جامعة الإسكندرية
كلية الآداب
قسم الدراسات المسرحية

بحث ترقى

جماليات التلقي 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 علي حسين حاجي عبد الله

أستاذ مساعد بالمعهد العالي للفنون المسرحية
دولة الكويت

مقدمة

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

"ويؤمن أصحاب نظرية التلقي بأن النصوص الأدبية كانت تقرأ في كل عصر بشكل مختلف عن العصر الذي سبقه تبعًا لثقافة ذلك العصر ومتغيراته ، وقاربت هذه المسألة بتصور جديد ، يتعلق بمسألة دمج الآفاق ؛ إذ إن النص الذيكتب في العصور الوسطى وافترض ضمنيًا قارئًا ينتمي إلى ذلك العصر وليس قارئًا ينتمي إلى عصرنا الحاضر، في هذه الحالة فإن القارئ الحاضر في قراءته هذا 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 من دون هذه الإستراتيجية سنتظل ناقصة في تصور أصحاب التلقي ، وهذا ما اصطلح عليه أصحاب هذه النظرية بمسألة دمج الآفاق التاريخية للنص"[١].

---

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

ومن هنا وجد الباحث نفسه مشدودًا لمثل هذا النوع من الدراسات عن طريق تناول آليات التلقي وتحولاتها تبعًا لاختلاف عصر انتاج العمل الفنى وما تضمنه من تغيرات سياسية واجتماعية واقتصادية وثقافية ، وكذلك اختلاف جماليات التلقي ؛ بسبب اختلاف الذوق والتطور التكنولوجي للتقنيات البصرية والسمعية.

وقد وقع اختيار الباحث على مسرحية "سجن النساء" للكاتبة المصرية "فتحية العسال" والمسلسل التلفزيونى المعد عنه. ففي أثناء 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 التي دفعت السجينات إلى الدخول فيي عالم الجريمة.

أما مسلسل "سجن النسا" الذي أنتج وعرض على شاشات التلفزيون عام ٢٠١٤ وقامت بإعداده "مريم ناعوم" فيتطرق إلى علاقة السجانات بالسجينات في إطار ظروف مجتمعية جديدة، كما يتسع منظور الرؤية فيطول كل ما يمثل سجنًا للمرأة المصرية/العربية.

وبسبب اتساع الفارق الزمني بين إنتاج النص المسرحي والنص التلفزيوني (١٩٨٢–٢٠١٤) يتوقع الباحث تغير خطاب النص على المستوى الفكري والجمالي.

وتكمن إشكالية البحث في الإجابة عن الأسئلة الآتية:

- ما مدى إمكانية تطبيق نظرية التلقي على عمل تلفزيوني متعلق بفعل المشاهدة لا القراءة؟
- هل حدثت تحولات في الخطاب الفكري والجمالي بين العمل المسرحي والتلفزيوني ؟

- ما تأثير التحولات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية في نظم التحولات الفكرية بين العمل الأصلي والمعد؟
- ما تأثير تغير الميديا في تلقى النظم الجمالية بين العمل الأصلي والمعد؟

وللإجابة عن تساؤلات البحث سيرتكز الباحث على المنهج التحليلي الوصفي الذي يعتمد على تقسيم الموضوع إلى عناصره الأساسية التي يتألف منها ؛ للوقوف على مدى ترابطها وتناغمها ؛ لتوصيل الفكرة الأساسية.

وقد شكلت نظرية التلقي ثورة في دراسة الأدب حين نقلت الاهتمام إلى المتلقي الذي أهملته النظريات السابقة ؛ إذ ظهرت عدة من المناهج السياقية 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 دور المبدع–إعلان موت المؤلف– والسياق المنتج في ظلاله النص، إلى أن ظهر الاهتمام بالقارئ بوصفه عنصراً فاعلاً 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، ومن ثم وبموازاة النظرية البنيوية كان حضور القارئ فاعلًا عند الكثير 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 عناصر عدة منها:

أفق التوقعات:

يقصد بها "مجموعة من التوقعات الأدبية والثقافية التي يتسلح بها القارئ عن وعي أو غير وعي في تناوله النص وقراءته. وقد أرسي "هانز ياوس" هذا المصطلح ؛ إذ أشار إلى أن التلقي لا يتوقف عند زمن بل يُخلق في كل زمن، ولكل زمن قرّاؤه"[1]، وهذا التلقي يختلف من زمن لآخر وفق الظروف التاريخية المحيطة، ويختلف من قارئ لآخر ؛ وفق تكوينه النظري، من حيث الميول والرغبات والقدرات ووفق خبرة المتلقي الاجتماعية والتاريخية والثقافية التي يحملها، وكل هذا يشكل مخزونًا لدى القارئ يتلقى النص على أساسه، وتشكل لديه أفق توقع يعمل النص على إخراجه.

---

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

ويخبرنا أفق التوقع كيف كان العمل يقيم ويؤول عند ظهوره، وكيف أن 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 الآفاق بعضها مع بعض من الماضي إلى الحاضر.

ملء الفجوات :

ويوجد في النص مجموعة من الفجوات أو الفراغات التي يتركها المؤلف للقارئ من أجل ملئها ،فكل جملة تمثل مقدمة للجملة التالية وتسلسل الجمل يحاصر بمجموعة من الفجوات غير المتوقعة ،والتي يقوم القارئ بملئها مستعينًا بمخيلته[1]. فيسهم القارئ في إتمام معنى العمل الأدبي، وهذا الملء يتم ذاتيًا وفق ما هو معطي في النص، وهذا الوعي للقارئ متكون من الأنماط الجزئية وترابطها مع بعضها،فيسهم في إخراج النص في صيغة مكتملة ؛ وذلك لأن النص ناقص بما به من فجوات، وهذه الفجوات تنتظر مساعدة القارئ ، من أجل ملئها، أما إذا كانت قدرة القارئ غير متوفرة من أجل ملء هذه الفجوات فإن النص ينتظر قارئاً قادراً على تأويله أي إنه يتوقع قارئه ؛ ذلك لأن هذه الفجوات هي التي تحقق عملية الاتصال بين النص والقارئ[2].

المسافة الجمالية:

تعني المسافة الجمالية "الفرق بين أفق توقعات القارئ وأفق توقعات النص، الذي يشترك القارئ في خلق وجود جديد لهبما لديه من حتميات عبر عملية تفكيك للمتن الأول ؛ من أجل

---

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

(٢)المرجع السابق، ص١٣٤.

فحصه، واستكشاف حقائق معرفية لم تكن مطروقة ومطروحة في النص، وكلما خاب أفق انتظار القارئ ولم يجد في النص ما يتوقعه، كان ذلك علامة على جودة الأثر الأدبي"[1].

القارئ الضمني:

قسم " إيزر" التلقي عند القارئ إلى مستويين: مستوى القارئ المضمر" وهو مجرد متلقٍ سلبي، أو مستهلك خاضع لسلطة النص. أما المستوى الثاني فهو"القارئ الضمني" الذي يستخدم خبراته السابقة وتجاربه عند قراءة النص ؛ لتكوين صور ذهنية في أثناء القراءة.

ليست مهمة القارئ الضمني مقصورة فقط على مجرد الاستحسان أو الاستهجان، 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 المرئي.

جماليات التلقي بين المسرح والتلفزيون:

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

---

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

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 لحظ روبرت آلان Robert Allen "أنه بالإمكان تطبيق نظرية القراءة على التلفزيون"(١) ؛ ومن ثم 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؛ فضلاً عن جماليات الصورة التلفزيونية.**

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

---

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

المشاهد الذي يتوجه إليه في عمله؛ ويبدو واضحًا في الأنواع التلفزيونية القائمة على الخيال"[1]

وسيقوم الباحث بدراسة تجليات تلقى الخطاب الفكري والجمالي، في النص المسرحي "سجن النساء" والعمل التلفزيوني المعد عنه، من خلال محورين أساسيين هما:

١- تلقي البنية الدرامية.

٢- تلقي الصورة المرئية.

أولاً – تلقى البنية الدرامية بين النص المسرحي والمسلسل التلفزيوني:

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

وتدور قيمة 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 الذكوري.

تتبنى الكاتبة "فتحية العسال" في نصها "سجن النساء" شكلًا دراميًا يرتكز دلاليًا على الثنائيات المتناقضة، فتضع شخصية "سلوى" الزوجة الناجحة والمناضلة السياسية، في مقابل "ليلى" الزوجة الفاشلة، التي غاب وعيها أو زيف فاغتربت عن نفسها. تلجأ ليلى على صديقة عمرها "سلوى" ، لتشكي لها زوجها "سليم" الذي لم يكتف بخيانتها مع مدام "إلهام" زوجة

(١)المرجع السابق، ص٢٣.

صديقه، بل يتطاول عليها ضربًا لمكاشفتها له بالحقيقة. وفى تلك الأثناء تقتحم الشرطة منزل "سلوى" ويقبض عليها وعلى صديقتها "ليلى" التي حاولت تبرئة نفسها من تهمة النشاط السياسي من دون جدوى.

"الضابط : (لسلوى) فيه أمر بالقبض عليكي وعلى الدكتورة أمينة.

ليلى : الحمد لله أنا بقى ما أسميش أمينة ما أسميش أمينة.

الضابط : ما أنا عارف .. ما هو أمينة ده أسمك الحركي.

ليلى : إيه يا بيه؟

الضابط : باقولك إيه .. عيب يا دكتورة مناضلة زيك تستعبط."[1]

وفى السجن تبدأ السجينات فى سرد قصصهن من خلال أسلوب الاسترجاع (الفلاش باك) الذي اعتمدته الكاتبة "فتحية العسال" كثيراً في بناء نصها، والذي من خلاله يبرز حضور هذه الشخصيات النسائية وتكويناتها الثقافية والاجتماعية، والاقتصادية، فنتعرف إلى 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 إلى شخصية "إنصاف" التي سجنت ظلمًا بعد اتهامها بممارسة الدعارة، وتأتى سلطة الزوج لتقضى على البقية الباقية منها.

"إنصاف : قلبي كان حاسس .. قلبي كان حاسس إنه هيطلقنى وهيقول شرفي 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

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

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 طلقني وحرمني من ضنايا."[1]

وتنتقل الكاتبة إلى استلاب الجنس للمرأة، وجعلها أيقونة للاستهلاك الجسدي التي فرضتها الثقافة الذكورية، وذلك من خلال "سنية" التي 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 وقعدني من المدرسة عشان يقدر يصرف على الصبيان، حرمني من التعليم ومن كل شيئ باحلم بيه، يومها عيطت لمرات أبويا ، قالت لي إنتى حلوة وزى القمر بكرة يجيلك ابن الحلال اللي يسعدك ويعوضك

(١) المصدر السابق، ص ١٤٠.

عن الفقر اللي إحنا فيه، وابن الحلال جه راجل أكبر منى بخمسين سنة باعوني له بخمس تلاف جنيه."[١]

وتستمر السلطة الذكورية في فرض قهرها فإلى جانب سلطة الأب الذي 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 وعي المرأة باستلابها وسجنها خلف قضبان الرجل، السبب الحقيقى وراء معاناتهن، فها هي "شفيقة" تختزل معاناتها فى كلمات بسيطة ترددها بشكل هيستيرى بين الحين والآخر.

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

---

(١) المصدر السابق، ص ١٤٣.

(٢) المصدر السابق، ص ٥٨.

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

"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 ابني ضنايا بيصرخ وهو قافل عليه الدكان اللى مشغله فيه ودخلت أجرى وكسرت الباب وشفته وهو بارك على إبنى زى الوحش الكاسر وبيعمل فيه الشيء الفلانى جتتى كلها ولعت نار ، ومادرتش بنفسى غير وأنا بأنشر جتته .. نشرت جتته اللى كان بيبرك عليا بيها وبيضربنى لحد ما جسمى يشلب دم."[1]

(١) المصدر السابق، ص ١٧٣.

لقد شكل الجسد بشكل أو آخر محور الصياغة الدرامية للجرائم السابقة التي انطوت على دلالات مضمرة للعلاقة السلوكية التي تصف من خلالها ردود الفعل النسائية تجاه السلطة الذكورية، وموقف العنف الذي يمارسه الواقع الذكورى على المرأة، واستسلام الأخيرة لهذا الواقع المهين، على حساب نفسها، وهو ما يتجلى فى شخصية "خوخة" التي فضلت أن تدفع البلاء عن زوجها (تاجر المخدرات)، وتتلقى عقوبة السجن مكانه.

"خوخة : البضاعة كانت مالية البيت ، طب البوليس، هربت جوزى وقلت دي بتاعتي أخدت فيها مؤبد ... أمال أسيب جوزي أبو عيالي عشرة عمري يضيع هو فيها."[1]

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

---

(١) المصدر السابق، ص٨٣.

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

"منى : حضرتك مهتمة بقضية المرأة وأنا مش مؤمنة إطلاقًا إن فيه حاجة اسمها قضية المرأة، القضية الحقيقية هي قضية المجتمع كله."[1]

لقد أوحت الكاتبة إلى ضرورة المواجهة الجمعية بدلًا من النضال الفردي سعيًا وراء حرية المرأة ومنحها حقوقها المستلبة، وأشرطته بوجوب حدوث تحول مجتمعي، وقد انعكس هذا التحول النسوي على منح الفرد فرصة لتطوير الذات، ولم يقصره على تحرك نضالي يسعى

---

(١) المصدر السابق، ص٦٣.

إلى وضع حدا للقهر المرتبط بالرجال ؛ ومن ثم فهو بالضرورة كفاح تنشد صاحباته اجتثاث أيدلوجية الهيمنة".[١]

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

"ليلى : أنا اللي استاهل ، أنا اللي رضيت وعشت عامية وأنا بأشوف، طرشة وأنا باسمع، خرسة وأنا بأكلم من دلوقتي بأقولها بعلو الصوت أهو ... عليا الطلاق من حياتك يا سليم وأي حياة زى حياتك، ولو كنت دخلت السجن المرة دى عن طريق الصدفة، المرة الجاية حادخله لأني مش حاسكت على أي شكل من أشكال الظلم ولا الزيف ولا الكذب."[٢]

وتنتهي المسرحية ببلوغ "ليلى" نقطة الانكشاف والتحول ؛ لتعلن ثورة على الأوضاع التي تستعبد المرأة، وتعيد النظر في مركزية السلطة الذكورية.

---

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

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

لقد أتاح النص لقرائه دلالات جديدة، وبعيدة عن الفكرة التي يحتفظ بها المتلقي – وفق أفق توقعاته – عن النساء السجينات، بأن أبرزهن ضحايا الجنس الآخر، وموروثات اجتماعية عقيمة.

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

إن اختيار السجن مكانًا للحدث الدرامي في 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 التي يمكن أن يمارسها خارج السجن."[١]

قد يتجاوز القارئ (المتلقي) الضمني تلك الدلالة الأيقونية إلى دلالة أكثر سعة ورحابة، فينظر إلى سجن النساء على أنه "سجن معنوي عتيد يتمثل في الأفكار البالية والمفاهيم الخاطئة، والتصورات المضللة التي تثقل كاهلنا، وهو سجن يتطلب هدم أسواره كفاحًا مريرًا هائلًا يوصف بالوعي الزائف ؛ ليشرق الوعي الحقيقي."[٢]

سعيًا نحو التمرد والانعتاق من قيود السلطة الذكورية. ومن جماليات البنية الدرامية في هذا النص كسر الكاتبة القواعد الكلاسيكية، إذا لم تعد الحبكة منسوجة في سياقها التقليدي وفق البناء الدرامي الأرسطي، بحيث تنطلق الأحداث من بداءة، لتتصاعد نحو التأزم ثم تنتهى

---

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

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

بانفراجة ، ذلك البناء الذي يعكس التجربة الحياتية الذكورية وفق رأى الكاتبة "جيليان هانا" التي تؤكد على أن "الرجال يولدون في عالم يسمح لهم بتخطيط حياتهم وتنظيمها في خط أحادى متصاعد ينطلق من بداءة واضحة مسبقة ومفاهيم راسخة إلى وسط فنهاية."(١)

لم تتبع الكاتبة "فتحية العسال" هذا المسار الأحادي المنتظم ، وارتكزت في بنائها على التعدد والتقاطع ؛ إذ اعتمدت "فتحية العسال" في هذا النص على صيغة الحكي (السرد) بوصفه صيغة درامية ملائمة لتقديم تجارب السجينات في صورة مونولوجات تأخذ شكل مناجاة فردية مع الذات النسوية المقهورة، ومن خلاله تتساءل الشخصية عما تشعر به، وتعبر به عما في داخلها من قلق واضطراب حيث "يظهر المونولوج عادة في لحظات حرجة من الحدث فيلفت الانتباه إلى حيرة البطل ويكشف مكنونه الذاتي."(٢) بوصفه الإطار الذي يعبر به عن الصراع الوجداني.

لقد طرحت الكاتبة عدداً من المونولوجات الفردية الكاشفة يمثل كل منها تكوينًا لغويًا، أشبه في 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 التي تنتظمها، وتشكل فيما بينها شبكة علاقات النص وركائزه الإنسانية والفكرية."(٣)

وقد تجلت مظاهر خلخلة المسار التصاعدي وأحاديته في اعتماد السرد على الارتداء إلى الماضي، بتوظيف الكاتبة لتقنية الاسترجاع (الفلاش باك) ؛ إذ أصبح التلاعب بالزمن فى البنية الدرامية جزءًا من أسباب جمالها ؛ لكونه عملية سردية تعمل على إيراد حدث سابق

---

(١) مقتبس فى: المرجع السابق، ص ٢٧٢.

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

(٣) نهاد صليحة: مرجع سبق ذكره، ص ٢٧٠.

للنقطة الزمنية التي بلغها السرد."[1]، وتسهم في الوقت نفسه في بث الحيوية في النص السردي وجعله أكثر حيوية ؛ ليحقق غايات فنية منها التشويق إلى جانب إسهامه في طى المسافات وردم الفجوات التي يخلفها السرد.

وقد تجسد الصراع بين (المرأة والرجل) من خلال استخدام الكاتبة "فتحية العسال" لضميرى (الأنا/ الهو) ؛ إذ أسهم الأول في تفجير مكنونات النفس، في حين عبر الثاني عن شخصية الرجل الغائب الحاضر، وكأن غياب هذا الرجل يفضي إلى إزالة خوف هذه المرأة من الحضور أي حضور الرجل.

"شفيقة : لكن من ساعة ما قتلته وأنا عايشة السعادة وراحة البال."[2]

---

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

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

كما أنتجت آلية بناء الشخصية الأنثوية التى اعتمد عليها نص "سجن النساء" شكلًا جمالياً ؛ إذ تأسس الصراع على تصاعد حالة التكشف الداخلي للمرأة الضحية، وعلى صورة الإشراق التدريجي للوعي من خلال التكرار والتنوع والتقابل والتعارض والوصل والقطع بكل ما تفرزه هذه الآليات من توتر متصاعد.

وإذا انتقلنا إلى البنية الدرامية للمسلسل التلفزيوني "سجن النساء" للسيناريست "مريم نعوم"، فتجدر الإشارة أولًا إلى أن الإعداد هو إحدى السمات الفارقة التي تمنح النص المسرحي هذا القدر من البقاء عبر التحول والتغير عن النص الأصلي، الذي قد يقتضيه هذا الإعداد.

كما يجب عند تحويل جنس أدبي من خلال وسيطه المادي إلى وسيط آخر –كما هو حال نص "فتحية العسال" الذي حول من كتاب ورقى إلى مسلسل تلفزيوني ليصبح صورة مرئية مسموعة – أن يراعى شروط الوسيط المادي وتقنياته الفنية والميكانيكية، ولاسيما شاشة التلفزيونية ؛ إذ يمكن عرض أماكن وأزمنة وأحداث متعددة على العكس من المسرح وقد واجهت السينارست "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 ؛ إذ ارتكز أفق توقعات متلقي العمل التلفزيوني "سجن النساء" على معرفته المسبقة أحداث النص المسرحي، فوقف في انتظار نماذج شبيهة – أو قريبة الشبه – من تلك التي تلقاها عند قراءة النص الأصلي. ولأن التلقي يختلف من زمن لآخر، وفق الظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية المحيطة، فقد اختلفت البنية الدرامية للمسلسل عن النص المسرحي ؛ إذ ربطت "مريم نعوم" حياة السجينات بالأحداث الأخيرة التي عاشتها البلاد بعد ثورة يناير، وكم الفساد خارج أسوار السجن وداخله والتماس قضايا ومشكلات لم يتطرق إليها النص المسرحي كسرقة الأعضاء البشرية، واغتصاب الأطفال وغيرها.

وقد تجلت مناطق الجمال فى البنية الدرامية للمسلسل التلفزيوني "سجن النساء"، من بداءة مقدمة المسلسل ؛ إذ كان الغناء من نصيب كورس السجينات الصادح بتبشيرات البراءة

والانعتاق، مع جملة لحنية يؤديها العود في هدوء، وقيمة لحنية سريعة في الخلفية تؤديها الوتريات، مما عبر دلاليًا عن حالة الحزن والندم والشعور بالظلم.

اختارت السينارست "مريم نعوم" الشكل الهرمي في تدرج ظهور أبطالها، كانت القاعدة العريضة للعمل هي حكاية غالية الشخصية الرئيسة التي دفعتها ظروف حياتها للعمل سجانة، وحولتها سذاجتها، ووعيها الزائف لسجينة متهمة بالقتل، واضعة صوتها الفردي في المقدمة وداعمة هذا الصوت بأصوات في الخلفية لشخصيتين ، وهما "دلال" العاهرة، و"رضا" الخادمة الريفية حارقة مخدومتها، ليستكملا معها أغنيتها الحزينة.

وبعد الظهور التراتبي المتتابع للشخصيات الثلاث اعتمدت "مريم نعوم" في حبكتها على ثلاث حكايات متوازية منفصلة تمامًا عن بعضها لكنها تلتقى فى النهاية خلف أسوار السجن ؛ إذ يخلق التناوب بين القصص الثلاث نوعاً من التشويق والإثارة، لنصبح أمام ثلاث ذروات درامية، تهبط جميعها نحو نهاية واحدة مأساوية تكشف واقع المرأة في ظل فساد مجتمعي يدفع بها نحو الانحراف والجريمة.

القصة الرئيسة في مسلسل "سجن النساء" هي قصة "غالية"، التي تترك عملها بالمشغل ، وتأتى للعمل في السجن بعد وفاة والدتها التي عملت سجانة أيضاً في المكان نفسه (سجن القناطر)، وتفكر "غالية" في الإفادة بمكافأة نهاية الخدمة المختصة بوالدتها ؛ لفتح مشغل خاص بها، ولكن من الواضح أن المكافأة لن تستمر في حوزتها كثيرًا ؛ إذ إن "صابر" حبيبها الذي 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 جاي والله حنغنغك وأعمل لك المشغل اللي بتحلمي بيه"[1]

وفى يومها الأول تكون "غالية" رافضة تمامًا مهنتها الجديدة، لكن سرعان ما تعتادها، فالسجانة التي وصلت متعثرة ومرتبكة، واستمعت إلى حكايات السجينات وبكت معهن، لن تلبث أن تتحول إلى نموذج آخر للسلطة والفساد، على الرغم من أن فساد غالية – يراه الباحث – لا يبدو أصيلًا فيها، بل دخيلًا وإلزاميًا بوصفه جزءاً من مهنتها، فهي مضطرة إلى اجتذاب إحدى السجينات لتنقل لها ما تفعله المسجونات في غيابها، كما أنها تأخذ رشوة من السجينات مقابل بعض التسهيلات، ونراها تقوم بأخذ ما يحلو لها من حاجاتهن من ثياب ومكياج، بل إنها في 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" على الرغم من مرضها الذي يمنعها من

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

الحمل ، وتموت عند الولادة تاركة طفلها الذي يتولى جده الحاج راضي (والد منى) تربيته بعد أن قام بطرد "صابر" ومطالبته بأقساط الميكروباص المتأخرة، يعود "صابر" إلى "غالية" متوددا ويطلب يدها للزواج، وتنهره في البداءة وتنهال عليه ضربًا، ولكنها فى النهاية توافق على الزواج منه، وتحمل منه. يأتي الحاج "راضي" إلى منزل "غالية" وتعرف منه أن "صابر" يأخذ منها المال ولا يدفع أقساط الميكروباص، يدخل "صابر" فتصب عليه جام غضبها وتتشاجر معه في وجود الحاج "راضي"، يخرج "صابر" (المطواة) من جيبه ويبدأ في التلويح بها، يحاول "راضي" التفريق بينهما، فتأخذ (المطواة) طريقها إلى رقبته فيقع قتيلًا، تنهار "غالية" ويهرب صابر، وتأتى "نوارة" وترى تفاصيل الجريمة، وعلى الرغم من يقينها بأن "صابر" هو القاتل، فإنها تشهد ضد "غالية" وتكون سبباً في الحكم عليها بسبع سنوات.

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

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

غالية : بس أنا ماليش مصلحة في أني أقتله ما تقولهم كده

المحامى : دى الحاجة الوحيدة اللي في صفك.

غالية : ما أديك بتقول إن فيه حاجة في صفى أمال بتقفلها في وشي ليه.

المحامى : أهم حاجة في أي 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 اللي قتل.

المحامى : الشهود كلها شهدت عليكي حتى نوارة.[1]

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 التي تصرف على أمها وأخواتها، وعملها بائعة ملابس في أحد المحال لا يغطى مصاريفهم ؛ لذا تقع فريسة في براثن خالتها "أنصاف" وزوجها وبنتيهما، الذين يتمكنون من جذبها للعمل معهم في أعمال منافية للآداب، تتردد "دلال" في البداءة، ولكن تحت ضغط الحاجة والعوز، توافق على مضض.

"صاحبة المحل : أمك عاملة إيه؟

---

(١) المصدر السابق.

دلال : تعبانة أوي والله إمبارح مانيمتناش طول الليل حالتها صعبة أوى، أخدتها على الدكتور جري، تحاليل وإشاعات، مش عارفة أعملها إزاي ولا أجيب الفلوس منين"[1]

تذهب "دلال" بمصاحبة بنات خالتها إلى إحدى الملاهي الليلية، لتجالس أحد الزبائن ، وهناك تتعرف إلى "كرم" (البارمان)، الذي يطلب منها الزواج بشرط أن تترك عملها في الملهى، توافق ، ولكن خالتها تقنعها باستمرار العمل معها مرة أخرى حتى تدخر بعض المال لأخواتها الصغار.

"دلال : انتم مش حتشوفونى تانى

إحسان : وهو كرم اسم الله عليه حيكفل بأخواتك ... طب خليكى معانا السنة دي لحد ما تكونى مصاريف إخواتك وتجهزي روحك وتجيبى

---

(١) المصدر السابق.

اللي نفسك فيه.

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

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

وفي الخط الدرامي الثالث والموازي مع قصتي "غالية" و"دلال" نلتقي مع "رضا"" الفتاة الريفية، التي تصل القاهرة للعمل خادمة في البيوت لمساعدة أهلها وتربية أخواتها، لكن حطتها العاثر يوقعها مع عائلات ذوات قلوب قاسية لا تعرف الرحمة يذيقونها كل صنوف

---

(1) المصدر السابق.

العذاب، إلى أن تعمل لدى مدام "ثريا" التي تعاملها وابنتها "دليلة" برفق وإنسانية ؛ إذ تعاملها الأخيرة بوصفها صديقة، وتعيرها ملابسها وأحذيتها، يبدأ زملاء "دليلة" في السخرية من "رضا" والاستهزاء بلهجتها الريفية، مما يثير غضبها، ولاسيما بعد انضمام "دليلة" لهم ومشاركتهم سخريتهم.

تتعرف "رضا" إلى الشاب "مجدي" وتقابله خلسة مرتدية ملابس "دليلة" من دون إذن منها، وتسوء العلاقة رويدًا رويدًا بين الفتاتين ولاسيما بعد أن تلفت "رضا" نظر "عمر" صديق "دليلة" فتبدأ الأخيرة بالغيرة من الخادمة الريفية، وتأمرها بعدم ارتداء ملابسها وتغطية شعرها، وتتصاعد حدة الخلاف بين "رضا" و"دليلة" التي تطلب من والدتها طردها، وتحاول "رضا" الاعتذار لدليلة لكنها ترفض وتهينها ؛ مما يثير حقد "رضا" ، فتقرر الانتقام وتشعل فيها النار؛ لتلتقي الحبكات الدرامية الثلاث داخل السجن.

رضا : (نطهر لها شبح دليلة) بتبص لى كده ليه :بدك تعرفنى عملت كده ليه، علشان بترازي فيا، انتى 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 تذليني، نبوة تشحتينى جزمتك ونبة تدينى بيها فوق راسى"[1].

(١) المصدر السابق.

ويزيد من مناطق القوة في البنية الدرامية ذات الحبكات الثلاثة المتوازية هذه الحركة التبادلية للخيوط الدرامية التي تتقاطع في فضاء جغرافي واحد هو السجن، إلى جانب تماسها بالتقاطع والتوازي مع قصص وحكايات سجينات أخريات، هن ضحية دافع مجتمعي فاسد ومن هذه القصص:

- قصة "حياة" بديلة "غالية" في المشغل، والتي تتعرض إلى عمليات تحرش ومعاكسات وسرقة تؤذى نفسيتها وتصيبها بحالة من الاضطراب النفسي فتقرر بعد سماعها حوادث خطف الأطفال واغتصابهم ألا يذهب أولادها إلى المدرسة، ويتحول خوفها عليهم إلى خوف مرضي مبالغ فيه ؛ يسبب إزعاجاً لزوجها وجيرانها ؛ مما تفتعله من فضائح، وتسوء الحالة النفسية لحياة إلى أن تقرر وضع السم لها ولزوجها وأولادها حتى تلتقي بهم فى الجنة بعيدًا عن أرض الواقع الفاسد، وبالفعل تتوفى العائلة كلها بتأثير السم، ما عدا "حياة" التي يتم نقلها إلى المستشفى وإنقاذها من موت مؤكد، وحينما تفيق تصدم من عدم رحيلها مع أطفالها، وتعترف بجريمتها، آملة في إعدامها لتلحق بعائلتها، وتعيش معهم في سعادة أبدية، إلا أن طبيب المستشفى يقرر إيداعها مصحة الأمراض العقلية.
- وهناك قصة "زينات" إحدى السجينات، التي خضعت لقواعد اللعبة الاقتصادية بتسليم تام، فترتزق بجسدها، وتزين السجينات ؛ ليتماشى مع اسمها المستعار، بينما كليتها تنتزع منها، وهى لا تستطيع الاعتراض لتعانى الفشل الكلوي المزمن الذي يؤدى بحياتها في 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 لي بالمجان بينهشوا فى لحمنا .. بينهشوا في لحمنا

سجينة : عندك الكلية الثانية ... بكرة تقومي وتبقى زى الفل وترجعي زينات ... زينات اللي بتذوق البنات

زينات : مافيش حاجة بترجع يا زيزى العيا لما بياكل فى جتة الواحدة فينا، بيلبد في قلبها، يسيبها جتة مش ناقصها إلا القبر"[1].

- **أما الخط الدرامي الفرعي الثالث فيتمثل في قصة "عزيزة" والتي تشبه إلى حد كبير شخصية "خوخة" في نص "فتحية العسال"، فهي زوجة واحدة من كبار تجار المخدرات، والتي تفدى زوجها، حينما تداهمه الشرطة في معقل نشاطه، فتعترف بملكيتها البضاعة، وترتضي السجن بدلاً عنه بل تتباهى بذلك.**

"غالية : حتشيلى عنه؟ دى القضية دي فيها سنين

---

(١) المصدر السابق.

عزيزة : ولو إعدام أنا أفدى حجاج برقبتي

غالية : بتحبيه للدرجة دى؟

عزيزة : آه بحبه ولا تكنيش فاكره إن بتوع الكيف مابيحبوش رجالتهم زى بقية الناس"[1].

إن البنية الدرامية للمسلسل تقدم نماذج عدة تجسد كل منها خطيئة أو ظلماً أو ضغينة أو انتقاماً يؤدى بالمرأة إلى السجن، ولا يكتفي المسلسل بتقديم حياة النساء داخل السجن الواقعي، بل داخل سجن المجتمع والأفكار والرغبات؛ إذ تنتهي كل الخيوط بفعل عنف أو موت فعلي أو معنوي.

وإذا انتقلنا إلى الحوار بوصفه عنصرًا مهمًا من عناصر البنية الدرامية فسنجد أن آلية تلقى الكلمة في المسلسل اختلفت عنه فى النص المسرحي ؛ بسبب تباعد الفترة الزمنية بين

---

(١) المصدر السابق.

إنتاج العملين (١٩٨٤ – ٢٠١٤)، وما طرأ على المجتمع المصري من تغيرات ثقافية وقيمية، شكلت معجمًا جديدًا من المفردات والمصطلحات، استعانت بها "مريم نعوم" ؛ لمقاربة الأحداث من الواقع والشخصيات ؛ إذ أن "الكلمة في العمل الفني تشبه الحوار في الحياة اليومية العادية لكنها تختلف عنها جوهريًا، فهي مكثفة ودلالية ولا مجال فيها للاعتباطية"(١).

وقد تجسدت قوة حوار المسلسل في اشتغالاته الرمزية والإيحائية، مما أضاف فضاءً لسانيًا ودلاليًا يثرى العمل ويسهم في تنشيط عقل ووعى المتلقي.

"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 السجن أهى كلها عيشة ... السجن ده مش زى ما أنتي فاكره ... ماحدش هنا بينه شفى حد ... كلنا عيلة فى بعض ... الهم واحد والغلب واحد"(٢).

---

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

(٢) مريم نعوم: مصدر سبق ذكره.

لقد قدم الحوار السابق إزاحة دلالية لمعنى السجن خارج إطار مفهومه الماوى بوصفه مكاناً لتقييد الحريات، كما قدم تسويفاً فلسفيًا لجرائم الآداب، في ظل فساد مستشر على كل المستويات.

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

تلقى الصورة المرئية بين النص المسرحي والمسلسل التلفزيونى:

لا شك في أن تلقى جماليات الصورة في النص المسرحي، مرتبط ارتباطًا وثيقًا بدراسة النصوص غير الكلامية (الإرشادات المسرحية) الواردة بالمسرحية ؛ إذ يشير الباحث البولندي "رومان انجاردن" في كتابة "العمل الأدبي" إلى أنه يوجد نصان في العمل الأدبي:

- الأول – هو الحوار أو النص الرئيسي
- الثاني – هو النص الفرعي أو الإرشادات المسرحية

ويرى "إنجاردن" أن العرض المسرحي هو تجسيد النص الأخير في صورة الإرشادات المسرحية"[1]. في أماكنها المتعددة، "والتي تعد مجالًا خصبًا يسمح للقارئ بوضع تصور مبدئي لعناصر العرض المسرحي المفترض ، وهى تسهم في تأهيل المتلقي ؛ كي يسير في خط محدد

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

للوصول إلى طبيعة المتلقي ونوعيته ؛ ومن ثم فإن نظرية التلقي عند "انجاردن" تتعامل مع الإبداع على مستويين : مستوى يمثل نص القراءة، ومستوى يمثل نص المشاهدة"[١].

كما أكد "انجاردن" على أن عملية التلقي الجمالي للأعمال الأدبية تنطلق من مفهوم التجسيد ويقصد بها وجود معرفة ؛ لما تشير إليه دلالات العمل الفني، في أثناء بناء العالم الصوري الخيالي لبعضهم ، ويرى أن هذه المعرفة يحصل عليها من داخل النص نفسه أما كيفية وضع هذه المعرفة داخل النص، وبناء الصورة من خلالها، فهذه مسألة تتوقف على المنهج المتبع في القراءة"[٢].

وسيسعى الباحث من خلال قراءة نص "سجن النساء" للكاتبة "فتحية العسال" إلى تحليل عناصر السينوغرافيا المتخيلة والتي يقصد بها "فن تنسيق الفضاء المسرحي والتحكم في شكله"[٣]. للوصول إلى جماليات الصورة المشهدية بوصفها إحدى الأدوات المستخدمة في تعزيز النص ، وكشف المعنى الذي وراءه"[٤].

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

---

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

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

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

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

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

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

ولم يتوقف مهمة الديكور على "الإشارة إلى زمان العمل ومكانه وأن يدل المتلقي على البيئة التي تجرى فيها الحوادث في أقصر الطرق ، وبأقل المواد وأبسطها"[١] فقط، بل شكل عاملاً مهماً في إثراء ما يعرض على خشبة المسرح ، وتقديم رؤية تشكيلية لها دلالاتها الخاصة التي تتفق مع الرؤية الفكرية وتدعمها، فجاء الديكور "معبرًا عن حالة الحصار التي تعينها الشخصيات، بل موحيًا أيضًا من خلال بعض الموتيفات مثل (الأعمدة العالية – الأذرع الضارعة – النسور) بأن حالة الحصار هذه تمتد إلى الماضي، ربما إلى عصر الفراعنة"[٢].

---

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

(٢) نهاد صليحة: مرجع سبق ذكره، ص ٢٧٩.

ولا شك في أن الإضاءة "لغة بصرية تسهم في خلق الإيحاء وتشكيل وإثراء شاعرية المناخ المسرحي في إطار منظومة المسرحية الكلية"(١). وقد وظفت الكاتبة الإضاءة الخافتة الباهتة ، لتعكس حالة الحزن والاكتئاب المسيطر على السجينات في بعض المشاهد، وتوظيف الظل والإضاءة ؛ لخلق قيم شاعرية وجمالية تزيد من إحساس المتلقي بالتناقض المسيطر على شخصيات المسرحية.

ومن جماليات الصورة في نص "سجن النساء" توظيف الكاتبة تقنية الاسترجاع (الفلاش باك)، ليس عن طريق السرد، ولكن عن طريق أسلوب التمثيل داخل تمثيل، ويعنى ببساطة "تقديم عرض مسرحي جديد داخل العرض المسرحي الأساسي"(٢) ؛ مما يخلق مساحة تمثيل جديدة كل عناصرها المرئية والسمعية، وتحقيق متعة بصرية، أدت فيها الإضاءة دورًا مهمًا في الانتقال السريع والسلس من الحاضر إلى الماضي، في شكل أقرب إلى التصوير السينمائي مما أسهم في إبراز جدليات الزمان والمكان المبنية في النص، وفي إبراز المفارقة المحورية التي تقول إن النص لا يعدد أن يكون سجنًا كبيرًا، مهما تنوعت الأمكنة، وإن زمن النص هو زمن الحصار الدائم ، مهما تنوعت الأزمنة"(٣). كما أسهم الديكور ورمزية اللون كبوصفها عناصر تشكيلية في إبراز جماليات هذا الانتقال كما هو واضح من خلال الإرشادات المسرحية، في المشهد الرابع من الفصل الأول:

---

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

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

(٣) نهاد صليحة: مرجع سبق ذكره، ص ٢٧٩.

"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 آخر من المسرح تبين ديكور عبارة عن حائط به رسومات قاتمة اللون، والإضاءة فيه غير ثابتة – مجرد أن تضاء الأنوار في هذا المستوى نرى سليم الأنصاري (زوج ليلى)، قادم من الخارج فارع الطول، لامع الشعر، في يده سلسلة يلفها حول أصبعه"(١).

وقد يكون العرض المسرحي الجديد بالشكل المسرحي المعروف للمسرح، وقد يكون بأشكال أخرى تحقق مزيداً من جمالية الصورة كالإسقاط الضوئي (السولويت) كما هو واضح في المشهد الثاني من الفصل الثاني:

"إضاءة على وجه ليلى مع موسيقى تعبر عن السجن في أعماقها تمشى في خطوات بطيئة وقد بدا عليها الذهول، وإظلام تدريجي مع مزج الإضاءة في المستوى الأخر من المسرح خلال الفجوة التي فتحت من قبل ، لتصبح في شقة ليلى نرى سليم ، وهو يخلع جاكته هاجماً على ليلى، ليلى ترفض في رجاء، تخفت الإضاءة بين خلال سولويت نرى ليلى ، وقد أسلمت جسدها لسليم بفتور، نسمع صوت ليلى كالحيوان الذبيح، وقد وضعت ملاءة في فمها كي لا تخرج أصوات، إظلام"(٢).

إن الصورة المشهدية، بما تشمله من عناصر السينوغرافيا، قد اتضحت من خلال التفاصيل المختصة بتصور العرض المسرحي المفترض، الذي تحتوى عليه النصوص غير الكلامية؛ مما أفاد في طرح قيم جمالية دلالية وتعبيرية تجعل المتلقي في حالة من التشويق

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

(٢) المصدر السابق، ص ١٤٩.

والترقب. كما أن النص المسرحي قد احتوى – من حيث عناصر السينوغرافيا – على نصوص غير كلامية تشير صراحة إلى كونها آليات تلقي نصية موجهة للقائمين على العرض المسرحي.

كما أسهمت ثنائية الإضاءة والظلام كبوصفها مكوناً بصرياً في خلق مساحات تمثيل متخيلة، فى صورة جمالية لها دلالاتها النفسية ؛ وذلك في مشهد معرفة "عدلات". بحكم إعدامها، في المشهد الرابع من الفصل الثاني:

"عدلات تنهض تقف في وسط الساحة، إظلام تدريجي، ثم إضاءة من وجهة نظرها على بقع ضوء في أماكن متفرقة من الساحة، الإضاءة تتركز على عدد من القضاة في أماكن مختلفة من الساحة، وكأن السجن كله قد تحول إلى ساحة قضاء، ثم تتركز الإضاءات على قاض واحد ، عدلات تقترب منه وتوجه كلامها له، وكأنها لا ترى أحداً بالساحة غيره"[١].

كما شكل نزول "ليلى" إلى صالة المشاهدين في نهاية النص، ملمحًا جماليًا دلاليًا، يوحى بمشاركة المتلقي مأساة الشخصية ؛ إذ يقف معها في محيط الحضور الواقعي الجسدي، ويواجه معها الصورة المتسلطة الفاسدة الميمنة على خشبة المسرح.

"ليلى تقف في مواجهة إلهام ثم تبصق عليها في حدة – العساكر يشدون ليلى ويهبطون بها إلى الصالة ثم ترتفع أغنية النهاية"[٢].

وسيتناول الباحث فيما يأتي تحليلًا لعناصر اللقطة في المسلسل التلفزيوني "سجن النساء" ؛ للوقوف على مدى إسهامها في تكوين صورة جمالية تحقق المتعة البصرية للمتلقي، وتسهم في الوقت نفسه في تأكيد المضمون الفكري للعمل الفني.

ولكي ينجح المخرج التلفزيوني من تجسيد السيناريو، وتحويله إلى رؤية بصرية بشكل يضمن التأثير في المتلقي ويحقق المتعة والإبهار، عليه أن يكون متمكنًا من أدواته متفهماً طبيعة

---

(١) المصدر السابق، ص ١٧٢.

(٢) المصدر السابق، ص ١٨٤.

تقنيات فن الإخراج من ديكور ومؤثرات بصرية وسمعية وملابس وإكسسوارات، وليس هذا فقط "فعلى المخرج أن يكون ملمًا إلمامًا تامًا بحرفية العمل التلفزيوني كقواعد تركيب الصورة، وخواص العدسات والإضاءة والصوت"(١). بالإضافة إلى أحجام اللقطات، وزواياها المختلفة وتوظيف هذا كله بشكل يحقق صورة جمالية أكثر إثارة وجاذبية.

وتبدأ جماليات الصورة بالاستعانة بكاميرا سينما التي تمنح صورة أكثر وضوحًا ونقاءً، حيث الانتقال السهل ، والتركيز الكامل ، والتحكم الأكبر. وتبدأ أولى حلقات مسلسل "سجن النساء" بتعريف للمكان الذي تعيش فيه "غالية" بطلة الأحداث، بشكل صوري دلالي يوضح مدى تدني مستواه الاجتماعي والاقتصادي، وذلك من خلال مقارنه ببيئة اجتماعية أكثر رقيًا وثراء، وبدأ 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 ؛ إذ بيئة غالية بطرقاتها الضيقة ومساكنها المتهالكة وإضاءة شوارعها الباهتة تضع المخرجة "كاملة أبو ذكرى" يدللنا من البداية على سبب الانحراف والجريمة، وهى لفتة جمالية دلالية، عبرت فيها الصورة عن مضمون فكري.

وسيتناول الباحث أهم مشاهد المسلسل، والتي مثلت المحور الرئيسي للحدث الدرامي ومنها:

- المشاهد العاطفية التي جمعت بين غالية و"صابر" في بداءة الأحداث، وقد لجأت المخرجة في هذه المشاهد إلى توظيف اللقطة الثنائية (Two shot) والتي "تستخدم عند تصوير

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

شخصين بمفردهما"[١]، بحجم لقطة متوسطة (MS)، "وهى لقطة تبين لنا حزام الوسط وتعطي نوعاً من الحميمية بين الممثل والمتلقي"[٢] ؛ مما يتناسب وطبيعة المشهد.

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

فقد قسمت المخرجة الكادر أفقيًا لمستويين، بحيث شغلت السماء ثلث مساحة الكادر العلوي، والأرض (سور الكورنيش وغالية وصابر) الثلثين الباقيين، بحيث شكل الحبيبان مركز الثقل للقطة التلفزيونية، تدعيمًا لتأكيدهما البصري بوصفه محوراً للحدث.

وفى مشهد زيارة "اعتدال" لابنتها "دلال" في السجن ، والذي شغل الفترة الزمنية من (الدقيقة ٧ – لدقيقة ٧.٤٦) فى الحلقة العاشرة، ارتكزت جمالية الصورة على تنوع أحجام اللقطات ، وزواياها بالإضافة إلى التوظيف التعبيري 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) آدم آدم : النسبة الذهبية

http://www-maxforums.net

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

و"يظهر فيها الفرد كله من فوق الركبة"[٣]، وفى هذه اللقطة تظهر "اعتدال" وابنتها "دلال" من مسافة طويلة متوسطة، وسط الكادر في الخلفية من بين بعض الزائرين الذين يشغلون جانبي الكادر في المقدمة على اليمين سجينة وابنتها يتبادلان مشاعر الشوق والحنان في تضاد تعبيري لمشاعر البغض والكراهية التي تحملها "اعتدال" لابنتها السجينة ؛ مما يدعم لدى المتلقي مشاعر التعاطف تجاه "دلال"، أما على يسار الكادر فيجلس أب حزيناً على ابنته – في خارج الكادر – بحيث تكون وضعية الأب بالنسبة لدلال هي التقابل بالظهر ؛ مما يوحي بدلالة الأب الغائب في حياة هذه الضحية.

(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.

دلال : أنا ما عملتش حاجة .. أنا لسة بنت زى ما أنا .. والله العظيم ما حد لمسني .. إنتى مش مصدقاني يا ماما"[١]

يتم القطع بلقطة متناهية القرب extreme close up shot (XCL) ، "وهذه اللقطة تركز على جزء معين من جسم الإنسان"[٢] ؛ إذ تركز اللقطة على يد الأم التي تحمل ورقة طلاق طلاق "دلال" من "كرم"، تتحرك الكاميرا حركة رأسية ببطء من أسفل إلى أعلى، لتتناول يد "دلال" الورقة، ثم تتحرك حركة رأسية 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"[٣].

---

(١) مريم نعوم: مصدر سبق ذكره.

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

(٣) مريم نعوم: مصدر سبق ذكره.

وقد جاء إيقاع المشهد هادئاً رتيباً مناسباً الحالة النفسية، المهيمنة على الحدث الدرامي، على عكس مشاهد أخرى ارتكزت جماليات الصورة فيها على سرعة إيقاع القطع، ومدى توافقه مع توتر الأحداث ، ومنها مشاهد قتل الحاج "راضي".

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

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 فلوسي يا واطي.

صابر : آه واطى بس مش قاتل ما قتلتش بنتك زى ما بتقول أنا سترتها لك من الفضيحة وكان بكيفها وإنت كنت راضى ... بنتك اللي كنت عارف إنها مرضانة وبرضه سبتها تحمل، إنت مشارك في قتل بنتك

زبى بالظبط يا عم الحاج

راضي : يا ندل

غالية : إنت إيه يا آخى شيطان (يضربها)

ما تمدش إيدك عليا"[1].

اعتمدت المخرجة في تصوير هذا المشهد على الكاميرا المحمولة التي تنقل المنظر بتوتر واضطراب، وهو نوع من التصوير يشبه تصوير مصوري الأخبار في الحوادث المفاجئة ، وفي المعارك والحروب الحقيقية ؛ إذ تبدو الصورة مهتزة وغير ثابتة بسبب اضطراب الحدث ومخاطر التصوير ؛ مما يشعر المتلقي بأنه في قلب الحدث ؛ نتيجة انتقال شحنة التوتر الدرامي إليه، وفي 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 في صنع إيقاع سريع للمشهد – في الحلقة الحادية عشر–

(١) المصدر السابق.

بحيث كانت مدته من الدقيقة (٣٢.٤٧– ٣٣.٣٣) وتتضمن حوالي ستاً وعشرين لقطة ، وهذا يدل على تدفق اللقطات وفقًا لهذا الإيقاع:

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

ويتم القطع التبادلي بين اللقطات السابقة إلى أن ينتهي بلقطة غرس السلاح في رقبة الحاج "راضي"، ثم لقطة بحجم قريب جدًا لعيني "غالية" من أثر الصدمة وصراحتها المدوية.

- لقطة طويلة من الزاوية العليا لجثة الحاج راضي.
- 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 لحظتي : الميلاد ؛ والموت.

ومن المشاهد التي حققت رؤية جمالية تشكيلية وتعبيرية – مشهد الحريق الذي أشعلته "رضا" في مخدومتها " دليلة"، وفيه لجأت المخرجة كثيرًا إلى اللقطات القريبة والقريبة جداً ؛ لتصوير حالة درامية تعبيرية تمثلت في:

- 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 ، وهي تفتح غطاء الزجاجة ، وتسكب الكحول على "دليلة" في فراش نومها.

– كما وظفت المخرجة تكنيك الازدواج ؛ لتظهر على الشاشة صورتين معًا (وجه رضا المليء بالتشفي والحقد، والنيران التي التهمت دليلة). وقد عمق من تأثير هذا المشهد الموسيقى اللاهثة المتوترة، التي أضافت بعدًا تعبيريًا جماليًا.

لقد حققت المخرجة "كاملة أبو ذكرى" التركيب الجيد للصورة في 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 النفسي المناسب ، والتأثير الدرامي المنشود.

وقد توصل الباحث في نهاية البحث إلى مجموعة من النتائج يمكن إجمالها فيما يأتي:

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 المتلقي ؛ إذ إن 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 وفق تكوينه النظري، من حيث الميول والرغبات والقدرات وحسب خبرة المتلقي الاجتماعية والتاريخية والثقافية التي يحملها.

٣- أوضح البحث جماليات البنية الدرامية في النص المسرحي "سجن النساء" بكسر الكاتبة للقواعد الكلاسيكية ؛ إذ لم تعد الحبكة منسوجة في سياقها التقليدي وفق البناء الدرامي الأرسطي، بحيث لم تتبع الكاتبة "فتحية العسال" هذا المسار الأحادي المنتظم وارتكزت في بنائها على التعدد والتقاطع. وتوظيف الكاتبة تقنية الاسترجاع (الفلاش باك) ؛ إذ أصبح التلاعب بالزمن في البنية الدرامية جزءًا من جمالياتها. كما أنتجت آلية بناء الشخصية الأنثوية التي اعتمد عليها نص "سجن النساء" شكلًا جماليًا؛ إذ تأسس الصراع على تصاعد حالة التكشف الداخلي للمرأة الضحية، وعلى

صورة الإشراق التدريجي للوعي من خلال التكرار والتنوع والتقابل والتعارض والوصل والقطع بكل ما تفرزه هذه الآليات من توتر متصاعد.

٤- أوضح البحث جماليات البنية الدرامية للمسلسل التلفزيوني "سجن النساء"، الذي تجلى في اختيار السينارست "مريم نعوم" الشكل الهرمي في تدرج ظهور أبطالها، واعتمادها في حبكتها على ثلاث حكايات متوازية منفصلة تمامًا عن بعضها لكنها تلتقي في النهاية خلف أسوار السجن ؛ إذ يخلق التناوب بين القصص الثلاث نوعاً من التشويق والإثارة.

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

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

٧- قدم البحث تحليلًا لعناصر اللقطة في المسلسل التلفزيوني "سجن النساء"، وأثبت مدى إسهامها في تكوين صورة جمالية تحقق المتعة البصرية للمتلقي، وتسهم في الوقت نفسه في تأكيد المضمون الفكري للعمل الفني، وذلك من خلال تنوع القطع وأحجام اللقطات، وحركة الكاميرا وزواياها.

المصادر والمراجع:

المصادر:

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

٢ – مارى إلياس، حنان قصاب: المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون

٣ – العرض، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٩٧.

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

المراجع:

٥ – أحمد زياد محبك: دراسات في المسرحية العربية، منشورات جامعة حلب، ١٩٩٧.

٦ – أحمد صقر: آلية التلقي في المسرح، دراسة في النقد الأدبي والمسرحي.

٧ – آدم آدم: النسبة الذهبية http://www.ahwar.org

http://www-maxforums.net

٨ – الفريد فرج: دليل المتفرج الذكي إلى المسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٩.

٩ – باميلا هاورد: ما هي السينوغرافيا، ترجمة: محمود كامل، مطابع المجلس الأعلى للآثار، القاهرة، ٢٠٠٢.

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

١١ – جوليان هيلتون: اتجاهات جديدة في المسرح، إصدارات أكاديمية الفنون، القاهرة، ١٩٩٥.

١٢ – حامد أبو أحمد: الخطاب والقارئ، مؤسسة اليمامة، الرياض، ١٩٩٧.

١٣ – حمادة إبراهيم: السينوغرافيا اليوم، إصدارات مهرجان المسرح التجريبي، مطابع هيئة الآثار المصرية، القاهرة، ١٩٩٣.

١٤ – ديزموند ديفز: قواعد الإخراج التلفزيوني، ترجمة: حسين حامد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٥.

١٥- روبرت ألان. التلفزيون والنقد المبني على القارئ. ترجمة حياة جاسم محمد. تونس: المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، ١٩٩١.
١٦- روبرت هولب: نظرية التلقي، ترجمة: عز الدين إسماعيل، النادي الأدبي، جدة، ١٩٩٤.
١٧- سامية حبيب: مسرح المرأة في مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٣.
١٨- سمير مرزوقي، جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، ديوان المطبوعات الجامعية، الدار التونسية للنشر، تونس، د.ت.
١٩- عدلي سيد محمد رضا: البناء الدرامي في الراديو والتليفزيون، دار النهضة العربية، القاهرة، ٢٠٠٧.
٢٠- عصام الدين أبو العلا: آليات التلقي في دراما توفيق الحكيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٧.
٢١- كاظم العلاف: طريقك إلى الإخراج والإنتاج التلفزيوني، منشورات ذات السلاسل، الكويت، ١٩٩٥.
٢٢- مجموعة من الباحثين: أبحاث ومناقشات المتلقي الأدبي الثاني لدول مجلس التعاون العربي حول التمثيلية الإذاعية والتليفزيونية، دار الفجر للطباعة والنشر، ١٩٩١.
٢٣- نهاد صليحة: المسرح بين النص والعرض، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٩.