السينوغرافيا في تقنية كتابة النص المسرحي

الكلمات المفتاحية: السينوغرافيا. الإرشادات. الموسيقى

م٠د٠منصور نعمان
جامعة صلاح الدين- كلية الفنون الجميلة- قسم السينما والمسرح
Dr.mansornuman@gmail.com

الملخص

قسم البحث إلى أربعة فصول، تضمن الفصل الأول مشكلة البحث التي صيغت بالسؤال التالي: كيف تشتغل سينوغرافيا في تقنية كتابة النص المسرحي؟ وتجلت أهميته بوصفه يتطرق إلى السينوغرافيا في تركيب النص المسرحي. أما الهدف فقد كان الكشف عن: الصيغ الأسلوبية في تقنية سينوغرافيا النص المسرحي.

أما الفصل الثاني (الإطار النظري) فقد صمم بمبحثين هما:

١-المنظومة اللفظية: وتم تناول الجدال الحواري، والحوار الجانبي، والحوار الداخلي.

٢-منظومة الإرشادات: وتمت الإشارة إلى عتبة النص، وشكل النص، والمنظر والوقت، والمؤثرات الموسيقية والصوتية، والحركة، والصمت، والأزياء والماكياج والقناع.

واستُعرضت الدراسات السابقة، وحُدد الاختلاف الجوهري، باعتبار البحث الحالي يتناول النص المسرحي – نص المؤلف – بينما كل الدراسات قرنت السينوغرافيا بالعرض المسرحي.

في الفصل الثالث، تم تحليل نص عراقي هو: لمن الزهور؟

في الفصل الرابع تم مناقشة النتائج والخروج بعدد من الاستنتاجات أهمها:

١-إن تقنية كتابة النص المسرحي، تقرن طبقتي النص: المنظومة اللفظية والإرشادية معا، وتعزز الواحدة الأخرى.

٢-شكلت السينوغرافيا الغائبة في النص المسرحي، حضورا ببناء الحدث وحركة الأبطال، وتعد امتدادا للسينوغرافيا المدركة ضمن الإرشادات المثبتة.

واختتم البحث بقائمة المصادر والمراجع.

الفصل الأول:Chapterone

مشكلة البحث: Research problem

شهدت نهاية العقد الثاني في القرن العشرين انتشاراً واسعاً لمصطلح السينوغرافيا، مع أن البدايات الحقيقية للسينوغرافيا رافقت نشأة المسرح عند الإغريق والرومان، وصولاً إلى المسرح الكنسي، واستمر في عصر النهضة وإلى يومنا. واستخدام مصطلح السينوغرافيا بطرائق مختلفة، وانصبت جميعاً في العرض المسرحي، ولم يتم الالتفات إلى بنية السينوغرافيا الجنينية في النص المسرحي ذاته. وقد أطلع الباحث على العديد من الدراسات التي تناولت السينوغرافيا وكانت جميعها تتطرق اليه بوصفه عرض مسرحي، ولم يجر تناول الموضوع ضمن النص المسرحي المكتوب، وهو في حقيقته نصان ظاهران على الورق. الأول يتشكل من الحوار الذي يصممه المؤلف الذي يشكل جدلاً حوارياً عارماً بين الشخصيات، والنص الآخر الذي يضعه المؤلف بين هلالين والذي يطلق عليه الإرشادات أو التوجيهات التي يحددها الكاتب المسرحي (أسعد.١٩٨٠. ص٦٥)، من وصف للمنظر والوقت أو حركات الأبطال وانفعالاتهم، أو ما يومئ به، وكل ما لا يلفظ يدخله الكاتب المسرحي بين هلالين داخل متن النص المسرحي.

وتجدر الإشارة إلى أن طبقة النص الثاني تكمل طبقة النص الأول، ويكون الوصف دافعاً لحركية الحدث والتعجيل في الفضاء الدرامي، من خلال توصيفه بين هلالين، وقد يتعدى ذلك من خلال تحديد نوع الموسيقى والمؤثرات الصوتية، أو القوالب الصوتية التي تأتي من خارج الفضاء الدرامي، إلا أنها تقترن به، وتذوب كلياً فيه، ما يشكل صورة كلية لكل العناصر الداخلية والخارجية، معنية بتكوين وبلورة الصورة الدرامية.

إن كل ما يتلفظ به أبطال الدراما في النص، يدخل طرفاً بتشكيل طبقة النص الأول، وكل ما يشار إليه ضمن الإرشادات التي يدرجها المؤلف، تشكل عمقاً لطبقة النص الأولى، إلا أن الطبقة الثانية في النص، تذوب وتتغلغل في الطبقة الأولى للنص، بالتالي تتشكل وحدة متفاعله، يصعب فكها، نتيجة التداخل والذوبان بين ما يلفظ وما يشكل إشارات إرشادية تدعم وترسخ وتعمق الفضاء الدرامي وسيرورة الأحداث.

لقد شكلت إرشادات المؤلف حيزاً في النصوص الدرامية الحديثة، والمعاصرة، على الرغم من أن فرصة عروض تلك النصوص كانت أكبر من سابقاتها في العصور السابقة، إلا أن نشر النصوص ساهم بدرجة كبيرة للعناية بطبقة النص الثانية، هذا على الرغم من كون الباحثين والدارسين المعاصرين، قد حددوا عناصر النص الأساسية وهي: الفكرة، والحبكة، والشخصية، والحوار، والجو النفسي العام (نعمان،١٩٩٨ص٦٣) وقد التفت بعض الباحثين إلى العناصر التكميلية وهي: المنظر، والوقت، والأزياء، والموسيقى والمؤثرات الصوتية، والمكياج، والشعر المستعار؟ وهذه العناصر موجودة في الأصل داخل النص وتشكل طبقته الثانية، بوصف النص نصين، ويشير المؤلف عبر الإرشادات إلى تفاصيل قد يتم توظيفها لاحقاً في العرض. والمسألة الجوهرية أنها موجودة في النص ذاته، غير أن درجة تفاعلها وحركتها لم تعرف بعد؛ لهذا يعد الموضوع غامضا، ومن أجل تبديد غموضه، حدد السؤال التالي للبحث: "كيف تشتغل السينوغرافيا في تقنية كتابة النص المسرحي؟"

أهمية البحث: Research importance

تتجلى أهمية البحث، بوصفه يتطرق إلى السينوغرافيا في تركيب النص المسرحي ذاته، واستنطاق عناصر السينوغرافيا الضمنية فيه، والمسألة هذه تعمق الوعي النقدي بكتابة النصوص المسرحية، كما يفيد البحث: دارسي التأليف المسرحي والنقد والأدب في كليات الفنون الجميلة والآداب داخل العراق وخارجه.

هدف البحث: Research Goal

يهدف البحث إلى الكشف عن:

الصيغ الأسلوبية في تقنية سينوغرافيا النص المسرحي.

حدود البحث: Search limits

الزمان: ١٩٨٥

المكان: كركوك– العراق

المجال: العلاقة التركيبة بين العناصر الأساسية والتكميلية بتكوين سينوغرافيا النص.

المصطلحات:

عرفت السينوغرافيا تعريفات متعددة منها: "فن تنسيق الفضاء والتحكم في شكله بغرض تحقيق أهداف العرض المسرحي أو الغنائي، أو الرقص الذي يشكل إطاره الذي تجري فيه الأحداث". (فون،١٩٩٣، ص٧). وهناك تعريف آخر يشدد على العلاقة بين السينوغرافيا والجمهور بوصفه" الفضاء الذي يتواجد فيه الجمهور مع الممثلين أثناء العرض". (المسعودي،٢٠٠١، ص٨٧). إن كلا التعرفين يتناولان السينوغرافيا في العرض، بينما البحث الحالي يجتهد بالتطرق إلى السينوغرافيا داخل النص، وفي ضوئه سيتم تحديد **التعريف الإجرائي**.

السينوغرافيا النصية: هي سينوغرافيا نابعة من النص، وتدرك من خلال العلاقات المتشابكة في الفضاء الدرامي وتفاعله بين طبقة النص الأولى وهي ما يدرك عقلياً في النص من: فكرة، وحبكة، وشخصيات، وحوار. أما طبقة النص الثانية: فهي كل ما يورده المؤلف بين هلالين سواء قبل بدء الأحداث، مثل وصف المكان والزمان، أو يتخلل الحوار ليصف الانفعالات والانتقالات، أو يصف الصيغة التي ينتهي بها النص. وبذلك فإن الطبقة الثانية، تشكل وعاء لطبقة النص الأولى وتكون معبرة عنه ومتداخلة معه.

الفصل الثاني: الإطار النظري Chapter two: theoretical framework

المبحث الأول: المنظومة اللفظية The first topic: Verbal system

ليس بغريب أن يحمل النص المسرحي في طياته العديد من الإشارات للتقنيات التي تشكل الطبقة الثانية في النص، وأحياناً قد لا يكتفي بالإشارة إليها ضمن الإرشادات بل يدرجها ضمن حوار الأبطال، وأحياناً قد تكون عنواناً للنص المسرحي، وبذلك يشكل الكاتب عتبة نصه المسرحي مثل: (ظلام في الظهيرة) لمؤلفها (سيدني كنجسلي)، وقد يكون العنوان إشارة لمكان أو زمان، أو لاسم البطل مثل: (عطيل) لمؤلفها (شكسبير).

وحينما يؤسس الكاتب نصه المسرحي، فإنه يستدرج عوالم خياله الذي ينشئ عالما مزدحما ضاجا غنيا بالتفاصيل؛ لذا تكون صورة النص في خيالة كاملة الحقوق، كلية المعنى، وبذلك يشكل العالم الخيالي واضعا إياه على الورق، بوصفه جسدا لفظيا، يتقصد من خلاله التنويه عن العالم الواقعي، مشددا في رؤاه المتسعة على أكثر الموضوعات حيوية واقترانا بحياة الناس. إن عوالم النص تتسم بالغنى والتنوع، وما يثري النص ليس الحوار حسب، بل

العناصر التقنية المرافقة لأنها تساهم ببلورة سينوغرافيا النص، عبر التلاحم والتداخل والذوبان بينها وبين العناصر الدرامية الأخرى: فكرة، وحبكة، وشخصية، وحوار، وجو نفسي عام. (نعمان،١٩٩٩، ص٦٣)، والكاتب يلملم نصه، مثلما يلملم العناصر السينوغرافيا الداخلة بتركيبه، بعد أن يهيئ الأبطال والحدث، إنه يقوم بعملية تداخل وذوبان بين العناصر الدرامية والتقنيات الموظفة، وقد تكون الكيفية في التوظيف سببا لاختلافه عن الكتاب الآخرين وميزة يتفرد بها عنهم، وبذلك فإن صياغة نص مسرحي تعتمد مسألتين: التقنيات التي تشكل جذباً للأبطال، والتقنية التي يعتمدها الكاتب بالكيفية التي يجعل العالم المتخيل، غنياً ومليئاً وله قدرة التأثير الفعلي على المتلقي.

لهذا، فإن الحوار وهو منظومة لفظية، قابلة لتعددية المعنى، لكن الطبقة الثانية في النص المسرحي تجتهد بتحديد المعنى، لهذا فإن الإرشادات – تعليمات – لكيفية فهم حركة البطل وعلاقاته وأفكاره، والأهداف التي يسعى إليها، ويستميت من أجل بلوغها ومشاعره وتوجهاته.

وقد يعتمد التقنيات التي يتم تحديدها ضمن بداية النص، إلا أنه لا يكتفي بذلك، بل يستمر بإدراج التعليمات الضمنية، لهذا فقد يدرج إرشادا لبعض الأبطال يقول فيه: ساخراً، أو مقاطعاً، أو مرتعباً...الخ والمسألة هذه تزيد من زخم الصورة، صورة البطل والصورة الدرامية؛ لهذا، فإن الحوار –المنظومة اللفظية– تقترن بقوة مع الإرشادات، وزيادة على ذلك، تضاف للحوار علامات الترقيم من تعجب، أو استفهام، ونقطة، ونقطتان، وثلاث نقاط، وفاصلة، وفاصلة منقوطة.

إن رسم العلامات في حوار الأبطال، هو تشكيل للمعنى، فعلامة التعجب غير علامة الاستفهام، ووظيفة النقطة تختلف في معناها عن الفاصلة، وهكذا، فإن لكل علامة من العلامات حضوراً في سينوغرافيا النص الذي يتشكل من حزمة من العلامات المختلفة.

الجدال الحواري: Dialogue controversy

يعتمد النص المسرحي على الحوار عامة، عدا الاستثناءات القليلة التي تعتمد فيها بعض النصوص على الحركة، أو الصورة، أو البانتوميم (مدرسة المتفرج، د.ت، ص١٦) ماعدا ذلك، فإن النص المسرحي هو نص يعتمد على النظام اللغوي منذ نشأته ولم يزل؛ لهذا فإن الجدال الحواري كان بمثابة الشكل المعروف، وعُرف به النص المسرحي، ومن المؤكد ثمة

اختلاف بين الكتاب باختيار نوعية الحوار وأسلوب اللغة وطبيعتها، وتختلف من كاتب إلى آخر، فقد يكون النص شعرياً أو نثرياً أو يدمج بين الأثنين، لكن يبقى الجدال الحوار، هو عملية كشف مستمر لذات البطل من خلال الحدث الدرامي، وبذلك يتشكل تدريجياً العالم المتخيل، ذلك إن الكاتب يحول دبيب في ذهنه –لا يراه غيره– ويحيله إلى عالم مدون، عالم يمكن إدراكه على الورق، وبذلك يكون الكاتب قد أحيل إلى عالم لا نراه، لكنه بفعل كتابته، أصبح من الممكن إدراك ذلك العالم. وعليه، فإن الحوار حامل ومحمول لكل الأبطال الذين يرتبطون بحدث ويشكلون أطرافاً مجتمعة أو مختلفة، فالحوار يؤجج الصراع بين الأطراف، فكلمة واحد، قد تشعل حرباً بين الأبطال لا تتوقف، بل تستعر، وجملة واحدة، وأحياناً كلمة واحدة، تقلب الحدث والأبطال رأساً على عقب كما فعل الرسول بكشف حقيقة أوديب في نص (أوديب ملكاً) لمؤلفها (سوفوكليس)، أو كما كشفت إيميليا زوجة ياجو، في نص(عطيل) أن ياجو أخذ المنديل وبالتالي وضع خطة لاتهام دزدمونة بالخيانة، ما يؤدي إلى قتل دزدمونة وإلى قتله هو الآخر. إن خاصية البطل هي أنه مستميت، يسعى إلى حتفه أو يختار حتفه دفاعاً عما يؤمن به، ولذلك فإن الحوار يتسم بالقوة والضغط، والرص والدفع والتعجيل المستمر، وعليه يكون الحوار كشفا لأكثر سمات البطل تأثيراً وفاعلية، من أجل تأجيج الحدث ودفعه إلى النهاية بأقصى سرعة. والحوار في جوهره نقد للأبطال مثلما هو كشف لأبعاد الأبطال: النفسية، والاجتماعية، والطبيعية، والإنثربولوجية، فقد يكون للبطل امتدادا إنثربولوجي، يبثه الكاتب في الحوار. وأحيانا يضع البطل خطته، لهذا تظهر خطة البطل وخطة بطل مناوئ، وبذلك يحدث الاحتكاك والاحتدام. كما في نص (هاملت) فكلوديوس يضع خطة للتخلص نهائيا من هاملت وذلك بالتآمر على قتله وبالمقابل يضع هاملت المناوئ له خطة أخرى للنيل من قاتل أبيه بعد انكشف أمر كلوديوس بوصفه قاتلا. فالحوار منظومة لفظية، غنية، معبرة، قادرة على إيصال الأفكار المعلنة والمضمرة، فالحوار يبرزها، وقد يحمل الحوار إلى جوار ما تقدم، التقنيات القريبة للبطل في حركته ضمن الحيز وانتقالاته: المنظر، الوقت، الأزياء، الموسيقى والمؤثرات، الماكياج القناع. فضلا عن الأدوات التي يستخدمها الأبطال، مثل السيف في (هاملت) أو المنديل في (عطيل)، لهذا تدخل الكثير من التقنيات التي يتضمنها الحوار، ذلك لأن غنى الحوار، يتأتى من ترابط المنظومة اللفظية مع التقنيات التي تشكل الحدث والتعبير عن أشد اللحظات الدرامية.

الحوار الجانبي: Side dialogue

في الحوار الجانبي يكشف فيه البطل وجهة نظره التي لا يريد من يقف أمامه أو إلى جواره من الأبطال الآخرين، أن يسمعها أو يعرفها، أو يعلم بها، إما خوفا أو احتيالا أو سخرية أو تعرية تامة له. وتبقى خاصية الحوار الجانبي، أنه يعلن عن كل ما يحبه ويستميت من أجل تحقيقه، ويدافع حَدّ الاقتتال دفاعاً عنه. وللحوار الجانبي وظيفة المدارة بين المعلن وغير المعلن من الأفكار والمشاعر والمواقف، وبذلك يتجنب البطل فيه الاشتباك الحواري مع الأبطال، لهذا يُعد إعلانا ضمنيا للبطل، بأنه يقف بالضد مما يعلنه جهرا في الجدال الحواري مع الأبطال الآخرين، لذا فإنه يتضمن تكذيبا للبطل المقابل، ذلك ما يجعل الحوار الجانبي يتسم بالحيوية. وقد وسع (برشت) من الحوار الجانبي، إذ جعل حواره بشقين، كأن يقف البطل أمام نفسه، فتارة يكون بهذا الجانب وأخرى بالجانب المضاد له، وبذلك فإن الحوار الجانبي تحول تحولاً مبهراً على يد (برشت) حين صار غربلة للبطل، لمواقفه، وأفكاره، وسلوكه، وبهذا المعنى، أصبح اتخاذ موقف مما يجري أمرا لابد منه، ويتضح ذلك في نصوصه الأخيرة مثل مسرحية (السيد بونتيلا وتابعه ماتي) التي أرسى فيها نظرية المسرح الملحمي الذي استند إلى نقطتين جوهريتين هما : التغريب والملحمية، على العكس من النصوص التي سبقت (برشت) فقد ظل الحوار الجانبي يتضمن التعليق على الجدال الحواري، وكأنه انسلاخ مؤقت عن مجرى الجدال الحواري وعودة سريعة إليه، فهو انسلاخ جزئي، سرعان ما يعود المتفوه بالحوار الجانبي إلى ما كان عليه، وبهذا فإن برشت اشتغل على حركة تقنية الحوار وتدفقه عبر تقطيع مجرى الحوار المتفاعل بين بطلين، وبالتالي الحدث إلى ما يشبه حالة تسكين الحوار وتهدئة بارعة من أجل إيقاظ المتلقي من لحظات الاندماج والانسياق بالحوار، وهي بمثابة علامة تعجب غير معلنة، لكنها تنبه لخطب ما، بصورة فنية وجمالية وفكرية محنكة.

الحوار الداخلي: Internal dialogue

يعد الحوار الداخلي قفزة خارج سياق الحوار ودوافعه، لحظة ما يختارها الكاتب المسرحي للارتقاء بالبطل، بوصفها لحظة غير متوقعه حين تشتبك العلاقات، ويضغط على البطل بقوة من نواحي عدة، وكأنه يفقد صلته وتواصله مع العالم المحيط به؛ لهذا يلجأ إلى عالم خيالي يتوحد فيه مع ذاته، بعالم منعزل ومنفصم عن العالم الخارجي، عالم ذاتي محض يتحصن به

البطل بإرادته الذاتية التي يحس بأنها شطرت إلى شطرين، فأصبحت ذاته أكبر من كونها ذات البطل المألوف، وإنما ذات أخرى عائمة فوق ركام من الخرائب والضياع، فالتماعات الأفكار، ودمج المحسوس بغير المحسوس، والواطئ بالعالي، والقريب بالبعيد، واليومي بالسرمدي، تشكل لحظة الانعتاق من أسر الواقع البيئي، فراراً إلى عالم خفي لا يراه إلا البطل نفسه، فيكشف ما يحسه، ويتدفق بحواره معلناً عن رفضه وبرمه وعجزه عن المواءمة مع العالم الخارجي الذي يشكل ضغطا عليه. وما الحوار الداخلي إلا شكل من أشكال الدفاع عن النفس، بعد أن وجد البطل نفسه ضائعاً، مفتتا، خاوياً، وحين يختلي بنفسه، فإنه يعتصر الأفكار ويعيد تنضيدها على وفق عالمه، الضاج والصارخ والبرم من كل ما يحيط به، ويشكل سلسلة متعاقبة من العقبات التي يعجز عن خرقها، فإنه يعيد التوازن بعد اختلاله من أجل أن يصمد ويواجه القوى المناوئة له، بل إن الحوار الداخلي جاء نتيجة لصدمات لمتعاقبة، شكلت محوراً يلجأ فيه البطل للعودة إلى أعماق نفسه، طارحاً التساؤلات التي لا يجد جواباً لها، والأفكار التي تلهبه، والمشاعر التي تطوقه وتخنقه ولا يستطيع فكاكاً منها ولا إعلانها.

لهذا فإن الحوار الداخلي هو شكل من أشكال خيبات البطل، بعد أن صرعته قوة ما قد تكون ميتافيزيقية، أو اجتماعية، أو نفسية، إلا أنها تمثلت بالصد والقوة حتى خارت قوى البطل الذي وجد نفسه ممزقاً تائهاً، ولحظة الحوار الداخلي هي عودة إلى الذات الحقيقية للبطل بعد أن دجنت ذاته الاجتماعية كما في هاملت وهو يقول "أكون أو لا أكون"، أو في عطيل وهو يخاطب الشمعة "وأنت يا وزير النور، "أو أوفيليا وهي تفقد رجاحة عقلها، فيتحول هذيانها إلى شكل من أشكال الحوار الداخلي، بعد أن فقدت الحبيب بقتله لأبيها، فلم تحتمل الوضعية الجديدة التي قلبت كيانها وتحول حبيبها إلى قاتل لأبيها.

إن ازدحام الأحاسيس تدريجيا، وتحولها إلى سيطرة تبتلى به البطلة، وكأنها تساق إلى العزلة والوحدة والضياع وفقدان الأمل والتوازن، يجعل من هذيان كلماتها مفاتيح لدهاليز النفس المثقلة والمحبطة والمبتلاة بالألم الموجوع، والباحثة عن طريق للخلاص، لكن ما عاد هناك من ضوء في نهاية النفق، بعد أن فقدت أوفيليا استقرارها، لهذا جُنت فماتت غريقة، لقد سحبها اليأس وجرها إلى الموت. ويلاحظ أن الحوار بوظائفه المعروفة يكشف الشخصية وأبعادها، وأهم سماتها، وطرائقها بالتفكير والتعبير، ودرجة وعمق أحاسيسها ومشاعرها وانتمائها الديني والقومي والإنساني، فضلاً عن أنه يكشف أبعادها النفسية والاجتماعية والطبيعية، وبذلك فإن

الحوار يقدم أهم صفات الأبطال وسماتهم الجوهرية المعنية بتنمية الحدث وتغذيته؛ لهذا فإن مهمة الكاتب المسرحي، اختيار سمات شخصيات بطلة قادرة على حمل الحدث وتطويره، وتعجل بالأحداث؛ لهذا فالبطل يستدعي وجود بطل آخر مناوئ له، يدفع إلى لحظات اختيار، وتلك تقود إلى اصطراع حتمي بين الأبطال. إن الحوار يحمل البطل ويزج به في اشتباكات مستمرة، ويدفع الكاتب بالأبطال للمقارعة إزاء العقبات واجتيازها، ما يعني بروزاً لأكثر سماتها أهمية وتجلياً، بما يخدم بلوغ النهاية. ومن الطبيعي أن يضفي ذلك رونقاً على بناء صورتين الأولى: للأبطال بما هم عليه وما سيؤولون إليه، أما الصورة الأخرى، فهي صورة النص، وتتشكل من خلال جميع صور الأبطال، وما يحدث لهم من خطوب وتحولات تفرضها حيوية الحدث ومجراه الجارف.

المبحث الثاني: منظومة الإرشادات The second topic: Guidance System

١- شكل النص المسرحي:

يقترن شكل النص الذي يكون عليه بالسينوغرافيا النصية. وعملية تنضيد النص المسرحي من حيث شكله الفني، هي عملية توزيع الحدث ضمن وحدات محددة قد يطلق عليها فصول، ولكل فصل عدد من المشاهد. وأحياناً يستخدم تنضيد آخر للنصوص المسرحية كأن تكون ثلاثية كما تجلى ذلك عند سوفوكليس في ثلاثيته المعروفة (أوديب ملكاً، ألكترا، أوديب في كولون)، وهذا التوزيع ليس الأخير، فلكل كاتب الحرية بأنشاء عالمه المتخيل، إذ يتجلى فيه مواقفه ورؤيته التي يطل من خلالها على العالم، ولهذا فإن شكل النص الدرامي يكون أكثر تأثيراً وأوقع لدى المتلقي. وعلى مَرّ العصور كان هناك اختلاف بتشكيل الفصول الخمسة للنص المسرحي، وهو ما أعتمده شكسبير؛ لهذا فإن نسيج النص وتشكله الفني والجمالي أتسع أكثر من ذي قبل في سريان الحدث، إذ أخذ ينمو ويتطور بصورة تدريجية، ما ساعد على ظهور عدد غير قليل من الشخصيات البطلة، وانفتاح على الحدث، وبالمقابل أصبح الإيغال بالبطل أكثر اتساعاً. فالكلاسيكية فيها استقرار الشكل نتيجة لاستقرار وتجذر العقل الفلسفي، بينما العصر الشكسبيري اتسم بتفتح العقل الإنساني الذي يرى العالم بمنظور الاكتشافات العلمية في عصر النهضة، أو التعبيرية التي برم فيها الإنسان من حالة التفكك والتمزق. لقد انعكس الفكر في بنية الحدث وتنوع المشاهد المتسارعة، نتيجة الحروب الطاحنة في حقبة ما قبل الحرب العالمية الأولى وما بعدها (نعمان،٢٠١٩،ص ص٢٣٨-٢٤١). إن الشكل الذي

يبدو عليه النص، يشير بطرف خفي إلى الحياة وما يدور فيها، وازداد الشكل الفني للنص المسرحي تمزقاً على يد كتاب نصوص اللامعقول الذين حطموا العديد من اشتراطات النص الأرسطي، بل بالعكس كان ديدنهم هو عدم الإيمان بثبات الشكل، وانعكس هذا المفهوم على الشكل الفني لبناء النص، فالتفتت والتشظي في تركيب النص، في جوهره تعبير جمالي وفكري للقيم المتسيدة والطاحنة لوجود الإنسان. وعليه، فشكل النص المسرحي يقترن ببعد فلسفي من جانب، والكيفية التي تكون عليها السينوغرافيا المتبعة ضمن النص، بكلمة أخرى، إن الكاتب يصوغ أسلوبا تقنيا تشكل رؤيته التي ينظم التقنيات بصيغة يجعلها معبرة عن موقفه الفكري والجمالي.

٢- المنظر والوقت:

غالبية النصوص المسرحية، تورد إرشاداً بين هلالين في بدء النص، وفيه يتم تحديد المنظر/المكان الذي يشكل الوسط البيئي للأبطال ولمسار الحدث الدرامي، سواء أكان قصراً، أم قاعةً، أم قارعة طريق، أم قبوا، أم شارعا، أم غرفة. وتكمن أهمية هذا التحديد، باعتبار أن هناك علاقة جوهرية بين البطل والمحيط البيئي، بوصف البطل يدور في هذا الحيز، وفضلاً عن ذلك فإن علاقته تحدد البعد النفسي والاجتماعي، فضلاً عن العصر، وتوحي بما يمكن أن يكون عليه الحدث. إن خيال الكاتب وعمق تخيله، يساهم بتشكيل العالم الدرامي الذي يكون في حقيقته عوالم درامية متعددة في جسد النص. من هنا نتفهم طبيعة اختلاف إرشادات تحديد المنظر لمختلف الكتاب، ذلك إن رؤية الكاتب تعتمد على ما يورده في المنظر؛ لأنه يشكل العالم المتخيل، ففي المسرح الإغريقي هناك إشارات طفيفة للإرشادات، كما هو حال المسرح الشكسبيري الذي قد يكتفي بكلمة مكتوبة، غرفة، قاعة. ويعود إلى سعة تنوع المناظر في نصوصه. بينما هناك كتاب دراميون يوردون تفاصيل لإشباع الصورة القابلة للإدراك. فنصوص (إبسن) تعتمد التفاصيل التي يوردها في بدء النص ويتم تحديد الوقت: صباحاً، ليلاً. وهكذا يتم تحديد المحيط البيئي للأبطال. وفي نصوص التعبيرية التي ركزت على الاختزال وسرعة الانتقال بالمشاهد المتعددة المتعاقبة، وبذلك يدخل الإيقاع ضمن بنية التحولات في النص ففي (الإمبراطور جونز) لمؤلفها (أونيل) تتحرك المناظر بسرعة وتختفي، مثلما يكون الوقت مقترناً بالتحولات النفسية، لهذا فإن المنظر والوقت يخضع إلى رهافة مشاعر الأبطال، بوصف أن الذات تنعكس على ما يقع خارجها. وبذلك فإن نسيج النص

يعتمد على وحدة الانسجام بين عناصر السينوغرافيا الداخلة بتكوينه. وقد يحدد الكاتب الوقت الذي يجري فيه الحدث، كما يفعل العديد من الكتاب للتهيئة للحدث واستمراريته، وكما يفعل كتاب النصوص الواقعية والطبيعية لإضفاء الصدق الفني، بينما تلجأ النصوص التعبيرية إلى توظيف الوقت جماليا ونفسيا، بكلمة أخرى يكون الوقت ضمن رؤية الكاتب للعوالم التي يخوضها البطل التعبيري. والمسألة ذاتها في أدب اللامعقول، فقد تعمد في جعل المنظر قوة ضاغطة، قوية، تدفع الأبطال إلى الانفلات من المنظر لأنه يشكل شخصية ثابتة متجذره راسخة لا تقبل الزحزحة أو التفتت. وبذلك فإن المنظر على بساطته، يكون منطقه: عارية، وشجرة ،ومساء، كما في نص (في انتظار جودو) لمؤلفه (بيكيت)، فقد حدد علاقات قابلة للتأويل. ومن المؤكد، إن حركة الأبطال تقترن بتحديد المنظر والوقت، فالكاتب الدرامي. لا يكتفي بتحديدهما من خلال بداية نصه حسب، بل يؤسس على ذلك في المشاهد المتلاحقة، ليشكل سلسلة متصلة مع بعضها الآخر، تقترن بالتحولات السارية في داخل البطل، وهو في حالة اصطراع مستمر.

٣- الموسيقى والمؤثرات الصوتية:

من أجل جعل الصورة الجمالية أكثر اكتمالاً، فإن الكاتب المسرحي يلجأ إلى تضمين إرشاداته المتعلقة بالموسيقى والمؤثرات الصوتية، وقد وظفت الموسيقى منذ بداية المسرح، وأشار إليها أرسطو ضمن العناصر الستة للمأساة، فالأغنية هي تنغيم موسيقي، وبذلك فإن الموسيقى كانت ملازمة للكتاب المسرحيين، ففي الموسيقى والغناء وظائف درامية؛ لهذا عدها أرسطو ضمن العناصر الستة للمأساة (أرسطو،١٩٧٣ص١٩). فالموسيقى تهيئ للحدث أو تتماشى مع الحدث، أو قد تستبق وقوعه، ف"الموسيقى هي التعبير عن أعماق الحياة". (البيضاني، ٢٠١٢، ص٣٦) لبلورة الصورة الدرامية المتخيلة، التي تتطلب لملمة أجزاء متعددة ومبعثرة ورصها معا، لتحشيد قوة أكبر في التأثير. فالموسيقى قد تهيئ لحدث كما هو حال نصوص شكسبير مثل: (يوليوس قيصر، مكبث) وغيرها، عندما تدور المعارك، فهناك أبواق وطبول تقرع وقد يحدد كاتب مسرحي، ضمن الإرشادات مقترحا نوعاً من أنواع الموسيقى.

إن خيال الكاتب الذي يرى الصورة الكلية للمشهد ويريد أن يجعله مؤثراً ومتغلغلاً في عقل المتلقي/القارئ، ومغذياً لمشاعره، فإنه يرتأي وضع الموسيقى، باعتبارها تختزل مشاعر

وأفكارا قد لا يستطيع البطل البوح بها. وقد تستخدم الموسيقى بالضد من طبيعية المشهد، كما كان برشت يتقصد ذلك، لأنه لا يريد أن تحدث عملية الاندماج بين خطاب النص وخطاب المتلقي، فنظريته أسست على التغريب والملحمية، وهو بذلك يريد شدا عقليا ومراجعة نقدية وتفكيرا لا يتوقف، لهذا فإن وظيفة الموسيقى عند برشت باتت مختلفة، وهو بهذه الحالة يهيئ لسينوغرافيا نصية مختلفة عمن سبقهم، لأنه يتقصد الاشتباك بين: فضاء النص وفضاء المتلقي/القارئ.

أما المؤثرات الصوتية، فإن النصوص المسرحية لا تخلو منها، كدوي قنبلة وأزيز طائره، وهدير ماء، وهسيس الحقول، وغيرها من المؤثرات التي يضمنها الكاتب نصه ليزيد من سينوغرافيا النص، ويجعله قابلا للإدراك، لهذا فإن صفقة باب في نهاية نص (بيت الدمية) لمؤلفها (إبسن) كان لها أثر أكبر من كونها صفقة باب عادية، بل جعل منها رمزا، فالبطلة (نورا) أعلنت تخليها عن حياة مليئة بالفشل والخداع والإحباط، إلى حياة أخرى أكثر أمناً ووضوحاً وإنسانية. وبذلك فإن انقلاب البطلة يقرن بصفقة الباب. وفي مسرحية (قطة على سطح صفيح ساخن) لمؤلفها (تنسي وليامز)، ينتهي الخلافات بين الزوجين بطلي النص، بالصلح، ويشير المؤلف تطفأ الأنوار ويسمع صرير سرير الزوجين. وهذا المؤثر الصوتي اختزل الصراع بين الزوجين، والنهاية أكدت على تصالحهما عبر تلاحم جسديهما.

وقد يكون المؤثر الصوتي غير واضح، ولا يشير إليه الكاتب علانية كما في نص (كلهم أبنائي) لمؤلفها (آرثر ميللر) فالحدث والحوار وصراع الأبطال، كله يشير إلى الحرب، وكان أزيز الطائرات والانفجارات حاضرة في حوارهم، بل إن الحوار جاء ترداداً لتلك الأصوات المزمجرة في الحرب؛ لهذا فإن كل كلمة كانت وجهاً من أوجه تلك المؤثرات الصوتية التي لم يشر إليها الكاتب علانية في نصه، إلا أن قدرة المتلقي باستشفاف المؤثرات الصوتية التي كانت بمثابة أس للحوار. وفي نص (بستان أشجار الكرز) للكاتب نفسه، يوظف المؤلف طرقات الفأس لقطع الأشجار من خارج المنظر، ليعطى دلالة على أن المتغيرات قائمة، وأن القلع حتمي لهذه الحياة الساكنة والبائسة. ويلاحظ أن الموسيقى والمؤثرات تدخل طرفاً بإغناء السينوغرافيا النصية. وما تنوع توظيف هذه العناصر، واختلاف الكتاب المسرحيين، ألا دليل على عمق رؤية الكاتب، ودرجة وعيه الجمالي، وإدراكه الفلسفي ليصوغ فضاءً درامياً.

٤- الأزياء والماكياج والقناع:

تعد الأزياء شفرة من شفرات النص، ويوظفها الكاتب لبعد نفسي واجتماعي وتاريخي وأنثروبولوجي، لهذا فإنها تقرن بالأبطال من جهة والحدث الدرامي من جهة أخرى.

وللأزياء وظائف تعزيز الحالة الشعورية وإبرازها بصورة أكثر دقة، فقد تكون أزياء الأبطال منسجمة، أو تتسم بالتناقض فيما بينهم، كما هو حال هاملت الذي ارتدى الأزياء السوداء، بينما ارتدت أمه –ومن في القصر– الأزياء المبهجة، وهذا التضاد اللوني في الزي يعكس حالة التنافر والتناقض بين عالمين، ويشير بطرق خفية لصراع قادم لا محالة. ومثلما يظهر هاملت الأب بصورة شبح مدجج بالسلاح، وكان ذلك إيذاناً بحرب ضروس لا تستثني أحداً. وفي الملك لير تكون الأسمال البالية التي يرتديها البطل، بقصد التمويه أو التنكر للتخفي والاختباء، كي لا يتعرف عليه أحد.

ويدخل الماكياج طرفاً بالتعبير عن الشخصية وأبعادها، بما يساعد على بلورة تصور ما عنها: عمرها، جنسها، وقوميتها. فضلا عما يساهم ببناء الحدث. وقد يوظف الماكياج في التعبير الدرامي، بصورة مميزة وفريدة، ما يكسب الماكياج وصفه كعلامة، ففي نص (الطابعان على الآلة الكاتبة)، كان خروج أحد البطلين للحظة، وعودته من جديد تكون ملامح وجهه قد تغيرت، كأن سنينا قد مضت، وبذلك فإن سينوغرافيا النص، اعتمدت على الماكياج بالتعبير عن حالة التكرار والملل وعدم حدوث شيء. إن التلاعب بالزي والماكياج يكون بمثابة بعد درامي داخل النص، ولهذا فإن البطل في نص (الغوريلا) عندما تقترب البطلة ميليدر من الفرن اللاهب، فإن ملامح وجه يانك تتغير، ويتحول إلى شكل مرعب، شكل استفز ميليدر، فأغمي عليها. فالماكياج جاء نتيجة الأنساق المجاورة، فغيرت ملامح الوجه. وقد يكون القناع واضحاً في التمويه، ففي التراجيديا اليونانية يُوحد القناع الوجه الإنساني، أي يمثل فقدانا لأي خاصية متفردة (إلياس، وحنان،٢٠٠٦، ص٣٥٦). وكما فعل روميو، والذي وضع قناعاً ليراقص جوليت – ابنة أسرة كابوليت العدوة لأسرته، ووقع كل منهما بحب الآخر. وقد تقوم الأقنعة بتغيير ملامح الوجه بإرادة البطل، وكأنه يرسم صورة مغايره لإيماءات الوجه، وكأنه قد وضع قناعاً ليغير شخصيته، وهذا الأمر يحدث في كثير من النصوص عندما تتغير المواقف، كما حدث مع هاملت حينما واجه أوفيليا، صارخاً بوجهها بعد أن علم بإنها تتقصى

أخباره لتعلم أباها، الذي بدوره ينقلها إلى كلوديوس، وفي لحظة المواجهة تحول هاملت من عاشق لأوفيليا إلى جلاد لها، مما أفزعها. إن الأزياء والماكياج والأقنعة، شفرات متعددة الأوجه ومختلفة التوظيف، وتساهم بتعميق وظيفة السينوغرافيا بوصفها تقنيات تدعم تقنية النص وتركيبه.

٥- الحركة:

تعد الحركة مبدأ من مبادئ الحياة، وفي النص المسرحي، باعتبارها تعبر عن رؤية الكاتب، فيدرجها ضمن الإرشادات المتعددة التي تشكل طبقة النص الثانية، فالصورة الدرامية قد لا تبدو واضحة إن لم يعط الكاتب تفاصيل حركة البطل في الذهاب والإياب، والخروج والدخول، وأحياناً بالحركة الوصفية للأبطال، كأن يصفق أو يجلس أو يقفز وغيرها من الحركات أو الإيماءات المتنوعة. ففي نص (عطيل) لمؤلفه (شكسبير)، يبدأ ياجو ببث سمومه مشيرا إلى سيده عطيل بأن دزدمونة على علاقة بصديقه، ما يوحي بثبات خيانتها مع كاسيو، فإن انفعال عطيل وتأجج مشاعره الحادة، يدفعه للركوع ليؤدي قسم الانتقام منها، ونتيجة لمؤازرة ياجو له، يركع ياجو أيضا مساندا روح الانتقام عند سيده، فتدخل الحركة في نطاق الصورة إجمالاً، لتكون معبرة عن طبيعة البطل، وبم يفكر؟ وما هي رغبته؟ ذلك إن سعي الأبطال للتعبير عن أنفسهم هو ما يشغل الكاتب المسرحي. ففي نص (قصة حديقة الحيوان) يشير الكاتب (ألبي) إلى دخول جيري، بينما بيتر جالس على المقعد في الحديقة، إلا أن جيري يجلس عنوة إلى جوار بيتر ويزحزحه شيئاً فشيئا، وتتكرر الحركة ما يجعل بيتر متوتراً، معترضاً وساخطاً. إن الحركة على بساطتها شكلت علاقة فكرية، فالحركة والمقعد واندفاع جيري ودفاع بيتر عن أحقيته بالجلوس على المقعد، جعلت من المقعد علامة رمزية لمدلول أكبر من كونه مقعدا، وتدريجياً يتحول معنى النص المسرحي، إلى علاقة كلا البطلين بالمقعد وما يمثل لكليهما، والسيطرة على المقعد، تعني سيطرة على ما يغذي الحياة. لقد تحول إلى معنى السلطة التي تفرض وجودها بالقوة، ومن يجلس عليه، يكون قادراً على أن يتحكم بالعالم.

وفي نص (الخرتيت) لمؤلفه (يونسكو)، يظهر البطل مطارداً من قبل مجموعة بشرية نتيجة اختلافه معهم، وبذلك فإنه لا يريد أن يدجن ويصبح أسوة بالقطيع، ويرفض أن يكون

خرتيتاً مثل البقية، حركة المطاردة يشير إليها الكاتب ليعبر بوساطة الحركة عن المعنى، فالحركة السريعة والاندفاع الشديد – المطاردة – تكون جزءاً لا يتجزأ من الصورة الدرامية، وأحياناً تكون الحركة تعبير عن أبعاد البطل وحالته النفسية.

وتأخذ الحركة مداها باكتمال الصورة الدرامية للأبطال والنص عامةً، فتنوع الحركة واختلافها يساهمان بتعميق سينوغرافيا النص، ففي نص (الكراسي) للكاتب (يونسكو)، نجد أن خيال البطلين يوحي بعدد من الكراسي كما يتخيلان، ولهذا فإن حركتهما كانت ضمن الازدحام، ولغط الضيوف فأصبحت حركتهما صعبة، وفي نص (إميديه) للكاتب نفسه، فإن حركة نمو الجثة المستمر، كان سببا باستحواذ الجثة للمكان، بحيث يدفع كِلا الزوجين – البطلين – لقذف جسديهما من الشباك.

لهذا تعد الحركة طرفاً بإعادة تكوين الصورة الجمالية وعمقها الفكري ودلالاتها التي تغني المعنى وتحركه أيضاً، بوصف الحركة صيغة تلاحم بين الأبطال من جهة والعالم المحيط بهم من جهة أخرى.

٦- الصمت:

قد يكون الصمت الذي يشير إليه الكاتب، انتظاماً لما لا تقوله الشخصية البطلة، فما لا يقال، يكون مداه محصوراً بلحظة الصمت التي تجتاح الحوار أحياناً، وقد يكون الصمت قراراً غير معلن، وقد يقترن الصمت بحركة الجسد داخل نفس البطل، وما يلمّ به من انفعال ذاتي، وأحيانا قبل أن يشن البطل حربه على البطل المناوئ، فالصمت يحمل في طياته حزمة من علامات الاستفهام، والتعجب، لهذا يعد الصمت سؤالاً لم يطرح علانية، ودهشة لم يتم الإعلان عنها، وقد يكون الصمت خوفاً مما يمكن أن يلاقيه البطل إن هو جهر برأيه وحدد موقفه، لذلك يكون الصمت ملاذاً أكثر أمناً من الإعلان عن الموقف، من أجل أن يدرأ البطل عن نفسه عواقب يتوقعها وخيمة، مثلما تلقت (كورديليا) عقابها في نص (الملك لير) حينما جهرت علانية بموقفها مما قاله أبوها الملك، فجاء رده حاسماً قوياً مجلجلاً. وبذلك فإن الصمت يعد ضمن ضرورات الحفاظ على النفس وعدم مواجهة العقبات التي قد تشل الحياة، لهذا يمثل "الصمت استجابة إما لرد فعل أو لنمط من التفكير، وغالبا ما يمثل البعد الداخلي للشخصية "(البيضاني، ٢٠١٢، ص٣٨). وقد تكون لحظة عدم المواجهة بين البطلين كما هو

حال عطيل ودزدمونه في نص (عطيل) لمؤلفه (شكسبير) وهو يتهيآ لخنقها، فالزوجة مسجاة على سريرها نائمة ومن المؤكد أنها لم تدخل بحوار معه وهو يتقدم صوبها، فصمتها يعد صمتا جماليا، بينما حواره الداخلي كان مواجها بعناية كبيرة إلى دزدمونه التي يعشقها، وينوي قتلها بهدوء. إن الصمت الجمالي هو المساحة المتاحة للتعبير بين بطلين أو أكثر، فعطيل يبوح بغير المباح، وهي لا تصغي اليه قطعاً لكنها موجودة مسجاة على السرير، وبالتالي، فإن الحوار بينهما مقطوع تماماً، هذه المفارقة في تقنية كتابة النص، تشكل عمق تقنية توظيف السينوغرافيا في النص.

وقد يكون الصمت لعدم المعرفة، كما هو حال (نورا) في نص (بيت الدمية) التي بقيت صامتة طوال حياتها مع زوجها، صمت لا يلغي التواصل الاجتماعي، إنه صمت عدم إدراك حقيقة ما يجري حولها، ولم تهتم كيف ينظر إليها زوجها، كما هو حال (نورا). فالصمت جهل بالحقيقة، والقبول بالأوضاع كما هي، لكن ما إن عرفت وضعها وجهلها المطبق، حتى أعلنت موقفها، بعد أن تجلت حقيقة زوجها الذي بدا مراوغا، وكل كلمة تطلقها بمثابة ردٍ على سلسلة الموقف الصامتة التي مرت بها، وكأنها توجه ضربة قاسمة لتاريخها المشترك لحياة زوجية فككتها نورا بعد أن وعت حقيقة نفسها، والأصح حقيقة زوجها.

وقد يكون الصمت اللحظة التي يطلب فيها تغيير الموضوع إلى موضوع آخر مختلف، فقد لا يستطيع البطل مجاراة الإصغاء إلى البطل المناوئ ولا حتى الاشتباك معه، لهذا فإن الصمت إعلان عن طلب تغير سدة الموضوع ووجهته، وكان بذلك إعلانا عن نفور داخلي، يشكل دبيباً بين المتحاورين. إن تقلبات أوجاع الأبطال واختلاف أهدافهم وسجاياهم، تساهم فعلياً بتشكيل العلاقة السينوغرافيا داخل حركة النص وبالتالي صورته. وقد يكون الصمت بمثابة القطيعة بين الأبطال، فلا تواصل أو أتصال بينهم، وبذلك يكون الصمت بمثابة المستنقع الآسن الذي يسحب بهجة الحياة وحيوتها إلى الركود. فالصمت الذي يكتسح حوار الأبطال ويتسيد الفضاء الدرامي، ويشكل سؤالاً غير معلن عن جدوى الحوار في الحياة ذاتها، سؤال في الوجود وعلاقة الأبطال بكل مستويات الوجود الدنيوي والميتافيزيقي.

وقد تكون الثرثرة وعدم التوقف والاستمرار باجترار الموضوعات صمت من نوع آخر، صمت يحمل رداء الثرثرة فليس هناك ما يقال، لكن البطلة تستمر بإطلاق أفكارها المتكررة

وموضوعاتها المتعددة لا في موضوع واحد، بل موضوعات عدة. كما في نص (المستأجر الجديد)، فالحارسة تثرثر ولا تتوقف، بإعطاء ملاحظاتها وإعلان آرائها ومواقفها، وبذلك فإن العالم المحيط بها يكون امتدادا لثرثرتها، فالمنظومة اللفظية تفقد معناها وتتحول إلى قالب صوتي حسب، فيدخل طرفا في سينوغرافيا النص، وعليه، فإن هذا النوع من الثرثرة يعد شكلا من أشكال الصمت، ويقع في باب الصمت الجمالي، بوصفه مبنيا على علاقة غير مسببة، لكنها تحيل إلى عوالم أخرى، وتتخذ من الصمت دلالته ومن الشكل الفني تعبيرا، لهذا فإن سينوغرافيا النص تبنى على صيغ صمت متنوعة ومختلفة، سواء أكانت متقاربة أم خاضعة للقيمة الجمالية بالتعبير عن شدة الصمت وإيغاله في الحياة، وكيفية تبني الكتاب له.

٨- السينوغرافيا الغائبة:

قد يبدو غريباً أن يكون عنصر سينوغرافي، على الرغم من عدم تواجده ضمن النص بصورة واضحة، طرفاً بتشكيل الفضاء الدرامي، ويتضح ذلك من خلال نصوص عدة. ففي نص (أوديب ملكاً)، تبقى الآلهة البعيدة والمنتقمة للبطل أوديب وذريته، تمثل سطوة وتفرداً وسحقاً لكل ما يمت صلة بأوديب حَدّ سحقه سحقاً. وفي (ألكترا) للمؤلف ذاته. كان البطل الحقيقي هي الحرب المدوية والطاحنة بين الأخوين وتنتهي بمقتلهما، ويأتي قتل ألكترا ترددا لهذه الحرب ويتبع ذلك موت أبطال آخرين (نعمان،٢٠١٩،ص١٢٣). وفي النصوص المعاصرة، مثل (الدب) لمؤلفها (تشيخوف)، فإن الأرملة حزينة على زوجها المتوفى مع علمها بأنه كان يخونها مع نساء أُخريات، مع ذلك فهي تدافع عنه وتصد هجمات البطل المواجه لها. فهي بقيت أسيرة غيابه وارتأت أن تحيا وحيدة متجنبة كل مباهج الحياة، كل ذلك كان طمعاً بأن توصف بأنها المخلصة الوفية لزوجها المتوفى، وتلك مفارقة. فالقوانين الاجتماعية والأعراف كانت بمثابة البطل الذي يدخل بكل التفاصيل حياة الارملة. وفي نص (في انتظار جودو)، كان (جودو) البطل هو المهيمن على الرغم من كونه غائباً، فكل فعل ينهض به البطلان (أفلاديمير واستراجون) كان ترداداً للبطل الغائب، وكل حركة وحوار وتشظٍ بالحوار، هو نتيجة عدم مجيء جودو واستمرار غيابه. لقد بقيا معلقين بالبطل (جودو) وكأنه يمسك بهما على الرغم من عدم وجوده. وبذلك، فإن غياب البطل – شكل بعداً سينوغرافياً للنص.

مؤشرات الإطار النظري:Theoretical framework indicators

في نهاية الفصل تم استخلاص عدد من المؤشرات وهي:

١-عنوان النص المسرحي بمثابة عتبة الموضوع وشكل النص جزءا من السينوغرافيا النصية.

٢- تقترن الأحداث بنوع السينوغرافيا وكيفية تنظيمها الفضاء الدرامي.

٣- يرتبط الأبطال بأبعادهم المختلفة بالأحداث ما يجعلهم منتمين لكل التقنيات التي يوظفها الكاتب في نصه.

٤- يوظف الحوار بصيغه المختلفة في الكشف عن الأبطال وخططهم وافكارهم المعلنة والمضمرة. ويشير من خلاله إلى الأمكنة المحاذية والبعيدة ويستدرج أبطالا غائبين.

٥-المنظر والوقت يحددهما الكاتب في بدء النص، تعد إشارة لبيئة الحدث والأبطال. وتكون الأمكنة المحاذية امتدادا لسينوغرافيا النص.

٦- يستعيض الكاتب عن الحوار باستخدام تقنية أو أكثر من التقنيات معبرة عن الموقف.

٧- تكون الحركة بالحدث الدرامي، وحركة الأبطال بتحريك الحدث، بالذهاب والإياب، أو ما يصدر عنهم من حركة موضعية، لإضفاء بعد درامي، وتشكيل للفضاء السينوغرافي النصي.

٨- يعتبر الصمت جزءا من سينوغرافيا النص، فهو يتخلل حوار الأبطال، ويكشف الصمت عن المسكوت عنه، وأحيانا يطغي على الحوار فيكون سؤالا قابلا لقراءات مختلفة.

٩-السنوغرافيا الغائية من: أبطال وأمكنة، تشكل سطوة واستحواذا على الأبطال وتشل ارادتهم.

١٠- علامات الترقيم المصاحبة للحوار تكون ضمن تشكيل الفضاء السينوغرافي في النص.

الفصل الثالث: إجراءات البحث Chapter three: research procedures

طريقة البحث: اتبع المنهج التحليلي الوصفي.

مجتمع البحث: النصوص المسرحية العراقية.

العينة: تم اختيار نص مسرحي للكاتب العراقي محي الدين زه نكه نه بعنوان(لمن الزهور؟) وعدد صفحاته (٣٢) من القطع المتوسط، وشخصياته سبعة، ثلاث نساء وأربعة رجال، ومجمل الحدث تنهض به شخصيتان هما: الأم والابن.

اداة البحث: ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات، وقد عرضت على مجموعة من الخبراء(•) أصحاب الاختصاص والرأي السديد، وكانت نسبة الاتفاق ٩٤./. ما يشير إلى صدق الأداة.

١-عنوان النص المسرحي بمثابة عتبة الموضوع، وشكل النص جزءا من السينوغرافيا النصية.

٢- تقترن الأحداث بنوع السينوغرافيا وكيفية تنظيمها الفضاء الدرامي.

٣- يرتبط الأبطال بأبعادهم المختلفة بالأحداث ما يجعلهم منتمين لكل التقنيات التي يوظفها الكاتب في نصه.

٤- يوظف الحوار بصيغه المختلفة في الكشف عن الأبطال وخططهم وأفكارهم المعلنة والمضمرة. ويشير من خلاله إلى الأمكنة المحاذية والبعيدة ويستدرج أبطالا غائبين.

٥-المنظر والوقت يحددهما الكاتب في بدء النص، تعد إشارة لبيئة الحدث والأبطال. وتكون الأمكنة المحاذية امتدادا لسينوغرافيا النص.

٦- يستعيض الكاتب عن الحوار باستخدام تقنية أو أكثر من التقنيات معبرة عن الموقف.

٧- تكون الحركة بالحدث الدرامي، وحركة الأبطال بتحريك الحدث، بالذهاب والإياب، أو ما يصدر عنهم من حركة موضعية، لإضفاء بعد درامي وتشكيل للفضاء السينوغرافي النصي.

٨- يعتبر الصمت جزءا من سينوغرافيا النص، فهو يتخلل حوار الأبطال، ويكشف الصمت عن المسكوت عنه، وأحيانا يطغي على الحوار فيكون سؤال قابلا لقراءات مختلفة.

• تتكون لجنة الخبراء من السادة :
١- أ.د إبراهيم نعمه محمود. جامعة ديالى – كلية الفنون الجميلة.
٢- أ.د علاء محمد رشيد .جامعة صلاح الدين -كلية اللغات.
٣- صباح هرمز. أربيل .ناقد مسرح وله اسهامات نقدية متعددة في النقد العراقي

٩-السنوغرافيا الغائية من: أبطال وأمكنة، تشكل سطوة واستحواذا على الأبطال وتشل ارادتهم.

١٠- علامات الترقيم المصاحبة للحوار تكون ضمن تشكيل الفضاء السينوغرافي في النص.

تحليل العينة:

سيتم التحليل على وفق تسلسل الأداة، ويشار لرقم كل فقرة تجنبا للتكرار:

١- من عنوان النص المطروح بصيغة سؤال (لمن الزهور؟) فإن الكاتب ينوه ضمنا بأن الزهور قدمت إلى شخص لا يستحقها، لكن من هو الشخص؟ هذا سؤال آخر سيشغل بال القارئ، فيدفع للمتابعة لمعرفة الجواب.

والنص بفصل واحد ومنظر ووقت واحد، ويجري الحدث باللحظة ذاتها التي يفتح به الستار، فزمن الحدث، هو ما يحدث الآن ولم يكن هناك أزمنة متغيرة ولا منظار متعدد، إلا الزمن الماضي الذي يهيمن على الأم والابن معاً، ماضٍ بكل ما يحمل من بؤس وألم للأم.

٢- أم وابنها الشاب يصلان مكاناً قريباً من بناية شاهقة تتوسطها حديقة في الصباح الباكر، وأثناء انتظارهما لصبية يحبها الابن، يجتران الحوار، ويتذكران تفاصيل قريبة وبعيدة ومنها أن الأم كانت تخرج من البيت ولا تقبل أن تقول أين كانت تذهب، على الرغم من إثارة الابن لهذا السؤال أكثر من مرة سابقاً، وها هي ذي تنهاه عن ذكر السؤال القديم - الأمر الذي صادف مرور امرأتين، أحداهما تجنبت خوض حوار مع الأم، أما الثانية فقد دهشت وسبب ذلك، أن تهما لحقت بالأم بعد أن فقدت زوجها الذي أخلصت إليه، إلا أن الألسن تناولتها باعتبارها - قد انساقت لأهوائها، وهذا الأمر يثير الريبة في سيرة الأم التي تتألم، وتجبر نفسها على مجاراة ابنها الذي راح يجمع الزهور بعيداً ليقدمها إلى حبيبته التي ستأتي كما يظن، إلا أن المفارقة كانت بخروج ثلاثة رجال من البناية الضخمة، فتشير الأم إلى ابنها الذي ذهب يجمع زهور النرجس من التلة المحاذية، فيتقدم الرجلان، يسحبانه ويجرانه عنوة، ويدخلانه البناية، والأم تشهد الأحداث دون أن تحرك ساكنا، في الوقت الذي أخذ الابن يطلق صرخات مؤلمة، وباقة النرجس التي جمعها تسقط من يده أثناء سحبه بالقوة.

وأشار الكاتب إلى الوقت صباحا، لكن الحوار وانفعالات الأم وقلقها جعل الإحساس بالوقت مختلفا، من هنا تم إشاعة الظلام، وسط النور، ما يخلق تقاطعاً لونياً بين ما يدرك، وما يحس به الابن. كما أن سعة المكان – البيئة المادية – استدعت أمكنة مغلقة. فالانفتاح والسعة لا تلغي استدعاء الأمكنة البعيدة المستقرة بذاكرة الأم، وبذلك، فإن السينوغرافيا سواء في الإطار اللفظي الذي ينطق به كِلا البطلين، أو في الإرشادات التي كانت توسع من أفق المنظر / الحديقة، الأشجار، الزهور، الحمائم، وحركة الابن وهو يطارد الحمام، لا يلغي قلق الأم، وإحساسها الكامل بالخوف وهي تداري وضعها، مثلما تداري وضع ابنها الذي تحاول أن تجذبه إلى عالم خيالي، كما الحال في ابتكارها لصبية تحب ابنها الذي لم يرها، ولم يتعرف على ملامحها لكنها تقنعه بتخيل صورة الصبية.

٣- وأشار الكاتب ضمن الإرشاد بأن الأم في مطلع الأربعين أنيقة جذابة، قيادية، لها قدرة بإخفاء ما تضمر وكأنها تمرست على هذا السلوك لحماية نفسها، ولتحقق ما تريد. أما الأبن فهو في العشرين من عمره، بدين، لم يزل طفلا بسلوكه، متأثرا بأمه، وأحيانا ندرك ثمة خطبا في عقله. والجدير بالتنويه أن الكاتب لم يمنح البطلين أسماء، بل أطلق صفات بقصد التعميم من جانب، وإمكانية تأويل البطلين من جانب آخر بوصفهما فكرتين. وكذا الحال مع المرأتين والرجال الثلاثة فلم يطلق عليهم أسماء، بل حافظ على تواجدهم بوصفهم أفكارا اجتماعية وامتدادات سياسية .

٤- أكد الكاتب على رؤية كلا البطلين للمكان. عندما يتحاور الابن مع أمه، يعجب كيف ترى المكان جميلاً فتقول واصفةً طبيعة السينوغرافيا وتقول: "انظر تأمل.. فثمة زهور ورياحين.. وأشجار عاليات باسقات. وعصافير تزقزق وطيور تغني تشدو بفرح ونشوة... ووو. شمس بشمس دافئة – تغمرنا بحنان والفة "(ص١٤٩). يلاحظ أن هذا الحوار وصفي لطبيعة السينوغرافيا داخل المنظر، فالحوار حمل تلك العناصر وأعاد انتشارها وعلى لسان الأم.

" (كما تخاطب نفسها) حقاً.. الصورة.. تخفف ألم الفراق أحياناً"(ص١٦٠).وقد وردت إرشادات عدة لتقوية الحوار، أو لإظهار كيف يكون معنى الحوار، وعلى سبيل التوضيح يورد الكاتب مع الحوار: برقة، بألم، ترنو إليه بحنان، وغير ذلك ما يدعم الحوار الملفوظ. في لحظة ود يداعب الابن خصلات شعر أمه وفي ذهنه، الصبية فتستفز الأم وتغضب وتصرخ:

"الأم: (تنتفض) لا (تدفعه عنها) لا شأن لك بشعري

الابن: (مصعوقاً) لماذا؟.. يا ماما.. ماذا جرى؟

الأم: لا تلمسه.. لا تلمس شعري.. أبداً

الابن: ماما.. إني.. إني (يعجز عن الكلام.. يتشبث بيدها.. يمسك أناملها) أنا..

الأم: (تجر يدها.. بانفعال) ولا.. أي جزء مني.. لا تلمسني".(ص ص ١٧٢-١٧٣)

هذا الانفعال غير المتوقع، لو قُرن بحوار المرأتين عن سيرتها، وارتبط بعلاقتها بالرجال الثلاثة، وإخفائها للحقيبة، وتسليمها ابنها للرجال. يشكل بعداً في ثنايا الأم، التي أحبت زوجها، لكنه غيب بالسجون ويحتمل أنه لن يرى النور، والأم حافظت على نفسها على مدى السنين، إلا أنها الآن تتعاون مع القتلة. كل ذلك شكّل جستا انفعاليا، وكأن الابن أخترق ما تحسه، لقد باعت الأم نفسها، لكنها لا تريد أن يدرك الابن هذه الحقيقة التي تعرفها هي عن نفسها. إن بنية السينوغرافيا، هي تنظيم جمالي وفكري، يساهم بلملمه أطراف العناصر، المرأة برداء أسود ووشاح أسود، تلقيه على الكرسي الأبيض لهذا جاءت، ما يشكل بعداً لونياً متناقضاً، وهذا يعمق البنية العميقة في السينوغرافيا، التي تشكلت تدريجياً من خلال الوقت الذي كان صباحاً، لكن فكرة الليل/ الظلام، كانت دائمة الحضور، وفكرة التمزيق الاجتماعي الذي حَلّ بالوطن نتيجة الحروب الطاحنة، أو نتيجة الوضع السياسي المهيمن بقوة على الحياة. ولا يخفى أن النص نشر عام ١٩٨٥ وهذا يعني أن الكاتب شهد التحولات التي مرت بالعراق والسياسة والحروب التي عصفت به، فالعراق كان ضمن ظروف حرب الثماني سنوات، وهذا الأمر وحده، كان سبباً بعسكرة الحياة، ما جعل المرأة تسلم ابنها لجهة غير معلنة، لكنها كما يظهر جهة حكومية، أما باقة الزهور التي جمعها الابن من التلّة، فقد جمعها ليقدمها إلى الأم، ثم سُحب بقوه إلى داخل البناية، والتي هي إما سجن كبير، أو مصح عقلي، أو مركز اعتقال، فالكاتب لم يشر علانية إلى ذلك، لكن الأرجح أنها كانت معتقلا للشباب، وبهذا الصدد تقول الأم" ما الذي سيحل بي .وقد باتت حياتي أصعب من الموت.. أصعب من الموت.."(ص١٧٧). أما العلاقات الاجتماعية، التي مالت إلى الانسلاخ عن الطبيعة السوية لأبناء المجتمع، فإنها من نتائج الحرب التدميرية التي فككت بنية الحياة الاجتماعية وحطمت ركائزها المتينة.

إن فاعلية الإرشادات وحيويتها، تكمن في أنها تعمق إحساس الأم والابن، لهذا فإن لحظتا صمت سادتا حوار الأم، وهي لا تعرف بم تجيب ابنها من جهة، ولأن لها خطة لم تعلنها بالمساهمة بتسليمه والتخلص منه، يدل على أن الإرشادات تدعم المنظومة اللفظية، وهذا الأمر سرى في كل مفاصل النص، وقد حاول الكاتب أن يجعل من فكرة ضياع الأم، في متاهات الحياة ما يدفعها لتسليم الابن لرجال السلطة، بعد أن تعاونت مع السلطات وصارت جزءاً من ماكنة النظام.

٥- يتشكل المنظر من بعض العناصر: واجهة بناية عالية مسدله الشبابيك المتعددة، وقد استولت على المنظر، وتشكل قوة ضغط للوهلة الأولى. وثانياً حديقة وزهور وحمائم وحوض ماء. ومقعد خشبي مطلي باللون الأبيض.

فعناصر المنظر هي: البناية، الحديقة، المقعد، تشكل موضوعات مختلفة، فالبناية تشكل ثقلاً ورسوخا، والحديقة انفتاحاً، والمقعد سؤالاً سرعان ما يتشكل عبر الحدث. إلا أن هناك عنصرا آخر مغيبا، يدخل طرفا في بناء سينوغرافيا النص ويكون قابلاً للتأويل وهو التلة، التي يمكن إدراكها عبر معطيات الحدث وحركة الأبطال، فالتلة محاذية للمنظر، وتصطف التلة مع المكان الملموس أيضاً. والتلة تشير إلى تضاريس الطبيعة في إقليم كردستان ذاتها، وهي إشارة لم يتجلّ معناها، إلا بعملية الربط بين العناصر المكانية الثلاثة وهي: البناية، الحديقة. المقعد، التي يكون لها الدور الأكبر بتكوين المعنى. وقد ورد في النص عدد من الإرشادات ضمنها الكاتب نصه؛ ليعمق الصلة بين عناصر المنظر والأبطال.

الوقت: فالنور يستدعي الظلام، ما يدفع الابن للقول: "ماما.. أنا.. أخاف الظلام"(ص١٦٨) ويستمر الابن مبيناً شدة خوفه من الظلام حيث يقول: "في الظلام ..لا يظلون أناساً.. مثلي.. ومثلك وإنما.. يتحولون إلى أشباح.. مخيفة.. عيونهم تقدح ناراً.. يشقون طريقهم بين أكداس البشر.. بسكاكين طويلة.. حادة"(ص١٦٨).

٦ -تعددت الإرشادات داخل النص، وقد ركز الكاتب على الأم، بوصفها من تقود الابن، ومن تخطط لشيء ما، لهذا فإن الإرشاد الذي حدده بارتدائها رداءً أسود، ووصف جاذبيتها، ليحدد الكاتب، أنها امرأة أنيقة تملك حضوراً، لكن مصدرها، الأم والابن.. مستمرين في مرحهما.. وإطلاق الضحكات"(ص١٦٥) قبل أن تبدي إحدى المرأتين رأيها بالأم، يصف الكاتب

المرأتين: "فالمرأة الاولى في أواسط العقد الثالث. هذا التوصيف الدقيق، كان يتناقض، مع سلوك البطلة، الذي لم ينكشف إلا في نهاية الحدث. فالإرشادات تركزت على برم، وقلق وانفعال وصراخ الأم أثناء الحوار.. وكل إرشاد إنما هو لتعميق الملفوظ أو للإشارة إلى أبعد من ذلك، كما هو حال الإرشاد الذي قال فيه "تسرع بإلقاء الشال على المقعد، تغطيه تماماً. بينما تخفي حقيبة الملابس بقدمها تحت المقعد"(ص١٤٨)... إن ظهور المرأتين اللتين "تستوقفهما ضحكات، تتطلعان بدهشة نحو ذات زينة وبهرجة. تطلي وجهها بكميات كبيرة من المساحيق. تلوك قطعة لبان. بطريقة عابثة، تتغطى بعباءة سوداء، وإذا تنفرج العباءة تكشف عن ملابسها التي لا تتسم بالحشمة"(ص١٦٥). وقد ركزت الإرشادات على : العمر. الماكياج. الملابس غير المحتشمة. والعباءة السوداء. لقد وظف الماكياج والأزياء ببعدهما الاجتماعي من أجل خلق حالة من التناقض، ما ستقوله المرأة الأولى بحق الأم. وبذلك فإن الإرشاد دخل طرفا ليس بتحقيق الجو العام حسب، بل... بنفي ما سيرد على لسان المرأة الاولى، وما ورد بالإرشاد هو:(تضع العباءة على جسدها ويظهر فستان فاضح غير محتشم (ص١٦٥). إن الإرشاد يكشف عن البعد الاجتماعي للشخصية المتحدثة والمتحدث عنها.

والتفكك والانسلاخ بين الناس نتيجة من نتائج الحرب التي تدور في زمن كتابة النص.

والتلويح عن تناقض في بناء الصورة الدرامية بين المرأة الاولى غير المحتشمة، وما يرد على لسانها من طعن بالأم. إن ذلك يدفع المرأة الثانية لأن تتألم على الأم فتقول متألمة:" اللهم.. غفرانك.. لعل الحاجة والعوز..آه . . ياشقية ..يا ..بائسة.. كان الله بعونك". (ص١٦٧). لقد كان حوار المرأتين تعميقا لصورة الأم، وكشفا تدريجيا، واستعدادا لتقبل انقلابها على ابنها في نهاية الحدث. إن وجهات النظر مختلفة بالأم؛ لهذا فإن ما تقصه المرأتان، حول انحراف الأم بعد صومعة عاشتها بالإخلاص لزوجها – في الأقل أمام الناس – ويظهر تحولها، بأنها ترفض أي سؤال من الابن يوجهه إليها مثل: أين تذهب وتتركه وحده، المسألة هذه تؤلمها، والسؤال ذاته، يعجل بسؤال آخر، لمن كانت تخلص وهي تتحمل شظف العيش، لزوج، غدرت به. وفي زاوية اخرى من النص واستخدم الإشارة في الإرشادات كان تقول الأم لأبنها:" صورتك.. هنا (تدق على قلبها) وهنا (تشير إلى رأسها) وأمام عينيّ أرى الدنيا من من خلالها".(ص١٦١). لكن في الحقيقة، إن هذا الحب لم يستمر، ففي قرب نهاية النص سلمته

للرجال الثلاثة وهو يصرخ، وإن بكت الأم وتعذبت، لكنها أرادت أن تتخلص منه فسلمته بإرادتها للرجال الثلاثة.

٧- حينما تدخل الأم وتقترب من المقعد الأبيض "تسرع بإلقاء الشال على المقعد، تغطيه تماماً.. بينما تخفي حقيبة الملابس بقدمها تحت المقعد" (ص١٤٨). هذه الحركة التي أدتها الأم، وهي تتغافل عن ابنها، تؤكد ما تؤول إليه النهاية، والكاتب حدد موقف الأم من الوهلة الأولى. فالمراوغة التي برعت بها الأم سنتلقى نتائجها لاحقا. وحركة الابن وهو يطارد الحمائم، التي عبرت عن طفولة، بينما حركة الرجال الثلاثة التي تميزت بالقوة والصرامة جاءت منسجمة مع سحب الابن بالقوة (ص١٧٧)، وحركة الابن المتسمة بالبراءة وهو يمسد خصلات شعر أمه. إن دوافع حركة الأبن جاءت منسجمة مع تطلعه للقاء الصبية التي لم ير منها إلا صورة وهمية صنعتها الأم، وقد ضمن الكاتب بإرشاداته الحركة التي تنهض بها – علامات اللغة الشخصيات كافة.

٨- لم يشر الكاتب بإرشاداته إلى الصمت إلا مرتين، والملاحظ ظهر صمت من نوع آخر، صمت غير معلن جاء نتيجة الأحداث، وأبعاد شخصية الأم باتفاقها مع رجال السلطة–الرجال الثلاث– قرب نهاية النص، ظهر أنها كانت طيلة حوارها مع ابنها الذي امتد عبر(٢٧) كانت تخفي بقوة ما تضمر لابنها، وكل ما دار، يعد من باب الثرثرة التي تشكل قوالب صوتية لا قيمه لها وحين يظهر الرجل "سيدتي.. جئنا من أجل.. ".(ص١٧٤) وبضجر وانزعاج تجيب الأم "لم أعد أدري خذوه..وكفوا عن تعذيبي" (ص ١٧٤). وتكون القطيعة الاجتماعية بين الأم والمرأتين اللتين تعرفانها، رفضت الأولى أن تحاورها المرأة الثانية وسحبتها إلى الموقف ذاته.

"الأولى: لا ..لا..تقتربي منها..

الثانية (بدهشة) لماذا؟

الأولى (تلوك قطعة لبان) إنها امرأة غير صالحة". (ص١٦٦).

وفي زاوية من حوار المرأتين والذي تشير فيها المرأة الأولى، إلى أن الأم "لتعمى عيني إن كنت أقول شيئا من عندي، الناس.. الناس.. يقولون.. ومنذ فترة ليست بالقصيرة. قد عادت إلى ..إلى ".(ص١٦٦). بينما المرأة الثانية تقول :"إلى..إلى. (تشير إلى مكان مجهول. بالم

ونفور).(ص١٦٦)، ويظهر أن ذلك يشير بطرف خفي إلى العلاقات الاجتماعية التي قطعتها الحرب، فالقطيعة مع الأم جاءت بعد ارتمائها بأحضان السلطة.

٩- لهذا كان الكاتب يستخدم النقطتين أثناء الحوار أو بعد الانتهاء، وكان شيئاً ما لم يقال، وعلينا استدراك ذلك. لهذا فقد اعتنى الكاتب بعلامات اللغة: الفاصلة، والنقطتين، وعلامة السؤال، والتعجب، ليشكل سينوغرافيا الحوار – في خضم لحظات الجدال الحواري بين الأم وابنها، أو بين المرأتين، أو بين الرجال الثلاثة والأم.

١٠- لقد برزت شخصية الصبية في حوار اللأم والابن وزج بها بالصورة الدرامية، وإن لم تحضر، كما وصف الابن الصبية التي لم تظهر أبداً إلا من خلال الحوار عنها، إذ يصفها الابن قائلاً: "الصبية الحلوة الجميلة.. ذات البشرة الوردية الرقيقة.. والشعر الناعم والقامة الرشيقة"(ص١٥١)، وكلما تطرق الأبن في حواره للصبية، فإن الأم تزيد من شده اليها.

الأم – طبعاً.. طبعاً.. تسامحك

الابن – يعني.. يعني.. هي الأخرى.. تحبني.. تحبني مثلك؟

الأم – نعم.. نعم..

الابن – مع أنها لم ترني.. ولم أرها.. حتى الآن؟" (ص١٥٧). صنعت الأم صورة الصبية في نفس ابنها، لقد رسمتها ليزداد قناعة بوجودها، لهذا فهي تنسى، فالقلق قد سيطر عليها، قلق مزدوج، بين ما تريد فعله لأبنها، وما يريده :

"الابن – الصبية يا ماما.. الصبية الحلوة..

الأم – طبعاً.. طبعاً.. تسامحك

الابن – يعني.. يعني.. هي الأخرى.. تحبني.. تحبني مثلك؟

الأم – نعم.. نعم..

الابن – مع أنها لم ترني.. ولم أرها.. حتى الآن؟"(ص١٥٧). وتظهر إشكالية صورة الصبية، بوصفها من نسج خيال الأم، لتخلق من ابنها رجلاً محبوباً، لهذا، فحين يطلب منها الابن أن تعلمه أن يتخيل الصبية، تفز الأم، أما صورة الأب فقد تكررت على لسان الأم فتقول

محتدمة: "كنت أحس أن نهاري تافه.. ليلي تافه.. حياتي كلها تافهة بلا معنى ولا طعم.. إذا يفارقني يوماً واحداً" (ص١٥٣). يلاحظ أن شخصيتي الصبية والأب، أخذتا بالظهور في الفضاء الدرامي، فلم يعد الحوار بين الأم وابنها منفرداً، بل دخلت كلتا الشخصيتين في حوارهما، من جهة وتصميم الحدث من جهة أخرى، وتدريجياً سيتم اكتشاف الخفي وغير المعلن فقد تكدست مشاعر النفور بداخلها ، بعد أن هيمنت الصبية والأب على كلا البطلين.

أما الأمكنة فقد تميزت بالسطوة في حوار الأم مستذكرة مكان اللقاء الأول مع زوجها "إنه مكان بغيض كريه.. يخنق الأنفاس.. تملأه العتمة"(ص١٥٤). ويلاحظ، أن الأمكنة البعيدة، تدخل طرفاً بما يحدث للأم، إنها تحس بالاختناق، والقلق، والخوف على الرغم من سعة فضاء المنظر وتنوعه، إلا أن الأم، أسيرة تلك الأماكن البعيدة التي وقعت تحت رحمتها، وصارت جزءاً من عفونة تملأ أنفاسها. إن السينوغرافيا النصية للمكان البعيد، صارت تجثو على روح الأم، وانغلاق تلك الأمكنة جعل من الأم مغلقة، مرتهنة، وضائعة؛ لهذا فإن أيّ ذكر لتلك الأمكنة، يعد استذكارا لتكبيل حريتها، بكلمة أخرى، موت حريتها التي فقدتها وتفتقدها، وصارت تجثو على روح الأم، فانغلاق تلك الأمكنة جعل من الأم مغلقة، مرتهنة، وضائعة؛ لهذا فإن أيّ ذكر لتلك الأمكنة، يعد استذكارا لتكبيل حريتها، بكلمة أخرى، موت حريتها التي فقدتها وتفتقدها، وهذا ما سيتم الكشف عنه لاحقاً، فضلا عن تحول آخر لم تعلنه الأم بوصفها انحرفت عن جادة الصواب، وقد لاكتها الألسن، بعد أن كانت مخلصة لزوجها الغائب، وكما هو معروف عنها منذ سنين، إلا أنها تحولت من غير أن تعلن ذلك، فصارت لها حياتها السرية الخاصة، التي تدافع عنها وهو ما يؤكد تخلصها من ابنها.

الفصل الرابع: النتائج ومناقشتها. الاستنتاجات. التوصيات. المصادر.

Chapter four: the results and their discussion. Conclusions. Recommendations. Sources

بعد إنجاز البحث ظهر عدد من النتائج وهي:

١- يشكل المنظر، نقطة انطلاق الكاتب بتصميم سينوغرافيا النص ويشكل البيئة الحاضنة للحدث والأبطال معاً، ويشكل علامة قابلة للقراءة المتنوعة، عبر عناصر المنظر المتعددة.

٢- يقترن الوقت بالمنظر، في تنضيد شفرات، قابلة للقراءة، وأخرى تبقى غامضة، فالعمارة بستائرها الداكنة، صار لها معنى أكبر من كونها بناية من خلال خروج الشخصيات الثلاث منها، وبالتالي قرنت شخصية الأم بانتمائها لمن يعملون فيها.

٣- إرشادات الكاتب لزي الأم، الزي الأسود كان تعبيرا عن طابع الحزن المتقاطع مع اللون الأبيض الذي كان عليه المقعد وبذلك ظهر التناقض اللوني بين زي الأم وشالها الأسود الملقى على الكرسي باللون الابيض، ما أتاح ظهور معنى آخر للكرسي.

٤-اشتغل الصمت بوصفه تعبيرا عن تقلبات شخصية الأم العينة بين تأرجح الأفكار وتضارب المشاعر التي تنتابها، بين: حبها لابنها من جانب، ورغبتها بالتخلص منه من جانب آخر، لهذا كان الصمت ضمن سينوغرافيا.

٥-ان خروج الابن مبتعدا عن المنظر/ المكان، كان دالاً لقضية الحرية المختنقة، وفيها إشارات سياسية لوضع كان مضطرباً في البلاد حينها، فإشارات النص باتجاه إقليم كردستان ولطبيعة جغرافية الإقليم، ما استدعى أن تدخل الاماكن المحاذية في سينوغرافيا النصية.

٦- شكل النص دخل طرفاً بتشكيل سينوغرافية، لهذا جاء نمو الحدث مرتبطاً بالزمن، فما يحدث، يحدث الآن، وهو زمن الحدث، ولا يدخل الزمن الماضي، إلا ليعمق الوعي باللحظة الآنية التي يمر بها الأبطال.

٧- تدفق صور الماضي في واستحواذها على مشاعر وأفكار كلا البطلتين، فالماضي المؤلم يطل على ما يجري، إنه شاهد وإن كانا البطل غائبا لكنه حاضر، فالبطل- غائب، عن الحياة، أو لا يعرف مصيره.

٨- ظهر تفاعل كلا طبقتي النص في العينة، فالإرشادات تؤكد الحوار وأحياناً يكون الإرشاد مجرد إشارة لما سيحدث، فقد كان الإرشاد إشارة لمتغير تدركه الأم، ولا يدركه الابن، لهذا فإن إرشادا يدرجه الكاتب عن قلق الأم، وعصبتيها ونفورها حيناً، أكدته نهاية النص حين سلمت ابنها لرجال السلطة، ورغم رفض الابن أن يسحب بالقوة، إلا أن الأم قد أبرمت اتفاقا مع رجال السلطة، لقد كانت متفقة معهم لسحبه وأخذه بعيداً.

٩- كانت الحركة على صيغتين وهما: حركة الحدث كما تجلى ذلك في العينة، فالحدث يجري، لكن المفاجأة تكون في نهاية النص، فقد كادت الأم أن تغير رأيها في اللحظة الأخيرة

إلا أنها تراجعت، وتسمرت في مكانها، لا لتودع ابنها، بل لتودع نفسها، فقد فقدت إنسانيتها بصورة تامة.أما حركة الأبطال في الانتقال من موضوع إلى آخر، أو الجلوس والنهوض والمطاردة، فكانت منسجمة مع طابع الشخصية الدرامية، وتعبيرا جماليا، أما الأم فقد بقي التوجس يملأ نفسها وهي تجاري ابنها بالحوار، وانتظار الصبية التي يحبها وهي تخفي ما تضمر له من اتفاق مع الرجال الثلاثة، وسحبه إلى مكان آخر يكون فيه مصيره مجهولاً.

١٠- شكلت طبقتا النص تلاحماً فيما بينهما، واستخدم كلا الكاتبين علامات الترقيم بصورة تجعل المعنى أكثر وضوحاً.

الاستنتاجات: ظهرت بعض الاستنتاجات:

١- تقنية كتابة النصوص المسرحية تقرن طبقتي النص معاً، بحيث تعزز الواحدة الأخرى.

٢- ارتبطت التقنيات في النص المسرحي، وشكلت صورته الدرامية.

٣- ظهر أن بعض التقنيات تساهم بصورة فعلية بتكوين الحدث.

٤- شكل النص، يشير إلى طبيعة المعالجة لسينوغرافيا النص.

٥- الحركة على صيغتين هما في: الحدث الدرامي، وحركة الأبطال.

٦- يشكل الماضي قوة مضافة لتعجيل ما يحدث الآن في سينوغرافيا النص.

٧- السينوغرافيا الغائبة شكلت حضوراً فاعلاً وطغت على البطلين.

٨- تنوعت السينوغرافيا النصية من تقنيات متعددة؛ ما صاغ تفاعلاً حياً بينها.

التوصيات: بعد الانتهاء من البحث يوصي الباحث بالتالي:

١- وضع مادة التأليف المسرحي ضمن مفردات طلبة قسم السينما والمسرح في كليتنا.

٢- افتتاح ورش للكتابة المسرحية.

٣-استدعاء بعض كتاب المسرح للتطرق إلى طقوس الكتابة الدرامية.

Scenography in theatrical script writing technique

Keywords: scenography. Instructions. Music

A0PM0D0Mansour Noaman
Salah El-Din University-Faculty of Fine Arts-Department of Film and Theater

Abstracts

The research was divided into four chapters. The first chapter included the research problem that was formulated in the following question: How does scenography work in the technique of writing theatrical text? Its importance was manifested as dealing with scenography in the installation of theatrical text. The goal was to reveal: stylistic formulas in theatrical text scenography technique.
The second chapter (theoretical framework) was designed with two sections:
-١The verbal system: the dialogue debate, the side dialogue, and the internal dialogue were discussed.
-٢Instructions system: The text threshold, text form, scene and time, musical and sound effects, movement, silence, costumes, makeup and mask were indicated. Previous studies were reviewed, and the essential difference was identified, given that the current research deals with theatrical text - the author's text - while all studies paired the scenography with theatrical performance.
In the third chapter, an Iraqi text was analyzed: Who are the flowers for؟
In the fourth chapter, the results were discussed and a number of conclusions were drawn, the most important of which are:
-١The technique of writing theatrical text combines the two layers of the text: the verbal and indicative system together, and reinforces one another.
-٢The absent scenography in the theatrical text formed a presence in the construction of the event and the movement of heroes, and it is an extension of the perceived scenography within the established instructions.
The research concluded with a list of sources and references.

قائمة المصادر والمراجع: الكتب:

- ابن ياسر، د. عبد الواحد (٢٠١١) حياة التراجيديا– في فلسفة الجنس التراجيدي وشعريته، منشورات الاختلاف، الجزائر.
- أوبر سفيلد، آن (د.ت) مدرسة المتفرج، تر د. حماده إبراهيم، مراجعة د. حمادة إبراهيم، أكاديمية الفنون، القاهرة.
- أرسطوطاليس (١٩٧٣) فن الشعر، تر عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت.
- البيضاني، د.حكمت (٢٠١٢) الصوت في السينما والتلفزيون، دار الخلود للصحافة والطباعة والنشر والتوزيع، بيروت.

- نعمان، د. منصور (١٩٩٩) فن كتابة الدراما للمسرح والاذاعة والتلفزيون، دار الكندي للنشر والتوزيع، اربد.
- الياس، د. ماري ود. حنان قصاب حسن (٢٠٠٦) المعجم المسرحي- مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، ط ٢، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت.
- **رسائل الماجستير:**
- المسعودي، عبد الحليم (٢٠٠١) جماليات الفضاء المسرحي، رسالة ماجستير غير منشوره، المعهد العالي للفن المسرحي، جامعة تونس، تونس.
- **المجلات:**
- أسعد، سامية أحمد (١٩٨٠) الدلالات المسرحية، مجلة عالم الفكر، المجلد العاشر، العدد الرابع، الكويت.
- حسين، فلاح كاظم (٢٠١٠) عناصر سينوغرافيا العرض، مجلة الأكاديمي، العدد ٥٦، جامعة بغداد.
- زيد، سالم سليمان (د.ت) السينوغرافيا بين لنظرية والتطبيق- مسرحية (نزهة) انموذجا، مجلة كلية الآداب، العدد٩٥، بغداد.
- الغيث، د. عبد الله حسن (٢٠١٢) السينوغرافيا مفهوما ولغة مسرحية، مجلة العلوم والثقافة، المجلد ١٣، العدد١، جامعة السودان.
- نعمان، د.منصور(٢٠١٩) جذور التعبيرية في النصوص الشكسبيرية، المجلة الاردنية للفنون، مجلد ١٢،عدد ٣،أربد.
- نعمان، د.منصور .و يونس عثمان(٢٠١٩) البطل الغائب في النصوص الدرامية العراقية، مجله الفنون والآداب وعلوم الإنسانيات والاجتماع، العدد ٣٧،دبي.
- فون، مارسيل فريد (١٩٩٣) فن السينوغرافيا، مجلة السينوغرافيا اليوم،ترحمادة ابراهيم، مهرجان القاهرة التجريبي، وزارة الثقافة والفنون، القاهرة.
- **المسرحيات العراقية:**

- زه نكه نه، محي الدين (٢٠١١) لمن الزهور؟ ومسرحيات أخرى، دار الحوار اللاذقية.
- **المسرحيات الأجنبية:**
- أبسن، هنريك (٢٠١٣) مسرحية بيت الدمية، تر سمير أحمد الشريف، وزارة الثقافة، بغداد.
- اونيل، يوجين (١٩٨١) مسرحية الامبراطور جونز والغوريلا، تر د. عبدالله عبد الحافظ، د د.محمد إسماعيل الموافي، مراجعة د. طه محمود طه، العدد١٣٧، وزارة الاعلام، الكويت.
- أولبي، إدوارد (١٩٧١)، مسرحية قصة حديقة الحيوان، تر علي شلش، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة.
- أونسكو، يوجين (١٩٧٥) مسرحية الخرتيت، تر وتقديم حماده إبراهيم، مراجعة سعيد عطية أبو النجا، وزارة الاعلام، الكويت.
- تشيخوف، أنطوان (١٩٦٧) مسرحية الدب، تر نجاتي صدقي، ط٢، دار المعارف، القاهرة.
- تشيخوف، أنطوان (٢٠٠٦) مسرحية بستان أشجار الكرز، تر لينا منصور، دار مكتبة الهلال، بيروت.
- برخت، برتولد (د.ت) مسرحية السيد بونتيلا وتابعه ماتي، تر وتقديم د.عبد الغفار مكاوي، سلسلة مسرحيات عالمية ٢١، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة.
- بيكيت، صمويل (١٩٧٠) مسرحية في انتظار جودو، تر د.فايز اسكندر، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة.
- جوركي، مكسيم (١٩٧١) مسرحية البرجوازيون، تر وتقديم أبو بكر يوسف، مراجعة ماهر عسل، الهيئة المصرية العامة، القاهرة.
- رايس، المر (د.ت) مسرحية الحالمة، تر أسما حليم، مراجعة وتقديم كامل يوسف، سلسلة، روائع المسرح العالمي ٥٧، الدار المصرية للتأليف والنشر، القاهرة.

- سوفوكليس (د.ت) مسرحية: أوديب الملك، أوديب في كولون، ألكترا، ترجمة وتقديم د. علي حافظ، سلسلة من المسرح العالمي، وزارة الإعلام، الكويت.
- شكسبير، وليم (١٩٨٦) مسرحية عطيل، تر جبرا إبراهيم جبرا، دار المأمون، بغداد.
- شكسبير، وليم (١٩٨٦) مسرحية هاملت، تر جبرا إبراهيم جبرا، دار المأمون، بغداد.
- شكسبير، وليم (١٩٧٨) مسرحية الملك لير، ط٢، تر جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.
- شكسبير، وليم (١٩٨٣) مسرحية روميو وجوليت، تر غازي جمال، مكتبة النهضة، بغداد.
- شكسبير، وليم (د.ت) مسرحية مكبث، تر جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- شيرجال (١٩٧٣) مسرحية الطابعان على الآلة الكاتبة، تر تماضر توفيق، تقديم د. على الراعي، مراجعة د. وداد حماد، سلسلة من المسرح العالمي، وزارة الإعلام، الكويت.
- كنجلي، سيدني (د.ت) مسرحية ظلام الظهيرة، تر عبد الرحمن سامي، مكتبة مصر، القاهرة.
- يونسكو، يوجين (١٩٧٥) مسرحية المستأجر الجديد، اللوحة، الخرتيت، تر وتقديم حماده إبراهيم، مراجعة، وزارة الإعلام، الكويت.