IRAQI Academic Scientific Journals
العراقية المجلات الأكاديمية العلمية
مجلة كلية الكوت الجامعة للعلوم الإنسانية
ISSN (E): 2707 – 5648 II ISSN (P): 2707 – 563x
www.kutcollegejournal1.alkutcollege.edu.iq
k.u.c.j.hum@alkutcollege.edu.iq
المجلد 5 ، العدد 2 ، كانون الاول 2024

# الإرشادات المسرحية في نصوص سامي الجمعان المسرحية

ندى سالم الشهري [1] ، أ. د. فايزة أحمد الحربي [2]

**المستخلص**

تكشف هذه الدراسة عن (الإرْشَاداتِ المسْرحيَّة في نُصُوص سامي الجمْعَان المسْرحيَّة) من خلال استنطاقها وكشف إمكانية معاضدتها للنص المسرحي الرئيس، وآلية اشتغالها لبناء العرض المسرحي، فاستهلت الدراسة بعد المقدمة بتمهيد عن مصطلح الإرْشَادات المسرحيَّة وتاريخه ووظائفه، ثم تقصت الدراسة تلك الوظائف في نُصُوص سامي الجمْعَان المسْرحيَّة الآتية: **جراح بن ساطي، موت المؤلف، حدث في مكة**، وفقاً لآليات المنهج الوصفي، إلى أن توصلت لأبرز النتائج، والتي مؤداها تمكن الإرْشَادات المسْرحيَّة من خدمة النص المسرحي الرئيس، حيث وُظفت لنقل أدق تفاصيل الشخصيات، مع تحديدها لزمان ومكان الأحداث المسرحية، فضلا عن ثراء القيم الدلالية بها في الجانب الذي اختص بتقنيات العرض المسرحي كالديكور والإكسسوارات والإضاءة وغيرها.

**الكلمات المفتاحية:** النص المسرحي السعودي، سامي الجمعان، جراح بن ساطي، موت المؤلف، حدث في مكة

**انتساب الباحثين**
[1، 2] كلية اللغات والترجمة، جامعة جدة، المملكة العربية السعودية، جدة، 21589

[1] nada.salem35@gmail.com
[2] Falharbi2@uj.edu.sa

[1] **المؤلف المراسل**

**معلومات البحث**
**تأريخ النشر :** كانون الاول 2024

## Theatrical Instructions in Sami Al-jamaan's Theatrical Texts

**Nada salem alshehri [1] , Fayza ahmed alharbi [2]**

**Authors Affiliations**
[1, 2] College of Languages and Translation, Jeddah University, Kingdom of Saudi Arabia, Jeddah, 21589

[1] nada.salem35@gmail.com
[2] Falharbi2@uj.edu.sa

[1] **Corresponding Author**

**Abstract**

This study reveals (theatrical instructions in Sami Al-jamaan's theatrical texts), By revealing how to help the main theatrical text, and how it works in the construction of the theatrical show, The search began with an introduction, then an introductory entry into the term theatrical instructions, its history, and its functions, The study then explored those functions in Sami Al-Jamaan's theatrical texts: (Jarrah Ben-Sati, author dies, happened in Mecca), according to the mechanisms of the descriptive curriculum. The most notable results were achieved: The (theatrical instructions) were able to serve the main text, It was employd to convey the finest details of the characters, specifying the time and location of his theatrical events. And the richness of semantic values in (theatrical instructions) that specialized in theatrical techniques, such as: Decoration, accessories, lighting, etc.

**Keywords:** Saudi Theatrical Text, Sami Aljamaan, Jarrah Ben-Sati , Author Dies, Happened in Mecca

**Paper Info.**
**Published:** Dec. 2024

## المقدمة

يُعدّ النص الموازي من أهم المباحث النقديَّة في منظور الشِّعريَّة، خاصَّة بعد إدراجه من قِبل الناقد جيرار جينيت ضمن أحد أنماط (المتعاليات النصية) فحظي -انطلاقًا من ذلك- بتوجه الدراسات الشعرية الغربية الحديثة وأبحاث النقد الأدبي نحوه؛ كون النصوص الموازية هي السراج المنير الذي يهتدي به القارئ؛ لإضاءة عتمة النص وتذليل صعوبة الطرقات، فينتهي من قراءته سليمًا من أي انحرافات تأويلية أو فراغات دلالية حول المتن. وتتعدَّد النصوص الموازية التي تحيط بالمتن، فمنها ما يأتي مُحيطًا به، كالعنوان والصورة المصاحبة للغلاف، وكلمة الناشر واسم المؤلف، والإهداء، والمقتبسات والمقدّمات، والهوامش وغيرها، ومنها ما يكون بعيدًا عنها، كالاستجوابات والمذكرات والقراءات النقدية، والمؤتمرات والندوات، والشهادات التي تسبق نشر العمل الأدبي، والإعلانات التي تروّج له، واللِّقاءات أو الحوارات الصحفية والتلفزيونية أو الإذاعية، وغيرها.

ويأتي في المتون المسرحية -على وجه التحديد- أحد أشكال تلك النصوص الموازية، وهو ما يُطلق عليه الإرشادات المسرحية أو الركحية، أو النص الثانوي أو المرافق، أو الملاحظات والتوجيهات الإخراجية، أو النص الهامشي، أو تعليمات الكاتب للممثل والمخرج... إلى غير ذلك من عدة المصطلحات التي يتفق جميعها في حملها لمفهوم واحد، وهي أنها مجموعة نصوص يُسجلها مؤلف

النص المسرحي، تحمل في طياتها جُملة من المعلومات التي تخدم النص المسرحي أثناء القراءة أو العرض.

وقد تمثلت مشكلة البحث في براعة ظهور نص الإرْشَادات المسْرحيَّة كطبقة نصية كبيرة زخرت بها نصوص الجَمْعان المسرحيَّة؛ لذلك يحاول البحث -في ضوء المنهج الوصفي- الإجابة على أحد الأسئلة المنبثقة عن تلك المشكلة، وهو: ما وظائف الإرْشَادات المسْرحيَّة في نصوص الجَمْعان المسرحيَّة؟

وعليه، تكوَّن البحث من مقدّمة وتمهيد، ومبحث واحد وخاتمة، كما يأتي: اشتمل التَّمهيد على تبيان لمصطلح الإرْشَاداتِ المسْرحيَّة وتاريخها ووظائفها، ثم المبحث الموسوم بـ: وظائف الإرْشَاداتِ المسْرحيَّة في نُصُوص سامي الجَمْعان المسْرحيَّة، من خلال العمل على استقراء الإرْشَادات المسْرحيَّة -وفق آليات المنهج الوصفي- في النصوص المسرحية التالية: (جراح بن ساطي)، (موت المؤلف)، (حدث في مكة) للكشف عن وظائفها وآلية اشتغالها في النص المسرحي، إلى أن توصل البحث إلى جُملة من النتائج في الخاتمة

**التَّمهيد**

- **الإرْشَاداتِ المسْرحيَّة (المصطلح، والمفهوم)**

يُعرَّف مصطلح الإرْشَاداتِ المسْرحيَّة بأنه "أجزاء النص المسرحي المكتوب التي تعطي معلومات تحدّد الظرف أو السياق الذي يُبنى فيه الخطاب المسرحي. وهذه الإرشادات تغيب في العرض كنص لغوي وتتحوَّل إلى علامات مرئية أو سمعية"[1]، فتحوي تلك الإرشادات المسرحية على جملة من المعلومات التي "لا ينطق به الممثلون، يكون مخصّصًا لتنوير القارئ من أجل الفهم أو لطريقة تقديم عرض المسرحية، على سبيل المثال: اسم الشخصيات، تعليمات حول الدخول والخروج، وصفة الأمكنة، ملاحظات الأداء"[2]، فالإرشادات المسرحية طبقة نصية كبيرة تأتي مُصاحبةً للنص المسرحي تُميزه عن غيره من الأجناس الأدبية الأخرى.

ويتميز شكل الإرْشَاداتِ المسْرحيَّة بمجيئها بطباعة مُغايرة عن (النص الرئيسي) سواء جاء بأحرف مائلة أو بنوع خط آخر[3] أو أن تكون مُدرَجة بين علامتي تنصيص أو بين قوسين[4] -من أجل تمييز كلام عن غيره- أو أن تُكتب بالخط الغامق العريض ما يمنحها اختلافًا واضحًا، وقد يتعدد تموضع الإرْشَاداتِ المسْرحيَّة في النص المسرحي، فتأتي في بداية النص المسرحي أو بداية المقاطع الحوارية، كأن تأتي في بداية المشاهد ونهايتها، وفي وسط النص المسرحي (بداخل المقاطع الحوارية)، وختام النص المسرحي ونهايته[5].

- **تاريخ الإرْشَاداتِ المسْرحيَّة**

تعود جذور الإرشادات المسرحية تاريخيًّا إلى المسرح اليوناني من خلال تعليمات يمنحها مؤلف النص المسرحي إلى الممثل ليؤدي دوره بشكل صحيح، وهي ما تسمَّى (ديداسكاليا Didaskalia)، وقد وُجد لأرسطو (٣٨٤-٣٢٢م) ديداسكاليات من هذا النوع، أما المسرح الروماني فقد استخدموا ذات المصطلح إلا أنها أصبحت تعبر عن المعلومات التي يمنحها مؤلف النص المسرحي عن العرض ككل، يُفيد ذلك أن معنى (ديداسكاليا) في المسرح الروماني يتطابق مع الإرشادات المسرحية في المسرح الحديث، أما في المسرح الإنجليزي القديم فعُرف أن مُشرف العرض يستخدم وثيقة يُسجل بها بعض الرموز التي تُشير إلى دخول وخروج الممثلين وحركتهم وتنقلاتهم على خشبة المسرح، وهي ما تُسمَّى بإرشادات الخشبة (Stage Directions)[6].

إلا إن الإرشادات المسرحية بمعناها الحديث قد تزامنت مع مسرح العلبة الإيطالية[7] في القرن السادس عشر من خلال محاولة رسم الديكور المسرحي وتقديم صورة عن الفضاء المسرحي وبعض الصفات عن شخصيات المسرحية؛ ما جعل تلك الإرشادات والتعليمات المسرحية غاية في الأهمية، فزاد حجمها بجانب الحوار المسرحي وزادت أهميتها خاصة في القرن الثامن عشر، وكذلك في المسرح الواقعي والطبيعي[8] في القرن التاسع عشر، وقد تنامت الإرشادات المسرحية إثر استقلال مهام إخراج العرض المسرحي كوظيفة مُستقلة، إذ يحتاج المُخرج التعليمات التي يُقدِّمها مؤلفو النصوص المسرحية -وإن كان مُخيرًا بالأخذ بها أو تركها- إلا أنه راغب في الاطلاع على رؤيتهم الخاصة لتجسيد نصوصهم على خشبة المسرح[9].

أما في المسرح الحديث فقد اهتم كُتَّاب النصوص المسرحية بتقديم رؤية متكاملة عن آلية تجسيد نصوصهم على خشبة المسرح، كإرشادات تقديم نص مسرحية (الخادمات) لجان جينيه J.Genet (١٩١٠-١٩٨٦م) إذ أدرج عنوانًا في النص يحمل اسم (كيف تقدم مسرحية الخادمات)، كما زاد الاهتمام بتفاصيل عناصر العرض المسرحي من خلال تضمين الإرشادات المسرحية بعض حركات الممثلين ونوعية الإضاءة المستخدمة، وغيرها من عناصر السينوغرافيا الأخرى، كالإرشادات المسرحية المُتضمَّنة في نص مسرحية (كوميديا) لصموئيل بيكيت S.Beckett (١٩٠٦-١٩٨٩م)[10].

وكما هو معلوم أن فن المسرح وفد إلى العرب من الغرب؛ فتبعًا لذلك سار العرب على خطاهم، ما أدى إلى توظيف الكُتَّاب المسرحيين العرب لتلك الإرْشَاداتِ في نصوصهم المسرحية كما

وظَّفها الغرب، مع تفاوت التوظيف ما بين الإسهاب والإطناب والاعتدال.

- **وظائف الإرْشَاداتِ المسْرحيَّة**

تكمن أهمية الإرْشَاداتِ المسْرحيَّة -سواء داخل الحوار أم خارجه- في كونها تمثل بالنسبة إلى الكاتب المسرحي وسيلةً لفرض سيطرته على العمليات التي يتحقق بها النص في حالة العرض"[11]، كالإرشادات التي تتوجه إلى الشخصيات وهي بذلك تكون موجهة إلى الممثلين، والإرشادات التي تتناول المناظر المسرحية وعناصر الإضاءة والديكور والمؤثرات الصوتية وغيرها مما هي موجهة لمصممي الديكور والمناظر ومهندسي التقنيين.

وأبرز وظائف الإرْشَاداتِ المسْرحيَّة هي ما يتعلق (بالممثل) الذي يسعى إلى تطبيق دور الشخصية في النص المسرحي، والتعليمات الخاصة بمظهرها وسلوكها وتفاعلها مع الشخصيات الأخرى، فضلا عن فاعلية تلك الإرْشَاداتِ المسْرحيَّة بالنسبة لعمل (المصمِّمين)، كمصمِّم الإضاءة والديكور والأزياء والتقني وغيرهم، إذ إن غيابها أو تواريها عن النص المسرحي سبب يجعله "يقوم باستنباط الأساسيات من الحوار، فهنا يكون للمصمم الاختيار من الأزياء السائدة في هذا العصر، وكذلك من الناحية الجمالية، فقد يلجأ المصمم إلى رسوم الأواني الزخرفية المعاصرة للمسرحية"[12].

فالإرشادات المسْرحيَّة تمثل الإناء الذي يتم بداخله العملية الإبداعية، كونها تعمل على ضبط الإطار المكاني والزماني، وضبط الفعل المسرحي، وتحديد الفضاء الدرامي، وإظهار الشخصيات بمستوياتها المختلفة والتي ينكشف من خلالها ثقافة ورؤى تلك الشخصيات، كما تساعد على إيصال الفكرة المأمولة إلى الهدف، فلها أهمية كبرى من حيث التوجيه والتنبيه، كونها تحمل في طياتها صوت مؤلف النص؛ ما يساعد في فهم نواياه تجاه شخصيات مسرحيته ورؤيته البانورامية للفضاء المسرحي[13].

وحتى تتضح الرؤية ستشرع الصفحات المقبلة من البحث بتقصِّي وظائف الإرْشَادات المسْرحيَّة في نصوص سامي الجمعان [14] المسرحية، من خلال تتبُّع أثرها وتعَقُّب فاعليتها لإظهار ثراء مدلولاتها في النص.

**فقرات البحث**

**وظائف الإرْشَاداتِ المسْرحيَّة في نُصُوص سامي الجمْعَان المسْرحيَّة**

- **وظيفة رصد مستويات انفعال الشخصيات وردود أفعالها**

تتنوع مستويات الانفعال وردود الأفعال ما بين (السخرية، الغضب، الصراخ، البكاء، الفرح، الإدراك، اللامبالاة، الارتباك، وغيرها)؛ إذ تُحقق هذه الانفعالات وردود الأفعال توترًا على مستوى الفعل الدرامي داخل المسرحيات، فرصدت الدراسة -على سبيل المثال لا الحصر- مجموعة ثرية داخل نصوص الجمعان المسرحية، منها:

- **السخرية**

استعمل العديد من الشخصيات في نصوص الجمعان المسرحية أسلوب السخرية والاستهزاء بصفتها طريقة للتعبير، فتكرر في نص مسرحية (جراح بن ساطي) أسلوب السخرية أكثر من خمس مرات، من خلال الإرشاد المسرحي الآتي: "ساخرًا"[15] الذي يسبق حديث الشخصيات، فيُحدد طريقته ونمطه، كشخصيات (عتال، وشداد، وصابر، وظميان، وحلمان) وكان الجامع الذي قد جمع بين سخريتهم هو التوجُّه الدائم إلى شخصية (جراح) -على مختلف الأحداث وعلى جميع الأصعدة- فالسخرية التي توجهت إليه من قِبل أصدقائه (عتال، وشداد) كانت بسبب أمله بعودة العمل والبضائع للميناء المهجور، أما الغرباء (صابر، وظميان، وحلمان) فقد شمتوا وسخروا منهم بعد أن استولوا وسيطروا على الميناء تمامًا؛ فغضب منهم (جراح) وطلب منهم الرحيل؛ فسخروا منه وطردوه من أرضه.

إلا إن سخرية الأصدقاء كانت ذات هدف نبيل، وهي أن يعي (جراح) موت الميناء وينتقل معهم إلى الميناء الجديد، وألَّا يستمر في انسياقه لأحلامه الوردية التي لن تتحقق في ذلك المكان؛ كونه يخلو من مقومات العيش، أما سخرية الغرباء فصدرت من منبع الخساسة والدناءة كونهم قد خططوا للاستيلاء على أرض (جراح) ونجحوا في ذلك، ثم سخروا منه وطردوه، كما في الإرشاد المسرحي التالي: "ينظروا إلى بعضهم ثم يضحكون عليه، شامتين منه"[16].

كما وردت السخرية في النص المسرحي (حدث في مكة) من قِبل المعارضين لمشروع (أحمد السباعي) المسرحي، إلا إن (السخرية) الموجهة له لم تكن من شخصيات النص المسرحي، بل من وجوه عدة تتدلى من أعلى سقف خشبة المسرح، وكأن (السباعي) يسترجع وجوهًا لأشخاص سابقين قد رفضوا فكرة إنشاء مسرح، وطرحوا عليه اقتراحات أخرى لاستثمار هذه المساحة من الأرض بمكة المكرمة، كبناء فندق للحجيج، أو فتح مطعم متخصِّص في الأكلات الحجازية الشهيرة، أو بيع الأرض؛ لأنَّ العقار بمكة ذو قيمة عالية، إلا أن (السباعي) خصَّص تلك

الأرض لمشروعه المسرحي، ففي تدلي هذه الوجوه عليه بعد إغلاق مسرحه كانت من باب السخرية من قراره، كما في الإرشادات المسرحية الآتية: "مستكملًا الضحك والسخرية"[17]، وآخر "ينفجر ضحكًا مع الانسحاب بسرعة إلى أعلى"[18]، فالسخرية هنا كانت من منطلق عدم أخذ (السباعي) بآرائهم المطروحة على محمل الجد، إذ استبدلها بمشروعه المسرحي؛ لإيمانه بدور المسرح التنويري وأثره الإيجابي على مجتمعه.

أما في نص (موت المؤلف) فقد ورد إرشاد مسرحي عن (السخرية) من قِبل شخصية (المحقق) الذي لم يقتنع بأقاويل الشخصيات التي حاولت إبعاد التهمة عنها حين تم القبض عليها عند المقبرة ليلًا، فقد استمع لكل أقاويلهم واحدًا تلو الآخر إلى أن تقدَّم (القباني) فقابل (المحقق) حديثه "بسخرية شديدة"[19]، وهي ما يُحقق الرفض وعدم التصديق.

- **الغضب والضجر**

استولت حالة الغضب على مجموعة من شخصيات النصوص المسرحية، والتي كان أحدها شخصية (جراح) في نص **(جراح بن ساطي)** الذي يتحدث مع أصدقائه الشيَّالين "بغضب شديد"[20] حين عزموا على مغادرة الميناء الحالي إلى الميناء الجديد، كما تفشى الغضب في (رغبان) الذي تساءل "في غضب"[21] عن العيش في هذا المكان بعد فقدان السفينة والأمتعة، وعن إصرار الربَّان الغير مُبرَّر على البقاء في بهذا المكان دون غيره، وكذلك شخصية (رغبان) التي عبرت "بضجر"[22] من خلال إظهار رغبتها بالرحيل سريعًا من هذا الميناء الموحش الذي بدأ بابتلاع أحلامه وأمنياته في هذه الحياة.

أما نص **(حدث في مكة)** فقد وردت إرشادات انفعال الغضب والضجر كما في: "غاضبًا"[23]، و"بضجر"[24] وذلك إثر شباك بين شخصية (المؤلف) وهو مؤلف النص المسرحي (فتح مكة)، وبين (المخرج) المسؤول عن إخراج العرض، وذلك بسبب إجراء (المخرج) لبعض التعديلات اليسيرة للأفكار التي ينوي إضافتها للنص والتي تعود لصالح العرض المسرحي؛ ما خلق الضجر والغضب (للمؤلف) كونه يرى تلك التعديلات تشويهًا لنصه، فالغضب هنا إشارة واضحة منه للرفض والمعارضة لتلك التعديلات.

- **الصراخ**

شاعت الإرشادات المسرحية التي تدل على انفعال الصراخ في نص **(موت المؤلف)**، ففي لحظة القبض على الشخصيات المجتمعة عند القبر ليلًا، استمر الشرطي بحديثه وتوجيهاته بالقبض صارخًا بهم، كما في الآتي: "يصرخ معنفًا"[25]،"يصرخ"[26]، ليس هذا فحسب، بل واصل (المحقق) هو الآخر الصراخ على الشخصيات حين إحالتهم إليه، وبدأ التحقيق معهم وهو "يصرخ غاضبًا"[27].

- **الخوف**

ورد (الخوف) في نص مسرحية **(حدث في مكة)** في الإرشاد المسرحي الآتي: "بشيء من الخوف"[28] وهو تعبير من (السباعي) عن شعوره بالوخز ومساورة الشكوك له تجاه يوم افتتاح المسرح الأول، فقد انتابه الخوف والقلق من ذلك اليوم المنتظر خاصةً بعدما هجره بعض الأصدقاء، وشاع اسمه بين أهالي مكة بالشر والفجور والسوء، وأُلصقت به التهم.

كما وُجِد إرشاد مسرحي في نص مسرحية **(موت المؤلف)** من شخصية (المنادي) حين وجَّه أمرًا لجميع الشخصيات التي كانت معه عند سور المقبرة و"بخوف شديد"[29] أن يخفضوا رؤوسهم حتى لا ينكشف أمرهم، فعمل الإرشاد المسرحي على تحديد نبرة صوت (المنادي) بأن تكون نبرة الخوف والهلع عليهم وعلى نفسه، كما تناسب الإرشاد المسرحي مع فعل (الاختباء) الذي قاموا به، وهو يدلِّل على خوفهم من السلطة.

- **الدهشة**

وردت إرشادات مسرحية عن (الدهشة) في نص **(جراح بن ساطي)** في شخصية (جراح) تحديدًا الذي بدا "مندهشًا"[30] من تمكُّن أحد الشخصيات من التعرُّف عليه ومعرفته لوالده المتوفى، وهي إحدى شخصيات (المسافرون الضائعون الذين تحطَّمت سفينتهم ووصلوا لأقرب ميناء)، فسألته: "ألست أنت الشيَّال ساطي بن جراح؟"[31] انطلاقًا من مشابهة ملامح (جراح) لملامح المرحوم والده، والذي كان يعد صديقًا قديمًا لهذه الشخصية.

أما في نص مسرحية **(حدث في مكة)** فقد حصل انفعال الدهشة من خلال حوار (السباعي) مع شخصية (السقا) الذي أخبره أن مكة كلها تردد اسمه بالشر، فقابله (السباعي) "بدهشة مصطنعة"[32] في بداية الأمر رغبةً منه في إظهار التفاعل مع المتحدث، إلا أن ذلك الاصطناع زال سريعًا وبدا "مندهشًا"[33] فعليًّا حين علم مدى احتقان وجوه مجتمع أهل مكة منه، والوعيد الذي أقسموا وأجمعوا عليه إثر عزم (السباعي) لافتتاح مسرح في أرض مكة.

وزادت دهشة (السباعي) إلى أن وصل "قمة ذهوله"[34] حين استمع لحديث شخصية (القباني) الذي لم يكن ناصحًا باستمرار

السباعي في مشروعه المسرحي، مستعرضًا له تجربته المسرحية السيئة وما واجه من مجتمعه من سب وشتم.

أما في نص مسرحية **(موت المؤلف)** فقد كثرت الإرشادات المسرحية التي حملت (الاندهاش) لشخصية (المحقق) ويرجع ذلك لالتقائه بشخصيات وُجدت في الزمن (الماضي)، بينما هو يمثل (الحاضر) "يلتفت المحقق إلى الحكواتي مُندهشًا"[35] إذ تبين أن اندهاشه هنا كان بسبب زيّ شخصية (الحكواتي) القديمة، كما بدا "مندهشًا"[36] أيضًا من نداء شخصية (المنادي) وتعليقه للطبل على صدره وقرعها أثناء حديثه، فاندهش المحقق من ذلك وأخبره بأن الزمن تطور، وأن الناس ليسوا بحاجة هذا النداء والقرع.

أما (الممثل) فقد كان "مندهشًا"[37] من حديث (المحقق) واتهاماته له، الذي فسَّر وجود الأزياء والأدوات في حقيبة (الممثل) للتنكر والمراوغة والخداع، ولم يتفهَّم حقيقة عمله؛ إذ هو بحاجة لتلك الأزياء التي تساعده على تقمَّص الأدوار، كما طغت الدهشة على جميع شخصيات (مدينة النص) حين حكم (المحقق) عليهم بأنهم عصابة، كونه قد توصل إلى أدوات ولوازم الجريمة في حقيبة (الممثل) فدلل على أنها أدوات جاهزة قادرة على إخفاء هوياتهم وتنكّرهم، وأمر (الكاتب) أن يسجِّل حكمه وقراره فيهم، فجاء الإرشاد المسرحي: "تبدو الدهشة واضحة على الجميع"[38] متناسقةً مع حكم (المحقق) عنهم.

- **الدهاء والمكر**

حَفِل نص **(جراح بن ساطي)** بالإرشادات المسرحية التي تحمل (الدهاء والمكر) في طياتها، نظرًا لمكر بعض الشخصيات للوصول إلى هدفهم والذي تمثل في بناء قصر لهم محل غرفة (جراح) المتهالكة مُقابل تعويضه بمنزل جديد في مكان آخر أقل مزية عن موقعه الحالي المُطل على البحر، فسبق حديثهم الذي يحاولون به إقناع (جراح) الإرشادات الآتية: "بدهاء"[39]، وأيضًا لدى صابر: "بدهاء وسرعة"[40].

وفي موضع آخر، في مواجهة بين (صابر) الذي أخبر (جراح) "ببرود ودهاء"[41] عن اتفاق بعض شخصيات النص المسرحي بعدم استقبال أي سفينة في هذا الميناء وهدم الفنار وإغلاق الميناء عن المسافرين والغرباء، وإبقاء الميناء مهجورًا كما هو موضحًا في الشكل (1).

**صابر:** (ببرود ودهاء)

الأمر في غاية البساطة يا جراح بن ساطي .. يا صديقنا وابن صديقنا .. لقد قررنا قراراً نهائياً قررنا نحن الأربعة عدم استقبال أي سفينة .. أو أي غرباء .. هل فهمت يا .. ج .. ر .. ا .. ح.

(42)

**الشكل (1): يوضح أحد الارشادات المسرحية في النص**

وهي خطوات ماكرة بالغة الوضوح عن أمر استيلائهم على المكان، وإيضاحًا لكل هذه الإرشادات المسرحية التي تدل على مكرهم، وُجد الإرشاد المسرحي الذي يعكس حقيقة (جراح)، الذي لازال يقابل أفعالهم وتصرفاتهم "بحسن نية"[43].

ومما سبق، استطاع المتلقي من خلال الإرشادات المسرحية معايشة لحظات الانفعال واستيعاب ردود الأفعال لدى الشخصيات؛ إذ تخفق الحوارات المجرَّدة من الإرشادات المسرحية في إيصال التفاصيل التي ينبغي أن تكون واضحة لدى المتلقي لاستيعاب المشهد بوضوح[44]، ومن زاوية أخرى يُمكن ملاحظة كم الإرشادات المسرحية المُدرجة التي تصوّر وتنقل مستويات انفعال وردود أفعال الشخصيات، فالنصوص المسرحية بدت محتشدة بها، إذ لم يتهاون الجمعان أو يتقاعس في إيصال انفعالات شخصيات مسرحياته أو تصوير أدق تفاصيلها.

- **الوظيفة الحركية للشخصيات وتنقُّلاتها**

تعد الحركة محورًا أساسيًّا في الفعل المسرحي، ولهذا يكتب مؤلف النص إرشادات مسرحية تعين على فهم حركة شخصياته وتنقلاتها أثناء العرض المسرحي، كما هو آتٍ:

- **تحديد تنقُّلات الشخصيات (على خشبة المسرح)**

حرص الجمعان على تحديد وضبط حركة الشخصيات من وعلى وإلى خشبة المسرح، ففي مطلع نص (جراح بن ساطي): "يدخل جراح إلى المسرح وبيده قنديلًا"[45]، فالإرشاد المسرحي السابق نقل (جراح) من خارج خشبة المسرح إلى وسط الخشبة وأمام الجمهور، كذلك أدخل الجمعان ثلاث شخصيات للخشبة بإرشاد مسرحي واحد، في: "يدخل في نفس الوقت جراح حاملًا على

ظهره حزمة كبيرة وخلفه الطفل حيران... ومعه ظميان"[46]، وعلى العكس تمامًا في: "يبدأ حيران في جر اللعبة... يخرج بها خارج المسرح"[47]، فالإرشاد المسرحي السابق عمل على نقل (حيران) من وسط الخشبة إلى خارجها.

كما حرَّك الجمعان بإرشاده الآتي شخصيتين اثنتين، وهما (جراح) والطفل (حيران) في: "يتجه جراح بحيران واللعبة إلى الوسط"[48]، كما وجَّه بإرشاده أيضًا تحريك أربع شخصيات في: "يتجه الأربعة بخطوات ثابتة نحو جراح"[49]، "يتجهون جميعًا نحو اتجاه واحد"[50]، فضلا عن تحريكه لمجموعة من الشخصيات - أكثر من أربع شخصيات- في: "يتجهون إلى الحبال... يتجهون إلى منازلهم"[51].

كما عمل الجمعان على (تحريك شخصياته نحو الإكسسوارات المسرحية)، كتوجيه شخصية (جراح) في: "يتجه نحو حاجيات الغرفة"[52]، وأيضًا: "يتجه نحو الصندوق"[53]، وأيضًا: "يتجه نحو غرفته ويحمل القدر"[54]، كما وجهه إلى الديكور المسرحي أيضًا في: "يتجه نحو الأبواب الأربعة"[55].

ومن زاوية أخرى، حدَّد الجمعان (تنقُّلات شخصياته إلى بعضها داخل خشبة المسرح)، كانتقال (ظميان) سريعًا إلى جانب شخصية (هيمان)، في: "راكضًا نحو هيمان"[56]، وأيضًا: "يتقدم الطفل حيران نحو والده"[57]، وأيضًا: "رغبان يجر هيمان جرًّا إلى الوسط ويرمي به إلى الأرض"[58]، وأيضًا "يتجه كلّ من حلمان ورغبان وظميان نحو جراح"[59].

تبين مما سبق؛ أنها نصوص مُفعمة (بالحركة الجسدية) على خشبة المسرح، فقد وردت بعض الإرشادات المسرحية التي توجه شخصية واحدة فقط، وأخرى جماعية، وهذا الاهتمام والتكثيف الحركي يبوح ويكشف عن وعي الجمعان بأهمية الجسد وحركته في تحقيق المشاهد الجمالية في العروض المسرحية.

- **توقُّف فعل الشخصيات**

حملت بعض الإرشادات الواردة في نصوص الجمعان المسرحية بعض الإشارات الصريحة التي تجعل الشخصية تتوقَّف عن عملها بشكل مؤقت، كالتي وردت بدافع الاندهاش والتعجب كما في نصي **(جراح بن ساطي)** و**(حدث في مكة)**، ففي النص الأول ورد الإرشاد المسرحي الآتي: "يتوقفون على الحركة مندهشين"[60] بأمر من (جراح) الذي كشف مكنون صندوق أحلامه الذي يحتفظ به لأصدقائه الشيَّالين قبل رحيلهم ومغادرة الميناء، أما النص الآخر فيعمل (السقا) باستمرار بالتجول بتنكات الماء بين الأزقة والنداء المستمر، إلى أن دخل عند (السباعي) فوجده يتحدث إلى الفراغ، الأمر الذي جعله يتوقف عن عمله مندهشًا واضعًا "صحفتي الماء من على كتفه جانبًا ويتحدث"[61] سائلًا (السباعي) عمَّا أصابه.

- **الاستعداد للمغادرة**

حملت بعض الإرشادات الواردة في نصوص الجمعان المسرحية بعض الأفعال التي تسبق مغادرة الشخصية للمكان، فعلى سبيل المثال لا الحصر، نص **(حدث في مكة)** الذي سبق الإرشاد المسرحي الآتي شخصية (المخرج): "فيقف مكانه ثم يهم بالخروج"[62]، فالوقوف فعل صريح يعلن استعداد الشخصية للخروج من خشبة المسرح، وخروج (المخرج) الذي قد استدعاه (السباعي) من مصر؛ لإخراج العرض المسرحي الافتتاحي الأول في (دار قريش للتمثيل القصصي)، كان بمنزلة إعلان صريح عن رجعته لبلاده (مصر) إثر إغلاق المسرح بالشمع الأحمر.

- **وظيفة كسر الجدار الرابع**

يفصل بين خشبة المسرح والممثلين وبين القاعة والجمهور ما يُسمَّى (بالجدار الرابع)، وهو "جدار وهمي يفترض وجوده في مقدمة الخشبة أي في الحد الفاصل بين الخشبة الصالة. والجدار الرابع هو مفهوم له علاقة بشكل التلقي الذي يقوم على الإيهام"[63]، فعندما يوجه الممثل حديثه للجمهور مباشرة فهو بذلك يكسر ذلك الحائط الوهمي[64]، ويرجع الهدف في ذلك "لتعليم الناس وتوعيتهم، لخلق حالة من الوعي العام بين أفراد المجتمع، من خلال طرحه للقضايا السياسية المعيشة، والتي يكون لها تأثيرها الواضح في حياة المجتمع والفرد والوطن والأمة، ومعالجة قضايا الطبقات الأوسع والشرائح الأكثر انتشارًا في المجتمع"[65]، فالمراد منها هو رفع الوعي لدى الجمهور ومنعه من الاستغراق في الوهم، بغية اتخاذ موقف ما تجاه ما يشاهد.

وجدت إرشادات (كسر الجدار الرابع) في نصوص الجمعان المسرحية، (كجراح) الذي "يلتفت على الجمهور ويقف متحدثًا إليهم مباشرة"[66] مُخبرهم بفقره، وضياع عمره في هذا الميناء دون أن يتلقى أدنى تقدير من الآخرين، فهو من حرقت ملوحة تراب الشاطئ جلد أقدامه في سبيل استقبال سفن عدة آتية من كل دول العالم؛ لأجل الناس ولخدمة مصالحهم، كما استعان بالبحر طالبًا منه أن يسرد حكايات والده أيضًا للجمهور[67]، فوالده الراحل هو الآخر قد أفنى عمره على هذا الشاطئ، وبذلك قد وجه (جراح) حديثه للجمهور كاسرًا إيهامهم في الحدث المسرحي مُنوِّهًا عن قسوة الحياة عليه وعلى والده، وقسوة البشر أيضًا واندفاعهم نحو

المناصب والجاه، فالبشر لا تُعير اهتمامًا لمن يكد في عمله ويظل وفيًّا لأرضه وأرض أجداده.

أما في نص **(موت المؤلف)**، فقد أشرك الجمعان الجمهور في نهايات نصه المسرحي، كما في الإرشادات المسرحية الآتية: "(يتقدم القباني مخاطبًا الجمهور) نحن محكومون بالأمل"[68] بعد أن قبض عليه (المحقق) وهدده هو وبقية الشخصيات الهاربة، تقدم (القباني) ووجه حديثه للجمهور، وهي إشارة تحريضية لجميع من نبض قلبه بحب المسرح أن يظل محكومًا بالأمل مهما واجه الكثير من التحديات والصعوبات والعثرات؛ إذ يجب الوقوف أمام السلطة وأمام الموت أيضًا والتمسك بخيوط الأمل، فالعوائق التي تحدث اليوم ليست نهاية التاريخ، فعبارته التي نطق بها هي إحدى مقولات الكاتب المسرحي سعد الله ونوس، وبذلك فإن ممثل شخصية (القباني) في العرض المسرحي يتمكن من "تحريض المتفرج وحثه على الفعل"[69].

- **وظيفة تحديد أشكال الخطاب ومضامينه**

- **تحديد وجهة الخطاب**

تُحدِّد بعض الإرشادات المسرحية الشخصية التي سيتوجه لها الكلام، ولولا تلك الإرشادات لكان توجيه الكلام مجهولًا وغير مُحدَّد[70]، ففي نص **(موت المؤلف)** وجدت بعض الإرشادات التي حددت مستقبل الكلام، كما في الآتي: "ملتفتًا نحو حنظلة"[71]، فلولا الإرشاد المسرحي السابق لما كان المخرج ولا القارئ على دراية بتوجيه حديث الشخصية (خضور) إلى (حنظلة)، وأيضًا في: "يتقدم حنظلة موجهًا كلامه إلى خضور شخصيًّا"[72]، وأيضًا في (المُحقق): "موجهًا كلامه للمجموعة"[73]، فبالإرشاد المسرحي عُمِّم حكم الكلام على جميع الشخصيات.

وكذلك في نص **(حدث في مكة)** سبق حديث (القباني) الإرشاد المسرحي الآتي: "مُخاطبًا السباعي"[74]، فلولا تلك التحديدات المتضمَّنة في الإرشادات المسرحية لأصبح الكلام ضائعًا وقابلًا لحدوث اللبس وعدم إدراك مُستقبِله.

- **مقاطعة استرسال الحديث**

حملت بعض الإرشادات الواردة في نصوص الجمعان المسرحية بعض أوامر مقاطعة شخصية ما لحديث شخصية أخرى، وقد كثرت تلك الإرشادات في شخصيات نص **(جراح بن ساطي)** مع اختلاف دوافع مقاطعة استرسال حديث الشخصية، فقد جاء من تلك المقاطعات ما يدل على (عدم اتفاق الشخصيات واختلاف رغباتهم)، كما في: (جراح) الذي بدأ حديثه ثم "يقطعه صابر"[75]، فمقاطعة الحديث تُعلن عدم اتفاق الرأي بين (صابر وشداد وعتال) وبين (جراح) ورغبته بالبقاء في هذا الميناء المهجور؛ واختلافه عن بقية الشخصيات الذين يرغبون بتركه والانتقال إلى الميناء الجديد.

كما جاءت (المقاطعة طارئة) كما في الإرشاد المسرحي الآتي: "تقطع استرساله صرخة عنيفة من ظميان"[76] وذلك بدافع الاستغاثة وطلب الماء قبل أن يموت عطشًا، كما جاءت المقاطعة كذلك (لاتفاق الشخصيات المُسبق على خطة ما)، كما في الإرشادات الآتية: (صابر) الذي بدأ حديثه "مقاطعًا ظميان"[77]، و"مقاطعًا جراح"[78] أيضًا؛ محاولًا إقناع (جراح) بفكرة أن يبنوا لأنفسهم بيوتًا (مؤقتة) -كما زعموا- مُطلة على البحر ريثما يأتي وقت رحيلهم من هذا الميناء، فمقاطعة الحديث هنا كانت بدافع الإقناع لتنفيذ خطة مليئة بالمكر والخساسة.

كما وردت تلك الإرشادات المسرحية في نص **(موت المؤلف)** لحظة قبض (الشرطي) على الشخصيات، حينها تدخَّل (القباني) لإيضاح الأمر، إلا أن (الشرطي): يصرخ "مقاطعًا القباني"[79] طالبًا من الجميع الصمت، والالتفاف للوراء، وجعل الأيادي إلى الخلف، والتباعد فيما بينهما؛ للقيام باعتقالهم، فمقاطعة الحديث هنا بدافع السيطرة عليهم والسلطة.

كما دار حوار بين (الحكواتي) و(المحقق)، فورد إرشاد مسرحي جاعلًا من (المحقق) "مقاطعًا وبتهكم واضح"[80] لحديث (الحكواتي) الذي قد ذكر له هو وبقية الشخصيات بأنهم قادمون من (مدينة النص) لزيارة قبر مؤلفهم الراحل سعد الله ونوس (أي أنهم خرجوا من نصوص سعد الله ونوس الورقية وعزموا السير في جنازته لحظة معرفتهم بموته)، فمقاطعة (المحقق) لحديث (الحكواتي) كانت من منطلق السخرية وعدم التصديق والاستخفاف بهم.

أما في نص **(حدث في مكة)** فقد وقع اشتباك حواري دار بين (المخرج) و(المؤلف) الذي ألف نص (فتح مكة) والذي سيعرض في أول يوم افتتاحي في مسرح (السباعي)، إلا إن الاشتباك الحاصل كان نتيجة رفض (المؤلف) لتدخلات (المخرج) على نصه، فتدخل (السباعي) أثناء حديث (المؤلف) واسترساله مقاطعًا له: "يقطعه الشيخ أحمد بحماس"[81]، فمقاطعة السباعي هي علامة واضحة على قبوله لتغييرات (المخرج) وتعديله على نص (المؤلف) طالما أن ذلك يعود لصالح العرض المسرحي.

- **وظيفة تحديد الزمان والمكان**

يُضبط الحدث أو العمل المسرحي من خلال عنصري (الزمان) و(المكان)، فتحديدها من خلال مؤلف النص المسرحي لا يكون أمرًا اعتباطيًّا، بل يمنح أبعادًا دلالية مهمة لتأطير الحدث.

ففي مطلع اللوحة الأولى لنص **(جراح بن ساطي)** حُدِّد (المكان) والذي هو غرفة متهالكة على شاطئ البحر، وقد استمر دوران جميع الأحداث المسرحية بالنص في شاطئ (البحر) فقط، أما (الزمن) فلعلها الحقبة الزمنية للصراع الذي دار بين الإسرائيليين والفلسطينيين وحادثة استعمار الأراضي الفلسطينية، وهو عام (١٩٦٧م) ميلادية، إذ عبَّر عن ذلك الجمعان بأن "مسرحية (جراح بن ساطي) كانت صدى للصراع اليهودي مع الفلسطينيين واحتلال الأرض بلا وجه حق"[82].

كما حُدِّد (المكان) في مطلع اللوحة الأولى لنص **(موت المؤلف)**، والذي كان "عند سور المقبرة"[83]، وأيضًا في مطلع اللوحة الثالثة إذ لا تزال "المجموعة واقفة حول قبر السيد المؤلف"[84]، (فالمقبرة) هي المكان الذي تدور حوله الأحداث.

وقد أضاف الجمعان مستجدًا مشهديًّا ليكون المكان أكثر دقة وتحديدًا، من خلال الحوار الذي دار بين (القباني) و(سعيد الغبرا) في أزقة (دمشق) القديمة؛ تناسبًا مع الشخصيتين وزمانهما والحوار الذي دار بينهما[85]، فتبين مما سبق أن جميع الأحداث المسرحية في النص قد درات في (دمشق) عند قبر الراحل سعد الله ونوس، وفي أزقتها القديمة.

أما (الزمن) فهو عام (١٩٩٧م)، كما في الإرشاد المسرحي الآتي: "يستعرض الحكواتي عددًا من الأحداث الحقيقية التي وقعت عام ١٩٩٧ ميلادية"[86]، وهو يوافق يوم وفاة الكاتب المسرحي الراحل سعد الله ونوس في ١٥ / مايو من ذلك العام، إلا إن النص المسرحي قد عاد بالزمن إلى الوراء -مؤقتًا- لتصوير صراع ومعاناة (أحمد القباني)، فتبدل (الزمن) من خلال إرشاد يُعبِّر عن (مُستجد مشهدي) في: "ينتقل المشهد مباشرة لحديث بين القباني وسعيد الغبرا في أحد أزقة دمشق القديمة"[87]، وهو الزمن الذي حورب فيه القباني من قِبل المتشددين في دمشق، والذين كان أبرزهم (سعيد الغبرا)، الأمر الذي جعل من بعض مشايخ الشام يقدِّمون تقريرًا لدار خلافة الإسلام عن حرمة التمثيل والتشبه بالخلاعة والمجون الخ؛ فتلقَّاه (أحمد حمدي باشا) وهو الوالي آنذاك، وتبعًا لذلك في "الثلاثين من أيلول/ سبتمبر ١٨٨٣، أغلق مسرحَ القباني"[88].

أما نص **(حدث في مكة)** فقد حُدِّد (المكان) من مستهل النص المسرحي "لوحة كبيرة كتب عليها (دار قريش للتمثيل القصصي)... كرسي خشبي طويل (مركاز في لهجة أهل مكة)... لوحة كتب عليها (مطبعة قريش)"[89]، (فالمكان) هو أرض السباعي بمدينة مكة المكرمة التي أسَّس بها مسرحًا بماله الخاص، واختار أن تكون بجوار مطبعته (دار قريش للطباعة والصحافة) وبجانب منزله أيضًا[90].

أما (الزمن) فلم يرد نص صريح، إلا أنه ينفلت من الإرشاد المسرحي الآتي: "يضع الجندي قفلًا كبيرًا على الباب"[91] وهو زمن إغلاق مسرح السباعي بالشمع الأحمر بعد "أن صدرت موافقة جلالة الملك سعود بن عبد العزيز رحمه الله على إنشاء (دار قريش للتمثيل القصصي) في عام ١٣٨١هـ ١٩٦١"[92]، إلا إن المتشددين دينيًّا والمعارضين لفكرة المسرح "سعوا إلى إيقاف الافتتاح بحجة ما سيكون بعد فتح أبواب المسرح... صدرت تعليمات رسمية في اليوم التالي بالإيقاف"[93].

فالإرشادات المسرحية السابقة ساعدت على تأطير عنصري (الزمان) و(المكان) في نصوص الجمعان المسرحية سواء حملت معلومات صريحة ومباشرة أو كانت مضمرة بداخلها.

- **وظيفة تحديد الصوت**

زخرت النصوص المسرحية بالإرشادات المسرحية التي تُحدِّد الأنماط الصوتية، فالجمعان شحن نصوصه بإرشادات صوتية متعدِّدة، جاء بعضها (خارج الحوار) والآخر (داخله)، ولتمثيل بعض وظائف (النمط الأول) جاءت (المؤثرات الصوتية) حاملة لدلالات مُعينة، ففي (المنظر العام) لنص **(جراح بن ساطي)** ورد الإرشاد المسرحي الآتي: "تداخل أصوات الرياح العنيفة مع صوت البرق والرعد مع صوت تساقط الأمطار"[94]، وقد وُجد هذا الإرشاد من أجل خلق أجواء الأيام الماطرة والرياح القوية المُحركة لأمواج البحر والمهشِّمة لبعض أغصان الأشجار والمُزلزلة للبيوت المتهالكة، والتي أحدها بيت (جراح) الذي يعد أبرز شخصيات النص.

كما وظَّف الجمعان الإرشاد المسرحي الآتي: "يسيطر صوت موج البحر الهادئ على المكان"[95] وهو للدلالة على انتهاء العاصفة المطرية القوية، وإيضاح الجمعان لنقطة انطلاقة الأحداث المسرحية للمخرج والقائمين على العرض المسرحي؛ إذ تم التمكُّن من تهيئة المتفرّج وسلب كامل انتباهه من خلال المؤثرات الصوتية السابقة.

كما عاود الجمعان إضافة إرشاد مسرحيّ في النص في: "يرتفع صوت الموج، تنطلق الريح من جديد"[96]، وهو مؤثر صوتي يهدف إلى خلق مساحة لـ(جراح) وإعطائه الوقت المناسب للتفكير واتخاذ القرار، ما بين بقائه على هذا الميناء، أو الرحيل مع بقية أصدقائه الشيَّالين الذين عزموا على الانتقال للميناء الجديد.

أما في (بداية اللوحة الثالثة)، فقد مزج الجمعان بين صوتين، في: "يمتزج صوت شخيره مع صوت أمواج البحر المتلاطمة، وصوت الريح الذي يزداد بزيادة حركة جسم جراح"[97] قاصدًا من الامتزاج بين (الصوت البشري الصادر من جراح) و(المؤثرات الصوتية: أصوات الموج والرياح)، دخول الشخصية في حلم عميق لخلق حدثٍ مسرحيٍّ جديدٍ يدفع بالأحداث المسرحية إلى الأمام.

كما أنهى الجمعان نصه المسرحي (**جراح بن ساطي**) بصوت غنائي في:

"تعلو من جديد أغنية:

الحب كالميناء

يستقبل الغرباء ..."[98].

فقد وظَّف الجمعان قصيدة (الصيف) من كلمات الشاعر (أمل دنقل) في نصه المسرحي؛ لما تحمل في باطنها من مضامين سياسية تتوافق مع نصه (جراح بن ساطي) الذي برز فيه جانب الاستيلاء واحتلال الغرباء لأرض الغير، وهو ما تمثَّل حقيقةً في الاحتلال الإسرائيلي لفلسطين[99].

أما في نص (**موت المؤلف**) فقد اقترح الجمعان أن تتجوَّل شخصية (العسكري) في المشهد الافتتاحي "حول سور المقبرة... وصوت وقع خطواته يبدو مسموعًا"[100]، كما كتب إرشادًا مسرحيًّا عن تلقي (المحقق) اتصالًا من رئيس الشرطة: "يرن جرس الهاتف فيلتقطه المحقق"[101]، وقد وظَّف الجمعان الصوتين السابقين لخلق أجواء السلطة والسيطرة في نصه.

كما أبرز الجمعان ملامح شخصية (المنادي) -كما هي تمامًا- في نصوص سعد الله ونوس، من خلال جعله حاملًا لطبلته دائمًا وطارقًا عليها أثناء سيره بين الأزقَّة، فورد عنه الإرشاد المسرحي الآتي: "يطرق عدة طرقات على طبلته"[102]، وهو إرشاد مُحدّد لهوية (المنادي) ومهنته.

ومن زاوية أخرى، وظَّف الجمعان بعض الإرشادات المسرحية التي وردت (**داخل** حوار الشخصيات) كنبرات أصوات الشخصيات وحدتها، انطلاقًا من تمكن النبرة من تحديد "موقف المتحدث في وجه ملفوظاته، وتعبر عن شكلها، وخصوصًا العواطف، والإرادة، والموافقة على الملفوظ"[103]، فورد في نصوص الجمعان إرشادات حددت من مستوى درجة الصوت: (كالصوت المرتفع) عند الغرباء الذين أحسن (جراح) استقبالهم وضيافتهم: "يكررون بصوت مرتفع: أنت مَن سيرحل من هنا"[104] وهي للدلالة على التمرد والقوة والفظاظة، وأيضًا (الشرطي) الذي "يصرخ معنفًا"[105] فارضًا تنفيذ المهتمين لأوامره، فهي صرخة مصدرها السلطة والتحكُّم.

كما ورد أيضًا (الصوت المنخفض) عند (شداد، عتال، صابر) من خلال الإرشاد المسرحي الآتي: "يتهامس الثلاثة فيما بينهم"[106] وهو ارشاد يسبق حديث الممثلين يرشدهم للتحدث بصوت منخفض، كي لا تتمكن إحدى الشخصيات من سماعهم، كون الحديث تضمن اتفاقاً بإعادة محاولة إقناع (جراح) لانتقاله معهم إلى الميناء الجديد كي لا يبقى وحيدًا من بعدهم، فدافع (الهمس) هو الاتفاق والإجماع على أساليب أكثر إقناعًا لصاحبهم دون اطلاعه عليها.

كما وُجد تحديدًا (للصوت المتقطع) أيضًا عند (ضاوي) الذي هرع إلى أصحابه الشيَّالين "بحروف متقطعة ونفس ضعيف"[107] مُخبرهم بأن (الفنار) الذي تسترشد به السفن قد أُزيل، طالبًا منهم سرعة الانتقال إلى الميناء الجديد، حيث لا سفن قادمة هنا مُجدَّدًا، فالصوت المتقطع هنا ورد لنقل خبر مهم ومُفجع للعاملين في الميناء.

- **وظيفة تحديد الإضاءة**

تعد الإضاءة من العناصر الفاعلة في المسرح؛ لما لها من أهمية كبرى في إنارة مساحات محددة من المسرح ولفت انتباه المشاهد لما يعرض أمامه، إضافةً لدورها الجمالي في خلق أجواء درامية للعروض المسرحية، وذلك من خلال تأثيراتها المتعددة وألوانها المختلفة وآلية تركيزها على بعض الديكورات والإكسسوارات أو على بعض الشخصيات، كما لا يمكن تجاهل تأثيرها النفسي الذي يُسهم في تكوين الحالة المزاجية للمتفرج، فلها عدة وظائف: "الوظيفة الأولى للإضاءة المسرحية هي إضاءة الممثلين وإنارة مساحة العرض... والوظيفة الثانية للإضاءة هي التعليق على الأحداث أو تدخل في مسارها حتى تُصبح عنصرًا فاعلًا من عناصر الأداء في العرض"[108]، إذ تتمكن (الإضاءة) من أن تكون وسيطًا لتحديد زمن وقوع الأحداث، كما بإمكانها أن تكون وسيطًا لتأطير مكان الحدث، كالبحر والمنزل والصحراء، إضافةً لتمكنها من خلق أجواء مسرحية، كتأثيرات الضوء الأحمر أو الأزرق على نفسية المُتلقي، كما أنها عنصر مساعد للمتلقي على تحليل الشخصيات وبعض سلوكياتهم الاجتماعية من خلال دلالات ألوان الضوء الواقعة عليهم، فالإضاءة تمتلك طاقات تأويلية يُحسِن استثمارها مصمِّمو الإضاءة البارعون[109].

ولتوضيح ما سبق -تعمل الدراسة- على استقراء وتتبع إرشادات الإضاءة وفاعليتها في نصوص الجمعان المسرحية، ففي نص (**جراح بن ساطي**) ورد الإرشاد المسرحي الآتي: "يستمر جراح في التعبير الراقص إلى أن يختفي الضوء"[110]، فانسحاب الضوء من على خشبة المسرح يمنح دلالة استمرار الحال من حيث

(الحدث المسرحي)، أما من حيث (الإضاءة) فتعكس معنى الإظلام.

كما استعان الجمعان بتحديد نوعية الإضاءة من خلال خاصية (التسليط) في: "يزحف جراح أرضًا حتى يحتضن بيديه طرف ثوب عروسه، يسلط الضوء البؤري على يد جراح ورقبته وفستان العروس"[111]، فاستعمال الجمعان لهذا النوع من الإضاءة في ختام نصه المسرحي يمنح دلالة استمرار حال (جراح) في التمسك بأحلامه التي لم تحقق بعد، (فالإضاءة) هنا تمكنت من "التأثير في خيال المشاهد وتحريكه من دون تشتيت انتباهه، فقدرتها في هذا المجال مشابهة لقدرة الموسيقى"[112].

أما في نص (**حدث في مكة**) فقد حدَّد الجمعان إضاءة (مشهد) العرض المسرحي، وهو أن "يضاء بشكل أفقي عبر الإضاءة الأرضية من يسار الخشبة إلى يمينها... ويتخذ اللون الرمادي أو الأبيض"[113] جاعلًا من شخصية (أحمد السباعي) "سائرًا وسط هذا الطريق الضوئي المُقترح[114]، وفي تحديد الجمعان للونين (الرمادي) أو (الأبيض) دون غيرهما يوحي بدلالات الحزن[115] التي سرت في نفس السباعي الذي يسير بتثاقل إثر إغلاق مسرحه بأمر من السلطات التي أرسلت جنديًّا واضعًا قفلًا كبيرًا على باب المسرح وعلى هذا الفكر النير مُنهيةً هذا الحلم، فحققت الإضاءة في هذا الموضع (العلامة النفسية) من خلال انعكاس تأثير اللونين على نفسية المتلقي.

أما في (**موت المؤلف**) فقد استعمل الجمعان خواص عدة للضوء في مسرحيته، كخاصية (التسليط) في الإرشاد المسرحي الآتي: "وقد سُلط الضوء عليه"[116]، فتسليط الضوء على بعض الشخصيات لا يكون عبثًا، إذ إن شخصية (الحكواتي) التي خُصَّت بالإرشاد المسرحي كانت تنطق بحديث مهم يخص القضية التي اجتمعت لأجلها بقية شخصيات المسرحية.

كما استخدم الجمعان -في موضع آخر- خاصية (الإنارة الكاشفة) في الإرشاد المسرحي التالي: "تُضاء الخشبة"[117]، ويقصد بها إنارة خشبة المسرح بالكامل، ولعل السبب من وراء ذلك هو نقل المشاهد من جو إلى جو آخر، أو من حدث إلى حدث آخر، أو محاولة لإشعاره بالتوصل إلى حل لضيق الحدث المسرحي السابق، (فالإنارة الكاشفة) وردت في النص نظرًا لاجتماع جميع شخصيات المسرحية، أخيرًا بعد مواجهة الكثير من الصعوبات والتحديات للوصول وزيارة قبر شخصية (المؤلف) الذي رحل من هذه الدنيا، وهو الأمر الذي خططوا له كثيرًا في الأحداث السابقة، فرأى الجمعان أنها الإضاءة الأنسب لذلك الحدث.

كما جاءت إضاءة (التمييز) أو (الاستثناء): "ليضاء لحظتها القبر إضاءة مميزة له"[118]، وهي إضاءة تعكس احترامًا وتقديرًا للميت، أو للراحل سعد الله ونوس، أو لتقديره كمبدع، فالمبدعون تموت أجسادهم وتبقى أعمالهم حية، كما حقق الضوء (العلامة المكانية) التي أطرت المكان للحدث المسرحي.

ومما سبق، يُلحظ أن جميع المعاني التي منحتها (الإضاءة) للمتفرج تُثبت كونها "تشترك بتدخلها في إنتاج معنى العرض"[119].

وقد أظهرت الإرشادات المسرحية المتعلقة بالصوت (إحساس الفرح) من خلال أصوات الشخصية، كالآتي: "يأتي صوت جراح من الخارج وهو يصرخ بفرح"[120]، وكذلك إحساس الشخصية (بالألم والحزن الشديد) عند (خضور) الذي "يبكي بصوت مسموع"[121] عند قبر سيده المؤلف الراحل، كما أنه "يتمتم وهو ينتحب من البكاء"[122] ناطقًا بالدعاء له بالرحمة، وصوته مجهش بالبكاء والعويل.

- **وظيفة تحديد الإكسسوار المسرحي**

أضاف الجمعان لنصوصه المسرحية عدة إكسسوارات مسرحية حاملة لقيم دلالية، إذ بالإمكان كشف الستار عنها وإظهار ما بباطنها، فعلى سبيل المثال لا الحصر، ورد إكسسوار (**الحصان**) في نص (**جراح بن ساطي**)، فاختيار الجمعان لإكسسوار (الحصان) تحديدًا -دون السيارة مثلًا- هي إشارة واضحة منه للدلالة على زمن النص، فضلا عن مكانة الخيل عند العرب، وحرص (جراح) الشديد على أن يقتني ابنه مجسم الحصان كأول هدية له، فلعلها إشارة من (جراح) لابنه بتوريث حب الخيول له، وإبلاغه عن الصلة العميقة بين الخيول والعرب؛ إذ يجب عليه التمسك بها وعدم التخلِّي عنها.

إلا إن الأحداث المسرحية تجعله يلتقي بطفل آخر يُهديه ذلك المجسَّم من باب إكرام ضيافته وضيافة والده، فيفتح الصندوق ليعرضها على الطفل (حيران) "ينتزع اللعبة من يد جراح انتزاعًا ويجري بها إلى حضن والده"[123]، إلى أن ينتهي مصير ذلك المجسَّم بأن "يأتي حيران حاملًا اللعبة في كيس قماشي ويبدأ في إخراجها قطعة تلو الأخرى ما يتضح أنه قام بتكسيرها إلى قطع صغيرة ولهذا يقوم برميها على جراح ببطء وعلى شكل قطع متناثرة"[124] الأمر الذي يعكس دلالة تلاشي حلم (جراح) الذي ودَّ أن يُرزق بابنه الأول فيُهديه اللعبة التي صنعها بأنامله، إلا أنها قد تهشمت وتحطمت كما تحطم وتهشم قلبه تمامًا حين أدرك ضياع أحلامه، ولكنّ التعمق في التصرف الصادر من ابن الضيف الغريب بعدم تقديره واحترامه للمجسم الذي بين يديه، كما لمن يرد بالنص ما يُثبت تعريف الأب لابنه عن (الحصان) وقدره وأهميته،

وهو ما يُثبت أنهم من غير العرب كونهم لا يحملون احترامًا وتقديرًا للخيل، فهم أفراد إسرائيل المحتلون لأراضي فلسطين، وقد تُدلل فعلة الابن الصغير مع اللعبة على قوة استبداد أجيال إسرائيل القادمة وتسلطهم على الأجيال القادمة من العرب، ومحوهم لهويتهم وعروبتهم.

كما تكرر في النص ذاته إكسسوار **(الحبال)** في إرشادات مسرحية عدة ، وقد تعددت وظائفه في النص، كونه قد مثّل اللّامبالاة وعدم الاهتمام في: "يواصل الضحك ويلف الحبل"[125]، كما وُظِّف للتعبير عن الانفعال والغضب: "يرمي الحبل بعنف ويصرخ في وجه جراح"[126] معاتبًا له، وطالبًا منه أن يكف عن التشبُّث

- بالميناء المهجور والتوقف عن أحلامه التي لن تتحقق، ولن يعود المسافرون مُجددًا لهذا الميناء البائس، مع محاولة تذكيره بمرور الوقت والعمر في حال استمراره وحيدًا متأملًا بهذا المكان.

ولم يكتفِ حضور إكسسوار (الحبال) في بداية الأحداث المسرحية وفي تصوير انتقال بعض (الشيالين) إلى الميناء الجديد دون صديقهم (جراح)، بل اختتمت المسرحية باستخدام الإكسسوار نفسه للانتقام من (جراح) الذي ظل وفيًّا لهذا المكان، إذ تم ذلك من قِبل شخصيات أخرى جاءت للميناء وأحسن (جراح) استقبالهم وإكرامهم إلا إن الخساسة والخبث والحيلة التي في نفوسهم جعلتهم

- "يتجهون إلى الحبال ويلفونها حول عنق جراح... يظل الحبل مربوطًا في رقبة جراح..."[127]، فإكسسوار (الحبال) مثَّل عدم اقتصار التخلي والخذلان من البشر فقط -كأصدقاء (جراح)- بل تتعداها إلى الجمادات أيضًا، فحبال جراح التي كانت عونًا له على مهنته أصبحت ملتفةً حول عنقه تهدده بالخنق والموت.

وقد حظي إكسسوار (الحبال) بتواجده إلى آخر إرشادات النص المسرحي، وهو المقطع الأكثر بقاءً في ذاكرة المتلقي، وقد دلل وجوده ملتفًا حول عنق صاحبه في نهاية الأحداث المسرحية على تكالب الشدائد والمصائب عليه، فحتى حباله التي غُلفت ببصماته وشهدت على عمله الشاق وكّده المتواصل تخلَّت عنه.

أما في نص **(حدث في مكة)** فقد وردت إكسسوارات لمسرحية (كخزانات الماء المحمولة) التي يحملها (السقا) ويسير بها بين أزقة مكة المكرمة، وأيضًا (المركاز، وجريدة الندوة) التي ارتبطت (بالمكان) وبشخصية مؤسسها أحمد السباعي، فالمُلاحظ في الإكسسوارات المسرحية السابقة أنها بدت مرتبطة ارتباطًا قويًّا (بالمكان) مُمثلة الهوية الحجازية.

أما إكسسوار (القُفل) الذي أُغلق به باب مسرح (دار قريش للتمثيل القصصي) و(حقيبة) المخرج العائد إلى مصر؛ فقد ارتبطا (بالحدث التاريخي) وهو حدث إقفال مسرح السباعي من قِبل السلطات.

**وظيفة تحديد الديكور**

ورد في نصوص الجمعان المسرحية توصيفًا للديكور المسرحي لما يراه ملائمًا لنصه، فالديكور في حقيقته يحمل قيمًا ومعاني دلالية من حيث كونه يعزز عملية التلقي ويساعد في بنائها، ضلا عما له من تأثير واضح على نفسية المتلقي، فعلى سبيل المثال لا الحصر، رأى الجمعان في نص **(جراح بن ساطي)** أن يكون الديكور عبارة عن: "غرفة صغيرة بلا جدران تتكون من سرير متهالك/ سقف قماشي يعلوه بعض السعف..."[128] وهي رغبة من المؤلف في إيصال صورة واضحة لمستوى (جراح) الاقتصادي والفقر الذي يعشيه من لحظة بدء المسرحية.

أما في نص **(حدث في مكة)** فقد دارت الأحداث في مكان واحد ما جعل الجمعان يعتمد على ديكور ثابت واحد، لم يجدِّده سوى مرة واحدة تبعًا للأحداث والتطورات المسرحية، ففي (المنظر العام) اقترح الجمعان على المخرج وجود "لوحة كبيرة كتب عليها (دار قريش للتمثيل القصصي)... مرتفع بسيط يأخذ شكل مسرح... بوابة تعلوها لوحة كتب عليها (مطبعة قريش)"[129]، وهو بذلك يحاكي المكان الفعلي الذي وقعت به أحداث النص المسرحي، ويحدده للمشاهد ويجعله على بينة واطلاع، فالذي قد كُتب على اللوحات هي إشارة حقيقية لمكان حقيقي ومحدد قد كان في الزمن الماضي، وهو موقع مسرح السباعي بمكة المكرمة.

كما اقترح الجمعان على المخرج تحديثًا للديكور المسرحي السابق، كما هو موضح في الشكل (2).

(130)

(تدخل ست كتل صخرية يطل من كل واحدة منها رأس ممثل بينما يختفي باقي جسده داخلها مع اتخاذها أشكال هندسية متنوعة تشكل في مجملها جبلاً مشابهاً لجبال بمكة تماماً من حيث الصلابة والميل إلى اللون الصخري الأسود اللامع بينما يتوسط هذا الجبل صخرة على شكل (بوروتكبل) قابل لصعود الممثل)

**المؤلف**:
(غاضبا) لن أقبل بتشويه نصي ... ولن أسمح لك أيها المخرج بجعله مختبرا لتجاربك .. مع اعتذاري الشديد لك يا شيخ أحمد.

**الشكل (2): إرشاد مسرحي يُفيد بتحديث ديكورات المسرح**

انمازت مدينة مكة المكرمة بجبالها الضخمة والشاهقة التي تبدو مختلفة الزوايا والأشكال، ويرجع اسوداد لونها إلى تكوين بعضها من الصخور البازلتية التي تميزت بالسواد، فالجبال قد رسمت تضاريس مكة المكرمة وشكلت هويتها الجغرافية والتاريخية، والجمعان بذلك قد أمدَّ الأحداث والشخصيات والجمهور أيضًا بتصوير واضح وأشبه بالحقيقية عن الحدث التاريخي الذي يحمله نصه المسرحي، مُقترحاً أن تشابه إحدى الصخور شكل (بوروتكبل) [131] ليتكمن الممثل من الصعود عليه والتنقل به على خشبة المسرح.

أما في نص **(موت المؤلف)** فقد جعل المنظر الافتتاحي المسرحي عبارة عن: "سور مقبرة ممتد... لوحة إرشادية مدون عليها العبارة (التاريخ نص كبير)"[132]، فسور المقبرة في بداية العرض وأول ما يشاهده المتلقي يبدو ملائمًا مع عنوان النص المسرحي (موت المؤلف) وأحداثه الآتية التي تبدو من خلال ما سُجِّل على اللوحة أنها أحداث تاريخية حقيقية.

كما برزت إشارة الجمعان لتغيير الديكور في: "ينتقل المشهد مباشرة لحديث بين القباني وسعيد الغبرا في أحد أزقة دمشق القديمة، حيث تظهر فوانيس الزيت المعلقة أو ما شابه"[133]، فحمل الإرشاد المسرحي السابق تغييرًا للديكور المسرحي تبعًا لانتقال الأحداث إلى حقبة زمنية سابقة، وهو زمن محاربة القباني ومشروعه المسرحي في دمشق، انطلاقًا من أن "الوظيفة التقليدية للديكور هي تعيين وتحديد مكان وقوع الحدث المسرحي، فهو إذن مرتبط بالمكان الذي هو في الأصل مجموعة من الأمكنة التخيلية في العرض المسرحي...، وما كانت للمتلقي القدرة على تجاوز التداخل بين الأمكنة إلا عن طريق فاعلية عناصر الديكور"[134].

يُلحظ من جميع ما سبق، تنوع وغزارة الإرشادات المسرحية التي وظفها الجمعان لخدمة نصوصه المسرحية، ما أدى إلى تجلّي مكانتها بصفتها نصوصًا موازية من خلال مقاربتها واستقرائها، ونافلة القول إنها مقام ثري بالمدلولات التي بغيابها قد تفتقر المقاطع الحوارية لجزء كبير مما تقدمه لها[135].

**الاستنتاجات**

حاول البحث الكشف عن فاعلية الإرشادات المسرحية وآلية اشتغالها كنصوص موازية في النص المسرحي، ويمكن تلخيص أبرز النتائج التي توصل إليها البحث في التالي:

- احتشدت نصوص الجمعان المسرحية بجُملة من (الإرشادات المسرحية) التي أدت عدة وظائف بصفتها نصوصا موازية، منها: قدرتها على نقل أدق تفاصيل الشخصيات، كانفعالاتها وردود أفعالها تجاه المواقف التي تتعرض لها، إذ غلب على شخصيات نص (جراح بن ساطي) السخرية والغضب، والدهاء والمكر، أما شخصيات (حدث في مكة) فإضافةً للسخرية والغضب غلب عليها أيضاً الخوف والدهشة والشرود الذهني، وقد حظيت شخصية (السباعي) تحديدًا بالنصيب الأكبر من تلك الإرشادات، أما (موت المؤلف) فغلب دوران إرشادات الصراخ والسخرية حول شخصيات السلطة (المحقق، الشرطي) على شخصيات أخرى من النص كـ(حنظلة، والمنادي، والقباني، والحكواتي، وغيرهم).
- وُظِّفت الإرشادات المسرحية في تأطير الزمان والمكان للأحداث المسرحية، كما تمكَّنت من تحريك عجلة الزمن والانتقال إلى الأمام أو الخلف.
- تمكَّنت الإرشادات المسرحية التي اختصت بعنصر الصوت من العمل كنصوص موازية كاشفة عن نبرات أصوات الشخصيات وحدتها، فضلا عن تنوع الأنماط الصوتية وتناسبها مع الأحداث المسرحية، كالمؤثرات الصوتية والغناء وغيرها، والتي تكشف الأبعاد السياسة والنفسية في النص،

كنص (جراح بن ساطي) الذي كشفت (أغنية الصيف) المُدرجة به عن المضامين السياسية التي تحملها المسرحية.

- تنوَّعت الإرشادات المسرحية التي اهتمت بعنصر الإضاءة في نصوص الجمعان، كخاصية (انسحاب الضوء التدريجي)، و(تسليط الضوء البؤري)، و(الإنارة الكاشفة) لخشبة المسرح بالكامل، و(التمييز أو الاستثناء)، إذ خلق كلُّ نوع منها دلالة مختلفة، كالإضاءة التي خُصِّصت لقبر سعد الله ونوس، والتي تعكس تقديرًا للمبدعين أجمع، إذ تموت أجسادهم وتبقى أعمالهم حية.
- حملت الإرشادات المسرحية التي تختص بالإكسسوارات والديكور المسرحي قيمة دلالية ثرية لنصوص الجمعان المسرحية، من خلال تمكُّنها من الكشف عن زمن النص ومكانه الجغرافي وبيئته، كما استطاعت تحديد المهن والمستوى الاقتصادي لبعض الشخصيات، (كخزانات الماء المحمولة) بالنسبة لـ(السقَّا)، و(الحبال) بالنسبة لـ(جراح) وبقية أصدقائه الشيَّالين.
- عملت الإرشادات المسرحية على إثراء مدلولات النصوص المسرحية وملء فراغاتها، ومنحت تصورًا واضحًا عن رؤية المؤلف البانورامية للعرض المسرحي.

**التوصيات**

يوصي البحث بدراسة توظيف التاريخ في نصوص سامي الجمعان المسرحية.

**الهوامش**

(1) إلياس، ماري، حسن، حنان: المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، عربي-انجليزي-فرنسي، ط١، بيروت، لبنان، مكتبة لبنان ناشرون، ١٩٩٧م، ص: ٢٢.

(2) بافي، باتريس: معجم المسرح، تر: ميشال ف.خطار، مراجعة: نبيل أبو مراد، ط١، بيروت، مكتبة الفكر الجديد، توزيع: مركز دراسات الوحدة العربية، ٢٠١٥م، ص: ٢٨٤.

(3) يُنظر: المرجع السابق، ص: ٣٧٨.

(4) يُنظر: الصلعاوي، التيجاني، العوري، رمضان: معجم اللغة المسرحية مع ثبت في المصطلح عربي-فرنسي-انجليزي، الرياض، مركز الملك عبد الله بن عبد العزيز الدولي لخدمة اللغة العربية، ص: ٣٢١.

(5) ينظر: لغزاوي، نورة: الخطاب المسرحي: مفاهيمه وآليات اشتغاله (عماد الدين خليل نموذجًا)، ط١، عمان، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، ٢٠١٨م، ١٤٣٩هـ، ص: ٣٥٤-٣٥٥.

(6) يُنظر: المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مرجع سابق، ص:22- 25.

(7) العلبة الإيطالية: شكل من أشكال العمارة المسرحية، تتكون من أربع جدران وتشبه العلبة في تصميمها، وقد ظهرت بهذا الشكل رغبة لتقديم العرض المسرحي في مكان مغلق بعد أن كانت تقدم العروض المسرحية في الهواء الطلق، ومن خلال (الجدار الرابع) يتحقق الإيهام لدى الجمهور، لذا أُطلق عليه أيضًا (المسرح الإيهامي).

(8) المسرح الواقعي والطبيعي: هي تيارات مسرحية تسعى لتقديم (الواقع) على خشبة المسرح، من خلال تصوير مواقف الحياة اليومية الحقيقة، والإيحاء المستمر بالواقع، كجلب بعض الديكورات المسرحية التي تتطابق مع الطبيعة والوسط التي يعيش بها المتفرج؛ مما يهيئه لقبول جميع ما يُقدّم من خلال الإيهام المسرحي.

(9) يُنظر: المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مرجع سابق، ص:22- 25.

(10) المرجع نفسه.

(11) ستونا، إلين، سافونا، جورج: المسرح والعلامات، تر: سباعي السيد، د.ط، مطابع المجلس الأعلى للآثار، ١٩٩٦م، ص 17.

(12) المرجع السابق، ص 186.

(13) ينظر: بوشلاق، عبد العزيز: لغة الإرشادات المسرحية في مسرحية اللعبة لأحمد بودشيشة، مجلة معارف، السنة الثانية عشرة، العدد: ٢٢، جوان، ٢٠١٧م، من ص٤١٢، إلى ص ٤١٧.

(14) سامي عبد اللطيف الجمعان، ولد بالأحساء عام (١٣٨٨هـ)، باحث وكاتب وممثل ومخرج مسرحي وشاعر، أكاديمي بجامعة الملك فيصل، حاصل على (الماجستير) من كلية الآداب بجامعة البحرين في الأدب والنقد في مجال السرديات والدراما عام (2003م)، وحاصل على (الدكتوراه) من كلية الآداب بجامعة الملك سعود، الرياض عام (2011م)، له ما يزيد عن 25 نصًّا مسرحيًّا ما بين نثريّة وشعريّة، موجهة للأطفال والكبار، أصدر مؤلفات عديدة في المسرح السعودي،

وحاز على المركز الأول لجائزة وزارة الثقافة للمسرح والفنون الأدائيّة في بلاده في دورتها الأولى عام 2021م.

(15) الجمعان، سامي: نصوص مسرحية مسرحيات للكبار والأطفال، المجموعة الأولى، ط١، عمان-الأردن، مركز القوس لخدمات الطباعة، ٢٠٠٣م، ص٢٠، ص٤٧.

(16) المرجع نفسه.

(17) الجمعان، سامي: حدث في مكة ومسرحيات أخرى، ط١، الرياض، وزارة الثقافة والإعلام وكالة الوزارة للشؤون الثقافية، ١٤٣٤هـ، ٢٠١٣م، ص٥٩.

(18) المرجع نفسه.

(19) الجمعان، سامي: موت المؤلف نص وبيانات مسرحية، ط١، د.ن، ١٤٣٠هـ، ٢٠٠٩م، ص١٢٨.

(20) نصوص مسرحية مسرحيات للكبار والأطفال، ص٢١.

(21) المرجع السابق، ص٣١.

(22) المرجع السابق، ص٣٢.

(23) حدث في مكة ومسرحيات أخرى، ص ٦٤.

(24) المرجع السابق، ص٧٠.

(25) موت المؤلف نص وبيانات مسرحية، ص ١١٣.

(26) المرجع السابق، ص ١١٤.

(27) المرجع السابق، ص ١٣٥.

(28) حدث في مكة ومسرحيات أخرى، ص٧١.

(29) موت المؤلف نص وبيانات مسرحية، ص١٠٤.

(30) نصوص مسرحية مسرحيات للكبار والأطفال، ص٣٠.

(31) المرجع نفسه.

(32) حدث في مكة ومسرحيات أخرى، ص ٧٨.

(33) المرجع السابق، ص ٨٠.

(34) المرجع السابق، ص٨٤.

(35) موت المؤلف نص وبيانات مسرحية، ص ١١٩.

(36) المرجع السابق، ص ١٢٢.

(37) المرجع السابق، ص ١٢٥.

(38) المرجع السابق، ص١٢٦.

(39) نصوص مسرحية مسرحيات للكبار والأطفال، ص٤١.

(40) المرجع نفسه.

(41) المرجع السابق، ص٤٥.

(42) المرجع نفسه.

(43) المرجع السابق، ص٤١.

(44) يُنظر: الخطاب المسرحي: مفاهيمه وآليات اشتغاله (عماد الدين خليل نموذجًا)، مرجع سابق، ص٢٤٧.

(45) نصوص مسرحية مسرحيات للكبار والأطفال، ص٤٤.

(46) المرجع السابق، ص٣٨.

(47) المرجع السابق، ص ٣٩.

(48) المرجع السابق، ص٣٣.

(49) المرجع السابق، ص٤٨.

(50) المرجع السابق، ص٢٤.

(51) المرجع السابق، ص٤٩.

(52) المرجع نفسه.

(53) المرجع السابق، ص٢٥.

(54) المرجع السابق، ص٤٢.

(55) المرجع السابق، ص٤٤.

(56) المرجع نفسه.

(57) المرجع السابق، ص٣٨.

(58) المرجع السابق، ص٣٥.

(59) المرجع السابق، ص٤٦.

(60) المرجع السابق، ص٢٥.

(61) حدث في مكة ومسرحيات أخرى، ص٧٦.

(62) المرجع السابق، ص٦١.

(63) المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مرجع سابق، ص ١٥٩.

(64) يُنظر: معجم اللغة المسرحية، مرجع سابق، ص١٠٦.

(65) غنيم، غسان: المسرح السياسي في سوريا ١٩٦٧-١٩٩٠، ط١، دمشق، سوريا، منشورات دار علاء الدين، ١٩٩٦م، ص277.

(66) نصوص مسرحية مسرحيات للكبار والأطفال، ص١٩.

(67) المرجع السابق، ص٢٠.

(68) موت المؤلف نص وبيانات مسرحية، ص ١٣٦.

(69) المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مرجع سابق، ص١٥٣.

(70) يُنظر: الخطاب المسرحي: مفاهيمه وآليات اشتغاله (عماد الدين خليل نموذجًا)، مرجع سابق، ص ٣٤٢.

(71) موت المؤلف نص وبيانات مسرحية، ص ١٠١.

(72) المرجع السابق، ص١٣٧.

(73) المرجع السابق، ص١٣٦.

(74) حدث في مكة ومسرحيات أخرى، ص٨١.

(75) نصوص مسرحية مسرحيات للكبار والأطفال، ص٢١.

(76) المرجع السابق، ص٣٠.

(77) المرجع السابق، ص٤١.

(78) المرجع نفسه.

(79) موت المؤلف نص وبيانات مسرحية، ص١١٢.

(80) المرجع السابق، ص١٢٠.

(81) حدث في مكة ومسرحيات أخرى، ص٦٦.

(82) الصادق، محمد: حوار بعنوان: سامي الجمعان: مسرحيتي «القافلة تسير» تحمل موقفي من القضية الفلسطينية، نُشر في 2021-06-02، جريدة الجريدة، مسترجع من: https://www.aljarida.com/articles/1622563630100741900 تاريخ الاطلاع:٦/ديسمبر/٢٠٢٢م.

(83) موت المؤلف نص وبيانات مسرحية، ص٨٩.

(84) المرجع السابق، ص ١٠٨.

(85) المرجع السابق، ص١٣١.

(86) المرجع السابق، ص٨٩.

(87) المرجع السابق، ص١٣١.

(88) خلف، تيسير: مقالة بعنوان: أبو خليل القباني وريادته المسرحية محاولة في التأريخ، مجلة بدايات لكل فصول التغيير، العدد: ٣٤، ٢٠٢٢م.

(89) حدث في مكة ومسرحيات أخرى، ص٥٨.

(90) يُنظر: مظفر، حليمة: (٢١، جمادى الأول، ١٤٢٥هـ - ٢٠٠٤م) «دار قريش للتمثيل القصصي» وقبل 44 عامًا: مسرح السباعي للأعمال التاريخية في مكة أقفله خوف المحافظين من تحوله لـ«ملهى مختلط»، جريدة الشرق الأوسط، العدد: ٩٣٨٥، مسترجع من: https://archive.aawsat.com/details.asp?issueno=9165&article=249077#.ZCfgOy0xlKM تاريخ الاطلاع:١٠/ديسمبر/٢٠٢٢م.

(91) حدث في مكة ومسرحيات أخرى، ص٥٨.

(92) الجمعان، سامي: المسرح السعودي من الريادة إلى التجديد، نادي الأحساء الأدبي، ٢٠١٨م، ص٢٩.

(93) مقالة بعنوان: «دار قريش للتمثيل القصصي» وقبل 44 عامًا: مسرح السباعي للأعمال التاريخية في مكة أقفله خوف المحافظين من تحوله لـ«ملهى مختلط»، مرجع سابق، تاريخ الاطلاع: ١٢/ديسمبر/٢٠٢٢م.

(94) نصوص مسرحية مسرحيات للكبار والأطفال، ص١٧.

(95) المرجع نفسه.

(96) المرجع السابق، ص٢٢.

(97) المرجع نفسه.

(98) المرجع السابق، ص٤٩.

(99) ينظر: البقمي، لطيفة: المسرح السعودي المعاصر موضوعاته واتجاهاته- دراسة فنية، نادي الأحساء الأدبي، ٢٠١٤، ١٤٣٦م، ص ٢٦١.

(100) موت المؤلف نص وبيانات مسرحية، ص٨٩.

(101) المرجع السابق، ص١١٨.

(102) المرجع السابق، ص١٢١.

(103) معجم المسرح، مرجع سابق، ص ١٠٦.

(104) نصوص مسرحية مسرحيات للكبار والأطفال، ص٤٨.

(105) موت المؤلف نص وبيانات مسرحية، ص ١١٣.

(106) نصوص مسرحية مسرحيات للكبار والأطفال، ص٢٢.

(107) المرجع السابق، ص٢٣.

(108) هلتون، جوليان: نظرية العرض المسرحي، تر: نهاد صليحة، ط١، القاهرة، مصر، هلا للنشر والتوزيع، ٢٠٠٠م، ص ١٤٩.

(109) يُنظر: الباهلي، رياض شهيد: سيمياء الضوء في المسرح (بناء نظام علامي للإضاءة) العراق، بغداد، دار الشؤون الثقافية، ٢٠٠٩م، من ص٨٧ إلى ٨٩.

(110) نصوص مسرحية مسرحيات للكبار والأطفال، ص٢٦.

(111) المرجع السابق، ص٤٩.

(112) معجم المسرح، مرجع سابق، ص٢٠٤

(113) حدث في مكة ومسرحيات أخرى، ص٥٨.

(114) المرجع نفسه.

(115) ينظر: عمر، أحمد مختار: اللغة واللون، ط٢، القاهرة، عالم الكتب للنشر والتوزيع، ١٩٩٧م، ص١٦٦.

(116) موت المؤلف نص وبيانات مسرحية، ص١٠٧.

(117) المرجع السابق، ص١٠٨.

(118) المرجع نفسه.

(119) معجم المسرح، مرجع سابق، ص ٢٠٣.

(120) المرجع السابق، ص٤٤.

(121) موت المؤلف نص وبيانات مسرحية، ص ١٠٩

(122) المرجع نفسه.

(123) نصوص مسرحية مسرحيات للكبار والأطفال، ص٣٤.

(124) المرجع السابق، ص٤٩.

(125) المرجع السابق، ص٢٠.

(126) المرجع السابق، ص٢١.

(127) المرجع السابق، ص٤٩.

(128) المرجع السابق، ص١٧.

(129) حدث في مكة ومسرحيات أخرى، ص٥٨.

(130) المرجع السابق، ص٦٤.

(131) مصطلح (منصة / Practicable): هو جزء من الديكور المسرحي يكون متنقلًا، ويُستخدم للاتكاء أو التنقل بها أو المشي عليها.

(132) موت المؤلف نص وبيانات مسرحية، ص٨٩.

(133) المرجع السابق، ص١٣١.

(134) شكير، عبد المجيد: جمالية الاشتغال التقني في العرض المسرحي، المغرب، مجلة طنجة الأدبية، العدد:٢٤، مارس/٢٠١٠م، ص١٣.

(135) المرجع نفسه.

**المصادر**


- بافي، باتريس (٢٠١٥م): معجم المسرح، تر: ميشال ف.خطار، مراجعة: نبيل أبو مراد ، ط١، بيروت، مكتبة الفكر الجديد، توزيع: مركز دراسات الوحدة العربية.
- الباهلي، رياض شهيد (٢٠٠٩م): سيمياء الضوء في المسرح (بناء نظام علامي للإضاءة) العراق، بغداد، دار الشؤون الثقافية.
- البقمي، لطيفة (٢٠١٤م، ١٤٣٦هـ): المسرح السعودي المعاصر موضوعاته واتجاهاته- دراسة فنية، نادي الأحساء الأدبي.
- بوشلالق، عبد العزيز (٢٠١٧م): لغة الارشادات المسرحية في مسرحية اللعبة لأحمد بودشيشة، مجلة معارف، السنة الثانية عشرة، العدد: ٢٢.
- الجمعان، سامي (١٤٣٠هـ، ٢٠٠٩م): موت المؤلف نص وبيانات مسرحية، د.ن.
- الجمعان، سامي (١٤٣٤هـ، ٢٠١٣م): حدث في مكة ومسرحيات أخرى، وزارة الثقافة والإعلام وكالة الوزارة للشؤون الثقافية، الرياض.
- الجمعان، سامي (٢٠٠٣م): نصوص مسرحية مسرحيات للكبار والأطفال، المجموعة الأولى، مركز القوس لخدمات الطباعة، عمان-الأردن.
- الجمعان، سامي (٢٠١٨م): المسرح السعودي من الريادة إلى التجديد، نادي الأحساء الأدبي.
- خلف، تيسير (٢٠٢٢م): أبو خليل القباني وريادته المسرحية محاولة في التأريخ، مجلة بدايات لكل فصول التغيير، العدد: ٣٤.
- ستونا، إلين، سافونا، جورج (١٩٩٦م): المسرح والعلامات، تر: سباعي السيد، دط، مطابع المجلس الأعلى للآثار.
- شكير، عبد المجيد (٢٠١٠م): جمالية الاشتغال التقني في العرض المسرحي، المغرب، مجلة طنجة الأدبية، العدد:٢٤.
- الصادق، محمد (02-06-2021م): سامي الجمعان: مسرحيتي «القافلة تسير» تحمل موقفي من القضية الفلسطينية، جريدة الجريدة، مسترجع من: https://www.aljarida.com/articles/1622563630100741900.
- الصلعاوي، العوري، التيجاني، رمضان: معجم اللغة المسرحية مع ثبت في المصطلح عربي-فرنسي-انجليزي، الرياض، مركز الملك عبد الله بن عبد العزيز الدولي لخدمة اللغة العربية.
- عمر، أحمد مختار (١٩٩٧م): اللغة واللون، ط٢، القاهرة، عالم الكتب للنشر والتوزيع.
- غنيم، غسان (١٩٩٦م): المسرح السياسي في سوريا ١٩٦٧-١٩٩٠، ط١، دمشق، سوريا، منشورات دار علاء الدين.
- لغزاوي، نورة (٢٠١٨م، ١٤٣٩هـ): الخطاب المسرحي: مفاهيمه وآليات اشتغاله (عماد الدين خليل نموذجاً)، ط١، عمان، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع.
- مظفر، حليمة (٢١، جمادى الأول، ١٤٢٥هـ - ٢٠٠٤م): «دار قريش للتمثيل القصصي» وقبل 44 عامًا: مسرح السباعي للأعمال التاريخية في مكة أقفله خوف المحافظين من تحوله لـ«ملهى مختلط»، جريدة الشرق الأوسط، العدد: ٩٣٨٥، مسترجع من: https://archive.aawsat.com/details.asp?issueno=9165&article=249077#.ZCfgOy0xlKM.
- هلتون، جوليان (٢٠٠٠م): نظرية العرض المسرحي، تر: نهاد صليحة، ط١، القاهرة، مصر، هلا للنشر والتوزيع.
- الياس، ماري، حسن، حنان (١٩٩٧م): المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، عربي-انجليزي-فرنسي، ط١، بيروت، لبنان، مكتبة لبنان ناشرون.