جامعة الاسكندرية
كلية الاداب
قسم الدراسات المسرحية

بحث ترقى

جماليات التلقى بين المسرح وفنون الشاشة

"سجن النساء" نموذجًا

The aesthetics of the reception between the theater and screen arts
"Women's Prison" is a model

الباحث : حسين على حسين حاجى عبد الله
أستاذ مساعد بالمعهد العالى للفنون المسرحية- دولة الكويت

المقدمة:

جاءت نظريات التلقى في مرحلة ما بعد الحداثة لتعيد الاعتبار للمتلقي، بعد أن تسيد المؤلف زمنًا طويلًا مع علماء النفس ومؤرخي الأدب وكتاب السيرة الذاتية، واستأسد النص، بعد ذلك، مع البنيويين والسيميولوجيين لمدة لا بأس بها، حيث نظر المنهج البنيوي إلى النص الأدبي على أنه بنية مغلقة أو نسق من العناصر اللغوية القائمة على علاقات اختلافية أو ائتلافية، بينما المنهج السيميولوجي فقد قام على التفكيك والبناء من خلال دراسة النص باعتباره نظامًا من العلامات اللغوية وغير اللغوية، فى حين ارتكز منهج التلقي على القارئ أثناء تفاعله مع العمل الأدبي قصد تأويله وخلق صورة معناه المتخيلة.

"ويؤمن أصحاب نظرية التلقى بأن النصوص الأدبية كانت تقرأ في كل عصر بشكل مختلف عن العصر الذي سبقه تبعًا لثقافة ذلك العصر ومتغيراته ، ,قاربت هذه المسألة بتصور جديد ، يتعلق بمسألة دمج الآفاق، إذ أن النص الذي كتب في العصور الوسطى وافترض ضمنيًا قارئًا ينتمي إلى ذلك العصر وليس قارئًا ينتمي إلى عصرنا الحاضر، في هذه الحالة فإن القارئ الحاضر في قراءته لهذا النص الأدبي القديم عليه أن يأخذ بعين الاعتبار أفق التلقي في ذلك العصر والعمل على دمجه مع أفق التلقي للعصر الحاضر حتى تكون القراءة عليمة للنص، والقراءة بدون هذه الاستراتيجية سنظل ناقصة في تصور أصحاب التلقي وهذا ما اصطلح عليه أصحاب هذه النظرية بمسألة دمج الآفاق التاريخية للنص"[١].

ومن هنا وجد الباحث نفسه مشدودًا لمثل هذا النوع من الدراسات من خلال تناول أليات التلقى وتحولاتها تبعًا لاختلاف عصر انتاج العمل الفنى وما تضمنه من تغيرات سياسية واجتماعية واقتصادية وثقافية وكذلك اختلاف جماليات التلقى نظرًا لاختلاف الذوق والتطور التكنولوجى للتقنيات البصرية والسمعية.

وقد وقع اختيار الباحث على مسرحية "سجن النساء" للكاتبة المصرية "فتحية العسال" والمسلسل التليفزيونى المعد عنه. فأثناء وجودها في سجن النساء في العام ١٩٨٢، أنجزت الكاتبة "فتحية العسّال" كتابها الذي منح للمسلسل اسمه، وفيه تحكي عن مشاهداتها في السجن، والأسباب الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التى دفعت السجينات للدخول إلى عالم الجريمة.

أما مسلسل "سجن النسا" الذى تم انتاجه وعرضه على شاشات التليفزيون عام ٢٠١٤ وقامت باعداده "مريم ناعوم" فيتطرق الى علاقة السجانات بالسجينات فى إطار ظروف مجتمعية جديدة، كما يتسع منظور الرؤية فيطول كل ما يمثل سجنًا للمرأة المصرية/العربية.

ونظرًا لاتساع الفارق الزمنى بين انتاج النص المسرحى والنص التليفزيونى (١٩٨٢-٢٠١٤) يتوقع الباحث تغير خطاب النص على المستوى الفكرى والجمالى.

وتكمن اشكالية البحث فى الإجابة عن الأسئلة الآتية:

---

(١)انظر: فرانك شويرويحن: نظريات القراءة، نظرية التلقى، ترجمة: عبد الرحمن بو على، دار الحوار، سوريا، ٢٠٠٣، ص١٣٩.

-ما مدى إمكانية تطبيق نظرية التلقى على عمل تليفزيونى مرهون بفعل المشاهدة لا القراءة؟
-هل حدثت تحولات فى الخطاب الفكرى والجمالى بين العمل المسرحى والتليفزيونى؟
-ما تأثير التحولات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية على نظم التحولات الفكرية بين العمل الاصلى والمعد؟
-ما تأثير تغير الميديا على تلقى النظم الجمالية بين العمل الاصلى والمعد؟

وللإجابة على تساؤلات البحث سيرتكز الباحث على المنهج التحليلى الوصفى الذى يعتمد على تقسيم الموضوع إلى عناصره الاساسية التي يتألف منها للوقوف على مدى ترابطها وتناغمها لتوصيل الفكرة الاساسية.

قد شكلت نظرية التلقي ثورة في دراسة الأدب حين نقلت الاهتمام إلى المتلقي الذي أهملته النظريات السابقة، حيث ظهرت عدة مناهج سياقية امتثلت للمعطيات التاريخية والاجتماعية والسيكولوجية، وحاولت تناول النص من الخارج للكشف عن مكمن الجمالية وكيفية تشكيله، إلى جانب المناهج النقدية التي تناولت النص من الداخل، في محاولة لاستخراج جمالياته من خلال عناصره الداخلية، وإقصاء لدور المبدع-إعلان موت المؤلف- والسياق المنتج في ظلاله النص، إلى أن ظهر الاهتمام بالقارئ كعنصر فاعل في العملية الإبداعية، إذ حاول النقاد القضاء على حيادية النص التي أفرزتها البنيوية والتي كادت أن تقضي على المعنى وتقصي جمالياته، بعد أن حولت قراءته إلى مجرد عملية آلية تخضع لعلاقات رياضية منطقية، من هنا وبموازاة النظرية البنيوية كان حضور القارئ فاعلًا عند العديد من النقاد، على اعتبار أن القراءة هي إعادة إنتاج فاعل للنص بمستويات مختلفة تنتهي به إلى الثراء والتنوع وليس إلى التحجر والجمود. وكان لذلك الجدل والصراع القائم بين هذه المناهج النقدية والنظريات المعرفية المتباينة الأثر الواضح في ميلاد جمالية التلقي في النقد المعاصر مع مدرسة كونستانس الألمانية بقيادة هانز روبرت ياوس؛ وفولف جونج إيزر.

وقد اعتمدت هذه النظرية على المتلقي ودوره في تمام النص الأدبي؛ على اعتبار أن النص الأدبي أنشئ من أجل القارئ؛ وأن النص الأدبي أثر مفتوح يحيا ويستمر في الوجود من خلال تعدد القراءات.

ولقد تركزت نظرية "جمالية التلقي" على عدة عناصر منها:

أفق التوقعات:

يقصد بها "مجموعة من التوقعات الأدبية والثقافية التي يتسلح بها القارئ عن وعي أو غير وعي في تناوله للنص وقراءته. وقد أرسي "هانز ياوس" هذا المصطلح حيث أشار إلى أن التلقي لا يتوقف عند زمن بل يُخلق في كل زمن، ولكل زمن قرّاؤه"[1]، وهذا التلقي يختلف من زمن لآخر حسب الظروف

(١)انظر: روبرت هولب: نظرية التلقى، ترجمة: عز الدين إسماعيل، النادى الأدبى، جدة، ١٩٩٤، ص٨٤.

التاريخية المحيطة، ويختلف من قارئ لآخر حسب تكوينه النظري، من حيث الميول والرغبات والقدرات وحسب خبرة المتلقي الاجتماعية والتاريخية والثقافية التي يحملها، وكل هذا يشكل مخزونًا لدى القارئ يتم تلقي النص على أساسه، وتشكل لديه أفق توقع يعمل النص على إخراجه.

ويخبرنا أفق التوقع كيف كان العمل يقيم ويؤول عند ظهوره، وكيف إن هذا التأويل لا يعطي معنىً نهائيًا للعمل، ولكنه قابل لأن يُبدّل معناه ويغيّر، أو يزداد توضيحه مع تتابع الأزمنة، ومع هذا فإننا لا نستطيع فهم العمل إلا بانصهار الأفاق بعضها مع بعض من الماضي إلى الحاضر.

ملء الفجوات :

يوجد في النص مجموعة من الفجوات أو الفراغات التي يتركها المؤلف للقارئ من أجل ملأها ،فكل جملة تمثل مقدمة للجملة التالية وتسلسل الجمل يحاصر بمجموعة من الفجوات غير المتوقعة ،والتي يقوم القارئ بملئها مستعينًا بمخيلته[١]. فيساهم القارئ في إتمام معنى العمل الأدبي، وهذا الملء يتم ذاتيًا حسب ما هو معطي في النص، وهذا الوعي للقارئ متكون من الأنماط الجزئية وترابطها مع بعضها البعض ،فيساهم في إخراج النص في صيغة مكتملة، وذلك لأن النص ناقص بما به من فجوات، وهذه الفجوات تنتظر مساعدة القارئ من أجل ملأها، أما إذا كانت قدرة القارئ غير متوفرة من أجل ملئ هذه الفجوات فإن النص ينتظر قارئ قادر على تأويله أي إنه يتوقع قارئه ذلك لأن هذه الفجوات هي التي تحقق عملية الاتصال بين النص والقارئ[٢].

المسافة الجمالية:

تعنى المسافة الجمالية "الفرق بين أفق توقعات القارئ وأفق توقعات النص، الذى يشترك القارئ فى خلق وجود جديد لهبما لديه من حتميات عبر عملية تفكيك للمتن الأول من أجل فحصه، واستكشاف حقائق معرفية لم تكن مطروقة ومطروحة فى النص، وكلما خاب افق انتظار القارئ ولم يجد فى النص ما يتوقعه، كان ذلك علامة على جودة الأثر الأدبى"[٣].

القاريء الضمنى:

قسم " ايزر" التلقى عند القارئ إلى مستويين: مستوى القارئ المضمر" وهو مجرد متلقٍ سلبي، أو مستهلك خاضع لسلطة النص. أما المستوى الثانى فهو"القارئ الضمنى" الذى يستخدم خبراته السابقة وتجاربه عند قراءة النص لتكوين صور ذهنية أثناء القراءة.

---

(١)حامد أبو أحمد: الخطاب والقارئ، مؤسسة اليمامة، الرياض، ١٩٩٧، ص١٣١.

(٢)المرجع السابق، ص١٣٤.

(٣) انظر: مسعود عمشوش: جمالية التلقى.https://amshoosh.wordpress.com

ليست مهمة القارئ الضمنى مقصورة فقط على مجرد الاستحسان أوالاستهجان، بل هي مهمة البحث والتنقيب وإعمال الفكر، وليس كل متلق يهتدي بفكره إلى وجه الكشف عما اشتملت عليه الصورة من معنى دقيق، بل يتطلب الأمر أن يكون المتلقي قادرًا على إدراك العلاقات في مجال الصورة في العرض المرئى.

جماليات التلقي بين المسرح والتليفزيون:

ارتبطت جمالية التلقي بما يسمى "نظرية القراءة" أو "نظرية النص"؛ في الدراسات النقدية الأدبية؛ وكانت تهتم بالآثار التي تفرزها عمليات القراءة؛ فيما سمي النص/القارئ؛ ولكن ما مدى قدرة نظرية جمالية التلقي على استيعاب عملية المشاهدة التلفزيونية؛ بوصفها دالة على التفاعل بين التلفزيون والمشاهد؟.

الحقيقة أن دراسة جمالية تلقي التلفزيون؛ لم تأخذ حقها من البحث والتنظير وبعض ما كتب عن مواضع الجمال الشراكة السمعية البصرية، فما عاد الأمر مجرد رصد لمحتويات الصورة التلفزيونية، ودراسته جماليًا من حيث عمليات الإخراج والمونتاج.

ونبدأ حديثنا عن جمالية تلقى المشاهدة التلفزيونية بالعنصرين الآتيين:

- المشاهدة: يبدو من الناحية الشكلية أن هناك اختلافًا بين القراءة والمشاهدة؛ من حيث الحواس والقدرات العقلية والفكرية المستعملة فيها. ومن الناحية النقدية يمكن أن يتأسس مصطلح المشاهدة التلفزيونية على ما أفرزته دراسات النقد المبني على القارئ؛ إذ لاحظ روبرت آلان Robert Allen "أنه بالإمكان تطبيق نظرية القراءة على التلفزيون"[١]. وبالتالي يمكن تعريف المشاهدة التلفزيونية في إطار جمالية التلقي بأنها عملية تفاعلية بصرية بين المدركات؛ من خلال الصورة التلفزيونية، وبين المشاهد في سياق زمني خاضع للانتقائية، ومحكوم بالتواقتية؛ بالإضافة إلى جماليات الصورة التلفزيونية.

- المشاهد: يتداخل مفهوم المشاهد بعملية المشاهدة، والتلقي التلفزيونيين من حيث كون هذا المصطلح قريب من نظرية جمالية التلقي. وقد استخدم مصطلح المشاهد الضمني في بعض الدراسات النقدية التلفزيونية التي اعتمدت نظرية التلقي؛ كدراسة "روبرت آلان"؛ الذى "اعتمد مضمون ما قدمه "آيزر" في حديثه عن القارئ الضمني لتعريف المشاهد الضمني، التخييلي الذي

(١)روبرت ألان. التلفزيون والنقد المبني على القارئ. ترجمة حياة جاسم محمد. تونس: المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، ١٩٩١، ص١٦.

يعني أن منتج الرسالة التلفزيونية يستحضر المشاهد الذي يتوجه إليه في عمله؛ ويبدو واضحًا في الأنواع التلفزيونية القائمة على الخيال"[١]

وسيقوم الباحث بدراسة تجليات تلقى الخطاب الفكرى والجمالى، فى النص المسرحى "سجن النساء" والعمل التليفزيونى المعد عنه، من خلال محورين أساسيين هما:

١- تلقى البنية الدرامية.
٢- تلقى الصورة المرئية.

أولًا: تلقى البنية الدرامية بين النص المسرحى والمسلسل التليفزيونى:

يتكون نص "سجن النساء" للكاتبة فتحية العسال من فصلين طويلين ينقسم أولهما إلى خمسة مشاهد بينما يتضمن الثانى أربعة مشاهد.

وتدور ثيمة هذا النص حول مجموعة من النساء اعتقلن لأسباب متنوعة تكشف عن أنماط معيشية تعيشها كل منهن، ومن خلالها تستدعى الكاتبة أوضاع المرأة المأساوية وطرق قهرها من قبل العنصر الذكورى.

تتبنى الكاتبة "فتحية العسال" فى نصها "سجن النساء" شكلًا دراميًا يرتكز دلاليًا على الثنائيات المتناقضة، فتضع شخصية "سلوى" الزوجة الناجحة والمناضلة السياسية، فى مقابل "ليلى" الزوجة الفاشلة، التى غاب وعيها أو زيف فاغتربت عن نفسها. تلجأ ليلى على صديقة عمرها "سلوى" لتشكى لها زوجها "سليم" الذى لم يكتف بخيانتها مع مدام "إلهام" زوجة صديقه، بل ويتطاول عليها ضربًا لمكاشفتها له بالحقيقة. وفى تلك الأثناء تقتحم الشرطة منزل "سلوى" ويتم القبض عليها وعلى صديقتها "ليلى" التى حاولت تبرئة نفسها من تهمة النشاط السياسى دون جدوى.

"الضابط : (لسلوى) فيه أمر بالقبض عليكى وعلى الدكتورة أمينة.
ليلى : الحمد لله أنا بقى ما اسميش أمينة ما أسميش أمينة.
الضابط : ما أنا عارف .. ما هو أمينة ده أسمك الحركى.
ليلى : إيه يا بيه؟
الضابط : باقولك إيه .. عيب يا دكتورة مناضلة زيك تستعبط."[٢]

---

(١)المرجع السابق، ص٢٣.

(٢) فتحية العسال: سجن النساء، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣، ص٣٠.

وفى السجن تبدأ السجينات فى سرد قصصهن من خلال أسلوب الاسترجاع (الفلاش باك) الذى اعتمدته الكاتبة "فتحية العسال" كثيرا فى بناء نصها، والذى من خلاله يبرز حضور هذه الشخصيات النسائية وتكويناته الثقافية والاجتماعية، والاقتصادية، فنتعرف على هويتها ومنشئها ومسيرها، حتى وصولها إلى السجن وفعلها لخلق عالم ممكن مسرحيًا.

من خلال ثنائية أخرى تمركزت حول خطاب الذات المسيطرة (الرجل) فى مقابل خطاب الذات المقهورة المستلبة (المرأة).

فنتعرف على شخصية "إنصاف" التى سجنت ظلمًا بعد اتهامها بممارسة الدعارة، وتأتى سلطة الزوج لتقضى على البقية الباقية منها.

"إنصاف : قلبى كان حاسس .. قلبى كان حاسس إنه هيطلقنى وهيقول شرفى لكن قولولى يا ستات كان شرفه فين لما كنت باخرج كل يوم من طلعة النهار اتلطم في الشقق المفروشة ده أنا كل يوم كنت باشتغل في بيت .. طول الأسبوع وأنا مكفية على المسح والغسيل والطبيخ .. ما أنا كان لازم اشتغل ولادى صغيرين محتاجين اللقمة والهدمة وأنا لازم اشتغل وأساعده ما هو جوزى غلبان وماكنش يقدر على مصاريفنا لوحده .... لكن لما حصل اللى حصل نسى تعبى وشقايا وافتكر شرفه وكرامته واتهيأ له أن حد لمسنى لكن وحياة السامعين أبدًا ما حد لط جتتى ولا قرب منى لكن هو لا يمكن حيصدق وعشان كده طلقنى وحرمنى من ضنايا."[1]

وتنتقل الكاتبة إلى استلاب الجنس للمرأة، وجعلها أيقونة للاستهلاك الجسدى التى فرضتها الثقافة الذكورية، وذلك من خلال "سنية" التى دفعتها ظروفها الاقتصادية الصعبة إلى ممارسة الرذيلة وبيع جسدها لمن يدفع الثمن.

"سنية : أن بابيع لحمى لأنه اتباع من زمان .. اتباع يوم القرش ما شح في إيد أبويا وقعدنى من المدرسة عشان يقدر يصرف على الصبيان، حرمنى من التعليم ومن كل شئ باحلم بيه، يومها عيطت لمرات أبويا قالت لى إنتى حلوة وزى القمر بكرة يجيلك ابن الحلال اللى يسعدك ويعوضك عن الفقر اللى إحنا فيه، وابن الحلال جه راجل أكبر منى بخمسين سنة باعونى له بخمس

(١) المصدر السابق، ص ١٤٠.

تلاف جنيه."[١]

وتستمر السلطة الذكورية فى فرض قهرها فإلى جانب سلطة الأب الذى حرمها من التعليم، وأجبرها على الزواج من رجل مسن، يدفعها الأخير إلى ممارسة الدعارة، فتهرب وتعود إلى بيت أهلها لتفاجأ بموت أبيها ورغبة زوجة الأب فى بيعها ثانية، فتتمرد، وتعلن بيع جسدها لحسابها الخاص.

وتتوالى مونولوجات السجينات على مدار النص، تتخللها حوارات قصيرة تتدخل فيها النساء الباقيات للتعبير أو التعليق على السلطة الذكورية من أجل إنتاج جديد للواقع يفضى إلى الكشف عن وعى المرأة باستلابها وسجنها خلف قضبان الرجل، السبب الحقيقى وراء معاناتهن، فها هى "شفيقة" تختزل معاناتها فى كلمات بسيطة ترددها بشكل هيستيرى بين الحين والآخر.

"شفيقة : حيت .. اخميت .. قتلت .. ارتحت، حبيت .. اتخميت .. قتلت .. ارتحت."[٢]

وتتصاعد الأحداث، ويتم الحكم بإعدام إحدى السجينات "عدلات" بتهمة قتل زوجها، فتلقى بدروها مونولوجًا تبوح فيه بمكنونات نفسها، ومرارة العيش مع زوج شاذ وسادى.

"عدلات : ده أنا من يوم ما اتجوزته وهو مطفحنى الدردى وبقيت أقول استحملى يابت أهو بيأكل ولادك اليتامة اللى أبوهم سابهم لى، واتحملت ضربه وإهانته وزفارة لسانه .... لكن لما سمعت ابنى ضنايا بيصرخ وهو قافل عليه الدكان اللى مشغله فيه ودخلت أجرى وكسرت الباب وشفته وهو بارك على إبنى زى الوحش الكاسير وبيعمل فيه الشئ الفلانى جتتى كلها ولعت نار ومادرتش بنفسى غير وأنا بأنشر جتته .. نشرت جتته اللى كان بيبرك عليا بيها وبيضربنى لحد ما جسمى يشلب دم."[٣]

لقد شكل الجسد بشكل أو بآخر محور الصياغة الدرامية للجرائم السابقة التى انطوت على دلالات مضمرة للعلاقة السلوكية التى تصف من خلالها ردود الفعل النسائية تجاه السلطة الذكورية، وموقف العنف الذى يمارسه الواقع الذكورى على المرأة، واستسلام الأخيرة لهذا الواقع المهين، على حساب نفسها،

---

(١) المصدر السابق، ص ١٤٣.

(٢) المصدر السابق، ص ٥٨.

(٣) المصدر السابق، ص ١٧٣.

وهو ما يتجلى فى شخصية "خوخة" التى فضلت أن تدفع البلاء عن زوجها (تاجر المخدرات)، وتتلقى عقوبة السجن مكانه.

"خوخة : البضاعة كانت مالية البيت طب البوليس، هربت جوزى وقلت دى بتاعتى أخدت فيها مؤبد ... أمال أسيب جوزى أبو عيالى عشرة عمرى يضيع هو فيها."(١)

توجه الكاتبة صفعة جديدة على وجه الرجل من خلال (زوج خوخة) الذى يفر تاركًا زوجته تحمل عبء جرمه وتتوتر الأحداث بدخول مدام "إلهام" – عشيقة زوج "ليلى" – السجن بتهمة المتاجرة فى السموم البيضاء، لتحدث المواجهة المرتقبة بينهما، وتصارح "إلهام" "ليلى" بعلاقتها بزوجها، وبمشاركته لها فى تجارة المخدرات.

وفى وسط كل هذه الأنماط النسائية الظلامية، يشرق شعاع ضوء من خلال مثلث إيجابى يمثل ضلعيه (سلوى/ ليلى)، وقاعدته "منى" الطالبة المتمردة الثائرة التى تشترك فى المظاهرات ضد الظلم، مطالبة بالعدل والحرية، والتى تحاول إقناع الصحفية "سلوى" الناشطة السياسية، بأن حل مشاكل المرأة لا يأتى من تأثرها بالظلم فحسب بل بنضال حقيقى تطالب فيه بحقوقها الشرعية.

"منى : حضرتك مهتمة بقضية المرأة وأنا مش مؤمنة إطلاقًا إن فيه حاجة اسمها قضية المرأة، القضية الحقيقية هى قضية المجتمع كله."(٢)

لقد أوحت الكاتبة إلى ضرورة المواجهة الجمعية بدلًا من النضال الفردى سعيًا وراء حرية المرأة ومنحها حقوقها المستلبة، وأشرطته بوجوب حدوث تحول مجتمعى، وقد انعكس هذا التحول النسوى على منح الفرد فرصة لتطوير الذات، ولم يقصره على تحرك نضالى يسعى إلى وضع حدا للقهر المرتبط بالرجال، ومن ثم فهو بالضرورة كفاح تنشد صاحباته اجتثاث أيدلوجية الهيمنة".(٣)

وتستعيد "ليلى" أضعف أضلاع المثلث وعيها، بعد معايشتها لتجارب السجينات، وقد تبلور هذا الوعى بعد لقائها بزوجها "سليم" فى السجن ومقايضته لها بنزع اعتراف من صديقتها "سلوى"، فى مقابل الإفراج عنها.

"ليلى : أنا اللى استاهل أنا اللى رضيت وعشت عامية وأنا بأشوف، طرشة وأنا باسمع، خرسة وأنا بأكلم من دلوقتى بأقولها بعلو الصوت أهو ... عليا

---

(١) المصدر السابق، ص٨٣.

(٢) المصدر السابق، ص٦٣.

(٣) جانيت براون: الحركة النسوية في الدراما الأمريكية المعاصرة، ترجمة: تامر عبد الوهاب، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، القاهرة، ١٩٩٧، ص ٢٩.

الطلاق من حياتك يا سليم وأى حياة زى حياتك، ولو كنت دخلت السجن المرة دى عن طريق الصدفة، المرة الجاية حادخله لأنى مش حاسكت على أى شكل من أشكال الظلم ولا الزيف ولا الكذب."[١]

وتنتهى المسرحية ببلوغ "ليلى" لنقطة الانكشاف والتحول، لتعلن ثورة على الأوضاع التى تستعبد المرأة، وتعيد النظر فى مركزية السلطة الذكورية.

لقد أتاح النص لقرائه دلالات جديدة، وبعيدة عن الفكرة التى تحتفظ بها المتلقى – حسب أفق توقعاته – عن النساء السجينات، بأن أبرزهن ضحايا الجنس الآخر، وموروثات اجتماعية عقيمة.

وقد تضمنت البنية الدرامية للنص العديد من الجماليات على مستوى المكان والزمان والحدث والحوار والشخصيات.

إن اختيار السجن مكانًا للحدث الدرامى فى النص له دلالاته المتعددة، "منها أنه مكان يعزل فيه مخطئ أو مخطئة عن المجتمع، ويحبس بين أسوار وأسلاك شائكة تمنع خروجه واختلاطه بالمجتمع. فالسجن مكان محدد يقبع فيه السجين داخل مكان أكثر تحديدًا وأقل مساحة وهو الزنزانة، ويمارس فيه أعمالًا يومية محدودة تكفل له البقاء حيًا، ومحظور عيه بالطبع كل الأعمال والأفعال الأخرى التى يمكن أن يمارسها خارج السجن."[٢]

قد يتجاوز القارئ (المتلقى) الضمنى تلك الدلالة الأيقونية إلى دلالة أكثر سعة ورحابة، فينظر إلى سجن النساء على أنه "سجن معنوى عتيد يتمثل فى الأفكار البالية والمفاهيم الخاطئة، والتصورات المضللة التى تثقل كاهلنا، وهو سجن يتطلب هدم أسواره كفاحًا مريرًا هائلًا يوصف بالوعى الزائف ليشرق الوعى الحقيقى."[٣]

سعيًا نحو التمرد والانعتاق من قيود السلطة الذكورية. ومن جماليات البنية الدرامية فى هذا النص كسر الكاتبة للقواعد الكلاسيكية، إذا لم تعد الحبكة منسوجة فى سياقها التقليدى حسب البناء الدرامى الأرسطى، بحيث تنطلق الأحداث من بداية، لتتصاعد نحو التأزم ثم تنتهى بانفراجة ، ذلك البناء الذى يعكس التجربة الحياتية الذكورية حسب رأى الكاتبة "جيليان هانا" التى تؤكد على أن "الرجال يولدون فى عالم يسمح لهم بتخطيط حياتهم وتنظيمها فى خط أحادى متصاعد ينطلق من بداية واضحة مسبقة ومفاهيم راسخة إلى وسط فنهاية."[٤]

---

(١) فتحية العسال: مصدر سبق ذكره، ص ١٨٣، ١٨٤.

(٢) سامية حبيب: مسرح المرأة في مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٣، ص ١٥٥.

(٣) نهاد صليحة: المسرح بين النص والعرض، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٩، ص ٢٧٨.

(٤) مقتبس فى: المرجع السابق، ص ٢٧٢.

لم تتبع الكاتبة "فتحية العسال" هذا المسار الأحادى المنتظم وارتكزت فى بنائها على التعدد والتقاطع، حيث اعتمدت "فتحية العسال" فى هذا النص على صيغة الحكى (السرد) كصيغة درامية ملائمة لتقديم تجارب السجينات فى صورة مونولوجات تأخذ شكل مناجاة فردية مع الذات النسوية المقهورة، ومن خلاله تتساءل الشخصية عما تشعر به، وتعبر به عما فى داخلها من قلق واضطراب حيث "يظهر المونولوج عادة فى لحظات حرجة من الحدث فيلفت الانتباه إلى حيرة البطل ويكشف مكنونه الذاتى."[١] بوصفه الإطار الذى يعبر به عن الصراع الوجدانى.

لقد طرحت الكاتبة عدد من المونولوجات الفردية الكاشفة يمثل كل منها تكوينًا لغويًا، أشبه فى تأثيره بالقصيدة الغنائية، يرسم بوضوح ملامح شخصية نسائية معذبة ويجسد معاناتها، وصراعها مع واقعها، ولا تلبث هذه المونولوجات من خلال تقابلاتها وتعارضاتها وتقاطعاتها الدائبة أن تكشف عن القيمات أو الأفكار المحورية التى تنتظمها، وتشكل فيما بينها شبكة علاقات النص وركائزه الإنسانية والفكرية."[٢]

وقد تجلت مظاهر خلخلة المسار التصاعدى وأحاديته فى اعتماد السرد على الارتداء إلى الماضى، بتوظيف الكاتبة لتقنية الاسترجاع (الفلاش باك)، حيث أصبح التلاعب بالزمن فى البنية الدرامية جزءًا من أسباب جمالها، لكونه عملية سردية تعمل على إيراد حدث سابق للنقطة الزمنية التى بلغها السرد."[٣]، وتساهم فى الوقت ذاته فى بث الحيوية فى النص السردى وجعله أكثر حيوية، ليحقق غايات فنية منها التشويق إلى جانب مساهمته فى طى المسافات وردم الفجوات التى يخلفها السرد.

وقد تجسد الصراع بين (المرأة والرجل) من خلال استخدام الكاتبة "فتحية العسال" لضميرى (الأنا/ الهو)، حيث ساهم الأول فى تفجير مكنونات النفس، بينما عبر الثانى عن شخصية الرجل الغائب الحاضر، وكأن غياب هذا الرجل يفضى إلى إزالة خوف هذه المرأة من الحضور أى حضور الرجل.

"شفيقة : لكن من ساعة ما قتلته وأنا عايشة السعادة وراحة البال."[٤]

---

(١) مارى إلياس، حنان قصاب: المعجم المسرحى، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٩٧، ص ٤٩٣.

(٢) نهاد صليحة: مرجع سبق ذكره، ص ٢٧٠.

(٣) سمير مرزوقى، جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، ديوان المطبوعات الجامعية، الدار التونسية للنشر، تونس، د.ت، ص ٢٢٦.

(٤) فتحية العسال: مصدر سبق ذكره، ص ١٧١.

كما أنتجت آلية بناء الشخصية الأنثوية التى اعتمد عليها نص "سجن النساء" شكلًا جماليًا، حيث تأسس الصراع على تصاعد حالة التكشف الداخلى للمرأة الضحية، وعلى صورة الإشراق التدريجى للوعى من خلال التكرار والتنوع والتقابل والتعارض والوصل والقطع بكل ما تفرزه هذه الآليات من توتر متصاعد.

وإذا انتقلنا إلى البنية الدرامية للمسلسل التليفزيونى "سجن النساء" للسيناريست "مريم نعوم"، فتجدر الإشارة أولًا إلى أن الإعداد هو إحدى السمات الفارقة التى تمنح النص المسرحى هذا القدر من البقاء عبر التحول والتغير عن النص الأصلى، الذى قد يقتضيه هذا الإعداد.

كما يجب عند تحويل جنس أدبى من خلال وسيطه المادى إلى وسيط آخر – كما هو حال نص "فتحية العسال" الذى تم تحويله من كتاب ورقى إلى مسلسل تليفزيونى ليصبح صورة مرئية مسموعة – أن يراعى شروط الوسيط المادى وتقنياته الفنية والميكانيكية، خاصة شاشة التليفزيون، حيث يمكن عرض أماكن وأزمنة وأحداث متعددة على العكس من المسرح وقد واجهت السيناريست "مريم نعوم" فى صياغتها لمسلسل "سجن النساء" مشكلة تتعلق باعتمادها على مادة مسرحية محدودة الشخصيات والمواقف الدرامية، وليست روائية متعددة الأحداث والأشخاص، مما تطلب منها خلق شخصيات وحكايات تمتد لثلاثين حلقة، حيث ارتكز أفق توقعات متلقى العمل التليفزيونى "سجن النساء" على معرفته المسبقة لأحداث النص المسرحى، فوقف فى انتظار نماذج شبيهة – أو قريبة الشبه – من تلك التى تلقاها عند قراءة النص الأصلى. ولأن التلقى يختلف من زمن لآخر، حسب الظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية المحيطة، فقد اختلفت البنية الدرامية للمسلسل عن النص المسرحى، حيث ربطت "مريم نعوم" حياة السجينات بالأحداث الأخيرة التى عاشتها البلاد بعد ثورة يناير، وكم الفساد خارج وداخل أسوار السجن والتماس مع قضايا ومشكلات لم يتطرق لها النص المسرحى كسرقة الأعضاء البشرية، واغتصاب الأطفال وغيرها.

وقد تجلت مناطق الجمال فى البنية الدرامية للمسلسل التليفزيونى "سجن النساء"، من بداية مقدمة المسلسل، حيث كان الغناء من نصيب كورس السجينات الصادح بتبشيرات البراءة والانعتاق، مع جملة لحنية يؤديها العود فى هدوء، وثيمة لحنية سريعة فى الخلفية تؤديها الوتريات، مما عبر دلاليًا عن حالة الحزن والندم والشعور بالظلم.

اختارت السيناريست "مريم نعوم" الشكل الهرمى فى تدرج ظهور أبطالها، كانت القاعدة العريضة للعمل هى حكاية غالية الشخصية الرئيسية التى دفعتها ظروف حياتها للعمل سجانة، وحولتها سذاجتها، ووعيها الزائف لسجينة متهمة بالقتل، واضعة صوتها الفردى فى المقدمة وداعمة هذا الصوت بأصوات فى الخلفية لشخصيتين هما "دلال" العاهرة، و"رضا" الخادمة الريفية حارقة مخدومتها، ليستكملا معها أغنيتها الحزينة.

وبعد الظهور التراتبى المتتابع للشخصيات الثلاثة اعتمدت "مريم نعوم" فى حبكتها على ثلاث حكايات متوازية منفصلة تمامًا عن بعضها لكنها تلتقى فى النهاية خلف أسوار السجن، حيث يخلق

التناوب بين القصص الثلاثة نوعا من التشويق والإثارة، لنصبح أمام ثلاث ذروات درامية، تهبط جميعها نحو نهاية واحدة مأساوية تكشف واقع المرأة فى ظل فساد مجتمعى يدفع بها نحو الانحراف والجريمة.

القصة الرئيسية فى مسلسل "سجن النساء" هى قصة "غالية"، التى تترك عملها بالمشغل وتأتى للعمل فى السجن بعد وفاة والدتها التى عملت سجانة أيضًا فى نفس المكان (سجن القناطر)، وتفكر "غالية" فى الاستفادة بمكافأة نهاية الخدمة الخاصة بوالدتها لفتح مشغل خاص بها، ولكن من الواضح أن المكافأة لن تستمر فى حوزتها كثيرًا، حيث أن "صابر" حبيبها الذى يعدها بالزواج، يلح عليها لتعطيها له ليدفع مقدم (ميكروباص) جديد، وتعده "غالية" بذلك بعد أن هددها أن يتركها إن لم تفعل ذلك.

"غالية" : يا صابر بس أنت عارف إنى كنت عاوزة فلوس المكافأة أعمل بيها مشغل.

صابر : يا بت أنا عامل على مصلحتك الميكروباص قرشه مضمون بالك إنتى لما الميكروباص يمشى على الطريق مسافر رايح جاى والله حنغنغك وأعمل لك المشغل اللى بتحلمى بيه"[١]

وفى يومها الأول تكون "غالية" رافضة تمامًا لمهنتها الجديدة، لكن سرعان ما تعتادها، فالسجانة التى وصلت متعثرة ومرتبكة، واستمعت إلى حكايات السجينات وبكت معهن، لن تلبث أن تتحول إلى نموذج آخر للسلطة والفساد، رغم أن فساد غالية – يراه الباحث – لا يبدو أصيلًا فيها، بل دخيلًا وإلزاميًا كجزء من مهنتها، فهى مضطرة لاجتذاب إحدى السجينات لتنقل لها ما تفعله المسجونات فى غيابها، كما أنها تأخذ رشوة من السجينات مقابل بعض التسهيلات، ونراها تقوم بأخذ ما يحلو لها من حاجاتهن من ثياب ومكياج، بل أنها فى الحلقة الرابعة، تقوم بسرقة قميص نوم أعجبها بأن تدسه بين طيات ثيابها الرسمية.

تضحى "غالية" بمكافأة نهاية الخدمة على أمل أن الميكروباص سوف يأتى بثماره لها ولزوج المستقبل "صابر"، ولكنه يخونها ويتزوج من "منى" ابنة صاحب معرض الميكروباصات، تواسيها "نوارة" جارتها وصديقتها المقربة، تحمل "منى" بالرغم من مرضها الذى يمنعها من الحمل وتموت عند الولادة تاركة طفلها الذى يتولى جده الحاج راضى (والد منى) تربيته بعد أن قام بطرد "صابر" ومطالبته بأقساط الميكروباص المتأخرة، يعود "صابر" إلى "غالية" متوددا ويطلب يدها للزواج، تنهره فى البداية وتنهال عليه ضربًا، ولكنها فى النهاية توافق على الزواج منه، وتحمل منه. يأتى الحاج "راضى" إلى منزل "غالية" وتعرف منه أن "صابر" يأخذ منها المال ولا يدفع أقساط الميكروباص، يدخل "صابر" فتصب عليه جام غضبها وتتشاجر معه فى وجود الحاج "راضى"، يخرج "صابر" (المطواة) من جيبه ويبدأ فى التلويح بها،

(١) مريم نعوم: سجن النساء، حوار مقتبس من اسطوانة (CD)، إنتاج: جمال العدل، ٢٠١٤، إخراج: كاملة أبو ذكرى.

يحاول "راضى" التفريق بينهما، فتأخذ (المطواة) طريقها إلى رقبته فيقع قتيلًا، تنهار "غالية" ويهرب صابر، وتأتى "نوارة" وترى تفاصيل الجريمة، ورغم يقينها بأن "صابر" هو القاتل، إلا أنها تشهد ضد "غالية" وتكون سبب فى الحكم عليها بسبع سنوات.

"غالية : هو مين اللى موقفه صعب القاتل ولا البرئ؟

المحامى : نقول تانى الشهود كلهم ضدك، والأدلة كلها ضدك والمحكمة ما بتخدش غير بالأدلة.

غالية : بس أنا ماليش مصلحة فى إنى أقتله ما تقولهم كده

المحامى : دى الحاجة الوحيدة اللى فى صفك.

غالية : ما أديك بتقول إن فيه حاجة فى صفى أمال بتقفلها فى وشى ليه.

المحامى : أهم حاجة فى أى قضية سلاح الجريمة.

غالية : المطوة بتاعة صابر وهو اعترف بكده

المحامى : بصماتك موجودة عليها.

غالية : ما أنا خدتها منه علشان كنت بادافع عن نفسى بس هو اللى قتل.

المحامى : الشهود كلها شهدت عليكى حتى نوارة.[١]

تلد "غالية" داخل السجن، ويموت طفلها، وتعلم بعلاقة "صابر" بصديقتها "نوارة" وعزمهما على الزواج، تنتهى مدتها، تخرج وكلها عزم على الانتقام، وبالفعل تتمكن فى نهاية المسلسل من قتل "صابر" لتعود إلى السجن ليست كسجانة بل كسجينة.

وتسير بموازاة هذه القصة، قصتان أخريتان، أولهما قصة "دلال" الفتاة الفقيرة التى تصرف على أمها وأخواتها، وعملها كبائعة ملابس فى أحد المجال لا يغطى مصاريفهم، لذا تقع فريسة فى براثن خالتها "أنصاف" وزوجها وبنتيهما، الذين يتمكنوا من جذبها للعمل معهم فى أعمال منافية للآداب، تتردد "دلال" فى البداية، ولكن تحت ضغط الحاجة والعوز، توافق على مضض.

"صاحبة المحل : أمك عاملة إيه؟

دلال : تعبانة أوى والله إمبارح مانيمتناش طول الليل حالتها صعبة أوى، أخدتها على الدكتور جرى، تحاليل وإشاعات، مش عارفة أعملها إزاى ولا أجيب الفلوس منين"[٢]

(١) المصدر السابق.

(٢) المصدر السابق.

تذهب "دلال" بمصاحبة بنات خالتها إلى إحدى الملاهى الليلية، لتجالس أحد الزبائن وهناك تتعرف على "كرم" (البارمان)، الذى يطلب منهال الزواج بشرط أن تترك عملها فى الملهى، توافق ولكن خالتها تقنعها باستمرار العمل معها مرة أخرى حتى تدخر بعض المال لإخواتها الصغار.

"دلال : انتم مش حتشوفونى تانى

إحسان : وهو كرم اسم الله عليه حيكفل بأخواتك ... طب خليكى معانا السنة دى لحد ما تكونى مصاريف إخواتك وتجهزى روحك وتجيبى اللى نفسك فيه.

دلال : خلاص موافقة بس بشرط اللى حطلعه حلال عليا"[1]

تضطرب علاقة "دلال" بكرم وهنا تقرر ترك عملها، وتعلن اعتزالها على الملأ بالكباريه أمام "كرم" الذى يعلن هو الأخر زواجه منها، ولكن إغراء المال يقف حائلًا بينهما، حيث تقنع "سهير" "دلال" بالتواجد معهم فى حفلة خاصة بمنزلهم احتفالًا بعيد ميلاد أحد الأصدقاء، وتغريها بهدية جهاز تليفون أحدث موديل، توافق "دلال" على حضور حفل عيد الميلاد، وفى أثنائه تقتحم شرطة الآداب الشقة ويتم القبض على الجميع، لتتقاطع قصة دلال مع قصة "غالية" داخل السجن، فبعد أن تزورها والدتها "اعتدال" فى السجن وتسلمها ورقة طلاقها من كرم وتخبرها بأنها تبرأت منها، تصاب "دلال" بحالة عصبية وتحاول الانتحار فى نوبيجية "غالية" التى تحاول إنقاذها بإبلاغ المستشفى، وتتعاطف "غالية" مع "دلال" وتحاول التواصل مع والدتها لإعادة الأمور إلى مجاريها، دون جدوى.

وفى الخط الدرامى الثالث والموازى مع قصتى "غالية" و"دلال" نلتقى مع "رضا"" الفتاة الريفية، التى تصل القاهرة للعمل خادمة فى البيوت لمساعدة أهلها وتربية أخواتها، لكن خطتها العاثر يوقعها مع عائلات ذوات قلوب قاسية لا تعرف الرحمة يذيقونها كافة صنوف العذاب، إلى أن تعمل لدى مدام "ثريا" التى تعاملها وابنتها "دليلة" برفق وإنسانية، حيث تعاملها الأخيرة كصديقة، وتعيرها ملابسها وأحذيتها، يبدأ زملاء "دليلة" فى السخرية من "رضا" والاستهزاء بلهجتها الريفية، مما يثير غضبها، خاصة بعد انضمام "دليلة" لهم ومشاركتهم سخريتهم.

تتعرف "رضا" على الشاب "مجدى" وتقابله خلسة مرتدية ملابس "دليلة" دون إذن منها، تسوء العلاقة رويدًا رويدًا بين الفتاتين خاصة بعد أن تلفت "رضا" نظر "عمر" صديق "دليلة" فتبدأ الأخيرة بالغيرة من الخادمة الريفية، وتأمرها بعدم ارتداء ملابسها وتغطية شعرها، وتتصاعد حدة الخلاف بين

(١) المصدر السابق.

"رضا" و"دليلة" التى تطلب من والدتها طردها، تحاول "رضا" الاعتذار لدليلة لكنها ترفض وتهينها مما يثير حقد "رضا" فتقرر الانتقام وتشعل فيها النار، لتلتقى الحبكات الدرامية الثلاثة داخل السجن.

رضا : (نطهر لها شبح دليلة) بتبص لى كده ليه :بدك تعرفنى عملت كده ليه، علشان بترازى فيا، إنتى وزملائك الترازوا فيا، بتتمسخروا عليا ... شوفتى أديكى بترازى فيا ... أوعاكى تكونى فاكره، إنى كنت مصدقة إنك مخويانى بصحيح ... أنا كنت كيف فيلم السهرة حداكى، نوبة تدينى ونوبة تذلينى، نبوة تشحتينى جزمتك ونبة تدينى بيها فوق راسى"(١).

ويزيد من مناطق القوة فى البنية الدرامية ذات الحبكات الثلاثة المتوازية هذه الحركة التبادلية للخيوط الدرامية التى تتقاطع فى فضاء جغرافى واحد هو السجن، إلى جانب تماسها بالتقاطع والتوازى مع قصص وحكايات سجينات أخريات، هن ضحية دافع مجتمعى فاسد ومن هذه القصص:

- قصة "حياة" بديلة "غالية" فى المشغل، والتى تتعرض إلى عمليات تحرش ومعاكسات وسرقة تؤذى نفسيتها وتصيبها بحالة من الاضطراب النفسى فتقرر بعد سماعها لحوادث خطف الأطفال واغتصابهم ألا يذهب أولادها للمدرسة، ويتحول خوفها عليهم إلى خوف مرضى مبالغ فيه، يسبب إزعاج لزوجها وجيرانها، مما تفتعله من فضائح، وتسوء الحالة النفسية لحياة إلى أن تقرر وضع السم لها ولزوجها وأولادها حتى تلتقى بهم فى الجنة بعيدًا عن أرض الواقع الفاسد، وبالفعل تتوفى العائلة بأكملها بتأثير السم، ما عدا "حياة" التى يتم نقلها إلى المستشفى وإنقاذها من موت مؤكد، وعندما تفيق تصدم من عدم رحيلها مع أطفالها، وتعترف بجريمتها، آملة فى إعدامها لتحلق بعائلتها، وتعيش معهم فى سعادة أبدية، إلا أن طبيب المستشفى يقرر إيداعها مصحة الأمراض العقلية.
- وهناك قصة "زينات" إحدى السجينات، التى خضعت لقواعد اللعبة الاقتصادية بتسليم تام، فترتزق بجسدها، وتزين السجينات ليتماشى مع اسمها المستعار، بينما كليتها تنتزع منها، وهى لا تستطيع الاعتراض لتعانى الفشل الكلوى المزمن الذى يؤدى بحياتها فى النهاية.

"زينات : حسبى الله ونعم الوكيل ... الدكتور اللى أنا فاكراها بنت حلال خدت كليتى؟ ... أنا عارفة ياختى خدتها تعمل بيها إيه؟ دى مش محتاجة فلوس ... دى عملتها لى بالمجان بينهشوا فى لحمنا .. بينهشوا فى لحمنا

سجينة : عندك الكلية الثانية ... بكرة تقومى وتبقى زى الفل وترجعى زينات ...

(١) المصدر السابق.

زينات اللى بتزوق البنات

زينات : مافيش حاجة بترجع يا زيزى العيا لما بياكل فى جتة الواحدة فينا، بيلبد فى قلبها، يسيبها جتة مش ناقضها إلا القبر"[١].

- أما الخط الدرامى الفرعى الثالث فيتمثل فى قصة "عزيزة" والتى تشبه إلى حد كبير شخصية "خوخة" فى نص "فتحية العسال"، فهى زوجة واحدة من كبار تجار المخدرات، والتى تفدى زوجها، عندما تداهمه الشرطة فى معقل نشاطه، فتعترف بملكيتها للبضاعة، وترتضى السجن بدلًا عنه بل تتباهى بذلك.

"غالية : حتشيلى عنه؟ دى القضية دى فيها سنين

عزيزة : ولو إعدام أنا أفدى حجاج برقبتى

غالية : بتحبيه للدرجة دى؟

عزيزة : آه بحبه ولا تكنيش فاكره إن بتوع الكيف مابيحبوش رجالتهم زى بقية الناس"[٢].

إن البنية الدرامية للمسلسل تقدم عدة نماذج تجسد كل منها خطيئة أو ظلم أو ضغينة أو انتقام يؤدى بالمرأة إلى السجن، ولا يكتفى المسلسل بتقديم حياة النساء داخل السجن الواقعى، بل داخل سجن المجتمع والأفكار والرغبات، حيث تنتهى كل الخيوط بفعل عنف أو موت فعلى أو معنوى.

وإذا انتقلنا إلى الحوار بوصفه عنصرًا مهمًا من عناصر البنية الدرامية فسنجد أن آلية تلقى الكلمة فى المسلسل اختلفت عنه فى النص المسرحى، نظرًا لتباعد الفترة الزمنية بين إنتاج العملين (١٩٨٤ – ٢٠١٤)، وما طرأ على المجتمع المصرى من تغيرات ثقافية وقيمية، شكلت معجمًا جديدًا من المفردات والمصطلحات، استعانت بها "مريم نعوم" لمقاربة الأحداث من الواقع والشخصيات، حيث أن "الكلمة فى العمل الفنى تشبه الحوار فى الحياة اليومية العادية لكنها تختلف عنها جوهريًا، فهى مكثفة ودلالية ولا مجال فيها للاعتباطية"[٣].

وقد تجسدت قوة حوار المسلسل فى اشتغالاته الرمزية والإيحائية، مما أضاف فضاءًا لسانيًا ودلاليًا يثرى العمل ويساهم فى تنشيط عقل ووعى المتلقى.

"زينات : أنا جاية آداب، بالك الآداب دول أنضف ناس لا بنسرق ولا بنقتل ولا بناخد حاجة غصب ... ده إحنا بندى وبندى بالرخيص كمان ... بره السجن جوه

---

(١) المصدر السابق.

(٢) المصدر السابق.

(٣) مارى إلياس، حنان قصاب: مصدر سبق ذكره، ص ١٧٥.

السجن أهى كلها عيشة ... السجن ده مش زى ما انتى فاكره ... ماحدش هنا بينه شفى حد ... كلنا عيلة فى بعض ... الهم واحد والغلب واحد"[١].

لقد قدم الحوار السابق إزاحة دلالية لمعنى السجن خارج إطار مفهومة الماوى كمكان لتقييد الحريات، كما قدم تبريرًا فلسفيًا لجرائم الآداب، فى ظل فساد مستشرى على كافة المستويات.

وقد قلل من فاعلية الحوار – من وجهة نظر الباحث – إسرافه الكاتبة فى استخدام الألفاظ المسيئة والتعبيرات غير اللائقة، بدعوى الاقتراب من الواقع، حيث يرى الباحث أن الواقعية فى الفن تختلف عن الحياة، وأن العمل الفنى مهما كانت واقعيته لا يجب أن يكون قبيحًا أو مقززًا.

<u>تلقى الصورة المرئية بين النص المسرحى والمسلسل التليفزيونى:</u>

لا شك فى أن تلقى جماليات الصورة فى النص المسرحى، مرتبط ارتباطًا وثيقًا بدراسة النصوص غير الكلامية (الإرشادات المسرحية) الواردة بالمسرحية حيث يشير الباحث البولندى "رومان انجاردن" فى كتابة "العمل الأدبى" إلى أنه يوجد نصان فى العمل الأدبى:

- الأول: هو الحوار أو النص الرئيسى
- الثانى: هو النص الفرعى أو الإرشادات المسرحية

ويرى "إنجاردن" أن العرض المسرحى هو تجسيد النص الأخير فى صورة الإرشادات المسرحية"[٢]. فى أماكنها المتعددة، "والتى تعد مجالًا خصبًا يسمح للقارئ بوضع تصور مبدئى لعناصر العرض المسرحى المفترض وهى تسهم فى تأهيل المتلقى لأن يسير فى خط محدد للوصول إلى طبيعة المتلقى ونوعيته، ومن ثم فإن نظرية التلقى عند "انجاردن" تتعامل مع الإبداع على مستويين، مستوى يمثل نص القراءة، ومستوى يمثل نص المشاهدة"[٣].

كما أكد "انجاردن" على أن عملية التلقى الجمالى للأعمال الأدبية تنطلق من مفهوم التجسيد ويقصد بها وجود معرفة لما تشير إليه دلالات العمل الفنى، أثناء بناء العالم الصورى الخيالى للبعض، ويرى إن هذه المعرفة يحصل عليها من داخل النص ذاته أما كيفية وضع هذه المعرفة داخل النص، وبناء الصورة من خلالها، فهذه مسألة تتوقف على المنهج المتبع فى القراءة"[٤].

---

(١) مريم نعوم: مصدر سبق ذكره.

(٢) عصام الدين أبو العلا: آليات التلقى فى دراما توفيق الحكيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٧، ص ٢٧.

(٣) أحمد صقر: آلية التلقى فى المسرح، دراسة فى النقد الأدبى والمسرحى.
http:www.ahewar.org

(٤) جوليان هيلتون: اتجاهات جديدة فى المسرح، إصدارات أكاديمية الفنون، القاهرة، ١٩٩٥، ص ٧١.

وسيسعى الباحث من خلال قراءة نص "سجن النساء" للكاتبة "فتحية العسال" إلى تحليل عناصر السينوغرافيا المتخيلة والتى يقصد بها "فن تنسيق الفضاء المسرحى والتحكم فى شكله"[١]. للوصول إلى جماليات الصورة المشهدية كإحدى الأدوات المستخدمة فى تعزيز النص وكشف المعنى الذى ورائه"[٢].

وقد تجلت جماليات الصورة فى المنظر الأول وعبر الإرشادات المسرحية، بجعل جميع فئات الشعب حاضرة على خشبة المسرح، وقد أكدت الكاتبة على تنوع هذه الفئات فسيولوجيًا واجتماعيًا من خلال الملابس واختلاف الأعمار، ثم قسمتهم فريقين:

- فريق يؤدى رقصته جماعية تعبر عن التمرد تصاحبها أغنية تعبر كلماتها – بشوق كبير – عن سيمات العدل والمساواة والحرية.
- فريق أخر من الراقصين والراقصات يندفع فى هجوم على المجموعة الأولى فى رقصة تعبر عن التسيد والسيطرة.
- يشتبك الطرفان فى معركة شرسة، وعندما يصل النزاع إلى ذروته تلجأ الكاتبة إلى تقنية (ستوب كادر)، وتجمد الحركة، لتغيب الإضاءة عن المسرح وتغوص الخشبة فى ظلام دامس.

ويحمل هذا الفعل دلالة سيميولوجية توحى بأن المعركة لا تنتهى وأن الصراع مستمر، مما يعد مدخلًا صوريًا جماليًا تقدم من خلاله الكاتبة رؤيتها الفكرية المطروحة فى الأحداث اللاحقة.

لم يتوقف مهمة الديكور على "الإشارة إلى زمان ومكان العمل وأن يدل المتلقى على البيئة التى تجرى فيها الحوادث فى أقصر الطرق وبأقل المواد وأبسطها"[٣] فحسب، بل شكل عاملًا هامًا فى إثراء ما يعرض على خشبة المسرح وتقديم رؤية تشكيلية لها دلالاتها الخاصة التى تتفق مع الرؤية الفكرية وتدعمها، فجاء الديكور "معبرًا عن حالة الحصار التى تعينها الشخصيات، بل وموحيًا أيضًا من خلال بعض الموتيفات مثل (الأعمدة العالية – الأذرع الضارعة – النسور) بأن حالة الحصار هذه تمتد إلى الماضى، ربما إلى عصر الفراعنة"[٤].

ولا شك فى أن الإضاءة "لغة بصرية تساهم فى خلق الإيحاء وتشكيل وإثراء شاعرية المناخ المسرحى فى إطار منظومة المسرحية الكلية"[٥]. وقد وظفت الكاتبة الإضاءة الخافتة الباهتة لتعكس حالة الحزن والأكتئاب المسيطر على السيجينات فى بعض المشاهد، وتوظيف الظل والإضاءة لخلق قيم شاعرية وجمالية تزيد من إحساس المتلقى بالتناقض المسيطر على شخصيات المسرحية.

---

(١) حمادة إبراهيم: السينوغرافيا اليوم، إصدارات مهرجان المسرح التجريبى، مطابع هيئة الآثار المصرية، القاهرة، ١٩٩٣، ص ٧.

(٢) باميلا هاورد: ما هى السينوغرافيا، ترجمة: محمود كامل، مطابع المجلس الأعلى للآثار، القاهرة، ٢٠٠٢، ص ٣٩.

(٣) الفريد فرج: دليل المتفرج الذكى إلى المسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٩، ص ٧١

(٤) نهاد صليحة: مرجع سبق ذكره، ص ٢٧٩.

(٥) جلال الشرقاوى: الأسس فى فن التمثيل وفن الإخراج المسرحى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٢، ص ٣٥٣.

ومن جماليات الصورة فى نص "سجن النساء" توظيف الكاتبة لتقنية الاسترجاع (الفلاش باك)، ليس عن طريق السرد، ولكن عن طريق أسلوب التمثيل داخل تمثيل، ويعنى ببساطة "تقديم عرض مسرحى جديد داخل العرض المسرحى الأساسى"(١). مما يخلق مساحة تمثيل جديدة بكافة عناصرها المرئية والسمعية، وتحقيق متعة بصرية، لعبت فيها الإضاءة دورًا مهمًا فى الانتقال السريع والسلس من الحاضر إلى الماضى، فى شكل أقرب إلى التصوير السينمائى مما ساهم فى إبراز جدليات الزمان والمكان المبنية فى النص، وفى إبراز المفارقة المحورية التى تقول أن النص لا يعدد أن يكون سجنًا كبيرًا،مهما تنوعت الأمكنة، وأن زمن النص هو زمن الحصار الدائم، مهما تنوعت الأزمنة"(٢). كما ساهم الديكور ورمزية اللون كعناصر تشكيلية فى إبراز جماليات هذا الانتقال كما هو واضح من خلال الإرشادات المسرحية، فى المشهد الرابع من الفصل الأول:

"إضاءة خافتة لنتبين الزنزانة بصعوبة، ليلى تتقلب فى فراشها ناظرة إلى ركن ما فى الزنزانة – فجأة تفتح فجوة من الحائط مع تغير الإضاءة إلى ألوان متعددة، حتى تصل إلى مستوى أخر من المسرح تبين ديكور عبارة عن حائط به رسومات قاتمة اللون، الإضاءة فيه غير ثابتة – مجرد أن تضاء الأنوار فى هذا المستوى نرى سليم الأنصارى (زوج ليلى)، قادم من الخارج فارع الطول، لامع الشعر، فى يده سلسلة يلفها حول أصبعه"(٣).

وقد يكون العرض المسرحى الجديد بالشكل المسرحى المعروف للمسرح، وقد يكون بأشكال أخرى تحقق مزيد من جمالية الصورة كالإسقاط الضوئى (السولويت) كما هو واضح فى المشهد الثانى من الفصل الثانى:

"إضاءة على وجه ليلى مع موسيقى تعبر عن السجن فى أعماقها تمشفى خطوات بطيئة وقد بدا عليها الذهول، إظلام تدريجى مع مزج الإضاءة فى المستوى الأخر من المسرح خلال الفجوة التى فتحت من قبل لتصبح فى شقة ليلى نرى سليم وهو يخلع جاكته هاجما على ليلى، ليلى ترفض فى رجاء، تخفت الإضاءة بين خلال سولويت نرى ليلى وقد أسلمت جسدها لسليم بفتور، نسمع صوت ليلى كالحيوان الذبيح، وقد وضعت ملاءة فى فمها كى لا تخرج أصواتا، إظلام"(٤).

إن الصورة المشهدية، بما تشمله من عناصر السينوغرافيا، قد تم إيضاحها من خلال التفاصيل الخاصة بتصور العرض المسرحى المفترض، الذى تحتوى عليه النصوص غير الكلامية، مما أفاد فى طرح قيم جمالية دلالية وتعبيرية تجعل المتلقى فى حالة من التشويق والترقب. كما أن النص المسرحى قد

---

(١) أحمد زياد محبك: دراسات فى المسرحية العربية، منشورات جامعة حلب، حلب، ١٩٩٧، ص ٩٥.

(٢) نهاد صليحة: مرجع سبق ذكره، ص ٢٧٩.

(٣) فتحية العسال: مصدر سبق ذكره، ص ٧٤.

(٤) المصدر السابق، ص ١٤٩.

احتوى – من حيث عناصر السينوغرافيا – نصوص غير كلامية تشير صراحة إلى كونها آليات تلقى نصية موجهة للقائمين على العرض المسرحى.

كما ساهمت ثنائية الإضاءة والظلام كمكون بصرى فى خلق مساحات تمثيل متخيلة، فى صورة جمالية لها دلالاتها النفسية وذلك فى مشهد معرفة "عدلات". بحكم إعدامها، فى المشهد الرابع من الفصل الثانى:

"عدلات تنهض تقف فى وسط الساحة، إظلام تدريجى، ثم إضاءة من وجهة نظرها على بقع ضوء فى أماكن متفرقة من الساحة، الإضاءة تتركز على عدد من القضاة فى أماكن مختلفة من الساحة، وكأن السجن كله قد تحول إلى ساحة قضاء، ثم تتركز الإضاءات على قاضى واحد عدلات تقترب منه وتوجه كلامها له، وكأنها لا ترى أحد بالساحة غيره"(١).

كما شكل نزول "ليلى" إلى صالة المشاهدين فى نهاية النص، ملمحًا جماليًا دلاليًا، يوحى بمشاركة المتلقى مأساة الشخصية، حيث يقف معها فى محيط الحضور الواقعى الجسدى، ويواجه معها الصورة المتسلطة الفاسدة الميمنة على خشبة المسرح.

"ليلى تقف فى مواجهة إلهام ثم تبصق عليها فى حدة – العساكر يشدون ليلى ويهبطون بها إلى الصالة ثم ترتفع أغنية النهاية"(٢).

وسيتناول الباحث فيما يأتى تحليلًا لعناصر اللقطة فى المسلسل التليفزيونى "سجن النساء"، للوقوف على مدى مساهمتها فى تكوين صورة جمالية تحقق المتعة البصرية للمتلقى، وتساهم فى الوقت ذاته فى تأكيد المضمون الفكرى للعمل الفنى.

ولكى ينجح المخرج التليفزيونى من تجسيد السيناريو، وتحويله إلى رؤية بصرية بشكل يضمن التأثير على المتلقى ويحقق المتعة والإبهار، عليه أن يكون متمكنًا من أدواته متفهما لطبيعة تقنيات فن الإخراج من ديكور ومؤثرات بصرية وسمعية، ملابس وإكسسوارات، وليس هذا فحسب "فعلى المخرج أن يكون ملمًا إلمامًا تامًا بحرفية العمل التليفزيونى كقواعد تركيب الصورة، وخواص العدسات والإضاءة والصوت"(٣). بالإضافة إلى أحجام اللقطات، وزواياها المختلفة وتوظيف هذا كله بشكل يحقق صورة جمالية أكثر إثارة وجاذبية.

تبدأ جماليات الصورة بالاستعانة بكاميرا سينما التى تمنح صورة أكثر وضوحًا ونقاءًا، حيث الانتقال السهل والتركيز الكامل والتحكم الأكبر. تبدأ أولى حلقات مسلسل "سجن النساء" بتعريف للمكان الذى تعيش فيه "غالية" بطلة الأحداث، بشكل صورى دلالى يوضح مدى تدنى مستواه الاجتماعى

---

(١) المصدر السابق، ص ١٧٢.

(٢) المصدر السابق، ص ١٨٤.

(٣) مجموعة من الباحثين: أبحاث ومناقشات المتلقى الأدبى الثانى لدول مجلس التعاون العربى حول التمثيلية الإذاعية والتليفزيونية، دار الفجر للطباعة والنشر، ١٩٩١. ص ١٩.

والاقتصادى، وذلك من خلال مقرنته ببيئة اجتماعية أكثر رقيًا وثراء، بدأ المسلسل بلقطات متناهية الطول (ELS) من كاميرات ثابتة بالمواجهة لحفلات على سفح الهرم، أو على ضفاف النيل أو للسماء حيث تطلق الألعاب النارية، ويتم القطع السريع لهذه اللقطات ثم تأتى النقلة الفجائية من النقيض للنقيض حيث بيئة غالية بطرقاتها الضيقة ومساكنها المتهالكة وإضاءة شوارعها الباهتة تضع المخرجة "كاملة أبو ذكرى" يدنا من البداية على سبب الانحراف والجريمة، وهى لفتة جمالية دلالية، عبرت فيها الصورة عن مضمون فكرى.

وسيتناول الباحث أهم مشاهد المسلسل، والتى مثلت المحور الرئيسى للحدث الدرامى ومنها:

- المشاهد العاطفية التى جمعت بين غالية و"صابر" فى بداية الأحداث، وقد لجأت المخرجة فى هذه المشاهد إلى توظيف اللقطة الثنائية (Two shot) والتى "تستخدم عند تصوير شخصين بمفردهما"[١]، بحجم لقطة متوسطة (MS)، "وهى لقطة تبين حزام الوسط وتعطى نوع من الحميمية بين الممثل والمتلقى"[٢]. مما يتناسب وطبيعة المشهد.

وتكمن جماليات الصورة فى مشهد جلوسهما على شاطئ النيل فى الحلقة الأولى (الدقيقة ٢٥.٢٥) والذى بدأ بلقطة طويلة (LS) يبدو فيها الشخص صغيرًا بالنسبة لحجم الكادر"[٣] فى اعتماد المخرجة على تقنية النسبة الذهبية، بوصفها "واحدة من الطرق المستخدمة لتجنب رتابة التوازنات المتماثلة فى التكوين، وهو أن يقسم الكادر إلى جزئين غير متساويين، حيث يمثل الجزء الأصغر ثلث الكادر، والجزء الأكبر يمثل ثلثى الكادر، ويتم وضع الأختام فى هاتين المساحتين بتوازن غير متماثل"[٤].

فقد قسمت المخرجة الكادر أفقيًا لمستويين، بحيث شغلت السماء ثلث مساحة الكادر العلوى، والأرض (سور الكورنيش وغالية وصابر) الثلثين الباقيين، بحيث شكل الحبيبان مركز الثقل للقطة التليفزيونية، تدعيمًا لتأكيدهما البصرى كمحور للحدث.

وفى مشهد زيارة "اعتدال" لابنتها "دلال" فى السجن والذى شغل الفترة الزمنية من (الدقيقة ٧ – لدقيقة ٧.٤٦) فى الحلقة العاشرة، ارتكزت جمالية الصورة على تنوع أحجام اللقطات وزواياها بالإضافة إلى التوظيف التعبيرى لحركة الكاميرا.

---

(١) عدلى سيد محمد رضا: البناء الدرامى فى الراديو والتليفزيون، دار النهضة العربية، القاهرة، ٢٠٠٧. ص ١٧٣.

(٢) كاظم العلاف: طريقك إلى الإخراج والإنتاج التليفزيونى، منشورات ذات السلاسل، الكويت، ١٩٩٥، ص ٥٦.

(٣) ديزموند ديفز: قواعد الإخراج التليفزيونى، ترجمة: حسين حامد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص ١٤٨.

(٤) أدم أدم: النسة الذهبية

http://www-maxforums.net

يبدأ المشهد بلقطة قريبة جدًا (Big close) لأم "دلال" يظهر فيها الوجه بمفرده حيث يشغل معظم الشاشة"[١]. لبيان مشاعر الغضب والامتعاض بالرغم من جملة "دلال" "أنا مظلومة يا ماما"[٢]، يتم القطع على لقطة طويلة متوسطة Medium long shot (MLS)

"يظهر فيها الفرد بأكمله من فوق الركبة"[٣]، وفى هذه اللقطة تظهر "إعتدال" وابنتها "دلال" من مسافة طويلة متوسطة، وسط الكادر فى الخلفية من بين بعض الزائرين الذين يشغلون جانبى الكادر فى المقدمة على اليمين سجينة وابنتها يتبادلان مشاعر الشوق والحنان فى تضاد تعبيرى لمشاعر البغض والكراهية التى تحملها "اعتدال" لابنتها السجينة، مما يدعم لدى المتلقى مشاعر التعاطف تجاه "دلال"، أما على يسار الكادر فيجلس أب حزينًا على ابنته – فى خارج الكادر – بحيث تكون وضعية الأب بالنسبة لدلال هى التقابل بالظهر مما يوحى بدلالة الأب الغائب فى حياة هذه الضحية.

دلال : أنا ما عملتش حاجة .. أنا لسة بنت زى ما أنا .. والله العظيم ما حد لمسنى .. إنتى مش مصدقانى يا ماما"[٤].

يتم القطع بلقطة متناهية القرب extreme close up shot (XCL) ، "وهذه اللقطة تركز على جزء معين من جسم الإنسان"[٥] حيث تركز اللقطة على يد الأم تحمل ورقة طلاق "دلال" من "كرم"، تتحرك الكاميرا حركة رأسية ببطء من أسفل إلى أعلى، لتتناول يد "دلال" الورقة، ثم تتحرك حركة برأسية أخرى، ليظهر وجه "دلال" ورد فعلها بعد قراءتها، ومعرفتها بخبر طلاقها، ثم قطع بلقطة قريبة جدًا على وجه "اعتدال".

"اعتدال : لو كان اللى بينى وبينك ورقة كنت قطعتها، كل اللى أقدر أقوله إن بكريتى ماتت"[٦].

وقد جاء إيقاع المشهد هادئ رتيب مناسب للحالة النفسية، المهيمنة على الحدث الدرامى، على عكس مشاهد أخرى ارتكزت جماليات الصورة فيها على سرعة ايقاع القطع، ومدى توافقه مع توتر الأحداث ومنها مشاهد قتل الحاج "راضى".

"غالية : وديت الفلوس فين يالا.... صرفتها على النسوان ولا على مزاجك

---

(١) عدلى سيد محمد رضا: مرجع سبق ذكره، ص ١٧٢.

(٢) مريم نعوم: مصدر سبق ذكره.

(٣) عدل سيد محمد رضا: مرجع سبق ذكره، ص ١٧١.

(٤) مريم نعوم: مصدر سبق ذكره.

(٥) عدلى سيد محمد رضا: مرجع سبق ذكره، ص ١٧٢.

(٦) مريم نعوم: مصدر سبق ذكره.

صابر : آه أنا حشاش ... حشاش يا غالية لكن مش واطى ... أنا ما أخدتش حاجة غصب عنك ... كله كان بكيفك وبرضاكى

راضى : بأقولك إيه أنا شغل التمثيليات ده ما يخلش عليا ... أنا غاوز فلوسى يا واطى.

صابر : آه واطى بس مش قاتل ما قتلتش بنتك زى ما بتقول أنا سترتها لك من الفضيحة وكان بكيفها وإنت كنت راضى ... بنتك اللى كنت عارف إنها مرضانة وبرضه سبتها تحمل، إنت مشارك فى قتل بنتك زيى بالظبط يا عم الحاج

راضى : يا ندل

غالية : إنت إيه يا أخى شيطان (يضربها) ما تمدش إيدك عليا"[1].

اعتمدت المخرجة فى تصوير هذا المشهد على الكاميرا المحمولة التى تنقل المنظر بتوتر واضطراب، وهو نوع من التصوير يشبه تصوير مصورى الأخبار فى الحوادث المفاجئة وفى المعارك والحروب الحقيقية، حيث تبدو الصورة مهتزة وغير ثابتة نظرًا لاضطراب الحدث ومخاطر التصوير، مما يشعر المتلقى بأنه فى قلب الحدث نتيجة انتقال شحنة التوتر الدرامى إليه، وفى هذا المشهد تنوعت أحجام اللقطات، وانتقلت الكاميرا نقلات سريعة وحادة فبدت الصورة مرتبكة ملائمة للحدث مليئة بالحركة المتدفقة والمتقافزة، بمصاحبة موسيقى لاهثة الإيقاع وقد نجحت المخرجة فى صنع إيقاع سريع للمشهد – فى الحلقة الحادية عشر – بحيث كانت مدته من الدقيقة (٣٢.٤٧– ٣٣.٣٣) وتضمن حوالى ست وعشرين لقطة وهذا يدل على تدفق اللقطات وفقًا لهذا الإيقاع:

- قطع للقطات قريبة جدًا لوجهى "غالية"، "صابر" كل على حدة.
- قطع على لقطة وقريبة clos up shot (CU) يظهر فى مقدمة الكادر وجهى "غالية" و "صابر" مواجهة بالبروفيل وفى خلفية الكادر (وسط الشاشة)، يظهر الحاج "راضى" بينهما.
- قطع بلقطة قريبة جدًا على عين "نواره" تتلصص.
- قطع بلقطة قريبة جدًا على يد "صابر" تحمل المطواة، ومحاولة "غالية" لنزعها منه.

ويتم القطع التبادلى بين اللقطات السابقة إلى إن ينتهى بلقطة غرس السلاح فى رقبة الحاج "راضى"، ثم لقطة بحجم قريب جدًا لعينى "غالية" من أثر الصدمة وصراحتها المدوية.

- لقطة طويلة من الزاوية العليا لجثة الحاج راضى.

---

(١) المصدر السابق.

- لقطة قريبة جدًا ليد "غالية" الملوثة بالدماء.

وقد تداخل مع هذا المشهد لقطات من حفل "سبوع مولود لأحد جيران "غالية" مما حقق بعدًا دراميًا ودلاليًا، بتقابل لحظتى الميلاد والموت.

ومن المشاهد التى حققت رؤية. جمالية تشكيلية وتعبيرية مشهد الحريق الذى أشعلته "رضا" فى مخدومتها " دليلة"، وفيه لجأت المخرجة كثيرًا إلى اللقطات القريبة والقريبة جدًا لتصوير حالة درامية تعبيرية تمثلت فى:

- عين "رضا" المليئة بالحقد والانتقام.
- يد تفتح دولاب المطبخ.
- زجاجة كحول.
- قدمين بخطوات بطيئة حذرة.
- مقبض باب

ثم يتسع الكادر وتتغير زاوية الكاميرا إلى لقطة طويلة متوسطة من أعلى إلى أسفل لرضا وهى تفتح غطاء الزجاجة وتسكب الكحول على "دليلة" فى فراش نومها.

- كما وظفت المخرجة تكنيك الازدواج لتظهر على الشاشة صورتين معًا (وجه رضا المليء بالتشفى والحقد، النيران التى التهمت دليلة). وقد عمق من تأثير هذا المشهد الموسيقى اللاهثة المتوترة، التى أضافت بعدًا تعبيريًا جماليًا.

لقد حققت المخرجة "كاملة أبو ذكرى" التركيب الجيد للصورة فى هذا المسلسل، بعد أن أخذت بعين الاعتبار إبراز القيم الجمالية إلى جانب القيم التعبيرية، والاهتمام بإيقاع المشاهد المتناغم مع مجموعة المرئيات الأخرى مما شكل رافدًا إيجابيًا لخلق الجو النفسى المناسب والتأثير الدرامى المنشود.

وقد توصل الباحث فى نهاية البحث إلى مجموعة من النتائج يمكن إجمالها فيما يأتى:

١-أوضح البحث قدرة نظرية جمالية التلقي على استيعاب عملية المشاهدة التلفزيونية؛ بوصفها دالة على التفاعل بين التلفزيون والمشاهد.

٢-أشار البحث إلى اختلاف أفق توقات المتلقى حيث أن التلقي لا يتوقف عند زمن بل يُخلق في كل زمن، ولكل زمن قرّاؤه وهذا التلقي يختلف من زمن لآخر حسب الظروف السياسية المحيطة، ويختلف من قارئ لآخر حسب تكوينه النظري، من حيث الميول والرغبات والقدرات وحسب خبرة المتلقي الاجتماعية والتاريخية والثقافية التي يحملها.

٣-أوضح البحث جماليات البنية الدرامية فى النص المسرحى "سجن النساء" بكسر الكاتبة للقواعد الكلاسيكية، إذا لم تعد الحبكة منسوجة فى سياقها التقليدى حسب البناء الدرامى الأرسطى، بحيث لم تتبع الكاتبة "فتحية العسال" هذا المسار الأحادى المنتظم وارتكزت فى بنائها على التعدد والتقاطع. وتوظيف الكاتبة لتقنية الاسترجاع (الفلاش باك)، حيث أصبح التلاعب بالزمن فى

البنية الدرامية جزءًا من جمالياتها. كما أنتجت آلية بناء الشخصية الأنثوية التى اعتمد عليها نص "سجن النساء" شكلًا جماليًا، حيث تأسس الصراع على تصاعد حالة التكشف الداخلى للمرأة الضحية، وعلى صورة الإشراق التدريجى للوعى من خلال التكرار والتنوع والتقابل والتعارض والوصل والقطع بكل ما تفرزه هذه الآليات من توتر متصاعد.

٤-أوضح البحث جماليات البنية الدرامية للمسلسل التليفزيونى "سجن النساء"، الذى تجلى فى اختيار السينارست "مريم نعوم" الشكل الهرمى فى تدرج ظهور أبطالها، واعتمادها فى حبكتها على ثلاث حكايات متوازية منفصلة تمامًا عن بعضها لكنها تلتقى فى النهاية خلف أسوار السجن، حيث يخلق التناوب بين القصص الثلاثة نوعًا من التشويق والإثارة.

٥-أكد البحث أن تلقى جماليات الصورة فى النص المسرحى، مرتبط ارتباطًا وثيقًا بدراسة النصوص غير الكلامية (الإرشادات المسرحية) الواردة بالمسرحية.

٦-أوضح البحث أن من جماليات الصورة فى النص المسرحى "سجن النساء" تقديم مدخلًا صوريًا جماليًا تقدم من خلاله الكاتبة رؤيتها الفكرية المطروحة فى الأحداث اللاحقة. تقديم الديكور بمعاونة الإضاءة والألوان رؤية تشكيلية لها دلالاتها الخاصة التى تتفق مع الرؤية الفكرية وتدعمها. وكذلك توظيف الكاتبة لتقنية الاسترجاع (الفلاش باك)، ليس عن طريق السرد، ولكن عن طريق أسلوب التمثيل داخل تمثيل، مما يخلق مساحة تمثيل جديدة بكافة عناصرها المرئية والسمعية، وتحقيق متعة بصرية ، فى شكل أقرب إلى التصوير السينمائى.

٧-قدم البحث تحليلًا لعناصر اللقطة فى المسلسل التليفزيونى "سجن النساء"، وأثبت مدى مساهمتها فى تكوين صورة جمالية تحقق المتعة البصرية للمتلقى، وتساهم فى الوقت ذاته فى تأكيد المضمون الفكرى للعمل الفنى، وذلك من خلال تنوع القطع وأحجام اللقطات، وحركة وزوايا الكاميرا .

المصادر والمراجع:

المصادر:

١-فتحية العسال: سجن النساء، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣.

٢-مارى إلياس، حنان قصاب: المعجم المسرحى، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٩٧.

٣-مريم نعوم: سجن النساء، حوار مقتبس من اسطوانة (CD)، إنتاج: جمال العدل، ٢٠١٤، إخراج: كاملة أبو ذكرى.

المراجع:

٤-أحمد زياد محبك: دراسات فى المسرحية العربية، منشورات جامعة حلب، حلب، ١٩٩٧.

٥-أحمد صقر: آلية التلقى فى المسرح، دراسة فى النقد الأدبى والمسرحى. http://www.ahwar.org

٦-أدم أدم: النسة الذهبية

http://www-maxforums.net

٧-الفريد فرج: دليل المتفرج الذكى إلى المسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٩.

٨-باميلا هاورد: ما هى السينوغرافيا، ترجمة: محمود كامل، مطابع المجلس الأعلى للآثار، القاهرة، ٢٠٠٢.

٩-جانيت براون: الحركة النسوية في الدراما الأمريكية المعاصرة، ترجمة: تامر عبد الوهاب، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، القاهرة، ١٩٩٧.

١٠-جوليان هيلتون: اتجاهات جديدة فى المسرح، إصدارات أكاديمية الفنون، القاهرة، ١٩٩٥.

١١-حامد أبو أحمد: الخطاب والقارئ، مؤسسة اليمامة، الرياض، ١٩٩٧.

١٢-حمادة إبراهيم: السينوغرافيا اليوم، إصدارات مهرجان المسرح التجريبى، مطابع هيئة الآثار المصرية، القاهرة، ١٩٩٣.

١٣-ديزموند ديفز: قواعد الإخراج التليفزيونى، ترجمة: حسين حامد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٥.

١٤-روبرت ألان. التلفزيون والنقد المبني على القارئ. ترجمة حياة جاسم محمد. تونس: المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، ١٩٩١.

١٥-روبرت هولب: نظرية التلقى، ترجمة: عز الدين إسماعيل، النادى الأدبى، جدة، ١٩٩٤.

١٦-سامية حبيب: مسرح المرأة في مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٣.

١٧-سمير مرزوقى، جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، ديوان المطبوعات الجامعية، الدار التونسية للنشر، تونس، د.ت.

١٨-عدلى سيد محمد رضا: البناء الدرامى فى الراديو والتليفزيون، دار النهضة العربية، القاهرة، ٢٠٠٧.

١٩-عصام الدين أبو العلا: آليات التلقى فى دراما توفيق الحكيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٧.

٢٠-كاظم العلاف: طريقك إلى الإخراج والإنتاج التليفزيونى، منشورات ذات السلاسل، الكويت، ١٩٩٥.

٢١-مجموعة من الباحثين: أبحاث ومناقشات المتلقى الأدبى الثانى لدول مجلس التعاون العربى حول التمثيلية الإذاعية والتليفزيونية، دار الفجر للطباعة والنشر، ١٩٩١.

٢٢-نهاد صليحة: المسرح بين النص والعرض، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٩.