[٦]

العلامات الأنثروبولوجية في العرض المسرحي المصري
(الطوق والأسورة نموذجاً)

أ.م.د. عبير منصور إبراهيم حجازي
أستاذ التمثيل والإخراج المساعد
قسم علوم المسرح – كلية الآداب –جامعة حلوان

العلامات الأنثروبولوجية في العرض المسرحي المصري (الطوق والأسورة نموذجاً)

أ.م.د. عبير منصور إبراهيم حجازي*

مستخلص:

يرتكز هذا البحث على قراءة وتحليل العرض المسرحي "الطوق والأسورة" باستخدام المنهج السيميوطيقي، واستخلاص الدلالات والمعاني للعلامات الأنثروبولوجية في هذا العرض. ومن ثم إلقاء الضوء على العلامات في المسرح، وتصنيفها. والتعرف على مفهوم الأنثروبولوجيا وصنوفها. وقد خلص البحث إلى أن عرض الطوق والأسورة قد امتلأ بعدد كبير من العلامات الأنثروبولوجية التي ارتبطت بالبيئة المصرية في صعيد مصر في حقبة سالفة سيطر عليها الجهل والفقر، ونسج العرض تلك العلامات في كل مفرداته وعناصره السمعية والبصرية بتنوعاتها، وتكاملت العناصر البصرية المتمثلة في المنظر ومكملاته والأزياء والألوان مع النص الحواري الذي أمتزج بالعبارات والأمثال الشعبية، كما عبر الممثلون بأجسادهم وأصواتهم عن الحالات المختلفة باللهجة الصعيدية المتميزة، وعن المعتقدات التي تحيا في عقل الجماعة الشعبية ولكن بصيغة تهكمية تسخر من تلك الخرافات من التي سيطرت على اسلوبهم في معالجة قضاياهم ومشاكلهم الخاصة. فقد أحاط الجهل والفقر والعزلة بشخصيات المسرحية كالطوق، الذي يمثل دائرة مغلقة لا تتيح لهم الخروج ، وغل أيديهم كالأسورة الحديدية التي تشلهم عن الفعل. وقد وظفت الطقوس الشعبية مثل العديد والرقص بالعصا والتحطيب، وطقس المعبد في نسيج متكامل يرسم صورة ذات خصوصية لشخصيات الدرامية داخل لوحة متحركة يشعر كل من يشاهدها أنها تأخذه في رحلة استكشافية داخل ثقافة الصعيد بكل ما فيها من أفكار ومعتقدات، وخرافات مسيطرة على عقول أفراد القرية.

* مدرس بقسم العلوم التربوية– كلية التربية للطفولة المبكرة– جامعة القاهرة.

Archaeological signs in the Egyptian theatrical performance (The ring and bracelet as a model)

Prepared by Abeer Mansour Ibrahim Hijazi

This research is based on reading and analyzing the theatrical performance "The Ring and the Bracelet" using the semiotic approach, and extracting the connotations and meanings of the anthropological signs in this performance. And then illuminate the signs in the theater, and classify them. And to identify the concept of anthropology and its types. The research concluded that the presentation of the ring and bracelet has been filled with a large number of anthropological signs that were associated with the Egyptian environment in Upper Egypt in a previous era dominated by ignorance and poverty, and the display weaved those signs in all its vocabulary and audiovisual elements in their diversity, and integrated visual elements of the scene and its complements, costumes and colors with the dialogue text, which was mixed with popular phrases and proverbs, as the actors expressed their bodies and voices for the different cases in the distinct Upper Egyptian dialect, and the beliefs that live in the mind of the group Popular but in a sarcastic form that mocks those superstitions that dominated their way of dealing with their own issues and problems. Ignorance, poverty and isolation surrounded the characters of the play

مقدمة:

إذا كان الصوت في حد ذاته لا يحمل معنى وإنما يتشكل المعنى عبر القيمة الدلالية المرتبطة بالكلمة، فالكلمة في ذاتها نوع لفظي من العلامات تنطلق دلالتها من قيمة اللفظ فى ثقافة ما، والعلامة بوصفها مصطلحا أوسع وأشمل من الكلمة، فهي تحتويها وتتجاوزها.

والعلامة فى حد ذاتها يمكن أن تتواجد في أماكن متعددة، ولكن تختلف قرائتها/أستنباط معناها أو دلالتها حسب الأعراف والقيم التي تهيمن على الجماعة. وعلي ذلك فإن قراءة العلامة يرتبط دائماً بالسياق الذي يحتويها أو التي تطرح من خلاله، فالعلامة ذاتها يمكن أن يتغير مدلولها إذا تم تفسيرها في عدد من السياقات الثقافية المختلفة. فعلى سبيل المثال نجد أن الملابس السوداء تشكل علامة حداد في مصر،بينماتشكل الملابس البيضاء علامة حداد في بلد آخر. وتقترن بعض الألوان بدلالات/شبهثابتةكاللون الأزرق للطفل، الوردى للطفلة، والأحمر للشهوة والأصفر للغيرة، الخ..، وهكذا يصبح اللون عند الفرد بشكل واعى/غير واعى موصلاً لرسالة/حالة/موقف. والعرض المسرحي يحمل العديد من العلامات الصوتية مثل النص المنطوق، والذي يحتوي الحوار بين الشخصيات والمونولوجات الفرية التي تظهر مكنون الشخصية وأفكارها الخاصة التي لا تظهرها للآخرين، ويمكن أن يحتوي الحوار أيضاً على أمثال شعبية، أو كلمات مغناه كالعديد والأغاني الشعبية، والالقاء المنغم لبعض المقاطع، والعلامات السينوغرافية كالمنظر المسرحي بمفرداته والأكسسوارات التابعة للمنظر كالحليات المعلقة على جدارن المنازل والمهمات المسرحية الاخرى. والحركة بوصفها علامة، والتكوين بالممثلين والتشكيلات الحركية سواء بالمجموعة أو التكوين الجسدي أو التعبير الجسدي للممثل، والإيماءة بالوجه والإشارة. كل هذه العلامات يشتمل عليها العرض المسرحي والتي يكون على المتلقي أو الناقد أو الدارس أن يقرأها ويفسرها.

مبررا إجراء البحث:

- إن قراءة العرض المسرحي تعد مهمة واجبة للعاملين بمجال الإخراج والتمثيل وكل من يتخصص في علوم المسرحي فهناك استفادة دائمة من قراءة العلامات للفهم والنقد والتعلم.

- أما بالنسبة لاختار العينة وهي عرض "الطوق والأسورة" ذلك لأنه يصف فترة تاريخية من أهم المراحل التي مرت بها مصر، حيث تتحدث الرواية الأصلية التي أعتمد عليها د. سامح مهران المعد المسرحي عن الجهل والخرافة والدجل المسيطر على المجتمع المصري في ما بين(١٩٣٣-١٩٥٣) حيث تدور الأحداث، والتي تحمل القتامة التي تعبر عن سلطة الجهل والخرافة والدجل داخل مجتمعات معزولة تماماً عن العلم، حتى من يدعي العلم داخل هذا المجتمع فهو يستغله للسيطرة على أفراد المجتمع بالقهر وليس بنشر العلم. ومن ثم مع تفشي الجهل تكون الخرافات مسيطرة عبى المجتمع بمعتقداتها التي تسيطر على سلوك الأفراد ومن ثم تؤدي بهم لمزيد من المآسي والمصر البائس ن والموت. ولذا تفترض الباحثة أن هناك علامات أنثروبولوجية تنتمي لثقافة الجامعة الشعبية المعزولة عن العلم وفي تلك الآونة السالفة، وأن تلك العلامات يمكن البحث عنها وعن مدلولاتها في العرض المسرحي "الطوق والأسورة".
- إن عرض الطوق والأسورة الذي أخرجه ناصر عبد المنعم وحصل على أفضل عرض مسرحي في المهرجان التجريبي عام ١٩٩٦، قد أعاد انتاجه عام ٢٠١٩ وشارك في مهرجان المسرح العربي وحصل على أفصل عرض متكامل، وفي ديسمبر في نفس العام حصل على جائزة أفضل عرض بمهرجان قرطاج بتونس. فهذا يعد سبباً آخر لدراسة وتحليل هذا العرض الذي حظي بكل تلك الجوائز بالتأكيد لما يفترض فيه من جودة في الإخراج وتوظيف العناصر المسرحية مجتمعة تدعو للتأمل والقراءة والتحليل.

أهداف البحث:

١. التعرف على علم العلامات(السيميوطيقا)، ومعنى العلامات في المسرح، وتصنيف العلامات المسرحية.
٢. دراسة مفهوم الأنثروبولوجيا، والتعرف على صنوفها وعلاقتها بالمسرح.
٣. قراءة وتحليل العرض المسرحي "الطوق والأسورة" باستخدام المنهج السيميوطيقي، واستخلاص الدلالات والمعاني للعلامات الأنثروبولوجية في هذا العرض.

أهمية البحث:

١. يعد من أحد وسائل التعلم/والتعليم في المجال المسرحي عامة وتخصص الإخراج والتمثيل خاصة، تحليل العروض المسرحية وتفتيت جزيئاتها لمعرفة كيفية إعادة تركيب الاجزاء أو عناصر العرض وربطها بمدلولات تحقق الهدف من إنتاجها كعلامات في العرض المسرحي تحمل رسالة ووظيفة فنية محددة.

٢. الربط بين الثقافة الشعبية والعلوم الأثروبولوجية والعرض المسرحي حيث تهتم أحد مقررات الدراسات العليا(مرحلة الماجستير) التي تقوم الباحثة بتدريسها بهذا المجال وهي أنثروبولوجيا المسرح.

المنهج: تعتمد الباحثة على المنهج السيميوطيقي(علم العلامات).*

المبحث الأول: علم العلامات(السيميوطيقا)– وتصنيف العلامات المسرحية

- **علم العلامات: المصطلح**

علم الدلالة SEMANTIQUE مشتقة من الكلمة اليونانية Semaino بمعنى دل وهى متولدة من كلمة SEMA التي تعنى العلامة وهى الصفة المنسوبة إلى الكلمة الأصل SENS المعنى.

السيميولوجيا تأتى من الأصل اليوناني SEMEION الذي يعنى علامة و LOGOS الذى يعنى خطاب الذى نجده مستعملا في كلمات مثل Sociologie علم الاجتماع، وtheologie علم الأديان/اللاهوت، Biologie علم الأحياء، Z00 logieعلم الحيوان ... الخ. وبامتداد أكبر كلمة logos تعنى العلم. وهكذا يصبح تعريف السيميولوجيا: علم العلامات (كما يعرفها سوسير) وتعني هذه العلامات/الإرساليات الأساسية للتواصل الإنساني كيف ما كانت مكونات هذه الإرساليات سمعية/بصرية/سمعية – بصرية/ شمية/حركية ...الخ. يختفى المصطلح لمدة طويلة ولا نجدة إلا دراسة للفيلسوف الإنجليزي جون لوك (١٦٣٢–١٧٠٤) تحت اسم Semiotike وبدلالة جد متشابهة لتلك التي قدمتها الفلسفة اليونانية الافلاطونية.

- في أواخر القرن التاسع عشر جمع أحد الجامعيين الأمريكيين التعريفات الأولى والمحددة للسيميوطيقا القديمة وهو ش. س. لايورس (١٨٧٤– ١٩١٤)

ووصل إلى أن علم العلامات يسمى السيميوطيقا، وفى نفس الوقت تقريباً يعرف السويسرى فرديناند دى سوسيير (١٨٥٧ – ١٩٢٣) فى كتابه : محاضرات فى اللسانيات العامة (العلم الذى يدرس حياة العلامات فى كنف الحياة الاجتماعية) التي يسميها سيميولوجيا .

- المصطلحان سيميوتيكا Semiotic وسيميولوجيا semiologie مترادفان الأول من الإنجليزية والثاني من الفرنسية. تمثل كل سيميوطيقا أو " سمى " Semie بالنسبة للميدان السيميولوجي ما يمثله كل لسان Langue بالنسبة للغة Le Langoge. والمادة سيموطيقا Semiotique تعنى لدى الأمريكيين السيميولوجيا فى شموليتها، وأيضا المادة "سمة" Semie التي تمثل بالنسبة للسيميولوجى ما تمثله اللغات بالنسبة للسانى".

- **العلامات في المسرح**

لقد انتقل المنهج السيميوطيقى إلى مجال الدراما والعرض المسرحي عام ١٩٣١، حيث تم نشر دراستين في تشكيلوفاكيا لعضوين في مدرسة براج هما: جماليات فن المسرح the Aesthetics of Art of Drama **لأوتكار زيخ** Otakar Zieh، ومحاولة لتحليل بنائي لظاهرة الممثل An Attempted Structural Analysis of The Phenomenon of the Actor **لجان موكارفسكى** Jan Mokarevsky. أكدت الدراسة الأولى على العلاقة المتشابكة التي تربط بين نظم متغايرة يعتمد بعضها على البعض – يقصد نظم العمل المسرحي – والتي يرفض **زيخ** فيها أن يعطى الصدارة للنص المسرحي الذى يأخذ مكانه المحدد في نظام الأنظمة التي تشكل كلية العرض المسرحي. بينما تمثل الدراسة الثانية لموكارفسكى الخطوة الأولى نحو سيميوطيقا العرض والتي يقدم فيها تصنيفا لقائمة العلامات الإيحائية ووظيفتها في التمثيل الصامت لشارلى شابلن.

أما عالم الدراسات الشعبية بيتر بوجايترف Petr Bogatyrev فقد قدم نظريته التي أصبحت فيما بعد بمثابة بيان رسمي لمدرسة براج فحواها أن خشبة المسرح تحول الأشياء/الأجساد الواقفة عليها وتضفى عليها قوة دلالية كبيرة تفتقدها هذه الأشياء/الأجساد أو لا تبدو بهذا الوضوح في وظائفها الاجتماعية

العادية. وإن قدرة هذا النظام العلامي علي التغيير هو الذي يجعل فن خشبة المسرح شديد التنوع والجاذبية.

ويري فلتروفسكى J. Veltyusky أن كل ما هو على خشبة المسرح يعتبر علامة. وعلي ذلك تُعرف العلامة المسرحية بأنها تشكيل إشاري مصطنع يكتسب دلاله من خلال انتظامه في تشكيل علامي كُلي/شامل وهو العمل الفني/العرض المسرحي.

أما كير إيلام* فيعرف النص المسرحي/المطبوع بأنه شفرة كلية يحتوي على مجموعة من الشفرات التحتية التي تنقسم إلى:

١. شفرات مسرحية تتعلق بطبيعة العرض المسرحي نفسه مثل: رفع الستار/ الدقات التقليدية الثلاث/ المبالغات الحركية/ طبيعة الإلقاء/ المكياج/ تقاليد الاستقبال المسرحي من صمت أو تصفيق...إلخ.
٢. شفرات درامية تتعلق بالتقاليد الدرامية المعروفة كتوقع اتساق الدوافع والأفعال أو توقع أن تنتهى الكوميديا بزواج، أو أن يحصل الممثل الذي يقوم بإلقاء المونولوج أو الخطبة الطويلة علي قبول/إستحسان/(سوكسييه).
٣. شفرات ثقافية تتعلق بالأفكار السائدة عن: الدين/الأخلاق/السلوك الاجتماعي/التقاليد/الأعراف، وغيرها. (ما يهم الباحثة هنا هذه الشفرات الثقافية التي تنتمي إلى المجتمع المصري المتمثل في أهل الكرنك مكان الأحداث)

- **تصنيف العلامات المسرحية**

وتنتظم العلامة المكونة لسينوغرافيا العرض المسرحى في أنساق ثنائية وثلاثية

١- التصنيف الثلاثي الذى اقترحه بيرس وفقاً لعلاقة الدال والمشار إليه أو بين الصورة والموضوع:

١-١ علامة أيقونية Icon

وهى العلامة التى ترتبط بموضوعها حيث يرتبط الدال بالمدلول بعلاقة المماثلة/التشابه. فالأيقونة هي العلامة التى تشير إلى الموضوع الذى يعبر عنها عبر الطبيعة الذاتية للعلامة فقط.

وتبرز العلامة الأيقونية عادة في العروض التي تنحو منحنى طبيعياً (إيهامياً) والعروض التي لا يتعدى استخدام مفردات المكان فيها الوظيفة النفعية أو العادية (مثل الشجرة الحقيقية التي توضح على خشبة المسرح لتمثل شجرة في حديقة منزل أو رصيف.

وعلى ذلك فالمبدأ الذى يحكم العلاقة بين الدال والملول في هذا النمط من العلامات السينوغرافية هو التطابق الأيقونى Iconic Identity، ولعل هذا المبدأ يجد أفضل تطبيق له في العروض التي تقدم داخل فضاءات معمارية حقيقية سواء كانت بيوتاً أو كنائس أو معابد قديمة أو حديثة؛ كقصر الغوري، بيت الهراوي، بيت زينب خاتون في القاهرة، حيث يتطابق مكان العرض المتخيل أو المسرحي مع المكان المعماري الحقيقي وبخاصة إذا لم يجر المخرج علية أي تحويرات فنية تغير من ملامحة الطبيعية.

١-٢ علامة إشارية Index

وهى العلامة التي ترتبط بالمشار إليه ارتباطاً سببياً. وهى علامة تشير إلى الشيء بفضل وقوع هذا الشيء عليها في الواقع. وليست الإشارات كيانات مستقلة بل هي وظائف مثلها مثل الأيقونات. فقد تعنى الملابس المسرحية طراز الزى الذى ترتديه الشخصية المسرحية أيقونياً ولكنها تكون في نفس الوقت ذات إمارة أو قرينة لمكانتها الاجتماعية/حرفتها/عملها الذي تمارسه.

وكثيراً ما يصور المكان الدرامي من خلال التداعيات العلّية أو التجاور بدلاً من الصورة المباشرة. فمثلا استخدام الدخان في عمق المسرح بواسطة الآلة إشارة إلى حدوث حريق عبر تشابك العلة والمعلول. وتحطم أجزاء من الديكور الذى يمثل بيتاً/مقهى/مدرسة أو إسوداد مناطق معينة فيه إشارة إلى أنه تعرض لقصف حربى مثلاً.

١-٣ العلامات الرمزية Symbol

و تكون العلاقة التي تربط بين الدال والمدلول هنا عرفية وغير معللة فلا يوجد تشابه أو صلة فيزيقية بين الأثنين .

"ويعرف بيرس الرمز Symbol بأنه علامة تشير إلى الموضوع الذى يعبر عنها عبر عرف غالباً ما يقترن بالأفكار العامة التي تدفع إلى ربط الرمز

بموضوعه. والرمز عبارة عن شيء يقوم مقام شيء آخر أو يمثله أو يدل عليه لا بالمماثلة وإنما بالإيحاء السريع أو بالعلاقة العرضية أو بالتواطؤ".

والعرض المسرحي ككل هو رمزي – كما يقول كير إيلام – إن العرف وحدة هو الذى يجعل المتلقي يقبل ما يراه على المسرح على أنه يمثل شيئا آخر.

وهناك نمطان من العلامات الرمزية :-

١-٣-١ **العلامات الرمزية الشائعة:** التي أصبحت مقيده بمدلولات ثابته لكثرة تداولها في الفن أو لأغراض غير فنية، وقد ارتبطت بالوعى الاجتماعي/التاريخي/الديني/الإيديولوجي للمتلقي كعلامة الصليب والهلال، المطرقة والمنجل، الجمجمة، الحمامة البيضاء، غصن الزيتون، الغراب، وبعض الألوان مثل الأحمر/ الأبيض/ الأسود/ الأصفر، ويطلق على هذه العلامات الرمزية الهابطة .

١-٣-٢ **العلامات الرمزية المبتكرة:** التي ينتجها الفنان اعتماداً على مخيلته وخزينه المعرفي بصرف النظر عن وجود أو عدم وجود علاقة بينها وبين الموروث الرمزي الذى يحمله المتلقي بيد انها في الوقت ذاته تخضع لنسق من التشفير يتيح لصنف من المتلقين تأويلها أو استنباطها ضمن سياقها ويطلق على هذا النمط العلامات الرمزية الصاعدة.

٢- تقسم الأستاذة الدكتورة نهاد صليحة العلامات المسرحية إلي نوعين: علامة مسرحية رمزية، وعلامة ميتاتياترية/ميتامسرحية.

٢-١ العلامة المسرحية الرمزية:

كلمة الرمزية أو النظام الرمزي Symbolic order تعني الوحدة الظاهرية التشكيلية التي تنظم عدداً من وحدات الخطاب في توجه فكري إيديولوجي معين، وتبعاً لذلك فالمسرح الواقعي الذي يحيل علاماته إلي الواقع/المشار إليه، دون تضمين لإطار تفسير عام للشفرة الدرامية/المسرحية، والمسرح الرمزي الذي يحيل إلي ما فوق الواقع/حقائق طبيعية/ميتافيزيقية، هما وجهان لعملة واحدة وهي التنظيم الأيديولوجي الرمزي لعناصر الواقع، وإن الاختلاف الوحيد بنهما يكمن في تركيز الأول علي عنصر المشار إليه/في الواقع، وتركيز الثاني علي عنصر الدلالة.

٢-٢ العلامة الميتامسرحية:

هي تشكيل مسرحي سمعي/بصري/ لغوي/حركي يحيل المتفرج إلي اللعبة المسرحية لا إلي تصور خاص عن طبيعة الواقع الحياتي للمتفرج أو إلي أية تصورات ميتافيزيقية. فالميتامسرح اساساً يعني بعملية توليد الدلالة وآليات تشكيل الرسالة في النص/العرض، أنه يشبه ما يسمى بالـ "ميتا ـ اتصال" Meta-Communication أي الاتصال الذي يتخذ موضوعة الاتصال نفسه، ويظهر في المسرح في صورة التعليقات(من الجمهور أو الممثلين المزروعين في منطقة المشاهدة وسط الجمهور المتلقي)/ كشف الحيل المسرحية/عروض الشاشة/الحوار المباشر مع الجمهور/البيانات؛ التشكيلات العلامية التي توجه المتلقي/المتفرج إلي إطار التفسير.

- **خصائص العلامة المسرحية**

ينطلق البحث في خصائص العلامة المسرحية "من القانون السيميائي الذى جاء فيه: إن كل الأجسام والأشياء الموجودة في المسرح تشحن بقوة دلالية فائقة". وفيما يخص العلامة فقد أكد علماء السيمياء على ثلاث مفاهيم تختص بها العلامة المسرحية وهم :-

١- دينامية العلامة أو قابلية العلامة للتحول Dynamic and Mobility

٢- قدرة العلامة على التضمين Connotation

٣- الترابط الهرمى فى العرض أو التصدر Foregrounding

وأكثر ما يهمنا هو قدرة العلامة على التضمين/الدلالات المصاحبة، وهو مفهوم صاغه بوجاتيرف في معرض حديثه عن اللباس المحلي كعلامة دلالية حيث "يرى بوجاتيريف أن الديكور المسرحي أو العرض أو الأزياء هي علامات تدل على علامات وليست علامات تدل على العرض". فإذا كان الفضاء المسرحي هو فضاء بيت مثلا فإن هذا البيت يحمل علامات تدل على الذوق والدين والثقافة والطبقة والعمل. فالزي العسكري وإن كان يدل علي الفصيلة أو الرتبة العسكرية، ولكنه أيضاً يمكن أن يحمل معني البسالة والرجولة، وكذلك يحمل منزل برجوازي معنى الثروة/البهرجة أو الذوق.

المبحث الثاني: مفهوم الأنثروبولوجيا وصنوفها:

الأنثروبولوجيا (المصطلح والتعريف):

يرجع أصل كلمة أنثروبولوجيا Anthropology إلى الجمع بين الكلمتين اليونانيتين: Anthropos وتعني الإنسان، وLogos وتعني العلم، أي أن المعنى الحرفي للأنثروبولوجيا هو علم الإنسان.

يعرف **كولد ليفي ستروس** Claude Lévi-Straus (1908 – 2009) في كتابه *الأنثروبولوجيا البنائية* فيقول: "الأنثروبولوجيا بمعناها الواسع، هي المعرفة الجامعة لمناهج مختلفة وأنظمة متنوعة بالإنسان، وستكشف لنا ذات يوم عن الدوافع الخفية التي تحرك الفكر البشري". فقد درس علم الأنثروبولوجيا الإنسان بوصفه كائناً اجتماعياً، واهتم – خاصة – بدراسة السلالات البشرية، والحضارات والثقافات وعوامل تباين اشكال الحياة.

كان اهتمام الأنثروبولوجيين الأوائل هو دراسة الحياة البدائية للإنسان من ناحية اللغات والعادات الغريبة التي تختلف عن المجتمع الأوروبي باعتباره من المجتمعات المتقدمة، ثم تفرعت مفاهيم وأنواع الأنثروبولوجيا مع انتشار المصطلح تدريجيًا حتى أصبح له مفهومه الواضح مع أواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين وحتى يومنها هذا، حيث قامت العديد من المجالات بضم مفهومها الخاص للأنثروبولوجيا فتعددت تصنيفاته، وعرّفت د. سعاد علي الأنثروبولوجيا على أنها "**العلم الذي يتناول الإنسان من كافة جوانبه الجسمية والاجتماعية والثقافية. وهي أيضًا العلم الذي يعلم التنوع، ويلتمس لكل ثقافة منطقها ويبحث فيها عن تكاملها الداخلي ورقيها وإنسانيتها. والأنثروبولوجيا تدرس الحياة الاجتماعية للمجتمعات شبه البدائية والمتخلفة.**"

بل واصبحت تدرس كل الإنتاج الإنساني المادي والثقافي، في أي مجتمع بلا تحديد ، وكل مظاهر الحضارة والمشكلات الحياتية التي ترتبط دائما بالبيئة المحيطة بالإنسان، وكا ما يؤثر عليه من عادات وتقاليد وكل منجزاته من فنون وعلوم ومخترعات واجهزة حديثة أيضاً.

وقد اشتق من مصطلح الأنثروبولوجيا مصطلحين متقاربين وهما: الإثنوجرافيا Ethnography والأثنولوجيا Ethnology (علم الأجناس أو الأعراق).

الأثنوجرافيا "**يعني الدراسة الوصفية لأسلوب الحياة ومجموعة التقاليد، والعادات والقيم، والأدوات والفنون، والمأثورات الشعبية لدى جماعة معينة، أو مجتمع معين، خلال فترة محدد. أما الأثنولوجيا فتهتم بالدراسة التحليلية، والمقارنة للمادة الاثنوجرافية، بهدف الوصول إلى تصورات نظرية أو تعميمات بصدد مختلف النظم الاجتماعية الإنسانية، من حيث أصولها وتطورها وتنوعها.**

وكل من الإثنولوجيا والاثنوجرافيا يكملان بعضهما البعض وهما مجتمعين يمثلان ما تهتم الأنثروبولوجيا بدراسته.

تصنيف العلوم الأنثروبولوجية:

وتنقسم الأنثروبولوجيا إلى فرعين أساسيين وهما "الأنثروبولوجيا الطبيعية والأنثروبولوجيا الاجتماعية أو الثقافية. "**وبتطور البحث الانثروبولوجي،.،، ونظرا للازدواجية المتبادلة بين الفرعين وحتميه التبادل البحثي للوصول الي الفهم الحقيقي للإنسان فقد انقسم هذين الفرعين الي عده فروع**".

١. الأنثروبولوجيا البيولوجية تدرس الجوانب الفيزيقية للإنسان (تركيب جسم الانسان وتنوعه البيولوجي) ... فالأنثروبولوجيا البيولوجية تعالج السمات الفيزيقية للإنسان العضوي في نشأته الأولي وتقوم بعمل مقارنة بين الإنسان العاقل والشمبانزي والميكانيزمات التي ساعدت علي حدوث هذه التغيرات عبر الحقبات التاريخية الطويلة.

٢. الأنثروبولوجيا الثقافية والاجتماعية والتي تهتم بدراسة الثقافة الإنسانية وما تشمله من عادات ومعتقدات وتقاليد تخضع كلها لظروف ثقافية معينة محددة بالأزمنة والأمكنة.

٣. الأنثروبولوجيا اللغوية وتهدف الي البحث في العلاقة بين اللغة والثقافة والتي قد تم التعبير عنها بمصطلح الأثنولغوية والتي اختصت بالوصف والتحليل الشكلي والظاهري للغات.

٤. الأنثروبولوجيا التربوية والتي تهتم بدراسة وتحليل محتويات العملية التعليمية والفروقات القائمة بين أنواع التعليم المعتمدة وبرامجها وأهدافها وكل ما يتعلق بالبنية المدرسية والبيئة المحيطة بها.

٥. الأنثروبولوجيا السيكولوجية وهي تبحث في تأثير العوامل السيكولوجية للممارسات الثقافية في عمليات الادراك والانفعال والاتجاهات الشخصية.

٦. الأنثروبولوجيا الطبية التي تبحث في الأمراض وجذورها ودور مؤسسات الرعاية الطبية.

٧. الأنثروبولوجيا السياسية التي تهتم بدراسة اشكال السلطة ونوعيه المجتمعات المتحكمة فيها.

٨. الأنثروبولوجيا الاقتصادية وهي تدرس الايديولوجيات المتحكمة في السوق والاقتصاد وكل ما يتعلق بالأنشطة والقيم الاقتصادية. وغيرها من أنواع متعددة للأنثروبولوجيا.

ومما تقدم ترى الباحثة أن الأنثروبولوجيا جل اهتمامها هو الإنسان حيث تعتبره قضيتها، وهي في ذلك تتماس مع علوم أخري مثل علم الوراثة، وعلم اللغة وغيرها من علوم، كما تشتمل دراستها علي الفلكلور الشفاهي والمادي؛ كالأسطورة* والطقس*، والأمثال الشعبية، والعادات والتقاليد المتوارثة.

الطقس واعرض المسرحي:

حازت الطقوس كأحد العلامات الأثروبولوجية الهامة علي اهتمام الباحثين والنقاد والمنظرين المسرحيين.* وترى الباحثة أن العلاقة بين الطقس والفن تكمن في أن كليهما شكل من أشكال التعبير البشري، الذي يتشكل عبر العرض، والذي يعد – الطقس والعرض– علامة كبرى في حد ذاته؛ تتشكل من العديد من العلامات الصغرى مرئية ومسموعة. وكل من الطقس والعرض المسرحي يتشكل من مؤدي، وجمهور، ومكان يجمع بينهما، هذا المكان يحتوي كل من المؤدي والمتلقي بحث لا يوجد فاصل بينهما، كي تتم عملية التواصل والتأثير الايجابي على الجمهور عن طريق مشاركته وتفاعله سواء بالحكة أو بالكلمات التي يرددها خلف المؤدي(القائد/ الكاهن/ رئيس الحلقة) . والطقس والفن كليهما قابل لتفسيرات عديدة من قبل المؤدي والمشاهد. وهناك نقاط تتلاقي فيها الطقوس والمسرح، ونقاط اختلاف بيهم. ففي كل من الطقس والمسرح يكون هناك فضاء يتم فيه الأداء، ويكون الفعل في كلاهما من خلال جسد المؤدي أو الممثل. أما الاختلاف بينهما هو أن الطقس حاله انفعالية آنية ثابتة تعتمد علي التكرار في

مراحلها المختلفة وتفترض التصديق من المشارك والمؤدي. أما العرض المسرحي فهو يعتمد أساساً الايهام، وادعاء الحقيقة وتقديمها في اطار حكاية. فالمسرح يقوم علي تقديم ما هو جديد حتي لو كانت الحكاية معروفة، وهذا هو أساس عملية الابداع. وتعددت أنواع الطقوس؛ منها: الطقوس الدينية مثل: طقوس الصلاة الجماعية، طقوس التضحية، طقوس عباده السلف، طقوس التطهير الجسدي، مسرح التعازي التكفيري الديني، والطقوس الاجتماعية، الطقوس الكرنفالية مثل: أعياد الحصاد ووفاء النيل وشم النسيم. وطقوس الصيد طقوس الحصاد طقوس الزواج طقوس جنائزية الطقوس السحرية مثل: الكهانة السحرية Shamanism، طقوس المس أو التلبس Possenssio، الزار، وسحر التماثل.

المبحث الثالث: مسرحية الطوق والأسورة:

هذا العرض المسرحي الذي أخرجه ناصر عبد المنعم، قام د. سامح مهران بإعداده عن رواية الطوق والأسورة* التي ألفها يحي الطاهر عبدالله، والتي يصور فيها الوجه المظلم لصعيد مصر في حقبة زمنية سالفة، حيث يسطر الفقر والجهل ويعم الإيمان بالخرافات والمعتقدات الشعبية والعادات والتقاليد وتأثير تلك العادات والتقاليد والموروثات الشعبية على حياة أهل القرية، وخاصة بيت البشاري محور أحداث الرواية، والمسرحية.

أولاً: الطوق والأسورة (العنوان) كعلامة أنثروبولوجية مسرحية:

العلامة الأولى هي اسم العرض المسرحي "الطوق والأسورة" كل من الطوق والأسورة يحمل الشكل الدائري؛ الطوق هو شيء يحيط بجسم ما أو بفرد ما يجعله أسيراً بداخله، والأسورة هي قيد يوضع باليد سواء كان من الذهب فهو يعبر عن الارتباط بشخص ما، أو كان من الحديد (مثل الأساور التي يستخدمها الشرطي/ أو الكلبش) ما يقيد به يدي المتهم في جريمة ما. وفي اطار العلامات الرمزية فإن كل من الطوق والأسورة يدلان على الدائرة المغلقة التي تحيا فيها شخصيات العرض المسرحي عامة وحزينة بشكل خاص. فالشخصيات في الطوق والأسورة لا تتطور بمرور الزمن، فهي مطمورة في بيئتها، ومعزولة عن العالم الخارجي، وتمر أحداث المسرحية في دائرة مغلقة تحكمها البيئة التي تعيش فيها شخصيات العرض المسرحي، وهي الكرنك/القرية المنعزلة في أقاصي الصعيد والتي يحكما العادات

والتقاليد، والخرافات أيضاً، فالبيئة هي البطل الكئيب الشخص الذي يفرض حضوره الثقيل المؤلم.

ثانياً: تحليل عرض الطوق والأسورة

يحمل خطاب العرض المسرحي عددا من نظم العلامات التي تعمل بطريقة تشبه الشبكة التي تتلاقي خيوطها في الزمان والمكان. إن كل ما يقدم علي خشبة المسرح يعد علامة، وعلي المتلقي/المتفرج قراءة هذه العلامة.

وتقسم الباحثة العلامات المسرحية في عرض الطوق والسورة إلى: علامات سينوغرافية/مرئية/ البصرية وتشمل (المنظر ومفرداته، الحركة، التكوين، الإيماءة، الحركة الراقصة، وعلامات سمعية وتشمل (النص المنطوق" الحوار، و، المونولوج"، الأغاني، والمؤثرات الصوتية). ثم الطقوس كعلامات أنثروبولوجية في العرض.

١- العلامات السينوغرافية/ المرئية/البصرية

يقصد بها كل العلامات المرئية مثل المنظر المسرحي وملحقاته، من أكسسوار، ومكملات المنظر، والحركة كعلامة مرئية سواء اقترنت بالكلمات المنطوقة أو لا، التعبير الجسدي والإيماءة، الحركة الراقصة. كل تلك العناصر هي علامات مرئية على المتلقي، الناقد، الباحث قراءتها في السياق الذي يقدمه العرض المسرحي، وما يهم الباحثة هنا هو قراءة العلامات الأنثروبولوجية التي تنتمي إلى البيئة التي تقع فيها أحداث العرض المسرحي والمعتقدات التي تؤثر على الشخصيات الدرامية وتسير أحداث المسرحية.

ويمكننا تقسيم العلامات السينوغرافية /المرئية إلى:

١-١ علامات رمزية، ١-٢ علامات ميتامسرحية.

١-١ العلامات الرمزية

١-١- أ : بنية المشاهدة في عرض الطوق والأسورة:

تنقسم بنية المشاهدة إلى ثلاث أماكن يتم فيها التمثيل وهي بيت البشاري(منصة مرتفعة إلى يمين أو يسار المتلقي حيث يوجد ممر مستطيل (مرتفع) في منتصف قاعة العرض يجلس على جانبيه الجمهور، ويربط هذا الممر بين مساحتين الأولى تمثل بيت البشاري، وهذا المكان ثابت لا يتغير، والجزء المقابل يمثل رموز

متغيرة؛ فهو يرمز تارة إلى المعبد، وتارة أخرى إلى بيت الشيخ، ومرة ثالثة كأنها قارعة الطريق حيث يلتقي الكورس من الرجال اللذين يمثلون أهالي القرية في حواراتهم.

١-١- ب : المنظر المسرحي ومكملاته كعلامات رمزية للفقر الذي تعيش فيه حزينة واسرتها:

المنظر المسرحي يرمز الى بيت بسيط فقير من حيث المساحة التي يجتمع فيها أفراد الأسرة جميعاً؛ البشاري الذي يرقد على فراشه، وإلى جواره ابنته فهيمة التي تغسل الملابس في (الطشت/الوعاء الشعبي لغسيل الملابس)، وإلى جوارها حزينة وأمامها الرحايا التي تطحن بها الحبوب، والعباءة(تسمى الملس في بعض المدن والقرى المصرية في دلتا مصر وصعيدها) المعلقة على مسمار في الحائط الخلفي للمنزل.

فالمنظر عامة يدل على بيت فقير لا تمتلك الأسرة التي تعيش فيه سوي صندوق(نعلم في مشهد لاحق أن بهذا الصندوق أشياء تخص فهيمة (الشوار) من أجل زواجها المستقبلي.

وزير للمياه، بالإضافة الى الجزء غير المطلي بدهان في الحائط خلف المكان الذي تجلس فيه حزينة(يسار المنظر/بيت البشاري/بيت حزينة) الذي يظهر من خلاله الحجر الذي بنيت به المنازل قديماً. فالديكور الذي صاغه محيي فهمي كان معبراً عن بساطة الحياة البدائية التي تعيشها تلك الأسرة الفقيرة، ومثلت مفرداته البيئية عدداً من العلامات الأيقونية التي تحمل مدلولاتها الواضحة داخل العرض المسرحي.

كما قال الناقد رامز عماد – وأفق معه في الرأي – فالرحايا الفارغة التي تديرها حزينة منذ اللحظة الأولى وتختتم بها أيضاً العرض المسرحي هي دلالة على استمرارية الحزن وحالة الرتابة التي تحيا فيه الأسرة.

وفي المقابل طشت فهيمة الذي تحاول غسل هذا الحزن فيه، وحصيرة بشاري التي تدل على عجزة ، والقلة الفخارية المكسورة التي تدل على حالة المنزل بعد غياب الابن، والمداس المقلوب الذي دائما من جده في التراث الشعبي بكونه نذير شؤم.

المنظر المسرحي في عرض الطوق والأسورة بمفرداته البيئية البسيطة (الرحايا، الطشت، الزير، الصندوق، الحصيرة) التي تدل على حالة الفقر التي تعيش فيها اسرة حزينة والبشاري.

١-١- ج – التكوين الجسدي أو التعبير الجسدي والإيماءة ودلالاتهم

التكوين الجسدي للممثل (نائل على) الذي يقوم بدور الحداد الانحناءة ووضع الأيدي على ركبتيه والنظر لأسفل دلالة على عجزه كرجل لإتمام العلاقة الزوجية. كما تقف زوجته فهيمة (مارتينا عادل) مكتوفة الأيدي أيضاً.

التعبير الجسدي وايماءات الوجه لكل من الحداد وفهيمة في دلالة واضحة تؤكد قصور الزوج في اتمام معاشرة زوجته ليلة الدخلة. واستمرار فهيمة في نفس الوضع الذي تشبك فيه يديها دلالة على قلة حيلة الزوجة في هذا الموقف.

الجلسة الغريبة الذي يجلسها الشيخ العليمي كالذي يجلس لقضاء حاجته(في الحمام). هذا الوضع الساخر الذي أرداه المخرج لذلك المشعوذ الدجال.

الشيخ العليمي(أشرف شكري) الذي تذهب إليه كل من حزينة وفهيمة لفك حبال الكيد، حيث كانت تظن حزينة ان السبب في ذلك هي الحدادة أخت الحداد لعدم اكتمال الزواج بينهما) كي ترث هي أراضي الحداد، وهي تخاف أن يطلقها الحداد لعدم انجابها طفل، وقام الشيخ بإعطائها حجاب و زجاجه صغيره بها سائل تستخدمها ليفك هذا العقد.

علامة التوحيد بالسبابة يرفعها الممثل محمود الزيات/ البشاري، دلالة على قوله الشهادتين عند وفاته	فهيمة وهي تكتنفها الحمى وترى خيال أخيها مصطفى(تخاريف)، ووضع الأم حزينة يدها على خدها دلالة على خوف من أن تموت ابنتها من الحمى

١-١- د: التكوين في مشهد العديد كعلامة رمزية

صمم المخرج ناصر عبد المنعم تكويناً دالاً على المقابلة أو التضاد الفكري بين العادات والتقاليد التي تتمثل في العديد والندب والبكاء الحار على الميت (بما فيه لطم الرأس أو الخدود) والعقيدة الإسلامية التي تتمثل في الشيخ الفاضل الذي يقول:

أمنعوا نسوانكم من ترتيد تلك المراسم .. لن يرحمكم الله إن لم تأمروا حريمكم بالكف عن الأمور الحرام، والرجال قوامون عن النساء .. ليس منا من شق الجيوب ولطم الخدود ودعا بدعوى الجاهلية.. وتلك عاده جاهلية وأنتم مسلمون..

فلا تعرضوا موتاكم وأنفسكم لعذاب من الله شديد .. وصلوا علي أرواح الموتى يغفر الله لكم ولهم ولنا إن الله غفورا رحيم. وترى الباحثة أن المخرج نجح في عمل هذا التكوين الدال الذي أكد على المعنى المراد من المشهد وهو مواجهة الخرافات والعادات والتقاليد التي لا تنتمي للدين ومكروه فعلها للحي والميت على السواء.

التكوين على شكل مثلث الشيخ الفاضل في موقع الرأس دلالة على القيادة، وضع الأيدي على العصا بالنسبة للرجال دلالة على القوة والحسم.

الشيخ الفاضل(محمد حسيب) وهو يواجه العديد واللطم على الميت بأقوال الرسول(ص) والحث على الصلاة والدعاء بدلاً من هذه الأفعال المكروهة في الدين الإسلامي.

النساء النائحات أما الشيخ الفاضل على الأرض يضربن الأرض بكفوفهن. وفي هذه المواجهة القوة والغلبة تصبح للواقف بثبات على قدميه ويصير الأضعف في الفكر هومن يكون في وضع الجلوس.

١-١- ه – توظيف التحطيب في العرض المسرحي

التحطيب أحد الألعاب الشعبية الخاصة بمنطقة صعيد مصر. وهي عبارة عن نزال يقوم به الأفراد، كل فرد يواجه فرداً آخر، في حلقة من المتفرجين، ويغلب عليها الارتجال، وينتهي هذا النزال بانتصار أحد الأفراد على الآخر. والتحطيب يهدف كأي لعبة شعبية إلى المتعة وتحقيق الذات، وفكرة تحقيق الذات والإبداع الفردي ترتبط بفكرة البطولة الشعبية، والرجولة في مواجهة الاختبار. وهي تعتبر مصدراً من مصادر الرقصات الشعبية كما شاهدناها في الفرقة القومية أو فرقة رضا للفنون الشعبية. وفي الطوق والأسورة تم توظيف التحطيب في مشهدين هما: مشهد العرس حيث يقوم الرجال بممارسة هذا النزال بما فيهم العريس، وبشكل يغلب عليه اللعب والفرح، والمشهد الآخر هو المشهد الأخير الذي يمثل الصراع بين الشيخ الفاضل والحداد ومصطفى على نسب فرحانة ابنة فهيمة، ويبدو أن هذا المشهد مشهد ميتافيزيقي حيث أن الشخصيات الثلاث المتنازعة في المشهد ماتت بالفعل أو ذكر ما ينم على ذلك. فالحداد بعد زواجه من امرأة أخرى غير فهيمة (وبالطبع فشل في معاشرتها) انتحر بأن قام بإحراق نفسه، والشيخ الفاضل قد فسرت الجوقة من النساء الحلم الذي حلمت به إحداهن بأنه غرق في شبر ميه، ومصطفى الذي غاب عن بلده واهله لم يعد لزيارتهم مثلما فعل عبد الحكم زميله في الغربة، ولم يعد قط إلا في هذا المشهد الذي يضم الأموات في صراعهم على الطفلة التي انجبتها فهيمة.

التحطيب و الرقص بالعصا في عرس الحداد

العراك بالعصا في المشهد الأخير من عرض الطوق والأسورة بين الشيخ الفاضل والحداد ومصطفى البشاري

١-٢- علامات ميتامسرحية

١-٢-١ بداية العرض من خارج قاعة العرض

إناه حيلة المخرج لعمل مشاركة بين الممثلين والجمهور أن يبأ العرض فعالياته من خارج القاعة ، عن طريق الفرقة الموسيقية وبعض الممثلين (الكورس/ الجوقة) المشاركة بالتصفيق ومخالطة الجمهور للشعور بالحميمية وتفعيل المشاركة في الحدث المسرحي.

١-٢-٢: توظيف الكورس/الجوقة من الرجال للتعليق على الأحداث

وظف المخرج ناصر عبد المنعم الكورس (الجوقة) من الرجال للتعليق على الأحداث أو مناقشة حدث ما، ولكن من خلال هذه الشخصيات الثلاث يؤكد لنا صانعوا العرض المسرحي الطوق والأسورة المعد والمخرج على ما تحمله شخصيات القرية من عقائد وأفكار شعبية وخرافات أيضاً راسخة في أذهانهم، وعن طريقها يفسرون ما يدور في القرية من أحداث:

رجل٢: في السفر سبع فوائد زي ما بيقولوا

فيساله رجل٣: .مين اللي بيقولوا؟

يرد عليه قائلاً: **سؤال غويط محدش فكر فيه قبل كده؟**

فالناس في هذه القرية يتناقلون الأفكار بلا تحليل أو تمحيص ويتخذونها حكمة أو منطق، دون أن يعلموا المصدر أو المغزى من الاقوال السائدة. وفي نفس الموقف نجد أفكار شعبية متداولة عن السودان، حيث تعتقد الجماعة الشعبية المتمثلة في رجل٣: وموافقة رجل١، ورجل٢ أن المهدي المنظر سوف يظهر في منطقة السودان، وليس فقط المهدي المنتظر ولكنها بلد الأولياء الصالحين، بل نجد في هذا الحوار أيضاً الخرافات التي يسردها الناس على لسان رجل٣ والتي تختص بوجود عقارب كبيرة في حجم الفيل وأن تلك العقارب تأكل البشر. خرفات تنتقل من جيل إلى جيل في حضور الجهل وغياب العلم والثقافة الابتعاد عن الدين الحق.

رجل٢: ولد البشاري سافر بيدور على الحلم يدور على الفلوس.

رجل١: راح السودان عشان يشتغل فيها

رجل ٣: بلد الأحجبة والأولية والمهدي المنتظر. بيقول لك في عقارب بجد الفيل في السودان.

رجل ٢: أيه .. فيله

رجل ٣: لا. عقارب.. جرب أنت وهو .. وبيحبوا وكل البني أدمين.

جوقة الرجال يعلقوا على الأحداث ويسردون بعض الأحداث التي لا يتم تمثيلها.	جوقة الرجال(أشرف شكري، شريف القزاز، شبراوي محمد) في عرس الحداد
مشهد كوميدي يرفع الممثلون من الجوقة الرجال جلاليبهم وهم يتفقدون المسلات في المعبد	يعتقد أفراد الجماعة الشعبية المتمثلة في الكورس أن المسلات كانت أصابع الفراعنة(المصريون القدماء) لأنهم كانوا عظماء وذوي قامات وأجساد ضخمة، وهي فيها من التورية للمشهد التالي التي تخرج فيه السيدات من البعد وهن حوامل. وبالتالي فهم يمزون للفحولة الذكورية بقولهم أن المسلات أصابع الفراعنة وبالتالي كل سيدة تريد الأنجاب تذهب للمعبد وستعود وفي بطنها جنين ببركة المعبد والفراعنة كما يعتقدون.

١-٢-٣ الكورس/الجوقة النسائية

لعبت الجوقة النسائية كعلامة ميتامسرحية على طوال العرض المسرحي؛ أولا: تم زراعتهن في مكان الجمهور للمشاهدة أو التعليق على الأحداث وهن يمثلن نسوة من القرية. ثانياً قامت الجوقة النسائية بالتمثيل أو التشخيص في العديد من

المواقف، تارة يكن النسوة التي تشاركن حزينة وفهيمة بالعديد عند وفاة البشاري، وتارة أخرى هن صديقات العروس اللاتي يغنين ويرقصن ويحملن (الشوار) جهاز العرس من منزل العروس إلى منزل الحداد/العريس، ومرة ثالثة يمثلن الصبايا الصغيرات اللاتي يبشرن الجميع بأن فهيمة قد انجبت بنتاً. وفي كل مرة يظهرن فيها يغيرن من مظهرهن الخارجي ليلائم المشهد الذي يمثلن فيه كما يتضح في اللقطات التالية من العرض.

البالون ودلالته في العرض المسرحي

١- تخرج الفتيات بملابس سوداء(تلك التي ترتديها السيدات عند خروجهن من المنازل) ا لذي يمثل نوع من النصب على السياح الذين يأتون إلى الكرنك تدعي الفتاة أن بداخل البالون جعران، يشتري السائح هذه البالون كيف احصل على الجعران ثم ينفخ البالون فتنفجر فيقع الجعران على الأرض ويختلط بالرمال ولا يستطيع أحد أن يجده سوي هذه الفتاة التي تبيع الوهم للسياح.

والبالون كعلامة أيقونية في هذا المشهد يمكن أن تتحول لعلامة رمزية في ذهن المتلقي حيث يمكن أن يدل البالون على الحداد، القوى البنية والذي يحتاج عمله مزيداً من الشدة والقوة، ولكنه لا يستطيع أن يعاشر زوجته فيصبح بهيئته الجسدية بالوناً فارغاً.

البالون هي فهيمة فارغة العقل و فارغة الرحمن والتي لا تستطيع أن تصبح سيدة مكتمل، وتحتفظ بزواجها (في نظر الجماعة الشعبية) إلا إذا حظيت بمولود أو حملت.

٢- تخرج الفتيات من المعبد، واضعات البالونات تحت الجلباب دلالة على ارتفاع بطونهن من الحمل، ويتحدثون عن الوحم الذي تشعر به المراة الحامل في الشهور الأولى من حملها.

ولكن بمجرد أن يقلن معاً: **الموت ولا العار**. وهي جملة خارج سياق الموضوع الذي كانوا يتحدثون، فبأداء هذه الجملة يخرجون عن ماهية الشخصيات التي يمثلنها ويعودون لكونهم كورس أو جوقة ميتامسرحية تمهد لحدث ما، وهذا الحدث في العرض (الطوق والأسورة) هو موت فهيمة نتيجة ارتكابها جريمة الزنا مع بن الشيخ الفاضل.

الجوقة النسائية وسط الجمهور (إيمان حسين، سارة عادل، فرح عناني) ونشيد هنا بوحدة الطراز في الأزياء المستلهمة من الزي الصعيدي.

الجوقة النسائية تتحول إلى صديقات العروس ويرتدين الملابس الملونة المناسبة لأعمارهن الشابة والمناسبة للعرس أيضاً(تصميم نعيمة عجمي)

جوقة النساء: صديقات العروس

الاحتيال على السياح ببيع البالون الفارغ

حلم احدى النساء وتفسيره وفاة الشيخ الفاضل

الصبايا الصغيرات بالحارة

تتحول الفتيات الثلاث إلى ثلاث سيدات حوامل ويتحدثن عن الوحام/الوحم. وحام الحمل هو رغبة شديدة في تناول الحامل بعض أنواع الطعام دون غيرها. الغثيان عند تناول أطعمة أخرى،أوحتى شم رائحتها. ويحدث في الثلث الاول من الحمل ، ويستمر في الثلث الثاني ويقل في الثلث الأخير.

٢- **العلامات السمعية**

٢-١- النص المنطوق: يمكن تقسيم النص المنطوق في العرض المسرحي إلى:

١- الحوار المسرحي (سواء كان حوار بين شخصيتان أو اكثر، أو مونولوج).

٢- الغناء: الغناء الفردي(النوبي).

٣- الرموز الصوتية(المثرات الصوتية) ودلالاتها.

٢-١-١- العلامات الأثروبولوجية في الحوار المنطوق ودلالاتها:

- أول علامة منطوقة في العرض المسرحي الطوق والأسورة هي الجملة الحوارية التي تنطق بها حزينة: **قلبي على ولدي انفطر وقلب ولدي علي حجر.**

وهو مثل يجري مجري الحكمة وهو دلالة على عقوق الولد الذي غادر الدار والقرية والوطن ليعمل بالسودان، فهو لم يكترث بالوضع الذي تعانيه الأسرة حيث مرض أبوه وعدم قدرته على الحركة، وأصبح هو العائل، فبدل من أن يتحمل المسؤولية ويراعي أبوه المريض وأمه وأخته رحل يبحث عن عمل بعيد عن القرية كلها.

- ثاني العلامات المنطوقة وهي عندما تقول حزينة ل فهيمة: **المداس المقلوب يجيب النحس**، وهو اعتقاد شعبي منتشر بين الناس في كثير من القرى والمدن أيضاً، أن الحذاء المقلوب يجلب الحظ العسر لصاحبه أو من يقطن معهم.

ونلاحظ أن حزينة تنطق الحاء في كلمة النحس ما بين العين والحاء(التماثل في المخرج حيث أن كل من العين والحاء يخرجان من وسط الحلق)، وهذا ما نجده في لهجات صعيد مصر)

- **حزينة : فات حول والتاني قرب يحول، ميتهم راكزه لا تروي ولا تشيل وسخ**

دلالة على أنها أيام ثقيلة ليس بها فرح ولا حياة نظراً لغياب الأبن الوحيد للأسرة.

- غياب الأخ وحنين الأخت إلى أخيها.

تقول فهيمة **اه يالالالي ياعيني يالالالي ع اللي تغرب راح ولا قال لي .. شاله الحرير وتقيطه الكشمير. راح وغاب كثير ومين يا ناس يقول لي.** فقد اختار المعد سامح مهران مؤلف النص المسرحي هذه العلامة الفولكلورية لتناجي بها فهيمة نفسها في لحظات الحنين إلى أخيها مصطفى الغائب عن البيت والأهل.

- البشاري ينتقد سلوك حزينة(النظرة الذكورية للمرأة)

البشاري: طول عمرها لجاجة ولهافة وتموت ف الرط .. تلاقيها دولك مزروعة وسط النسوان ومشرقه ومغربه. دلالة على أنها تحب الحركي ولا تكترث بالوقت وخاصة عندما تجتمع مع النسوة فتاتين بمزيد من الحكايات والمواقف التي مرت بهن وبغيرهن، ونجد تعبيرات أخرى ممثلة مثل: اللت والعجن، وهي مفردات شعبية أخرى دالة على كثرة الكلام فيما لا ينفع، فهو ترديد للحكايات لا أكثر.

- المرض والعلة وأثرهما على البشاري

يحتوي النص المنطوق على علامات تمثل المواقف العديدة التي تؤكد أثر المرض على البشاري

أولاً: عدم القدرة على الحركة أو تناول الماء أو الطعام إلا بمساعدة ابنته:

حزينة: حطي أبوكي ف الضلة يا فهيمة عشان سخن.

فهيمة: م الضلة للشمس وم الشمس للضلة .. والله مانتو جايبنها البر.

دلالة على الفعل المتكرر الذي تقوم به فهيمة لمساعدة ابيها لعدم قدرته على الحركة بمفرده.

البشاري: يا فهيمة بجالي ساعة بنادي وأنتي ودن من طين وودن من عجين

وهذا التعبير يدل على أن فهيمة لم ترد عليه بسرعة وأنه يطول نداءه، ولكنها ذات أذن مسدوده فأحدها طين والأخرى عجين.

ثانياً: فقدان الأمل في الشفاء:

البشاري: ما هو يا اروح عند ربنا وأخل الجنة يا تجيبولي حجر معسل أقتل بيه الوقت .. هموت خرمان يا أولاد الرفضي.

ثالثاً: فقد القوامة والسيطرة على زوجته:

البشاري: قبل ما تفارقني عفيتي كنت بعرف أسد خشمك

- علامات لوعة الفراق وذكر محاسن الموتى

حزينة: يابوي .. نارك حاميه يا بشاري. (تعبير دال عبارة على لوعة فراق الزوج لزوجته لمفارقته الحياة)

حزينة: الله يرحمه كان يقعد ويفرش ريشه ويمدد ولا السلطان، ويقعد و يتشرط كمان. كان حسيس. يبكي بالأيام والليالي ويستنى اللي تجود بيه.

- مبدأ المقايضة

المقايضة هي استبدال شيء بشيء، بضاعة ما ببضاعة أخري، وهي من المعاملات القديمة التي استمرت فترة طويلة بالقرى نظراً لحالات الفقر التي تمر بها الأسر، وهذه المعاملة ذكرت في القرآن الكريم، حيث يقول المولى عز وجل: فَلَمَّا دَخَلُواْ عَلَيۡهِ قَالُواْ يَٰٓأَيُّهَا ٱلۡعَزِيزُ مَسَّنَا وَأَهۡلَنَا ٱلضُّرُّ وَجِئۡنَا بِبِضَٰعَةٖ مُّزۡجَىٰةٖ فَأَوۡفِ لَنَا ٱلۡكَيۡلَ وَتَصَدَّقۡ عَلَيۡنَآۖ إِنَّ ٱللَّهَ يَجۡزِي ٱلۡمُتَصَدِّقِينَ. صدق الله العظيم(سورة يوسف: الآية٨٨). وفي عرض الطوق والأسورة قامت حزينة بهذه المعاملة:

حزينة: عديت على منصور أبو سالم صاحب دكانة الأمانة اديته ٦ بيضات وخت باكو معسل. وبالطبع حزينة لم تقايض البيض بالمعسل لكي تعطيه لزوجها لكن لترسله للشيخ الفاضل كي يدعو لابنها مصطفى في غربته.

حزينة: وقلت له يديه باكو المعسل على شرط يدعي لمصطفى في غربته.

- علامات تقديس المشايخ بين الحقيقة الخافية والخرافات السائدة

يدور الحوار بين أفراج الجوقة (الرجال) بينهم من يؤمن بقدرات الشيخ الفاضل وهم نسبتهم ٢ إلى ١، وهو رجل ٣ الذي يتشكك من تلك القدرات التي يضفيها الآخرون على شيخ القرية.

رجل١: كيف يكون شيخ ومايركعهاش

رجل ٢: تلاته بالله العظيم تصدق والجمعة بالذات بيصليها في المسجد النبوي واللي يقول غير كده جاهل بمقامة ده ولي من أولياء الله. عارف يعني أيه ولي

رجل٣: عقلي ما قادرش يصدق واصل. الشيخ الفاضل يبقى هنا وفي المدينة والمنورة في نفس الوقت!

رجل٢: ده راجل مبروك وطاهر ويحب العبادة في السر.

وموقف آخر يحكيه رجل٢:

رجل١: في سنة من السنين الحج حس

رجل٢: في سنة من السنين الحاج أبو عبد الله لمحه وسط زوار الدير نده عليه عمل نفسه ولا كانه هنا. وفص ملح وداب

جوقة النسوة: فص وملح وداب. دلالة على قدرته على الاختفاء في لحظة كما يعتقدون. وحكاية ثالثة عن الشيخ الفاضل في نظر الجماعة الشعبية المتمثلة في جوقتي الرجال والنساء. حيث يتصاعد الجدل بين أفراد الجوقتين بشكل تهكمي يعلن موقف سامح مهران كمعد للعرض المسرحي من الشيخ الفاضل.

امراة١: أيه هو اللي يعدي البحر ولا يتبلش

جوقة الرجال: سؤال واعر قوي

جوقة النساء: العجل ف بطن أمه

والشيخ الفضل كمان يقدر يعدي البجر من الشرق للغرب ويرجع الشرق تاني ومفيش ف توبه نقطة مي واحدة.

رجل٣: كيف يقدر؟!

امرأة ١: يخلع عبايته ويفرشها فوق المي وبعدين يقعد عليها

رجل١: يعني الشيخ الفاضل هو العجل ف بطن امه

جوقة النساء: أمال الشيخ الفاضل هو العجل ف بطن أمه.

٢-١-٢- الغناء

يتمثل الغناء في عرض الطوق والأسورة – بعيدا عن الغناء في الطقس الذي ستقوم بتحليله الباحثة بشكل منفرد – في المغني النوبي الذي يعلق بغنائه على الأحداث أو يقدم لها. وذلك عن طريق رباعيات غنائية معروفة وفي ذاكرة المتلقي حيث أنها من الموروث الشعبي لمنطقة النوبة، (وقام أحد المطربين المشهورين بإعادة تقديمها للجمهور وهو محمد منير وهو أيضاً نوبي الأصل). منها:

قالت بابا بابا أن ريت هنا خيالة

تسعين ناقة لجح والرجال شياله

قال لها عريسك جايكي في القيالة

أرفض له الطلب ولا أنتي ليه مياله

وكانت هذه الرباعية مقدمة لمشهد فهيمة الذي تتحدث فيه مع صندوقها الذي يحتوي على الجهاز/ الشوار عن انتظارها للعريس ورغبتها في الزواج، ثم يليه مشهد العرس.

ثم يخل المسرح بالرباعية التالية التي تدل على الأمل الذي تشعر به كل من حزينة وفهيمة بعد زيارة الشيخ العليمي واخذهن الحجاب والدواء لفك الربط بين الحداد وفهيمة.

في ساعة عصر جرس البرنسيس رنا
فتحت لي باب شميت روايح الجنة
قالت يا الحبيب أصبر قليل وأستنى
بعد الناس تنوم كل اللي عايزه اتمنى

٢-١-٣ الرموز الصوتية ودلالاتها

- صوت الكروان: وهو ما يعبر عنه الجماعة الشعبية بأنه يناجي الله وكانه يقول الملك لك لك يا صاحب الملك، وعندما تسمعه فهيمة تردد : الملك لك لك يا صاحب الملك. دلالة على تفويض الامر لله نظراً لغياب أخيها وسفره وابتعاده عن الأسرة.
- صوت الغراب: نسمعه مرة عند وفاة البشاري وهو بمفرده على خشبة المسرح، وهو نظير شؤم في عرف الجماعة الشعبية، ثم مرة أخرى بعد نهاية الحلم الذي يحلون النسوة تفسيره عن الشيح الفاضل، وتتساءل إحداهن هل الشيخ مات أم لا، ثم تقول امرأة١وامرأة٢: **سبحان الله يعدي البحر ولا يتبلش ويغرق في شبر ميه**، وبعها نسمع صوت الغراب مما يؤكد موت الشيخ الفاضل.
- طرق الحديد بإيقاعات مختلفة ومتصاعدة في مشهد ليلة الزفاف. دلالة على تحول فضاء المنصة لبيت الحداد.
- التوتر الذي نسمعه عن طريق عازف الربابة، والطبول المتزايدة في الإيقاع، وخبط الدفوف في المشهد الأخير والتي تساعد في تصاعد الاحساس والنزاع بين الشيخ الفاضل والحداد ومصطفى على الطفلة(فرحانة) التي ولدتها فهيمة.

٣- **الطقوس الشعبية كعلامات أثروبولوجية في عرض الطوق والأسورة**

احتوى عرض الطوق والأسورة على ثلاث طقوس شعبية، وستقوم الباحثة بتحليلها حسب ترتيب وجودها في العرض:

٣-١- العديد

جرت العادة في المناطق النائية والأزمنة السالفة أنه بعد الانتهاء من مراسم الجنازة تجتمع النساء ويبدأن في العديد، والعديد هو الرثاء في حالته الشعبية، وتشتد حرارة العديد وانفعاله كلما كان الميت عزيزاً أو ذا شأن، وبخاصة من الشبان، والكهول الذين لم يبلغوا مرحلة الشيخوخة.

وتأتي السيدات الذين يشاركن في العديد بملابسهن السوداء وشعورهن المنسدلة، يمرن من مكان المشاهدين إلى داخل الدار ثم يخرجن إلى الممر أمام الدار.

وتعتقد الباحثة أن هذه الهيئة التي تظهرن بها السيدات النائحات هي عادة مصرية قديمة مأخوذة من الثقافة المصرية ما قبل الميلاد، وهي أن يندبن السيدات المتوفى وهن مسدلات الشعور رافعات الأكف إلى أعلى، والتي تطورت إلى أن السيدات النائحات يمسكن غطاء الرأس الأسود ويشيحن به إلى أعلى. تبدأ حزينة (فاطمة محمد علي) بالعديد ثم يرددن النسوة المقطع الذي تقوله:

- **ابكي يا فهيمة على ابوكي لا هينفعك بختك ولا اخوكي**
- **قول للمغسل قبلن يبلل الدار**

  ميل عليه جوله الغياب جه طال
- **قول للمغسل قبلن يبل الأيد**

  اسال حبيبي اياك الطريق بعيد
- **عمود بيتي والعمود هدووده.**

  يا هل ترى في بيت من نصبووده؟
- **عمود بيتي والعمود رخاااام.**

  يا هل ترى ف بيت مين انقاااام؟

ويلاحظ المد في آخر المقطع، وهذا المد يسمى التطويح (ويكون النطق به عن طريق مد حروف المد ويطول النطق بها وكأنه تنغيم سلم موسيقي).

النائحات في أحد العصور في مصر القديمة	النائحات في العصر الحديث
	النائحات في عرض الطوق والأسورة: حزينة تشيح بغطاء رأسها بينما تدخلن النسوة لتشاركنها العديد وهن مرتديات السواء وشعورهن مسدلة بلا غطاء، وفهيمة تجلس على الأرضوتخبط الأرض بكفيها وكذلك أرجلها ورأسها للتعبير عن الحزن والألم لفراق ابيها.

٣-٢- العرس

تنقسم فاعليات الأعراس في الصعيد إلى مكانين؛ بيت العروس حيث تدخل عليها صديقاتها بالغناء والزغاريد والرقص حولها، وهن يرتدين أزياء ملونة زاهية، كما تبدأ مع دخولهم موسيقي الطبول تعبر عن الفرح، وتدخل الأم حزينة لتشاركهن الفرح ولكن بوقار يتناسب مع عمرها وحالتها النفسية فهي قد توفى زوجها منذ شهور أو أيام معدودات.

وتنتمي كل الأغنيات التي تغنيها الفتيات إلى الفولكلور الشعبي لصعيد مصر ومنها:

- **بنلاعبوا بنلاعبوا .. بنلاعبوا دا احنا الهوا بنلاعبوا**
- **عسلية عسلية .... عسلية جلت عينوا عسلية**

وينتقل الحدث إلى فضاء بيت العريس/الحداد – في الجهة المقابلة لبيت فهيمة – حيث نسمع موسيقي المزامير الصعيدي وآلات الايقاع (الطبلة والدف)، يدخل العريس وهو مرتدي جلباب صعيدي باللون الأبيض وهو زي العريس في الصعيد ومعه الرجال الذي يشاركونه فرحته ويقومون بالرقص بالعصا والتحطيب، الذي يعتبر من طقوس الأفراح في الصعيد، وبالانتقال الي بيت العروس مره أخري تظهر فيه فهمية مرتديه فستان أبيض وطرحه وهو زي العروس في الأفراح المصرية.

وهكذا يتم الانتقال إلى الساحة التي يقف فيها العريس مره أخري حيث تزف العروس إلى العريس ومعها أمها وصديقاتها يحملون جهاز العروس. والفتيات يغنين: **الله عليك ياوله الله عليك يا وله** ويتداخل مع غنائهن (بشكل متدرج) أصوات طرق الحديد الدال على ذهابها لبيت الحداد.

وفي بعض القرى يكون لجهاز العروس يوم خاص ويتم عمل زفة تطوف القرية كي يعلم أهل القرية بهذا الحدث ويشاهدون مفردات الجهاز ويتباهى أهل العروس بكثرتها، لكن في الطوق والأسورة الجهاز بسيط ومفرداته معدودة دلالة على فقر حال العروس. وفي تلك القرى لا يرحل أهل العروس وأهل العريس حتى يتم الإعلان عن اتمام الزواج (دخول العريس بالعروس، وفي كثير من الأحيان يكون هناك المنديل الأبيض الذي تضعه المرأة ليمتص دماء البكارة، ويخرجه العريس إلى المنتظرين بالخارج ليتأكد الجميع من بكارتها وشرفها ولهذا الطقس أغنيات مثل : **قولوا لأبوها إن كان جعان يتعشى، ... ، وشوفوا عرض البت الفلاحة أحمر وزي التفاحة.**

الرقص بالعصا والتحطيب في عرس الحداد.	صديقات العروس يغنين ويرقصن في منزلها كعادة أهل الريف العروس وصديقاتها (النساء) في مكان والرجال في مكان آخر.
حزينة أم العروس وصديقات العروس يحملن الشوار / جهاز العروس إلى بيت الحداد/العريس.	

٣-٣- طقس المعبد(رجل المعبد)

عندما لا يفلح حجاب الشيخ العليمي في غايته وهي أن يحدث الجماع بين فهيمة والحداد حتى تنجب فهيمة ويستتب أمر زواجها، تأخذ حزينة ابنتها فهيمة إلى طقس المعبد، حيث طقوس تقام في الصعيد لكي تحمل السيدة، ولكنها هنا لا تحمل من زوجها ولكن من رجل أخر يعاشر الزوجة في ظلام المعبد، فيبدأ المشهد هنا بدفع الأم حزينة أبنتها فهيمة عبر الممر إلى الجهة المقابلة للمنزل والتي ترمز في هذا المشهد للمعبد. حيث يسود الظلام إلا من بؤرة ضوئية خافتة و دخان كثيف يرمز إلى البخور المستخدم في هذا الطقس ثم يظهر أحد كهنة المعبد، وتسقط فهيمة مغشياً عليها علي الارض، وفي الظلام يقوم هذا الرجل بدور الزوج وبالفعل تحمل فهيمة. لكن هنا فهيمة على يقين أن زوجها لم يمسسها ، وهي تعتقد

أنها كانت أمام تمثال في المعبد، وتتعجب قائلة: **كيف تمثال وريحت عرقه في صدري ولحمه دخل جوايا؟**

طقس المعبد: حيث تذهب السيدات اللاتي ترغبن في الانجاب ويقوم رجل المعبد بمعاشرتهن سواء يعلمن أو يحدث هذا بطريقة ملفقة وهو أن تفقد السيدة وعيها وتفيق وقد حملت جنيناً.

فهيمة داخل المعبد وقد سقطت فاقدةً الوعي ورجل المعبد الذي يسمى في بعض القرى أبو القمصان إلى جوارها.

الخاتمة والنتائج

تميز عرض الطوق والأسورة بعدد كبير من العلامات الأنثروبولوجية التي ارتبطت بالبيئة المصرية في صعيد مصر في حقبة سالفة سيطر عليها الجهل والفقر، ونسج العرض تلك العلامات في كل مفرداته وعناصره السمعية والبصرية بتنوعاتها؛ ففي النص الحواري امتزجت العبارات الشعبية بالأمثال التي تجري

مجرى الحكمة، وتكاملت العناصر البصرية المتمثلة في المنظر ومكملاته والأزياء والألوان بدلالاتها المرتبطة بالبيئة التي تحيا فيها شخصيات العرض، كما وظفت الطقوس الشعبية مثل العديد والرقص بالعصا والتحطيب، وطقس المعبد (أبو القمصان) في نسيج متكامل يرسم صورة ذات خصوصية لشخصيات المسرحية داخل لوحة متحركة يشعر كل من يشاهدها أنها تأخذه في رحلة استكشافية داخل ثقافة الصعيد بكل ما فيها من أفكار ومعتقدات، وخرافات مسيطرة على عقول أفراد القرية. وقد عبر الممثلون بأجسادهم وأصواتهم عن الحالات المختلفة باللهجة الصعيدية المتميزة، وعن المعتقدات التي تحيا في عقل الجماعة الشعبية ولكن بصيغة تهكمية تسخر من الخرافات التي يعتنقونها وتسخر من اسلوبهم في معالجة قضاياهم ومشاكلهم الخاصة في ظل الجهل والفقر والعزلة التي تحيط بالشخصيات كالطوق، ولا تتيح لهم أمل في الخروج من دائرته المغلقة، وتغل أيديهم كالأسورة الحديدية التي تشلهم عن الفعل. وتبدو حياتهم مغلفة بالموت الذي اختطف شخصيات عديدة مثل بخيت البشاري، الشيخ الفاضل، وفهيمة، والحداد، ومصطفى البشاري. وقد حرص المخرج على تحقيق فعل المشاركة بعدة وسائل تقنية أولها أن العرض يبدأ من خارج القاعة، ووضع بنية المشاهدة بحيث يحيط المتفرجون بأماكن التمثيل الثلاث؛ (بيت البشاري، الممر، المنصة المتعددة الدلالات المكانية والتي وظفت لتدل على المعبد، بيت الحداد، ساحة القرية، بيت الشيخ العليمي). وكأن المتفرجون يحتضنون شخصيات المسرحية بجلستهم هذه، وتم زرع الجوقة والفرقة الموسيقية أيضاً وسط الجمهور دلالة الجزء الذي يمثل الكل في المحاورات التي تدور بين الجوقة أي كأنهم بعض من الجمهور يشارك في اللعبة المسرحية ويناقش الأفكار السائدة وينتقدها.

المراجع:

[١] أنظر، فريال جبورى غزول، أنظمة العلامات فـي اللغـة والادب والثقافـة – مـدخل إلـى السيميوطيقا، إشراف: سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، دار الياس لعصـرية، القـاهرة، ١٩٨٦، ص٩.

* يرجع هذا الإتجاه النقدى المسمى(بعلم العلامات) إلى إنجازات كل من العالم الألسنى السويسرى فرديناند دو سوسير Ferdinand de saussure (١٨٥٧-١٩١٣)، والفيلسوف الأمريكى تشارلز ساندرس بيرس Charles Sanders peirce (١٨٣٩-١٩١٤).- عالم رياضيات وفلك وكيمياء أيضاً- كما أننا نجد أن المقولة الشهيرة لعالم اللغويات السويسرى فرديناند دو سوسير F.de .Saussure أحد مؤسسى علم العلامات بأن العلامة لها جانبان: الدال signifiant والمدلول signifie ، مبنية على ما قاله الرواقيون stoics(ترجع بداياتهم الى القرن الثالث قبل الميلاد) عن العلامة وجانبيها اللذين أطلقوا عليهما الدال signans والمدلول signatum. ونجد فى كتابات المفكر الجزائرى القديس أوغسطين s. Augustin(٣٥٤-٤٣٠م) تعريفات ضمن أبحاثة في التأويل حيث قال: إن مايحدو بالمتكلم الى الدلالة، أي إلى استقبال الإشارات، هو إظهار ما يدور في ذهنه، ونقله إلى ذهن شخص آخر. وكان أوغسطين قد أخذ هذا المفهوم عن الفلاسفة الرواقيين اللذين وضعوا التصنيف المثلث لما سمى اليوم "التعبير- المحتوى- المرجع".

[١] على محسن جمجوم، السيميوطيقا ومشكلات لفلسف، المكتبية الثقافة ، الهيئة المصرية العامـة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٤، ص٩

[١] برانر توسان ، ما هى السيميولوجيا، ترجمة محمد نظيف، ط١ ، دار أفريقيا الشـرقية، الـدار البيضاء، المغرب،١٩٩٤، ص٣٧

[١] المرجع السابق، ص٣٨.

Φ أوتكار زيخ(١٨٧٩-١٩٣٤) هو مؤلف موسيقى تشيكي وعالم في علوم الجمال.

[١] فريال غبوي غزول، مرجع سابق، ص٢٣٩

[١] أنظر، الين استون، وجورج سافونا، المسرح والعلامات، ترجمة سباعي السيد ، و د. محسـن مصيلحي، إصدارات أكاديمية الفنون ، القاهرة، ١٩٩٦ص٢٠

♦ أستاذ الأدب الإنجليزي بجامعة فلورانس بإيطاليا والذى يركز معظم كتاباتـه حـول الدراسـات المسرحية وينتهج فيها المنهج السيميوطيقي.

[١] Baldick, chris: the cancise oxford dictionary of litererytermsal, oxford univ.1991 P.91.

[١] كير إيلام، سيمياء المسرح والدراما، ص١٤

[١] بيتر بوجاتيرف، العلامات في المسرح، ترجمة حنان قصاب حسن، الحياة المسرحية، العـدد٣٤ /٣٥، دمشق،١٩٩٠ ص ٥٧

♦ عالم أنثروبولوجيا فرنسي الأصل، له العديد من المؤلفات الهامـة فـي هـذا المجـال منهـا: الأنثروبولوجيا البنائية، اسطوريات (٤ مجلدات)، الفكر البري، الطوطمية اليـوم، العـرق والتاريخ

[١] مصطفي سليم (د.): الدلالات الدرامية للنظم الطقسية في الدراما التجريبيـة، الهيئـة العربيـة للمسرح، اصدار مهرجان المسرح العربي الدورة الحادية عشر، مصر، ٢٠١٩، ص١٤

[١] سعاد على شعبان(د.): الأنثروبولوجيا الثقافية لأفريقيا، معهد البحوث والدراسات الأفريقية، جامعة القاهرة، ٢٠٠٤، ص١

[١] حسن فهيم: قصة الأنثروبولوجيا، عالم المعرفة، الجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٨٦، ص ١٥،١٤.

[١] أنظر، فوزيه زنقوفي، مطبوعة بيداغوجية في مقياس مدخل الي الأنثروبولوجيا، جامعه ٨ ماي ١٩٤٥، كليه العلوم الإنسانية والاجتماعية، الجزائر، ٢٠٢٢، ص١٩

[١]أنظر: المرجع السابق، ص٣٣:١٩

* الأسطورة هي نتاج جماعي ، ليس لها مؤلف بعينه ، وهي تعبير عن معتقدات سادت في أزمنة سالفة. وقد ارتبطت بالمسرح منذ بدايته؛ فقد كانت مادة رئيسية يعتد عليها المؤلفون في صياغة نصوصهم المسرحية منذ العصر الإغريقي، ومروراً بعصر النهضة، ثم العصر الحديث.

♦ الطقوس هي التكرار النمطي لنشاط ما سواء كان تعبيراً عن عقيدة أو استجلاباً لأثر سحري. وتكتسب الطقوس دلالاتها من فكر الجماعة الشعبية التي تؤمن بعقيدة ما أو عادات راسخة.

* أمثال: أنتونان آرتو، جروتوفسكي، ريتشارد شيكنر.

Θ تم تقديم الرواية علي شاشه السينما في فيلم يحمل نفس الاسم عام ١٩٨٦ من إخراج خيري بشاره، سيناريو يحيى عزمي وخيري بشاره، حوار عبدالرحمن الابنودي، مهندس مناظر محمود محسن، موسيقي الفيلم لانتصار عبد الفتاح، ابطال الفيلم شريهان في دور فهيمه وفرحانه، فردوس عبد الحميد في دور حزينة، عزت العلايلي في دور مصطفي وبخيت البشاري، احمد عبد العزيز في دور الحداد.

أنظر، رضا الطويل: الكرنك القديم رؤية واقعية لعالم متخلف، مجلة الفكر المعاصر، دار الفكر المعاصر، القاهرة، مايو ١٩٧٩.[1]

أنظر، رامز عماد: مثلت مصر في مهرجان قرطاج الطوق والأسورة مازالت تحصد الجوائز وترشح للمهرجانات لماذا؟، المسرح/مجلة الثقافة المسرحية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإصدار السادس، العدد الرابع، ديسمبر، ٢٠١٩[1]

انظر، حسام الدين محسب(د.): التحطيب في الصعيد وتعليمه، دفاتر الاكاديمية، فنون شعبية ١٧، إصدارات أكاديمية الفنون، القاهرة، ٢٠٠٦.[1]

أنظر، عبد الحليم حفني: المراثي الشعبية(العديد)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٢، ص١٧،١٦[1]