Comprehensive Journal of Science
Volume (11), Issue (42), (Sapt, 2026)
ISSN: 3104-6266

مجلة العلوم الشاملة
المجلد (11) العدد 42 سبتمبر 2026
ردمد: 3104-6266

ثلاثية يوسف باشا مشروعا للعرض دراسة دراما تورجية

د. سمية البشير ضو

قسم اللغة العربية وآدابها – كلية الآداب جامعة الزاوية – ليبيا

Yusuf Pasha's Trilogy as a Project for Theatrical Performance

A Dramaturgical Study

Dr. Sumaya Al-Bashir Dhu

Department of Arabic Language and Literature – Faculty of Arts ,University of Zawiya

Email: s.dhu@zu.edu.ly

ORCID: https://orcid.org/0009-0002-4914-4710

تاريخ الاستلام: 2026/09/02 –تاريخ المراجعة:2026/09/08– تاريخ القبول: 2026/10/06– تاريخ للنشر: 2026 /11/17

ملخص البحث:

إن السينوغرافيا في (ثلاثية يوسف باشا) تؤدي دوراً فاعلا في تحويل النص الدرامي إلى تجربة مسرحية، تتداخل فيها العلامات البصرية والحركية والصوتية لإنتاج المعنى، وتمنح الملتقي إمكانية قراءة العرض وتأويله. ويمكن الانتقال من خلال كيفية تحول العلامة المكتوبة إلى علامة مرئية ومسموعة داخل الفضاء المسرحي، إذ تتضافر عناصر السينوغرافيا من ديكور وإكسسوار وإضاءة وأزياء وحركة الشخصيات، بحيث يكتسب كل عنصر وظيفة دلالية، تتجاوز حضوره المادي، والديكور يحدد الفضاء المسرحي، و يكشف البعد الاجتماعي والاقتصادي، بينما تعمل الإضاءة على توجيه الرؤية، وتتدخل في الحدث من خلال العلاقة بين الشخصيات ، وتفصل بين المشاهد، وتكشف عن الحالة النفسية لشخصية ما ، كما تساعد الأزياء والإكسسوارات في تحديد ملامح الشخصيات، والإحالة الى بيئتها التاريخية. ومن هنا يمكن انتقال النص ودراسته كمشروع للعرض.

الكلمات المفتاحية :ثلاثية يوسف باشا، الدراماتورجيا، السينوغرافيا، النص الدرامي، العرض المسرحي، العلامات المسرحية.

Abstract

Scenography in *Yusuf Pasha's Trilogy* plays a significant role in transforming the dramatic text into a theatrical experience in which visual, kinetic, and auditory signs interact to produce meaning, enabling the audience to interpret and critically engage with the performance. This transformation can be examined through the process by which written signs become visual and auditory signs within the theatrical space. Scenographic elements, including stage design, props, lighting, costumes, and character movements, work together to create a coherent system of signification in which each element acquires a semantic function that extends beyond its physical presence.

Stage design defines the theatrical space and reveals its social and economic dimensions, while lighting directs the audience's attention, contributes to the development of

dramatic action through the relationships between characters, distinguishes between scenes, and reveals the psychological states of individual characters. Costumes and props further contribute to shaping the characters' identities and establishing connections with their historical environment.

From this perspective, *Yusuf Pasha's Trilogy* can be approached and studied as a potential theatrical production, highlighting the role of scenography in transforming the written dramatic text into a meaningful and visually expressive stage performance.

Keywords: Yusuf Pasha's Trilogy, Dramaturgy, Scenography, Dramatic Text, Theatrical Performance, Theatrical Signs.

مقدمـــــــــة:

إن أي تجربة مسرحية لا يمكن أن تنطلق إلا من خلال النص، ولو كان مجرد فكرة، فهي ترفض سلطة الأدب على العرض، كما ترفض أن يكون العرض المسرحي مجرد إيضاح حسي لنص مكتوب، لذلك كانت الكتابة الدرامية توجه العرض المسرحي، وتتحكم في تشكيله الركحي، وتستند عملية تحويل النص الدرامي المكتوب إلى مشروع عرض، أي: نص ركحي على القيمة الفكرية والأدبية للنص، وعلى الرؤية الجمالية في كيفية معالجة الموضوع، وإلى الاعتبارات الجمالية من حيث المناظر، والأزياء، والديكور، وعدد الشخوص الدرامية، وتلعب هذه العناصر دوراً في اختيار النص، وتحويله إلى مشروع عرض، وهذا الاختيار له مجموعة من الدلالات للمخرج، الذي يعد مؤسس العرض، فيستفيد من الأوصاف (طويل – قصير – سمين – ضعيف)، و من اختيار الممثلين الذين تنطبق عليهم هذه الأوصاف، ويُحدَّد الممثل الذي يلائم النص؛ لكي يستفيد من الإرشادات، التي يكتبها المؤلف، وتساعد المخرج في عملية الإخراج.

تسعى هذه الدراسة إلى مقاربة العناصر السينوغرافية مقاربة نقدية؛ للكشف عن وظائفها الجمالية والتعبيرية، وبيان كيفية الانتقال من النص المكتوب إلى العرض المسرحي، فضلًا عن توضيح العلاقات بين المكونات البصرية والبنية الدرامية، ومدى قدرتها على إنتاج المعنى، وتجاوز حدود التمثيل المباشر إلى آفاق التأويل، والقراءة النقدية. وأهمية البحث تتمثل في الكشف عن الكيفية، التي تسهم بها العناصر السينوغرافية في تحويل النص الدرامي إلى عرض مسرحي ذي أبعاد جمالية ودلالية، ومدى فاعلية هذه العناصر في تشكيل الرؤية الإخراجية وإنتاج المعنى. وهنا، يمكن طرح عدة تساؤلات منها:

1- كيف تسهم العناصر الدراماتورجية في انتقال النص الدرامي إلى العرض المسرحي؟ وما طبيعة العلاقة بين النص الدرامي والعناصر السينوغرافية في تشكيل العرض المسرحي؟

2-كيف تتكامل عناصر الديكور والأزياء والإضاءة في تشكيل الرؤية الإخراجية؟

3-كيف تسهم الملابس في الكشف عن الهوية الشخصية، وأبعادها الاجتماعية والاقتصادية والنفسية؟

الكلمات المفتاحية: الدراماتورجي، النص، العرض، الديكور المسرحي، الرؤية الإخراجية.

والمنهج الذي سرت عليه في هذه الدراسة، هو منهج التحليل الدراماتورجي، على أنه منهج قادر على احتواء النص والعرض المسرحي، فهو يسعى للانتقال من الكتابة الدرامية إلى الكتابة الركحية، ودراسة العناصر الفرجوية.

عناصر السينوغرافيا:

أولاً- الملابس:

الأزياء لها دور بارز في المسرح، فهي "ليست نوعاً من الزخرفة الإضافية للعمل، بل هي جزء من الديكور بوصفها عناصر حية لها دلالتها في دعم أداء الممثل في أثناء تقمصه الشخصية"[1]. لذلك يرى رولان بارت أن للزي قيمة سيميائية قوية، تقوم على فك رموز الأفكار والمعلومات والمشاعر.

وأزياء مسرحية (ثلاثية يوسف باشا) أزياء تاريخية تلتزم بالفترة التاريخية التي تقوم عليها الأحداث، وهي فترة حكم الأسرة القرمانلية. وتظهر أهمية الملابس بصورة واضحة في ارتباطها بجسد الممثل، بحيث تتناسب مع حركاته وتنقلاته، وزي المسرحية يرتبط بالتاريخ، فيجسد الممثل الشخصية التاريخية، بملابس تاريخية ويظهر ذلك في المشهد التالي: "يرتدي نوعا من البرانص المخملية (برنوص حلالي)، وعلى رأسه قبعة حمراء(طاقية)، تتدلى منها أهداب سوداء طويلة حتى تلامس أعلى الكتف، ويشد بيمناه عصا أنيقة الصنع، بنية اللون"[2].

تظهر هنا أهمية الملابس بوصفها عنصراً من عناصر السينوغرافيا المسرحية، لا باعتبارها مظهراً خارجياً للشخصية، بل وسيلة فنية تسهم في تحديد هوية الشخصية وانتمائها التاريخي والاجتماعي، وإيصال دلالات تتجاوز الوظيفة الجمالية إلى الوظيفة التعبيرية والرمزية، فتساعد على فهم الشخصية وتحديد موقعها داخل البناء الدرامي. فتكون الملابس جزءاً من اللغة المسرحية، التي تنتج المعنى من خلال الحركة. فملابس يوسف باشا تحيل إلى مرحلة تاريخية محددة للحكم (القرمانلي)، فلا تؤدي الملابس وظيفة توثيقية فحسب، بل تسهم في استحضار الذاكرة التاريخية وإعادة تشكيلها على خشبة المسرح.

وهذه الملابس حقيقية، ارتداها يوسف باشا في عصره، وفيها دلالة على الرفاهية والنعيم، التي تنعم بها طبقة الأعيان، إذ يضع يوسف عصا أنيقة، دلالة على مكانته الرفيعة، إذ سيد القوم والخطيب يضع عصا بيده، ليدل على مكانته وعلو شأنه، فأعطت الملابس انطباعاً أولياً على الشخصية قبل أن تتكلم، فيوحي اللون بالهيبة والصلابة، والقبعة الحمراء (الطاقية)، فهي علامة بصرية للشخصية وانتمائها إلى زمن تاريخي للأسرة القرمانلية، واللون الأحمر يمكن تأويله بالقوة والسيطرة والعنف، الذي فرضته شخصية (يوسف باشا) على الشعب الليبي، والأهداب السوداء إشارة إلى هيبة الشخصية وثقلها التاريخي، فضلاً عن السواد الذي غمر به الشعب من خلال إثقالهم بالضرائب، ومعاملته السيئة لمن يراه يخرج عن طوعه.

وتكشف الملابس عن قدرة العنصر السينوغرافي على استحضار الماضي داخل الحاضر المسرحي، فالزي التاريخي لا يحاكي زمناً سابقاً فقط، بل يحاكي الحاضر، من خلال ربط الحاضر بالماضي، فما قيل عن شخصية يوسف ورفاهيته ينطبق على حكام الحاضر.

والزي في المسرحية نقل لنا معلومات كافية عن الشخصية التي يؤديها الممثل، كالفترة الزمنية التي تعيش فيها، ومهنتها، ومركزها الاجتماعي، والجو العام الذي تجري فيه الاحداث، وتكتسب الملابس أهميتها كونها علامة دالة على طبيعة وانتماء الشخصية التي ترتديها، فتكون إشاره أو قرينة لمكانة الشخصية الاجتماعية، ويؤكد ذلك "يدخل الأميران – يوسف وأحمد – يعتلي كل منهما حصاناً يقوده عبد أسود، على ظهر كل حصان كسوة من القطيفة المغطاة بالذهب، فيما يتدلى من عنقه القلائد المرصعة بالياقوت والزمرد وغيرها من الأحجار الكريمة. ثم يدخل حملة الإعلام، يتبعهم الحرس الخاص بكل من الأميرين يتميز حرس يوسف باشا بارتدائه الزي الأسود الكامل"[3]. قدم هذا المشهد ملابس تاريخية حقيقية؛ لأن جيش الباشا يوسف يرتدي الزي الأسود حقيقة، وتدل هذه الملابس على مظاهر الترف والغنى التي ينعم بها أبناء الباشا، كما نقلتنا هذه الملابس عبر الزمان، فحددت لنا الفترة التاريخية التي يتناولها العمل المسرحي، من خلال تحديد نوع وطراز ملابس تلك الفترة، ما يضفي على العمل صفة المصداقية، كما تحمل الملابس جانباً بصرياً مهماً، يدخل في التركيبة التشكيلية للعمل ككل، مهما اختلفت نوعية العرض واتجاه المخرج.

ويتناول النص وصفاً لمشهد مسرحي، يكشف هذا الوصف عن أهمية العلامات البصرية في بناء المشهد المسرحي، وعن دورها في إبراز مظاهر الهيبة والثراء. ولا يظهر الحصانان في النص كوسيلة للتنقل، بل علامتان تدلان على المكانة الاجتماعية والسياسية للأميرين، فامتطاء الحصانين، وما يحيط بهما من مظاهر الترف يعكس نفوذ أصحاب السلطة. فيكون الحصان عنصراً بصرياً، يسهم في بناء صورة الأمير، ويمنح دخوله المسرحي طابعاً مهيباً، بينما القطيفة والذهب والأحجار الكريمة دلالة على الثراء والفخامة والامتياز الطبقي. ما يبرز الفارق بين أصحاب السلطة وباقي أفراد الشعب، ويعبر المشهد عن طبيعة النظام الاجتماعي والسياسي، الذي تجري فيه الأحداث. وارتداء حرس يوسف الزي الأسود دلالة على الانضباط والهيبة، فيعزز صورة الحرس بوصفه قوة منظمة، تحيط بجانب السلطة وتدافع عنه، بينما حملة الأعلام تعرض موكبا سلطويا يشير إلى السيادة والانتماء السياسي ليوسف باشا، وتظافر الأعلام مع الحرس والملابس الفاخرة يعطينا صورة متكاملة للسلطة القائمة على النظام، ما يعزز حضور السلطة في الفضاء المسرحي، ويعطي صورة بصرية تساعد المخرج في رسم الصورة وتجسيدها فوق خشبة المسرح. وفي مشهد آخر ترتدي فرقة الشواشي "بدلات من القماش الأحمر القرمزي، ومربوط بحزام من الجلد، وعلى الرؤوس تنتصب طرابيش بيضاء عالية، يتقدمهم رئيس الشواشي وهو المنادي، بيده عصا طويلة يلوح بها يميناً وشمالاً"[4].

أعطتنا البدلة ذات اللون الأحمر القرمزي علامة دالة على السلطة والهيبة التابعة للسلطة السياسية، المتمثلة في يوسف باشا، ويؤكد ذلك الطربوش الأبيض العالي الذي يشير سيميائياً إلى التراتب الطبقي، بينما اللون الأبيض يعكس الرسمية والمصداقية التاريخية للزي القرمانلي الطرابلسي في تلك الفترة.

الملابس الملكية في المسرحية تدل على الوضع الاجتماعي والاقتصادي، إذ فيها إشارة واضحة على الرفاهية والنعيم، ويتضح ذلك في الملابس التالية:

ملابس حسن بك "هذه الملابس الملوكية المطرزة بالذهب والفضة، وروائح القرنفل، وماء الورد"[5]. وملابس اللالة حلومة "ترتدي رداءً فضفاضاً أنيقاً رشيقاً، يكشف عنها ملابس باهرة غالية، ومن عنقها تتدلى الحلي والجواهر الثمينة، بها عدد من الفتيات الحسان ينشدن لها أغنية حزينة تلاءم طبعها وجبلتها"[6].

إن الملابس الملكية المطرزة بالذهب والفضة تشكل علامة رمزية للثراء، والنفوذ السياسي، والذهب والفضة علامتان تدلان على المركز، وتكشفان عن الوضع الاقتصادي لشخصية حسن بك واللالة حلومة داخل بنية السلطة. كما أن الرداء الفضفاض والمجوهرات الثمينة يعكسان صورة المرأة الأرستقراطية في الحكم القرمانلي، ويؤكد لفظ (اللالة) الذي يطلق على المرأة ذات المكانة الرفيعة، ويبرز زيها الفخامة والجاه، والذي يظهر في زي ابنها "يرتدي الباشا يوسف قفطاناً من الحرير الأحمر المخطط بالفراء، ويضع على رأسه عمامة ضخمة جداً ذات أطراف ذهبية، ويتزين بأحسن وأغلى الجواهر"[7].

فقفطان الحرير يحيل إلى الثراء والوجاهة، ويكسبها اللون الأحمر القوة والحضور، بينما العمامة ذات الأطراف الذهبية تؤكد على مكانة الشخصية وثرائها. والملابس لها دور في تحديد وظيفة الشخصية وعملها، فملابس الشيخ عبد العظيم تناسب المكان الذي درس فيه، فهو شيخ ذو علم واسع، وقلب عامر بالإيمان "يرتدي ثياب طلاب الأزهر، جلباباً طويلاً وعمامة على الرأس، ويداعب بين أصابعه مسبحة"[8]، تحمل هذه الملابس دلالة على أنه تعلم في الازهر، عند ما بعثه والده إلى مصر عندما فكر في بطش يوسف باشا، فوجد أنه يخدم وطنه، كرجل علم من أن يخدمها كرجل قاتل، فالملابس مناسبة للشخصية من حيث أبعادها الدينية، فهي رمز لرجل الدين والعلم، فالجلباب الطويل والعمامة علامتان بصريتان تمدنا بصورة العالم الأزهري، الذي اكتسب مكانته من التحصيل العلمي، والانتماء إلى مؤسسة دينية عريقة، والملابس لم تقدم الشخصية من الخارج، بل تسهم في تحديد موقعها داخل النظام الاجتماعي. فالعمامة والجلباب تشكلان شخصية الشيخ، من حيث دلالة العلم والوقار والانتماء الديني، والمسبحة تؤكد حضور البعد الروحي، واقترانها بالملابس الدينية يجعلها علامة مساندة لصورة الشيخ المتدين.

كما شير الملابس إلى مهنة الشخصية، كما في المشهد التالي "يرتدي معطفًا مهلهلًا من الصوف، ويشد إلى وسطه ثلاثة أكياس تحتوي على بارود ورصاص وبعض الزاد، وينتعل صندلا خفيفا مصنوعا من جلد الجمال المجفف، ومربوطا حول القدمين بالحبال، وعلى رأسه طرْبوش"[9]. هذه الملابس عبارة عن بدلة تُرتدى كزي رسمي عسكري، ومعطف صوفي مهلهل، فضلا عن صندل من الجلد المجفف، جميعها علامات تشير إلى الحياة القاسية، وهذا الزي العسكري يمنح الشخصية بعدا تاريخيا يربطها بالبيئة.

كذلك لابد أن تناسب الملابس جنسية الشخصية، ويظهر هذا في ملابس عمال الباشا: "علج بملابس روسية؛ لأنه من أصل روسي.

علج بملابس إسكتلندية؛ لأنه من أصل أسكتلندي.

علج بملابس يونانية؛ لأنه من أصل يوناني.

علج بملابس إيطالية؛ لأنه من أصل إيطالي"[10].

يبرز ذلك النص كيف تساهم الملابس في إحداث التنوع بين الشخصيات، سواء من حيث المهنة كحال عمورة، أو الجنسية والأصل كحال الشخصيات الأجنبية، وهنا تظهر بوضوح دراما تورجيا الأزياء التي تُعد عنصرا أساسيا في بناء المصداقية التاريخية والواقعية.

ونلاحظ أن الزي الليبي الشعبي حاضر في المسرحية، من خلال ملابس الهمشري الذي يرتدي زيا قديما، وهو قميص طويل، ويضع في وسطه حزاما من القماش، يُطلق عليه القشطة "يرتدي قميصا طويلا يشده بحزام من الكتان"[11]، وملابس الحاجة خناتة التي "تلف جسمها النحيل برداء قديم باهت الألوان"[12]. هذا الرداء هو زي ليبي، تلبسه النساء المتزوجات، والمتقدمات في السن، فأشار الزي إلى عمر الشخصية وفقرها؛ لأنه رداء باهت اللون، وهو نفس الزي الذي ارتدته، ميزلتوب، ولكن هذه المرة لم تلبسه عربية طاعنة في السن، وإنما يهودية ماكرة في صباها، إذ تدخل على الباشا وهي "تلف جسمها برداء عربي قديم"[13].

ثانيا – الديكور:

تأصلت كلمة (ديكور) في القاموس المسرحي الشفاهي في العالم العربي، والكلمة فرنسية المصدر، ولكنها لاتينية الأصل. Decor

والمقصود بالديكور المسرحي، هو: القطع المصنوعة من أطر الخشب والقماش أو نحوها، والمقامة في الغالب فوق المسرح؛ لكي تعطي شكلا لمنظر واقعي، أو خيالي، أو منهما معا، على أن ترتبط إيحاءات هذا المنظر بمدلولات المسرحية المعروضة[14].

والديكور له أهمية كبيرة في المسرح، إذ يبين لنا ما لا تستطيع الكلمات أن تبنيه وتظهره لنا، وبإمكانه أن يوضح العصر والحالة الاجتماعية والنفسية للشخصية.

وقد استفاد المسرح من تقنيات الديكور والإكسسوارات الخاصة في" تقسيم المسرحية إلى لوحات أو مشاهد أو مناظر، كما سهلت عملية تغيير الديكورات بحسب هذا التقسيم، إذ أصبح بإمكان المؤلف الدرامي أن يقسم مسرحيته إلى عدة لوحات، وأن يعتمد في هذه اللوحات على عدة ديكورات، وهذا ما لم يكن ممكنا عمليا في السابق"[15].

وشكسبير رغم عبقريته لم يعمد الى وصف المناظر المسرحية، إذ لم يكن بحاجة إلى ذلك؛ لأن المنظر المسرحي عنده كان يهدف الى تحديد مكان الأحداث في المقام الأول، ومن جاء بعده، أمثال (إدوارد دبوند) اهتم بوصف تفاصيل المكان بكل مكوناته التشكيلية؛ لأنه عمد إلى التعامل مع المفردات التشكيلية للمنظر، باعتبارها معادلا للدراما[16].

ويحدد (باتريس بافيس) الوظائف الدراما تورجية للديكور فيما يلي:

1– رسم العناصر وتصويرها، التي يعتقد أنها موجودة في العالم الدرامي، فمعظم الديكور يختار بعض الأشياء والأماكن التي يقترحها النص، ويعطي الانطباع بعرض وهمي محاكاتي لإطار العالم الدرامي.

2– بناء وتغيير وفق ما يتطلبه الركح، المعتبر آلة اللعب والديكور ليس إلا مجموعة تصاميم جسور، وبناءات تزود الممثلين بمنصة، من أجل تطورهم.

3- ذاتية الركح الذي لن يبقى مفككا بحسب الخطوط والكتل، ولكن بحسب وظيفة الألوان، والإنارة وانطباعات الواقع التي تعتمد على جو حالم أو تخيلي للركح، وعلى العلاقة مع الجمهور"[17].

وسوف اتتبع الديكور الوارد في المسرحية، من خلال المشاهد التالية: "ونشاهد ملاذ الهنشير، وبه ضريح سيدي الصيد، يحيط به حصن مسلح الأسوار، تعلوه قبة نُصبت حولها عدد من الأعلام المختلفة الأحجام والألوان، المنظر في مجمله يوحي بالهيبة الدينية والاعتقادات، بعض الرجال يكنسون أمام الضريح بمكانس مصنوعة من عراجين النخل"[18].

أشار الديكور إلى الوسيلة التي يستعملها الليبيون القدامى في تنظيفهم، فساهم في بناء المعنى وإيصال الرؤية الإخراجية للمخرج، من خلال مكونات الديكور وطبيعة المكان الديني، وما يحمله من دلالات القداسة والرهبة والارتباط بالموروث المحلي، الذي يُستثمر في تشكيل الفضاء المسرحي.

والديكور الآخر في المسرحية "يدور خلفه ليفتح نافذة الضريح، ويسحب منها ويشرع في فك الرباط، فتظهر لنا محتوياتها، وهي عبارة عن مصحف مهترئ، وصحن صغير، وسكين، وكمية من تراب الضريح"[19].

أوحى الديكور بالمكانة الدينية، وأشار إلى العادات والتقاليد في المجتمع الشعبي الليبي، هذه العادات المتمثلة في القسم على المصحف، وجرح الكتف، وتعقيمه بتراب الولي الصالح.

وهنا نلاحظ امتزاج المعتقدات الدينية بالممارسات الشعبية، ويمثل المصحف عنصرًا له مكانة روحية، في حين يستحضر الموروث الشعبي المرتبط بالأضرحة والاعتقاد في بركتها. والصحن مثّل وعاء لاحتواء الدم، بينما السكين أداة القطع، والتراب، ليس ترابًا عاديًا، بل هو تراب ينسب إلى مكان تحيط به معتقدات شعبية، فيتحول إلى علامة على الاعتقاد ببركته.

والديكور عند [بوغاتيريف] علامات تدل على علامات، "وليست علامات تدل على الغرض"[20] ذلك؛ لأن البيت فضاء، ولكن هذا البيت يحمل علامات تدل على الذوق والثقافة والطبقة، فغرفة اللالة حلومة، "وهي غرفة واسعة لها جدران من القرميد الملون، أما جدرانها من أعلى فمغطاة بالقطيفة الخضراء الداكنة اللون، المطرزة بأوراق من الحرير الدمشقي، وعلى الجدار المواجه إطار كبير طرّزت عليه آيات من القرآن الكريم بأحرف من حرير، وتحت الإطار أريكة مغطاة بالقطيفة المطرزة بالذهب والفضة، وعلى الجانب الأيمن مدخل الحجرة، وقد بُنيت جوانبه بالرخام المزخرف بالصيني، النفيس يقابله على الجانب الآخر باب يؤدي إلى الداخل، ونافذة تطل على الحديقة"[21].

أبرز هذا الديكور مكان الحدث الذي عاشت فيه الشخصية، وأوحى بسماته الاجتماعية، كما أشار إلى الغنى والترف والذوق الرفيع للالة حلومة في اختيار أثاث حجرتها الذي فيه عظمة وأبهة.

والديكور التالي يدور في بيت زنوبا الذي يتميز ببساطته، وتواضع أثاثه "على الجانب الأيمن بئر يضللها شجرة عنب باسقة الأغصان، أما وسط الباحة فيوجد فرن صغير من الطين تقف أمامه زنوبا"[22].

وبالمقارنة بين المشهدين نلاحظ الرفاهية التي تبرز طبيعة الحياة داخل القصر، الذي تتجسد فيه مظاهر الترف والبذخ، ما يعكس المكانة الاجتماعية والاقتصادية، وفي المقابل ينتقل النص إلى فضاء آخر، تظهر فيه

البساطة، "فالقصر يرتبط بالفخامة والثراء، بينما الباحة ترتبط بالحياة البسيطة، ما يوحي بالتواضع، فتبرز الفوارق بين الفضاءين من خلال الأشياء المادية، التي تؤثث كل فضاء، فأثاث اللالة حلومة يحيل إلى الثراء والسلطة والترف، بينما الشجرة الباسقة الأغصان توحي بالحياة والثبات، بينما البئر الصغير المصنوع من الطين، يحمل دلالة البساطة والارتباط بالمكان والبيئة المحلية، وبالتالي القصر والباحة يشكلان نسقاً من العلامات المتقابلة: الفخامة مقابل البساطة، والترف مقابل التواضع. والقصر في المسرحية يرمز إلى السلطة، بينما الباحة تعبر عن التهميش والفقر.

والديكور في الثلاثية واقعي، يحاكي الأمكنة الطبيعية التي تدور فيها الأحداث الدرامية بشكل مطابق للحقيقة، إذ ضمت خشبة المسرح كافة التفاصيل التي توحي بواقعية الزمان والمكان، الذي يؤكده هذا المشهد: "يدخل عدد من العبيد يحملون على رؤوسهم قصاعا خشبية كبيرة الحجم مغطاة بأطباق مصنوعة من سعف النخيل، ذات ألوان صاخبة، يتبعهم آخرون يحملون دلاء الماء، تعلو الزغاريد والتصفيق، ويتزاحم الناس ويلتقطون قصاع الطعام على الرؤوس"[23]. فهذا الديكور له دلالة تراثية ارتبطت بالبيئة المحلية الليبية، فيتحول الديكور إلى وسيلة لاستحضار التراث داخل العرض المسرحي، ما يمنح الفضاء هويته، ويمنحه خصوصية ثقافية، والخشب وسعف النخيل يمثلان البساطة والطابع التقليدي، والقصاع الكبيرة، وحجم العربة إشارة إلى الغنى، ما جعلها جزءًا من نظام العلامات.

ثالثا– الإكسسوار:

هناك فرق بين الإكسسوار وبين الديكور، فالإكسسوار يمكن نقله من مكان إلى آخر، والديكور يكون ثابتا في مكانه، ويرجع ذلك إلى الحجم، فالإكسسوار صغير والديكور كبير. والإكسسوار له وظيفه ثلاثية، تشبه إلى حد كبير ما "تقوم بها الأشياء في الرواية، والتي يحددها (بريخت) في أنها معلومات وعلامة قيمة، إذ إنها تعطينا معلومات عن عالم خارج المتخيل، وتحدد رؤية للعالم، وتأخذ معناها من العمل المسرحي، كما أنها في الوقت نفسه تعطي لهذا العمل معناه، وبذلك لابد من النظر إليها نظرة سوسيولوجية وجمالية"[24].

والإكسسوار يتخذ وظيفته من الغاية المنشودة منه، فالمسدس الموجود في صندوق القصر على باب اللالة حلومة، أثار إعجاب البيك حسن، فقدمه يوسف باشا هدية له عربوناً للمحبة، فكان العربون مصدرا للدماء، فالمسدس لم يكن أداة للتزيين، ولا أداة دفاع عن النفس، وإنما أداة لقتل الأخ أخيه، وهنا استخدم السلاح؛ ليبين الصراع بين الإخوة.

إن الصندوق الذي بداخله المسدس علامة تنتمي إلى علامة كبرى، هي الحياة البرجوازية الفاخرة الفاقدة للأخلاق، والإكسسوار عنصر في الحكاية "وما دامت الحكاية ذات بعد زمني، فمن المؤكد أن الإكسسوار يتحول ويتغير طوال العرض، إذ يخضع لاستعمالات متعددة في سياقات مختلفة؛ ولذلك تتشكل لديه ذاكرة يكون لها دور حاسم في تحديد دلالته"[25]. والأمثلة على ذلك كثيرة في مشاهد المسرحية منها:

عبد العظيم: "يسحب سكينا من بين طيات ملابسه"[26]، فالسكين هنا أُستخدم وسيلة للقتل، بينما السكين في موضع آخر عادة مقدسة، فكان بمثابة العهد أو الميثاق الذي يحمي حياة الأخوين ويحافظ عليها. "يتناول السكين بسرعة

ويغرسه في كفه اليسرى دون تردد"[27]، ويتناول "يوسف باشا السكين، ترتعش يداه على نحو ملحوظ، الجموع تترقب.. صمت.. يمرر يوسف باشا إبهامه على حافة السكين، وبحركة سريعة لا تكاد تُرى يغرس السكين في كفه فتتفجر دماؤه"[28]. لم يستخدم السيف هنا، كوسيلة للقتل، وإنما استخدمه كرمز للسلام والمودة.

والإكسسوار قابل للاستبدال الوظيفي مع من يستخدمه، ويتضح في الآتي:

"يحاول أن يكتم فمها بمنديلها"[29] ، فلم يُستخدم المنديل لغايته وهي المسح، وإنما أُستخدم كوسيلة للقتل، ومنع الشخصية من الصراخ.

و"يعثر بجانب شجرة العنب على شوال كبير"[30]، لم يُستخدم الشوال لنقل المؤن والسلع ، وإنما أُستخدم لإخفاء الأم، ورميها في البحر. وكذلك الحربة التي استخدمها أعوان الباشا في قص شارب والد (الهمشري) لم تُستخدم لوظيفتها مع من يستخدمها أو مقام الفعل الذي تُستخدم من أجله. وإنما أُستخدمت لحلاقة اللحية، وهو تحريف مجازي بالمجاورة.

رابعا – الإضاءة:

توحي الإنارة بعدة دلالات، منها الإيحاء بحالة الجو، وتنوير طبائع الشخصيات ونفسياتها، كما لها دور في تغيير الفترة الزمنية، وحذف بعض الفضاء الذي استعمل سابقا، عن طريق عدم إضاءته، فتخلق لنا وهم الفضاء اللامتناهي. كما أنها تغير مساحة الفضاء بتغير الإضاءة إلى منطقة أخرى، مع بقاء بقية الفضاء مظلما، وبذلك يكون لها دور في توسيع الفضاء الركحي، أو تقليصه أو محو حدوده، كما أن للإضاءة دورا للممثل، فهي تسمح للجمهور بإدراكه، وإبرازه وتمييزه عن سواه، وذلك بتقديم ملامحه وحركاته وإيماءاته أو تحفيفها.

وللإضاءة عدة وظائف درامية مهمة، وهي:

١- تضيء الحدث، وتركز عليه، عبر إنارة أحداثه، والتعليق عليه.

2- تعزل ممثلا، أو عنصراً من عناصر العرض.

3- الإضاءة تكشف عن الحالة النفسية للشخصيات.

4- الانتقال من مشهد إلى آخر، تتغير الإضاءة وتتبدل في انتقال المجال التشخيصي، فتتغير الإضاءة تبعا لتغير المشاهد، وتطور الأحداث، وكذلك ملابسات المكان الذي تتحرك فيه الشخصية.

والإضاءة في المسرحية ركزت على الفضاء الدرامي الذي تجري فيه الأحداث التي تقوم بها الشخصيات، ولتوضيح ذلك: " تسقط في وسط المكان دائرة من الضوء تسمح لنا برؤية قافلة كبيرة العدد هي خليط من الرجال والنساء والأطفال.... والمواشي أيضا، أغلب أفراد القافلة حفاة، وأشباه عراة، يجر أحدهم عربة خشبية تحمل متاع القافلة كالقدور والأواني والحصر والأغطية الصوفية وغيرها"[31].

هذا الفضاء هو فضاء صحراوي، ركزت الإضاءة على حال الأشخاص الذين يمشون حفاة على التراب، وبذلك يكون تركيزها علي قسم محدد من الخشبة، يعني الفضاء الآني للحدث، فجسد الكاتب المكان، إذ تسقط الإضاءة في الوسط، فبينت حال الأشخاص الذين يعيشون حياة بسيطة، تعتمد على الترحال والتنقل عبر القوافل، إذ يظهر عليهم الفقر من خلال سيرهم حفاة عراة، كما يظهر الفقر على مواشيهم الهزيلة الضعيفة. وفي مشهد آخر

تتركز الإضاءة على مكان الحدث في الضريح، إذ " تسقط الإضاءة في مكان من الساحة – الركح – ونشاهد ملاذ الهنشير، وبه ضريح سيدي الصيد"[32].

فتنتقل الإضاءة من المكان الأول إلى مكان آخر، فيحدث إظلام للفضاء الأول، وإضاءة في المكان الثاني (الضريح)، إذ يتم الحدث الذي يتمثل في مشهد الدم، الذي يكشف عن المفارقة الدرامية في علاقة شخصية يوسف بأخيه سيدي أحمد، إذ يبدأ سيدي يوسف بحلف اليمين باعتباره الأخ الأصغر، فأقسم بالله العظيم، وبتربة الولي الصالح على حفظ حياة شقيقه أحمد، ثم أقسم أحمد بدوره نفس القسم، ثم يأخذ يوسف باشا السكين، ويغرسه في كفه اليسرى، ويلعق يوسف ما بالصحن من دماء. هذا المشهد يُعد خير ترجمة لجميع عناصر العرض مؤشراته، فيوسف لحظة المشهد نجده مستحوذا على أكبر مساحة ضوئية، مقارنة بالمساحة التي يشغلها الآخرون معه في هذا المشهد، وعلى قوة تركيز الإضاءة وهو ما يُعد مؤشرا ضوئيا، فضلا على تناغمات الموسيقى، فهو مؤشر سمعي مرئي على أهم شخصية في المشهد، هي شخصية يوسف باشا، وذلك بغرض شد انتباه المتلقي نحو الموضوع الذي يتوجب الاهتمام به.

ويلعب تقسيم الإضاءة دورا محوريا في تجسيد الرؤية الفنية، إذ تتطور وتتغير مع تتابع المشاهد، وتصاعد الأحداث، ففي الوثيقة الثالثة يتم تسليط الإضاءة بشكل استراتيجي، لتكشف تباعا عن ثلاثة مواقع جغرافية مميزة داخل القلعة، وهي أماكن تمركز الشخصيات.

الموقع الأول: يسلط الضوء على حسن بك، والملكة استير أربيب.

الموقع الثاني: تبرز الإضاءة شخصيتي، يوسف باشا وسيدي أحمد.

الموقع الثالث: يتم التركيز على ميزلتوب، واللالة حويوه.

ومع استمرار الحوار بين هذه الشخصيات تحدث نقلة نوعية في هندسة الإضاءة، إذ تتقلص المناطق المضاءة، لتتركز في بقعة ضوئية دائرية واحدة، تلاحق اللالة حويوه بصرامة. وفي مشهد حاسم يتغير المشهد الضوئي، ليكشف عن الطريق المؤدي إلى جناح الحريم، إذ يتم تصويره كقبو طويل، وغارق في العتمة، وتستخدم الإضاءة خافتة، تتشكل بشكل شاعري، تناسب الموقف. ومن خلال نوافذ خشبية مشبكة، وثقوب صغيرة تعرف شعبيا عين الزرزور، لتصنع لوحة من الظلال المتقطعة في هذه البيئة المظلمة. وتبرز شخصية حويوه، لتجسد التباين الصارخ بين قيمها الأخلاقية الرفيعة، وبين فساد ورذيلة المكان المحيط بها. فالإضاءة الخفيفة المنبعثة في القبو تهدف إلى تعميق الشعور بالخوف والرهبة والغموض.

وقد تتركز الإضاءة على الشخصية؛ لإظهار حدث يثير البهجة في قلوب الحاضرين، ويتمثل في شخصية مراجع "يدخل تحت بؤرة الضوء .... مستبشرا أعطوني البشارة"[33]، فالإضاءة ركزت على شخص يحمل خبراً، يكون محط أنظار من الجميع، وهو الخبر الذي بدأ منه الحدث، إذ يخبرنا بأن لديه مفاجأة، إذ جاءهم بيوسف باشا ما يرسم الذهول على الجميع، فتتصلب الأجسام كالخشب من الرعب. وهذه الإضاءة يطلق عليها الإضاءة النوعية، وهي الإضاءة "التي تميل إلى إظهار مناطق معينة، أو أشياء بعينها، أو أشخاص معينين"[34].

وقد تتركز الإضاءة في مكان معين، ثم تنقلنا إلى مكان آخر، غير المكان الأول، وإلى زمان آخر، فينقلنا الكاتب من قاعة القصر الديوان "يتوسطها العرش المزخرف بماء الذهب"[35]، إلى القافلة في الصحراء، فتنتقل الإضاءة إلى مكان وزمن سابق، إذ يحاكم يوسف باشا عن فترة حكمه، واستبداده بشعبه في تلك الفترة، ثم يحدث إظلام لذلك الحدث، وتنتقل الإضاءة إلى مكان آخر، وحدث جديد يؤكد به الكاتب ما جاء في الوثيقة التاريخية، فتركز الإضاءة على بيت الهمشري؛ لتصور لنا أبشع وسائل التعذيب، التي يستعملها الحاكم لأحد اتباعه، مؤكداً بذلك سيادة الظلم، ومتعة التعذيب.

وتتوزع الإضاءة في دائرتين: دائرة الضوء الأولى، وتسقط في الديوان حيث يوسف وقصره وعبيده، والدائرة الثانية، تسقط في الصحراء حيث القافلة.

الخاتمـــــة:

بعد قراءة النص ترى الباحثة أنه يحمل رؤية نقدية فيها وعي بوظائف العلامات السينوغرافية في العرض المسرحي، إذ تنقل الملابس من مستوى التعريف بالشخصية إلى مستوى استحضار مرحلة من التاريخ الليبي، إذ تتفاعل العلامة البصرية مع الذاكرة الجمعية، فتكتسب الملابس قيمة دلالية، تتجاوز وظيفتها التعريفية إلى ظيفتها الدرامية.

كما يوظف الكاتب الوصف التاريخي؛ لإعادة تشكيل أجواء المرحلة التي تدور فيها الأحداث بما يعزز الصلة بين النص ومرجعيته التاريخية، فهذه الصلة لا تتحقق بالحوار وحده، وإنما تسهم الملابس، واللوازم المسرحية الملائمة للعصر في تجسيدها بصريا، ومنح الشخصيات ملامح تتوافق وسياقها التاريخي.

والديكور في المسرحية لا يؤدي وظيفة وصفية فقط، بل يسهم في بناء العالم المسرحي، وتشكيل الفضاء الذي تتحرك فيه الشخصيات، فيدرك القارئ التفاوت بين الفضاءات من دون التصريح بذلك في الحوار، ويكشف التباين الاجتماعي والاقتصادي، ويتحول الديكور بذلك إلي لغة مسرحية بصرية موازية للحوار، تشارك في بناء المعنى وتوجيه تأويل المتلقي للأحداث والشخصيات.

كما تؤدي الإضاءة دورا فاعلا في شد انتباه المشاهد إلى مشهد بعينه، وتشتيت انتباهه عن جزئية أخرى؛ وذلك لتحقيق المفاهيم الدرامية في العرض المسرحي، من خلال إنارة المشهد المسرحي للجمهور، وخلق التحولات البصرية، التي تسهم في بناء الدلالة، وتكثيف الأثر التعبيري للعرض المسرحي. ومن ثم تصبح الإضاءة عنصرا دلاليا فاعلا في تشكيل الرؤية البصرية، وتوجيه التلقي.

وهكذا، تتكامل العناصر السينوغرافية، من أزياء وديكور وإضاءة، في تشكيل بنية بصرية، لا تنفصل عن البنية الدرامية، بل تتفاعل معها في إنتاج المعنى وتوسيع أفق التأويل، لتصبح العلامة شريكا في بناء الخطاب المسرحي.

الهوامش الختامية:

1. جمال أحمد عبد الرحمن عجوز، الديكور والأزياء بين عناصر السينوغرافيا المسرحية، عالم الفكر، م 37، يوليو- سبتمبر، 2008، ص 297.
2. البوصيري عبد الله، ثلاثية يوسف باشا، ط ١، 2022، ص 42.
3. المصدر نفسه، صً 39.
4 . المصدر نفسه، ص39.
5 . المصدر نفسه، ص54.
6 . المصدر نفسه، ص77.
7 . المصدر نفسه، ص17.
8 . المصدر نفسه، ص20.
9 . المصدر نفسه، ص85.
10 . المصدر نفسه، ص66.
11 . المصدر نفسه، ص42.
12 . المصدر نفسه، ص50.
13 . المصدر نفسه، ص20.
14 إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، 1985، دار المعارف، القاهرة، ص 130.
15 . يوسف الوليدي، الميثولوجيا الأغريقية في المسرح العربي المعاصر، ط1، 1998، اد يسوفت، الدار البيضاء، ص 216.
16 . مروة مهدي مصطفى، الزمان والمكان المتخيل بين النص الشكسبيري والمعالجات الشكسبيرية الحديثة، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، ص 58–59.
17. عطاء الدين الأزمي، نقلاً عن باتريس بافيس، قراءة في مسرحية طوق الحمامة، تق: يونس الوليدي ص 97–98.
18 . البوصيري عبد الله، ثلاثية يوسف باشا، ص 35.
19 . المصدر نفسه، ص 42.
20 . تاوذركاوزن، العلامة في المسرح، تر: ماري إلياس، مجلة الحياة المسرحية، دمشق، ع: 34–35، 1990م، ، ص 58.
21 . البوصيري عبد الله، ثلاثية يوسف باشا، ص 77.
22. المصدر نفسه، ص 85.

23 . المصدر نفسه، ص 47.

24. يونس الوليدي، الميثولوجيا الإغريقية في المسرح العربي المعاصر، ص 221.

25 . محمد التهامي العماري، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ط1، 2006م، دار الأمان، الرباط، ص87.

26 . البوصيري عبد الله، ثلاثية يوسف باشا، ص 36.

27 . المصدر نفسه، ص 45.

28 المصدر نفسه، ص45.

29 . المصدر نفسه، ص93.

30. المصدر نفسه، ص34.

31 . المصدر نفسه، ص9.

32 . المصدر نفسه، ص35.

33 . المصدر نفسه، ص11.

34 كارل النزوبرت، الإخراج المسرحي، تر: أمين سلامة، 1980م، مكتبة الأنجلو المصرية، ص353.

35. البوصيري عبد الله، ثلاثية يوسف باشا، ص 17.