وتعقيداً؛ لأنّه نقطة التقاء كل وسائل التعبير، ولأنّ جوهره يقوم على الجمع بين كل الفنون. والهدف هنا من جمع هذه الفنون هو خلق عمل درامّي يقلد خلق العالم. عمل يستطيع من خلال لعب الممثلين ونبرات أصواتهم وملابسهم والديكور والإنارة أن يقود الجمهور إلى حالة من الهوس الجماعي. ولا يكفي المؤلف**

[1] – وردة حلاسي: المسرح الجزائري المعاصر: 2004- 2014 بين النص والعرض دراسة سيميائية في نماذج مختارة، مرجع سابق، ص53، 54.

الدرامّي أن يجمع بين مختلف عناصر هذه الإرشادات، وإنّما عليه أن يخلق بينها مجموعة من العلاقات »[1].

وبالعودة إلى تاريخ المسرحيّة يمكن أن نعتبر بداية ظهور الإرشادات الإخراجيّة بمعناها الحديث تتزامن مع ظهور مسرح العلبة الإيطاليّة[*] في القرن السادس عشر، ومُحاولة رسم صورة تُشبِه الواقع من خلال الديكور، ومع تحوُّل الفضاء المسرحّي إلى صورة عن المكان في العالَم، وكذلك مع تطوُّر مفهوم الشخصيّة من مجرّد دور إلى شخصيّة لها مواصفات فرديّة أقرب إلى الطبيعة الإنسانيّة. عندئذٍ صار من الضَّرورة كتابة نصّ يُوازي الحِوار ويعطي المعلومات اللازمة عن الشخصيّات والمكان فزاد حَجْم الإرشادات الإخراجيّة وزادت أهميّتها وعلى الأخصّ في نُصوص الدّراما في القرن الثامن عشر وفي نُصوص المسرح الواقعّي والطبيعّي في القرن التاسع عشر، وفي نهاية القرن التاسع عشر، تطّورت تدريجيّاً وأثرت بتأثير عاملين هامّين:

- التّحرُر من الأعراف التي كانت تَرسُم مسار العرض المسرحّي.
- ظُهور الإخراج كوظيفة مستقلّة تَستدعي تَعليمات من الكاتب للقائمين على العمل[2].

وبهذا صار هناك توجُّه لإبراز الإرشادات الإخراجيّة في العرض وإعلانها كنصّ صريح وواضحٍ. وقد كان الألمانيّ **برتولت بريشت (B. Brecht)** (1898- 1956) من أوائل الذين تعاملوا مع الإرشادات الإخراجيّة بشكلٍ وظّف دراميّاً فجعلها تأتي في عروضه على شكل لافتات مكتوبة أو صوت خارجي مسجَّل **Voix off**، واستخدمها كعُنصر من عناصر المَسْرَحة ووسيلة للتغريب[3].

---

[1]- يونس لوليدي: الميثولوجيا الإغريقية في المسرح العربي المعاصر، مطبعة إنفوبرانت، فاس، ط1، 1998، ص 196، 197.

[*]- يمكن أشكال العمارة المسرحيّة ظهر في القرن السادس عشر في إيطاليا في المسارح التي شُيّدت لتقديم عروض الأوبرا. (ينظر: وماري إلياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، مرجع سابق، ص 314).

[2]- المرجع نفسه: ص 24.

[3]- المرجع نفسه: ص 25.

وهكذا تغيّرت النظرة إلى الإرشادات الإخراجيّة في المسرح الحديث وبرز اتّجاه ضمن الكتابة المسرحيّة يعتمد الإكثار من التفاصيل في هذه الإرشادات حتّى صارت تُعادِلُ الوصف في النصّ الرّوائي، ولدرجة صار يَبدو معها أنّ الحدود بدأت تَمّحي بين الأجناس الأدبيّة. وهذا ما يبدو في بعض النُّصوص التي تشكل فيها الإرشادات الإخراجيّة الجزء الأكبر من النصّ كما في مسرحيّة "نهاية اللّعبة" للإرلنديّ **صامويل بيكيت (S. Beckett)** (1906- 1989)، تَشغَلُ النصّ بأكمله كما في مسرحيّة "الرّبيب يريد أن يصبح وصيّاً" للألمانيّ بيتر هاندكه **(P. Handke)** (1942)، ومن اهتمام الكتّاب أنفُسهم بعمليّة تحضير العرض، صارت الإرشادات الإخراجيّة تَحمل رؤية متكاملة من الكاتب لطريقة تقديم عرضه[1].

ومن هنا يتبيّن أنّ النصّ المسرحيّ يتكون من شقين متلازمين لا يمكن الفصل بينهما هما:"**الحوار**" و"**الإرشادات المسرحيّة**" (**الإخراجيّة**). **«وقد اختلفت العلاقة النصيّة بين الإرشادات والحوار على مرّ العصور في تاريخ المسرح: فقد تختفي الإرشادات المسرحيّة أو تكاد... وقد تحتل مكانة هامة كما في المسرح المعاصر... حيث يكتسب النصّ الإرشاديّ أهميّة وقيمة جماليّة ودلاليّة كبيرة...عندما تبدو الإرشادات المسرحيّة غائبة فإنّ موقعها في النصّ لا يخلو تماماً بما أنّها تضمّ أسماء الشخصيات التي ترد ليس في القائمة الأوليّة فقط ولكن أيضاً داخل الحوار، بالإضافة للإرشادات المكانيّة. وبذلك تجيب الإرشادات المسرحيّة على سؤالين هامين هما "من"؟ و"أين"؟ :فهي تشير إلى سياق عمليّة الاتصال وتحدّد بذلك العمل التداولي (البراجماتي)أو الظروف الماديّة للاستخدام اللّغوي: ونرى بذلك كيفتؤدي نصيّة الإرشادات المسرحيّة إلى استخدامها أثناء العرض حيث لا تظهر في صيغتها اللّغويّة»**[2].

---

[1]- المرجع نفسه: ص 25.

[2]- آن أوبر سفيلد: قراءة المسرح، تر: مي التلمساني، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، (دط)، ص 25.

غير أنّ العلاقة بين الحوار والإرشادات المسرحيّة كما يرى الباحث المغربي محمد التهامي العماري: هي**«التعالق والتكامل كما يذهب إلى ذلك رومان إينكاردن. فالحوار يمكن أن يوحي بالطريقة التي يمكن أن يتلفظ بها النصّ، وهو بهذا يكّمل نصّ الإرشادات المسرحيّة. وبالمقابل فإنّ الإرشادات المسرحيّة تنير نصّ الحوار، وتسمح للقارئ بإدراك السياق الذي تندرج فيه الأحداث والوقائع التي تعرضها المسرحيّة ويذهب "إينكاردن" إلى أنّ النصّين يتقاطعان بوساطة الأشياء التي يتّم عرضها على الخشبة، والتي تجد ما يناسبها في النصّ»**[1].

ويرتبط الاختلاف اللّغوي الأصيل بين الحوار والإرشادات المسرحيّة كما ترى آن أوبرسفيلد (Anne. Ubersfeld) بموضوع الإخبار، أي بسؤال "من يتكلم"؟ ففي الحوار يكون الكائن الورقي المسّمى "الشخصيّة" هو دائماً صوت الآخر، أما في الإرشادات المسرحيّة فالمتكلّم هو المؤلف ذاته. الذي يطلق الأسماء على الشخصيات مشيراً في كّل مّرة إلى المتكلّم، وهو الذي يحّدد إيماءات وأفعال الشخصيات بعيداً عن الخطاب.

ومن خلال هذا الاختلاف الجوهري نرى كيف يتوارى المؤلف في المسرح وكيف أنّه يكتب لكي يتكلّم الآخر بدلاً منه وكيف يكون فاعلاً من خلال الجزء الخاص به وهو الإرشادات المسرحيّة[2].

وهذا يعني أنّ الحوار هو الجزء الخاص بالشخصيات وليس للكاتب دخل فيه لأنّه يكون دائماً صوت الآخر بينما الإرشادات المسرحيّة هي صوت المؤلف ذاته.

- **النصّ الدرامّي dramatique texte:**

هو **«ذلك الضّرب من التّخيّل Fiction المصّمم للتمثيل المسرحّي والمبني على أساس اتّفاقات (convention) (درامّية) خاصّة»**[3]. فالنصّ الدرامّي عمل أدبّي فنّي وتقليّة

---

[1]- محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحيّة، الأمان للطباعة والنشر والتوزيع، الرباط، ط1، 2006، ص 18، 19.

[2]- آن أوبر سفيلد: قراءة المسرح، مرجع سابق، ص 25، 26.

[3]- كير إيلام: سيمياء المسرح والدّراما، تر: رئيف كرم، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، (دط)، (دت)، ص07.

فاقدة لعناصر الحياة ما لم يتم تجسيدها على خشبة المسرح.هناك مسرحيّات كتبها أصحابها للقراءة فقط، وهي بذلك عمل مكتمل لا نقيصة فيه ومن الخطأ أن نعتبرها مشروعاً للعرض، وقد اصطلح عليها اسم **المسرح المقروء (Théâtre dans un fauteuil):** وهو تعبير يدلّ على مسرحيات كتبت في الأساس لكي تقرأ وليس بهدف العرض.

وأول من أطلق التسمية الكاتب المسرحّي الفرنسي ألفريد دوموسيه **(A Musset)** (1810 – 1857) الذي وصف مسرحياته بأنّها عرض يراه الجالس في أريكته. ومن أمثلتها: مسرحياته التي أطلق عليها تسميّة (كوميديات الأمثال)، وهو كتبها للتّحّرر من الأعراف المسرحيّة في زمنه، وهناك الكثير من المسرحيّات الرومانسيّة تصنف ضمن المسرح المقروء. وبالمقابل ظهر في القرن العشرين توجه لمسرحيّات تطرح مفاهيم فلسفيّة تجعلها أصلح للقراءة منها للعرض، كمسرحيّة (جلسة سريّة) لجان بول سارتر و(أهل الكهف) لتوفيق الحكيم أطلق عليها اسم (المسرح الذهني) فيقول: "إنّ اليوم أقيم مسرحي داخل الذهن وأجعل الممثلين أفكاراً تتحّرك في المطلق من المعاني مرتديّة أثواب الّرموز"[1].

[1]- ماري إلياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، مرجع سابق، ص453، 454.

الفصل الثاني

وظائف الإرشادات المسرحيّة ودلالتها في النصّ المسرحيّ

أدى تطّور النقد الأدبّي إلى ظهور مباحث متنوعة تهتم بالجوانب التأويليّة للنصوص الأدبيّة، وذلك في ضوء العلاقة التي تربط الأدب بالقارئ،عن طريق فعل القراءة التي هي شكلاً من أشكال الحوار بين القارئ والنصّ، وبما أنّ النصّ الدرامّي/ المسرحّي نصّ أدبّي بالدّرجة الأولى فهو كغيره من النصوص الأدبيّة الأخرى يقوم على مجموعة من العناصر التي تكّون هيكله وهي ما تعرف بأجزاء النصّ المسرحّي ومن أهمها الحوار الذي يعدّ الركيزة الأساسيّة ونصّ الإرشادات المسرحيّة. هذه الأخيرة التي كانت موضع تجاهل خاصّة من قبل النقاد الذين يمتلكون القدرة على الإقناع الأدبّي والذين كانوا يعتبرونهاشيئاً لا ينتمي إلى بنية المسرحية الأدبيّة[1].

وعليه نحاول في هذا الفصل رسم صورة جديدة لسيمياء النصّ الدرامّي منطلقين من السؤال التالي:كيف نقرأ النصّ الدرامّي قراءةً سيميائيّة. انطلاقاً منهلُم أجزائه وهي الإرشادات المسرحيّة؟ وكيف يمكن أن تساعد هذه الأخيرة(الإرشادات المسرحيّة) على الكشف عن قدرة النصّ على أن يكون علامة دراميّة. **« وهي بالتالي دراسة تبتعد عن الدّراسات السابقة التي كانت تدرس النصّ الدرامّي كأّي نصّ أدبّي آخر»**[2]. وذلك انطلاقاً من محاولة الكشف عن وظائف ودلالات الإرشادات المسرحيّة داخل النصّ الدّرامّي خاصّة وأنّ الإرشادات المسرحيّة **«لم تحظ بالدّراسة اللازمة. والدّراسة الوحيدة التي اهتمت به هي دراسة أستون وسافونا، ولكنّه اهتمام بالإرشادات المسرحيّة بوصفها عنصراً من عناصر النصّ وليس بوصفها أداة، وتسمية الإرشادات المسرحيّة تسمية محدودة لا تفي بالدور المهم الذي يقوم به هذا النصّ في عمليات القراءة»**[3].

---

[1] – وردة حلاسي: المسرح الجزائري المعاصر: 2004- 2014 بين النص والعرض دراسة سيميائية في نماذج مختارة، مرجع سابق، ص74.

[2] –المرجع نفسه: ص74، 75.

[3] - حازم شحاته: الفعلالمسرحي في نصوص ميخائيل رومان، مطابع الهيئة المصريّة العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط1، 2005، ص45.

فالمتتبع لدراسة أستون وسافونا في كتابهما "المسرح والعلامات"للإرشادات المسرحيّة يجد أنّ أغلبها انصبّ على الشخصيّة الدراميّة بينما للإرشادات المسرحيّة وظائف عديدة ودلالات مختلفة تضطلع بها داخل النصّ الدرامّي ويمكن استجلاؤها من خلال نصوصنا الدراميّة كما يلي:

أولا - وظائف الإرشادات المسرحيةفي مسرحيّة "النار والنّور"لصالح لمباركيّة:

رأينا سابقاً أنّ الإرشادات المسرحيّة «نصّ يساعد القارئ على تصوّر أولي للمشاهد الدّراميّة بمحتوياتها الأساسيّة التي لا يمكن إدراجها في الحوار وهو عموماً نصّ مرافق للحوار قد يعتمد كليّاً أو جزئيّاً من قبل المخرج للعمل المسرحي»[1]. وبما أنّ كل ما على المسرح علامة طبقاً لفلتروسكي(Veltrusky) ومايكروفسكي (Mukarovsky) فإنّ كل ما يحتويه النصّ الدرامّي علامة؛ ولعّل الإرشادات المسرحيّة أكثر العلامات أهميّة في بناء النصّ الدرامّي[2]. كما سيتضح ذلك.

1- تحديد الزمان:

يعتبر الزمن من المكونات الرئيسيّة للنصّ المسرحي، وفي نصّ **"النار والنور"** لم يهتم به الكاتب واكتفى بقوله "انتهت الحرب"(ص06)، "بعد فترة"(ص07)، "أثناء تلك الفترة"(ص08)، "في اللّحظة نفسها"(ص20). **«كما يمكننا أن نستشف الزمن من العنوان "النار والنور" هذا الأخير الذي تجسدت فيه الثنائيّة الزمنيّة، زمن الماضي (زمن الاستعمار) وهو مادلّ إليه الكاتب برمز "النار"، وزمن الحاضر (من الاستقلال والحريّة) وهو مادلّ إليه الكاتب برمز "النور"وهي ثنائيّة متضادة»**[3].

---

[1]- حافظ الحديدي:في الفنون المشهديّة العرض والنصّ والأداء، تبر الزمان، تونس، (دط)، 2007، ص38.

[2] – وردة حلاسي: المسرح الجزائري المعاصر: 2004- 2014 بين النص والعرض دراسة سيميائية في نماذج مختارة، مرجع سابق، ص108.

[3] – المرجع نفسه: ص109.

2- تحديد المكان ووصفه:

يعتبر المكان الموضع الذي تجري فيه وقائع الحدث المتخيّل، وقد اقتصر تحديده على الإرشادات المسرحيّة في بداية كل لوحة، **«وهي أماكن يذكرها الكتاب ذكراً سريعاً عابراً دون أن يفصّل فيها كثيراً»**[1] **أو يذكر «ما يميّزها كهندستها ومستواها ونوع الأثاث الذي يملأها»**[2] مثل: "ساحة المعركة"(ص07)، "اتجاه الغرفة"(ص20)، "يخرج مختار إلى الغرفة المجاورة"(ص33)، واكتفى أحياناً بوضع الملامح العامة لها كقوله:"بيت خال من الأثاث ماعدا بعض الألبسة معلقة وأعمدة خشبيّة ملقاة من ناحية البيت، في الأقصى باب مفتوح يؤدي إلى الغرف الأخرى، وباب من الجهة الأخرى يؤدي إلى الخارج..."(ص12)، و**كأنّه يدفع القارئ إلى اكتشاف خصوصيّة المكان بنفسه. فكان بذلك "البيت"مسرح الشخصيّات التي تتحرّك فوقه لتشكل "الوطن الجزائر".فهو بهذا مكان مغلق ومفتوح في الآن نفسه، مغلق لأنّه يضمّ الشخصيّات التي تتفاعل فوقه فقط، ومفتوح لأنّه يمثّل رمز لكل بيت جزائريّ شهد مثل هذه الأحداث وكانت سبباً في سطوع النور على سماء الوطن»**[3].

كذلك ركز الكاتب على **"الخشبة"** لأنّ **«كل الأحداث تنطلق منها وتعود إليها، وهو حين ينقل الأحداث إليها لا يحدّد مكاناً بعينه عليها»**[4] كأن يقول: "الواقعين على الخشبة"(ص08)، "إلى ناحية من الخشبة"(ص09)، "بعد أن توسط الخشبة"(ص13)، كما يشير إلى خارج الخشبة في قوله: "خارج الخشبة"(ص07)، "من الكواليس"(ص10).

---

(1) - عز الدّين جلاوجي: المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، دار التنوير للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2012، ص367.

(2) - المرجع نفسه: ص386.

(3) – وردة حلاسي: المسرح الجزائري المعاصر: 2004- 2014 بين النص والعرض دراسة سيميائية في نماذج مختارة، مرجع سابق، ص109، 110.

(4) - عز الدّين جلاوجي: المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، مرجع سابق، ص372.

3- وصف المشهد (المنظر):

إنّ المتتبع للمسرحيّة يلحظ أنّها **«حافلة بالمشاهد الحيّة المتحركة ممّا يجعلها مفعمة بالفعل والحياة الأمر الذي يؤكد وعي الكاتب بحقيقة المسرح، ولا عجب فهو الذي عايشه كتابةً وتأليفاً وإبداعاً، لذا يستعمل الكثير من الإثارات المسرحيّة الخارجيّة والداخليّة لوصف المشهد»** [1]. كقوله: (المشهد مظلم قصف المدافع وطلقات الرصاص، تبدو مجموعة من الرجال في ساحة المعركة، جنود في مواجهة العدو، ينتقلون من مكان إلى آخر، يخرج جندي فتصيبه رصاصة يسقط، الجنود يتقدمون خارج الخشبة، يعودون إلى الجندي المصاب)(ص07)، أو قوله: (بيت خال من الأثاث ماعدا بعض الألبسة معلقة وأعمدة خشبيّة ملقاة من ناحيّة البيت، في الأقصى باب مفتوح يؤدي إلى الغرف الأخرى، وباب من الجهة الأخرى يؤدي إلى الخارج، في المشهد محمد الجندي وبقربه حورية، ويقابله الشيخ مختار جالساً يفكر ورأسه بين يديه، وفي الوسط يقف السي عبد الله بهيئته الطويلة وهندامه النظيف)(ص12). أو قوله: (تمسك بمحمد ويقتربان من الباب، أصوات في الخارج، ضجيج المحّركات ونباح الكلاب، حركة وخوف على الخشبة)(ص21)، (يفتح مختار الباب، يدخل قائد عسكري فرنسي ووراءه عدد من الجنود، يدخلون في احتياط تام، حوريّة جالسة قرب محمد (الجثة)، أمّا السي عبد الله جالس ومختار واقف قرب الباب، الجنود يفتشون البيت، يدخلون الغرفة المجاورة ويعودون، يجتمعون أمام قائدهم) (ص24، 25).

ما يلاحظ على هذه الإرشادات المسرحيّة أنّها كانت **«خطابا موجّها إلى القارئ بغرض إثراء رصيده المعرفّي عن المسرحيّة»** [2].

---

[1] – وردة حلاسي: المسرح الجزائري المعاصر: 2004- 2014 بين النص والعرض دراسة سيميائية في نماذج مختارة، مرجع سابق، ص110.

[2] - عمر بلخير: تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2003، ص48.

4-تعريف الشخصيّة ووصفها:

لقد ركز الكاتب **صالح لمباركية** على وصف الشخصيّة وصفاً دقيقاً من خلال الأبعاد الثلاثة للشخصية: البعد الجسمّي والبعد النفسّي والبعد الاجتماعّي، ذلك أنّ **«الشخصيّة في العمل المسرحّي أكثر المكونات قدرة على تجسيد ديناميّة النصّ الدرامّي»**[1]. وهذا ما يظهر من خلال :

أ- الوصف الجسمي: عمد فيه الكاتب إلى وصف هيئة الشخصيّة مثل قوله:"يقف سي عبد الله بهيئته الطويلة وهندامه النظيف"(ص12)، "محمد الملفوف بالبرنوس وكأنّه جثة هامدة"(ص24)، " يدخل رجل بزّي أوروبّي يخاطب القائد العسكري مباشرة"(ص26)، "يسقط جثة هامدة"(ص50). أو مشيراً إلى علاقتها بمن حولها كقوله: "يتجمد القائد مع الجنود"(ص10). وكل هذه الإرشادات تدل على الجانب البصري، أمّا **الجانب الحسّي** فقد جعله ينطبق مع ما تفعل وما تقوله مثل: "يضحك ضحكة هستيريّة"(ص24)، "يضحك بصوت مرتفع"(ص34)، "يمشي ذهاباً وإياباً"(ص36)، بسخريّة"(ص45)، "يدور ويصرخ"(ص49).

إضافة إلى كل ما تقدّم فإنّ الكاتب أورد في البداية شخصيّات المسرحيّة كاملة، مردفاً الشخصيّات ببعض صفاتها ومميّزاتها[2] وبما يناسبها من وظائف لأنّ الشخصيّات تظهر جميعاً في كل الفصول فقد عمد الكاتب إلى ذكر كل الشخصيّات كالآتي:

عمّار: الشهيد.

مختار: والد عمّار.

حوريّة: أخت عمّار.

محمد: صديق عمّار.

سي عبد الله: إقطاعي وعميل.

---

[1]- لعزيز محمد: قراءة النص المسرحي، منشورات أمنية للإبداع والتواصل، الدار البيضاء، المغرب، (دط)، 2011، ص79.

[2] - عز الدّين جلاوجي: المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، مرجع سابق، ص368.

ميسيو فرانك: معمر فرنسي.

الكابتان: قائد عسكري فرنسي.

قائد المجاهدين:

المجاهدون: قدور، موسى، سليمان، فرحات.

عساكر فرنسيين، رواة، أشباح، أصوات خارجيّة.

ب- الوصف النفسي: وقد راعى فيه الكاتب كل حالات الشخصيّة النفسيّة من سلوك ورغبات، وإظهار تعابير الوجه، كما حاول التركيز على مزاج شخصيّاته من انفعال وهدوء وانطواء وانبساط مثل قوله: "يفكر ورأسه بين يديه"(ص12)، "محدثاً نفسه"(ص13)، "يهدده"(ص19)، "يستنجد"(ص28)، " مندفعاً"(ص25)، "يقف قلقاً"(ص31)، "مرتجفاً"(ص45)، "يبدو عليه الجنون"(ص49)، "يبدو عليه الحزن"(ص49)، "سي عبد الله في عذاب وبكاء"(ص50)، "يسقط ويعجز عن الكلام"(ص50)، "يبكي"(ص50)، "في غبطة وسرور"(ص54)...

ج- البعد الاجتماعي: يتجلى هنا في انتماء كل شخصيّة إلى طبقة اجتماعيّة معيّنة فـ**"مختار"** من طبقة الفلاحين و**"سي عبد الله"** إقطاعي وعميل، أما **"ميسيو فرانك"** فهو معمر فرنسّي و**"الكابتان"** قائد عسكريّ فرنسّي، أما كل من **"قدور"** و**"موسى"** و**"سليمان"** و**"فرحات"** مجاهدون.

5- تحديد الحركة ونوعها:

يمكن تقصّي الحركة في نصّ **"النار والنور"** من خلال الإرشادات المسرحيّة كالآتي:

أ-حركة جسديّة: مثل قوله: "يتقدّمون ناحية العدو"(ص07)، "يحمل محفظة"(ص08)، "مشيراً إلى"(ص14)، "يبتعد عنه"(ص18)، "يحول نظره"(ص19)، "تقف في طريقه"(ص20)، "مطلاً"(ص21)، "يهجم عليه"(ص22)، "يمشي"، "تركع عند رجليه"(ص40)، "تجري"(ص43)، "ينزل يديه"، "يلتفت"، "يرمي"(ص54)، "يأخذ"(ص54)...

وقد أفادت هذه الحركات في إظهار انفعالات الشخصيّة ومشاعرها.

ب-حركة نفسيّة: مثل قوله: تندفع نحوه باكيّة"(ص15)، "تهرع"(ص20)، "فرحاً"(ص26)، يقف قلقاً"(ص31)، "بكل احتشام"(ص37) "بكل خبث"(ص39)، "مستعطفاً"(ص39)، "بقوّة"(ص40)، "بغضب"(ص41)، "بكل هدوء"(ص44)، "في غبطة وسرور"(ص45)، "مندهشاً"(ص45)، "يقطع لباسه"(ص49)، "يدور ويصرخ"(ص49)، "يبكي"(ص50)...

وقد «**أفادت أنواع الحركات هذه في إظهار القوة والتحدّي وإظهار الحيرة والقلق، كذلك التأكيد على الحب والمشاركة الوجدانيّة وعدم الخوف والاستسلام، كما أنّها جاءت تأكيداً على مضمون الكلام**»[1].

وقد تكون حركة صمت أو مقاطعة للغير وهي ما يكثر منها الكاتب مثل قوله: "فترة صمت"(ص09)، "بعد فترة صمت"(ص12)، "يقاطعه"(ص16)، "يلزم الصمت"(ص19)، "بعد لحظة جمود"(ص23)، "يقاطعها"(ص43)، "صمت"(ص44)... ولعلّ تركيز الكاتب على لحظات الصمت في مسرحيته يعود إلى مدى إدراكه لضرورة الصمت في لعب الممثل، وبأنّه هو الذي يسمح بإنشاء إيقاع للتلفظ وهيكلة القطائع الخالقة للتوتر الدرامّي[2]. كما أنّ لحظات الصمت تؤدي إلى خلق نوع من التشويق والتوتر لدى المتلّقي.

كذلك يحدّد الشخصيّة التي يوجه إليها الكلام مثل: "إلى مساعده"(ص09)، "إلى أحد الجنود"(ص12)، "إلى محمد"(ص12)، "إلى مختار"(ص13)، "إلى الكابتان"(ص27)، "إلى سي عبد الله"(ص41))، إلى حوريّة"(ص52)...

ويكثر من حركة الدخول والخروج من وإلى الخشبة مثل قوله: "تدخل مجموعة من الرجال"(ص08)، "يدخل سليمان"(ص09)، "يخرج فرحات مع رجاله"(ص10)، "تدخل جماعة من الأشباح"(ص10)، "يخرجون"(ص11)، "يدخل قدور ومساعده"(ص12)، "يدخل شبح عمار الشهيد"(ص13)، تدخل حوريّة"(ص20)، "يدخل قائد عسكري"(ص24)، "يخرج مع

---

[1] – وردة حلاسي: المسرح الجزائري المعاصر: 2004- 2014 بين النص والعرض دراسة سيميائية في نماذج مختارة، مرجع سابق، ص113.

[2]- أحمد بلخيري: نحو تحليل دراماتورجي، مطبعة رانو، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004، ص95.

الجنود"(ص29)، "يخرج مختار"(ص33)، "يدخل مختار"(ص36)... وذلك من أجل التمهيد لبناء مواقف دراميّة متنوعة والترشيح لدخول أو خروج شخصيّة

وبهذا فقد تعدّدت دلالات الحركة في مسرحيّة **"النار والنور"** التي جاءت مفعمة بالحركة **«وهي في عمومها حركة جسديّة ماديّة تحقق على الخشبة»**[1]لإظهار أهميّة الجسد ودوره في رسم الملامح الجماليّة للعرض المسرحّي.

6- تحديد اللباس (الأزياء):

لم يهتم الكاتب كثيراً بوصف اللّباس عبر إرشاداته المسرحيّة واكتفى بالإشارة في مثل قوله: "في الوسط يقف سي عبد الله بهيئته الطويلة وهندامه النظيف"(ص12)، "يضعه تحت محمد الملفوف بالبرنوس"(ص24)، " يدخل رجل بزّي عسكرّي"(ص26)، "محمد ينزع اللّحاف عن نفسه"(ص45)، "تضع عليه اللّحاف" (ص51)، "يحمل لباساً وفراشاً"(ص53).

وربما عدم الاهتمام باللّباس هو ترك فرصة للقارئ لتخيّل نوع لباس كل شخصيّة حسب الدور الذي تؤديه فمثلاً لباس الجنود الجزائريين معروف كما هو لباس الجنود والعساكر الفرنسيين.

7- تحديد الديكور والأكسسوار:

لم يحدّد الكاتب ديكور المسرحيّة داخل الإرشادات المسرحيّة، وذلك ليترك للمخرجحريّة التصرف فيه وفق رؤاه الإخراجيّة واكتفى بالإشارة في قوله: "بيت خال من الأثاث ما عدا بعض الألبسة معلقة وأعمدة خشبيّة ملقاة من ناحية البيت، في الأقصى باب مفتوح يؤدي إلى الغرف الأخرى، وباب من الجهة الأخرى يؤدي إلى الخارج"(ص12). والأمر نفسه بالنسبة للأكسسوار فقد أشار إليه الكاتب إشارات قليلة مختصرة من ذلك: "يحمل محفظة"(ص08)، " يحمل السجل"(ص10)، "يحمل سلاحه"(ص19)، "يحمل الرشاش"(ص22)، "يحمل عصا"(ص22)، "يجر سي عبد الله بحبل"(ص52).

---

[1] - عز الدّين جلاوجي: المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، مرجع سابق، ص376.

8- تحديد الموسيقى:

لم يشر الكاتب على الإطلاق إلى الموسيقى، رغم أنّ الوضعيات التي تستحق ذلك داخل المسرحيّة كثيرة خاصةً حالة المعركة والاستشهاد، وحالة اقتحام العساكر للبيت التي أحدثت توتراً عميقاً في الأحداث التي وصلت إلى ذروتها وكذلك الشخصيّات التي أصبحت تعيش حالة من التوتر والخوف من أن يكشف سّر الجثة.

9- تحديد الإضاءة:

لقد أغفل الكاتب عنصر الإضاءة على الرغم من أنّها عنصراً جماليّاً في تأثيث النصّ المسرحّي على خشبة المسرح، فلم يشر إليها إلاّ في قوله: "المشهد مظلم"(ص07)، وكان عليه أن يربط بين الإضاءة وبين انسدال الستار أو وبين كل مشهدٍ ومشهد أو فصل وفصل أو بين ظهور شخصيّة أو اختفائها أو عبر الانتقال من يمين الخشبة إلى يسارها عن طريق الإضاءة والإظلام[1]. وربما عدم اهتمام الكاتب بالإضاءة لأنّها ترتبط بالإخراج.

10- تحديد الأصوات (المؤثرات الصوتيّة):

الأصوات/المؤثرات الصوتيّة هي علامات دالة يستعان بها في تجسيد العرض المسرحّي[2]، وهي في نصّ **"النار والنور"** إمّا صوت طلقات رصاص أو قصف مدافع كقوله: "قصف المدافع وطلقات الرصاص"(ص07)، "تبتعد الأصوات رويداً رويداً")(ص08)، "أصوات في الخارج، ضجيج المحركات، ونباح الكلاب"(ص21)، "الأصوات تقترب أكثر، يبدأ الطرق على الباب..."(ص23)، "صوت من الخارج"(ص38)، "تأتي أصوات المحركات والضجيج من الخارج"(ص50)، "يبدأ الطرق على الباب"(ص51)...

وبهذا يمكن القول إنّ الكاتب **صالح لمباركية** استطاع أن يوظّف الإرشادات المسرحيّة بطريقة جعلت نصّه يتحقق على مستوى القراءة، من خلال منحه لقارئه فرصة التحليق في فضاء الخيال،

---

[1] – المرجع نفسه: ص378.

[2] – وردة حلاسي: المسرح الجزائري المعاصر: 2004- 2014 بين النص والعرض دراسة سيميائية في نماذج مختارة، مرجع سابق، ص116.

كذلك جعله أكثر قابليّة للتجسيد على خشبة المسرح، من خلال الإرشادات المسرحيةالإخراجيّة التي قدّمها الكاتب للمخرج، والتي يبدو فيها عنايته بالمكونات السمعيّة والبصريّة. وهذا ما يثبت أنّ الكاتب وهو يكتب كان وعي الخشبة في ذهنه؛ لذا جاءت إرشاداته في مسرحيته **"النار والنورتتميّز** بارتباطها بالحدث، فهي إرشادات وصفيّة يسترسل المؤلّف فيها[1].

ثانيا- وظائف الإرشادات المسرحيةفي مسرحيّة "غنائية أولاد عامر" لعز الدين جلاوجي:

1- تحديد الزمان:

على الّرغم ما للزمان من أهميّة كبيرة في كتابة النصّ المسرحّي فإنّ الكاتبلم يوليه أهميّة كبيرة من خلال إرشاداته المسرحية، ولا يشير إليه إلاّ إشارات قليلة كأنّه يترك الفرصة للقارئ لكي يتخيّلويدرك أنّ أحداث المسرحيّة هو هذا الزمن الذي يتواجد فيه من ذلك قوله: "وقت الليل..."(ص14)، "...تبدأ المبارزة بينهما بعد دقائق يسقط مناد منهزما"(ص36)، "ينصرف الفارس بعد قليل يعود مع الضيف..."(ص47)، "بعد لحظات يعودون..."(ص61).

2- تحديد المكان ووصفه:

يعدّ المكان فضاء ومسرَح الأحداث، الذي تتحدّد في داخله المشاهد والصور والرموز التي تشكّل البنية الأساسيّة للنصّ المسرحّي،وفي المسرحيّة اقتصرت على الإرشادات في أوّل كل مشهد، وهي أماكن يذكرها الكاتب ذكراً سريعاً دون أن يفصل فيها كثيرا[2].وهذه الأماكن مرتبة حسب ورودها في الإرشادات المسرحيّة: مثل: "يتوجه إلى الشمال وينظر بعيدا"(ص08)، "يدخل مجموعة من رجال القبيلة"(ص08)، ".. المكان غابة.."(ص14)، "يقوم من مكانه" (ص16)، " يظهر قوم عامر وقد وصلوا إلى المكان المحدد"(ص50)، " يسقط على الأرض ويسحب نفسه ليخرج من الخيمة " (ص60).

---

(1) –المرجع نفسه: ص116.

(2) - عز الّدين جلاوجي: المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، مرجع سابق، ص367.

وكأنّه يدفع القارئ إلى اكتشاف خصوصيّة المكان بنفسه. فكانت بذلك **"القبيلة"** مكان مفتوح و**"الخيمة"** كمكان مغلق مسرح الشخصيّات والأحداث التي تتحرّك ضمنها.

3- وصف المشهد (المنظر):

لقد استعمل الكاتب الكثير من الإرشادات المسرحيّة الخارجيّة والداخلية في وصف المشهد لتؤدي أدواراً دراميّة في خدمة تطوير الحدث وطرح قيم دلاليّة ذات أبعاد مختلفة كقوله: (هرج ومرج.. تختلط الأصوات..يترقون) (ص11)، أو قوله: (الوقت ليل.. المكان غابة.. يظهر الثلاثة نيام.. يقوم عامر من نومه قلقا.)(ص14). أو قوله: (في قبيلة قوم عامر.. مظاهر الاستعداد للحرب..) (ص21)، أو قوله: (يسل سيفه مبديا استعداده تصل مجموعة من الفرسان) (ص22)، (مظاهر للحرب والقتال يظهر الشيخ غانم حزينا مجروحا) (ص25)، (قافلة ضخمة لعامر وقومه يتقدمها الفرسان ويتبعهم المشاة والإبل على أنغام الأهازيج يظهر عامر يحث قومه على الإسراع والصبر) (ص40)، (يظهر قوم عامر وقد وصلوا إلى المكان المحدد وبدأوا يعسكرون.. يصل شيبوب فوق فرسه حيث عامر وخليفه) (ص50)، (يظهر الأمير وأبوه وأخته علجية وكل قومه في عدة الحرب)(ص57)، (بعد لحظات يعودون... يفاجأون بالشيخ جابر مشهرا سيفه عليه دم .. ويتراجعون خائفين)(ص61).

وهذه الإرشادات المسرحيّة موجّه إلى القارئ لفهم لتخيّل نص العرض المفترض.

4-تعريف الشخصيّة ووصفها:

لم يورد الكاتب تعريفاً للشخصيّة أو وصفاً دقيقاً لها وإنّما اكتفى بالإشارة، مع أنّ الشخصيّة هي التي تشكّل بأفعالها وأفكارها بناء المسرحيّة.

أ- الوصف الجسمي: عمد فيه الكاتب إلى وصف هيئة الشخصيّة مثل قوله:"يقوم فزعا"(ص15)، " يقوم بصعوبة ويرفع سيفه"(ص30)، "يسقط مناد منهزما "(ص36)، "يتطلع إلى البعيد"(ص51)، "يسقط على الأرض ويسحب نفسه ليخرج من الخيمة"(ص60). وكل هذه الإرشادات تدل على الجانب البصري.

أمّا **الجانب الحسّي** فقد جعله ينطبق مع ما تفعل وما تقوله مثل: " ضاحكا باستهزاء"(ص23)، "يضحك مقهقها وينطلق"(ص26).

إضافة إلى كل مقدّم فإنّ الكاتب أورد في البداية شخصيّات المسرحيّة كاملة، من دون أن يذكر الشخصيّات ببعض صفاتها ومميّزاتها وبما يناسبها من وظائف كما يلي:

عامر

أمه

أمه

شدهان

ابنه علال

ابنته الجازية

زوجته

شيبوب

خليفة

فاررس1

فارس2

فارس3

فارس4

فرسان

الأمير

أخته علجية

ب- الوصف النفسي: وقد راعى فيه الكاتب كل حالات الشخصيّة النفسيّة من سلوك ورغبات، وإظهار تعابير الوجه، كما حاول التركيز على مزاج شخصيّاته من انفعال وهدوء وانطواء

وانبساط مثل قوله: "يجلس متفكرا حزينا حائرا"(ص07)، "غاضبا"(ص10)، "مهددا"(ص22)، "متضرعا... حزينا شاكيا"(ص29)، "بحماس شديد"(ص31)، "فرحا"(ص32)، "يتراجعون خائفين"(ص61)...

ج- البعد الاجتماعي: يتمثل هنا في انتماء كل شخصيّة إلى طبقة اجتماعيّة معيّنة فـ**"الشيخ غانم"** رئيس أو زعيم القبيلة و**"الشيخ جابر"** أخ غانم، أما **"عامر"** فهو أحد الفرسان الشجعان و**"مناد"** خائن لأنّه خان قبيلته، هذا بالإضافة إلى الفرسان الأربعة وباقي الشخصيات.

إضافة إلى ذلك ركز الكاتب على إظهار طريقة حديث شخصيّاته من حيث إظهار النغم الصوتيّ وشدّة الصوت أو ضعفه مثل: (غاضباً، قلقاً، بصوت مرتفع...)، وبالتالي فقد ركّز على جميع أبعادها لأنّ هذه **«الأبعاد لا تهمّ لها إلاّ في إطار القدرة الفنيّة التي تربطها ربطاً وثيقاً لتحقيق وحدة العمل الفنّي ولا يستقل بعد منها عن البعدين الآخرين في المسرحيّة»**[1].

5- تحديد الحركة ونوعها:

يمكن تقصّي الحركة في نصّ **"غنائية أولاد عامر"** من خلال الإرشادات المسرحيّة كالآتي:

أ- حركة جسديّة: مثل قوله: "يسل سيفه مبديا استعداده"(ص22)، "يمسك فرسه"(ص18)، "يرفع سيفه"(ص30)، "تتوقف"(ص37)، "تندفع"(ص38)...

وقد أفادت هذه الحركات الخاصّة بالأداء التمثيلّي في إظهار انفعالات الشخصيّة والتعبير عن صفاتها ومشاعرها، إلى جانب بناء مواقف دراميّة[2].

ب- حركة نفسيّة: مثل قوله: "بتحد شديد"(ص08)، "يظهر فجأة ثائرا"(ص09)، "يقوم فزعا... متحديا"(ص15)، "يدور... قلقاً"(ص21)، "مهددا"(ص22)، "يتراجعون خائفين"(ص49)، "مندهشاً"(ص59)... وقد جاءت هذه الحركات تأكيداً على مضمون الكلام.

---

(1)- غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة ودار العودة، بيروت، لبنان، (دط)، 1973، ص615.

(2) – وردة حلاسي: المسرح الجزائري المعاصر: 2004- 2014 بين النص والعرض دراسة سيميائية في نماذج مختارة، مرجع سابق، ص113.

وقد تكون حركة صمت أو مقاطعة للغير مثل قوله: "بعد لحظات من صمت"(ص15)، "يسكت لحظات"(ص15)، "مقاطعا"(ص41)... وقد أفادت لحظات الصمت القلية هذه في خلق نوع من التشويق والتوتر لدى المتلّقي.

ويكثر من حركة الدخول والخروج من وإلى الخشبة وذلك من أجل التمهيد لبناء مواقف دراميّة متنوعة والترشح لدخول أو خروج شخصيّة مثل قوله: "تدخل مجموعة من رجال القبيلة"(ص08)، "يخرجون جميعا"(ص37)، "تدخل فجأة"(ص38)، "يخرجون للحرب"(ص48)، "يخرج "(ص61)...

وبهذا فقد تعدّدت دلالات الحركة في مسرحيّة **"غنائية أولاد عامر"** وأضحت جزءا من الخطاب المسرحّي ترافق الكلمة، و لها دورها الدّلاّلي في التعبير عن الأفعال والعواطف والانفعالات.

6- تحديد اللباس (الأزياء):

لم يهتم الكاتب كثيراً بوصف اللّباس عبر إرشاداته المسرحيّة واكتفى بالإشارة في مثل قوله: "يزيل اللثام"(ص32)، "ينزع الثلاثة عنهم أقنعتهم"(ص33)، "وهي تدخل في ثياب الأميرة"(ص58).

7- تحديد الديكور والأكسسوار:

لم يحدّد الكاتب ديكور المسرحيّة داخل الإرشادات المسرحيّة، وذلك ليترك للمخرج حريّة التصرف فيه وفق رؤاه الإخراجيّة واكتفى بالإشارة في قوله: (المكان غابة..)(ص14)، أو قوله: (مظاهر الاستعداد للحرب) (ص21)، (مظاهر للحرب والقتال) (ص25)، (قافلة ضخمة لعامر وقومه يتقدمها الفرسان ويتبعهم المشاة والإبل على أنغام الأهازيج يظهر) (ص40). والأمر نفسه بالنسبة للأكسسوار فقد أشار إليه الكاتب إشارات قليلة مختصرة من ذلك كقوله: (يجلس على صخرة) (ص06)، (يسل سيفه) (ص22)، (مقيدا بالحبال) (ص35)، (فوق فرسه) (ص50)، (في عدة الحرب) (ص57)، (مشهرا سيفه) (ص61).

8- تحديد الموسيقى:

لقد أشار الكاتب إلى الموسيقى إشارات كثيرة وذلك في قوله: (مقطع استعراضي) (ص5،6)أو في قوله: (مقطع غنائي) والتي تكررت داخل الإرشادات المسرحية أكثر من عشرة مرات، وما ذلك إلاّ لإدراكه لدور الموسيقى كأحد العناصر التعبيرية المساهمة في إثارة الترقب والتوتر والفرح لدى المتلقّي.

9- تحديد الإضاءة:

لقد أغفل الكاتب عنصر الإضاءة على الرغم من أنّها عنصراً جماليّاً في تأثيث النصّ المسرحّي على خشبة المسرح، فلم يشر إليها إلاّ في قوله: "الوقت ليل"(ص14).

10- تحديد الأصوات (المؤثرات الصوتيّة):

لم يهتم الكاتب بالأصوات/المؤثرات الصوتيّة على الرغم من أهميتها كعلامة دالة في تجسيد دلالة العرض المسرحي، واكتفى بقوله: "هرج ومرج... تختلط الأصوات..." (ص11).

ثالثا- وظائف الإرشادات المسرحية في مسرحية "أرواح الفجر" لـ وردة حلاسي:

1- تحديد الزمان:

على الرغم من أنّ المسرحيّة هي فنّ الزمن الذي لا يمكن الاستغناء عنه، فإنّ الكاتبة لم توله أهميّة في نصّها عبر الإرشادات المسرحية واكتفت بالإشارة للإيحاء عليه كقولها: "صبيحة الثامن ماي... الساعة... تشير إلى الثامنة و النصف"(ص22).

2- تحديد المكان:

من المعلوم أنّ النصّ بدون مكان لا يجد صيغة ملموسة لوجوده، وهو في مسرحيّة **"أرواح الفجر"** متنوع بتنوع مشاهد المسرحية وفصولها. فهو **"المكتب"** و**"المنزل" "الزريبة"** و**"الساحة"...** وقد قسّمت الكاتبة الأمكنة ضمن إرشاداتخارجيّة وداخلية مثل قولها: "يظهر السعيد مع إبراهيم في أحد مكاتب النضال الوطني"(ص02)، "يظهر السعيد مع صديقه إبراهيم في غرفة شبه مظلمة"(ص03)، "يظهر السعيد في منزل ومعه أحد أصدقائه"(ص11)، "مكتب

الضابط الفرنسي"(ص15)، "يجرها بعنف إلى زريبة الغنم"(ص17)، "بيت القايد"(ص17)، "تتوجه راكضة إلى ساحة المظاهرة"(ص26).

3- وصف المشهد:

اهتّمت الكاتبة بوصف المشهد من خلال إرشاداتها المسرحية الداخلية والخارجيّة ومن ذلك قولها: "يظهر السعيد مع صديقه إبراهيم في غرفة شبه مظلمة، يضيئها قنديل نوره خافت، وهما يقومان بكتابة بعض الشعارات واللافتات"(ص02)،يظّهر القايد جالساً على كرسيّه يشرب القهوة ، فيدخل السعيد"(ص06)، "ثم يضحك بأعلى صوته فينسكب عليه فنجان القهوة فيلتفت إلى السعيد"(ص08)، "ينصرف فتبقى عائشة مع السعيد"(ص09)، "يظهر السعيد في منزل و معه أحد أصدقائه وهم يكملون عملية التحضير للمظاهرات و أمامهم مجموعة من الأعلام واللّافتات، فجأة يدخل إبراهيم يجري وهو يلهث وعلامات الفزع بادية على وجهه"(ص11)، "العسكريان وقد عثروا على الأعلام و اللّافتات المخبأة في دار القايد"(ص12)، "في مكتب الضابط الفرنسي يدخل العسكريان ويرميان القايد على الأرض"(ص13)، "يدخل القايد السي قدور العائد من مكتب الضابط الفرنسي منزله صارخاً بأعلى صوته و الغضب الشديد بادياً على وجهه"(ص15)، يُسمع طرق على باب بيت القايد، فيقوم مهرولا لفتحه ظنّاً منه أنّهم العساكر مّرة أخرى ... وقد تملّكه الخوف"(ص17)، "ينصرف عمار للرعي وعند عودته يترك باب الزريبة مفتوح كما اتفق مع عائشة التي تنكرت في زيّ رجل وتسللت ليلاً من دون أن يراها أحد لملاقاة السعيد"(ص18)، "تظهر عائشة في زريبة خالتي خديجة الشبه مظلمة حيث يوجد بعض الماعز والتبن المبعثر هنا وهناك معانقة السعيد الذي يضمها بكل قوة إلى صدره من لوعة الشوق"(ص19)، "يظهر السعيد مع إبراهيم في أحد مكاتب النضال الوطني صبيحة الثامن ماي، وهم ينتظرون اتصالاً من صديقهم عبد القادر لبدء المظاهرة، أين يظهر السعيد على الخشبة وهو في حالة ذهاب وإياب، باعثاً بنظره إلى الساعة المعلقة على الجدار والتي تشير إلى الثامنة والنصف بقلق شديد"(ص22)، "يخرج مسدسه ويطلق

النار في الهواء ، فتحدث مشاداة عنيفة وأثناء الضجيج يطلق أحد العساكر النار في اتجاه المتظاهرين فيصاب السعيد الذي يموت لتوه متأثراً بجروحه، فيهرع الطفل عمار إلى عائشة لإخبارها بموت السعيد، فتصرخ عالياً"(ص25، 26)، "وتتوجه راكضة إلى ساحة المظاهرة حيث السعيد جثة ملقاة على الأرض وبانفعال تحاول أخذ العلم من يد السعيد ، لكن الطفل عمار يسبقها إليه ويحمله منادياً "تحيا الجزائر ، تحيا الجزائر، تسقط فرنسا"، وفي هذه الأثناء يسحب الضابط الفرنسي مسدسه ويقتل الطفل عمار الذي يسقط مباشرة ، فتنكب عائشة باكية متحسسة بيدها جثة كل من عمار والسعيد، ثم تقف متقدمة نحو الخشبة مقابلة الجمهور"(ص26) .

وكل هذه الإرشادات المشهديّة ساهمت في إلقاء الضوء على شخصيّات المسرحيّة وإبراز وظائفها في تصوير الأحداث والأفعال وما يكتنفها من عواطف وانفعالات. كما لعبت أدواراً دراميّة هامّة وساهمت في التمهيد لبناء مواقف دراميّة تاليّة أو إنشاء مفارقة دراميّة تفيد في تطوير الحدث أو الترشيح لدخول أو خروج شخصيّة[1].

4-تعريف الشخصيّة ووصفها:

ما يمكن ملاحظته على الإرشادات المسرحيّة الخاصة بوصف الشخصيّة في مسرحيّة **"خيوط الفجر"**، أنّ الكاتبة اهتّمت فيها برسم شخصيّاتها بكل أبعادها باعتبارها **«القناة الثانية التي يعبّر المؤلّف من خلالها عن مضمونه الفكريّ»**[2].

وصف جسدي: "واضعاً يده على صدره من هول الخبر"(ص05)، "القايد جالساً على كرسيّه"(ص06)، "يقوم إليه مهولاً وهو غاضب"(ص07).

إضافة إلى كل ما تقدّم فإنّ الكاتبة أوردت في البداية شخصيّات المسرحيّة كاملة، مع ذكر بعض صفاتها وما يناسبها من وظائف؛ ولأنّ الشخصيّات تظهر جميعاً في كل الفصول فقد عمدت الكاتبة إلى ذكر كل الشخصيّات كالآتي:

---

[1] – وردة حلاسي: المسرح الجزائري المعاصر: 2004- 2014 بين النص والعرض دراسة سيميائية في نماذج مختارة، مرجع سابق، ص122.

[2]- نبيل راغب: فن العرض المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1996، ص75.

السعيد: مناضل

عائشة : ابنة القايد وخطيبة السعيد، وهي فتاة مناضلة

القايد : خائن وهو والد عائشة

إبراهيم : مناضل وهو صديق السعيد

عبد القادر: مناضل وهو صديق السعيد وإبراهيم

عمار : طفل مناضل

الضابط الفرنسي

عسكريا

وصف نفسي: "منفعلا"(ص04)، "غاضبا"(ص07)، "مفزوعا"(ص11)، "يصرخ بغضب"(ص12)، "يزداد بكاؤها"(ص17)، "يضمها بكل قوة"(ص19)، "ازداد قلقه"(ص22)...

وقد أفادت هذه الأوصاف الإرشاديّة المتنوعة للشخصيّة في إظهار دلالات عديدة ومتنوعة مثل:الدلالة على حالة الشخصيّة الانفعاليّة من سخط وسعادة وقلق.

5- تحديد الحركة ونوعها:

أ- حركة جسديّة: وهي كثيرة داخل الإرشادات المسرحيّة منها قول الكاتبة:"محركا رأسه"(ص03)، "واضعا يده على صدره"(ص05)، "يقوم إليه مهرولا"(ص07)، "يحمل"(ص11)، "يرميان القايد على الأرض"(ص13)، "مشيرا إليه"(ص14)، "يصفعها بعنف لتسقط على الأرض"(ص15)، "ترفع يدها إلى السماء"(ص17)، "يمسك يدها"(ص20)، "تقف متقدمة نحو الخشبة..."(ص26)...

حركة نفسيّة: مثل: "متنهدا"(ص03)، "منفعلا"(ص04)، "غاضبا"(ص07)، "يصرخ بغضب"(ص12)، "يزداد غضبها"(ص13)، "يزداد بكاؤها"(ص17)، "غلب عليه الحماس"(ص23)...

إنّ احتفاء الكاتبة بالحركة ينّم عن إدراكها لأهميّتها على صعيد التجسيد الدرامّي فهي تعرف في المسرح **«على أنّها صورة المسرح في حالة حركة»**[1]. وهي إحدى أهّم العناصر البصريّة التي ترسم جمالية الخطاب المسرحّي عن طريق مرافقتها لكلام الشخصيات.

كذلك تعطي أهميّة لحركة الصمت مثل قولها: "مقاطعا"(ص04)، "تسكت" التي تكّررت ثلاثة مّرات، "تواصل الصمت"(ص15)، "مقاطعة"(ص17)، والتي تكّررت كثيرا في النص المسرحّي.

6- تحديد اللباس (الأزياء):

لم تعط الكاتبة أهميّة تذكر للباس واكتفت بالإشارة في مثل قولها:"عائشة التي تنكرت في زيّ رجل وتسللت ليلا" (ص18).

7- تحديد الديكور والأكسسوار:

على الرغم من أنّ الديكور هو جملة العناصر التي تهدف إلى تأثيث الفضاء المسرحّي. فالكاتبة لم تهتم بهما كثيراً على مستوى إرشاداتها المسرحيّة، بينما النظرة الجديدة للأغراض/الأكسسوار في الحياة وفي المسرح والتي أثّرت على الكتابة المسرحيّة والإخراج: فعلى صعيد الكتابة صار النصّ يأخذ بعين الاعتبار دور الغرض/الأكسسوار في بناء المعنى كما هي الحال في مسرحيّة **"أرواح الفجر"** في قولها: "يقومان بكتابة بعض الشعارات واللافتات"(ص02)، "يظهر القايد جالساً على كرسيّه يشرب القهوة..."(ص06)، "ينسكب عليه فنجان القهوة "(ص08)، "العسكريان وقد عثروا على الأعلام و اللّافتات المخبأة في دار القايد"(ص12)، "باعثاً بنظره إلى الساعة المعلقة على الجدار..."(ص22)، "يخرج مسدسه ويطلق النار في الهواء "(ص25)، "تحاول أخذ العلم من يد السعيد... وفي هذه الأثناء يسحب الضابط الفرنسي مسدسه ويقتل الطفل عمار..."(ص26).

---

[1]- عصام الدين أبو العلاء: آليات التلقي في دراما توفيق الحكيم،الهيئة المصريّة العامة للكتاب، (دط)، 2007، ص 253.

8- تحديد الموسيقى:

لم تشر الكاتبة إلى الموسيقى من خلال إرشاداتها المسرحية.

9- تحديد الإضاءة:

لم تهتم بها كثيراً على الّرغم من أنّهاإحدى العناصر الأساسيّة التي تساهم في إبراز الملامح الأساسيّة للعمل الدرامّي واكتفت بقولها: "يظهر السعيد مع صديقه إبراهيم في غرفة شبه مظلمة، يضيئها قنديل نوره خافت، وهما يقومان بكتابة بعض الشعارات واللافتات"(ص02)، "... عائشة التي تنكرت في زيّ رجل وتسللت ليلاً من دون أن يراها أحد لملاقاة السعيد"(ص18)، "تظهر عائشة في زريبة خالتي خديجة الشبه مظلمة... "(ص19).

10-تحديد المؤثرات الصوتيّة:

المؤثرات الصوتيّة عنصر هام في الإيهام المسرحّي بالجو العام غير أنّ الاهتمام بها من قبل الكاتبة على صعيد الإرشادات المسرحيّة كان ضعيفاً نوعاً ما من ذلك قولها: "يُسمع طرق على باب بيت القايد... "(ص17)، "يخرج مسدسه ويطلق النار في الهواء ، فتحدث مشاداة عنيفة وأثناء الضجيج يطلق أحد العساكر النار في اتجاه المتظاهرين فيصاب السعيد الذي يموت لتوه متأثراً بجروحه، فيهرع الطفل عمار إلى عائشة لإخبارها بموت السعيد، فتصرخ عالياً"(ص25، 26)، "... وفي هذه الأثناء يسحب الضابط الفرنسي مسدسه ويقتل الطفل عمار... "(ص26)، "تنبعث الزغاريد" (ص26) .

نلاحظ ممّا سبق أنّ نصّ **"أرواح الفجر"** احتوى على علامات ودوال لغويّة وبصريّة وّجهت من طرف الكاتبة إلى القارئ والمخرج والممثل بغية تشخيصه وتمثيله على خشبة مسرح. لذا نراه قد ارتبط في تصميمه ارتباطاً وثيقاً بالعرض المسرحّي الذي هو غاية الكاتبة **وردة حلاسي** المفترضة لذا نراها تكتب نصّاً قابلاً لكي يلقيه ممثلون، بل حتى في حالة القراءة كان مادة جيّدة لعرض متخيّل يتصوره القارئ من خلال الإرشادات الإخراجيّة، وبهذا فنصّ **"أرواح الفجر"** يتسم

بخصوصيّة تتمثل في طبيعتهالإنتاجيّة التي لا تكتمل إلاّ من خلال عناصر وتقلت ووسائل تعبيريّة غير لغويّة.

«المسرحيّة باعتبارها كتابة دراميّة هي التي تكون قابلة لأن تتحوّل إلى تمثيليّة أو عرض مسرحّي ليتشكل في الأخير ما يسمى بالمسرح الجامع بين الاثنين:المسرحيّة المكتوبة والتمثيليّة المعروضة»[1].

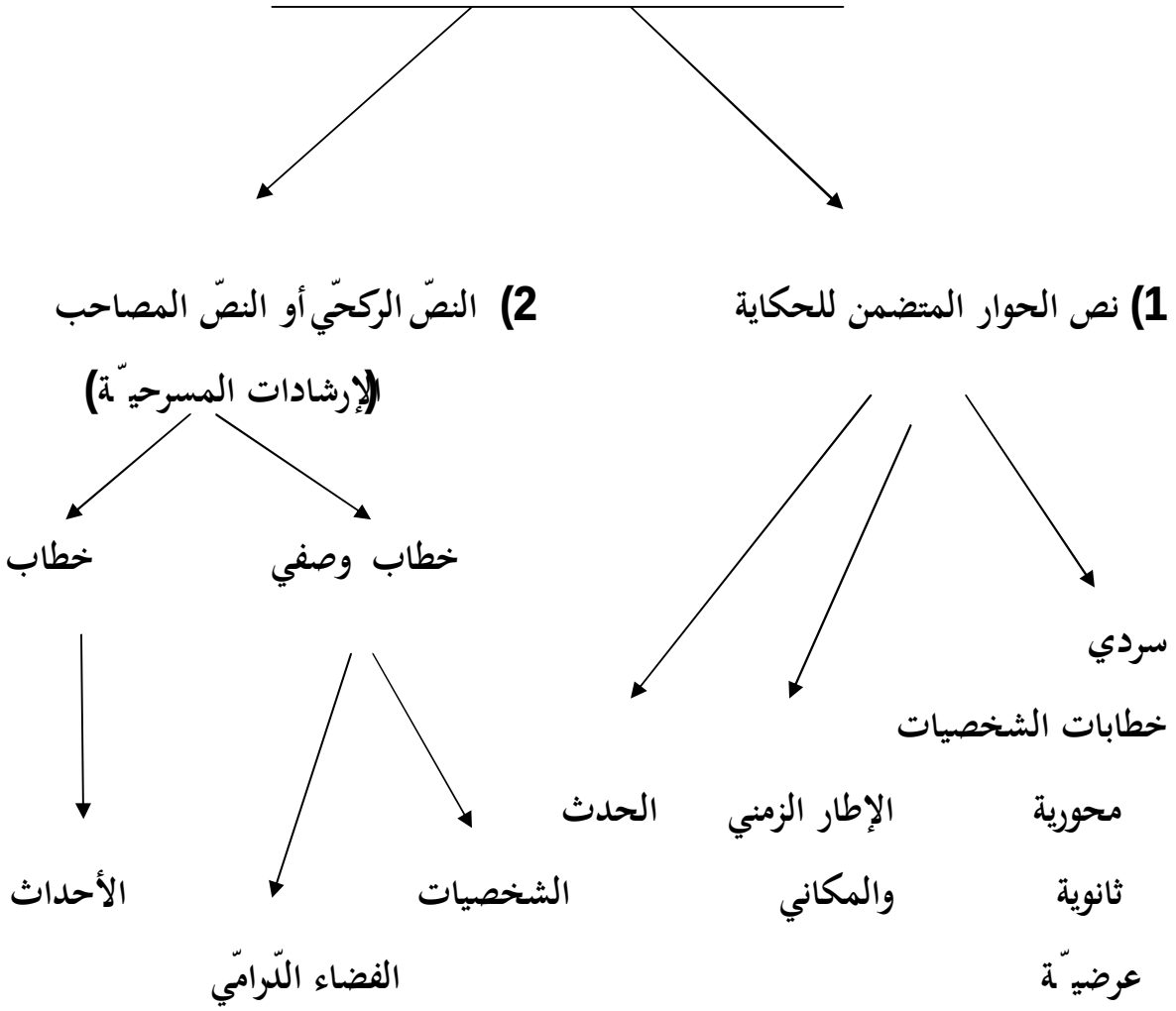
نلاحظ كذلك من خلال ما سبق أنّ نصوصنا المسرحية قد تفككت إلى العناصر المثبتة في الشكل البياني التالي[2]:

[1]- جميل حمداوي:سيميوطيقا الصورة المسرحيّة، دراسات في المسرح، مرجع سابق، ص11.

[2] – وردة حلاسي: المسرح الجزائري المعاصر: 2004- 2014 بين النص والعرض دراسة سيميائية في نماذج مختارة، مرجع سابق، ص132، 133.

النصّ الدّرامّي

Le texte dramatique



من خلال هذا الرسم البياني نلاحظ أنّ نصّ الإرشادات المسرحيّة قد تضمّن خطابين اثنين:

- **خطاب وصفي:** يهدف إلى تقديم معلومات حول الشخصيّة في جانبها الماديّ والنفسّي وكذا الفضاء الدّرامّي والعناصر التي تضمنها: ديكور وإضاءة وموسيقى وحركة الممثل... وهي عناصر متمّمة لبناء الوضعيّة الدّراميّة .

- **خطاب سرديّ:** وهو الخطاب الذي يجل أحداث المسرحيّة تتقدّم نحو التصعيد وقد يلجأ إليه الكاتب إذا فرض النسق الدّرامّي للحكاية أحداثاً تغيب فيها اللّغة المنطوقة لإحضار لغات درامية أخرى لغة الجسد بتضعيف من الموسيقى والإضاءة والمؤثرات الصوتيّة[1].

فالإرشادات المسرحيّة تقدّم إلى قارئ النصّ الكثير من الدّلالات. ذلك أنّ المؤلف يعّرفنا بالشخصيّة، عمرها وملامحها الماديّة وملابسها ومكانتها الاجتماعية، إنّ النصّ الفرعّي الذي يتعلق بالإرشادات المسرحيّة والموجه من المؤلف إلى القارئ والممثل والمخرج أو غيرهم من القائمين على العمليّة المسرحيّة، ذات هيمنة- كما يرى مارتن أسلن (M.Esslin)- بالنسبة إلى العمل المسرحّي أكثر من الحوار الدرامّي، ذلك أنها تحقق الكثير من الدلالات والمعاني بالنسبة إلى الشخصيّات ولفعل الحديث والمكان، بل ولكل عناصر العمل المسرحّي[2].

وبهذا يبقى النصّ المسرحّي خطاباً مميّزاً، **«خطاباً يقول مالا تقوله خطابات سرديّة أخرى: كالرواية والقصّة القصيرة والمقالة والسينما... وميزة هذا الخطاب أنّه يتوسل بالعرض تقديم مقولته المركزيّة»**[3].

وعليه فالنصّ الدرامّي/المسرحّي بالنسبة إلى مؤلفه يظل نصاً ثابتاً وخطاباً ثانويّاً أدبيّاً مغلقاً لا يحقق ديناميكيّةً للعرض المسرحّي ما لم يحتو على بعده البصرّي، وما لم يبلغ الخشبة حيث يخضع لعملية التأويل، ولا يعني ذلك إلغاء دور الكلمة لأنّ المسرح وجد أولاً ليقول ولكي تستطيع الكلمات الحياة[4].

---

(1)- حافظ الحديدي:في الفنون المشهديّة العرض والنصّ والأداء، العرض والنصّ والأداء، تبر الزمان، تونس، (دط)، 2007، ص39.

(2) – وردة حلاسي: المسرح الجزائري المعاصر: 2004- 2014 بين النص والعرض دراسة سيميائية في نماذج مختارة، مرجع سابق، ص133، 134.

(3)- يوسف عيدابي:اللّغة في المسرح، حلقة بحث عربيّة، دار الثقافة والإعلام، الشارقة، ط1، 2006، ص38.

(4) – وردة حلاسي: المسرح الجزائري المعاصر: 2004- 2014 بين النص والعرض دراسة سيميائية في نماذج مختارة، مرجع سابق، ص.

وعلى حدّ تعبير مارتن أسلن (M.Esslin): **«الدّراما التي لا تنفذ هي مجرد أدب»**[1].

ولهذا ترى آن أوبرسفيلد (Anne Ubersfeld) في كتابها "قراءة المسرح" أنّ النصّ المسرحّي**«يتركب من جزئين متاميزين، لكنهما متداخلان هما: الحوار والتعيينات/الإرشادت، وإذا كان للحوار أهميته من حيث كونه هو الملفوظ داخل العرض، وأساس انبناء الانجاز المسرحّي، فإنّ لنصّ التعيينات كذلك أهميته الجماليّة والدلاليّة في الوقت نفسه، من حيث كونه مفتاح التأسيس السينوغرافّي مادام يحمل إشارات الأمكنة وخصوصياتها وأسماء الشخوص ومادام يؤسس سياق التواصل»**[2].

وهكذا فإنّ المقاربات والتحاليل التي تتخذ النصّ الدرامّي موضوعاً لها تختلف حسب الأدوات الإجرائيّة للمقاربة والتحليل.لاسيما إذا كانت أدوات مستنبطة اعتمادا على تحاليل داخليّة، تعدّ مفاتيح لولوج النصّ الدرامّي وتفكيك بنيته الدراميّة، لأنّ اللّغة الدراميّة لا تعتمد على الحوار فقط، بل قد يكون للصمت أيضا بعدا دلاّلا في تلك البنية.هذا فضلا عّما تقدمه الإرشادات المسرحيّة من إشارات لا يمكن إغفالها في التحليل والمقاربة[3].

وفي الأخير يمكن القول بأنّ النصّ الدرامّي أو المسرحيّة باعتبارها كتابة دراميّة هي التي تكون قابلة لأن تتحّول إلى تمثيليّة أو عرض مسرحّي متى توافرت لها شروط تجسيدها في الآن/هنا.

---

[1]- مارتن أسلن: تشريح الدّراما، تر: أسامة منزلجي، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1987، ص26.

[2]عجد المجيد شكير، حول الخطاب المسرحي، خصوصيّة الخطاب خصوصيّة القراءة، مجلة البيان، رابطة الأدباء، الكويت، ع375، أفريل، 2000، ص 08.

[3] - أحمد بلخيري: سيميائيات المسرح، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2010، ص97.

الفصل الثالث

الأبعاد الجمالية والفنية للإرشادات المسرحية: دراسة ميدانية في ضوء نظرية القراءة وجمالية التلقي

لقد كان من فضائل مقاربات النقديّة الحداثيّة إعلاء شأن المتلقّي في العمليّة الإبداعيّة. فالمتتبع للحركة النقديّة الأدبيّة يرى بوضوح أنّ المتلّقي القارئ كان مهمشا. فقد كان المبدع عماد الدّراسات الإبداعيّة والنقديّة وقوامها على السواء، وسيّد المعرفة الوحيد الذي لا يمكن التطاول على سلطته. فنُظر إلى النصّ على أنّه مجّرد قطعة أدبيّة ثابتة جامدة دون الأخذ بعين الاعتبار وضعه المتميّز في تشكيل المعنى.

غير أنّ هذه النظرة لم تدم طويلاً فقد بدأت مكانة المبدع/ المؤلف تنزاح تدريجاً مع ظهور الاتجاهات الشكلانيّة في مطلع القرن العشرين وبروز المناهج النسقيّة خاصة البنيويّة التي تنادي بترسيخ سلطة أخرى على غرار سلطة المؤلف/المبدع، وهي سلطة النصّ باعتباره بنيّة مغلقة ومكتفية بذاتها معلنة بذلك موت المؤلف على لسان رولان بارت(Roland Barthes)، وإيذاناً بتحّرر الفكر النقديّ من سطوة المؤلف إلى سطوة النصّ.

إلاّ أنّ هذا التطور لم يتوقف عند هذا الحد، بل بدأ النقد يخرج من شرنقة النصّ متجها إلى إرساء دعائم جديدة معانقة لآفاق مفتوحة على تعددية التأويلات المحتملة واللانهائيّة من خلال الاهتمام بالقارئ/المتلّقي الذي تمّ تجاهله وإقصاؤه إلى منافي الإهمال في زمن ديكتاتورية الكاتب وفتيشية النصّ[1]. و**«أصبحت الكتابة الأدبيّة دعوة موجهة من الكاتب إلى حرية القارئ، ليكون عوناً له على إخراج نصّه من العدم إلى دائرة الوجود، وازدادت مكانة القارئ بروزا حتى أصبح محور العمليّة الإبداعيّة والنقديّة على السواء، خاصّة عند أنصار نظريّة القراءة وجماليّة التلقّي»**[2].

وفي ضوء هذا التحّول كانت البداية الحقيقيّة في نقل القارئ، إلى الواجهة بإيعاز من روادنظريّة القراءة وجماليّة التلّقي، والتي من أبرز ممثليها هانز روبيرت ياوس(H. R. Jauss) وفولفغانغ إيزر(WOLFG ANG. ISER) اللذين أتاحا للقارئ/المتلّقي فرصة الظهور من وراء غلالة

---

[1] – وردة حلاسي: المسرح الجزائري المعاصر: 2004- 2014 بين النص والعرض دراسة سيميائية في نماذج مختارة، مرجع سابق، ص198.

[2]- صالح ولعة : القراءة والتأويل، مجلة التواصل الأدبي، ع1، عنابة، الجزائر، 2007، ص180.

السحب السوداء بعد تحريره من سلطة المؤلف/ المبدع وبذلك **«عدّت أفكارهم ومقترحاتهم على مشارف السبعينيّات تأسيساً لنظريّة جديدة في فهم الأدب»**[1]. فكانت بذلك مدرسة "كونسطانس الألمانية" بديل منهجّي ومنعطف جديد نحو تأسيس أفق مغاير في مجال القراءة والتأويل، فمعها بدأ تعبيد الطريق نحو تكريس الحضور الأكبر للقارئ ولمسألة التأويل، رغم أنّ التأشير لهاته المجالات هو قديم قدم أرسطو وفلاسفة التأويل القدامى.

وفي خضم هذه التصورات التي ميّزت المناهج النقديّة، نشأت نظريّة التلّقي باعتبارها نظريّة نقديّة جديدة تقوم على استلهام تلك التصّورات والتغيّرات ومحاولة استيعابها، وذلك بتحويل الاهتمام من المؤلف والعمل الأدبّي إلى النصّ والقارئ/ المتلّقي.

فاستغلال النصّ الأدبّي ومحاولة فهمه وتأويله لا يتم إلاّ بوساطة الدور الذي ينهض به القارئ في عملية القراءة، باعتباره المعنى با لخطاب، فهو متلّقي النصّ، وهو الذي يضيء أبعاده وعتباته من خلال الوقوف على قيمته ودلالاته بقراءاته الواعية التي تمنح النصّ أبعاداً وآفاقاًتأويليّة لا تنتهي، من خلال اكتشافات جديدة لكونه منتجاً ثانياً له، وهو الذي يفتح آفاقاً هائلة أمام عمليّة القراءة التي تعتبرشكلاً من أشكال الحوار بين القارئ والنصّ، ونشاطاً منتجاً يجعل القارئ/ المتلّقي شريكًا في عمليَّة الإنتاجوهو ما يميّز القراءة الجديدة من القراءة التَّقليديَّة القديمة التي لم يكن القارئ فيها منتجاً لمعاني بقدر ما كان مستهلكاً لها[2].

لقد كان هدفنظريّة القراءة وجماليّة التلّقي**«أن يكون القارئ حّراً في استقبال النص... وهذا يتّم بوساطة تفاعل القارئ مع النصّ، ولكي يتحقق التفاعل يجب التركيز على أهميّة**

---

[1]- عبد الناصر حسن محمد: نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، (دط)، 1999، ص121.

[2] – وردة حلاسي: المسرح الجزائري المعاصر: 2004- 2014 بين النص والعرض دراسة سيميائية في نماذج مختارة، مرجع سابق، ص199- 201.

الدور الواسع الذي ينهض به القارئ عبر مجموعة من الإجراءات المنظمة في عمليّة القراءة»[1].

وهذا يعني أ نّ العمل الأدبّي يتموقع في الوسط بين النصّ و القراءة، ويرى رولان بارت (Roland Barthes) أنّ القارئ يفسر النصّ بطريقته الخاصة وما حياة القارئ إلاّ شبكة معقدة في تفسيرات النصوص التي يعيش فيها وبها القارئ [2]وبهذا حاولت نظريّة جماليّة التلقّي من خلال أبرزيها أن تقدّم مجموعة من المفاهيم النظريّة والإجرائيّة البديلة للمفاهيم البنيويّة. فقد طرح ياوس(Jauss)مفهوماً إجرائيّاً جديداً أطلق عليه اسم "أفق انتظار القارئ" أو "أفق التوقّع"أصبح هذا المفهوم يحتل موقعاً مركزياً في نظريّة التلقّي، وهو مفهوم جمالّي يلعبدوراً مؤثراً في عمليّة بناء العمل الفّنيوالأدبّي، وفي نوعية الاستقبال التي يلقاها ذلك العمل انطلاقاً من فكرة أن المتلقّي يقبل على العمل وهو يتوقّع أو ينتظر شيئاً ما. فأفق الانتظار أو التوقّع يمثل الفضاء الذي تتّممن خلاله عمليّة بناء المعنى ورسم الخطواتالمركزيّة للتحليل ودور القارئ في إنتاج المعنى عن طريق التأويل الأدبّي هو محور اللّذة لدى جماليّة التلقّي[3].

وفضلاً عن هذا نبَّه ياوس(Jauss) على مفهوم "تغيّر الأفق" أو "بناء الأفق الجديد" باكتساب وعي جديد يدعوه بالمسافة الجماليّة" أي المسافة الفاصلة بين الانتظار الموجود سلفاً والعمل الجديد، حيث يمكن للتلقّي أن يؤدي إلى تغيير الأفق بالتعارض الموجود مع التجارب المعهودة، ويخيب ظن المتلقّي في مطابقة معاييره السابقة مع معايير العمل الجديد، وتتّمعملية بناء

---

[1]- عبد الناصر حسن محمد: نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، مرجع سابق، ص187.

[2]- محمد عمر الطالب: مناهج الدراسات الأدبية الحديثة، دار اليسر للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 1988، ص228.

[3] – وردة حلاسي: المسرح الجزائري المعاصر: 2004- 2014 بين النص والعرض دراسة سيميائية في نماذج مختارة، مرجع سابق، ص201، 202.

المعنى وإنتاجه داخل مفهوم أفق الانتظار فيه يتفاعل تاريخ الأدب والخبرة الجماليّة بفعل الفهم عند المتلقّي[1].

أما إيزر(ISER) فينطلق من القارئ الذي هو المنتج الحقيقّي للنصّ عبر عمليّة القراءة التي هي **«فاعل بين النصّ الذي يحتوي على إمكانات دلاليّة والقارئ الذي يحمل الكفاءات التأويليّة. ومهما حاول القارئ كشف أبعاد النصّ ودلالته، فإنّ ما يتوصل إليه مجرد صورة من صور القراءة»**[2]؛ وهو ما يبرز العلاقة القويّة بين القراءة ذاتها وبين ما يملكه القارئ من مكّون ثقافّي.

إنّ القراءة التي يعنيها إيزر(ISER) هي تلك التي لا تنظر إلى التواصل على أنّه علاقة ذات اتجاه و احد، من النصّ إلى القارئ، بل تنظر إلى التواصل في اتجاهين متبادلين من النصّ إلى القارئ ومن القارئ إلى النصّ في إطار علاقة تفاعليّة كما يلي[3]:

علاقة تفاعليّة إنتاجية

القارئ ⟵⟶ النص

كذلك اهتّم إيزر(ISER) بقضيّة بناء المعنى، وطرائق تفسير النصّ من خلال اعتقاده أنّ النصّ ينطوي على عدد من الفجوات التي تستدعي قيام المتلّقي بعدد من الإجراءات لكي يكون المعنى في وضع يحقق الغايات القصوى للإنتاج، وهو يكشف بذلك، عن أنّ النصّ يتضمن حتميّة تشكل ركنا أساسيا من وجوده إنّها ماثلة فيما يطلق عليه إيزر(ISER): "القارئ الضمني"[4] الذي هو مجموع التوجهات الضمنيّة أو البنية النصيّة الموجودة داخل النصّ والتي تحّدد أدواراً لأّي

---

[1]- بشرى موسى صالح: نظرية التلقي أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001، ص47- 54.

[2]- صالح ولعة : القراءة والتأويل، مرجع سابق، ص183.

[3] – وردة حلاسي: المسرح الجزائري المعاصر: 2004- 2014 بين النص والعرض دراسة سيميائية في نماذج مختارة، مرجع سابق،ص204.

[4]- عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، مرجع سابق، ص122.

قارئ فعلي[1]. كما أنّ تلك الفجوات التي تملأ النصّ هي المسؤولة عن انفتاحه على إمكانات متعدّدة من القراءات والتأويلات.

وبهذا حاول إيزر(ISER) أن يمنح القارئ القدرة على منح النصّ سمة التوافق أو التلاؤم فوجد أنّ التوافق ليس معطى نصيّاً وإنّما هو بنية من بنيات الفهم التي يمتلكها القارئ، ويبنيها بنفسه لذا افترض أنَّ في النَّص الأدبي خاصّة فجوات ينبغي أن يملأها القارئ من خلال عملية التفاعل بين بنية النصّ وبنية الفهم عند القارئ[2]. وهذا يعني أنّ الفجوة لدى إيزر(ISER) هي المسؤولة عن عدم التوافق بين النصّ والقارئ وهي التي تحقق الاتّصال في عمليّة القراءة.

ويتّضح من كل هذا أنّ رواد نظريّة التلقّي،ا لعوا جوهريّاً في طرح بعض الحلول المنهجيّة لأزمة البحث في مجال الثقافة والأدب، ودعوا إلى ضرورة إعادة النظر في القواعد القديمة التي تحكم الدّراسات الأدبيّة والفنيّة.وبهذا كانت نظريّة التلقّي الأنموذج الجديد الذي يمكن اعتماده في قراءة النصوص المسرحية وذلك من خلال أفكار إيزر(ISER) وياوس(Jauss) التي تنطبق بشكل ما على بنيات المسرح بما لها من خصوصيّة.

وبتتبع تلقّي النصوص الإرشادية المسرحية في إطار علاقة القارئ بالنصّ وعمليّة القراءة - على المستوى النصّي- لنماذجنا الدراميّة، نشير بالذكر في هذا المضمار إلى أنّ لإنجاردن(Ingarden) فضل السبق في كشف آليات التلقّي النصيّة في الدّراما، ففي كتابه "العمل الأدبّي"الذي صدر أول مّرة بالبولونديّة في عام 1931 يشير أنّه يوجد نصّان في العمل الأدبّي:

الأول: هو الحوار أو النصّ الرئيسّي.

والآخر: هو النصّ الفرعّي أو الإرشاداتللمسرحيّة.

---

[1]- عبد الواحد المرابط: السيمياء العامة وسيمياء الأدب، من أجل تصوّر شامل، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص189.

[2]- بشرى موسى صالح: نظرية التلقّي أصول وتطبيقات، مرجع سابق، ص49.

ويرى أنّ العرض المسرحّي تجسيد النصّ الأخير في صورة الإرشادات المسرحيّة؛ لأنّ الكاتب يكتب من خلال إرشاداته المسرحيّة تصوّره للعرض المسرحّي، والذي يطلق عليه إنجاردن(Ingarden) هنا "إعادة إنتاج العمل الدّرامي". ويتضح من ذلك أنّ أهّم نقطة في نظرية إنجاردن عن التلّقي الجمالّي للأعمال الدّراميّة ينطلق من مفهومه لقضيّة التجسيد، ويرى أنّ ثمّة فارقاً جوهريّاً بين النصين المشار إليهما آنفاً. فمنطلق إنجاردنفي دراسته لآليات التلّقي النصيّة منطلق جمالّي، ويعنى بالنّص كموضوع للإدراك والدّراسة[1].

ويمكن أن نتتبع الأبعاد الجمالية والفنيّة للنصوص الإرشادية المسرحية داخل النصّ المسرحي كما يلي:

1- مستوى اللّغة وطبيعتها:

عند تصفح إشكالية أنماط اللّغة وطبيعتها من منطلق آراء السيميولوجيين يجب الإحاطة ببعض الآراء التي تعرضت لقضية اللّغة –فصحى وعاميّة - وأنماط الحوار، التي يجب أن تكتب بها الأنواع الدراميوّبةعتبار المسرح وسيطاً حيويّاً يتعامل مع الحياة بكل حيويّة ومرونة فلم يكن بمعزل عن هذه القضيّة، لأنّ المسرحيّة هي أولاً وأخيراً نصّ أدبّي أداته اللّغة صانعته ومخرجته إلى الوجود، والعنصر الهام الذي به يتّم تجسيد العمل الفنّي على أرض الواقع، والأداة المثلى للتواصل وإيصال التجربة المرادة، والأساس في بناء النصّ المسرحّي عامة، لذا كثيراً ما تتردّد موجة من الاعتراض والرفض في بعض الأحيان لقضية اللّغة وأنّه لابدّ أن نكتب المسرحيّة بالفصحى، وفي أحايين كثيرة المطالبة بأن تتحّرر اللّغة من قيود الفصحى وأن نكتب بلغة عاميّة يفهمها كّل النّاس[2].

---

[1]- عصام الدين أبو العلا: آليات التلقي في دراما توفيق الحكيم، مرجع سابق، ص17، 18.

[2] – وردة حلاسي: المسرح الجزائري المعاصر: 2004- 2014 بين النص والعرض دراسة سيميائية في نماذج مختارة، مرجع سابق، ص214.

وفي هذا يقول محمد الدّالي: «**فكتّاب الأدب المسرحّي يعانون من مشكلة اللّغة ويشكون تعدّد اللّهجات السائدة على المحيطين العربّي والعالمّي... فمنهم من يكتب لجمهوره بالفصحى، ومنهم من يعبر عن أدبه بالدّارجة**»[1].

وهكذا نرى أنّ الصراع بين اللّغة الفصحى واللّهجة العاميّة في المسرح ما زال قائماً، ويحمد أنّ هذا الصراع قد حُسم تقريباً في باقي الفنون الأدبيّة لصالح اللّغة الفصحى، وبقي معلّقاً في الفّن المسرحّي، والسبب في ذلك هو للّقاء الحي بين المتفرج والممثل، فهو ليس نصّاً مقروءاً فحسب بل هو فعل أيضا.

وما يلاحظ على لغة الإرشادات المسرحية في مسرحية **"أولاد عامر"** للكاتب **عز الدين جلاوجّي** راعى فيها أجواء النصّ وخلفياته الاجتماعيّة والنفسيّة؛ بحيث جاءت لغة الإرشادات المسرحيّة بلغة فصحى تدل على رصانة اللّغة وقوة تعبيرها مما يؤكد أنّ **عز الدين جلاوجي** قصد من وراء المسرحية التركيز على آلية تلق مسرحية تستهدف متلقين من القّراء مع منطقيّة القول أنّها تحقق أيضاً آلية تلقٍّ للمشاهدين ممّا يجعل المسرحيّة تحقق آلية التلّقي للنوعين، المشاهد/ القارئ. ويظهر ذلك من خلال هذه الإرشادات المسرحيّة: (يسل سيفه مبديا استعداده تصل مجموعة من الفرسان) (ص22)، (مظاهر للحرب والقتال يظهر الشيخ غانم حزينا مجروحا) (ص25)، (قافلة ضخمة لعامر وقومه يتقدمها الفرسان ويتبعهم المشاة والإبل على أنغام الأهازيج يظهر عامر يحث قومه على الإسراع والصبر) (ص40)، "يسقط على الأرض ويسحب نفسه ليخرج من الخيمة"(ص60).

وما يقال عن مستوى لغة الإرشادات المسرحية في مسرحية **"أولاد عامر"** للكاتب **عز الدين جلاوجي** وطبيعتها يقال على لغة الإرشادات المسرحية في مسرحية **"النار والنور"** لـ **صالح لمباركية** و**"أرواح الفجر"** لـ **وردة حلاسي**.وهو ما تكشف عنه هذه الإرشادات المسرحيّة في مسرحية **"النار والنور"** (يتقدمون ناحية العدو وهم يطلقون النار والرصاص، رصاصة أخرى تصيب أحد الجنود يسقط، الجنود يكملون الزحف ناحية العدو إلى أن يخرجوا من الخشبة...تبتعد

[1]- محمد الدّالي: الأدب المسرحي المعاصر، مرجع سابق، ص 322.

الأصوات رويداً رويداً ، ثمّ تنقطع تماماً (بعد فترة) جنديان يعودان إلى الخشبة أحدهما يحمل محفظة، يتجه كل منهما إلى الجنديين الواقعين على الخشبة، أثناء تلك الفترة، تدخل مجموعة من الرجال من ناحيّة المعركة وهي تحمل جندياً مصاباً في رجله) (ص07، 08)، (يقف سي عبد الله بهيئته الطويلة وهندامه النظيف"(ص12)، "محمد الملفوف بالبرنوس وكأنّه جثة هامدة"(ص24)، وكذلكهذه الإرشادات المسرحيّة في مسرحية**"أرواح الفجر"** "وقبل أن يفتح فمه بشيء يقتحم العساكر الفرنسيين المكان، ليفّر الجميع لكن عسكريان يظلاّن يلاحقان السعيد الذي يحمل في يده الأعلام واللاّفتات و المتجه لتخبئتها في دار عمه القايد السي قدور، لكن لشدّة الخناق الذي وقع فيه من طرف العسكريان لم يستطع طرق الباب والدخول فاضطر للهرب، لكن العسكريان ظنّا أنّه دخل هناك"(ص11)، من دون أن يجيب يصفعها بعنف لتسقط على الأرض ثم ينهال عليها ضرباً وهو يصرخ"(ص15)، تنّحني على العلم وتقبّله،وترفع يديها إلى السماء في تضرع وخشوع وألم داعية الله"(ص17)، "ثم يسكت الجميع لتبقى أنظارهم كالسهام إلى عقارب الساعة التي لاتكف عن الدوران كعجلة التاريخ"(ص23)، "تظهر قافلة من المتظاهرين وهم يحملون إلى جانب العلم الجزائري ،أعلام دول أخرى كرورسيا والصين وفرنسا... ومجموعة من اللاّفتات التي تنادي بالحرية ومعبرة عن فرحتها بسقوط النازية،ومذكرة فرنسا بوعودها، والتي كتب عليها "تحيا الجزائر حّرة مستقلة"، "يسقط الاستعمار الغاشم"، "الجزائر دولة مستقلة" حيث يظهر السعيد مع رفاقه إبراهيم و عبد القادر والطفل عمار وهو في مقدمة المظاهرة حاملاً العلم الجزائري وهم يرددون أناشيد "صوت الأحرار"، "فداء الجزائر"، "من جبالنا" ومرددين" تحيا الجزائر، تحيا الجزائر" وقد امتزجت بزغاريد النساء ويظّل الحال هكذا إلى أن يعترض طريقهم العساكر الفرنسيين وعلى رأسهم الضابط الفرنسي"(ص25)،

2- سينوغرافيا المسرح المفترض:

إنّ الإشارة إلى عناصر السينوغرافيا في العمل الدرامّي من خلال النصوص غير الكلامية/الإرشادات المسرحية يهدف بالدرجة الأولى إلى "إرساء مبدأ مشاكلة الواقع، وإرساء نظم

دلالية، إلى جانب تفعيل عناصر السينوجرافيا الموصوفة في أداء وظائف درامية محددة"[1]. ويمكن أن نتتبع دراسة السينوجرافيا المفترضة في نصوصنا المسرحية، ودورها في تحقيق شكل التلقي المفترض كما يلي:

لقد قسم كتابنا المسرحيين الإرشادات المسرحيّة التي ترد بالنصّ المسرحّي إلى قسمين هما:

أ- إرشادات خارجية: وهي الخاصة بوصف الديكورات والمناظر.

وقد وردت في مسرحية **"غنائية أولاد عامر"** لعز الدين جلاوجي كما يلي:

(يسل سيفه مبديا استعداده تصل مجموعة من الفرسان) (ص22)، (مظاهر للحرب والقتال يظهر الشيخ غانم حزينا مجروحا) (ص25)، (قافلة ضخمة لعامر وقومه يتقدمها الفرسان ويتبعهم المشاة والإبل على أنغام الأهازيج يظهر عامر يحث قومه على الإسراع والصبر) (ص40)، (يظهر قوم عامر وقد وصلوا إلى المكان المحدد وبدأوا يعسكرون.. يصل شيبوب فوق فرسه حيث عامر وخليفه) (ص50)، (يظهر الأمير وأبوه وأخته علجية وكل قومه في عدة الحرب)(ص57)، (بعد لحظات يعودون... يفاجأون بالشيخ جابر مشهرا سيفه عليه دم .. ويتراجعون خائفين)(ص61).

وفي مسرحية **"النار والنور"** لـ **صالح لمباركية** كما يلي:

(المشهد مظلم قصف المدافع وطلقات الرصاص، تبدو مجموعة من الرجال في ساحة المعركة، جنود في مواجهة العدو، ينتقلون من مكان إلى آخر، يخرج جندي فتصيبه رصاصة يسقط، الجنود يتقدمون خارج الخشبة، يعودون إلى الجندي المصاب)(ص07)، أو قوله: (بيت خال من الأثاث ماعدا بعض الألبسة معلقة وأعمدة خشبيّة ملقاة من ناحيّة البيت، في الأقصى باب مفتوح يؤدي إلى الغرف الأخرى، وباب من الجهة الأخرى يؤدي إلى الخارج، في المشهد محمد الجندي وبقربه حورية، ويقابله الشيخ مختار جالساً يفكر ورأسه بين يديه، وفي الوسط يقف السي عبد الله بهيئته الطويلة وهندامه النظيف)(ص12). أو قوله: (تمسك بمحمد ويقتربان من الباب، أصوات في الخارج، ضجيج المحّركات ونباح الكلاب، حركة وخوف على الخشبة)(ص21)، (يفتح مختار

---

[1]- عصام الدين أبو العلا: آليات التلقي في دراما توفيق الحكيم، مرجع سابق، ص123.

الباب، يدخل قائد عسكري فرنسي ووراءه عدد من الجنود، يدخلون في احتياط تام، حوريّة جالسة قرب محمد (الجثة)، أمّا السي عبد الله جالس ومختار واقف قرب الباب، الجنود يفتشون البيت، يدخلون الغرفة المجاورة ويعودون، يجتمعون أمام قائدهم) (ص24، 25).

وفي مسرحية **"أرواح الفجر"** لـ **وردة حلاسي** كما يلي:

"يظهر السعيد مع صديقه إبراهيم في غرفة شبه مظلمة، يضيئها قنديل نوره خافت، وهما يقومان بكتابة بعض الشعارات واللافتات"(ص02)،يظهر القايد جالساً على كرسيّه يشرب القهوة، فيدخل السعيد"(ص06)، "ثم يضحك بأعلى صوته فينسكب عليه فنجان القهوة فيلتفت إلى السعيد"(ص08)، "العسكريان وقد عثروا على الأعلام و اللّافتات المخبأة في دار القايد"(ص12)، "تظهر عائشة في زريبة خالتي خديجة الشبه مظلمة حيث يوجد بعض الماعز والتبن المبعثر هنا وهناك معانقة السعيد الذي يضمها بكل قوة إلى صدره من لوعة الشوق"(ص19)، "باعثاً بنظره إلى الساعة المعلقة على الجدار والتي تشير إلى الثامنة والنصف بقلق شديد"(ص22)...

وما يلاحظ على هذه الإرشادات المسرحيّة أنّها كانت بمثابة خطاب تفسيريّ تعمّد فيه كتّابنا المسرحيين الوصف الدقيق من أجل إبراز كل ما من شأنه مساعدة القارئ على فهم السياق المشهديّ وما يحتويه من أماكن وديكورات ومناظر ووضعيات الأشخاص الموجودين في كل مشهد لاكتمال الفكرة في ذهن القارئ[1]. كما أفاد كتّابنا كذلك **«من سينوغرافيا هذه المشاهد في طرح قيّم دلاليّة وأخرى دراميّة كما أنّ المشاهد نفسها قد لعبت أدواراً دراميّة مهمّة في خدمة تطوير الحدث من حيث تعدّد أدوارها في التمهيد لبناء مواقف دراميّة تاليّة أو إنشاء مفارقة دراميّة تفيد في تطوير الحدث أو الترشيح لدخول أو خروج شخصيّة»** [2].

---

[1] – وردة حلاسي: المسرح الجزائري المعاصر: 2004- 2014 بين النص والعرض دراسة سيميائية في نماذج مختارة، مرجع سابق، ص111.

[2] – المرجع نفسه: ص110.

فطوال فصول المسرحيات ومشاهدها يصف كتّابنا ديكورات الفصول والمشاهد، ويتضح من خلال الوصف أنّهم يستخدمون اللغة العربيّة الفصحى في وصف الديكورات والمناظر ممّا يحقق للمتلّقي المشاهد والقارئ آلية التلّقي المطلوبة.

ب- إرشادات داخلية: هذا النوع من اللّغة غير الكلاميّة (الإرشاديّة) فيتمثل في الإرشادات الداخليّة التي تتعلق بأداء الممثل والقائمين على العرض المسرحّي بدءً بالمخرج ومصمم الإضاءة والموسيقى والحركة المسرحيّة. وقد جاءت هذه الإرشادات في كل نصوصنا المسرحية مكتوبة بلغة عربية فصحى أسهمت في تحقيق فهم المتلّقي لهذه الإرشادات وحسن توظيفها وهى إرشادات داخلية تخص المتلّقي القارئ والمشاهد معاً لكون كل منهما بحاجة إلى هذه التوجيهات التي تساهم في تحقيق آلية التلّقي عند المتلقي القارئ والمشاهد معا[1].

وفي نصوصنا المسرحية تنوعت وظائف هذه الإرشادات المسرحية من وصف للشخصية التي يقابلها في العرض المسرحي الممثل فقد ركز كتّابنا على إظهار طريقة حديث شخصيّاتهم من حيث إظهار النغم الصوتيّ وشدّة الصوت أو ضعفه مثل: (غاضباً، قلقاً، بصوت مرتفع...)، وبالتالي فقد ركّزوا على جميع أبعادها الثلاثة كما هو واضح في الفصل الأول لأنّ هذه الأبعاد لا قيمة لها إلاّ في إطار القدرة الفنيّة. ففي مسرحية **"غنائية أولاد عامر"** لـ **عز الدين جلاوجي** عمد الكاتب إلى وصف هيئة الشخصيّة، والتركيز على مزاجها من انفعال وهدوء وانطواء وانبساط في مثل قوله:"يقوم فزعا"(ص15)، "يقوم بصعوبة ويرفع سيفه"(ص30)، "يسقط مناد منهزما "(ص36)، "يتطلع إلى البعيد"(ص51)، "يسقط على الأرض ويسحب نفسه ليخرج من الخيمة"(ص60). وكل هذه الإرشادات تدل على الجانب البصري.

أمّا **الجانب الحسّي** فقد جعله ينطبق مع ما تفعل وما تقوله مثل قوله: "ضاحكا باستهزاء"(ص23)، "يضحك مقهقها وينطلق"(ص26)، "يجلس متفكرا حزينا حائرا"(ص07)، "غاضبا"(ص10)، "مهددا"(ص22)، "متضرعا... حزينا شاكيا"(ص29)...

---

[1] –المرجع نفسه: ص219، 220.

وفي مسرحية **"النار والنور"** لـ **صالح لمباركية**عمد الكاتب إلى وصف هيئة الشخصيّة وكل حالاتها النفسيّة من سلوك ورغبات ومزاج وإظهار تعابير الوجه والحركة... في مثل قوله: :"يقف سي عبد الله بهيئته الطويلة وهندامه النظيف"(ص12)، "يفكر ورأسه بين يديه"(ص12)، "محدثاً نفسه"(ص13)، "يهدده"(ص19)، "يستنجد"(ص28)، "يبكي"(ص50)، "في غبطة وسرور"(ص54)، "محمد الملفوف بالبرنوس وكأنّه جثة هامدة"(ص24)، "يدخل رجل بزيّ أوروبّي، يخاطب القائد العسكري مباشرة"(ص26)، "يسقط جثة هامدة"(ص50)، "يحمل محفظة"(ص08)، "مشيراً إلى"(ص14)، "يقترب منه"(ص18)، "يتعد عنه"(ص18)، "يحول نظره"(ص19)...

وفي مسرحية **"أرواح الفجر"** لـ **وردة حلاسي**

وفيما يخص بقية العناصر الأخرى كالموسيقى والإضاءة والمؤثرات الصوتية...

أشار الكاتب **عز الدين جلاوجي** في مسرحيته **"غنائية أولاد عامر"** إلى الموسيقى إشارات كثيرة وذلك في قوله: (مقطع استعراضي) (ص5،6)أو في قوله: (مقطع غنائي) والتي تكررت داخل الإرشادات المسرحية أكثر من عشرة مرات، وما ذلك إلاّ لإدراكه لدور الموسيقى كأحد العناصر التعبيرية المساهمة في إثارة الترقب والتوتر والفرح لدى المتلّقي. بينما لم يشر الكاتب **صالح لمباركية** في مسرحيته **"النار والنور"** على الإطلاق إلى الموسيقى، رغم أنّ الوضعيات التي تستحق ذلك داخل المسرحيّة كثيرة خاصةً حالة المعركة والاستشهاد، وحالة اقتحام العساكر للبيت التي أحدثت توتراً عميقاً في الأحداث التي وصلت إلى ذروتها وكذلك الشخصيّات التي أصبحت تعيش حالة من التوتر والخوف من أن يكشف سّر الجثة.

والأمر نفسه بالنسبة للكاتبة **وردة حلاسي** في مسرحيتها **"أرواح الفجر"**. على رغم من أنّ الموسيقى هي أحد عناصر التعبير الدرامّي تلعب دوراً حيويّاً في إثارة الترقب والتوتر والفرح لدى المتلّقي، ولعّل في عدم اهتمام الكاتب والكاتبة بالموسيقى هو رغبة منهما في ترك الفرصة للمخرج في اختيار الموسيقى حسب الوضعيات التي يراها مناسبة بما يخدم الرؤية الإخراجيّة.

وفيما يخص عنصر الإضاءة فقد أغفل جميع كتّابنا عنصر الإضاءة على الرغم من أنّها عنصراً جماليّاً في تأثيث النصّ المسرحّي على خشبة المسرح.

وفيما يخص عنصر المؤثرات الصوتيّة لم يهتم الكاتب **عز الدين جلاوجي** بالأصوات/المؤثرات الصوتيّة على الرغم من أهميتها كعلامة دالة في تجسيد دلالة العرض المسرحي، واكتفى بقوله: "هرج ومرج... تختلط الأصوات..." (ص11). والأمر نفسه بالنسبة للكاتبة **وردة حلاسي** لأنّ اهتمامها بالمؤثرات الصوتيّة على صعيد الإرشادات المسرحيّة كان ضعيفاً من ذلك قولها: يُسمع طرق على باب بيت القايد... "(ص17)، "يخرج مسدسه ويطلق النار في الهواء "(ص25)، "تنبعث الزغاريد" (ص26).

وهي في نصّ **"النار والنور"** لـ **صالح لمباركية** إمّا صوت طلقات رصاص أو قصف مدافع كقوله: "قصف المدافع وطلقات الرصاص"(ص07)، "تبتعد الأصوات رويداً رويداً")(ص08)، "أصوات في الخارج، ضجيج المحركات، ونباح الكلاب"(ص21)، "الأصوات تقترب أكثر، يبدأ الطرق على الباب..."(ص23)، "صوت من الخارج"(ص38)، "تأتي أصوات المحركات والضجيج من الخارج"(ص50)، "يبدأ الطرق على الباب"(ص51)...

وهكذا تبقى الإرشادات المسرحيّة تمثل هويّة النصّ الدرامّي/ المسرحّي حتى وإن اختفت في العرض المسرحّي. أو تفاوت حضورها من عصر إلى آخر، ومن اتجاه مسرحّي إلى آخر، بل ومن كاتب مسرحّي إلى آخر. حيث نرى تارة أنّ هذا النصّ يتقلص حتى يشرف على الانعدام، وقد يتضخم بحيث يحتل الحيز الأعظم في النصّ الدرامّي، كما هي الحال في نصوصنا المسرحية. فالإرشادات المسرحيّة قد شملت فضلاً عن أوصاف الشخصيات وكيفيّة سلوكها، معالم الفضاء والديكور والأكسسوارات، ولعّل ذلك رغبة من كتّابنا في إبراز كيفيّة تمثيل المسرحيّة وتيسير فهمها. ووعياً منهم أنّ من مهمة الكاتب المسرحّي إدماج الكلمة والصورة كأساس لمسرحيته، لذا كانوا يكتبون نصوصهم وفي اعتبارهم الخشبة وإرغاماتها، وهذا الوعي بالعلاقة التلكامليّة بين الكلمة والصورة قاد **عدداً كبيراً من المؤلفين إلى الإفاضة في الإرشادات المسرحيّة التي تصف**

المنظر المسرحّي والحركة والأصوات»[1]. مع أنّ ذلك هو من عمل المخرج الذي له كامل الحق في بناء العوالم التخييليّة التي تقدمها المسرحيّة على الخشبة حيث تأخذ بعدها التأويلي إلى المتلقي الذي يعمل على تلقي علامات النصّ والعرض معاً في كيان موّحد لا انفصال بينهما.

يتضح من هذا أنّ المخرج في تعامله مع هذا النص "نصّ الإرشادات المسرحيّة" (الإخراجيّة). عليه أن يتبع أسلوبين/طريقين متباينين ومتقابلين يتمثل الطريق الأول في: الترجمة الحرفيّة لنصّ الإرشادات على الخشبة وربطه بنصّ الحوار وهذا ما يجعل **«الإخراج مجّرد بحث عن علامات ركحيّة قادرة على ترجمة دلالات النصّ، وتوهيم المتفّرج بأنّه أمام مرجع نصّي حقيقي. وهذا معناه أنّ هذا التصّور يجعل الإخراج كامناً في النص وثاوياً فيه بالقّوة، وما على المخرج إلاّ أن ينقله إلى الوجود بالفعل»**[2].

أّما الطريق الثاني فيتمثل في تحرير الإخراج من عبوديّة النصّ وتوسيع الهّوة بين الخشبة (نصّ الإرشادات) والحوار أي بين **« التجسيد البصريّ والدّال النصّي، رغبة في إعطاء النصّ دلالةً جديدة، وفي تأسيسرؤية متميّزة للواقع الذي يحيل عليه»**[3].

3- حول أهميةالإرشادات المسرحيّة في النص المسرحّي/الدرامّي :

ولتحديد السمات الأساسيّة لقّراء المسرح الجزائرّي قمنا بإجراء بحث ميداني من خلال طرحنا لنموذج استبيان أو استمارة استطلاع قمنا فيها بطرح مجموعة من الأسئلة كان الغرض منها محاولة الوقوف على تحديد نقاط الضعف والقّوة في مسرحيّاتنا المكتوبة محّل الدّراسة، وكذا معرفة خصائص القارئ ودوافع القراءة لديه، ومعرفة رأيه حول أهميةالإرشادات المسرحيّة في النص المسرحّي/الدرامّي.

وقد كشفت الدّراسة الميدانيّة أنّه من بين 70 استمارة وزعت على فئة الأساتذة الجامعيون والطلبة وجدنا منها 50 استمارة فقط قد استوفى المستجوبون كل الأسئلة الموجودة فيها.

---

(1)- جوليان هلتون: نظرية العرض المسرحي، تر: نهاد صليحة، هلال للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2000، ص 32.

(2)- محمد التهامي العماريمدخل لقراءة الفرجة المسرحيّة، مرجع سابق، ص20.

(3)- المرجع نفسه: ص20.

وكشفت الاستمارة أنّعدد الذين يفضلون مشاهدة المسرحيّة على خشبة المسرح 28 مستجوباً بنسبة 56%، وعند تساؤلنا عن سبب هذه النسبة أجاب أغلب المستجوبين أنّ المسرح فن المشاهدة؛ لذايقصرون القراءة على الأعمال الأدبيّة الأخرى كالقصة والرواية والشعر وللمسرحيّات التي أعدّت أصلاً للقراءة. وفي هذا الصدد يرى الباحث الجزائري مخلوف بوكروح أنّ **«القراءة تختلف عن أشكال التفاعل الاجتماعّي لأنّها تخلو من موقف اللقاء وجها لوجه مع آخر، فإنّ المسرح يقوم بالأساس على لقاء بين المؤدين والجمهور وجها لوجه... ولهذا يختلف نظام الاستجابة في المسرح عنه في عمليّة القراءة»**[1].

بينما كان تعليق الذين يفضلون قراءة المسرحيّة والذين بلغ عددهم22 مستجوباً بنسبة44%، أنّ **«القراءة فعل يستنطق العمل المكتوب ويحاور في دلالته ورموزه ومعانيه»**[2]. فمجموع النظريات السابقة في القراءة والمشاهدة يطرح **«عدداً من الأفكار المتفرقة التي تستجلي العناصر المشكلة لهاتين العمليتين. وهذه الأفكار ذاتها يمكن أن تفحص في ضوئها الظروف الطبيعة الخاصة للمسرح»** [3].

وفي هذا الصدد لا يمكننا الحديث عن نمط واحد من القّراء، فهم طبقات مختلفة وعلاقتهم بالنص عامة والدرامّي/ المسرحّي خاصة متباينة نتيجة ثقافتهم واهتماماتهم. فالنص ينهض على مرجعيّة القارئ والأخذ بعين الاعتبار أفق انتظاره والقيّم الجماليّة التي يتلقى بمقتضاها النصّ المسرحّي كما أنّ حضور المتلّقي يتمظهر من خلال التفاعل مع النص بتخيّلاته ومشاعره وانفعالاته وأفكاره في جو تمتزج فيه الأحاسيس والانفعالات، ممّا يولد متعة القراءة ولذّة التلّقي للنصّ المسرحّي بخصوصياته الإدراكيّة والمعرفيّة والانفعاليّة والتخييليّة.

---

[1]- مخلوف بوكروح: التلقي والمشاهدة في المسرح، مرجع سابق، ص55.

[2]- لطيفة عليوي: تلقي العرض المسرحي، علامات في النقد، مج 11، ج42، وشوال 1422، ص424.

[3]- سوزان بنيت: نظريات القراءة والمشاهدة، فصول مجلة النقد الأدبّي، المسرح والتجريب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج13، ع04، شتاء 1995، ص119.

وبخصوص هذا الموضوع قمنا باستجلاء أفق توقعات القّراء للنصوص المسرحيّة بعد قراءتها وهل انسجمت مع توقعاتهم، فكانت إجابتهم بنعم بنسبة60%. وهو ما يعادل 30 مستجوباً و20مستجوباً بنسبة40% كانت إجابتهم بلا. وفي توضيح ذلك ذكر أحد المستجوبين أنّه قد بنىمسبقاً واقعاً خاصاً به قبل عملية القراءة انطلاقا من العنوان وبنى من خلاله نصا تصّورياً مسبقاً يخضع لأفق توقعاته،لكن بعد عمليّة القراءة التخييليّة للنصّ الدرامّي، أصبح موزعاً بين واقعين مختلفين:الأول وهو الذي بناه مسبقا قبل قراءة النصوص المسرحيّة، أّما الثاني فهو الذي تشكل بعد قراءة النصوص المسرحية والتفاعل معها ممّا ولّد لديه واقعا آخر مغاير لما كان سابقاً. وهذا ما أدى إلى خيبة ظن المتلّقي في مطابقة معاييره السابقة مع معايير العمل الجديد، وحدوث ما يسمى بـ"تغّير الأفق" أو "بناء الأفق الجديد" باكتساب وعي جديد يدعوه ياوس(Jauss) بـ"المسافة الجماليّة"؛أي المسافة الفاصلة بين الانتظار الموجود سلفاً والعمل الجديد.

فأفق التوقعات الكامن في النصّ حسبما يرى ياوس(Jauss) **«يسمح بتحديد الطبيعة الفنيّة له، وذلك من خلال تأثيره في جمهور مفترض مسبقاً. ويمكن موضعة المسافة الجماليّة بين أفق التوقعات معين والعمل الجديد، وذلك objectification من خلال النظر في مجموعة ردود أفعال الجمهور وأحكامه النقديّة المختلفة بدرجاتها المتفاوتة، من نجاح تلقائي إلى الرفض والاستبعاد. وعند الظهور الأولي للعمل الفنّي نصّاً كان أو عرضاً، فهو يقيم في ضوء أفق التوقعات السائدة»**[1].

وهذا ما يوضّح أنّ مفهوم أفق التوقع يؤثر على عمليّة التلّقي بصورة أو بأخرى خاصّة عندما يبادر ذهن المتلّقي برسم خطوط مبدئية متخيلّة للصورة التي يتوقعها أو يأملها في منجز أدبّي أو فّني ما، ثمّ الشعور بالخيبة. وفي ذلك يظهر التأثير المتبادل بين العمل الفّني والمتلقّي[2]. كما يمكن أن يؤدي أفق التوقع، كجزء من عمليّة التلّقي، إلى الشعور بالرضا حين يتجاوب النصّ مع توقّع

---

[1]- سوزان بنيت: نظريات القراءة والمشاهدة، مرجع سابق، ص137.

[2]- سوزان بنيت: نظريات القراءة والمشاهدة، مرجع سابق، ص135.

المتلقّي، أو إلى الشعور بالخيبة لأنّ النص يصدم توقعاته ويعاكسها، أو إلى الشعور بالمفاجأة حين يقدّم النصّ شيئاً جديداً لا يعرفه المتلقّي القارئ، فيلعب بذلك دوراً في توجيه الاهتمام إلى نواحٍ جماليّة وتكريسها.

وَسْبر أفق التوقّع لدى القّراء ومعرفة ذوقه وإمكانيّاته هي من العوامل المؤثرة التي تتدخّل في عمل الكاتب المسرحي، وفي صياغة العمل فكريّاً وإيديولوجياً وجماليّاً.

وأهّم من طرح هذا المفهوم بشكل نظريّ في العصر الحديث الباحث الألمانيّ هانس روبرت جوس (H. R. jauss) الذي حدّد وضع العمل الفنّي من خلال موقعه بالنسبة للتقاليد الأدبيّة والذّوق السائد في فترة الكتابة، ومن خلال نوعيّة القضايا التي يطرحها النصّ أو يجيب عنها علماً بأنّ الفيلسوف الفرنسّي هنري غوبيه (H. Gouhier) قد لاحظ قبله أنّ أيّ احتكاك بين المتلقي والعمل الفنّي أو المسرحّي يبنى على حالة انتظار [1].

وبخصوص وسيلة التعبير المفضلة ذكر25مستجوباً رغبتهم في قراءة المسرحيات المقدّمة بالفصحى بنسبة50% ، أّما الذين فضلوا قراءة المسرحيات بالعامية فقد بلغ عددهم10 مستجوباً بنسبة20% وبلغ عدد الذين يفضلون النوعين معاً 15 مستجوباً بنسبة30% ، وعلى الّرغم من تفضيل المستجوبين للفصحى كوسيلة تعبير في المسرح فإنّ العامية هي الأخرى حظيت باهتمام المستجوبين، مع العلم بأنّ أكثر المسرحيات المقدّمةفي عيّنة الدراسة عبّرت بالفصحى. **«والواقع أنّ موضوع اللّغة كان دائماً محل نقاش بين المسرحيّين مؤلفين ونقاد، بيد أنّ هذه المعركة التي دارت حول هذا الموضوع لم تسفر عن نتيجة نهائيّة، وعليه فلابدّ أن نرفع مستوى النقاش حول موضوع اللّغة إلى ميدان جديد وهام، وأن نتجاوز مسألة المفاضلة بين الفصحى والعاميّة، ذلك أنّ هناك مسرحيات مكتوبة بلغة مسرحيّة جيّدة وأخرى لغتها ضعيفةإذا كانت للغة الأدب شروط جماليّة وتعبيريّة»**[2]، بحيثتلعب أهميّة كبيرة في تشكيل

---

[1]- ماري إلياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، مرجع سابق، ص56، 57.

[2]- مخلوف بوكروح: التلقي والمشاهدة في المسرح، مرجع سابق، ص74.

معنى النصّ وتحديد دلالاته باعتبارها الوعاء الحامل لأفكاره، **«وهي بغموضها وخروجها عن معدنها تترك وقعاً أسمى عند القارئ؛ الذي اهتّمت به الدّراسات النقديّة الحديثة»**[1].لأهمّيته في محاولة فك شفرات النصّ الدرامّي الذي يتميّز بتعدّد معانيه وكثافة لغته وغموضها للوصول إلى فهمه وجعله عمليّة منتجة.

وبالنسبة إلى أهميّة الإرشادات المسرحيّة وضرورتها في النصّ المسرحّي المكتوب، كشفت الاستمارة أنّ 40مستجوباً بنسبة 80%رأوا أنّ الإرشادات المسرحيّة التي يكتبها المؤلف في النصّ المسرحّي ضروريّة مهمة خاصة للقارئ الذي لا يسعفه الحظ في مشاهدة المسرحيّة مجسدة على خشبة المسرح، حيث تساعده على تخيُّل شكل العرض المسرحّي،كما أنّها ضروريّة بالنسبة إلى الممثل والمتلقي والمخرج والسينوغراف، مادامت تقوم بوظيفة التوجيه والإرشاد والتنبيه، وتحيل على وجهة نظر المؤلف. أّما الذين لم يروا في الإرشادات المسرحيّة ضرورة، والذين قدّروا بـ10 مستجوباً بنسبة 20% فكان تبريرهم أنّ النصّ المسرحّي المكتوب يمكن قراءته مثله مثل الرواية أو القصة باعتباره نصّاً أدبيّاً أولا وأخيراً.

وفيما يخص الإجابة عن السؤال الخاص بالعناية بقراءة الإرشادات المسرحيّة في النصّ المسرحّي المكتوب، ذكر 35 مستجوباً بنسبة 70%بأنّهم يعتنون بقراءة الإرشادات المسرحيّة، وكان تبريرهم أنّ النصّ المسرحّي المكتوب لا تكتمل قراءته دون هذه الإرشادات التي تسلّط الأضواء على محتويات الفضاء من شخصيات وحوار وأحداث... بينما ذكر 15 مستجوباً بنسبة 30% أنّ الإرشادات المسيرّة لا تهمهم وهي تمثل حالة فصل وقطع في عمليّة القراءة المتتابعة، كما أنّها تعتبر تشويشاً لذهن القارئ الذي يكون قد انطلق في القراءة ثم فجأة توقفه تلك الإرشادات لتزعجه وتقطع عنه متعة القراءة، وذلك على عكس الرواية التي تعطيك متعة اكتشافها بنفسك من دون أي توجيهات تعمل على تعطيل مسار القراءة لدى القارئ.

---

[1]- فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2010، ص 63.

ومن خلال ذلك كان عدد الذين يجدون الكاتب يتدخل في رسم خيالهم عن المشهد الذي يقرؤه من خلال الإرشادات المسرحية 15مستجوباً بنسبة 30%، و35مستجوباً بنسبة 70% كانت إجابتهم بلا. وبالنسبة إلى الإجابة عن السؤال الخاص بمدى رؤية المتلّقي للإرشادات المسرحيّة في أنّها تفيد رؤيته كمخرج، أشار 20 مستجوباً بنسبة 40% على خانة كثيرا، في حين بلغ عدد الذين أشّروا على خانة قليلا 20 مستجوباً بنسبة 40%، بينما سجلت خانة أبدا 10 مستجوباً بنسبة 2%.

وهذا يعني أنّ الإرشادات المسرحيّة التي يضعها الكاتب في نصّه مهمة بالنسبة إلى المخرج ليتمثلها على خشبة المسرح.وهذا ما تكشف عنه الإجابة التاليّة التي ترى فكرة التزام الكاتب بهذه الإرشادات حيث سجلت الاستمارة 38 مستجوباً بنسبة 76% أكدوا على التزام الكاتب بهذه الإرشادات داخل النصّ المسرحّي المكتوب، و12 مستجوباً بنسبة 24% كانت إجابتهم بلا[1].

وهذا يدلّ على أنّ **« الفن المسرحّي لا يقف عند مشارف الواقع النثري واليومّي بل إنّه يعتمد على الخيال المنتج الذي يصوغه الكاتب برؤيته هو»**[2].

وهكذا كشفت هذه الاستمارة عن صعوبة دراسة ظاهرة المسرح في الجزائر، وخاصة في مجال القراءة المسرحية، والمرتبطة بقلّة الاهتمام وبعدم وجود دراسات في مجال الثقافة والفّن بصفة عامة، والمسرح بصفة خاصة.

---

[1] – وردة حلاسي: المسرح الجزائري المعاصر: 2004- 2014 بين النص والعرض دراسة سيميائية في نماذج مختارة، مرجع سابق، ص250- 252.

[2]- عقيل مهدي: في بنية العرض المسرحّي، مرجع سابق، ص04.

الخاتمة

بعد رحلتي في عالم النصّ المسرحّي الجزائريّ المعاصر وسبر أغواره من خلال البحث عن وظائف الإرشادات المسرحية ودلالاتها داخله وحول أهميتها بالنسبة لقارئ النصّ المسرحّي. توصلت بتوفيق من الله وتسديده إلى وضع أهّم النتائج المتوصل إليها خلال البحث، والتي يمكن اختصارها في النقاط التالية:

- ليس المسرح كالمسرحيّة على الّرغم من أنّ الكلمتين تستخدمان عادة وكأنّهما تحملان المعنى نفسه.

- استطاعت السيميائية أن تحتل مكانة مميّزة في المشهد الفكريّ المعاصر، وأن تتوغّل في مختلف مجالات الأدب والفّن. بحكم أنّها مجالات تتخذ من علامات النصّ المسرحّي مادة صالحة للّدراسة والتحليل.

- أدى تطّور النقد الأدبّي إلى ظهور مباحث متنوعة تهتم بالجوانب التأويليّة للنصوص الأدبيّة، وذلك في ضوء العلاقة التي تربط الأدب بالقارئ،عن طريق فعل القراءة التي هي شكلاً من أشكال الحوار بين القارئ والنصّ

- إنّ النصّ المسرحّي/ الّدرامي نص أدبّي وفنّي في الآن معاً.

-إنّ عمليّة البحث عن المعاني والّدلالات داخل النصّ الدرامّي لا يمكن أن تكون نهائيّة، لأنّ القراءة السيميوطيقية تبرز في كل مّرة شفرات جديدة، مادامت في تجّدد دائم مع المحيط الثقافّي ومع معطيات العصر. ونوعية التواصل بين المرسل والمتلّقي.

- النصّ المسرحّي/الدرامّي ليس كياناً منتهياً أو بنية لغويّة مغلقة، بل هو شيء ينمو ويتطّور من خلال الاستمرار في العرض.

- يتكون النصّ المسرحّي من شّقين واضحين لا يمكن الفصل بينهما هما:"الحوار" و"الإرشادات المسرحيّة" أو الإخراجيّة".

-للإرشادات المسرحيّة وظائف عديدة ودلالات مختلفة تضطلع بها داخل النصّ الدرامّي.

- اعتبرتالإرشادات المسرحيّة نصّاً ثانويّاً بالنسبة إلى الحوار، لذا لم تحظ بالدّراسة اللازمة، والدّراسة الوحيدة التي اهتمت به هي دراسة أستون وسافونا، ولكنّه اهتمام بالإرشادات المسرحيّة بوصفها عنصراً من عناصر النصّ وليس بوصفها أداة.

- النصّ المسرحّي هو العنصر الوحيد الباقي الذي يترك أثراً دائماً في ا لقّو على مّر العصور. والمسرح بدون نصّ لا يترك أثراً وراءه إطلاقاً.

- تعدّ اللّغة الأساس في بناء النصّ المسرحّي، باعتبارها محور الفّن المسرحّي بوصفه عملاً أدبيًّا.

وفي الأخير يبقى المسرح عامة والجزائرّي خاصة ملفًّا مفتوحاً إلى الأبد، يبحث دائماً عن أقلام دارسين يرفعون عنه الستار، وينيرون نقاطه الغامضة المظلمة.

الملخص

الملخص:

يعدّ النصّ المسرحيّ/الدرامّي كغيره من النصوص الأدبيّة الأخرى يقوم على مجموعة من العناصر التي تكّون هيكله وهي ما تعرف بأجزاء النصّ المسرحّي ومن أهمها الإرشادات المسرحيّة. وذلك من خلال البحث عن وظائفها ودلالاتها في النصّ المسرحّي. وعلى هذا الأساس جاء عنوان بحثي كالتالي:**"الإرشادات المسرحية وظائفها وآليات اشتغالها في النص المسرحي المعاصر" دراسة في نماذج مختارة.**

وقد قسمته إلى مدخل وفصلين تسبقهم مقدمة وتتلوهم خاتمة تتناول أهّم النتائج المتوصل إليها.

تناولت في المدخل بعض المفاهيم النظريّة التي تخص البحث كمفهوم المسرح والمسرحيّة والنص المسرحّي/الدرامّي. وتطرقت في الفصل الأول إلى وظائف الإرشادات المسرحيّة ودلالتها في النصّ المسرحّي/الدرامّي. وفي الفصل الثاني تطرقت إلى الأبعاد الجمالية والفنية للإرشادات المسرحية: دراسة ميدانية في ضوء نظرية القراءة وجمالية التلقي.

Résumé:

Le texte théâtral/dramatique comme d'autres textes littéraires est basé sur un ensemble d'éléments qui sont structurés, qui sont connus comme les parties du texte théâtral, dont le plus important sont des conseils théâtraux. En recherchant leurs fonctions et leur sémantique dans le texte théâtral. Sur cette base, le titre de ma recherche est le suivant: "les fonctions d'orientation théâtrale et les mécanismes de son fonctionnement dans le texte théâtral contemporain" étude dans des modèles sélectionnés.

Il a été divisé en une entrée et deux chapitres précédés d'une introduction et suivie d'une conclusion portant sur les conclusions les plus importantes.

Certains concepts théoriques de la recherche, tels que le théâtre, le théâtre et la théâtralité/drame, ont été repris dans la porte. Dans le premier chapitre, elle a abordé les fonctions et l'importance de l'orientation théâtrale dans le texte théâtral/dramatique. Au chapitre II, elle aborde les dimensions esthétiques et artistiques de l'orientation théâtrale: une étude sur le terrain à la lumière de la théorie de la lecture et de l'esthétique de la réception.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

أولا - المصادر:

1- عز الدين جلاوجي: مسرحية "غنائية أولاد عامر"، دار الروائع للنشر والتوزيع، الجزائر، ط3، (دت).

2- صالح مباركية: مسرحية "النار والنور"، باتنة، الجزائر، 2006.

3- وردة حلاسي: مسرحية "أرواح الفجر"، من فعاليات الإقامة للكتابة المسرحية المنظّمة من طرف المسرح الجهوي محمود تريكي قالمة من 22 جانفي إلى 11 فيفري 2011.

ثانيا- المراجع:

أ- العربية:

1- أبو الحسن سلام: ظاهرة الدّرامية والملحمية في رسالة الغفران، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، (دط)، 2003.

2- أحمد بلخيري: نحو تحليل دراماتورجي، مطبعة رانو، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004.

3- أحمد بلخيري: سيميائيات المسرح، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2010.

4- إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدّرامية والمسرحية، دار المعارف، القاهرة، (دط)، (دت).

5- إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث، من المحاكاة إلى التفكيك، (دط)، (دت).

6- بشرى موسى صالح: نظرية التلقي أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001.

7- جميل حمداوي: سيميوطيقا الصورة المسرحية، دراسات في المسرح، مشورات المعارف، الرباط، المغرب، (دط).

8- حافظ الحديدي: في الفنون المشهدية العرض والنصّ والأداء، تبر الزمان، تونس، (دط)، 2007.

9- عبد الكريم جدار: التقنيّة المسرحيّة، المؤسسة الوطنيّة للفنون، الجزائر، (دط)، 2000.

10- عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، (دط)، 1999.

11- عبد الواحد المرابط: السيمياء العامة وسيمياء الأدب، من أجل تصوّر شامل، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.

12- عز الدّين جلاوجي: المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، دار التنوير للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2012.

13- عصام الدّين أبو العلا: آليات التلقي في دراما توفيق الحكيم، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، (دط)، 2007.

14- عقيل مهدي: في بنية العرض المسرحّي، (دط)، (دت).

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

16- غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة ودار العودة، بيروت، لبنان، (دط)، 1973.

17- فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2010.

18- لعزيز محمد: قراءة النص المسرحي، منشورات أمنية للإبداع والتواصل، الدار البيضاء، المغرب، (دط)، 2011.

19- ماري إلياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 1997.

20- محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحيّة، دار الأمان للطباعة والنشر والتوزيع، الرباط، ط1، 2006.

21- محمد الدالي: الأدب المسرحي المعاصر، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1999.

22- محمد زغلول سلام: المسرح والمجتمع في مائة عام، منشأة المعارف، الإسكندريّة، (دط)، (دت).

23- محمد زكي العشماوي: المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة مع دراسة تحليلة مقارنة، دار النهضة، بيروت، لبنان، (دط)، (دت).

24- محمد أحمد ربيع: دراسات في الأدب العربي الحديث، دار الكندي للنشر والتوزيع، جامعة برش، (دط)، (دت).

25- محمد عمر الطالب: مناهج الدراسات الأدبية الحديثة، دار اليسر للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 1988.

26- محمد عناني: فن الكوميديا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (دط)، 2002.

27- محمد فراح: الخطاب المسرحي وإشكاليّة التلقي، نماذج وتصوّرات في قراءة الخطاب المسرحي، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006.

28- محمد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث، الجامعة الأمريكية، بيروت، لبنان، (دط)، (دت).

29- مخلوف بوكروح: التلقّي والمشاهدة في المسرح، (دط)، 2004.

30- مؤنس رشاد الدّين: المرام في المعاني والكلام "القاموس الكامل"، دار النشر بيروت، لبنان، ط1، (دت).

31- يوسف عيدابي:اللّغة في المسرح، حلقة بحث عربيّة، دار الثقافة والإعلام، الشارقة، ط1، 2006.

32- يونس لوليدي: الميثولوجيا الإغريقية في المسرح العربي المعاصر، مطبعة إنفوبرانت، فاس، ط1، 1998.

ب- المترجمة:

33- ألين أستون وجورج سافونا: المسرح والعلامات، ترجمة: سباعي السيد، مراجعة: محسن مصيلحي، أكاديميّة الفنون، (دط)، (دت).

34- آن أوبر سفيلد: قراءة المسرح: ترجمة: مي التلمساني، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، (دط).

35- كير إيلام: سيمياء المسرح والدراما، ترجمة: رئيف كرم، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، (دط)، (دت).

36- مارتن أسلن: تشريح الدّراما، ترجمة: أسامة منزلجي، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1987.

ج-الأجنبيّة:

37- Roland Barthes : Essais critiques-Paris Seuil 1964.

ثالثا – الموسوعات و المعاجم و القواميس :

38- ابن منظور: لسان العرب المحيط (معجم لغوي علمي)، تقديم: عبد الله العلايلي، إعداد وتصنيف: يوسف خياط، دار لسان العرب، بيروت، لبنان، مج2، (د ط)، (د ت).

39- جبور عبد النور: المعجم الأدبّي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1979، ط2 ، 1984.

40- مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984.

41- مجمع اللغة العربية: المعجم الوجيز، جمهورية مصر العربية، (د ط)، (د ت).

42-مجمع اللّغة العربيّة: المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدوليّة،جمهورية مصر العربيّة، ط4، 2004.

43- الفيروز آبادي: القاموس المحيط، جمع الهرويني، مكتبة النوري، دمشق، سوريا، مج2، (د ط)، (دت).

رابعا – المجلات والدوريات:

44- صالح ولعة : القراءة والتأويل، مجلة التواصل الأدبي، ع1، عنابة، الجزائر، 2007.

45- لطيفة عليوي: تلقي العرض المسرحي، علامات في النقد، مج 11، ج42، وشوال 1422.

46- سوزان بنيت: نظريات القراءة والمشاهدة، فصول مجلة النقد الأدبّي المسرح والتجريب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج13، ع04، شتاء 1995.

خامسا- الرسائل الجامعية:

47- وردة حلاسي: المسرح الجزائري المعاصر: 2004- 2014 بين النص والعرض دراسة سيميائية في نماذج مختارة، أطروحة دكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، 2018/2017.

فهرس الموضوعات

شكر وتقدير

المقدمة:.....أ ب ج د

الفصل الأول: بحث في المفاهيم:.....02- 16

أولا-بين المسرح والمسرحيّة:..... .....02- 08

1- مفهوم المسرح:.....02- 07

أ- المسرح لغة:.....03

ب- المسرح اصطلاحا:.....03- 07

2-مفهوم المسرحيّة:.....07- 08

أ-المسرحيّة لغة:.....07

ب-المسرحيّة اصطلاحا:.....07- 08

ثانيا- الإرشادات المسرحية:.....08- 16

الفصل الثالث: وظائف الإرشادات للمسرحيّة ودلالتها في النصّالمسرحّي:..18- 41

1-في مسرحيّة "النار والنّور"لصالح لمباركيّة:.....19- 27

2-في مسرحيّة "غنائية أولاد عامر" لعز الدين جلاوجي:.....27- 32

3-في مسرحيّة" خيوط الفجر" لوردة حلاسي:.....33- 38

الفصل الثالث: الأبعاد الجمالية والفنية للإرشادات المسرحية دراسة ميدانية في ضوء نظرية القراءة وجمالية التلقي :.....43- 61

1- مستوى اللغة وطبيعتها:.....48- 50

2- سينوغرافيا المسرح المفترض:.....50- 56

3- حول أهميةالإرشادات المسرحيّة في النص المسرحّي/الدرامّي:.....56- 61

الخاتمة:.....63 - 64

الملخص بالعربية:.....66

الملخص بالفرنسية:.....66

قائمة المصادر والمراجع:.....68- 72

فهرس الموضوعات:.....74- 75

الملحق:

نموذج الاستبيان

1- عنوان الاستطلاع: **استطلاع لرأي القّراء الجزائريين حول أهمية الإرشادات المسرحية في النصّ المسرحّي**

2- **كلمة:** أيّها القارئ الكريم من أجل محاولة خلق عالم كتابة مسرحية متجاوبة مع ذوقك وفكرك ووعيك الثقافي حاولنا من خلال هذه الاستمارة أن نتعّرف على رأيك الصّريح واللّقيق للنصوص المسرحيّة التي قرأتها، ونأمل أن تكون الإجابة واضحة ودقيقة حتّى يتسنّى لكتّابنا المسرحيين تحقيق التفاعل التّام بين النص المسرحّي ومتلقيه من القّراء.

نرجو وضع علامة (x) في المربع المناسب أمام كّل سؤال راجين اللّقة في الإجابة.

1- أتفضل قراءة المسرحية أم مشاهدتها؟ ولماذا؟:

.....

.....

2- بعد قراءتك للمسرحيات المذكورة، هل انسجمت مع توقعاتك ؟:

نعم ☐ ☐

3- وضّح:

.....

.....

4- أي اللّغات تفضل؟: العاميّة ☐ الفصحى ☐ كلا النوعين ☐

5- هل ترى أنّ الإرشادات في النصّ المسرحّي شيء ضروري؟: نعم ☐ لا ☐

6- لماذا؟:

.....

.....

7- أتعتني بقراءة الإرشادات المسرحيّة أثناء قراءتك للنصّ المسرحّي؟: نعم ☐ لا ☐

8- لماذا؟:

.....

.....

9- هل تجد الكاتب يتدخل في رسم خيالك عن المشهد الذي تقرأه من خلال الإرشادات المسرحية: نعم ☐ ☐

10- إلى أيّ مدى ترى أنّ الإرشادات المسرحيةّ تفيد رؤيتك المسرحيةّ كمخرج؟:

كثيرا ☐ قليلا ☐ أبدا ☐

11- هل أنت مع فكرة التزام الكاتب بهذه الإرشادات؟: نعم ☐ لا ☐