جامعة محمد البشير الإبراهيمي برج بوعريريج

كلية الأدب واللغات الأجنبية

قسم اللغة والأدب العربي

مذكرة مقدمة لاستكمال متطلبات شهادة ماستر

الميدان: لغة وأدب عربي

الشعبة: دراسات نقدية

التخصص: نقد حديث ومعاصر

بعنوان:

المسرح بين النص والعرض

مسرحية يوم من زماننا لسعد الله ونوس -أنموذجا-

من إعداد الطالبين:

- بن عيسى عبد الغني
- هاشمي العلو اني

تحت إشراف الأستاذ

- أ. د قارة محمد سليمان

أعضاء لجنة المناقشة

إسم ولقب العضو	الرتبة	المؤسسة	الصفة
بوعلام رزيق	استاذ التعليم العالي	جامعة–برج بوعريريج-	رئيسا
سليمان قارة محمد	استاذ محاضر –أ-	جامعة–برج بوعريريج-	مشرفا ومقررا
سليم سعدلي	استاذ التعليم العالي	جامعة–برج بوعريريج-	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2024-2025

بسم الله الرحمن الرحيم
١٤٣٨

* ملحق بالقرار رقم ....1082.... المؤرخ في ..... 27 ديسمبر 2020 .....
الذي يحدد القواعد المتعلقة بالوقاية من السرقة العلمية ومكافحتها

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

مؤسسة التعليم العالي والبحث العلمي:

نموذج التصريح الشرفي
الخاص بالالتزام بقواعد النزاهة العلمية لإنجاز بحث

أنا الممضي أسفله،
السيد(ة): بن عيسى عبد الحق ..... الصفة: طالب، أستاذ، باحث ..... طالب .....
الحامل(ة) لبطاقة التعريف الوطنية رقم: 109337333 والصادرة بتاريخ 08/08/2017
المسجل(ة) بكلية / معهد الآداب واللغات ..... قسم اللغة والأدب العربي .....
والمكلف(ة) بإنجاز أعمال بحث (مذكرة التخرج، مذكرة ماستر، مذكرة ماجستير، أطروحة دكتوراه)،
عنوانها: المسرح بين التنظير والعرض مسرحية كوم حن زباتنا لبسم الله مولود عسوس أنموذجا .....

أصرح بشرفي أني ألتزم بمراعاة المعايير العلمية والمنهجية ومعايير الأخلاقيات المهنية والنزاهة الأكاديمية المطلوبة في إنجاز البحث المذكور أعلاه .

التاريخ: 25/06/2025

شوهد لأجل التصديق
السيد: المعني
بطاقة التعريف الوطنية رقم:
مستخرج بتاريخ:
العناصر هي:
25 جوان 2025
رئيس المجلس الشعبي البلدي و بتفويض منه
ضابط الحالة المدنية
مخروز زهير

توقيع المعني (ة)

* ملحق بالقرار رقم ....1082.... المؤرخ في ..... 27 ديسمبر 2020

الذي يحدد القواعد المتعلقة بالوقاية من السرقة العلمية ومكافحتها

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

مؤسسة التعليم العالي والبحث العلمي:

نموذج التصريح الشرفي

الخاص بالالتزام بقواعد النزاهة العلمية لإنجاز بحث

أنا الممضي أسفله،

السيد(ة): هاشمي العدواني الصفة: طالب، أستاذ، باحث ..... طالب .....

الحامل(ة) لبطاقة التعريف الوطنية رقم 110793436 والصادرة بتاريخ 29.05.2025 .....

المسجل(ة) بكلية / معهد الآداب واللغات قسم اللغة والأدب العربي .....

والمكلف(ة) بإنجاز أعمال بحث (مذكرة التخرج، مذكرة ماستر، مذكرة ماجستير، أطروحة دكتوراه)،

عنوانها: المسرح بين النص والعرض مسرحية "كلم من زمانا" لمحمد الأمين بوشوشي أنموذجا .....

أصرح بشرفي أني ألتزم بمراعاة المعايير العلمية والمنهجية ومعايير الأخلاقيات المهنية والنزاهة الأكاديمية المطلوبة في إنجاز البحث المذكور أعلاه.

التاريخ: 25/06/2024

شوهد لأجل التصديق
التوقيع: المعني
بطاقة التعريف الوطنية رقم:
سلمت بتاريخ:
الحاصر في: 25 جوان 2024
ع/رئيس المجلس الشعبي البلدي و بتفويض منه
ضابط الحالة المدنية
حروز زهير

توقيع المعني (ة)

إهداء

إلى من كانا لي وطنًا قبل أن أعرف معنى الأوطان،
إلى من غرسا في قلبي القيم، وفي عقلي الإصرار،
إلى والدي الحبيب رابح، رمز التضحية والعمل،
وإلى والدتي الطيبة فاطمة، منبع العطف والحنان،
رحلتما قبل أن تريا ثمرة تعبي،
وغابت لحظة الفرح الكبرى دون دعائكما وابتسامتكما،
لكنني ما زلت أستنشق عبق ذكريكما،
وأستشعر وجودكما في كل نجاح أحققه،
فأنتم النور الذي لا يخبو، والنبض الذي لا ينقطع.
رحمكما الله بقدر ما أحببتكما،
وجعل هذا العمل المتواضع صدقةً جاريةً عن روحيكما،
وعرفانًا لا ينضب لجميلكما في حياتي.
وإلى خالتي جميلة،التي كانت لي أمًّا بعد أمي،
سندًا وعونًا في غيابها،أدامك الله نعمة في حياتي،
وجزاك عني خير الجزاء.
إلى إخوتي وعائلتي،
شكرًا لوجودكم الدائم، ودعمكم الذي منحني القوة للاستمرار.

إهداء

إلى روح والدتي الطاهرة،

التي رحلت عن دنياي، لكنها لم ترحل من قلبي،

رحمكِ الله بقدر ما أحببتكِ،

وجعل هذا العمل نورًا في قبرك، وصدقةً جاريةً في ميزان حسناتك.

وإلى والدي العزيز،

سندي الأول، ومصدر قوتي،

شكرًا لصبرك وتوجيهك ودعائك الذي كان لي عونًا في كل خطوة.

إلى إخوتي وأفراد عائلتي الكرام،

لكم خالص شكري وامتناني على وقوفكم بجانبي ودعمكم المتواصل..

إلى كل من ترك في طريقي بصمة خير،

شكرًا من القلب، ودعائي لكم بالسعادة والتوفيق.

شكروعرفان

الحمد لله حمدًا مباركًا فيه، يليق بجلال وجهه وعظيم عطائه، وأسأله جلّ شأنه أن يجعل علمنا سبيلًا إلى رضاه.
والصلاة والسلام على إمام المرسلين وسيد الخلائق محمد، صلى الله عليه وسلم... أما بعد:

نحمد الله عز وجل الذي وفقنا لإتمام هذا العمل المتواضع. وكما قيل:*"من لا يشكر الناس لا يشكر الله"* ، فإننا نتوجه بأسمى آيات الشكر والعرفان والتقدير إلى الأستاذ الدكتور **قارة محمد سليمان**، الذي تفضل بقبول الإشراف على هذا العمل، متحملًا عناء التوجيه والعون والنصيحة. كما نمدّ شكرنا إلى كافة أساتذة قسم اللغة والادب العربي، على ما قدموه من علم وإرشاد.

أتقدم أيضًا بخالص الشكر كل من شجعنا وساندنا، من قريب أو بعيد، بكلمة طيبة، أو ابتسامة، أو دعاء صادق.

{ رَبِّ أوزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَنِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَى وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحًا تَرْضَاهُ وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ فِي عِبَادِكَ الصَّالِحِينَ } النمل 19

مقدمة

شكّل المسرح، ولا يزال، أحد أهم التعبيرات الفنية والأدبية التي رافقت تاريخ الشعوب والأمم، لما يتمتع به من قدرة خاصة على محاكاة الإنسان في مختلف أبعاده الداخلية والخارجية، الاجتماعية والنفسية، الفكرية والروحية. فقد كان المسرح وما يزال مرآة تنعكس عليها القضايا والمشكلات، والهموم والهواجس، وأحياناً الأحلام والطموحات. وعلى خشبته تتجسد الحياة بأدق تفاصيلها، في محاولاة جادة لتشريح الواقع أو تجأو زه، عبر مساءلة الذات والمجتمع.

وإذا كان النص المسرحي يُعد نقطة الانطلاق في العمل الفني، فإن عرضه على الخشبة هو الذي يمنحه اكتماله التعبيري والتواصلي، وهنا تتجلى العلاقة المركبة بين النص والعرض، علاقة لا تقوم على التماثل التام، بقدر ما تقوم على التأو يل والإبداع، ما يجعل من المسرح مؤسسة فنية قائمة على التكامل بين الكلمة المجسدة والتجسيد المؤوّل.

ومن منطلق إدراكنا لأهمية هذا التكامل في تحقيق الغايات الجمالية والمعرفية للمسرح، جاءت دراستنا الموسومة بـــ "**المسرح بين النص والعرض – مسرحية يوم من زماننا لسعد الله ونوس أنموذجًا**"، والتي نسعى من خلالها إلى تقصي حدود العلاقة بين النص المكتوب والعرض المنجز، وتحليل مدى انسجام عناصر البناء الدرامي مع الرؤية الإخراجية، والكشف عن التحولات التي قد تطرأ على النص في أثناء تمثيله على الخشبة.

لقد تنأو ل هذا الموضوع ثلة من الباحثين منهم نهاد صليحة في كتابها: المسرح بين النص والعرض، وأبو الحسن سلام في كتابه: سميولوجيا المسرح بين النص والعرض، لكن موضوع دراستنا المطبق على مسرحية "يوم من زماننا" لم يسبق إليه أحد في حدود علمنا.

وقد دفعنا إلى اختيار هذا الموضوع جملة من الدوافع، من أبرزها رغبتنا في خوض تجربة تحليلية مع عمل مسرحي غني فكريًا وجماليًا، وميلنا إلى تنأو ل أحد أبرز الأسماء في المسرح العربي المعاصر، **سعد الله ونوس**، الذي عرف بنصوصه المشحونة بالقضايا السياسية والاجتماعية، ومنها مسرحية "**يوم من زماننا**"التي اخترناها نموذجًا لهذه الدراسة.

ولأن كل بحث أكاديمي جاد يتطلب اتباع منهج واضح يساعد على فهم الظاهرة وتحليلها، فقد اعتمدنا في دراستنا هذه على **المنهج التحليلي النقدي**، الذي مكّننا من الغوص في بنية النص المسرحي واستخلاص عناصره الفنية والجمالية. كما استعنا بـــ **المنهج السيميائي** لتحليل العلامات البصرية والرموز المستخدمة في العرض المسرحي، إضافة إلى توظيف جوانب من **المنهج البنيوي** في دراسة بنية الشخصيات والصراع، و**المنهج التاريخي** لفهم السياقات الاجتماعية والسياسية التي أنتج فيها النص. هذا التعدد المنهجي كان ضرورياً لكشف التفاعل المعقد بين النص والعرض، والكشف عن الآليات الفنية المستخدمة في تحويل النص المكتوب إلى تجربة بصرية حية.

تقوم هذه الدراسة على جملة من التساؤلات المحورية، نوجزها فيما يلي:

- كيف وظّف سعد الله ونوس عناصر البناء الدرامي في نص "يوم من زماننا" لخدمة قضيته الفكرية والإنسانية؟
- ما مدى انعكاس هذه العناصر في العرض الذي قدمه المسرح الجهوي لباتنة؟
- كيف تتجلى رمزية المكان والزمان، والصراع بين الشخصيات، في النص، وكيف يتم تأو يلها بصرياً في العرض؟
- ما دور كل من المخرج وباقي أعضاء الفريق الفني في تحويل النص إلى عرض متكامل؟

وللإجابة عن هذه التساؤلات، قسمنا عملنا إلى فصلين متكاملين:

جاء **الفصل الأول** بعنوان: "**عناصر النص الدرامي**"، وفيه قمنا بتحديد المفاهيم النظرية وتحليلها تطبيقياً على نص "يوم من زماننا"، فدرسنا مفهوم **الزمان** وأشكاله، و**المكان** بنوعيه المفتوح والمغلق، و**الشخصية** من حيث أنواعها وأبعادها، بالإضافة إلى تحليل **الصراع** من حيث أشكاله وأقسامه، ثم تنأو لنا **الحوار** بوصفه أداة فنية وجمالية للتعبير عن الشخصيات وتطور الأحداث.

أما **الفصل الثاني**، فقد خصصناه لـــ "**عناصر العرض الدرامي**"، وبدأناه بتقديم **البطاقة الفنية للعرض** الذي قدّمه **المسرح الجهوي لباتنة**، ثم تطرقنا إلى أهم أعضاء الفريق المسرحي، متنأو لين بالتحليل أدوار كل من **المخرج المسرحي، الدراماتورج، والسينوغراف**، وعرّجنا بعد ذلك على كيفية **حضور النص في العرض**، محللين طبيعة التغييرات التي لحقت به، ومبرزين أثرها في عملية التلقي، ثم ختمنا الفصل بتحليل العناصر التقنية والجمالية في العرض كـــ **التمثيل، الملابس، الديكور، الإضاءة، الموسيقى، والمؤثرات الصوتية**، وصولًا إلى تقديم **ملاحظات عامة حول العرض** ومدى نجاحه في تجسيد النص.

وفي نهاية البحث، خلصنا إلى جملة من **النتائج والاستنتاجات** التي توصلنا إليها، مؤكدين من خلالها على العلاقة الجدلية بين النص والعرض المسرحي، وعلى أهمية تفعيل هذا التكامل لخلق تجربة مسرحية تلامس وعي المتلقي وتخاطب واقعه.

وقد اعتمدنا في إنجاز هذه الدراسة على مجموعة من المراجع التي عالجت نظرية المسرح، وعناصره، وعملية الإخراج، إضافة إلى النص الأصلي للمسرحية والعرض المسرحي محل الدراسة. ومن بين أهم هذه المراجع: المعجم المسرحي: مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض لماري إلياس وحنان قصاب حسن، لما يحتويه من مفاهيم دقيقة وأساسية في فهم بنية العرض المسرحي؛ ومعجم المصطلحات الدرامية والمسرحية لإبراهيم حمادة، لما يقدمه من تعاريف دقيقة للمفاهيم المسرحية؛ كما شكّلت أعمال سعد الله ونوس، لا سيما مسرحية يوم من زماننا ضمن الأعمال الكاملة، مرجعًا محوريًا في التحليل والتفسير.

ولم يكن طريقنا خاليًا من الصعوبات، حيث واجهتنا بعض العوائق مثل شحّ المراجع النقدية حول المسرحية، وصعوبة الوصول إلى بعض المصادر المتخصصة.

ختامًا، نتوجه بجزيل الشكر والامتنان إلى **أستاذنا المشرف الدكتور قارة محمد سليمان**، الذي لم يبخل علينا بتوجيهاته ونصائحه، كما نوجّه شكرًا خاصًا إلى **الممثل المسرحي سمير أو جيت**، الذي كان أحد المشاركين في العرض محل الدراسة، وساهم بشكل فعّال في دعم هذا

العمل، من خلال مساعدتنا في جمع المعلومات، ومدّنا بتسجيل العرض والوثائق الخاصة به من أرشيف **المسرح الجهوي لباتنة.**

الفصل الأول

عناصر النص الدرامي

1. ملخص المسرحية.
2. المكان.
3. الزمن.
4. الشخصيات.
5. الحوار.
6. الصراع.

1.ملخص المسرحية:

تدور أحداث مسرحية "يوم من زماننا" لسعد الله ونوس حول شخصية الأستاذ فاروق، أستاذ الرياضيات، الذي يجد نفسه في مواجهة واقع اجتماعي مختل ومأزوم، تنخره قيم الانحلال وتواطؤ المؤسسات. يقود فاروق بحثًا محمومًا لكشف حقيقة المرأة الغامضة فدوى، التي تحوّلت إلى رمز للسطوة غير المشروعة، بعدما نسجت شبكة فساد أخلاقي تسلّلت إلى صميم البنية المجتمعية. وعلى امتداد محاولاته لكشف خيوط هذه "الإمبراطورية" الأخلاقية المنحطة، يصطدم فاروق بجملة من الشخصيات المتورطة – لا بالفعل، بل بالصمت والتخاذل – عن مواجهة الانحدار القيمي.

يتجسّد هذا التواطؤ في مدير المدرسة، الذي يُغلّب مصلحته الوظيفية على واجبه التربوي، وفي إمام المسجد، الذي يختبئ خلف خطاب ديني يحرّم الخوض في "أعراض الناس" ويدعو إلى اتقاء "الفتنة"، ثم في مدير المنطقة، الذي يتذرع بشعارات الانفتاح و"عدم التزمت" ليبرر سكوته. وهكذا ترسم المسرحية شبكة متداخلة من التواطؤات، تُظهر أن الفساد لا يقتصر على الأفعال الظاهرة، بل يمتد ليشمل كل من يختار الصمت أو الانسحاب.

تبلغ مأساة فاروق ذروتها حين يكتشف ارتياد زوجته منزل فدوى، ما يفتح أبواب الشك واليأس في داخله، ويدفعه إلى حافة الانهيار. يلجأ إلى شرب الخمر، ويقرّر الانتحار في لحظة قطيعة نهائية مع محيطه، لكنه يُفاجأ لاحقًا ببراءة زوجته، ما يُعيد التوازن جزئيًا ويكشف له هشاشة أحكامه المسبقة

من خلال هذه الحبكة المأزومة، تطرح المسرحية رؤية نقدية حادة للواقع العربي، حيث تُعيد طرح سؤال القيم في سياق اجتماعي مأزوم، تتواطأ فيه السلطة والدين والإدارة مع الانحلال، سواء بالفعل أو بالصمت. ويظهر ذلك في أسلوب ونوس الساخر الذي يستنطق الشخصيات ويكشف زيف خطاباتها، ليحوّل العمل المسرحي إلى مساحة مساءلة جماعية مفتوحة.

إن "يوم من زماننا" ليست مجرد انعكاس درامي لواقع عربي متشابه، بل هي – كما في معظم أعمال سعد الله ونوس – دعوة صريحة لمجابهة الفساد من جذوره، ورفض الصمت، وكشف

الأقنعة التي تحمي انحطاطًا مغطى بخطابات جوفاء. إنها مسرحية احتجاج بامتياز، تؤكد التلازم بين الفن والموقف، وتُكرّس المسرح كفضاء للمقأو مة الجمالية والفكرية.

2.المكان:

مفهومه:

أ. لغة:

ورد ذكر كلمة "المكان" في القرآن الكريم مرات عديدة، واستخدمت لتعبر عن معان مختلفة ومتنوعة. نذكر منها مايلي:

منها ما يشير إلى الموقع أو المحل قوله تعالى: ﴿وَاذْكُرْ فِي الْكِتَابِ مَرْيَمَ إِذِ انتَبَذَتْ مِنْ أَهْلِهَا مَكَانًا شَرْقِيًّا﴾ مريم: 16

بمعنى الموقع والموضع.

وأحيانا تأتي بمعنى "منزلة "كما في قوله تعالى: ﴿قُلْ مَنْ كَانَ فِي الضَّلَالَةِ فَلْيَمْدُدْ لَهُ الرَّحْمَنُ مَدًّا حَتَّى إِذَا رَأَوْا مَا يُوعَدُونَ إِمَّا الْعَذَابَ وَإِمَّا السَّاعَةَ فَسَيَعْلَمُونَ مَنْ هُوَ شَرٌّ مَكَانًا وَأَضْعَفُ جُندًا﴾ مريم: 75

وهنا تعني شر المكانة المنزلة.

وورد في لسان العرب لإبن منظور في مادة "كون" إنا المكان الموضع، جمع أمكنة وأماكن.. فلان مكين عند فلان، بين المكانة والمكانة الموضع"[1].

و يعني ذلك المستقر الموضع والإقامة.

[1] أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الافريقي المصري، لسان العرب، المجلد 13، م، س، ص 365.

ب. إصطلاحا:

هدفنا من دراسة المكان هو فهمه كجزء مهم من العناصر الفنية في العمل الأدبي، لأننا لا نستطيع أن نحكي قصة دون أن نحدد مكانا تدور فيه الأحداث، سواء كان هذا المكان حقيقيا أو خياليا.

"فالمكان أو الأمكنة التي تقع فيها المواقف والأحداث المعروضة... ومقتضيات السرد[1]

أي المكان هو المساحة التي تجري فيها الأحداث، وتحدث في وقت معين حسبما يحتاجها السرد والشخص الذي يروي القصة. وعرف المكان أيضا بأنه "يشكل مكونا محوريا بل عنصرا حكائيا قائما بذاته، إن المكان الروائي يعد بمثابة الخلفية الضرورية التي يصعب تخيل وقوع الأحداث بدونه، ويرتبط إدراك المكان بالجانب الحسي، وقد يسقط الأديب الادراك النفسي على الأشياء المحسوسة لتوضيحها والتعبير عنها.[2]

ومنه يتضح أن المكان جزء مهم وأساسي في النص السردي، لأنه الأساس الذي تدور فيه أحداث الرواية. فلا يمكن تخيل الأحداث أو الشخصيات من غير وجود مكان تظهر فيه.

ج. أنواع المكان:

يعتبر المكان عنصرا أساسيا في بناء المسرحية، لا يمكن الاستغناء عنه بسبب أهميته الكبيرة، وينقسم الى قسمين مكان مفتوح وآخر مغلق:

- **المكان المفتوح:**

الأماكن المفتوحة هي أماكن واسعة يشعر فيها الانسان بالحرية والحركة، ويلتقي فيها أشخاص من مختلف الأجناس، وتساعد هذه الأماكن على التواصل مع الآخرين وتخفف من الشعور بالوحدة حسب نفسية كل شخص.

---

[1] جيرالد برنس، قاموس السرديات، ترجمة السيد إمام، مريت للنشر والمعلومات، قصر النيل، القاهرة، ط1، 2003، ص 182.

[2] علي أحمد عمران، البنية السردية في رواية "دعاء الكروان" طه حسين، المجلة الجزائرية للدراسات الإنسانية، المجلد02، ديسمبر 2020، ص167.

إذ يعتبر: "المكان المفتوح عكس المغلق والأمكنة المفتوحة عادة تحاول البحث في التحولات الحاصلة في المجتمع، وفي العلاقات الإنسانية الاجتماعية ومدى تفاعلها مع المكان، إن الحديث عن الأمكنة المفتوحة هو حديث عن أماكن ذات مساحات هائلة....."[1]

للمكان المفتوح طابعه الخاص، فهو يختلف عن المكان المغلق، ويرتبط بقوة بالجوانب الاجتماعية، حيث يساعد على بناء علاقة متكاملة بين الإنسان والمجتمع.

ويؤثر على سلوك الفرد، وهي منفتحة على الطبيعة توحي بالتحرر والاتساع مثل: الشوارع، البحر، الغابة...

وكان للأماكن المفتوحة حضور في مسرحية يوم من زماننا في ما يلي:

"كان صباحا غائما وباردا... انتشرت في أو صال المدينة صياحات الباعة المتجولين... تراد فتفي الشوارع أرتال السيارات، وتزاحمت على الأرصفة أرتال المشاة..."[2]

يعكس النص مشهدا يوميا نابضا بالحياة في مكان مفتوح وهو المدينة، والشوارع حيث تمر السيارات والأرصفة حيث تزاحمت أرتال المشاة، حيث تتزاحم فيه الأحداث وتتصاعد.

- **المكان المغلق:**

تتميز الأماكن المغلقة بأنها ضيقة ومحدودة، حيث تدور الأحداث داخلها بشكل ينظم تركيز القارئ نحو نقطة واحدة فقط، تجعله هذه الأماكن _القارئ_ يركز تفكيره في هذا الفضاء المحدود، مثلا الغرفة البيت أو أي مكان محدد.

---

[1] مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنامية (حكايات بحار–الدقل المرفأ البعيد)، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، ط1، دمشق، سوريا، 2001م، ص95.

[2] سعد الله ونوس، الأعمال الكاملة، مسرحية يوم من زماننا، الأمالي للنشر والتوزيع، المجلد الثاني، دمشق، سوريا، 1996، ط01، ص193.

إذ يعتبر المكان عنصرا أساسيا في النص السردي، "إن الحديث عن الأمكنة المغلقة هو حديث عن المكان الذي حددت مساحته ومكوناته كغرف البيوت، والقصور، فهو المأو ى الاختياري والضرورة الاجتماعية، أو كأسيجة السجون، فهو المكان الإجباري المؤقت، فقد تكتشف الأمكنة المغلقة عنا الألفة والأمان"[1].

في المكان المغلق يتم تحديد مساحته مسبقا، يجب أن يكون محدودا ومحاطا ليعتبر مغلقا وإجباريا مثل البيوت، فالإنسان يشعر أن بيته يحيط به مما يمنحه الإحساس بالاطمئنان والاستقرار قبل كل شيء.

وتتجلى الأماكن المغلقة في المسرحية من خلال عدد من الفضاءات نذكر منها:

- "(قرعت المدارس أجراس الدخول)"[2]
- "(غرفة الإدارة في مدرسة ثانوية....)"[3]

حيث دخل المعلم فاروق الى مدير الثانوية عبد العزيز ودار بينهما حوار حول ما صار، في الصف من فوضى بين الطالبة ميسون القاضي وهيفاء معلا.

المدارس هنا توحي بمكان طلب العلم، والإدارة توحي بالقرار والسلطة.

- "(الشيخ متولي يتصدر أحد أروقة الجامع، وإلى جواره مذيع يسجل له برنامجه اليومي. أثناء التسجيل يدخل فاروق حاملاحذاءه بيده، ويجلس قريبا منهما...)"[4]

هنا أروقة الجامع عدت مكانا مغلقا من الناحية المعمارية والمشهد يتم داخل رواق داخلي وذلك ماضيق الإطار المكاني في مكان عام. إذ يتميز الجامع بوظيفة دينية وتعليمية، ويخضع لقواعد

---

[1] مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه (حكاية بحار– الدقل المرفأ البعيد)، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، ط01، دمشق، سوريا، 2011م، ص43.

[2] سعد الله ونوس، مصدر سابق، ص193.

[3] سعد الله ونوس، مصدر سابق، ص194.

[4] سعد الله ونوس، مصدر سابق، ص208.

سلوكية خاصة تؤكد طابعه المغلق والمقدس، لكن في المسرحية يظهر الجامع كفضاء يستغل فيه الدين لتبرير الصمت والتقاعس.

- "(مكتب مدير المنطقة عدنان القاضي....)"[1]

المكتب مكان مغلق تدور فيه أحداث الأو لى حينما قام جلال الساطي الموظف، يتعرى ويصرخ على زملائه ليثور على النظام الكاذب، والثاني حينما دخل فاروق الى المدير وتبادلا أطراف الحديث معا ودخلا في صراع.إذ يمثل مكتب المدير التغير والانفتاح في مهاجمة شرسة على القيم والأخلاق.

- "(غرفة الست فدوى.. غرفة باذخة ومكسوة بحميمية خاصة..)"[2]

في هذا المشهد تدور أحداث وحوارات بين فدوى وفاروق وخادمتها في مكان مغلق وهو غرفة الست فدوى .الذي يعد رمزا للفساد الأخلاقي المنظم، حيث تمارس الدعارة والرذيلة.

- "(في المطبخ فاروق يجلس وحيدا على كرسي خشبي، ويمسك بيده سكين مطبخ. عيناه زائغتان ووجهه شديد الشحوب)"[3]
- "(حين دخل البيت...)"

وهنا المطبخ مكان مغلق حدث فيه المشهد بين فاروق وزوجته نجاة فكان مسرح الانفعالات بينهما.

والبيت عموما مكان للأمان والخصوصية.

3. الزمن:

- **مفهومه:**

---

[1] سعد الله ونوس، مصدر سابق، ص219.

[2] سعد الله ونوس، مصدر سابق، ص224.

[3] سعد الله ونوس مصدر سابق، ص240.

اعتبر الزمن أحد أبرز الموضوعات التي شغلت بال المفكرين والأدباء عبر العصور، إذ يعد ركيزة أساسية من ركائز الفن السردي، وأحد أهم تقنياته التي لا يمكن الاستغناء عنها، ومنذ القدم سعى الفكر البشري لتأصيل مفهوم الزمن، محاولا فهم طبيعته، مما أدى الى تباين الآراء حول إيجاد تعريف شامل له، وقد حظي باهتمام واسع من الفلاسفة والعلماء في مختلف المجالات.

أ. لغة:

وقدعرفه ابن منظور في لسان العرب أنه "الزمن والزمان: اسم لقليل الوقت وكثيره، وفي المحكم: الزمن والزمان العصر، والجمع أزمن وأزمان وأزمنة، وزمن زامن: شديد، وأزمن الشيء، طال عليه الزمان، والاسم من ذلك".[1]

وورد في معجم "العين": للخليل ابن أحمد الفراهيدي.

"الزمن من الزمان الزمن: ذو الزمانة، والفعل: زمن، يزمن زمنا وزمانة، والجميع: الزمن في الذكر

والأنثى وأزمن بالشيء: طال عليه الزمان".[2]

يتبين هنا أن الزمن يشير الى الفترة الزمنية، سواء كانت قصيرة أم طويلة، أما الأزمنة فهي مجموع الفترات التي تعقبت عبر أو قات مختلفة مما يوحي بالقدم.

ب. إصطلاحا:

الزمن هو الأساس التي تقوم عليه المسرحية، فالأحداث والشخصيات والأفعال كلها مرتبطة به، وحتى كتابة النص وقراءته تحتاج الى زمن، فبدون الزمن لا يمكن أن تكتمل القصة.

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، مادة "زمن" المجلد 03، دار الصادر، بيروت، لبنان، د ط، د ت، ص199.

[2] أبو عبد الرحمان ابن أحمد الخليل الفراهدي، كتاب العين، تح: مهدي المخزوني، إبراهيم السامرائي، ج7، مؤسسة دار الهجرة، المدينة المنورة، ط2، 1210هـ، ص375.

حيث يعرفه "بول ريكور" "Paul Ricoeur" بـــ "معنيين الأو ل إنه زمن من التفاعل بين مختلف الشخصيات والظروف، والثانية إنه زمن جمهور القصة ومستمعيها، أو بعبارة وجيزة. الزمن السردي في النص وخارجه أيضا هو زمن من الوجود مع الآخرين"[1]

في هذه الحالة، يتحول الزمن الى زمن مرتبط بالإنسان ويتم التعبير عنه من خلال السرد.

أشارت "مها حسن القصراوي" في حديثها عن الزمن تقول: "((إن الزمن متأصل في خبرتنا اليومية والحياتية، فالحياة زمن، والزمن حياة، لذلك لا يقتصر الاحساس بالزمن على الإنسان، فجميع الكائنات تملك إحساسا بالزمن ولكن تختلف في درجة الإحساس والادراك والتحليل))"[2].

بمعنى آخر، الزمن له وجود خارجي، لكنه أيضا يظهر ويتجلى لناعبر وعينا وإحساسنا الداخلي به خلال الحياة اليومية.

ج. أنواع الزمن:

رغم اختلاف الفلاسفة والأدباء والنقاد في تعريف الزمن، الا أنهم أجمعوا على وجود نوعين أساسين للزمن يؤثران في بناء الزمن المسرحي وهما:

- **الزمن الداخلي:**

"هو الزمن المرتبط بالشخصية المحورية، وإذا كان الزمن الموضوعي الخارجي هو زمن الحاضر فإن الزمن الداخلي هو الزمن الماضي المستحضر بواسطة الذاكرة وهو أيضا زمن المستقبل". [3]

إذ يعتبر هذا الزمن ركيزة أساسية في البناء المسرحي، لما له من دور حيوي في بعث أحداث الماضي واستشراف ما ينتظر الشخصيات من تطورات في المستقبل.

---

[1] بول ريكورر، "الوجود والزمان والسرد"، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، لبنان، ط01، 1999، ص29-30.

[2] مها حسن القصرأو ي، الزمن في الرواية العربي، المؤسسة العربية، بيروت، لبنان، ط01، 2004، ص12.

[3] عز الدين جلأو جي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، منشورات أل سطيف، ط01، 2003، ص167.

يتجلى استحضار الزمن الداخلي في مسرحية "يوم من زماننا " من خلال توظيف مواقف درامية تنبثق من التوترات النفسية والصراعات الأخلاقية التي تعيشها الشخصيات.

ومن أمثلة الزمن الماضي المستحضر:

في المشهد الذي يدور بين الأستاذ "فاروق " و"الشيخ متولي" حول بيت الست فدوى. فالأستاذ وهو يستعرض ما اعتبره مظاهر تفسخ وانحلال، لا يكتفي بسرد الوضع الحالي، بل يعود الى الماضي القريب قائلا:

"**فاروق:** منذ سنتين، حيث اكتمل البيت، وبدا واضحا ما يدور فيه، ثار في الحيل غط كثير. وقيل لي أنه استنكرت مع المستنكرين وأنك أشرت الى البيت في خطبة الجمعة، واعتبرته علامة تفسخ وانحطاط"[1].

هذا الرجوع يعد استحضارا لزمن نفسي داخلي مليء بالتوتر والقلق.

من جهة أخرى، يقابل الشيخ متولي هذا الانفعال بزمن داخلي مختلف، قوامه الهدوء والتأمل والمستند إلى مرجعية دينية وأخلاقية، حيث يذكره قائلا:

"**الشيخ متولي:** وهل تعلم أن الغيبة أشد من ثلاثين زينة في الاسلام؟ ومعنى الغيبة أن تذكر إنسانا بما يكره هل ويسمعه.فأنت مغتاب ظالم[2]..."

ما يعكس انغماسه في زمن قيمي لا ينفصل عن ذاكرته الدينية وتكوينه الروحي.

وفي المشهد الذي يدور بين الست فدوى والأستاذ فاروق يتجلى استحضار الزمن الداخلي من خلال استرجاعها المكثف لتجربة زواجها حينما كانت في السنة الرابعة أدب فرنسي.

---

[1] سعد الله ونوس، مصدر سابق، ص213.

[2] سعد الله ونوس، مصدر سابق، ص213.

حيث يتحول الحدث الماضي إلى لحظة حاضرة تعيشها مجددا بكل ما تحمله من ألم وجرح نفسي.

"**فدوى:** كنت متكورة في فراشي. كانت العملية مقرفة وسريعة. كان قد نهض كالفاتح"[1]

لايستعاد الحدث هنا بوصفه ذكرى، بلك زمن داخلي مأزوم يعيد تشكيل وعي الشخصية ويدفعها الى إدراك ذاتها بوصفها كائنا مهزوما.

وتصرح لاحقا:

"**فدوى:** تلك الليلة ماتت فدوى التي كانت طفلة محبوبة، وتلميذة لامعة وصبية تضج بالأماني والأشواق.

ما يبرز القطيعة مع الذات السابقة، وأن الماضي ظل حاضرا كندبة شعورية لم تلتئم، وجرح عميق لم يشف"[2].

- **الزمن الخارجي:**

يعد الزمن الخارجي عنصرا جوهريا في تشكيل البناء الدرامي للمسرحية، إذ لا تكتمل الحكاية دون وجود إطار زمني يحتضن تطور الأحداث وتحولات الشخصيات، ويرتبط بالزمن التاريخي الذي يواكب الحاضر ويتتبعه من البداية حتى النهاية.

"إن السارد في الحكاية يقوم بتكسير النظام التي تقوم عليها لأحداث في القصة لأن ترتيب الأحداث في الحكاية يتجأو ز خط التسلسل الزمني رجوع إلى الوراء أو انتقالا إلى الأمام، فظهور

[1] سعد الله ونوس، مصدر سابق، ص232.

[2] سعد الله ونوس، مصدر سابق، ص234.

أكثر من شخصية رئيسية في القصة وتتبعها يقتضي الانتقال من واحدة إلى أخرى، وترك الخط الزمني الأول للتعرف على ما تقوم به الشخصيات"[1]

إذ يرى سبرا قاسم أن الزمن الخارجيي شمل كل ما يخرج عن الزمن الحقيقي لأحداث القصة من حيث الاستعمال والترتيب، أما زمن الحكاية فهو زمن الكتابة أو زمن التلفظ حسب تودوروف.

تبدأ أحداث مسرحية "يوم من زماننا " حيث يذهب الأستاذ فاروق لمدير المدرسة ليخبره بأمر خطير، وهو اكتشاف تورط بعض الطالبات في عمل غير أخلاقي مرتبط بوجود بيت دعارة في الحي، تديره الست فدوى". ومن هناك تبدأ الأحداث بالتسارع خلال يوم واحد فقط.

ينتقل بعدها الأستاذ فاروق للقاء الشيخ متولي، إمام المسجد، محاولا إيجاد حل ديني أو أخلاقي للمشكلة، ثم يتوجه الى مدير المنطقة، في محاولات لكشف الحقيقة ومعالجة الكارثة وانقاذ القيم التي يؤمن بها، يصطدم هناك بمحاولاتك التستر عن الفضيحة من كل الأطراف سواء مدير المدرسة، إمام المسجد أو مدير المنطقة.

لكن الذروة الدرامية تقع حينما يقرر فاروق التوجه بنفسه إلى بيت الست فدوى لتقصي الحقيقة، وهناك يتلقى الصدمة الكبرى وهي اكتشاف أن زوجته نجاة كانت متورطة ضمن هذا الوسط. ما يحطم ثقته بمن حوله وبنفسه، ويبدد كلما كان يظنه ثابتا في حياته.

يمضي هذا اليوم وهو ينتقل بين الأماكن: المدرسة، المسجد، مكتب مدير المنطقة، بيت الست فدوى في حالة من الذهول والاضطراب النفسي.

وفي نهاية هذا اليوم، يعود إلى منزله محطما، غارقا في أزمة وجودية وأخلاقية عميقة، وترأو ده فكرة الانتحار كحل اصم الواقع المأسأو ي الذي انكشف له.

[1]سبرا أحمد قاسم، بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، مكابع الهيئة المصرية للكتاب، ط01، 1984، ص37.

4.الشخصية:

- **مفهومها:**

تعتبر الشخصية عنصرا أساسيا في العمل المسرحي، فهي التي تحرك الأحداث وتدفعها للتطور والتصاعد ضمن زمان ومكان محددين، ولايمكن أن يكون هناك عمل أدبي ناجح بدون وجود شخصيات.

أ. لغة:

وفي البحث عن أصل كلمة شخصية في أمهات المعاجم إذ جاء في لسان العرب لفظ "الشخصية" من شخص الشخص: جماعة شخص الانسان وغيره، مذكر، والجمع أشخاص وشخوص وشخاص، والشخص: سواء الانسان وغيره تراه من بعيد، تقول ثلاثة أشخص. و كل شيء رأيت جثمانه فقدر أي تشخصه "[1]بمعنى أن الشخصية هي ما يمتاز به الانسان عن الآخر من صفات وسمات متميزة.

كما وردت الشخصية في القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿ **وَٱقۡتَرَبَ ٱلۡوَعۡدُ ٱلۡحَقُّ فَإِذَا هِيَ شَٰخِصَةٌ أَبۡصَٰرُ ٱلَّذِينَ كَفَرُواْ يَٰوَيۡلَنَا قَدۡ كُنَّا فِي غَفۡلَةٖ مِّنۡ هَٰذَا بَلۡ كُنَّا ظَٰلِمِينَ** ﴾ **الأنبياء: 97**

أي الظهور والبروز.

ب. اصطلاحا:

مر مفهوم الشخصية بتطور كبير، من شخصية رمزية بسيطة في المسرح القديم الى شخصية معقدة تعبر عن الواقع الإنساني والوجود في المسرح الحديث.

---

[1]ابن منظورلسان العرب، مادة "شخص" المجلد 03، دار الصادر، بيروت، لبنان، د ط، د ت، ص50.

إذ تم تعريفها على أنها "جملة من الصفات الجسمية والعقلية والنفسية والاجتماعية والخلقية التي تميز الشخص عن غيره من الناس تميزا خاصا وواضحا."[1]

بمعنى أنها تلك الميزة التي تجعل من الشخص منفردا عن غيره جسديا، خلقيا، عقليا ونفسيا واجتماعيا. وفي تعريف آخر " الشخصية هي كل مشارك في أحداث الحكاية، سلبا أو ايجابا، أما من لا يشارك في الحدث فلا ينتمي الى الشخصيات بل يكون جزءا من الوصف، الشخصية عنصر مصنوع، مخترع ككل عناصر الحكاية، فهي تتكون من مجموع الكلام الذي يصفها ويصور أفعالها، وينقل أفكارها وأقوالها"[2]

و المقصود هنا أن الشخصية هي المحرك الأساسي لأحداث الرواية، سواء كان تأثيرها إيجابيا أو سلبيا أما الشخصيات التي تبقى على هامش الحدث دون تأثير حقيقي، فلا تندرج ضمن الشخصيات المحركة في البناء المسرحي.

ج. أنواع الشخصيات المسرحية:

تعد الشخصية محورا أساسيا في النص المسرحي بنوعيه: المكتوب والمعروض، وهي المحرك الرئيسي العرض المسرحي على الخشبة.

لذلك يجب على المؤلف أن يوظف عدة أنواع من الشخصيات لفهم المسرحية وبناء عالمها بشكل متكامل. ومن بين هذه الأنواع:

- **الشخصيات الرئيسية:**

وهي الشخصيات التي تدور حولها الأحداث الأساسية للمسرحية، وغالبا ما تكون الشخصية الرئيسية (أو البطل) هي التي تواجه الصراع المركزي. وهي"التي تدور حولها معظم الأحداث

---

[1]عبد الرحمان الوافي، مدخل الى علم النفس، دار هومة، ط02، 2007، ص181.

[2]لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، "عربي، انجليزي، فرنسي"، دار النهار للمشر والتويزع، لبنان، ط01، 2002، ص113-114.

وتؤثر في الأحداث أو تتأثر بها أكثر من غيرها من الشخصيات المسرحية"[1] أي أنها هي التي تقوم بالأدوار الحاسمة "البطولة" ، إذ يتعلق بها المتلقي ويتتبعها من بداية العمل الى نهايته في فرح بفرحها ويحزن بحزنها.

وفي مسرحية يوم من زماننا نجد شخصيتين رئيسيتين هما:

1. **شخصية فاروق:** بطل المسرحية، معلم رياضيات، يصدم بتورط بعض الطالبات في الدعارة.

- "يقتحم المعلم فاروق باب الإدارة كأنه عاصفة"[2]

"**فاروق:** حين دخلت الصف كان ثمة صياح وفوضى.

يا فاطر السموات والأرض... رأيت ميسون القاضي وهيفاء معا تتضاربان وسط هرج الفتيات وصراخهن العاهر" [3]

"**فاروق:** كانت هيفاء تصيح في وجه ابنة القاضي: يا ميسون يا قوادة الست فدوى..يا فاطر السموات والأرض..نعم كانت هيفاء تتهم ميسون بأنها قوادة الست فدوى. وأنها أغوت لهاعدة طالبات، كانت حنان الزمر آخرهن"[4]

- فيسعى إلى إيجاد حلول وحقائق لهذه القضية كونه أستاذ رياضيات يبحث دائماعن الحلول.

"**فاروق:** إني مصر على متابعة هذا الموضوع...

- سأمضي وأتابع هذا الأمر وحدي"[5]
- "لا أستطيع أن أدع هذا الأمر، إذا لم أتأكد أن تحقيقا سيجري"[6]

---

[1]علي أحمد باكثير، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مكتبة مصر، د ط، د ت، ص20.

[2]سعد الله ونوس، الأعمال الكاملة، يوم من زماننا، ، ص194.

[3]سعد الله ونوس، مصدر سابق، ص195.

[4]سعد الله ونوس، مصدر سابق، ص195.

[5]سعد الله ونوس، مصدر سابق، ص203.

لكن هي واجه مقأو مة من جميع الأطراف ونوع من التواطؤ.

"**المدير**: لايعنيني ولايدخل في نطاق عملي ما يحدث خارج المدرسة"[1]

"**المدير**: اسمع يا بني نصيحتي انس الأمر وعد إلى دروسك"[2]

"**الشيخ متولي**: هل تعلم أستاذ أنك تأخذ في أعراض الناس بدون احتشام؟"[3]

"**الشيخ متولي**: أتمنى فعلا أن أقلب أفكارك، وأن أجعلك ترى أن الفساد هو في المدرسة التي تعمل فيها، وهو في العلم الذي تعلمها....."[4]

وعندما علم من مدير المنطقة أن زوجته تزور بيت الست فدوى.

"**مدير المنطقة**: نعم وهي تحب زوجتك كثيرا"[5]

"**فاروق**: زوجتي؟"[6]

"**مدير المنطقة**: إنهما تلتقيان عند الست فدوى. وهي تقول لي إن زوجتك هي الوحيدة التي استحقت صداقتها"[7]

- لم يجد فاروق وسيلة للهروب من واقعه الموجع سوى الانتحار، فكان الموت بالنسبة له خلاصا أخيرا من عالم لم يعد يطيقه.

---

[6]سعد الله ونوس، مصدر سابق، ص204.

[1]سعد الله ونوس، مصدر سابق، ص 202.

[2]سعد الله ونوس، مصدر سابق، ص203.

[3]سعد الله ونوس، مصدر سابق، ص213.

[4]سعد الله ونوس، مصدر سابق، ص215.

[5]سعد الله ونوس، مصدر سابق، ص226.

[6]سعد الله ونوس، مصدر سابق، ص 226.

[7]سعد الله ونوس، مصدر سابق، ص 226.

"**فاروق:** سقط النقاب عن وجه العالم، فبدا دمي يا، مشروم الشفتين، يالله ما أبشع وجهه! غريب. كل شيء غريب، ولم يبق إلا الرحيل"[1]

2. شخصية الست فدوى: هي صاحبة بيت يقام فيه الفساد والرذيلة.

"**فاروق:** ما يهب من بيت الست فدوى هو الفساد يا حضرة المدير"[2]

- حيث تستغل الطالبات وتورطهن في علاقات غير شرعية.

"**فاروق:** يا فاطر السموات والأرض.. ألا تعنيك حماية الطالبات من الانزلاق الى الدعارة! إن بيت الست فدوى يمد أروقته داخل المدرسة.إن هي قتحمنا ويهدمنا من الداخل"[3].

- وهي شخصية تتمتع بذكاء حاد مكنها من التستر على الفساد بمهارة، حيث استطاعت خداع الإمام من خلال التظاهر بالصدقة وكسب تعاطفه.

"**الشيخ متولي:** ما دفعته الست فدوى لرفع مآذن هذا الجامع، وتزيين قبابه يربو عما دفعه أي محسن في هذا الحي.

وهي تغدق في الهبات والصدقات، ولديها الكثير من المشاريع التي سيعم الخير الحي كله".[4]

وترتبط هذه السلوكيات ارتباطا وثيقا بظروفها الشخصية، كفشلها في الزواج بسبب فقدان عذريتها:

"**الزوج:** (وهو يمضغ) هذا هو الأمر إذن!لم تخبروني أن البضاعة مغشوشة."[5]

- فساهم ذلك في تغير شخصيتها إلى منحرفة.

---

[1] سعد الله ونوس، مصدر سابق، ص246.

[2] سعد الله ونوس، مصدر سابق، ص197.

[3] سعد الله ونوس، مصدر سابق، ص202.

[4] سعد الله ونوس، مصدر سابق، ص215.

[5] سعد الله ونوس، مصدر سابق، ص233.

- **الشخصيات الثانوية:**

وهي شخصيات تدعم تطور القصة، وتُساهم في تعميق المعنى الدرامي، لكنها لا تحتلم ركز الصراع الأساسي، فهي "التي تملأ عالم المسرحية، وعن طريقها تُكتشف ملامح الأفراد والمجتمعات. وهذه الشخصيات العادية قد يكون منها ما هو صديق للشخصية الرئيسية، وقد يكون منها ما يعلق على الأحداث، فتأتي هذه التعليقات مجسدة للمعيار الأخلاقي السائد وهذا النوع يُعتبر مساعداً للشخصيات الرئيسية"[1].

"والشخصيات الثانوية هي البسيطة في صراعها، غير المعقدة، وتمثل صفة أو عاطفة واحدة، وتظل سائدة بها حتى النهاية. ويعوزها عنصر المفاجأة إذ من السهل معرفة نواحيها إزاء الأحداث أو الشخصيات الأخرى، وهذا النوع أيسر تصويراً أو أضعف فنً الأنتفاع لها مع الأحداث قائم على أساس بسيط لا تكشف به كثيراً عن الأعماق النفسية والنواحي الاجتماعية"[2].

بمعنى أنها تأتي لإبراز جانب من جوانب البطل مثل(شجاعته، ضعفه...) وتحريك الأحداث نحو الأمام، وتعطي خلفية للموضوع: اجتماعية، ثقافية، نفسية، وغيرها.

الشخصيات الثانوية في مسرحية "يوم من زماننا" لسعد الله ونوس:

1. **مدير المدرسة (عبدالعزيز):** وهو الشخصية التي تمثل السلطة التعليمية المتواطئة، إذ يتجاهل الانتهاكات الأخلاقية داخل المدرسة خوفًا على منصبه.

"**المدير:**.... ربما كان للظهر يحميك أما أنا فلا ظهر لي إلا سنوات خدمتي الطويلة"[3].

"**المدير:** أرجوك، أجّل لي هذا الجدل العميق"[4].

---

[1] فاطمة شكشاك، مذكرة ماجستير (التراث الأسطوري في المسرح الجزائري المعاصر)، جامعة باتنة، 2008-2009، ص114.

[2] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر، 2004م، ص529.

[3] سعد الله ونوس، مصدر سابق، ص197.

[4] سعد الله ونوس، مصدر سابق، ص199.

2. **إمام الجامع(الشيخ متولي):** وهو الشخصية التي تمثل السلطة الدينية والتي تتغاضى عن الفساد الأخلاقي داخل المجتمع، وهذا ما يعكس عجز المؤسسة الدينية عن الإصلاح بسبب الصمت على قضايا واضحة.

"**الشيخ متولي:** هل تعلم يا أستاذ أنك تخوض في أعراض الناس بلا احتشام؟"[1]

فبالرغم من أن الشيخ متولي يعرف حقيقة بيت الستفدوى، وألقى خطبة منذ سنتين في إشارة عليه.إلا أنه يتجاهل الموضوع ويصف فاروق بالمتكلم في أعراض الناس.

3. **مدير المنطقة(عدنان القاضي):** وهو الشخصية التي تمثل السلطة السياسية في الحي. والتي تتجنب المواجهة مع بؤر الفساد مثل بيت الست فدوى، مبرراً ذلك بالتحضر ومواكبة الحياة العصرية. يعبر عن ذلك مع الأستاذ فاروق، فيقول له:

مدير المنطقة: "مشكلته الجوهرية يا أستاذ فاروق هي التزمت وعدم التكيف. نحن نعيش وسط التغير، إنه تغير هائل يطول كل شيء. إن كل ما تعلمنا هم آبائنا وأجدادنا وما حسبناه صلباً ساذجًا ها هو يضمحل ويتحول إلى دخان. المبادئ، والتصورات، القيم، والأخلاق، كل شيء....كل شيء يتغير ويتحلل إلى غبا. وأنا لا أبالغ إذ قلت إننا نعيش تحولًا ثوريًا عميقًا. نعم يا أستاذ، أسميه ثوريًا، لأن الثورة الحقيقية ليست طنين الشعارات وترتيل العقائد والمحفوظات، بل هي الانفتاح على العصر ومنجزاته، وعلى العالم وأسواقه"[2].

- فهو يعتبر الدعارة تكيفًا وانفتاحا على العالم، متجاهلا المبادئ والقيم ودور السلطة السياسية في محاولات محاربة الفساد والانحراف الاجتماعي.

ثريا: موجهة المدرسة، تظهر كشخصية نشطة ومتابعة، تلعب دوراً في التحقيق وتقدّم للمدير قائمة الطالبات.

---

[1] سعد الله ونوس، مصدر سابق، ص213.

[2] سعد الله ونوس، مصدر سابق، ص222.

"**ثريا:** أخيراً استطعت أن أحصي كل الطالبات اللواتي دخلن المرحاض هذا الصباح، وهذه هي القائمة"[1].

4. **المذيع:** يُجري مقابلة مع الشيخ متولي ضمن برنامج ديني يهتم بتسجيل الحلقات. له دور وظيفي، لكن هل يسمح وريا في الحوار الديني والأخلاقي العميق.

"**المذيع:** جزاك الله خيراً. وبهذه الإجابة نختم – بحمد الله – حلقة اليوم من برنامج (أسئلة وفتأوى)، وكان معنا كالعادة فضيلة الشيخ محمد حسين متولي، جزاه الله خيراً ونفعنا بعلمه وتقواه. اللهم سدد خطانا واهدنا إلى صراطك المستقيم، ولا تجعلنا من الضالين. آمين"[2].

5. **أحمد الدبغي:** مدير مكتب مدير المنطقة، يلعب دور الوسيط والتوصل للأخبار، ويعكس نمط الموظف التابع المطيع، المرتعد من السلطة، إذ يحكي للمدير كل ما يسمع أو يرى.

"**أحمد:** سيدي، حالة جلال الساطي مقلقة"[3].

"**أحمد:** وأي جنون! أو توبة اليوم تجأو زت كل الحدود"[4].

6. **نرجس:** فتاة صغيرة تبدو كدمية بسبب مكياجها الفاقع وملابسها الصارخة. لها دور خادم ومساعد للست فدوى، تنفذ الأو امر، تُحضر العصير والشطائر، وتشارك لاحقًا في "اللعبة" في دور الزوج، شخصيات ترمز إلى البراءة المشوهة أو الطفولة المستغلة.

"(تدخل نرجس حاملة صينية فضية، عليها صحن تكوّمت فيه شطائر متنوعة، تضع الصحن وتهم بالخروج)"[5].

"**فدوى:** ابقي قليلًا..(إلى نرجس)اذهبي إلى السرير.

نرجس: (بفرح طفولي)أتريدين أن ألعب اللعبة"[6].

---

[1] سعد الله ونوس، مصدر سابق، ص199.

[2] سعد الله ونوس، مصدر سابق، ص210.

[3] سعد الله ونوس، مصدر سابق، ص219.

[4] سعد الله ونوس، مصدر سابق، ص219.

[5] سعد الله ونوس، مصدر سابق، ص232.

وهنا فدوى تعيد تمثيل ما حدث بينها وبين زوجها، ومع والدها، وتطلب من نرجس أن تلعب دور الزوج، بينما تلعب هي دور الزوجة(العروس)، ليكتمل بعدها مشهد المحاكمة أو المسأو مة الذي حصل بين زوجها وأبيها.

"(تتخذ نرجس وفدوى وضعية الزوج والأب)"[1].

"**الزوج:** العذراء لم تكن عذراء، ومكان العقد لم يكن مختوماً"[2].

"**الأب:** أعوذ بالله من الشيطان الرجيم، ولاحول ولا قوة إلابالله العلي العظيم، هل أخبرت احد ىسواي؟"[3]

"**الزوج:** أرجو ياعم أن لا تنسى طلبي إلى الطمع..... ولو أعطيتني جزءً امن تجارتك، فكأنك تعطي من يدك اليمنى إلى يدك الشمال"[4]

"**الأب:** هل تطلب جزءاً من تجارتي؟"[5]

"**الزوج:** النصف، أو حتى الثلث"[6].

7. **نجاة:** زوجة فاروق، تجسّد نموذجًا معقدًا للمرأة التي تتنازعها مشاعر الحب والذنب والانكسار في سياق اجتماعي وأخلاقي ضاغط، فرغم الخطأ واكتشاف فاروق لها، تريد النجاة بالاعتراف الكامل والذل التام أمامه، وصولً إلى تقديم حياتها فداءً كخلاص من الذنب.

---

[6]سعد الله ونوس، مصدر سابق، ص232

[1]سعد الله ونوس، مصدر سابق، ص234.

[2]سعد الله ونوس، مصدر سابق، ص234.

[3]سعد الله ونوس، مصدر سابق، 234-235.

[4]سعد الله ونوس، مصدر سابق، ص236.

[5]سعد الله ونوس، مصدر سابق، ص236.

[6]سعد الله ونوس، مصدر سابق، ص236.

"**نجاة:** أعرف أني لوّثت كرامتك، أعرف أني جرحتك جرحًاعميقًا، وما تفكر به عادل وسليم. (تقترب بحياء، وتقف إلى جواره، تمد أصابعها إلى السكين) نعم.... هذا هو الحل.

إنك تحمل هما تنوء تحتها الجبال، تخلص مني... ومن هذا الهم"[1]

د. أبعاد الشخصية المسرحية:

تشير هذه العملية إلى رصد الخصائص النفسية والاجتماعية والجسدية لكل شخصية على امتداد فصول المسرحية، ومن ثم تنظيمها وتحليلها بصورة منهجية، بما يُسهم في تعميق الفهم النقدي للبنية الداخلية للشخصية، واستشراف مسارها الدرامي من السياق العام للنص المسرحي.

من خلال هذا كله نحدد ملامح الشخصية مظهرها العام، وأحوالها، والظروف المحيطة بها.

أ. البعد الجسدي:

يشير هذا إلى البعد الخارجي للشخصية، والذي يتمثل في السمات الشكلية والهيئة الجسدية التي يُعبر عنها الممثل على خشبة المسرح.

وهو "الكيان المادي العضوي(الجسدي) للممثل"[2].

ويشمل ذلك عناصرمثل: الطول، لون البشرة، لون الشعر، العمر،....وغيرها من الخصائص الفيزيائية للممثل.

ب. البعد النفسي:

يرتبط البعد النفسي للشخصية بالفعل ونوعية لغتها، إذ يُعد مرآة للتكيفات السلوكية التي تُظهرها الشخصية وسط بيئتها الاجتماعية والنفسية، كما يعكس هذا البعد الانطباعات الناتجة عن الحالة النفسية الداخلية، بما يكشف عن عمق التفاعل بين الذات والعالم المحيط بها.

---

[1] سعد الله ونوس، مصدر سابق، ص242.

[2] أحمد لازلط، مدخل الى علوم المسرح، دراسة أدبية فنية، دار الوفاء لدينا الطباعة والنشر الإسكندرية، ط01، ت 2001، ص157.

وقد عرّفه حازم الصالحي حينما قال هو ما: "تفضح الانعكاسات التي ترد على لسان الشخصية، وفي ما تفعله، ونوعية اللغة التي تتحدث بها، وطريقة حديثها، وشدة صوتها"[1]. وهنا يتضح أن حازما لص الحي حصر البعد النفسي للشخصية في الأفعال التي تصدر عنها ونوعية اللغة التي تستعملها، باعتبارها انعكاساً لما هو كامن في أعماقها من لأو عي ومشاعر لا شعورية.

ج. البعد الاجتماعي:

يتجلّى الانتماء الاجتماعي للشخصية في ارتباطها بطبقة معينة، سواء كانت ريفية أو مدنية، من أحياء شعبية أو ثرية، وينعكس هذا الانتماء على مظهرها، ولغتها، وسلوكها، وطموحاتها.

"يتعلق بالمحيط الذي نشأ فيه الشخص، والطبقة التي ينتمي إليها، والعمل الذي يزأو له، ودرجة تعلمه وثقافته، ووالدينا والمذهب الذي يعتنقه، والرحلات والهوايات التي يمارسها.

فإن لكل ذلك أثراً في تكوينه"[2]

ومنه يمكن القول أن البعد الاجتماعي هو مجموعة العوامل المحيطة بالشخصية، مثلا الطبقة، والمهنة، والتعلم، والدين، والهوايات، التي تؤثر في تكوينها وسلوكها داخل العمل الأدبي.

يعد الحوار أحد الأسس الجوهرية التي يم عليها العمل الأدبي النثري، لما له من دور محوري في أبرز تفاعل الشخصيات وتصوير الأحداث.

ويسهم الحوار المتقن والسلس في جذب التلقي وتعزيز شعوره بالمتعة أثناء التلقي، ومع تطور فنون السرد، أصبح الحوار مكونا رئيسيا في العديد من الأجناس الأدبية، مثل: الرواية، القصة القصيرة بل وأحيانا في بعض أشكال الشعر، غير أن علاقته بالمسرحية كانت الأو ثق إذ يشكل الحوار البنية الأساسية لها من خلال تجسيد الصراع أمام الجمهور، سواء كان صراعا خارجيا بين الشخصيات أو داخليا يدور داخل الشخصية نفسها.

---

[1] فؤاد علي الصالحي، دراسات في المسرح، دار الكندي للنشر والتوبع، ط01، 1999، ص53.

[2] أحمد باكثير، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مكتبة مصر، د ط، دت، ص74.

5. الحوار:

مفهومه:

أ. لغة:

وردت لفظة الحوار في معجم لسان العرب "وأحار عليه" جوابه: ردَّه واحرت له جوابا وما أحار بكلمة، الاسم من المحأو رة الحَوِيرُ، تقول سمعت حويرهما وحوارهما والمحأو رة المجأو بة والتحأو ر...."[1].

وانطلاقا من هذا المفهوم اللغوي تتضح دلالة مصطلح "الحوار" بوصفه تبادل لكلام بين طرفين أو أكثر يتم عبر آلية السؤال والجواب.

وفي القرآن الكريم قال تعالى: ﴿ **قَالَ لَهُ صَاحِبُهُ وَهُوَ يُحَاوِرُهُ أَكَفَرْتَ بِالَّذِي خَلَقَكَ مِن تُرَابٍ ثُمَّ مِن نُّطْفَةٍ ثُمَّ سَوَّاكَ رَجُلًا**﴾**الكهف37** .

وفي موضع آخر من التنزيل العزيز في قوله تعالى: ﴿ **قَدْ سَمِعَ اللَّهُ قَوْلَ الَّتِي تُجَادِلُكَ فِي زَوْجِهَا وَتَشْتَكِي إِلَى اللَّهِ وَاللَّهُ يَسْمَعُ تَحَاوُرَكُمَا ۚ إِنَّ اللَّهَ سَمِيعٌ بَصِيرٌ**﴾ **المجادلة1.**

ومن خلال الآيتين السابقتين، يظهر لنا أن الحوار هو تراجع المتحدثين بالكلام وتجادلهم فيما بينهم لتحقيق الفهم أو الإقناع.

ب. اصطلاحا:

يعد الحوار عنصرا أساسيا وفاعلا في بناء المسرحية، إذ يمثل الوسيلة التي يتجلى من خلالها المضمون وتحقيق التعبير الدرامي، وكما تشكل الحبكة الاطار البنائي للمسرحية، فإن الحوار يعد الركن الحيوي الذي يملا هذا الاطار بالحركة والمعنى، مساهما في تطوير الشخصيات، وتصعيد الأحداث، وتعميق الأبعاد الفكرية والفنية للنص المسرحي.

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، مادة "حأو ر"، المجلد03، دار صادر بيروت، دط، دت، ص218.

"هو أداة تقدم حدث درامي الى الجمهور دون وسيط هو الوعاء الذي يختاره أو يرغم عليه الكاتب المسرحي لتقديم حدث درامي يصور صراعا إراديا بين ادارتين تحأو ل كل منها كسر الأخرى وهزيمتها"[1].

ومنه فإن الحوار وسيلة فنية لعرض الحدث مباشرة أمام الجمهور، مبرزا الراعي الارادي للأطراف المتنازعة، حيث يسعى كل طرف الى فرض تفوقه والحاقه الهزيمة بالآخر، وكما يعرفه "لصيف زيتوني " بأنه " تمثيل للتبادل الشفهي، وهذا التمثيل يفرض عرض كلال الشخصيات بحرفية، سواء كان موضوعا بين قوسين أو غير موضوع، ولتبادل الكلام بين الشخصيات أشكال عديدة كالاتصال والمحادثة والمناظرة والحوار المسرحي....إلخ"[2].

أي هو كلام شفهي عن طريق الشخصيات حرفيا.

ج. أنواع الحوار:

يمثل الحوار عنصرا أساسيا في بناء النص الدرامي، إذ يشكل الأساس الذي تقوم عليه البنية الحوارية وينقسم الى حوار داخلي يعبر عن الصراع النفسي للشخصيات، وحوار خارجي يجسد التفاعل بينها ويسهم في تطور الحدث الدرامي.

- **الحوار الداخلي:**

يعرف بأنه "حوار يجري داخل الشخصية ومجاله النفس أو باطن الشخصية، ويقوم هذا النوع من الحوار المحتوى الواعي، أي تقديم الوعي، دون أن تجهزها الشخصية في كلام ملفوظ"[3].

أي أنه الحديث الفردي الذي تجريه الشخصية مع ذاتها داخليا ويعبر عن أعماقها النفسية دون كلام.

---

[1] عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتابة، د، ت، ص139.

[2] لصيف زيتوني، معجم المصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، لبنان، ط1، 2001، ص79.

[3] هيام شعبان، السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، دار الكندي للنشر والتوزيع، أريد الأردن، 2004، ص220.

وجاء في تعريف آخر أنه "حوار طرف واحد أو حوار بن النفس وذاتها، تتداخل فيه كل التناقضات، وتنعدم فيه اللحظة الآنية، ويبهت المكان، وتغيب كل الأشياء الى حين" [1].

فيكشف هذا الحوار عن التناقض الداخلي والخارجي للشخصية، مع تعليق الإحساس بالزمان والمكان أثناء تفاعلها مع ذاتها.

- **الحوار الخارجي:**

" هو حوار تتنأو ب فيه شخصيتان أو أكثر للحديث في إطار المشهد داخل العمل القصص بطريقة مباشرة، ويعتمد الحوار المباشر على المشهد الذي يتولى بدوره إظهار أقوال الشخصية"[2].

ومنه يمكننا أن نقول أن الحوار الخارجي هو شكل درامي يجسد التفاعل بين شخصيتين أو أكثر ضمن مشهد واحد، حيث بين على تبادل الحديث بطريقة منظمة تبرز التفاعل النفسي والفكري، وتسهم تطور الحدث وكشف أبعاد الشخصيات.

د. وظائف الحوار:

يؤدي الحوار في العمل المسرحي دورا أساسيا، إذ يضفي عليه قيمة فنية ومميزة، ومن أبرز وظائفه نذكر مايلي:

- **تطوير أحداث الحبكة:**

الحبكة هي البنية التنظيمية التي تترابط من خلالها أحداث المسرحية بشكل يتماشى مع مضمونها وطريقة معالجتها الدرامية، إذ تحدد آلية تطور الأحداث بدئا من البداية وصولا الى النهاية، مما يساهم في تحقيق التوازن والتكامل بين مختلف عناصر العمل المسرحي، "فالحدث الدرامي الذي يبدأ من نقطة ما تشكل بداية حبكة النص التي ستنمو وتتطور عبر سلسلة من

---

[1] صبيحة عودة زعرب، غسان كنافي، جماليات السرد في الخطاب الروائي، ص173.

[2] هيام شعبان، السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، دار الكندي للنشر والتوزيع، اريد الأردن، دط، 2004، ص214.

الأزمات المعلولة سببا وصولا الى أعلى مراحل تضاعيف الحدث حيث تصل الأزمة الى أقصى حالات توترها لكي تنفجر بعد إذن محدثه الذروة في المسرحية وعادة ما يحدث تحول في مجرى الحدث بعد بلوغه ذروة تأزمه وصولا الى حل عقد الحدث أو حبكة النص"[1].

أي أن الحوار من العناصر الأساسية التي تساهم في تطور الحبكة والتي بدورها تبني العرض المسرحي وتنميته.

- **التعريف بالشخصية:**

يسهم الحوار بشكل فعال في بناء الشخصيات الدرامية وتقديمها بوضوح الى المتلقي، حيث يعمل على كشف ملامحها النفسية والاجتماعية، وتحديد مواقفها الفكرية والسلوكية ضمن سياق الأحداث المسرحية " بالجوار نتعرف على أفكار الشخصيات وعواطفها، ونعرف مدى ثقافتها وما تنوعيه من أفعال وما أنجزته من مهام، وبالحوار تصارع الشخصية خصومها وتصل بصراها الى نهاياته المحتومة.... وقد يجعلها تكشف عن نفسها وحدها عن طريق المونولوج"[2].

بناء على ما سبق، يتبين أن الكاتب قد اعتمد في تصوير الشخصيات على تقنية الحوار الدرامي، وذلك من خلال توظيفه لكل من الحوار الخارجي (الديالوج) الذي يدور بين الشخصيات، والحوار الداخلي (المونولوج) الذي يكشف عن أعماقها النفسية وانفعالاتها الداخلية.

ه. النزعة الجمالية والفنية:

يمثل الحوار العنصر الأساس في النص المسرحي، ويشترط أن يتسم بجمالية الأسلوب وبلاغة التعبير، إذ يضفي بعدا فنيا وجماليا يثري تجربة المتلقي، ويسهم بلغته المكثفة وايقاعه المتناسق في دعم الجوانب الاخراجية كالحركة والسينوغرافيا. "وجب أن يكون جميلا بصياغته وحسن سبكه وقوة بيانه، وأن يستطيع أن يهز ويشبع رغباتنا في قراءة أو سماع الكلام الجميل،

---

[1] منصور نعمان نجم الديلمي، إشكالية الحوار والعرض في المشرح، ص75.

[2] فرحان بلبل، النص المسرحي الكلمة والفعل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، د، ط، 2003، ص50.

ولم يبدأ المسرح شعرا إلا لأنه كان يقدم متعة مركبة... ورغم ذلك يجب أن يكون جميع الكلام قادرا على أن يكون جميلا"[1].

الصراع هو المظهر المعنوي للمسرحية وهذا لا يقل في جوهره بالنسبة لفن المسرحية عن الحوار.

وللصورة العامة التي يتمثل فيها الصراع هي صورة بين الخير والشر وليست المشكلة دائما هي مشكلة الخبر والشر المطلقين، ففي الحياة صور لا حصر لها لهذين المنطلقين، ولا تكاد تفرغ الحياة كل يوم من صورهذا الصراع سواء بين أشخاص وآخرين حول مبدأ، أو بين الشخص ونفسه حول فكرة أو نزعة ومن ثم يرتبط المسرح بالحياة أشد ارتباط، لأنه يتصل اتصالا مباشرا بمشكلات الحياة التي تقع بين الناس أو تتمثل في النفس الإنسانية "[2].

6.الصراع:

- **مفهومه:**

أ. لغة:

"أصل الكلمة conflict مشتقة من الفعل اللاتيني configere والذي يعني يصطدم"[3].

ب. اصطلاحا: يعد الصراع جوهر العمل المسرحي، إذ يمثل القضية الأساسية التي نشأت في فكر الكاتب أو في بيئتة الاجتماعية، وقام بتحويلها الى نص درامي، وتعد المسرحية محاكاة لحقيقة الانسان، تجسد فوق خشبة المسرح أمام جمهور يشكل نظير للجمهور الحقيقي الذي شهد الموقف في الحياة الواقعية.

فهو" بمثابة الروح من الجسد، تمنحه الحياة والحركة والوجود، كونه حركة لا حكاية تروى"[4]، الأفكار والآراء بين الشخصيات المسرحية.

---

[1]فرحان بلبل، النص المسرحي الكلمة والتفاعل، المرجع نفسه، ص50.

[2]عز الدين إسماعيل، الأردن وفنونه، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط 2004، 9، ص132.

[3]ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي مفاهيم ومطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط1، 1997، ص288.

والصراع في المسرح يعني" النزاع أو الخلاف أو القتال" وصور من صور المعارك الإنسانية بين شخصيات المسرحية "[1] أي يظهر الصراع عادة من الخلافات التي تنتج بين الشخصيات في الدراما بحسب اختلاف الأفكار والأهداف.

ويؤكد هذا الكلام قول أحد النقاد هو" "مناضلة بين قوتين متعارضتين ينمو بمقتض تصادمهما الحدث الدرامي"[2].

أي كلما تعارضا تصادها وكلما تصادما ينمو الحدث الدرامي ويتطور.

ج. أشكال الصراع:

يركز الصراع في المسرح الدرامي على حضور البطل بوصفه القوة المحركة للأحداث، إذ تتشكل طبيعة الصراع وقف العائق الذي يجسده البطل المضاد، ذلك الخصم الذي يقف حائلا أمام تحقيق أمال البطل وطموحاته، وينقسم الصراع الى نوعين:

- **الصراع الداخلي:**

يعبر الصراع الداخلي عن الحالة النفسية للشخصيات الدرامية، حيث تظهر كل شخصية مشاعرها وانفعالاتها بطريقتها الخاصة، مما يعكس تعددية الأساليب التعبيرية المرتبطة بالتركيب النفسي لكل شخصية، هذا التنوع في التغبير يسهم في تعميق فهم الجمهور للأبعاد النفسية للشخصيات، ويبرز التوترات الداخلية التي تحرك سلوكياتهم ضمن السياق الدرامي.

---

[4]أحسن ثليلالي، المسرح والثورة التحريرية دراسة تاريخية فنية عاصمة الثقافة العربية، ط، ت، 2007، ص158.

[1]ماري إلياس وحنان قصاب حسن، مرجع سابق، ص 289.

[2]عادل النادي، مدخل الى فن كتابة الدراما، مؤسسات كريم ن عبدالله ط1، 1987، ص70.

وهذا ما أكده محمد وتار في قوله: "يجري المونولوج داخل الشخصية ومجاله النفس أو باطن الشخصية، ويقوم بإدخال القارئ الى الحياة الداخلية للشخصية، ومن دون تدخل الكاتب"[1].

ونجد هذا النوع من الصراع في مسرحية يوم من زماننا في ما يلي:

الحالة النفسية التي يمر بها الأستاذ فاروق بعد ما خرج من المدرسة وهو مشوش الذهن.

"**المؤلف:** خرج فاروق من المدرسة وكـــأنه يفر من بناء يتصدع كان مشوش الذهن، ولكنه كان مصمما على متابعة هذه القضية"[2].

ثم يذهب الى أمام المسجد "الشيخ متولي".

وهناك يزيد الصراع الداخلي في شخصية فاروق، الذي يعيش تمزقا نفسيا وفكريا بين احترامه للإمام باعتباره رمزا دينيا، وبن اقتناعه بقيمة العلم الحديث الذي تلقاه في الجامعة.

ويظهر ذلك في ارتباكه أثناء الحوار، وشعوره بالذنب لتقصيره في الحضور الى الجامع.

"**فاروق:** لا أدري يا شيخ، لم يخطر لي أن يكون هذا هو رأيك بالمدارس !" [3]

الشيخ متولي: كم مرة جئت الى الجامع؟

فاروق: (مرتبكا) أعترف أني مقصر.

الشيخ متولي: من السهل أن تقول الآن، ودون رهبة، إني مقصر.

فاروق: (مضطربا وخنقا) إنك تربكني يا شيخ.

"(يمضي الشيخ، يبقى فاروق جالسا وذاهلا لفترة)"[4].

---

[1] محمد رياض وتار، شخصية المثقف في الرواية العربية السورية، ط1، اتحاد الكتاب العرب، دمشق–سوريا، 2000، ص183.

[2] سعد الله ونوس، مصدر سابق، ص207.

[3] سعد الله ونوس، مصدر سابق، ص212.

"**المؤلف:** اجتاز فاروق صحن الجامع مترنحاً وحاملاً حذاءه. فاضت معدته، ودهمه غثيان حاد ومؤلم، خرج مسرعاً، واتكأ على حائط الجامع محاولا أن يتقيأ"[1].

من خلال هذه العبارات تتضح لنا المعاناة التي يعيشها فاروق والاضطراب النفسي والتوتر الذي حلّ به.

ثم يذهب إلى مدير المنطقة ويزيد ذهولاً وتحطماً نفسياً، حينما يعلم أن زوجته هي الأخرى ترتاد بيت الست فدوى.

"**مدير المنطقة:** إنهما تلتقيان عند الست فدوى، وهي تقول لي إن زوجتك هي الوحيدة التي استحقت صداقتها.

فاروق: ماذ اتقول! يا فاطر السماوات والأرض....زوجتي عند الست فدوى؟.

مدير المنطقة: والست فدوى هي الأخرى تحب زوجتك كثيراً، وتدللها.

فاروق: يا فاطر السماوات والأرض....إني لا أصدق، (وينهض) لا....هذا مستحيل....لا يمكن أن أصدق...يا فاطر السماوات والأرض.

(يندفع إلى الخارج وهو يردد كالموسوس يا فاطر السماوات والأرض)"[2].

فينتج عن ذلك صراع داخلي نفسي نابع من الغيرة والشك وصدمة المفاجأة من ذهاب زوجته إلى الست فدوى.

وتكرار عبارة "يافاطر السماوات والأرض" يعكس حالة من الذهول والانهيار الداخلي.

فيصبح الأستاذ فاروق شخصية تعاني من توتر داخلي والشعور بالوحدة والضياع، ولا انتماء.

---

[4]سعد الله ونوس، مصدر سابق، ص 216.

[1]سعد الله ونوس، مصدر سابق، ص217.

[2]سعد الله ونوس، مصدر سابق، ص226.

وهذا ما قاله بعد ماعاد إلى بيته:

"**فاروق:** لا...لا المكان مكاني ولا الزمان زماني، رأسي عجين....."[1]

ويقصد هنا عدم الانسجام مع من حوله ؛ فالشيخ متولي، ومدير المنطقة، والست فدوى، فهم يمثلون سلطة اجتماعية لا يفهمها ولا ينتمي إليها كونها متناقضة مع تربيته ومبادئه.

- **الصراع الخارجي:**

هو النزاع الذي يحدث بين الشخصية الرئيسية وقوى داخلية مثل الأشخاص أو المجتمع أو البيئة يساعد هذا الصراع في دفع الأحداث وتصوير الشخصيات، مما يضيف التشويق والتوتر للعمل الدرامي.

أما الصراع الخارجي، يكون مبنيًا على تنافس بين طرفين يوجد بينهما تعارض لأسباب معيّنة، ويُعتبر أحد عناصر الحبكة الدرامية. ويتجسد بأشكال مختلفة، فقد يكون في شكل أفعال، أو في شكل حوار بين الشخصيات"[2].

نجد هذا النوع من الصراع في مسرحية "يوم من زماننا" في عدّة مواضيع من المسرحية منها:

المشهد الذي دار فيه صراع بين الأستاذ فاروق والشيخ متولي، وهو صراع فكر يتمحور حول دور المؤسسة والرجعية الدينية. الإمام يتبنى موقفًا رافضًا للمدارس المدنية ويعتبرها نتاجًا للفكر والضلالة.

"**الشيخ متولي:** نعم...إن المدارس بذاتها هي الموبقات....."[3]

وقال أيضًا: "فلم أجد إلا فضولا زيّنه كفّار الغرب وسمّوه علمًا.

---

[1] سعد الله ونوس، مصدر سابق، ص240.

[2] عبد الله أبو هيف، مدخل الى علم السرد، من الحكاية الشعبية الى الرواية، دار الحوار، سرويا، 2001، ص98.

[3] سعد الله ونوس، مصدر سابق، ص211.

وما تلك الفلسفة، ولا الاجتماعيات والطبيعيات والفلك والرياضيات إلا وسوسات شيطانية وضعها الكفار كي تضل المرء..[1]"

بينما يدافع فاروق عن المدارس كأدوات للمعرفة وبناء الأجيال

"**فاروق:** ربما طرأ عليها بعض الفساد، وهذا ما جئت من أجله...

ولكن المدارس هي التي تربي الأجيال وتزودهم بالمعارف والعلوم"[2].

من خلال هذا الحوار، يتجلى صراع خارجي بين الشخصيات نتيجة تضارب المواقف والاتهامات المتبادلة، خصوصاً في ما يتعلق بالسوك الأخلاقي والانتماء القيمي، فكل طرف يحاول فرض وجهة نظره على الآخر، وهذا ما أدّى إلى الصراع.

كما نجد هناك صراعاً آخر بين الأستاذ ومدير المنطقة عدنان القاضي. حيث يدافع عن التغيير والانفتاح على العصر والأسواق والعالم، ويهاجم من يسميهم بالمتزمتين وأصحاب الأخلاق البالية الذين يحافظون على القديم والمقصود هنا القيم الأخلاق.

"**مدير المنطقة:** إذا كانت أمراض القلب والسكر والأورام وحالات العصبية في ازدياد، فلأن الناس في بلادنا لم يستطيعوا أن ينسلخوا عن قديمهم وجمود قيمهم ويدخلوا إلى مغامرات العصر"[3].

إذ يريد من كلامه أن يقنع فاروق بأن الأخلاق والقيم تشكّل عائقاً أمام العصر ومنجزاته وهذا ما ينكره فاروق في داخله الذي يسعى في مكافحة الرذيلة ونشر القيم والأخلاق.

وهذا الحوار يجسد لنا صراعاً بين مدير المنطقة ومعتقدات الأشخاص الذين يرون أن الأخلاق قبل كل شيء.

---

[1] سعد الله ونوس، مصدر سابق، ص212.

[2] سعد الله ونوس، مصدر سابق، ص211.

[3] سعد الله ونوس، مصدر سابق، ص223.

كما نجد صراعا خارجيا بين فاروق والست فدوى في مواجهة حادّة، حيث يتقابل طرفان متضادّان في منظومتيهما الأخلاقية والاجتماعية. حيث فاروق يمثل السلطة الاجتماعية المحافظة التي ترفض الانحراف ويتهم الست فدوى بأنها عاهرة.

"**فاروق:** إني لا أراوغ... الست فدوى....العاهرة!.

فدوى: (تخلخل شعرها بأصابعها) والقوادة.

فاروق: إنك تخربين البيوت وتغرقين الجميع في وحل الفساد والرذيلة.

في المقابل تستخدم الست فدوى تستخدم لغة هادئة، تحاول فيها نزع فتيل المواجهة عبر التودد، شعورها بالوحدة.

فدوى: هل تصدق؟ رغم كل شيء، أني أشعر بالوحدة مثلك"[1].

د. أنواع الصراع:

- **الصراع الصاعد:**

يعرف الصراع الصاعد بأنه صراع ناتج عن فكرة واضحة، ولشخصيات مكتملة الأبعاد وظروف مفهومة، وبأسباب منطقية حتى إن اطلق عليه الصراع المتدرج[2].

بمعنى أن الصراع المتدرج هو نوع من الصراع ينبني على فكرة واضحة وشخصيات مفهومة، ويتطور بشكل منطقي نتيجة لأسباب وظروف واقعية.

ولا يكون هذا الصراع إلا بوجود متخاصمين وقع بينهما اختلاف معين.

- **الصراع الساكن:**

وقد عُرف بـــ: "الصراع المعتمد على ركود الحركة وجمودها في العمل الدرامي"[3].

---

[1]سعد الله ونوس، المرجع السابق، ص230.

[2]عبده دياب، التأليف الدارمي، دار الأمين للنشر والتوزيع، ط01، سنة 1422هـ، 2001م، ص75.

"حيث تكون الشخصية فيه عاجزة لا تستطيع حسم الأمور أو اتخاذ قرار إيجابي ولا تتقدم ولا تنمو. "وتكون مسؤولة دائماً عن سكون الصراع في تلك المسرحية"[1].

من خلال القولين، يمكن القول إن الصراع الساكن يسير بوتيرة واحدة طوال العمل تكون فيه الشخصيات غير نامية ولا متقدمة، قد يؤثر سلباً على العمل المسرحي ويصيب المشاهد بالملل.

- **الصراع الواثب:**

يمكننا القول إنه من أبرز أشكال الصراعات التي تصيب الأفراد على نحو فردي، حيث يتجلى في اندفاع الشخص نحو سلوكيات لا تعكس رغبته الواعية، بل تنبع من توتر داخلي يدفعه إلى تصرفات غير مألوفة، خارجة عن سيطرته في كثير من الأحيان. وقد يبلغ هذا الصراع ذروته بتمرد الفرد على القيم والمبادئ التي نشأ عليها.

وهذا ما أكده أحد النقاد في قوله: "تقوم الشخصيات بعمل غريب عنها، وتفكر دون وعي، وبدون دافع، وبلا مقدمات ولا أسباب منطقية، فتقع في المبالغات والانفعالات"[2].

يوظف الكاتب المسرحي هذا النوع من الصراع لتغيير مجرى الأحداث أو لتحويل الشخصية من صالحة إلى فاسدة أو العكس.

ه. الحل في مسرحية "يوم من زماننا ":

تنتهي مسرحية "يوم من زماننا" لسعد الله ونوس على نحوٍ مفتوح، تتسم فيه النهاية بالمرارة والقلق، دون تحققٍ للعدالة أو انتصارٍ للحقيقة. فبعد أن يكتشف الأستاذ فاروق، رمز الضمير الحي والمثقف النزيه، وجود شبكة فساد أخلاقي تديرها الست فدوى، متورطة فيها طالبات من مدرسته، يسعى لكشف الحقيقة ومواجهة الانحراف، لكنه يصطدم بمؤسسة تعليمية بيروقراطية تتواطأ بالصمت، وتخشى الفضيحة أكثر من رغبتها في العدالة. ومع تراكم الضغوط والتعتيم على

---

[3]عبد دياب، التأليف الدرامي، ص 74.

[1]إيجرى لابوس، فن كتابة المسرحية، ص255.

[2]عبده دياب، التأليف الدرامي، ص74.

الحقيقة، يزداد شعوره بالعزلة. وفي المشهد الأخير، تكتمل مأساة فاروق باكتشاف أن زوجته كانت تتردد على بيت الست فدوى، مما يضيف بُعداً شخصياً وحياتيا إلى أزمته الأخلاقية. لم يعد الصراع محصوراً في المجال العام، بل أصبح انهياراً شاملًا على المستويين المهني والشخصي. وبدل أن يجد فاروق في الحياة الخاصة عزاء أو دعمًا، يكتشف أن الفساد قد تسلّل إلى أقرب الدوائر: البيت والزواج.

وهكذا، تُنهي المسرحية صراعها الأساسي دون حسم خارجي، لكنها تترك أثراً دراميًا داخليًا قوياً على المتفرج، يدفعه للتفكير وربما اتخاذ موقف تجاه واقعه ومجتمعه.

دلالة النهاية المفتوحة: كرؤية فكرية لسعد الله ونوس.

لم يكن خيار النهاية المفتوحة لدى سعد الله ونوس عشوائيًا أو فنيًا بحتًا، بل كان قراراً واعياً ومقصوداً، يعكس فلسفته المسرحية القائمة على إشراك المتفرج في مساءلة الواقع، لا الاكتفاء بمشاهدته. فبدلاً من تقديم حل جاهز أو خاتمة مغلقة تُسكّن القلق، تعمّد ونوس ترك نهاية العمل مفتوحة على احتمالات متعددة، تُربك المتلقي وتستفزه فكريًا وأخلاقيًا.

أراد ونوس بهذه النهاية أن يحمل الجمهور مسؤولية الفعل والتفكير، وألا يمنحه وهماً بالخلاص السهل. فالمسرح، وفقًا لرؤيته، ليس مكانًا للتطهير العاطفي فقط، بل فضاءً لتحفيز الوعي الجماعي. وهكذا، تغدو النهاية المفتوحة أداة تنويرية، تهدف إلى كسر التلقي السلبي ودفع الجمهور إلى إعادة النظر في منظومة القيم والسياسات التي تحكم حياته.

و. كلام حول المسرحية:

تعالج مسرحية "يوم من زماننا" لسعد الله ونوس إشكالية مجتمعية عميقة ذات امتداد سياسي، حيث تكشف عن مظاهر الفساد والانحطاط الأخلاقي الذي تغلغل في بنية المجتمعات العربية، في ظل تواطؤ الأنظمة الرسمية وسكوتها المتعمّد تحت ذرائع متعددة، منها حماية السلطة أو الالتفاف على القيم باسم الدين والقانون. ويطرح ونوس من خلال هذه المسرحية نقداً لاذعًا لحالة الانحلال

التي أصابت مختلف مؤسسات المجتمع، بما فيها الحقل التربوي، في مشهد يعكس الانكسار والخذلان الذي تعاني منه الشعوب.

تكمن أهمية العمل في جرأته على فضح المستور، وفي قدرته على تحفيز وعي جماعي يتجاوز التلقي السطحي، من خلال توظيف أدوات فنية وتاريخية تسهم في بلورة رؤية نقدية متماسكة تجاه الواقع. فالمسرحية لا تكتفي بعرض الواقع، بل تسعى إلى تفكيكه وتحليله، مما يمنحها قيمة أدبية تتجلى في تفاعلها مع المتلقي وفي قدرتها على الإسهام في تشكيل وعي سياسي واجتماعي جديد.

ومن هذا المنطلق، يظهر البعد التربوي للمسرح عند ونوس، إذ لا يكتفي بالتشخيص، بل يدعو إلى مواجهة الفساد بدل التستر عليه، مؤمنًا بدور المسرح كأداة للتغيير وكفضاء لزرع القيم وتحفيز التفكير النقدي. وهكذا يتجلى التزام الكاتب بقضايا عصره، وتبرز مسرحيته كصرخة فنية تنبّه الشعوب إلى خطورة الصمت، وتدعو إلى الوعي كمدخل ضروري لأي مشروع إصلاحي في الوطن العربي.

الفصل الثاني

عناصر العرض المسرحي

1. بطاقة فنية لعرض مسرحية "يوم من زماننا":
2. الإخراج المسرحي
3. المخرج المسرحي
4. الدراماتورجيا
5. الدراماتورج
6. السينوغرافيا
7. عناصر الإخراج المسرحي

1. بطاقة فنية لعرض مسرحية "يوم من زماننا":

اكتسبت مسرحية "يوم من زماننا" لسعد الله ونوس مكانة بارزة ضمن المتن المسرحي العربي، بفضل ما تطرحه من قضايا تتصل ببنية السلطة وآليات الفساد في المجتمعات العربية. وقد أثار النص منذ صدوره اهتماماً واسعاً لدى الباحثين والمسرحيين، لما ينطوي عليه من أبعاد فكرية تظل ملائمة للواقع العربي، رغم مرور عقود على كتابته، نتيجة استمرارية البنى السياسية والاجتماعية ذاتها.

في أحد أبرز عروضها، قُدِّمت المسرحية على الخشبة الجزائرية بإخراج نور الدين عمرون، من إنتاج المسرح الجهوي لباتنة، حيث جاءت المعالجة الإخراجية متماسكة، مستلهمة روح النص ومحمولاته الرمزية، مع توظيف عناصر العرض المسرحي بما يخدم الرؤية الفكرية ويُعزز حضور العمل لدى المتلقي.

التعريف بالمسرح الجهوي باتنة:

* بني مسرح باتنة في الحقبة الاستعمارية وذلك سنة 1899 م، وأنشِئ بمرسوم رقم 281/85 المؤرخ في 1985.11.12، بدأ نشاطه سنة 1987، وأغلق ابوابه في سبتمبر 2000 وذلك لإعادة ترميمه واعاد فتح ابوابه في 2003.
* تغير المسرح على مستوى الهندسة الداخلية والتجهيز التقني مما يتماشى ومتطلبات المسرح المعاصر، حيث يحوي في الطابق السفلي على مكتب المدير والإدارة وفضاء للمعارض ومكتبة، اما الطابق العلوي مخصص للإدارة الفنية وبه قاعة للتدريبات وقاعة للعروض ذات 435 مقعدا.

*** الموارد البشرية:**

يحتوي المسرح على 53 عاملا يتوزعون كل حسب مهامه:
مدير، إطارات مسيرين، ممثلين، تقنيين (الصوت والاضاءة)، آليين مكلفين بالعتاد التقني، مكلفين بالملابس والاكسسوار، ريجيسير الخشبة، العمال،

*** الانتاجات المسرحية:**

يتكفل مسرح باتنة كل سنة بإنتاج وتوزيع اربعة عروض مسرحية:

03 للكبار

01 للاطفال

* كما يحوي المسرح لجنة فنية مكلفة بقراءة النصوص المسرحية المقترحة ومن ثمة قبولها ورفضها وتشمل هذه اللجنة:

مختصين في المسرح، أساتذة جامعيين، إعلاميين ومثقفين.

و للرقي بالنشاط المسرحي يوطد المسرح علاقاته مع هيئات فاعلة في المجتمع كـــ:

(المعاهد الجامعية، الثانويات، الجمعيات، البلديات، المؤسسات الاقتصادية)

- **فريق انتاج العرض:**

"**إخراج:** الدكتور نور الدين عمرون

- **مساعد المخرج:** سليم فروج
- **مدير الإنتاج:** م. يحيأو ي
- **سينوغرافيا:** نجيب بن شادي
- **منفذ الديكور:** مستور قدور
- **مراقب عام:** جمال الصغير

- **الممثلون:**
  - صالح بوبير
  - سمير أو جيت
  - نوال مسعودي
  - شيبة لحسن

- لبوخ فؤاد
- الهاني محفوظ
- زراره كمال
- بن براهيم حليمة
- لعريني نادية

- **تقنيو الخشبة:**
  - مساعدية حمو
  - عرعار رابح
  - حسين نور الدين
  - رحال الغربي ع الناصر
- **مكلف بالملابس والاكسيسوار:**
  - أو صيف مسعود
- **مكلف بالصوت:**
  - بن شادي نجيب
- **مكلف بالإضاءة:**
  - الزين عبد السلام

تاريخ اصدار العرض: 2007/03/16 [1]

- **ملخص عرض مسرحية "يوم من زماننا" المسرح الجهوي باتنة:**
  - **تأليف:** سعد الله ونوس.
  - **إخراج:** نور الدين عمرون.

يسعى أستاذ الرياضيات **(فاروق)** لكسر طوق الصمت حول حقيقة السيدة **(فدوى)** المرأة اللغز التي امتدت سلطة إمبراطوريتها الى كل المؤسسات، فقوضتها بالتواطؤ واللامبالاة.

سلاحها: المال، الغواية، الإغراء.... يكتشف الأستاذ **(فاروق)** في الأخير المرأة الأخطبوط تسلل الى أسرته، وإن العالم يتغير في كل لحظة وان الطبيعة لا تتحمل الفراغ. ...

[1] وثائق خاصة بالمسرح الجهوي باتنة، زودت بها يوم الاثنين 2025/06/02 م.

سقطت كل الأعراف والقيم، اختلطت في عقله الحقيقة بالإشاعة.

- هل يندمج في العالم الصاخب؟
- هل يتنازل عن مفهومه للحياة؟
- هذا ما سنكتشفه من خلال استخراج عناصر إخراج للمسرح

2. الإخراج المسرحي

بعد الانتهاء من كتابة النص المسرحي بصورته الكاملة، متضمّنًا جميع عناصره الفنية التي يجب أن تتسم بالتماسك والترابط، لضمان وحدة البناء الدرمي، تبدأ مرحلة جديدة تهدف إلى تحويل هذا النص المكتوب إلى عرض حي يُقدَّم على خشبة المسرح. في هذه المرحلة، يتطلب العمل جهود فريق إنتاج متكامل، يعمل تحت إشراف المخرج المسرحي، الذي يقوم بمهمة محورية تتمثل في تهيئة النص للعرض، وتحديد الرؤية الإخراجية التي ستجسد مضمونه دراميًّا وجماليًّا.

ويُعد الإخراج المسرحي أو ل وأهم الخطوات في هذا السياق:

الإخراج المسرحي وأهم أعضائه:

يُعتبر العرض المسرحي وحدة فنية متكاملة، تتشابك ضمنها العلاقات بين أفراد طاقمه ومختلف عناصره السمعية والبصرية، بما يقتضي تحقيق قدرٍ عالٍ من التناسق والتناغم والانسجام، لضمان اكتمال البناءالجمالي والوظيفي للعرض.

إذًا، فالإخراج المسرحي "هو فهم النص واستنباط المحتوى المسرحي منه، وتحويله من الحياة المثالية للكتاب إلى حياة مادية على خشبة المسرح."[1]

ويشمل ذلك إعداد الممثلين وتدريبهم على الأداء الصوتي والتعبير الانفعالي، بالإضافة إلى تصميم وتخطيط تحرّكاتهم على خشبة المسرح بما ينسجم مع الرؤية الإخراجية الشاملة، وتحديد العناصر المستخدمة في العرض من ديكور، ومكمّلات، وملابس، والإشراف على التصميم وهندسة الصوت.

[1] سعد أردش: المخرج في المسرح المعاصر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، ط1، الكويت 1998، ص 15.

"إن الإخراج المسرحي، بالمعنى العميق لهذه الكلمة، يبدأ تماماً عندما تنشأ أركان فنية من صور عدة تتّحد في سمفونية العرض المسرحي."[1]

3. المخرج المسرحي:

يُعد المخرج العنصر المحوري في عملية الإنتاج المسرحي، إذ يتحمّل المسؤولية الكاملة في مختلف القرارات الفنية والإبداعية التي تُشكّل العرض المسرحي. وتنطلق مهامه عادةً باختيار النص الدرامي المناسب، يلي ذلك ترشيح الممثلين لأداء الشخصيات الرئيسية، بالإضافة إلى انتقاء فريق العمل الفني من معاو نيه الأساسيين، مثل مساعدي الإخراج، ومهندسي الديكور، ومصممي المناظر والإضاءة والصوت، فضلًا عن المتخصصين في الأداء الحركي وغيره من العناصر الفنية اللازمة لتحقيق الرؤية الإخراجية الشاملة.

"وتظهر بصمته واضحة على أداء الممثلين، وإيقاع العرض، وألوان الديكور والإضاءة والملابس، واتزان العلاقة بين مختلف العناصر وتناسقها"[2]. وهذه العناصر هي التي تحكم على العرض بالنجاح أو الفشل.

وحسب حمادة إبراهيم، فهو: "فنان مفسِّر للنص المسرحي ومنسق لجهود المؤلف والممثلين، وجميع المشتركين في العرض المسرحي."[3]

ولكي يصل إلى هذه المكانة، لا بد من توفّر مجموعة من الصفات فيه.

4.الدراماتورجيا:

تقوم المرحلة الدراماتورجية على تعأو ن وثيق بين المخرج والدراماتورج، حيث يُعاد تشكيل النص المسرحي بما يتلاءم مع رؤية العرض ومتطلباته الفنية، ويتم خلال هذه المرحلة تحويل النص إلى مادة درامية جاهزة للعرض، في إطار من التنسيق الإبداعي بين أعضاء الطاقم الإخراجي، ويقصد بها: "إعادة كتابة شكل أدبي أو لًا أدبي في شكل آخر، أو إعادة كتابة عمل

---

[1] ألكسي بوبون: التكامل الفني في العرض المسرحي، ترجمة شريف شاكر، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، د ط، دمشق، 1976، ص 24.

[2] أحمد إبراهيم: الدراما والخرجة المسرحية، دار الوفاء لدنيا للطباعة والنشر، ط، 1، الإسكندرية –مصر–، 2006 م، ص 57.

[3] إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، مكتبة الأنجلومصرية، ط 3، القاهرة، 1994 م، ص 204.

أدبي سبق إعداده من قبل في شكل جديد.

وعادةً ما يكون المقصود من الإعداد هو إعادة تنفيذ عمل طبقًا لمتطلبات وسيلة أدائية غير الوسيلة التي خُلق لها العمل المُعد أصلًا."[1]

بمعنى أن الإعداد هو إنتاج جديد ينطلق من نص موجود من قبل. وفي هذا السياق، لا يُتعامل مع النص المسرحي باعتباره معطًى نهائيًا، بل يُعاد تشكيله وفق رؤية فنية جديدة للعرض فوق خشبة المسرح.

5.الدراماتورج:

هو عنصر فاعل في العملية المسرحية، تُوكَل إليه مهمة إعداد النص وتكييفه دراميًّا بما يخدم رؤية العرض، وذلك من خلال التحليل، وإعادة البناء، والمساهمة في صياغة البنية الدرامية. يُشكّل حلقة وصل بين النص والإخراج وحتى الجمهور، ويسهم في ضبط التوازن بين المضمون الفكري والجمالي، مما يجعل دوره محوريًا في تحويل النص إلى مشروع عرض متكامل."هو الذي يَعرض الحكاية، ويفكك شفرات النص، ويُوجّه المتفرج إلى المدلول الذي رغب المخرج في أن يُظهِره، ثم يُعيد صياغة الحكاية من جديد بناءً على الجمهور."[2]

ومنه، فإن الدراماتورج هو ذلك الشخص الذي يُعطي للنص المسرحي إضافة جمالية تتناسب مع رؤية المخرج، حيث يمكن له الإضافة أو الإنقاص من النص المسرحي.

6.السينوغرافيا:

إن الحديث عن الطاقم الفني المسؤول عن إنتاج العرض المسرحي، وتحويل النص من مادة مكتوبة إلى عرض حي يُجسَّد على خشبة المسرح، يقودنا بالضرورة إلى التوقف عند إحدى أهم الركائز الإبداعية في العملية المسرحية، وهي السينوغرافيا. فالسينوغراف لا يقتصر دوره على الجانب الفني أو الجمالي فحسب، بل يتجاو ز ذلك ليشكّل عنصراً أساسيًا في بناء الفضاء المسرحي، وتنظيم العلاقات بين مختلف مكونات العرض من أداء، وإضاءة، وديكور، وأزياء.

---

[1] إبراهيم حمادة المصدر السابق، ص17.

[2] عبد الناصر حسو: مفردات العرض المسرحي عروض مسرحية، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، د ط، دمشق، 2010 م، ص09.

وتتّضح أهمية هذه الوظيفة الإبداعية التي يتحملها السينوغراف من خلال التعريف الآتي:

"هو شخص يُفكّر ويُصمّم فنيًّا الفضاء الركحي ثلاثي الأبعاد، أو يُساهم في تطوير أداء الممثلين باستعمال الأحجام، وتخطيط المشاهد، والمساحات، والإشارات التصويرية، وقطع الديكور، مع الأخذ بعين الاعتبار اللغة البصرية، الأشكال، الألوان، الضوء، ومراعاة العقبات الفنية والمادية. السينوغراف هو أيضًا فنان يتلاعب بهندسة القاعة ويُكيّف الأجواء المسرحية في إطار علاقتها بالجمهور."[1]

فالسينوغرافيا تخفي الحدود بين الركح والجمهور، وتؤسس علاقة مكانية وبصرية بين الدراما والمتلقي.

7. عناصر الإخراج المسرحي:

يتكوّن العرض المسرحي من تظافر عناصر بشرية وتقنية تهدف إلى تجسيد النص الدرامي على الخشبة ونقل رؤى المؤلف والمخرج إلى الجمهور. ويعمل فريق العمل بشكل منسجم لتحويل النص إلى صورة حيّة نابضة تنبثق منها الأفكار والمضامين. وتمكّن أهمية هذه العناصر ليس فقط في ترجمة الدلالة الفكرية للنص، بل أيضًا في إحداث أثر جمالي وتفاعلي لدى المتفرج.

عناصر الإخراج في العرض:

يسعى كل فريق مسرحي، بقيادة المخرج، إلى تقديم عرض متكامل يرضي جمهور المتلقين، مع مراعاة الامكانيات التقنية والبشرية المتاحة، وكذا الظروف الموضوعية المحيطة بالإنتاج. ويزداد هذا التحدي تعقيداً عندما يكون العمل المسرحي قائماً على نص ذي قيمة فكرية وجمالية عالية المستوى، كما هو الحال مع مسرحية "يوم زماننا" للكاتب الكبير سعد الله ونوس، التي تظل قابلة لإعادة القراءة والعرض بفضل قدرتها العميقة على تشريح الواقع العربي ومساءلته.

---

[1] رابحي بن علية: ليات السينوغرافيا في المسرح الجزائري المعاصر مسرحية نون للمخرج نور الدين عمار– أ نموذجا، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه، الطور الثالث، إشراف بن لخضر، جامعة وهران 1 أحمد بن بلة، 2018/2017، ص 24.

وفي هذا السياق، يمكن قراءة تجربة "فرقة المسرح الجهوي باتنة" سنة 2007، بإشراف المخرج نور الدين عمرون، ومساعد المخرج سليم فروج، والسينوغرافي نجيب بن شادي، كنتاج يرتبط مباشرة بالبيئة الاجتماعية والسياسية حينها. وقد سعى المخرج إلى معالجة قضايا ذات طابع وجودي وأخلاقي من خلال لغة مسرح فقير، يستند إلى بساطة الإمكانيات وتعويضها بالقوة التعبيرية للعناصر الركحية.

وبالرغم من محدودية الوسائل، حرص فريق العمل على تجسيد واقع اجتماعي مأزوم من خلال بناء فضاء بصري يلامس البيئة التي تنتمي إليها القصة، سواء من خلال تصميم الديكور، توظيف الإضاءة، توزيع الإكسسوارات، أو اختيار أزياء الممثلين بما يخدم مقاربة العرض للواقع. وكان الهدف رفع الوعي السياسي والاجتماعي لدى الجمهور الجزائري والعربي وفضح تواطؤ رموز السلطة الدينية والتعليمية في إنتاج الفساد والتغطية عليه، كما عبر عنه النص من خلال سقوط "الأستاذ فاروق" في صدمة اكتشاف انخراط البيئة التربوية ذاتها في دائرة الانحراف، مستثمراً ما تنتجه الخشبة من قدرات إيحائية وتعبيرية لتقريب البيئة الدرامية من الواقع، ليصبح التمثيل كأنه واقع وليس تمثيلًا، مستنهضاً وعي المتفرج تجاه قضاياه المصيرية.

ويمكن تحديد هذه العناصر كما يأتي:

أ. الممثل:

يُعد الممثل العنصر الأساسي في تطبيق العرض، فهو من يمنح النص حياة ويجسّد الرؤية الإخراجية على الخشبة، ويبني التواصل الحي مع الجمهور.

وهذا ما أكده "ناصر خلاف" في كتابه "فن الممثل من أرسطو إلى ستانسلافسكي" حينما قال:

"هو ذلكم "العنصر الإنساني الذي يصنع التواصل بين فكري الكاتب ورؤية المخرج وبين الجمهور."[1] أي هو وسيلة نقل لفكر المؤلف، وفق رؤية المخرج على خشبة العرض.

[1]عبد الناصر خلاف: فن الممثل من أرسطو إلى ستانسلافسكي، د ط، منشورات السهل، الكويت، 2009 م، ص15.

وهو"الإنسان الذي يقوم بتجسيد شخصية غير شخصيته الحقيقية أمام الجمهور بقصدية."[1]أي إن الممثل يصبح صورة طبق الأصل للشخصية في النص الدرامي.

- **الممثل في العرض:**

يشكل دخول الممثلين إلى خشبة المسرح البداية الفعلية لعرض مسرحية "يوم من زماننا"، حيث يتوالى تتابع المشاهد بدءاً بدخول مدير المدرسة وحواره مع الأستاذ "فاروق"، ثم دخول الإمام "متولي" والمذيع الذي أجرى معه لقاءً صحفياً، وبعدها مدير المنطقة وحواره مع فاروق، يليه مشهد مع الست فدوى، وأخيراً مشهد فاروق مع زوجته في بيتهما. وتعدّ خطة الظهور الأو لى للممثلين ذات أهمية خاصة، لما تحمله من تأثير مباشر في جذب انتباه الجمهور وكسب تفاعله، وانتظار دخول كل ممثل خلق نوعاً من التشويق، كون الممثل هو الحامل الأساسي لبنية العرض ومفتاح تطور الأحداث.

لقد تميز أداء الممثلين، رغم كونهم غير مشهورين، بالاحترافية والقدرة على التقمص التام للشخصيات المسندة إليهم، حيث نجحوا في بعث الحياة في النص وتجسيد الأبعاد النفسية والاجتماعية والطبقية للشخصيات، وعاشوا الأدوار وعايشوها، حيث ساهمت الأدوار المدرسية والحركات المتناسقة والمعبرة في تعميق الأثر الدرامي، لا سيما في شخصية فاروق الذي اتسم بالحيوية والقدرة على التعبير عن القلق والاضطراب والخوف مما يحل بمجتمع وبيئته التي يعمل فيها "المدرسة."

ورغم بساطة العرض من حيث الوسائل، عوّض الممثلون ذلك بحركة مفعمة بالحيوية والتعبير، مما عزز من تفاعل الجمهور مع الأهداف، وأضفى بعداً تواصلياً وجمالياً على الأداء. كما أظهر الممثلون انسجاماً واضحاً واستعداداً دقيقاً، من خلال ضبط انفعالاتهم وتكامل أدوارهم، وهو ما ساهم في بناء عرض متماسك من الناحية الدرامية والجمالية.

---

[1] عبد الناصر خلاف ، مصدر سابق، ص16.

ب. -الديكور:

يُعد الديكور المسرحي من العناصر التعبيرية الأساسية في العرض، إذ يسهم في توضيح الرؤى والأفكار ونقل أجواء النص إلى المتفرج بصريًّا.

ويحرص مصمم الديكور على خلق فضاء جمالي يتوافق مع طبيعة الأحداث، بما يعزز من فاعلية التلقي ويدعم البنية الدرامية للعمل المسرحي.

"وحسب إبراهيم حمادة:

القطع المصنوعة من أطر الخشب والقماش أو نحوها، والمقامة في الغالب فوق المسرح لكي تعطي شكلًا لمنظر واقعي، أو خيالي، أو منهما معًا، على أن ترتبط إيحاءات هذا المنظر بمدلولات المسرحية المعروضة، ولهذا فإن الديكور المسرحي ليس فنًّا منفردًا بذاته". [1]

ويقصد بالديكور هو التشكيل البصري للخشبة بما يعكس أجواء المسرحية، ويكتسب فعاليته من انسجامه مع باقي العناصر لتحقيق وحدة فنية متكاملة.

- **دور الديكور في العمل المسرحي:**

يساهم الديكور على خشبة المسرح في:

- تحديد المكان والزمان الذي تدور فيه الأحداث الدرامية.
- تحديد البيئة الطبيعية ومناخ الأحداث الدرامية.
- تعميق الأبعاد الدرامية للنص والعرض.
- إضفاء البهجة والحيوية والجمال على المسرحية.[2]

فالديكور، يُعد عنصراً كاشفًا لأحداث النص المسرحي، إذ يسهم في توضيح السياق المكاني والزماني، ويجسّد البيئة التي تجري فيها الأحداث. كما يوفر للناقد أدوات بصرية لتحليل العرض، إلى جانب ما يوظفه من قيم جمالية تسهم في إثراء التجربة المسرحية.

---

[1] إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ص 131.

[2] أحمد إبراهيم: الدراما والفرجة المسرحية، ص71.

كما يندرج أيضاً في الديكور "كل الخطابات المكتوبة في العرض المسرحي من لافتات، ولوحات، وإعلانات... وهي تلعب فيه أدواراً سينمائية كثيرة، إذ تقدّم للمتفرج معلومات ثمينة يمكن أن تكمل النص المنطوق، وقد تلعب أحياناً وظيفة تزيينية، تساهم في الوظيفة الجمالية التشغيلية للخشبة."[1]

ويعتمد المسرح على لافتات بصرية تحمل دلالات فكرية وجمالية، تسهم في توجيه إدراك المتفرج، وتتعامَل مع العناصر غير المنطوقة لتعويض بعض النقص المحتمل في العرض.

- **الديكور في العرض:**

الديكور في العرض يستجيب لطبيعة المسرح حيث اتسم في بداية العرض بالوضوح الرمزي، فُقسمت الخشبة إلى ثلاث محأو ر وظيفية: النافذة على اليسار ترمز إلى الانفتاح أو الرقابة، بينما احتل مركز الخشبة شخصيتان ليتحول إلى محور الفصل الدرامي، أما اليمين فبرز من خلال طأو لة أو مكتب يشير إلى المؤسسة أو السلطة. وفي تغيير للمشهد، ينتقل الفضاء من طابع رمزي مشحون إلى مشهد أكثر واقعية، حيث يحتل المكتب مركز الصورة كموقع للسلطة واتخاذ القرارات، حيث يجلس عليه المدير بوضعية منحنية، ما يرمز إلى الضغط النفسي، والصورة المعلقة خلفه لرئيس الدولة يرتدي لباس جنرال عسكري ما يرمز إلى التسلط والبيروقراطية على الفضاء.

- **في المشهد الثاني:**

نجد مقعدين في وسط الخشبة، أحدهما منخفض والآخر مرتفع، مما يوحي أن الشخصية الجالسة على المقعد المرتفع لها السلطة أو مكانة كمالك أو إمام، وقد يدل على أن المشهد يجري في فضاء رسمي تُتخذ فيه القرارات المصيرية.

- **وفي المشهد الثالث:**

اعتمد المخرج في هذا المشهد على ديكور داخلي مفصل وواقعي، يحاكي بيئة منزلية معيشية من

[1] محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص 97..

خلال تواجد أريكة كبيرة في منتصف الخشبة وهي نقطة التركيز، توحي بأنها مركز التفاعلات الدرامية، ويوجد نافذتان على الجانبين مع ستائر ما يضفي واقعية على المكان

ج. الملابس:

تُعد الملابس عنصراً أساسيًا في العرض المسرحي، فهي لا تختصر على كونها زينة خارجية للممثل، بل تُفهَم بشكل فعال في تجسيد الشخصية، وتحديد الزمن والمكان، ودعم البعد الرمزي والبصري للعرض. من خلال اختيار الأزياء المناسبة، يمكن للمخرج نقل دلالات ثقافية ونفسية تسهم في تعميق الفهم لدى المتلقي، مما يجعل الملابس جزءًا لا يتجزأ من البنية الدرامية والجمالية للعمل المسرحي.

فهو "لا يعمل بمعزل عن الآخرين، بل يتم عمله من خلال العلاقة الوثيقة مع المخرج، ومصمم الديكور، والمشاهد المسرحية لإقامة علاقة العرض المسرحي البصرية التشكيلية. ويستلزم ذلك من مصمم الملابس فهمًا عميقًا للنص الدرامي، وتحديد الشخصيات تحليلًا دراميًّا يتفق مع وجهة نظر المخرج."[1]

فقد يحمل النص ملامح وسمات لنوعية اللباس الذي ترتديه الشخصية الدرامية.

- **الملابس في العرض:**

يسهم اللباس في تعزيز أداء الممثل وتجسيد الشخصيات، حيث يعد عنصراً بصريًا يُوظف لبيان السياق الزمني والمكاني. شكّلت العودة إلى التراث السمة البارزة التي ميزت العديد من الأعمال المسرحية الجزائرية، إذ يعد التراث مكونًا جوهريًا من الهوية الوطنية، وعنصراً فاعلًا في تشكيل الشخصية الجزائرية، لما يحمله من ثقافة تاريخية وثقافية تعبر عن أصالة الأمة وخصوصياتها الحضارية. وفي هذا العرض، نجد أن المخرج اعتمد على الأزياء كوسيلة دلالية لتعزيز المعاني الدرامية وتوضيح طبيعة الشخصيات وعلاقتها داخل السياق المسرحي. ففي مشهد من مشاهد المسرحية نجد ارتداء الممثل بدلة داكنة وربطة عنق، ما يشير إلى انتمائه لفئة اجتماعية أو وظيفة عليا كالطبقة السلطوية "المدير"، وفي الجانب الآخر نجد الشخصية الثانية ترتدي مئزراً أبيض، مما

[1] أحمد إبراهيم: الدراما والفرجة المسرحية، ص 74.

يشير إلى شخصية علمية "فاروق الأستاذ"، وفي الجانب الآخر من المسرحية نجد اللباس الأزرق للشخصية النسائية ترتدي فستانًا أزرق طويلًا، ما يوحي بأنها تمثل شخصية ذات طابع أنثوي راقٍ، وقد تكون مرتبطة بالبرجوازية، وغالبًا ما يُستخدم اللون الأزرق للدلالة على الهدوء والحزن الداخلي. ومن خلال هذا التوظيف الواعي للأزياء، استطاع المخرج أن يعمق فهم المتلقي للشخصيات ومواقعها داخل البناء المسرحي، ويسمح في دعم التكوين الجمالي.

د. الإكسسوار:

يُعد الإكسسوار عنصراً بصريًّا مهمًّا في العرض المسرحي، تتجأو ز وظيفته التزيين ليُسهم في التعبير الدرامي، وبناء الدلالة، ودعم الفعل المسرحي. فهو أداة تواصل رمزية تُستخدم لإغناء المشهد وتكثيف المعنى وفق رؤية إخراجية مدروسة.

وهو عبارة عن أغراض يستخدمها الممثل تخدم الفكرة التي يريد تبليغها للمتفرجين، فهي "كل الأشياء التي يوظفها الممثل في العرض، ويقوم بمعالجتها باستثناء اللباس والديكورات، ولعل ما يتميز به الإكسسوار في المسرح هو أنه يتخذ شكلًا وصورة. (Figurable) ويقبل معالجة الممثل مهما كانت طبيعة هذه المعالجة: كل الأشياء المحمولة من مفاتيح، وعلب سجائر، وولاعات... والأشياء التي تُقبل النقل وتحريك الطاولات والكراسي."[1]

ومنه فإن الإكسسوار هو كل ما يستخدمه الممثل لخدمة دوره والعرض بوجه العموم.

- **أقسام الإكسسوار:**

ينقسم الإكسسوار إلى قسمين:

1. **الإكسسوار المستهلك:** ويقصد به "الأكل والسجائر والصبغ والفحم والشمع والكبريت."[2]أي الإكسسوارات التي تنتهي بمجرد استعمالها.
2. **الإكسسوار الثابت:** وينقسم إلى ثلاثة أقسام:

1.2 **إكسسوار اليد:** كالخطابات والبنادق، والمسدسات، والشمسيات."[3]

---

[1]جلال الشرقأو ي :الأسس في فن التمثيل ووالإخراج المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، القاهرة، 2012، ص 407.

[2]محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، منشورات دار الأمان، الرباط، 2007، ص84.

2.2 إكسسوار الزينة: "كل اللوحات، والصور، وسجاجيد الجدران، والستائر."[1] وتُستعمل لإطفاء جماليات على الخشبة لفت انتباه المتفرجين.

3.2 إكسسوار المنظر: كالمقاعد والمناضد والمفروشات، ويسمى كذلك الأثاث.

وفي الأخير، "يعكس الإكسسوار في مثل هذه العروض التناقضات الاجتماعية من الشخصيات وصراعاتها الطبقية، متخذًا قيمًا استعمالية تدأو لية، وتتم قراءته انطلاقًا من الشفرات المعمول بها في الحياة الاجتماعية."[2]

- **الإكسسوار في العرض:**

لقد لجأ المخرج في هذا العرض إلى توظيف الإكسسوار المسرحي بطريقة مدروسة، حيث أدى أدواراً متعددة على المستويين الجمالي والدلالي، فقد استُعملت بعض الإكسسوارات لأداء وظائف تعريفية بالشخصيات، كما يتجلى ذلك من خلال شخصية تحمل محفظة، مما يوحي بانتمائها إلى مهنة التدريس "فاروق"، وفي مشهد آخر نجد سماعات أذن ومايكروفون، مما يوحي بانتمائها إلى مهنة إعلامية "المذيع"، وفي نفس المشهد نجد الممثل يرتدي قبعة، برنوس وعباءة صلاة، "وهذا ما يرمز إلى الهوية الثقافية الجزائرية والعربية بصفة عامة، حيث يدل على الحكمة، وغالبًا ما يرتبط البرنوس وعباءة الصلاة بصاحب المكانة الاجتماعية "الإمام" الشيخ متولي"، مما يمنح قمة رمزية تعزز من الهيبة والسلطة الرمزية على الخشبة. وعليه، فإن توظيف هذه العناصر الثلاثة لم يكن اعتباطيًا، بل جاء في إطار إخراجي بوعي، يستثمر المظهر الخارجي للشخصية كوسيط دلالي يسمح في بناء السياق وتوجيه تأو يل المتفرج دون الإفراط في الخطاب اللفظي. وحضرت إكسسوارات أخرى كـــ"الكتاب" التي دخلت "ثريا" حاملةً إياه في يدها في مشهد من المشاهد الحاضرة في عرض المسرحية، وفي آخر المشهد نجد السكين كإكسسوار وأداة تهديد يدل على

---

[3]مصدر نفسه، ص407.

[1]مصدر نفسه ص 407.

[2]محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص 90.

الانفجار النفسي والانهيار الداخلي لشخصية "فاروق" الذي يعيش في صراع خانق بين واقع اجتماعي ظالم.

ه. الإضاءة المسرحية:

تتشكل الإضاءة المسرحية كأحد المكونات الجمالية والتقنية التي تلعب دوراً مهماً في بناء العرض المسرحي وتشكيله بصرياً ودرامياً. فوظيفة الإضاءة ليست مختصرة على الإيضاح والرؤية فقط، بل تتجاو ز ذلك لتصبح وسيلة فنية تسهم في إيصال الرسالة الدرامية وتكثيف الشعور والتأثير.

من خلال توزيع الضوء والظل، وتغيير درجات السطوع والألوان، يمكن خلق مناخات نفسية وزمنية ومكانية متعددة تخدم البنية الدرامية للنص وتدعم الرؤية الإخراجية.

وهي "تنوير خشبة التمثيل بصدفة بطريقة خاصة عن طريق استعمال وسائل الإضاءة الصناعية."[1]بمعنى توظيف الوسائل الصناعية على الخشبة لأغراض كثيرة، منها تغطية بعض النقائص أو التمويه وإيهام المتفرجين، حتى تعطي المشاهد الصورة المخططة لها.

فالإضاءة المسرحية تلعب دوراً أساسيًا في التنسيق بين مكونات العرض المسرحي، والربط بين "العوامل المحيطة به من ألوان وأشكال وديكورات وأجزاء ومكياج، توصل معانيها بفعل الضوء. ففي أي تغير يحدث في الضوء تكتسب العوامل الأخرى قيمة جديدة أو تتخذ وضعاً جديداً داخل العالم الدرامي."[2]

و. الإضاءة في العرض المسرحي:

الإضاءة في المسرحية عنصر أساسي يساعد على إبراز المشاهد وتحديد المكان والزمان، كما تسهم في خلق الجو العام والتأثير العاطفي، وتوجيه انتباه الجمهور نحو العناصر المهمة في العرض. ونجد في بداية العرض المسرحي، الإضاءة الحمراء تغمر كامل خشبة المسرح، وهذا يدل على مشهد مرتبط بالغضب أو القلق. وعند تغير المشهد والانتقال من "المدرسة" إلى "المسجد"، تتغير الإضاءة إلى اللون الأصفر الدافئ وتدرجات خضراء خفيفة، وهذا يساعد في خلق

[1]إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ص50.

[2]جلال جميل محمد: مفهوم الضوء والظلام في العرض المسرحي، مطابع الهيئة المسرحية العامة للكتاب، د ط، 2002، ص 127.

أجواء شعورية توحي بالعمل. ويتضح هنا مدى وعي السينوغرافي كعنصر تعبيري داخل العرض المسرحي. فقد تم استخدام الإضاءة المركزة لتسليط الضوء على شخصيتين جالستين في مركز الخشبة، مما ساهم في توجيه انتباه المتلقي مباشرة إلى بؤرة الحدث الدرامي. وعند الانتقال إلى بيت "الست فدوى"، تعمد السينوغرافي إلى استخدام الإضاءة كأداة لتقسيم الفضاء المسرحي إلى مناطق درامية متعددة، من خلال توجيه الضوء بشكل منفصل على كل مجموعة من الشخصيات، مما يمنح كل بؤرة مشهدية خصوصيتها. كما أن استعمال التدرجات اللونية الحمراء والوردية في الخلفية يضفي على المشهد طابعًا شعوريًا حادًا، يوحي بتوتر درامي أو علاقة عاطفية مشحونة، حيث وُجّهت أقوى الإضاءات على الشخصيتين الواقفتين، بينما اكتُفي بتسليط ضوء خافت على الشخصية الجالسة في المنتصف، مما يعكس موقعها داخل الحدث.

ز. الموسيقى:

تُعد الموسيقى عنصرًا تكميليًّا فاعلًا في العرض المسرحي، إذ تتجاوز دورها الجمالي لتُسهم في بناء الإيقاع الدرامي، وتكثيف التعبير العاطفي، وتعميق الدلالة للأحداث، وتأثيرها على نفسية المتفرج.[1]

وعند تعمق وظيفة الموسيقى داخل العرض المسرحي، نستنتج أنها تلعب "دور الوسيط الذي ينقل المتفرج من عالمه اليومي إلى العالم التخيلي في بداية العرض."[2]

وقد تُوظف في بداية الأوركسترا المسرحية لتهيئة المتلقي وخلق الجو العام، إذ تُستخدم مقاطع افتتاحية مناسبة للسياق وتوافق أحيانًا دخول الممثلين.

وتحمل أيضًا في طياتها ثقافات الشعوب وأنماط تفكيرها، فهي لغة تعكس تاريخها ومعتقداتها، فهي ليست مجرد نغمات وألحان، بل انعكاس مباشر للواقع الاجتماعي والثقافي الذي تعيش فيه الشعوب.

"يمكن أن تحيل القطعة الموسيقية إلى بلد محدد أو ثقافة معينة... وإلى انتماء اجتماعي (موسيقى عامة/موسيقى النخبة). كما أنها تساعد في تعريف الموقف الدرامي من الأحداث، وذلك بتخصيص

---

[1] محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية/ منشورات داب الأمان، د ط، الرباط، 2007 م، ص 105.

[2] مصدر نفسه، ص، ص: 105-106.

المكان من الناحية التاريخية".

فالموسيقى تعد وظيفة جوهرية في البناء الدرامي، إذ تنظم الأحداث وتسلسلها، وتبرز الصراع وتطور الشخصيات، مما يتيح للجمهور فهم السياق وتتبع مسار العرض بوضوح.

كما تميز شخصية عن الشخصيات الأخرى بحيث تصاحب دخولها إلى المكان الركحي أو خروجها منه، فتصبح بذلك علامة دالة عليها، تساعد المتفرج على تعرفها وتمييزها عن غيرها من الشخصيات الأخرى، حتى ولو كانت متنكرة. وقد تشكل الموسيقى أيضاً إطاراً إيقاعياً يصاحب حركات الممثلين وإيماءاتهم. " [1] فالموسيقى ترتبط الوظيفة التعريفية في المسرح، إذ تميز الشخصيات وتقدم للمتفرج إشارات دلالية تساعد في التعرف على ملامحها وفهم حضورها الدرامي.

ح. الموسيقى في العرض المسرحي:

اسهمت الموسيقى بدرجة ملحوظة في الكشف عن ملامح عديدة للحكاية التي سعى المخرج الى تجسيدها، وقد تجلى هذا الدور في قدرتها على ايهام المتفرج بوجود مشاهد غائبة عن الخشبة مما مكنها من توسيع افاق التخيل وتخفيف دلالات المسرحية وقد اختار مخرج مسرحية "يوم من زماننا" وفريق انتاجه قطعة موسيقية تبرز الحالة التي كان يعيشها فاروق منذ ان علم ان زوجته تدخل بيت "الست فدوى" اذ يمكن لمشاهد العرض ان يتنبا بتلك الحالة وقد استطاعت القطعة الموسيقية وضع المشاهد في اجواء المسرحية، وافصحت عما ياتي من مشاعر تتلون بالاسى والخيبة والانكسار كما انها ساهمت من ناحية ثانية في سد بعض الفراغات التي خلفها غياب التوظيف الفعال لعناصر العرض المسرحي الاخرى، لتكون اداة خطابية فنية تنبض بحركية المعني وتمنح العرض بعدا تعبيريا يلامس وجدان المتفرج. كما يستخدم العرض ايضا قطعة موسيقية غرامية التي تقع بين "فدوى "و" فاروق" لتجسد الحالة الشعورية التي كانت تعيشها "فدوى" اتجاه "فاروق" وبذلك يدرك الجمهور جانبا هاما من العناصر التي جرى تقليصها فوق خشبة المسرح لاغراض تربوية تنسجم مع طبيعة التفكير العربي الاسلامي، ولخدمة زمن العرض مع

[1] محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص 106.

التركيز على المشاهد الداعمة التي تخدم الفكرة الرئيسية التي يسعى العمل الى توصيلها للمتفرجين.

وعموما سعت الموسيقى الى تجسيد بعض الدلالات التي ينطوي عليها النص المسرحي مشكلة بذلك عنصرا فنيا جوهريا يندمج عضويا في بنية العرض.

ط. المؤثرات الصوتية:

شهد المسرح تطوراً ملحوظًا بدخول عناصر تقنية جديدة، من أبرزها المؤثرات الصوتية التي أسهمت إلى جانب الموسيقى في خلق الإيهام السمعي وربط المتلقي بعالم العرض، من خلال محاكاة الأصوات الواقعية التي ترافق الأحداث وتبرز بيئتها، دون أن تدخل ضمن نسق الموسيقى أو الحوار.

"التقنيات الخاصة بتكبير الصوت والتحكم في جودته ونوعيته لم تحقق إنجازات كبيرة ومتطورة إلا منذ فترة قريبة نسبيًّا مقارنة بعناصر العرض المسرحي الأخرى، التي تطورت عبر تاريخ المسرح الطويل".[1]ويقصد بالمؤثرات الصوتية "مجموعة الأصوات التي تحاكي الأصوات الواقعية للبيئة المحيطة التي يدور فيها الحدث، ويتضمن هذا النسق كل العلامات الصوتية التي لا تدخل في نسق الموسيقى ولا في نسق الحوار، مع استبعاد العلامات الصوتية الصادرة من خشبة المسرح بدون قصد، شأن وقوع خطأ الممثلين، وصرير الأبواب، والضجيج الناشئ من تحريك قطع الديكور."[2]وتنقسم المؤثرات الصوتية بحسب مصدر إنتاجها إلى مؤثرات تُنتج مباشرة على الخشبة، وأخرى تنبع من مصادر خفية خلف الكواليس، وتُوظف لخدمة الحدث والممثل سواء داخل الفضاء الركحي أو خارجه، مما يعزز الإيهام ويعمق البعد الدرامي للعرض.

ي. وظائف المؤثرات الصوتية:

ومن أهم الوظائف التي تقوم عليها المؤثرات الصوتية:

الإحالة على زمن الحدث، مثل "دقات الساعة لتعيين الوقت، أصوات الطيور للدلالة على فصل

---

[1] احمد إبراهيم: الدراما المسرحية، ص 81.

[2] المرجع نفسه، ص 81.

الربيع أو مكانه، مثل توظيف صوت الصراصير للإحالة على المناطق المدارية، وصوت الدواب للإحالة على الريف".[1]بالإضافة إلى ذلك، فإن المؤثرات الصوتية يمكنها محاكاة أشياء من الحياة الواقعية يقتضيها الحدث، [2] أي إنتاج أصوات تتوافق مع طبيعة الموقف الدرامي الممثل على الخشبة. ويُعد هذا أحد الأبعاد الوظيفية للمؤثرات الصوتية، إذ يسهم في دعم الإيهام وتعزيز واقعية الحدث المسرحي.

ك. المؤثرات الصوتية في العرض:

اما عن المؤثرات الصوتية فقد استحضرت في لحظات محددة من العرض، وشكلت عنصر دلاليا لا يمكن اغفال دوره عند تحليل مكونات العرض المسرحي، اذ اسهمت في كشف بعض الجوانب الدرامية التي قد لا تتجلى بصريا بشكل مباشر. ونجد هذا في المشهد الأول من العرض صوت تحريك الكرسي وصوت الخطوات الموقعة التي تصدر من الممثلين أو من عناصر الديكور لتكثيف الجو الشعوري للمشهد وتعزيز الواقعية المسرحية، حيث يسمع المتفرج الصوت كما يحدث في اللحظة ذاتها. وكما نجد ايضا في المشهد الرابع استخدام المؤثر الصوتي "الضحك" الذي يحمل توتر داخلي شديد في اخر مقطع من المشهد بين "فدوى" و"فاروق" دلالة على الانتقام والسخرية والاستهزاء في الذي دخل في حالة صدمة وصراخ، الذي يعد هو الاخر مؤثر صوتي لا يأتي من فراغ، بل ينبثق من اعماق مضطربة، تعكس لحظه انفجار نفسي صادم داخلي أو خارجي مع واقع محبط يعبر به عن لحظة لا تنفع فيها الكلمات.

---

[1] محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص 108.

[2] مصدر سابق: ص 107.

خاتمة

خاتمة :

يُشكل المسرح فضاءً فنيًا وفكريًا خصبًا، ينفتح على الإنسان وهمومه، ويمنحه القدرة على مساءلة واقعه بجرأة وجمال. ومن خلال دراسة مسرحية "يوم من زماننا" لسعد الله ونوس، نصاً وعرضًا، حأو لنا الاقتراب من بنية المسرح الدرامية والركحية، واستجلاء ما تحمله من رؤى وتفاعلات تعكس عمق التجربة الإنسانية. وقد أتاح لنا هذا البحث الانخراط في عالم المسرح بما يكشف عن طاقته التعبيرية والتغييرية، لنخلص في نهايته إلى مجموعة من النتائج التي تبقى مفتوحة على التعدد والتأو يل، انسجاماً مع طبيعة هذا الفن المتجدّد وزوايا النظر المختلفة، ونذكر منها مايلي:

– حافظ العرض المسرحي على عدد الشخصيات الواردة في النص الأصلي، انسجاماً مع رؤية المخرج التي اعتبرت جميع الشخصيات عناصر فاعلة في البناء الدرامي ومساهمة في إنجاح العرض، خاصةً في ظل التركيز على البعد السياسي والاجتماعي الذان يشكلان جوهر المسرحية.

– تقليص وتلخيص المقاطع الحوارية من انتقال النص المسرحي من بنيته المكتوبة الى العرض حيث تحتل اللغة المنطوقة محل اللغة المكتوبة , وتترافق مع لغة الجسد والاشارة. ويسهم هذا الانتقال في تحويل الحوار المفضل الى خطاب موجز باستبدال العبارات المطولة بتعبيرات مختصرة مدعومة. بالايماءات والحركات.

– أما من حيث اللغة، فقد كتب "سعد الله ونوس" مسرحية "يوم من زماننا" بلغة عربية فصحى، يغلب عليها الطابع السردي، وتتسم بالبساطة والوضوح رغم امتداد بعض مقاطعها، كما تجنّبت الخطابية المباشرة، واعتمدت أساليب بلاغية مثل السجع، إضافة إلى تقنيات الحوار كالحذف والإيجاز والاستبدال، مع حضور التناص بمستوياته المختلفة، خاصة ضمن الإطار الاجتماعي للنص.

– في المقابل، لجأت فرقة "المسرح الجهوي باتنة" إلى استخدام العامية الجزائرية في العرض، وبالتحديد لهجة الشرق، مراعاة لسياق التلقي وظروف العرض، لا سيما وأن المسرحية قُدّمت سنة 2007. ورغم التحويرات التي مست بعض الجمل، حافظت لغة العرض على بساطتها وسهولتها لضمان تفاعل الجمهور وفهمه للمضامين المطروحة.

– اختتم سعد الله ونوس مسرحيته "يوم من زماننا" بنهاية مأسأو ية تتمثل في انتحار الأستاذ فاروق وزوجته بالغاز، كحل نهائي للهروب من واقع قمعي يفيض بالخيبة والخذلان، وهو خيار يحمل

دلالة سياسية عميقة تعكس انسداد الأفق أمام المثقف في مواجهة الاستبداد والفساد. غير أن العرض الذي قدمته فرقة المسرح الجهوي بباتنة اختار معالجة مختلفة، حيث اختُتمت المسرحية بلحظة تسامح بين الأستاذ وزوجته، مما أضفى على النهاية بعداً إنسانياً أكثر انفتاحاً وتفاؤلًا، وعبّر عن رؤية إخراجية مغايرة تسعى إلى استنهاض الأمل بدلاً من الاستسلام.

– رغم بساطة الديكور، نجح العرض في إيصال الرسالة السياسية والاجتماعية للنص، مما يثبت أن نجاح المسرحية لا يرتبط بالضرورة بالإمكانات المادية، بل بمدى وعي فريق الإنتاج بقضايا النص وطرق تجسيدها دراميًا. وهو ما تجلى في عرض مسرحية "يوم من زماننا" للمسرح الجهوي بباتنة التي جابت المسارح ودور الثقافة والجامعات داخل الجزائر وخارجها، خاصة في تونس، مؤكدة قدرة العمل على التواصل مع الجمهور في مختلف السياقات.

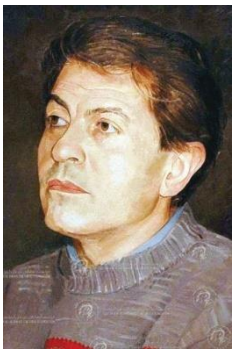
– تُعد المسرحية نموذجًا للمسرح التكاملي الذي يبدأ بكتابة النص من قبل المؤلف وفق رؤية إيديولوجية محددة، وينتهي بتجسيده على الخشبة عبر جهود جماعية بقيادة المخرج. وقد تميز ونوس في هذا النص بالتحكم في البناء الدرامي وتحريك الشخصيات بما يخدم أطروحته السياسية، مع تركيز واضح على الحوارات السردية التي تتجأو ز أحياناً قواعد الكتابة المسرحية التقليدية لصالح تمرير رؤيته الفكرية.

من جهة أخرى، يطرح النص المسرحي مادة لغوية قابلة للتأو يل وإعادة القراءة في كل زمن حسب زأو ية نظر المتلقي، على خلاف العرض المسرحي الذي يظل فعلًا آنياً مرتبطًا بلحظة التلقي. وهنا تتجلى العلاقة الجدلية بين النص والعرض، بما يعكس الطابع الأدبي والتمثيلي لفن المسرح، ويؤكد أن النصوص ذات البناء المحكم والمضامين العميقة كـــ "يوم من زماننا"، تبقى قابلة للتكييف والنجاح في مختلف البيئات المسرحية.

الملاحق

الملاحق

السيرة الذاتية للمؤلف سعد الله ونوس :

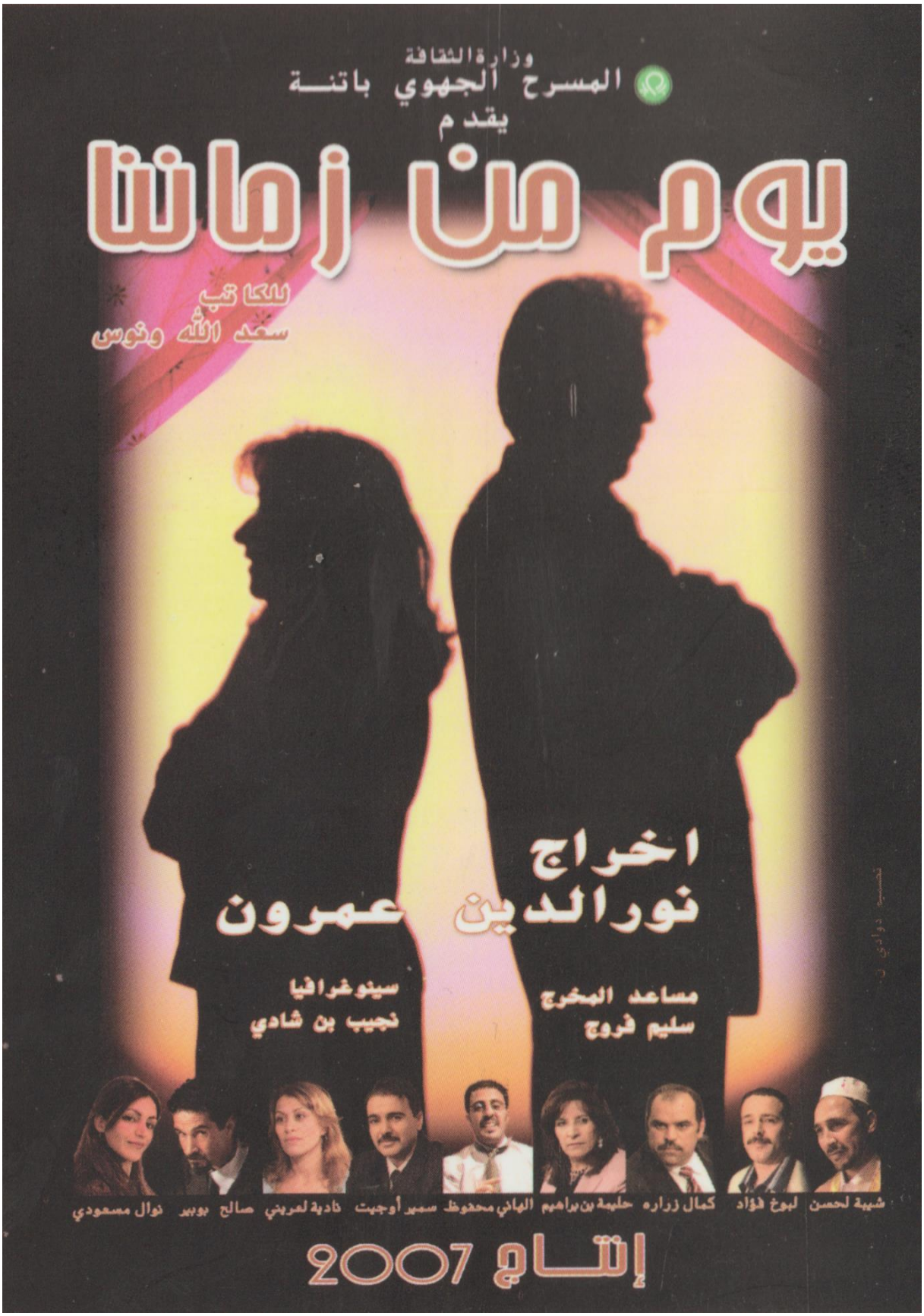


* (1941-1997) مسرحي سوري.
* درس الصحافة في القاهرة وأنهى دراسته عام 1963.
* وسافر إلى فرنسا عام 1966 وتعرف على المسرح الأو روبي واستطاع الا يدمج بين التطورات التي دخلت عالم المسرحالعالمي وبين أشكال وتقاليد (الفرجة) وهذا ما نجده في مسرحياته مثل (فصد الدم)، (جثة على الرصيف)، (الملك هو الملك)، (يوم من زماننا)....
* أسس وترأس مجلة الحياة المسرحية.
* ساهم في إنشاء معهد لتدريس المسرح في سوريا.
* ترجمت مسرحياته الى العديد من اللغات الأجنبية.

السيرة الذاتية للمخرج الدكتور نور الدين عمرون:

* المخرج الدكتور: نور الدين عمرون.
* متحصل على شهادة الماجيستير في الإخراج المسرحي السينيمائي (الإتحاد السوفياتي سابقا).
* دكتور في المعرفة والفنون المسرحية الأكاديمية الوطنية للفنون المسرحيةوالسينيمائية –بلغاريا–
* استاذا ومديرا لملحقة المعهد الوطني للفنون الدرامية، سابقاء باتنة.
* أستاذا ورئيسا للمجلس البيداغوجي المعهد العالي المهن فنون العرض والسمعي البصري – الجزائر–
* مثل في عدة مسرحيات في الجزائر والإتحاد السوفياتي سابقا.
* أخرج مسرحية (أموك) للمؤلف السيناني زويك.
* أخرج فيلم درامي تلفزيوني الاغنية موت المؤلف توفيق الحكيم، تلفزة تشقنط (الإتحاد السوفياتي سابقا).
* الملك هو الملك) للمؤلف سعد الله ونوس والمسرح الجهوي باتنة.
* اخرج مسرحية (عطيل) للمؤلف وليام شكسبير ملحقة الفنون الدرامة باتنة.
* ألف كتابان وهما: المسار المسرحي الجزائري الى سنة 2000 ومسرحية حواجز الحدود.

الملصق الإعلاني للعرض المسرحي :



بعض الصور للعرض المسرحي:

قائمة المصادر والمراجع

القران الكريم برواية ورش عن نافع:

قائمة المصادروالمراجع:

أولا: المصادروالمعاجم.

- أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب.
- ابن منظور، لسان العرب، مادة "زمن."
- ابن منظور، لسان العرب، مادة "شخص."
- أبو عبد الرحمن ابن أحمد الخليل الفراهدي، كتاب العين، تحقيق مهدي المخزوني، إبراهيم السامرائي.
- إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة.
- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، عربي، إنجليزي، فرنسي، دار النهار للنشر والتوزيع، لبنان.
- ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي: مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان ناشرون.

ثانيا: المراجع العربية.

- أحمد إبراهيم، الدراما والفرجة المسرحية، دار الوفاء، الإسكندرية.
- أحمد إبراهيم، الدراما المسرحية.
- أحمد لازلط، مدخل إلى علوم المسرح، دار الوفاء.
- أحمد باكثير، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مكتبة مصر.
- أحسن ثليلالي، المسرح والثورة التحريرية: دراسة تاريخية فنية.
- إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية.
- إيجرى لابوس، فن كتابة المسرحية.
- جلال جميل محمد، مفهوم الضوء والظلام في العرض المسرحي.
- جلال الشرقأو ي، الأسس في فن التمثيل والإخراج المسرحي.
- حسن مها القصرأو ي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية، بيروت.
- دياب، عبده، التأليف الدرامي، دار الأمين.
- سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.
- سعد الله ونوس، الأعمال الكاملة، مسرحية يوم من زماننا، الأمالي للنشر، دمشق.
- سعد الله ونوس، المرجع السابق.
- عبد الله أبو هيف، مدخل إلى علم السرد، دار الحوار، سوريا.
- عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- عبد الرحمان الوافي، مدخل إلى علم النفس، دار هومة.

- عبد الناصر خلاف، فن الممثل من أرسطو إلى ستانسلافسكي، منشورات السهل، الكويت.
- عبد الناصر حسو، مفردات العرض المسرحي، الهيئة السورية للكتاب.
- عز الدين إسماعيل، الأردن وفنونه، دار الفكر العربي، القاهرة.
- عز الدين جلأو جي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، منشورات آل سطيف.
- علي أحمد عمران، "البنية السردية في رواية دعاء الكروان طه حسين"، المجلة الجزائرية للدراسات الإنسانية.
- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر.
- محمد رياض وتار، شخصية المثقف في الرواية العربية السورية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق.
- محمد التهامي العماري، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، منشورات دار الأمان، الرباط.
- منصور نعمان نجم الديلمي، إشكالية الحوار والعرض في المسرح.
- مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنامية (حكايات بحار - الدقل المرفأ البعيد).
- فاطمة شكشاك، التراث الأسطوري في المسرح الجزائري المعاصر، مذكرة ماجستير.
- فؤاد علي الصالحي، دراسات في المسرح، دار الكندي.
- فرحان بلبل، النص المسرحي: الكلمة والفعل، اتحاد الكتاب العرب، سوريا.
- صبيحة عودة زعرب، غسان كنفاني: جماليات السرد في الخطاب الروائي.
- سبرا أحمد قاسم، بناء الرواية: دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- هيام شعبان، السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، دار الكندي للنشر، الأردن.

ثالثا: المراجع المترجمة.

- بول ريكور، "الوجود والزمان والسرد"، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت.
- جيرالد برنس، قاموس السرديات، ترجمة السيد إمام، مريت للنشر، القاهرة.
- ألكسي بوبوف، التكامل الفني في العرض المسرحي، ترجمة شريف شاكر، وزارة الثقافة، دمشق.

رابعا: الرسائل الجامعية.

- فاطمة شكشاك، التراث الأسطوري في المسرح الجزائري المعاصر، مذكرة ماجستير، جامعة باتنة، 2008–2009.
- رابحي بن علية، جماليات السينوغرافيا في المسرح الجزائري المعاصر: مسرحية "نون" نموذجًا، أطروحة دكتوراه، جامعة وهران 1 أحمد بن بلة، 2018/2017.

خامسا: الوثائق الخاصة.

- وثائق خاصة بالمسرح الجهوي باتنة، زودت بها يوم الإثنين 2025/06/02، من الممثل المسرحي سمير أو جيت.

فهرس المحتويات

قائمة المحتويات

مقـــــــــــــــــــــدمة.....أ-ج

الفصل الأول:

عناصر النص الدرامي

1.ملخص المسرحية: 5

2.المكان:..... 6

3. الزمن: 10

4.الشخصية: 16

5. الحوار: 27

6.الصراع:.....31

الفصل الثاني

عناصر العرض المسرحي

1. بطاقة فنية لعرض مسرحية "يوم من زماننا": 42

2. الإخراج المسرحي 45

الإخراج المسرحي وأهم أعضائه:.....45

3. المخرج المسرحي:.....46

4.الدراماتورجيا: 46

5.الدراماتورج:.....47

6.السينوغرافيا:.....47

7. عناصر الإخراج المسرحي:.....48

خاتمة.....61

الملاحق.....65

قائمة المحتويات.....67

الملخص:.....69

الملخص:

يسعى هذا البحث إلى استكشاف التباين الخلّاق بين مقومات النص المسرحي وبُنى العرض على الخشبة، مبرزًا الكيفية التي يُعاد بها تشكيل النص وتفعيله دراميًا عبر أدوات الإخراج، ضمن رؤية جمالية متكاملة ينهض بها فريق الإنتاج، لتتحول الكلمات المكتوبة إلى تجربة بصرية وسمعية نابضة بالحياة.

Abstract :

This study seeks to explore the creative contrast between the components of the theatrical text and the structures of stage performance, highlighting the ways in which the text is reshaped and activated dramatically through directorial tools, within an integrated aesthetic vision carried out by the production team. In this way, the written words are transformed into a vivid visual and auditory experience.