النص المرافق (الإرشادات المسرحيّة) في النصّ المسرحيّ السوريّ

*رشا العلي ** ولاء شاكر

(الإيداع: 24 شباط 2019 ، القبول: 14 آيار 2019)

الملخص:

عكفت الاتجاهات النقديّة الحديثة على دراسة كل ما يرتبط ببنية النصّ المسرحيّ ويتيح فهمه وفك رموزه، ومن ذلك النصّ المرافق (الإرشادات المسرحيّة)، وسنحاول في هذا البحث أن نضيء على بعض المسرحيّات السوريّة لإبراز أهم سمات النصّ المرافق في المسرح السوريّ، وكشف مدى توظيف كتّاب المسرح له، والدور الذي نيط به بهدف الابتعاد عن التقليديّة في التّعامل مع النصّ المسرحيّ السوريّ وذلك من خلال التركيز على النصّ المرافق (الإرشادات المسرحيّة) الذي يساعد على فهم بنية النصّ المسرحيّ و يقدّم إرشادات العرض على خشبة المسرح.

الكلمات المفتاحية: النصّ المرافق، النّصّ المسرحيّ السوريّ.

*أستاذ مساعد– قسم اللغة العربية– كلية الآداب والعلوم الإنسانية– جامعة البعث

**طالبة ماجستير– قسم اللغة العربية– كلية الآداب والعلوم الإنسانية– جامعة البعث

The Accompanying Text in The Syrian Play Script

*Rasha Ali **Walaa Shaker

(Received: 24 February 2019,Accepted: 15 May 2019)

Abstract:

In this study, we will try to shed light on some of the Syrian plays to highlight the most important features of the accompanying text in the Syrian theater. And, the extent of the use of the theater book, the role played by the aim of moving away from the traditional in dealing with the text of the Syrian theater and by focusing on the accompanying text (guidance play), which helps to understand the structure and interpretation of theatrical text and provide guidance on the stage, of the role of the artistic and aesthetic work in theatrical work.

Key Words: accompanying text, Syrian play script.

*Assistant Professor, Department of Arabic Language, Faculty of Arts and Humanities, Al-Baath University

**Master student – Department of Arabic Language Faculty of Arts and Humanities – Al Baath University

1-مقدّمة:

يتميّز النصّ المسرحيّ عن غيره من الأجناس الأدبيّة الأخرى بما يكشف عنه من علاقة جدلية بين مكونيه الأساسيين (النصّ/العرض)، فهو نتاج أدبيّ وعرض في آنٍ معاً؛ كونه يتضمّن نصّ الحوار ونصّ الإشارات بما يحتويه من ملاحظات يبثها الكاتب داخل الحوار أو في بدايته أو نهايته.

وقد لقي النصّ المرافق اهتمام كتّاب المسرح إلى أن تحوّل إلى سمة أساسيّة من سمات المسرح الحديث نظراً للتطورات والتّغيرات التي شهدها فنّ المسرح كظهور مسرح العلبة الإيطاليّ* في القرن السّادس عشر الذي حاول أن يرسم صورة تشبه الواقع وتجعل الأحداث المسرحيّة أكثر قابليّة للتصديق، وزادت أهمّيّة هذه الإرشادات مع ظهور المسرح الواقعيّ والطبيعيّ، ومن ثمّ ظهور التّيّار الملحميّ البريختيّ الذي تأثّر به كتّاب المسرح السوريّ، واهتموا على إثره بالإرشادات المسرحيّة التي تؤدّي دوراً هامّا في بناء العمل المسرحيّ.

2-أهمّيّة البحث وأهدافه:

تهدف هذه الدّراسة إلى الابتعاد عن التّقليديّة في التّعامل مع النصّ المسرحيّ السوريّ وذلك من خلال التّركيز على الّنصّ المرافق (الإرشادات المسرحيّة) الذي يساعد على فهم النّص المسرحيّ ، ويقدّم إرشاداتِ العرض على خشبة المسرح.

منهج الدراسة:

اتُّبع في هذه الدراسة المنهج الوصفي التحليلي في التعريف بالنص المرافق وأنواعه ومكوناته ووظائفه، وكذلك في تتبع استقراء أفكار الكاتب المسرحي السوري، وتحليل مضامين مسرحياته.

مصطلحات الدّراسة:

1- النص المرافق: وهو ما يصطلح على تسميته(الإرشادات المسرحية) (Stage Directions) وهو كما يراه جيري فلتروسكي (J-Veltrusky) عنصرٌ من عناصر النص الدرامي وواحد من التقابلات الأساسية في الدراما بوصفها عملاً أدبياً، وهو ذلك التقابل بين الحديث المباشر وملاحظات المؤلف، تلك الملاحظات التي عادة ما تؤدي تسميتها الإرشادات المسرحية إلى سوء فهمها" [1].

وذلك لأنّ تسمية (الإرشادات المسرحيّة) محدودة فهي وإن تحدّد جغرافيا النصّ بمفردة أو عبارة مكونةً نصّاً ثانويّاً على اعتبار أنّ ما ينطق به الممثّلون هو محور النّص، ومن ثمّ فهو النصّ الرئيس، أمّا ما لا ينطقون به فهو نصّ ثانويّ، بالنظر إلى حجم النّصين وطريقة تعامل المخرج معهما، إلّا أنّ تسمية هذه الإرشادات بالنصّ المرافق أصحّ لأنّه طريقة النصّ في تحديد عناصره اللّغويّة وغير اللّغويّة. وعموماً تكتسب الإرشادات المسرحيّة تسميات متعددة كـ:(النصّ المصاحب، النصّ المرافق، النص الموازي، ملاحظات الكاتب...) وجميعها تشير إلى النصّ الّذي يكتبه المؤلّف ولا يلقيه الممثّلون. وتأخذ الإرشادات المسرحيّة شكلاً يميّزها من نصّ الحوار كأن توضع بين قوسين أو يكتب بخط ناعم أو بارز.

2 – أهمية النص المرافق:

يؤدّي النصّ المرافق بإرشاداته وظائف عديدة في العمل المسرحيّ فقد يوازي في أهمّيّته ما يؤدّيه النّصّ الحواريّ من وظائف تساعد على تلقّي وفهم الأثر الأدبيّ، إذ يسهم في توضيح الأحداث والمشاهد والأدوار والأزمنة والأمكنة وتفسيرها وفهمها، و يُعنى بمظاهر الديكور والموسيقا والملابس والإضاءة، و يساعد على نقل النصّ إلى حيّز العرض وتحويل ما هو لفظيّ إلى

[1] - VELTRUSKY J.,Dramatic text as a component of theater op.cit(1976). p96.

*مسرح العلبة الإيطالي: شكل من أشكال العمارة المسرحيّة التي تقوم على أربعة جدران تشبه العلبة، ومن خلال الحائط الرابع (الإيهامي) يتابع الجمهور مايجري على الخشبة.

ما هو بصريّ سمعيّ عن طريق الجمع بين العلامات اللّغويّة والبصريّة ومن ثمّ يولّد دلالات جديدة للنصّ، بالإضافة إلى وظائف عديدة أخرى مثل التعليق والنّقد وكشف أسرار العمل المسرحي .

صحيحٌ أنّ النصّ المسرحيّ هو نصٌ أدبيّ إلّا أنّه يحتاج إلى عناصر أخرى، وهو مشروع لا يكتمل إلّا بالعرض الّذي يسمح بالارتجال والابتكار، وهو نصّ كُتب ليعرض ويمثّل لا ليطبع فقط، ويعدّ النصّ المكتوب مرحلة أوليّة من المراحل الّتي يمرّ بها النّصّ المسرحيّ المرحلة الّتي تسبق العرض، بل هو أحد مكونات العرض بما فيه من شخصيّات وحوار، فضلاً عن حاجته إلى عناصر أخرى لاحقة كالإخراج، والتّمثيل، والديكور، والإضاءة، والموسيقا، والإيقاع، والجمهور، وغيرها من المؤثرات العديدة الّتي يتفاعل بعضها مع بعض لتشكّل فريقاً مسرحيّاً يعدّ نواةً لحدثٍ اجتماعيّ ناتج من تفاعل بين عناصر العرض المسرحيّ و الجمهور، هذا التفاعل هو الّذي يحدّد نجاح العمل المسرحيّ أو إخفاقه، لأنّ العرض المسرحيّ يحقّق نتائج أكثر من تلك الّتي يحقّقها النصّ؛ بمعنى آخر لا يكتمل النصّ المسرحيّ إلّا بمعرفة السياق الذي يحيط به.

لذلك ومن هذا المنطلق سنحاول أن نوفّق بين النّصّ والعرض انطلاقاً من إيماننا بأنّ المسرح ظاهرة ذات بعدٍ اجتماعيّ يؤدّي دوراً كبيراً في المجتمع من خلال اعتماده الممثّلَ و الجمهورَ قبل كل شيء منطلقين من كلام سعد الله ونّوس في بياناته إذ عدّ "محاولة البحث على مستوى الكتابة لا تكتمل ولا تغني إلّا إذا وازتها تجربة بحث على مستوى العرض المسرحيّ، على مستوى الإخراج والتمثيل معاً" [1].

وقد وردت هذه الإرشادات في الأعمال المسرحيّة السورية للروّاد الأوائل على شكل مفردة أو عبارة أو جملة فقط يشير من خلالها الكاتب إلى الزمان والمكان أو يصف الشخصيّة وصفاً بسيطاً، لأنّ الرواد الأوائل لم يُعنوا بالنصّ الأدبيّ بقدر ما عنوا بالرقص والغناء كما في أعمال القبّاني مثلاً، ومن ذلك ما جاء في مسرحيّته (لوسيا) أو(حيل النساء) المترجمة بتصرف عن (راسين) صاحب المسرحية المعروفة بهذا الاسم فقد اقتصرت الإرشادات على الديكور:

(تُرفع الستارة عن قصر الكونت، وبه كتبه وكامل الأثاث)

(...غرفة الكونتيسة لوسيا كاملة الأثاث)

(شارع خارج القصر) [2].

وهذا مايشير إلى أنّ الإرشادات المسرحيّة –كعنصر مستقل عن الحوار– لم تلقَ حيّزاً واضحاً في أعمال الرواد الأوائل.

وقد زاد تدريجيّاً اهتمام كتّاب المسرح السوريّ بالإرشادات المسرحيّة، لكن بقيت تلك الإرشادات في حدود الإشارات الإرشاديّة الصغيرة الّتي تتجلّى بإرشادات البداية الّتي يذكر فيها الكاتب أسماء الشخصيّات، إلى جانب إرشادات بسيطة تتوزّع في نص المسرحيّة تصف حال الشخصيّة ونبرة صوتها، وهذا ما نجده في أعمال الهنداوي، ففي(سارق النّار) مثلاً نجد الإرشادات قصيرة ومقتضبة تُعنى بالشخصيّة وحركتها:

(هليوس لبرومثيوس بصوتٍ خفيف)

(إله النّار يهزّ رأسه)

(هليوس: بصوت عميق) [3] .

و الأمر نفسه في مسرحية (أوروك تبحث عن جلقامش) لـ (نذير العظمة) إذ جاءت الإرشادات في معظمها قصيرة تعبر عن انفعالات الشخصيات، ومن ذلك:

"العراف: (ساخراً)"

---

[1] ونوس، سعدالله (1988). بيانات لمسرح عربيّ جديد، دار الفكر الجديد، بيروت، ص 130.

[2] نجم محمد يوسف، المسرح العربيّ دراسات ونصوص: الشيخ أحمد أبو خليل القبّاني، دار الثقافة، بيروت، 1963، ص229-230-231.

[3] الدقاق عمر، إخلاصي وليد- المسرح والدراسات المسرحيّة: خليل الهنداوي مختارات من الأعمال الكاملة. ج2، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القوميّ، دمشق، ص184 -185-186.

"جلقامش: (متردداً)"

"جلقامش: (مبتسماً)[1].

ليتضح لنا أنّ الاهتمام بتوظيف النّصّ المرافق في النصّ المسرحيّ السوريّ في مرحلة البدايات كان قليلاً، وكانت أغلب الإرشادات تشير إلى الشخصيّة والزّمان والمكان، إذّ اعتمد الكاتب المسرحيّ السوريّ في تلك المرحلة على خيال القارئ، وعلى القصّ والسرد في إيصال فكرة العمل المسرحيّ .

بينما زاد الاهتمام بالإرشادات المسرحيّة فيما بعد لترد على شكل فقرة أو حتّى نصّ يوضّح فيها المؤلّف للمخرج والممثلين كيفية نقل المسرحيّة من اللّغة المقروءة إلى اللّغة البصريّة، من خلال الفعل المسرحيّ، لتصبح العناية بالنصّ المرافق سمة أساسيّة من سمات حركة التّأليف المسرحيّ في سورية ولا سيما في فترة الستّينيّات. ولورود أنساق النصّ المرافق في المسرحيّة السوريّة قواعد تحكم توزيعها في النصّ المسرحيّ، إذ نلاحظ وجود أنواع متعدّدة للإرشادات يركّز الكاتب فيها على كلّ نوع حسب اهتمامه بالمخرج أو بالممثّل أو بالمتلقّي، وهي كما يأتي:

3- إرشادات مسرحيّة إخراجيّة:

تتعلّق بالمخرج وتساعده على إخراج المسرحيّة بأفضل صورة من خلال تيسير عمليّة عرض العمل المسرحيّ ، وتنظيم الحوار، وتحديد الزمان والمكان والديكور والإضاءة والملابس... ومن نماذج ذلك مسرحيّة (الملك هو الملك) لـ (سعدالله ونّوس) الّتي عالج فيها موضوعه بروحٍ إخراجيّة عالية وبحبكةٍ متقنة، وهذا ما نستشفّه من خلال إرشاداته في إخراج الشخصيّات بطريقة ذكيّة جعلت من المسرحيّة صالحة للعرض من خلال العناية بكلّ ما يجعل المتلقّي يتخيّلها وكأنّها تمثّل أمامه على خشبة المسرح.

فقد استخدم ونّوس اللّافتة موضّحة إخراجيّة كتب عليها :"عندما يضجر الملك يتذكّر أنّ الرّعيّة مسلية وغنيّة بالطاقات الترفيهيّة". [2]

إذ لخّصت اللافتة العمل المسرحيّ بكلمات قليلة، وأظهرت تأثّر ونّوس الواضح بالمسرح الملحميّ البريختيّ عندما ذكّر المتلقّي أنّه إزاء لعبة مسرحيّة، ومنحت المخرج فضاءً واسعاً من الأفكار والاحتمالات لإخراج هذا المشهد بأفضل صورة تظهر من خلالها محاولات الملك في اتّخاذ الرّعيّة بوصفها وسيلة للتسلية وذلك لغناها بالطّاقات الترفيهيّة على حدّ قوله، فالملك يشعر بأنّ مزاجه ليس على ما يرام فيقرّر أن يعبث بالناس والبلاد وهنا يقدّم ونّوس رؤية إخراجيّة كاملة فيفصّل حال البلاط وشكل الملك ووزيره، ويقترح كيف يمكن أن تكون الحركة عند تقديم المشهد، إذ يختصر ونّوس في النصّ المرافق فكرة المسرحيّة الّتي مفادها أنّ الملك عبارة عن ثياب وتاج، فهو مجرّد قناع، وهذا ما يوضّحه العنوان الّذي تتجلّى فيه المفارقة الكبرى في المسرحيّة فهو يوحي بأنّ الملك يبقى ملكاً مهما حصل له، وكأنّ الملك صفة ملازمة له، إلّا أنّ الملك مهما تغيّر كشخص تبقى ممارساته هو وحاشيته كما هي.

وفي مسرحيّة (مقام إبراهيم وصفيّة) لـ (وليد إخلاصي) نلاحظ عناية الكاتب بالإرشادات الّتي جاءت بمعظمها إخراجيّة تمثيليّة، ومن ذلك ما جاء في القسم الثّاني من المسرحيّة حين وصف إخلاصي الحي الّذي تجري فيه الأحداث:

(في ساحة الحي وقد تحوّلت إلى ورشة عمل لإعداد مشهد جديد في الساحة. إعلانات وصور أشخاص مرشّحين تدلّ على قرب الانتخابات النيابيّة في البلاد، فريقٌ من الممثلين يتدرّب على الهتاف وأغاني المناسبات. فريقٌ من الممثلين ينقلون ويركّبون...)[3] .

---

[1] العظمة، نذير(1986). أوروك تبحث عن جلقامش. منشورات اتحاد الكتاب العرب- دمشق، ص9-10-12.

[2] ونوس، سعدالله (1996). الأعمال الكاملة. ط1، مج:1 ، دار الأهالي، ص489.

[3] إخلاصي، وليد (1995). عن قتل العصافير مسرحيتان. منشورات اتحاد الكتاب العرب- دمشق، ص 82.

إذ يوضّح الإرشاد السابق أسلوب وفضاء العرض، فالمسرحيّة وإن كانت تتناول قضيّة إنسانيّة اجتماعيّة تتمثّل في قصّة الحبّ الطاهر الّتي تجمع بين إبراهيم صبي الفرن اليتيم، وصفيّة ابنة الشيخ صالح، إلّا أنّ الكاتب لا يوفّر فرصةً لبثّ بعض الأفكار السياسيّة ومن ذلك ما ورد في الإرشاد السّابق الّذي وصف فيه فترة الانتخابات الّتي هي عبارة عن ديكورات تتحدّث عن الديمقراطيّة إلّا أنّها أبعد ما تكون عن الديمقراطيّة؛ إنّها عبارة عن أجواء تمثيليّة تبرّر وصول أنصار الحزب الحاكم إلى السلطة.

وفي مسرحيّة (القنّاصة بنت الملك النعمان) لـ (عبد الفتّاح روّاس قلعه جي) يضيء الكاتب في النصّ المرافق على الطريقة الأفضل لعرض المسرحيّة إذ يقترح أن يتحقّق العرض (على مسرح مفتوح كساحة عامّة تنتهي إليها عدّة شوارع تتيح للممثّلين حركة أصليّة طبيعيّة، ركباناً أو راجلين، على أن يتمّ توزيع المتجمهرين للفرجة بعناية على نقاط متعدّدة بحيث يتيح لهم فرجة ممتعة، كاملة وجيّدة) [1].

فقد نسّق قلعه جي في إرشاده السابق مكونات عرضه المسرحيّ واقترح تفاصيل الفضاء المكاني ليستثمرها المخرج، وتسهل عل الفريق المسرحيّ. كما ووصف قلعه جي خضوع النعمان لكسرى عن طريق جمع الجزية له من الناس ليكسب ودّه ورضاه، وبالتّالي يحقّق مصالحه ويحافظ على ملكه وذلك من خلال النّصّ المرافق الّذي وصف فيه مكان وقوع الأحداث وهو عبارة عن (بقعة ضوء على عرش كسرى الذّهبيّ، وعند قدميه الملك النعمان ساجد وهو يقدّم أكياس الذّهب والحجارة الكريمة، كسرى يتناول الجواهر ويثبتها في تاجه، ليتراجع النعمان إلى الوراء وهو راكعٌ حتّى يغيب في الظلمة. وكان تاجه يجمع من كلّ أنواع الحجارة الكريمة، الكبيرة القدر، والغالية الثمن، حتّى ضرب بها المثل، وكان الأيوان عالياً جداً، قنطرته مرتفعة فيها حلقة من الذهب كبيرة) [2].

وكأنّ قلعه جي يشير من خلال النصّ المرافق إلى الغرب اليوم وقد انقاد إليه قادة العرب الّذين يسحقون الشعوب ويقدمون نفطهم للغرب ويتحالفون معه لكسب ودّه وتحقيق مصالحهم الشخصيّة. وأيضاً نستدلّ على هذا التّأويل بالإرشاد الإخراجيّ التّالي:

(يُعرض على الشاشة فيلم تظهر فيه ناطحات السحاب) [3].

وهذا مايعرف بالإرشادات السينوغرافيّة التي تشكّل فضاء العرض والصورة المشهديّة في المسرح؛ فالنّاطحات–كما هو معروف– رمزٌ للغرب وما وصل إليه من تقدّم عمرانيّ وعلميّ، وهذا بدوره ما يدلّ على استخدام قلعه جي أداةً معاصرةً استعارها من المسرح التّسجيليّ ألا وهي شاشة العرض ممّا خلق واقعاً خارجيّاً. ليكون بذلك الدّافع من وراء اهتمام كتّاب المسرح السوريّ بالإرشادات الإخراجيّة هو حرصهم على توجيه المخرج لأدقّ التفاصيل في المسرحيّة على وصفها رؤية إخراجيّة تنقل رؤية المؤلّف إلى المخرج الّذي قد يأخذ بها أو لا كونها عبارة عن اقتراحات واحتمالات تشير إلى كيفية الإخراج ولا تتخذ طابعاً إلزاميّاً، بل ذات دور توجيهيّ.

الكاتب المسرحيّ هو سيّد الكلمة والممثّل هو سيّد صوته وتعابير وجهه وإيماءاته...لذلك ومن هذا المنطلق اهتمّ الكاتب المسرحيّ السوريّ بـ:

4– الإرشادات التّمثيليّة:

الّتي تتعلّق بالممثّل وتساعده على إتقان دوره. فالإرشادات المسرحيّة هي أيضاً جملة من المعطيات والاقتراحات الّتي توجّه الممثّل وتساعده على الانسجام مع الدّور المسند إليه كونها تتجسّد ضمن أدائه، ويجب أن يتفاعل معها ليضمن نجاح العرض المسرحيّ.

---

[1] قلعه جي، عبد الفتاح (1995). ليالٍ مسرحيّة. منشورات اتّحاد الكتاب العرب - دمشق، ص80-81.

[2] قلعه جي، عبد الفتاح(1995). ليال مسرحية. منشورات اتحاد الكتاب العرب- دمشق،ص92.

[3] المصدر السابق نفسه: ص93.

تساعد الإرشادات التمثيليّة الممثّل على تعرّف الشخصيّة الّتي سيجسدها، وتساعده على تقمّص دوره وتأديته من خلال وصف الشخصيّة داخليّاً وخارجيّاً، فالنصّ المسرحيّ لا يقتصر على عرض أقوال الشخصيّات وما يدور بينها من حوار بل يتعدّى ذلك إلى تشخيص أفعالها وإيماءاتها وانفعالاتها وحركاتها وتصرفاتها من خلال الإرشادات التمثيليّة.

وتقوم هذه الإرشادات بتوجه الممثل إلى ما يأتي:

4-1-الايماء: غالباً ما يعبر النص المرافق عن التعابير والصفات التي تفصح دوما عن مشاعر الشخصيّة وأحاسيسها وصفاتها، ومن ذلك ما نجده في مسرحية (شيطان في بيت) لـ (مراد السباعي)، وذلك في تقديمه شخصيةَ (إبراهيم) إذ كرّر الكاتب إرشاد (بخبث) الذي يكشف لنا مكر إبراهيم وخداعه ولاسيما في علاقته بـ (السيد حمدي) حين تظاهر بخدمته وإخلاصه ووفائه له إلا أنه في الحقيقة يستغله ويخدعه:

"إبراهيم: يمينا ياسيدي لأثابرن على خدمتك حتى يدركني الموت (بخبث) لقد بلي حذائي في السعي وراء قضاء حاجاتك فهل تنعم علي بما أبتاع به حذاءً جديداً [1].

وفي إرشاد آخر يقدم لنا الكاتب صفة أخرى من صفات إبراهيم:

"(يشيعهما بنظرة طويلة مشبعة بالحقد) آه، يا لئيمة لا بد أن يجيء اليوم الذي أستطيع فيه أن أذل كبرياءك، وأحطم غرورك، وكل آت قريب..." [2].

وذلك بعد حوار دار بينه وبين(عفيف) و(سوسن) بعد أن أكدا له رفضهما القاطع لزواجه بـ (سوسن)، إذ أوضح الإرشادان السابقان طبيعة شخصية (إبراهيم) التي جاءت ملائمة للعنوان (شيطان في بيت)، فما الخبثُ والحقدُ إلا صورتان من صور الشيطان، وهذا بدوره ما يساعد الممثل على فهم الشخصية وإتقان دوره.

4-2-الانفعال: وهو إظهار فعل أو ردّ فعل مصاحب للغة المنطوقة، وكثيراً ما نجد هذا النوع من الإرشادات في النصوص المسرحية السورية، ومن أمثلة ذلك ما جاء في مسرحيّة (الملك هو الملك) لونوس إذ يظهر النص المرافق شدّة خضوع كل من الوزير وميمون للملك وانصياعهم لأوامره ، مقابل تلذّذه بإذلالهما والسخرية منهما ومن عامّة الشعب وذلك من خلال تعابير الوجه التي عكست الحالتين النفسية والانفعالية للشخصيات:

"الملك: (يبتسم وعيناه تبرقان) ستكون اللّعبة شرسة ومبتكرة. وسأضحك وأضحك حتّى تتردّم هذه الفجوة المعتمة من الضجر.

(يبدو عليه الاهتياج، يدقّ الأرض بالصولجان) وربّما أوردت شيئاً عنها في خطاب الاحتفال.

ميمون: (يهرع ملبّياً الدّقات) طوع الإشارة أيّها المهاب.

الملك: ميمون.. أحسّ تواتراً في أصابع يدي.

ميمون: (يمسك اليد الممدودة بلهفة وانتشاء) أذوب كي تسترخي هذه الأصابع الوضّاءة" [3].

إذ عبرت الإرشادات السابقة عن انفعالات الشخصيّات وعن مشاعرها وأحاسيسها، فصوّرت عبثيّة الملك واستهتاره بآلام النّاس بدل مساعدتهم، ووضّحت شدة انقياد ميمون له وانقياده لأوامره.

وهذا ما نجده أيضاً في مسرحيّة (رأس المملوك جابر) إذ يُنبئ النص المرافق بحركات الشخوص، وعلاقاتها الشخصيّة وانفعالاتها وإيماءاتها وتعبيراتها الجسديّة وغيرها من العناصر الّتي تعين الممثّل على إتقانها، ويتجلّى ذلك في وصف شخصيّة الحكواتي (العم مؤنس رجل تجاوز الخمسين، حركاته بطيئة، وجهه يشبه صفحة من الكتاب القديم الّذي يتأبّطه، التعابير في ملامحه ممحوّة، حتّى ليحسّ المرء أنّه بإزاء وجهٍ من شمعٍ أغبر، عيناه جامدتا النّظرة، ورغم اختباط لونيهما، فإنّهما توحيان

[1] السباعي، مراد،(1990). شيطان في بيت. اتحاد الكتاب العرب- دمشق، ص 10.
[2] المصدر السابق نفسه: ص17-18.
[3] ونوس، سعدالله (1996). الأعمال الكاملة. ط1، مج:1، دار الأهالي، ص494.

بالحياد البارد. على العموم.. أهمّ تعبير يمكن أن نلحظه في وجه مؤنس الحكواتي هو الحياد البارد، الّذي سيحافظ عليه تقريباً خلال السهرة كلّها) [1].

فقد ساعد الإرشاد السابق المتلقّي على تخيّل الشخصيّة المسرحيّة، كما ساعد المخرج على اختيار الممثل الذي سيؤدي الدور، وشكّل مفتاحاً لفهم الشخصيّة من قبل الممثل وساعده على تقمّص دوره وإتقانه.

4-3-الحركة: فللحركة أهميتها ويجب على الممثل استيعابها وحسن أدائها، ويتجلّى هذا بوضوح في مسرحيّة (رأس المملوك جابر)، فقد حدّد ونّوس للممثلين حركاتهم على المسرح قبل بداية الحوار (يدخل...يضعان...يتّخذان...ينتظران...) ، ورسم النص المرافق في المسرحية صورة حركية رشيقة تتمثل في لعب جابر ومنصور بالقرش، إذ اعتبرا الوجه الأول للقرش يمثل الخليفة، والوجه الثاني يمثل الوزير، وتراهنا على الفائز، ليحل هنا الإرشاد بمايمثله من حركة محل الكلام فكان له دورٌ دلاليٌ سمح للمتلقي تخيل الحركة وفهم اللعبة:

"(يخرج منصور على مضض قرشا من جيبه، فيخطفه جابر، و يفركه بين أصابعه، إنه يبدأ لعبة. حركاته تتسارع وكذلك كلماته)....(يرميه في الجو، ثم يلتقطه، ويخفيه بين راحتي يديه)."[2]

إذ يظهر الإرشاد السابق لا مبالاة شخصيّة جابر، فلا شيء يشغل باله لا خليفة ولا وزير، ويأخذ الأمور ببساطة فيلعب لعبة الرهان حول من سيفوز بالصراع ، وهنا تقتضي الإشارة إلى أنّ ونّوساً قام بإخراج هذه المسرحيّة بنفسه مرّتين، وذلك بسبب حرصه على نقل رؤيته الإخراجية وتصوراته وآرائه حول المسرح الذي يطمح إليه، فأعماله تقتضي نوعاً معيّناً من المخرجين، وتفترض نوعيّة محدّدة من الممثّلين.

فالنصّ المرافق في النّص المسرحيّ لا يقلّ أهمّية عن الحوار نفسه، فهو عبارة عن جزء من بنية المسرحيّة وتكوينها، يشير إلى أفعال الشخصيات وأمزجتها وحركاتها، ويسهم في تكوين ملامح الشخصيّة المسرحيّة ونموّها وتفاعلاتها، وهذا بدوره ما يساعد الممثّل على تحويلها من شخصيّة على الورق إلى فعلٍ مسرحيّ على الخشبة، وأداة يستخدمها الكاتب المسرحيّ لتحقيق التواصل بين النصّ والمخرج، وبين المخرج والممثّل، وبين ممثّل وآخر، فالممثّل هو المركز الرئيس الّذي يدور حوله العرض المسرحيّ وذلك بما يؤدّيه وما يحافظ عليه من توازن في طريقة نطقه للحوار وما يرافقه من إيماءات، وحركة على المسرح، ودرجة الصوت، وانفعالات خاصّةً أنّ هناك بعض الانفعالات يصعب وصفها عن طريق اللّغة، وهنا يظهر دور الممثّل في إيصال الانفعال المطلوب و الّذي يتلاءم مع حال الشخصيّة ضمن الإطار العامّ للمسرحيّة.

وتعدّ تقنيّة تعدّد أدوار الممثّل الّتي اقترحها بعض كتّاب المسرح السوريّ تصوراً إخراجيّا للكاتب يقدّمه للمخرج كي يساعده في كيفيّة توزيع الأدوار، وتحقيق التّغريب (كسر الإيهام) من خلال الإبعاد بين الممثّل والشّخصيّة، وتعميق محاولة التمثيل الّتي تميّز العمل المسرحيّ.

ولأنّ الحوار لا يقتصر على الشخصيّات بل يتعدّاها إلى المتلقّي الّذي يشكّل جزءاً أساسيّاً من الحوار المسرحيّ كونه هو من يصنع معنى المسرحيّة، فإننا نجد الكاتب المسرحيّ السوريّ يهتمّ بـ:

5- الإرشادات المسرحيّة الّتي تتعلّق بالمتلقّي:

وتُفيده في تصوّر أحداث المسرحيّة في ذهنه وكأنّها تُعرض أمامه على الخشبة، وذلك من خلال إضاءة العديد من المواقف والأحداث الّتي يحتاج بعضها إلى نصّ مرافق يوضّحها، ومن نماذج ذلك دعوة الكاتب عبد الفتاح رواس قلعه جي في مسرحيته (القناصة بنت الملك النعمان) إلى عدم تقديس شخصيّة الأمير (حمزة) بوصفها شخصيّة أسطوريّة شعبيّة، بل اقترح

[1] ونوس سعدالله، 1996- الأعمال الكاملة. الطبعة الأولى، المجلد الأول، دار الأهالي - دمشق، ص136.
[2] المصدر السابق: ط:1، مج:1، ص146.

تقديمه بوصفه إنساناً، فهو و إن كان قد عمل على تخليص العرب من ظلم كسرى إلّا أنّ خروجه من طبقة برجوازيّة حاكمة يوحي بفردانيّته. وهذا ما نستشفّه من قول الرّاوي في بداية المسرحيّة:

"أحذّركم أيّها السادة من السقوط في فخّ الشخصيّة الأسطوريّة الشعبيّة، بحيث تنسون أنفسكم وواقعكم، ما نرويه لكم ليس تاريخاً...إنّه رموزٌ للحياة نفسها" [1].

إذ كشف قلعه جي في إرشاده السابق اللعبة المسرحيّة، وأشار صراحةً إلى أنّ شخصيات المسرحيّة هي رموزٌ لشخصيّات معاصرة.

وهذا ما نجده أيضا في مسرحية (رضا قيصر) لـ (علي عقلة عرسان) إذ أشار الكاتب من خلال ملاحظة موجهة إلى المتلقي في بداية المسرحية إلى أنها ليست "مسرحية تاريخية رغم أن أحد شخوصها وهو بلاوتوس كاتب مسرحي روماني معروف. فهي لا تتعرض لسيرته. وما مر فيها من أحداث ليس له وجود في حياة (بلاوتوس)..ولم يحدث أصلا"[2] .

فقد جاء الإرشاد السابق بمثابة مقدمة، وضّح فيها الكاتب أنّه وظّف شخصّية (بلاوتوس) كقناع ليقنّع الحاضر بقناع الماضي، وجاء توظيف عرسان شخصيّة (بلاوتوس) توظيفاً اسميّاً ليعالج علاقة المثقّف بالسلطة تلك العلاقة الّتي تقوم على التّرغيب والتّرهيب.

والأمر نفسه اعتمد سعدالله ونوس في مسرحيّة (الملك هو الملك) على النصّ المرافق ليُشير صراحةً إلى من يقود اللّعبة في المسرحيّة فتقول الإرشادات:

(وذلك أنّ عبيداً وزاهداً هما اللّذان يقودان اللّعبة).

وما يؤكّد هذا أنّهما يتحمّلان مسؤوليّة قراءة اللّافتات الّتي اعتمدها ونّوس كتقنيّة لإيصال بعض الأفكار في المسرحيّة. لتكون مهمّة الإرشادات المسرحيّة هنا تفسير الحوار وتدعيمه ومن ثمّ تعين القارئ على فهم الحوار عن طريق النصّ الإرشاديّ الّذي أدى إلى كشف الفعل المسرحيّ عن طريق الشرح والتّفسير والنّقد والتّعليق إذ يتبيّن أنّ ما يقوم به الممثّلون ماهو إلّا تمثيل، عن طريق تقديم معلومة مهمّة ساعدت االمتلقي على فهم مجريات الأحداث من خلال إدراكه لمن يمسك زمام اللّعبة المسرحيّة، وأضاءت النصّ المسرحيّ ووضّحته فكانت إرشادات تفسيريّة توضيحيّة لموضوع وأحداث المسرحيّة.

وتعدّ الجوقة في مسرحيّة (مأساة بائع الدبس الفقير) لـ (ونّوس) وسيلة من وسائل التّوجيه والإرشاد والتّعليق من غير أن تتدخل بمجريات الأحداث و ذلك لإيقاظ المتلقّي وجعله يوقن بأنّه في مسرح وما يجري أمامه ليس حقيقةً بل تمثيل لكيلا يندمج مع الحوادث ويعرف أنّ ما يحصل ليس إلّا حكاية من حكايات الماضي الّتي تحمل الوعظ والنّقد.

ومن ذلك أيضا نجده في مسرحية (الحفلة دارت في الحارة) لـ (فرحان بلبل) عندما اقترح الكاتب في إرشاده التالي على (المصلح) أن:

المصلح:(ينزل إلى وسط المسرح ويدير وجهه نحو الجمهور) نعم. غيروا بلدتكم. أصلحوها"[3] .

إذ يتوجه (المصلح) بكلامه إلى المتلقي بوصفه يحمل شعار الأخلاق المثالية في المسرحية من خلال مكافحته للشر والفساد، إذ يوضّحُ النصُّ المرافقُ كلام المصلح وهو موجهٌ مباشرة للمتلقي ليغير واقعه ويصلح مافسد فيه.

و لجأ بعض كتّاب المسرح السوريّ في حواراتهم المسرحيّة إلى اعتماد المستوى المجازي في اللّغة ممّا استدعى بلا شكّ النصّ المرافق وبقوّة ليوضّح ما غمض في نصوصهم المسرحيّة، وهذا ما نجده في مسرحيّة (سيّد الوقت الشّهاب السّهروردي) لـ

---

[1] قلعه جي عبد الفتاح، 1995- ليال مسرحية، ص80-81.

[2] عرسان علي عقلة، 1989- المسرحيات١٩٦٤-١٩٨٨الأعمال الكاملة في جزءين. ج:2، دار طلاس للطباعة للدراسات والترجمة والنشر، ط:1، ص437.

[3] ونوس سعدالله، 1996- الأعمال الكاملة، ص481.

*السهروردي: يحيى بن حبش، ويُلقّب بشهاب الدين السهروردي الحلبيّ، ويُوصف بالحكيم، ولقّبه تلامذته بالشّهيد، وهو صاحب (نظريّة الإشراق أو الحكمة الإشراقيّة).

(عبد الفتّاح روّاس قلعه جي) الّتي اعتمد فيها اللّغة المجازيّة بحكم أنّه يتناول في المسرحيّة شخصيّة فيلسوف، وما يرافق ذلك من أجواء صوفيّة تحتاج إلى شرح وتوضيح، فقد مهّد قلعه جي إلى دخوله إلى فضاءات النّصّ من خلال جمهرة الأصوات والطّبيعة البشريّة ومساقط الأنوار الهابطة والصّاعدة بهيئة رذاذ نورانيّ يكاد الواحد منّا يسمع بهجته و هسيسه ويتماهى فيه كتماهي الرّوح بالرّوح.

فـ (قلعه جي) أراد أن ييّسر لنا حكمة السهروردي* وذلك من خلال إرشاداته الّتي أدخلنا من خلالها إلى عالم النّصّ و ليطلعنا على حكمته و يوضّح ما غمض منها، فاعتماد المسرحيّة على المجاز لغةً جعل الاكتفاء بالدّلالة الحرفيّة الظّاهرة للكلمات لا تكفي ولا بدّ من ترجمة أفكارها والإحساسات والإرساليّات المضمونيّة للآخر، لتساعد بذلك الإرشادات الّتي تعنى بالمتلقّي على ملء فجوات النصّ، وهذ ما نجده في الإرشاد الآتي:

"تشوب ظلمة المسرح إضاءة زرقاء خفيفة، يتلو ذلك انفجار كونيّ على شاشة السيكلوراما وتتشكّل بعض النّجوم. تظهر صورة للأرض وهي سابحة في الفضاء الكونيّ، يعقب ذلك صمتٌ وسكونٌ وظلامٌ"[1]

لم يكن هدف قلعه جي من الإرشاد السابق بيان نورانيّة الكون فحسب؛ بل أراد أن يشير إلى أنّ جزءاً من هذا النّور قد هبط إلى الأرض حاملاً الإنسان عبر شلالٍ من الضوء إلى قاعها المظلم على الرّغم من انشداده إلى منبع النّور، وشوقه إليه.

وقد تميل الإرشادات المسرحيّة في النّصّ المسرحيّ السوريّ إلى الطول حيناً وإلى القصر حيناً آخر، وقد تكثر أو تقلّ أو تأتي معتدلة حسب طبيعة العمل المسرحيّ ورؤية المؤلّف، فأعمال ونّوس في المرحلة الأولى كانت غنيّة بالإرشادات المسرحيّة الّتي قدّم من خلالها رؤيته الإخراجيّة لدرجة أنّه قدّم أعمالاً جاهزة للعرض المسرحيّ من كثرة عنايته بالنّصّ المرافق وملاحظاته الّتي بثّها في مسرحيّاته، ومن نماذج ذلك مسرحيّة (سهرة مع أبي خليل القبّانيّ) الّتي تزخر بالإرشادات المسرحيّة الموجّهة للمخرج والممثّل والمتلقّي والّتي أضاءت النصّ ومنحته حياةً أخرى من خلال جعله أكثر قابليّة للعرض، إذ نقف منذ بداية المسرحيّة على الإرشادات الّتي تسري فيها روح العرض وتجسّد فضاء الأحداث، وقامت الإرشادات الّتي تُعنى بالإضاءة في هذه المسرحيّة بدورٍ مهمٍ يتماشى وطبيعة العمل الّتي اعتمد فيه ونّوس تقنيّة المسرح داخل المسرح، فجاءت الإرشادات الّتي عنيت بالإضاءة لتقسم الساحة الأماميّة للمسرح ثلاث مساحات، وهنا برز دور الإضاءة في تميّز المشاهد و تتابعها كما سمحت بسهولة التنقّل بين هذه المساحات، وهذا كلّه كان سعدالله ونّوس قد وضّحه من خلال الإرشادات المسرحيّة: (ينطفئ الضوء على البقعة الّتي يقف عليها أبو خليل ومحمود... ينهض المنادي من الآن فصاعداً يغدو المسرح ثلاث بقع رئيسيّة.. حلقة الشيخ سعيد الغبرا.. والمقهى حيث يجلس أنور وعبد الرحيم ومن ينضم إليهما فيما بعد، ثم المكان الّذي يقف فيه القباني إلى يسار المسرح) [2].

ونبّه ونّوس في إرشاد آخر على (أنّ تنقّل الإضاءة يجب أن يتمّ بسرعة، لأنّ انتقالها مع حركة الممثّلين، هوالّذي سيوضّح طبيعة العلاقات بين القوى الّتي تحتلّها البقاع...) [3].

والأمر نفسه نجده في مسرحية (رضا قيصر) لـ (علي عقلة عرسان) التي يستخدم فيها النص المرافق الذي خصص فيه دوراً كبيراً للإضاءة، إذ استخدمها الكاتب ليشير من خلالها إلى الانتقال المكاني في المسرحية:

(يبتعد بلاوتوس عن اندريا و يتجه إلى الطفيلي الذي ينتظره..يتلاشى الضوء عن المقلع لنرى قيصر على عرشه في القاعة. تدخل باكخيس)[4] .

---

[1] قلعه جي، عبد الفتاح (2006). سيّد الوقت الشّهاب السهروردي. منشورات وزارة الثقافة- دمشق، ص7.

[2] بلبل فرحان. د. ت الحفلة دارت في الحارة. مكتبة ودار توزيع ميسلون، دمشق، ص49.

[3] ونوس سعدالله، 1996- الأعمال الكاملة، ص624-625.

[4] المصدر السابق، ص627.

واعتمد ونوس على الإرشادات المسرحية في السرد، فمن المعروف أنّ سعدالله ونوس كان يميل في مسرحيّاته إلى السرد على حساب الحوار، ومن أمثلة ذلك ماجاء في مسرحيّتة (ميدوزا تحدّق في الحياة) التي زخرت بوصف البيئة المشهديّة، ووصف ملامح الشخصيّات وتكوينها النّفسيّ والجسميّ، فقد استخدم ونوس السرد في البناء الدرامي في مسرحيته، وقد كان له مبرراته في اللجوء إلى السرد كون الأخير يتيح إمكانيات وصفية وإيحائية واسعة، وقد برز ذلك بوضوح في النصّ المصاحب، "الذي يمكنه من وضع ما يريد من إرشادات، يوجهها للقائمين على العرض المسرحي، أو يوجهها للقارئ نفسه، فيرسم له البيئة المكانية أو الزمانية للأحداث، ويرسم له–أحيانا– أبعاد بعض الشخصيات(النفسية والجسمية والعقلية)"[1].

وقد استغرق النص المرافق صفحة كاملة في بعض الأحيان، ومن ذلك مانجده في المقطع الآتي:

"كانت الشمس تزحف للمغيب... وعلى الكون يهطل ضوء هادئ ذو عبق مسائي حزين، ولم تكن تلك اللمحة المسائية الكئيبة تفلح في التسرب عبر ستائر الصالة السميكة، بل كانت تتكسر على الجدران، وتتموج بفتور يحاكي اللامبالاة....."[2].

فقد جاء الإرشاد هنا كتقنية زمنية تقضي بإبطاء إيقاع السرد، فأشار إلى الوقت وحدده بالغروب، وأوحى بالأثر النفسي الذي يريد الكاتب خلقه في نفس المتلقي، وقد وظف ونوس هذه التقنية جاعلاً منها محطّات انتقاليّة بين حركات مسرحيّته الأربعة؛ كون المسرحيّة ذات فصلٍ واحد، وهي غير مقسمة إلى مشاهد، لتلتقي بذلك في أعمال ونّوس الكلمة بالصورة من خلال وصف المشهد والحركة والأصوات.

الخاتمة والاستنتاجات:

وهكذا فقد جاء النص المرافق في معظم النّصوص المسرحيّة السوريّة ملتحماً مع النصّ المسرحيّ عضويّاً كما عمل على خلق العمل المسرحيّ من جديد، وجاء موحياً هدف في معظمه إلى مساعدة القارئ على تلقّي النصّ وتخيّل أحداثه، ومساعدة المخرج والممثّل على تجسيده على خشبة المسرح، فكان بحقّ مفاتيح للمخرج والممثّل معاً يعملان به خيالهما الإبداعيّ، جاء بعضه خارج الحوار في بداية المسرحيّة للتعريف بالشخصيّات، أو بعد الحوار لوصف الشخصيّة داخليّاً وخارجيّاً، وجاء بعضه داخل الحوار في وسطه أو نهايته.

ليحقّق المسرح بذلك ثنائيّة جدليّة تميّزه من غيره من سائر الفنون ألا وهي ثنائيّة (النّصّ/العرض) ليكون النصّ المسرحيّ جزءاً من كلّ، وليس كلا مستقلاً

1– الاهتمام بتوظيف النّصّ المرافق في النصّ المسرحيّ السوريّ في مرحلة البدايات لم يلق حيّزاً واضحاً لدى كتاب المسرح، إذ كانت أغلب الإرشادات تشير إلى الشخصيّة والزّمان والمكان، إذ اعتمد الكاتب المسرحيّ في تلك المرحلة على خيال القارئ، وعلى القصّ والسرد في إيصال فكرة العمل المسرحيّ، بينما زاد الاهتمام بالإرشادات المسرحيّة فيما بعد لترد على شكل فقرة أو حتّى نصّ يوضّح فيها المؤلّف للمخرج والممثلين كيفية نقل المسرحيّة من اللّغة المقروءة إلى اللّغة البصريّة، من خلال الفعل المسرحيّ وأصبحت العناية بالنصّ المرافق سمة أساسيّة من سمات حركة التّأليف المسرحيّ ولا سيما في مدّة الستّينيّات التي تعدّ مدّةً ذهبية في تاريخ المسرح السوري، فقد ظهر عددٌ من المهتمين بفن المسرح من مؤلفين ومخرجين عملوا على إيجاد شكل ومضمون جديدين للمسرح السوري، و أرسلت البعثات الدّراسيّة إلى الخارج فعاد مبعوثوها محملين بزاد الغرب من أفكار وأشكال مسرحية جديدة، وخاصّة بعد أن خضعوا لدورات تدريبية وخبرات وتجارب عالمية فأحبوا إبراز ثقافتهم الإخراجية وذلك من خلال العناية بالنصّ المرافق.

2– للنصّ المرافق ميزة أساسية في المسرح نظراً للدور الفنيّ والجماليّ الذي يؤدّيه، إضافة إلى أنّه يقوم بالشرح والتفسير، فهو نافذة توجه المتلقّي لتصور العمل المسرحي كما ينبغي أن يكون على خشبة المسرح، وربما كان فيه توجيه للمخرج لكي

[1] العلي رشا ناصر،2000- الأنساق الثقافية في مسرح سعدالله ونوس، ط:1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ص175.
[2] ونوس سعدالله، 1996- الأعمال الكاملة، ص٣٦٠.

يلتزم برؤية الكاتب الإخراجية، ويحقّق للممثل والمتلقّي متعة حقيقية كاملة وإحاطة بكل فكرة يريد الكاتب المسرحيّ طرحها في نصّه.

3- يؤطر الكاتب المسرحيّ السوريّ إلى كيفية تجسيد نصّه على خشبة المسرح من خلال النصّ المرافق الذي أصبح وسيلته المفضلة في دفع وتيرة الأحداث ، ووصف الزمان والمكان، والتّعريف بالشخصيّات، وتواريخ الأحداث، وكأنّها فلاشات تساعد القارئ والمخرج والممثل وتقوم بوظيفة التوجيه والإرشاد والتنبيه وتعبر عن وجهة نظر المؤلف من دون إطالة أو إسهاب ممل.

4- تفاوت كتاب المسرح السوري في توظيفهم النّصّ المرافق بين مسهب ومقلل ومعتدل، وجاء إسهاب بعضهم نتيجة حرصهم على تقديم رؤيتهم الإخراجية خوفاً من عدم تقديم المخرج لرؤيتهم أو عدم التزامه بها، و لعل ونوساً أكثر كتاب المسرح السوريّ حرصاً على هذا الموضوع (وهذا نابعٌ من تجربته وخبرته في الممارسة المسرحيّة، وليس من أفكار نظريّة مجردة)، وخوفاً من أن يحيد المخرج عن إرشاداته الإخراجية أو أن يغير من وجهة نظره في تقديم المسرحية، أو حتى خوفاً من عدم تقديم نصّه على خشبة المسرح.

5- يقوم النّصّ المرافق بالتّعبير عن البنى المكانيّة في النّصوص المسرحيّة السوريّة، التي تنطوي على دلالات خاصّة ترتبط بموضوع المسرحيّة، وذلك من خلال الإرشادات السينوغرافيّة التي تتعلّق بالديكور والإضاءة وكل مايخصّ فضاء العرض ويخلق بيئة مشهديّة حقيقيّة في ذهن المتلقّي، ويصوّر ويصف نماذج متنوعة من الشخصيّات فيرسم مظهرها، ويعرض حركاتها وانفعالاتها وإيماءاتها، وهو بذلك يشكّل جملة من المقترحات التي تسهّل مهمّة الممثّل في أداء دوره.

6- يقوم النصّ المرافق بتفسير وتدعيم الحوار المسرحيّ، كما يقوم بكشف لعبة الفعل المسرحيّ (إلغاء الجدار الرّابع) ، وهو ما يُعرف بالوظيفة الميتامسرحيّة عن طريق الشرح والتّفسير والنّقد والتّعليق ، وهذا ما وجدناه في مسرحية (الملك هو الملك) لونوس عندما أشار صراحةً في إرشاده إلى أنّ زاهد وعبيد هما من يقودا اللّعبة.

قائمة المصادر والمراجع:

1- إخلاصي، وليد (1995). **عن قتل العصافير مسرحيتان**. منشورات اتحاد الكتاب العرب_ دمشق.

2- بلبل، فرحان. د. ت **الحفلة دارت في الحارة**. مكتبة ودار توزيع ميسلون- دمشق.

3- الدقاق، عمر، إخلاصي، وليد- **المسرح والدراسات المسرحيّة: خليل الهنداوي مختارات من الأعمال الكاملة**. ج2، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القوميّ- دمشق.

4- السباعي، مراد،(1990). **شيطان في بيت**. اتحاد الكتاب العرب_ دمشق.

5- عرسان، علي عقلة، 1989- **المسرحيات١٩٦٤-١٩٨٨الأعمال الكاملة في جزءين**. ج:2، دار طلاس للطباعة للدراسات والترجمة والنشر، ط:1.

6_العظمة، نذير(1986). **أوروك تبحث عن جلقامش**. منشورات اتحاد الكتاب العرب_دمشق.

7- العلي، رشا ناصر،2000- **الأنساق الثقافية في مسرح سعدالله ونوس**، ط:1، المجلس الأعلى للثقافة- القاهرة.

8- قلعه جي، عبد الفتاح (2006). **سيّد الوقت الشّهاب السهروردي**. منشورات وزارة الثقافة- دمشق.

9- قلعه جي، عبد الفتاح (1995). **ليالٍ مسرحيّة**. منشورات اتّحاد الكتاب العرب_ دمشق.

10- محمد، نديم معلا،2000- **في المسرح في العرض المسرحيّ في النصّ المسرحيّ**. ط:1، مركز الإسكندريّة للكتاب.

11- نجم، محمد يوسف،1963_ **المسرح العربيّ دراسات ونصوص: الشيخ أحمد أبو خليل القبّاني**، دار الثّقافة- بيروت.

12- ونوس، سعدالله (1996). **الأعمال الكاملة**. ط1، مج:1، دار الأهالي- دمشق.

13- ونوس، سعدالله (1988). **بيانات لمسرح عربيّ جديد**، دار الفكر الجديد- بيروت.

14- VELTRUSKY J.,**Dramatic text as a component of theater** op.cit .(1976) .