OPEN ACCESS
Received: 11 -01 -2026
Accepted: 24- 03-2026

الآداب
للدراسات اللغوية والأدبية

The Scenography of Light and Movement in Duodrama Theatre: A Study of the Play *The Last Turn*

Dr. Ali Bin Nasser Al-Sahli*
aalsahli@kku.edu.sa

Abstract:

This study examines the scenography of light and movement in the duodrama play *The Last Turn*, focusing on how visual elements construct dramatic meaning within a limited theatrical space. Using a semiotic approach, the research analyzes the dialectical relationship between lighting design and bodily movement as central components of theatrical expression. The study is structured into a preface introducing scenography, duodrama theatre, and the selected play, followed by two main sections devoted to the analysis of light and movement. The findings reveal that lighting exceeds its technical role and functions as a structural force in shaping dramatic space. Dim lighting creates an intermediate zone between visibility and obscurity, while selective illumination exposes superficial social appearances yet conceals deeper economic realities. The opposition between light and darkness emerges as a key dramatic principle symbolizing the conflict between truth and illusion. The study also demonstrates that bodily movement generates conflict on social, psychological, and symbolic levels. Actions such as jumping from the window condense class tension, while the contrast between movement and stillness embodies fear, anxiety, and emotional collapse. Stillness signifies paralysis and helplessness, whereas movement becomes associated with loss and the failed search for liberation. The study concludes that light and movement operate as interconnected semiotic systems that deepen the expressive power of contemporary theatrical performance.

Keywords: Semiotics of the Scene, Theatrical Performance Space, Semiotics of Light, Meaning of Movement, Movement and Stillness.

* Associate Professor of Literature and Criticism, Department of Arabic Language, College of Arts and Humanities, King Khalid University, Saudi Arabia.

Cite this article as Al-Sahli, A. N. (2026). The Scenography of Light and Movement in Duodrama Theatre: A Study of the Play *The Last Turn*, *Arts for Linguistic & Literary Studies*, *8*(2): 472 -496. https://doi.org/10.53286/gw88bm38

© This material is published under the license of Attribution 4.0 International (CC BY 4.0), which allows the user to copy and redistribute the material in any medium or format. It also allows adapting, transforming or adding to the material for any purpose, even commercially, as long as such modifications are highlighted and the material is credited to its author.

الآداب
للدراسات اللغوية والأدبية

OPEN ACCESS
تاريخ الاستلام: 2026/01/11م
تاريخ القبول: 2026/03/24م

سينوغرافيا الضوء والحركة في مسرح الديودراما: دراسة في مسرحية (المنعطف الأخير)

د. علي بن ناصر السهلي*
aalsahli@kku.edu.sa

الملخص:

تسعى هذه الدراسة إلى محاولة الكشف عن آليات تشكيل الرؤية البصرية داخل المسرحية، من خلال تفكيك العلاقة الجدلية بين عنصري سينوغرافيا الضوء وسينوغرافيا الحركة في ظل خصوصية مسرح الديودراما. تعتمد الدراسة على المنهج السيميائي بوصفه الإطار الأنسب لاستكشاف تجليات السينوغرافيا في العرض المسرحي، وتتكون من مقدمة وتمهيد ومبحثين، يشمل التمهيد مفهوم السينوغرافيا، ومسرح الديودراما، وملخص لمسرحية المدروسة. وخصص المبحث الأول لدراسة: سينوغرافيا الضوء. وخصص المبحث الثاني لدراسة: سينوغرافيا الحركة. وتوصلت الدراسة إلى أن الضوء في هذه المسرحية يتجاوز وظيفته التقنية؛ ليصبح عنصرًا بنائيًا في تشكيل الفضاء الدرامي من خلال الإضاءة الخافتة التي تؤسس فضاءً معلقًا بين الرؤية واللارؤية، والإضاءة الانتقائية التي تكشف المظهر الاجتماعي دون الحقيقة الاقتصادية، كما كشفت الدراسة أن ثنائية الضوء والظلام تشكل محورًا دراميًا مركزيًا يعكس الصراع الفلسفي بين الحقيقة والخداع؛ حيث يتحول الظلام شرطًا لولادة الوهم، بينما يكشف الضوء الحقيقة ويُخضِع الشخصية لامتحان الرؤية. أما في سينوغرافيا الحركة، فقد أثبتت الدراسة أن الحركة الجسدية تؤسس للصراع بمستوياته المتعددة، فحركة القفز من النافذة تختزل الصراع الطبقي، كما تعتمد المسرحية على جدلية الحركة والسكون لتجسيد حالات القلق والانهيار النفسي، ليصبح السكون تعبيرًا عن الخوف والعجز، وتتحول الحركة إلى مرادف للفقدان والعجز عن الخلاص.

الكلمات المفتاحية: سيميائية المشهد، فضاء العرض المسرحي، سيميائية الضوء، دلالة الحركة، الحركة والسكون.

* أستاذ الأدب والنقد المشارك، قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الملك خالد، المملكة العربية السعودية.

للاقتباس: السهلي، ع. ن. (2026). سينوغرافيا الضوء والحركة في مسرح الديودراما: دراسة في مسرحية (المنعطف الأخير، *الآداب للدراسات اللغوية والأدبية*، *8*(2): 472- 496 https://doi.org/10.53286/gw88bm38

© نُشر هذا البحث وفقًا لشروط الرخصة Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)، التي تسمح بنسخ البحث وتوزيعه ونقله بأي شكل من الأشكال، كما تسمح بتكييف البحث أو تحويله أو الإضافة إليه لأي غرض كان، بما في ذلك الأغراض التجارية، شريطة نسبة العمل إلى صاحبه مع بيان أي تعديلات أُجريت عليه.

المقدمة:

حاولت في هذا البحث الذي خصصته لدراسة (سينوغرافيا الفضاء في مسرح الديودراما مسرحية (المنعطف الأخير) للكاتب السيد إبراهيم أحمد أُنموذجا)، أن أقف على آليات تشكيل الرؤية البصرية، وذلك من خلال محاولة كشف العلاقة الجدلية بين عنصري سينوغرافيا الضوء وسينوغرافيا الحركة في ظل خصوصية مسرح الديودراما، ويتم ذلك من خلال تحديد موقع هذين العنصرين بصفتهما لغة بصرية موازية للنص الدرامي، حيث تتعدد مستويات تشكيل الفضاء فيهما؛ ففي سينوغرافيا الضوء ننتقل بين الضوء؛ بوصفه محددا للفضاء الدرامي ودور الضوء في رسم ملامح الشخصيات، مرورًا بجدلية الضوء والظلام التي تربط بين الضوء ككاشف نفسي للشخصية والضوء في لحظة الذروة، أما في سينوغرافيا الحركة فتقوم على الحركة بوصفها مدخلا للصراع، والثنائية ما بين الحركة والسكون.

جدير بالذكر أنَّ علاقة سينوغرافيا الضوء والحركة بالدراما في مسرح الديودراما، علاقة عضوية تقوم على المشاركة في بناء الدلالة وإنتاج المعنى؛ إذ إن الديودراما بوصفها جنسًا مسرحيًا يقوم في جوهره على حد أدنى من الشخصيات في مقابل تكثيف العناصر الأخرى كالصراع والبعد النفسي، ويُسهم الضوء في رسم ملامح الشخصيات وتكثيف سماتها النفسية وجعلها مرئية للمتلقي.

أمَّا جدلية الضوء والظلام فتُخرج الضوء من كونه مجرد أداة إضاءة إلى كونه كاشفًا نفسيًا حين يكشف بواطن الشخصيات، ولحظة ذروة حين ينفجر حاملًا شحنة الصراع. وبالمثل فإن الحركة بوصفها مدخلًا للصراع تجعل من الجسد الحي والصورة المتحركة مجالًا للتجسيد الدرامي، بينما تعمل الثنائية بين الحركة والسكون على خلق إيقاع بصري يُضاهي إيقاع النص، فيصبح السكون في بعض اللحظات أكثر بلاغة من الحركة الصاخبة، وفي هذا السياق تأتي المسرحية ثرّة بالدلالات السينوغرافية التي تستحق الدراسة والتحليل، وتتميز باعتمادها فضاءات متعددة تتقاطع فيها الحواس، فتتحول البيئة المكانية إلى عنصر درامي فاعل لا يقل أهمية عن النص أو الممثل، وينجح الكاتب من خلال خطابه المسرحي في خلق أمور بصرية تعكس الصراعات النفسية، مستخدمًا الفضاء أداة لخلق حالة من "الديودراما" البصرية.

ومن أبرز أسباب اختيار الموضوع:

- قلة الدراسات التي تناولت سينوغرافيا مسرح الديودراما بشكل متخصص؛ خاصة عنصري الضوء والحركة.
- تميز مسرحية "المنعطف الأخير" ببنائها الدرامي القائم على الصراع الطبقي والوجودي بين عمق النص وإمكانات بصرية فريدة، أتاحت للسينوغرافيا أن تؤدي دورًا دراميًا فاعلًا.
- تفاعل الضوء والحركة في العرض بوصفهما عنصرين دراميين، فقد تحقق للضوء وظائف متعددة (تحديد الفضاء، رسم ملامح الشخصيات، الكشف النفسي، تحقيق الذروة)، بينما شكلت الحركة بثنائيتها (حركة/سكون) مدخلًا بصريًا للصراع.
- إمكانية الكشف عن خصوصية التشكيل البصري في مسرح الديودراما.

وسيجيب البحث عن التساؤلات الآتية:

- ما طبيعة العلاقة بين سينوغرافيا الضوء وسينوغرافيا الحركة في مسرح الديودراما، وكيف يمكن تفكيك آليات اشتغالهما معًا لإنتاج فضاء بصري مركب يتجاوز حدود المسرح التقليدي؟
- كيف تحقق سينوغرافيا الضوء وظائفها المتعددة: تحديد الفضاء الدرامي، رسم ملامح الشخصيات، الكشف النفسي عن الشخصية، والإسهام في بناء لحظة الذروة؟

- ما الدور الذي تؤديه سينوغرافيا الحركة في تشكيل الصراع الدرامي من خلال ثنائية الحركة والسكون في فضاء الديودراما؟
- هل أسهم الدمج بين تقنيات الديودراما في إعادة تعريف وظائف كل من الضوء والحركة مقارنة بالمسرح التقليدي؟

وتهدف هذه الدراسة إلى استكشاف تجليات سينوغرافيا الضوء والحركة داخل بنية مسرح الديودراما، وذلك بتحليل مسرحية "المنعطف الأخير"، من خلال تحليل النص المسرحي، فهو يحمل في داخله إمكانات سينوغرافية كامنة، تتجلى من خلال الإرشادات المسرحية، والبناء الدرامي، وتشكيل الفضاء، والإيقاع الحركي للشخصيات. وعليه، فإن تحليل النص يتيح الكشف عما يمكن تسميته بـ"السينوغرافيا الضمنية"، التي يتيحها النص ويتيحها العرض المسرحي، كما أن طبيعة مسرح الديودراما، التي تقوم غالبًا على تقليص عدد الشخصيات والتركيز على التوتر النفسي والحوار المكثف، تجعل من العناصر السينوغرافية -وخاصة الضوء والحركة- وسائط تعبيرية أساسية لتعويض الاقتصاد في العناصر الأخرى؛ ومن ثم، فإن تحليل هذه العناصر على مستوى النص يُعد مدخلًا مشروعًا لفهم الرؤية الإخراجية الممكنة.

وتندرج هذه الدراسة ضمن ما يمكن تسميته بالمقاربة الاستشرافية، حيث لا تسعى إلى توثيق عرض مسرحي قائم، بل إلى استنباط التصورات السينوغرافية المحتملة التي يقترحها النص. ويتيح هذا النوع من التحليل قدرًا أكبر من الانفتاح التأويلي، إذ لا يقيد الباحث برؤية إخراجية واحدة، بل يمنحه إمكانية اقتراح بدائل متعددة لتمثيل الضوء والحركة وفق قراءات مختلفة للنص.

تعتمد الدراسة على المنهج السيميائي (سيمياء المرئي)؛ بوصفه الإطار المنهجي الأكثر ملاءمة لاستكشاف تجليات السينوغرافيا، ولاسيما سينوغرافيا الضوء والحركة، ومن ثمّ يُسهم المنهج في تحليل الخطاب البصري للمسرحية، وقراءة دينامية الضوء والحركة؛ بوصفهما أداتين فاعلتين في بناء التوتر الدرامي داخل فضاء مسرحي محدود ظاهريًا لكنه غني بالدلالات والإيحاءات.

لا توجد دراسة سابقة -فيما أعلم- تناولت مسرحية (المنعطف الأخير) بالدراسة. ولكن توجد دراسات أخرى تناولت هذا الموضوع، ومنها:

- ريهام محمد هلال، سينوجرافيا الضوء في مسرح القرن21، بحث نشر ضمن المؤتمر الدولي الخامس، بعنوان: الفنون التشكيلية وخدمة المجتمع، كلية الفنون الجميلة بالأقصر، في الفترة من 7-9 إبريل، 2019م، الصفحة من1- 20.
- سماح دياب، سينوغرافيا الفضاء في مسرح الديودراما مسرحية (نقطة ضوء) لفهد ردة الحارثي نموذجا، مجلة علوم اللغة والأدب، المجلد 16، العدد16، أكتوبر، 2025م، الصفحة 478-437.
- منى شداد المالكي، جماليات التكوين السينوغرافي والزمني في المسرح السعودي، مسرحية سراة الشعر والكهولة أنموذجا، مجلة المعرفة، العدد34، 2025 م، الصفحة 140- 152.

وتتكون هذه الدراسة من مبحثين، تسبقهما مقدمة وتمهيد، وتعقبهما خاتمة، ثم ثبت بالمصادر والمراجع، وجاءت صورتها النهائية على النحو الآتي:

- المقدمة: وفيها تناولت عملي في البحث.
- التمهيد: يشمل أربعة أقسام: الأول تحدثت فيه عن مفهوم السينوغرافيا، أما القسم الثاني: فتناولت فيه الفضاء، وجاء الحديث في القسم الثالث: عن مسرح الديودراما، واقتصر القسم الرابع على: ملخص لمسرحية (المنعطف الأخير). المبحث الأول: خصصته لدراسة سينوغرافيا الضوء.

- المبحث الثاني: خصصته لدراسة سينوغرافيا الحركة.
- الخاتمة: تضمنت نتائج البحث.

التمهيد

أولا: السينوغرافيا

يتكون المصطلح من كلمتين هما: (السينو) و(غرافيا)، وتعني السينو"الصورة المشهدية، وتعني غرافيا التصوير" (حمداوي،2008: 1). وتعود أصول المصطلح إلى اللغة الإنجليزية الذي يتكوّن من مقطعين أساسيين هما: (Scene) وتعني "المشهد"، و(Graphic) وتشير إلى "التصوير" أو "الرسم". وعند دمجهما في كلمة واحدة (Scenography)، يصبح المعنى العام تصوير المشهد، وهي "تفترض وجود فكرة مزاجية بين الفوتوغرافيا كجزء تكويني وبين الرسم باللون وأحيانا بين التكوين أيضًا" (صليبا، 1982، ص 215).

وتعني اصطلاحا:" الخط البياني للمنظر المسرحي Scenography أما تعبيرًا، فتعني فلسفة علم المنظرية الذي يبحث في ماهية كل ما على خشبة المسرح، وما يرافق فن التمثيل المسرحي من متطلبات ومساعدات، تعمل في النهاية على إبراز العرض المسرحي كاملا متناسقًا ومبهرًا أمام الجماهير" (عيد، 2000، ص 5). وعرّفتها (باميلا) بأنها" تركيب وتلوين فضاء العرض" (هاورد، 2004، ص 89). ويرى (الدسوقي) أنها "عملية تشكيل بصري- صوتي لمساحة الأداء التي يشارك المتلقي في تشكيلها بوجوده وخياله" (الدسوقي، 2005، ص 17).

يتضح من التعريفات ثراء المصطلح وتشعبه وارتباطه بالمستويات الجمالية والتأويلية، فالتعريف الذي يربط السينوغرافيا بـ"الخط البياني للمنظر المسرحي" يظلّ أقرب إلى التصور التقليدي الذي يحصرها في بعدها التشكيلي والتنظيمي؛ حيث تُفهم بوصفها تخطيطًا بصريًا لعناصر العرض، وهو تعريف – على الرغم من أهميته التأسيسية – يبدو محدودًا، لأنه لا يتجاوز الوظيفة الوصفية أو الإخراجية للمنظر. غير أن الانتقال إلى تعريفها بوصفها "فلسفة علم المنظرية" يفتح أفقًا أعمق؛ إذ ينقل السينوغرافيا من مجرد ممارسة تقنية إلى مجال معرفي قائم بذاته، يبحث في ماهية الفضاء المسرحي، وعلاقاته المركّبة بعناصر العرض المختلفة، وهنا تتبدّى السينوغرافيا كنسق فكري يشتغل على تنظيم العلاقات بين الضوء، واللون، والصوت، والحركة، في سبيل إنتاج دلالة كلية متماسكة، وهو ما يمنحها بعدًا بُنيويًا داخل الخطاب المسرحي.

أما تعريف (باميلا) واختزاله السينوغرافيا في "تركيب وتلوين فضاء العرض"، فيركّز على بعدها الجمالي والتركيبي، فيغدو الفضاء المسرحي مادة تشكيلية قابلة لإعادة الصياغة وفق رؤية فنية محددة، وهو تعريف يُبرز الطابع الإبداعي للسينوغرافيا، لكنه يظلّ متمركزًا حول الفعل الفني ذاته دون الإفصاح عن دور المتلقي في استكمال هذا التشكيل. وقدّم (الدسوقي) مقاربة أكثر حداثة واتساعًا؛ بوصفها "عملية تشكيل بصري-صوتي لمساحة الأداء يشارك المتلقي في تشكيلها بوجوده وخياله"، مما يُضفي بعدًا تفاعليًا وتأويليًا يجعلها فضاءً مفتوحًا على تعددية المعنى، ويمنح المتلقي دورًا فاعلًا في إنتاج الدلالة.

وبناءً على ذلك يمكن القول: إن هذه التعريفات – على اختلافها – تُمثّل مراحل تطوّر في فهم السينوغرافيا من كونها تقنية تنظيمية، إلى فلسفة جمالية، وصولًا إلى نظام دلالي تفاعلي. ويكشف هذا التدرّج أن السينوغرافيا أصبحت بنية مركزية في تشكيل معناها، تتداخل فيها الأبعاد البصرية والصوتية والتأويلية ضمن خطاب مسرحي معقّد ومتعدد المستويات. ويرى الباحث أن السينوغرافيا: عملية تصميم وتنظيم وتوظيف العناصر البصرية والصوتية داخل الفضاء المسرحي (الإضاءة،

والملابس، والإكسسوارات، والديكور، والألوان، والمؤثرات الصوتية، وحركة الأجساد)، وفق رؤية جمالية ودلالية متكاملة، بهدف بناء فضاء مُعبِّر يُسهم في إنتاج المعنى، وتوجيه إدراك المتلقي.

ثانيا: الفضاء

الفضاء النصي هو مصطلح نقدي حديث يختص بالسرد حيث يشير إلى الفضاء الروائي الذي تتحرك فيه الشخصيات وتدور فيه الأحداث، أما مصطلح (الفضاء المسرحي) فيطلق على المكان الذي يطرحه النص وتفاصيله، وعلى فراغ المنصة بعد أن تمتلئ بعناصر العرض، ومن هنا يمكن نسب الفضاء إلى شاغليه في اللعبة المسرحية، سواء أكان ذلك على مستوى النص/ المنصة/ الممثلين/ المبدعين/ الجمهور" (غالب، 2000، ص 75).

والفضاء المسرحي ينحصر في المكان المسرحي الذي يتم فيه العرض، سواء أكان صالة المسرح، أم الشارع أم القرية أم المعمل.. إلخ، فهو ينحصر في الموضع الذي يُقدَّم فيه عَرْض مسرحيّ؛ لذلك يُعرف بأنه المكان الذي " تُقَدَّم فيه العروض المسرحية، سواء كان بناءً شُيِّد خصيصًا لهذا الغرض، كصالات المسرح، أو مدرجات الهواء الطلق، أو أي حيز مكاني يستخدم في ظرف ما لعرض مسرحي (شارع، ساحة،... إلخ)، ويشمل حيزين مستقلين عضويًا هما: حيز اللعب الذي يتم فيه الأداء، وحيز الفرجة وهو مكان المتفرجين" (الياس وآخرون، 1997، ص 473). والفضاء المسرحي جزء من فضاء المسرح، له رمزيته ودلالته الخاصة به، فهو "ذلك الجزء من الفضاء المتخيَّل الذي يتحقق بشكل ملموس ومرئي على الخشبة، أي مكان الحدث... الذي يتم تصويره على الخشبة بعناصر الديكور والإكسسوار وحركة الممثل" (إلياس وآخرون، 1997، ص 473).

لكن فضاء المسرح يختلف اختلافًا كليًا عن الفضاء المتمثل في النص الدرامي، بمعنى أنه "المكان أو الأمكنة التي تقع فيها المواقف والأحداث المعروضة(الإطار، فضاء المسرح)" (برنس، 2003، ص 183) كما أن الفضاء الدرامي" فضاء التخيل الذي يقرأه القارئ من خلال مرجعياته الفكرية والثقافية والجمالية عند تلقيه النص وتخيله لأحداثه الدرامية، واستنتاجه للعلامات السيميائية، والإشارات البصرية واللغوية، وحركة الشخصيات وتداخلها فيما بينها؛ وذلك للسياق مع الزمن في بناء الأحداث وتسلسلها لتجسيد النص الدرامي أمام القارئ والمخرج، ومن ثم فهو فضاء يتشكل من لغة النص" (صاحب وآخرون، 2023، ص 244).

وأرى أن مفهوم الفضاء يتجاوز الفهم التقليدي الذي يحصره في مكان مجرد تُعرض فيه الأحداث؛ إذ ينفتح على أبعاد تخييلية وسيميائية تجعل منه عنصرًا فاعلًا في إنتاج المعنى لا وعاءً محايدًا له. أمّا حصر الفضاء المسرحي في حيز اللعب والفرجة، فيظل توصيفًا ضروريًا، لكنه لا يكفي لفهم تعقيد الظاهرة المسرحية المعاصرة؛ خاصة مع التجارب التي دمجت المتلقي في الفعل المسرحي، مما يجعل الفضاء بنية مفتوحة تتجاوز التقسيمات التقليدية. لذلك أرى أن الفضاء بناء دينامي يتشكل عبر تفاعل النص والمخرج والممثل والجمهور، وأن دلالته لا تُستمد من حدوده المادية؛ بل من شبكة العلاقات العلامية التي تنتظم داخله.

ومن هنا يمكن القول-في رأيي- إن الفضاء المسرحي نص موازٍ يُكتب بلغة بصرية وحركية، ويُعاد تأويله في كل عرض، مما يمنحه طابعًا حيًّا ومتجددًا، ويجعل دراسته ضرورة لفهم بنية الخطاب المسرحي العميقة.

ثالثا: مسرح الديودراما

يُعَدّ مسرح الديودراما أحد الأشكال المسرحية الحديثة القائمة على تقليص عدد الشخصيات إلى حدٍّ أدنى، ويرتكز العرض غالبًا على ممثلين اثنين فقط في بناء درامي مكثّف، يقوم على الحوار الثنائي والصراع النفسي العميق، وينبثق هذا الشكل من رغبة المسرح المعاصر في تجاوز الزخم الكمي للشخصيات والأحداث، وتعميق البعد الداخلي للشخصية الإنسانية،

والكشف عن توتراتها الوجودية والفكرية. فالديودراما لا تُعنى بتعدد الوقائع بقدر ما تهتم بتكثيف اللحظة الدرامية، واستنطاق المسكوت عنه داخل العلاقات الإنسانية، ويتحول الحوار إلى أداة تحليل نفسي وفكري، تتقاطع فيه الأصوات وتتباين الرؤى ومن ثمّ فإن هذا النمط المسرحي يُتيح فضاءً تأويليًا غنيًا يُسهم في إشراك المتلقي في تفكيك دلالات الخطاب الدرامي، وإعادة تركيبها في ضوء التجربة الإنسانية التي يطرحها النص والعرض معًا.

لقد جاءت الديودراما "كمسرح للثنائيات، ومعنى مؤسس على شخصيتين وكيانين وطرفين فقط، يتبادلان الأدوار والحوارية وتجاذب لغة التواصل من خلال مشاهد العرض في شكل صراع أو بوح، للولوج بجلاء في صراع العرض والتحولات النفسية والدرامية، وتصاعد الأحداث وكذا ردات الفعل، عبر حركة الجسد والأداء والصوت، وقدراتهما على التشخيص، لشحذ النجاح وتفاعلية العرض بما يتوازى وطرق إيصال الرسائل وتعزيز المعاني الضمنية، وتجسيد الشخصيات، وما يعتريها من تحولات نفسية ناجمة عن التصاعد الدرامي، وما يتبع ذلك من أوضاع حركية وصوتية، وهو ما يصبغ المسرح الثنائي بخصوصيته" (حسان، 2026). لقد ظهر مسرح الديودراما في حقبتين مختلفتين عبر **تاريخ المسرح قبل ظهوره للمرة الثالثة في المسرح الحديث:**

المرة الأولى: وكان على يد (إسخيلوس) حينما أدرج الممثل الثاني مع الشاعر في العرض المسرحي.

والمرة الثانية: في القرن الثاني عشر الميلادي، حينما استبدل المسرح ما يعُرف بالأكروبات والقفز على الحبال، وظهرت (دراما الشخص الواحد)، ثم (الدرامات) القائمة على الديالوج بين شخصين اثنين (عيد، د.ت، 39). ويتكون مسرح الثنائيات من ممثلَين فقط يلعبان الأدوار على الخشبة، ويدخلان في حوار متواصل عبر مشاهد العرض، ويعتمد نجاح العرض بشكل كبير على قدرتهما معا على تجسيد الشخصيتين، وما يعتريهما من تحولات نفسية ناجمة عن التصاعد الدرامي، وما يتبع ذلك من أوضاع حركية وصوتية، وحين يعجز أحد الطرفين عن أداء الشخصية بشكل جيد، فإنه يخل بالعرض تماما (محمد، 2016).

تقع عروض مسرح الديودراما بين الدراما العادية والمونودراما، "فهي من ناحية تُحاكي الدراما العادية؛ لأن فيها ممثلين يلعبان الدور ويجري بينهما حوار متصاعد، ويدخلان في صراع خارجي يحاول كل منهما أن يكون الفائز فيه، ومن ناحية أخرى تُشبه المونودراما كونها تعتمد في جانب منها على البوح والتداعي الحر لأفكار الشخصية، وتؤدي المواجهة في أغلب الأحوال إلى استبطان ذاتي، تستذكر فيه الشخصية ماضيها أو تُبرر به أفعالها ومواقفها من الشخصية الأخرى، كما يفعل فنان المونودراما الذي يُطور صراعاً ذاتياً عن طريق الاستبطان العميق لخبايا ذاته، واستثارة لاشعوره لكي يتحدى شعوره، فيتحرك الصراع نحو الأمام، وهذه الميز الوسطية هي التي تعطي للمسرح الثنائي خصوصيته، وتجعله جديراً بالاهتمام" (محمد، 2016).

ويبدو أن مسرح الديودراما يقوم على اقتصاد العناصر الظاهرة مقابل تعظيم الكثافة الدلالية والحمولة النفسية، وبالتالي يتحول الحضور المحدود للشخصيات إلى أداة فاعلة لتعميق الصراع وتكثيفه، فالثنائية هنا ليست مجرد تقليص عددي، وإنما بنية جدلية تُؤسّس التوتر والتقابل والتفاعل المستمر بين ذاتين، تتكشف من خلالهما أبعاد إنسانية مركبة، كما أن هذا النمط المسرحي يفرض على الممثلين درجة عالية من الاحتراف؛ إذ يغدو الأداء الجسدي والصوتي والنفسي ركيزة أساسية في بناء المعنى وتوجيه تلقيه، وذلك في ظل غياب الإسناد الجماعي الذي توفره الأشكال المسرحية التقليدية.

رابعا: ملخص مسرحية (المنعطف الأخير) للكاتب السيد إبراهيم أحمد

تبدأ المسرحية في فضاء مغلق داخل شقة أنيقة في وقت متأخر من الليل، يسوده الهدوء والظلام، مما يُهيئ جوًا نفسيًا مشحونًا بالترقب، وفجأة يتسلل رجل غامض إلى الشقة عبر النافذة، فيبدو منذ اللحظة الأولى كأنه لص يبحث عن المال أو الخزائن، إلا أن هذا الدخول ليس مجرد فعل سرقة تقليدي؛ بل هو مدخل رمزي لبداية صراع فكري وأخلاقي، يختبئ الرجل عند اقتراب صاحب الشقة الذي يدخل بدوره وهو مشغول بحدث إنساني مهم؛ امرأته على وشك الولادة، ما يُضفي على المشهد بعدًا إنسانيًا عاطفيًا يقابل البعد المادي الذي يحكم حياته، ويتطور الحدث حين يكتشف صاحب الشقة وجود الرجل؛ ليبدأ بينهما حوار متوتر سرعان ما يتحول إلى مواجهة فكرية عميقة، يُعلن الرجل الغريب أنه "ملك الموت"، فينقلب الموقف من مجرد مواجهة مع لص إلى مواجهة وجودية مع فكرة الموت ذاتها، هذا الادعاء خلق حالة من الذعر والارتباك لدى صاحب الشقة، فبدأ بالتوسل والتفاوض، مستندًا إلى ظروفه الإنسانية؛ خاصة رغبته في رؤية مولوده الأول.

ويتخذ الحوار مسارًا فلسفيًا حين يبدأ "ملك الموت" في تفكيك حياة الرجل، كاشفًا عن تناقضاته الأخلاقية، ويظهر أن صاحب الشقة هو نموذج للإنسان البرجوازي الذي جمع ثروته بطرق غير مشروعة من خلال الرشوة واستغلال النفوذ، وهنا تتحول المسرحية إلى نقد اجتماعي حاد يفضح الفجوة بين الطبقات، والتناقض بين الثراء الفاحش والفقر المدقع، ويتعمق الصراع حين يعرض "ملك الموت" على الرجل صفقة: أن يمنحه مهلة إضافية للحياة (عشر سنوات)، مقابل أن يتخلى عن كل أمواله التي جمعها بطرق غير مشروعة، ويبدأ حياة جديدة نظيفة، هذه اللحظة تُمثل الذروة الدرامية الأولى، فيجد الرجل نفسه أمام معادلة وجودية صعبة: المال مقابل الحياة! ويبدأ في التردد بين القبول والرفض، كاشفًا عن تعلقه الشديد بالمادة رغم خوفه من الموت، ويحاول التحايل على الصفقة، مقترحًا حلولًا وسطى، مثل: الاحتفاظ بنصف ثروته مقابل نصف المدة، وهو ما يكشف عن ذهنية انتهازية لا تزال تحكمه حتى في مواجهة الموت، وهنا تتجلى رؤية الكاتب في تصوير بعض أفراد المجتمع الذين لا يتخلون عن فسادهم بسهولة، بل يحاولون إعادة إنتاجه حتى في لحظات الخطر القصوى.

ويتصاعد التوتر حين يرفض "ملك الموت" هذه المساومات، مؤكدًا أن العدالة لا تقبل التجزئة، وأن التوبة الحقيقية تتطلب التخلي الكامل عن الفساد، ومع ذلك يستمر الرجل في التردد، ويبدأ في البحث عن مبررات أخلاقية زائفة، محاولًا إقناع نفسه بأن ما فعله كان مبررًا أو طبيعيًا في ظل ظروف المجتمع، وفي لحظة مفصلية ينكشف أن الرجل الغريب ليس في الحقيقة "ملك الموت"، بل هو لص فقير جاء بدافع الحاجة، لكنه يمتلك وعيًا نقديًا حادًا يجعله أكثر إدراكًا لفساد المجتمع من ضحيته الغنية، هذا الكشف يقلب المعادلة، فيتحول "اللص" إلى ضمير أخلاقي، بينما ينكشف "الرجل المحترم" كفاسد حقيقي.

ويستمر الحوار بطريقة مختلفة، ويتحول إلى نقاش حول العدالة الاجتماعية، والصراع بين الفقر والغنى، وكيف أن الظروف قد تدفع الإنسان إلى التناقض، وبالتالي يعترف اللص بصراعه الداخلي بين السرقة ومبادئه، مما يُضفي عليه بعدًا إنسانيًا، ويجعله أكثر تعقيدًا من مجرد شخصية سلبية، في النهاية يرفض صاحب الشقة التغيير الحقيقي، ويتمسك بثروته رافضًا الصفقة الأخلاقية، رغم إدراكه العميق لقرب الموت، فيغادر اللص تاركًا وراءه تحذيرًا مرعبًا مفاده: أن "ملك الموت الحقيقي" سيأتي لا محالة، ولن يقبل الحوار أو التفاوض، وتصل المسرحية إلى ذروتها النهائية حين يجد الرجل نفسه وحيدًا في مواجهة مصيره المحتوم، فيصرخ طالبًا الحوار، لكنه يدرك متأخرًا أن الفرصة قد ضاعت، فينتهي المشهد بصورة رمزية قوية يسيطر فيها الخوف والعزلة، ويُغلق الستار على إنسان أدرك الحقيقة لكن بعد فوات الأوان.

المبحث الأول: سينوغرافيا الضوء في مسرحية "المنعطف الأخير"

يعدُّ الضوء من أهم العناصر البصرية في العمل المسرحي؛ بل هو العامل الأول في بناء المشهد وإبراز تفاصيله، فحينما "يستخدم المخرج المسرحي أسلوب الرسم بالضوء، فهذا يحتاج منه إلى فهم ما يحمله الضوء من معان وأفكار العالم الذي يستخدمه، ليرسم به الصورة الفنية الجامعة بين الواقع والخيال، بين المادي والروحاني، وإذا كان العالم المادي يبعث الحياة على المكان والأجسام فإن العالم الروحي يوحي لنا بالقيم الروحية والأحاسيس فيبني في داخلنا العاطفة"(الجبوري، 2012، ص 459). والمعنى الروحاني للضوء" يتجاوز الرؤية المادية للعين إلى رؤية أعمق داخل أحاسيس الإنسان ليُبرز الحقيقة الروحية له". (وبج، 1965، ص 11).

ويتضح من خلال ذلك أن الضوء في العمل المسرحي، لا يقتصر حضوره على كونه عنصرًا تقنيًا للإضاءة فحسب؛ بل يتجاوزه ليصبح أداة فنية وتعبيرية تُسهم في تشكيل بناء المعنى الدرامي، فالمخرج حين يتعامل مع الضوء؛ بوصفه وسيلة للرسم إنما يوظفه لخلق تكوين بصري متكامل يعكس تفاعلات معقدة بين الواقع والخيال، بين المادي والروحي، مما يمنح العرض عمقًا جماليًا ودلاليًا، فالضوء في بعده المادي يحدد ملامح المكان، ويُبرز الأجسام ويمنحها الحياة والحركة، بينما في بعده الروحي يتسلل إلى وجدان المتلقي، ليكشف عن حالات نفسية، وأبعاد داخلية لا تُرى بالعين المجردة، وإنما تُحس وتُدرك على مستوى الشعور.

أولا: الضوء بوصفه محددًا للفضاء الدرامي

تؤدي سينوغرافيا الضوء في هذه المسرحية دورًا محوريًا في بناء الفضاء الدرامي، وتوجيه إدراك المتلقي منذ اللحظة الأولى، فالضوء يتحول إلى أداة دلالية تحدد طبيعة المكان، وتعكس الحالة النفسية للشخصيات، وتبدأ المسرحية بإضاءة خافتة تُوحي بالغموض والانتظار، مما يخلق جوًا مشحونًا بالتوتر ويهيئ الأرضية لصراع محتمل، كما يُسهم في رسم حدود الشقة كفضاء مغلق ومعزول عن الخارج، مؤكدًا على الانفصال بين الداخل الآمن والتهديد الخارجي، كما تعمل الإضاءة الانتقائية على إبراز ملامح الشقة البرجوازية مثل: ترتيب الأثاث وملامح الغرفة، فتنعكس الطبقة الاجتماعية للمكان، وينكشف التناقض بين المظهر الخارجي للأمان والنظام وبين التوتر الداخلي والفساد الكامن، وبهذا المعنى يُصبح الضوء في المسرحية لغة رمزية، تُعبّر عن التناقضات الاجتماعية والنفسية، وتُحدد الإطار الدرامي لحركة الشخصيات، موضحًا الصراع القائم بين الانغلاق والاختراق، بين الأمان والخطر، بين المظهر والحقيقة.

الإضاءة الخافتة في بداية المسرحية (جو شبه مظلم):

تتضح الإضاءة الخافتة في قول الكاتب: **"في الواجهة باب الشقة في المنتصف، وبجواره إلى اليمين نافذة شبه مفتوحة تطل على حديقة خاصة بالمنزل.. صالون فخم يسار الباب"** (أحمد، 2015، ص 7). ونلحظ أن الكاتب عمد إلى الوقفة الوصفية التي" تمطط الزمن السردي وتجعله كأنه يدور حول نفسه"(بحراوي، 1990، ص 165). هذا التحديد هو تأسيس بصري للفضاء الدرامي، فالإضاءة هنا ليست منعدمة؛ بل بقية من النور، أي أننا أمام منطقة وسطى بين الرؤية واللارؤية، إذًا الضوء هنا لا يصف الزمن (ليل) فقط، وإنما يخلق المناخ النفسي للصراع قبل أن يبدأ، وهذه الحالة الضوئية تؤدي عدة وظائف تتمثل في أنها:

- تهيئ المتلقي لدخول فعل غير مشروع (التسلل)، لأن الظلام الجزئي يسمح بالحركة الخفية.
- تعكس حالة أخلاقية موازية: فالشخصية (صاحب الشقة) ليست في ظلام كامل (شر مطلق)، ولا في نور كامل (طهارة)؛ بل في منطقة رمادية.

- تؤسس لما يمكن تسميته بالفضاء المعلّق؛ حيث يصبح المكان قابلًا لتحول دلالي سريع (من أمان إلى تهديد).

- **دور الضوء في رسم ملامح الشقة البرجوازية (انتقائية الإضاءة):**

تُشارك الإضاءة في إنتاج صورة زائفة للفضاء: فضاء مُرتب، أنيق، لكنه يُخفي داخله فسادًا غير مرئي، يتضح ذلك في قول الكاتب:" **تبدو الغرفة أنيقة: بها مكتبة منسقة، ومكتب، وهاتف بجوار المكتب.. الجو ليلي شبه مظلم.. بصيص من النور داخل المكان.. الساعة تدق الثانية بعد منتصف الليل**" (أحمد، 2015، ص 7). وغير خافٍ علينا أن الإضاءة لم تأتِ شاملة لكل الفضاء؛ بل كانت انتقائية تكشف عناصر محددة)المكتبة – المكتب- الهاتف- الصالون الأنيق)، وهذا يعني أن الضوء يعمل كأداة انتقاء دلالي، يوجّه نظر المتلقي إلى رموز بعينها:

- المكتب والهاتف: دلالة على السلطة الوظيفية والإدارية.
- المكتبة: دلالة ثقافية ظاهرية (قد تكون زائفة).
- الأناقة: مؤشر على الانتماء الطبقي البرجوازي.

لكن اللافت أن هذا الضوء لم يكشف (الخزنة) التي يبحث عنها اللص، وظل المال الحقيقي مخفيًا، وهنا تظهر مفارقة مهمة، فالضوء يكشف المظهر الاجتماعي، لكنه لا يكشف الحقيقة الاقتصادية.

- **العلاقة بين الضوء والمكان المغلق (الشقة كعالم معزول):**

يُمثّل الضوء في المسرحية عنصرًا حيويًا، يكسر عزلة المكان المغلق، ويمنحه بعدًا دلاليًا يتجاوز حدوده المادية، فتتحول الشقة إلى عالم قائم بذاته، منغلق على تفاصيله الداخلية، بينما يظل الضوء المتسلل من النافذة شبه المفتوحة، بمنزلة الجسر الوحيد الذي يربطه بالعالم الخارجي، فوجود الباب في المنتصف يُوحي بإمكانية العبور، لكنه يظل مغلقًا أو ساكنًا، بخلاف النافذة التي تسمح بمرور الضوء والهواء، ولو بشكل جزئي، ما يشي بحالة من الانفتاح المحدود أو التواصل الناقص مع الخارج، وهذا ظاهر في قوله:" **في الواجهة باب الشقة في المنتصف، وبجواره إلى اليمين نافذة شبه مفتوحة تطل على حديقة خاصة...**" (أحمد، 2015، ص 7).

يمكن قراءة المشهد؛ بوصفه بناءً دقيقًا لعلاقة متوترة بين الضوء والفضاء المغلق، ذلك أن الشقة تحولت إلى عالم شبه معزول، تحكمه حدود مادية ونفسية في آنٍ واحد، فالفضاء هنا مغلق (شقة)، لكنْ به منفذان:

- الباب (مغلق/مؤمَّن).
- النافذة (شبه مفتوحة).

وتؤدي الإضاءة دورًا حاسمًا في تحديد طبيعة هذا الفضاء من خلال:

أ- الداخل المضاء جزئيًا: يُمثل عالم البرجوازية: (مريح - منظم)، لكنه محدود الرؤية، فالضوء هنا مُسيطر عليه وصاحبه يتحكم فيما يُرى وما لا يُرى.

ب- الخارج المظلم: يمثل المجهول/الفقر/التهديد، ومنه يأتي اللص.

ج- النافذة (منطقة التماس الضوئي): هي الحد الفاصل بين عالمين، ومن خلالها يتم اختراق الضوء/الظلام معًا.

ويمكن القول: إن الضوء يُسهم في بناء الشقة؛ بوصفها فضاءً مغلقًا نفسيًا واجتماعيًا، وعالمًا منعزلًا عن الواقع الخارجي، غير أنه قابل للاختراق، وعلى هذا الأساس، تُسهم الإضاءة في تشكيل الفضاء كبنية دلالية عميقة، تكشف

التناقض بين أناقة السطح وفساد الداخل، بين المظهر والمخبر، وتؤسس منذ البداية لصراع خفي يتجاوز الحوار، ليُبنى بصريًا عبر توزيع الضوء والظل.

ثانيا: جدلية الضوء/الظلام (ثنائية الكشف والإخفاء):

تتجلى جدلية الضوء والظلام كعنصر رمزي، يعكس ثنائية الكشف والإخفاء في بناء النص المسرحي، وهو رمز فلسفي يُعبّر عن الصراع الداخلي للشخصيات وحالة المجتمع المحيط بها، يمثل الضوء الوضوح والحقيقة، بينما يرمز الظلام إلى الغموض، وتظهر الثنائية في عدة مستويات: على مستوى الشخصيات، وقد جعل (توماتشفسكي- Tomashevsky) هذه الرؤية تحت عنوان (السرد الذاتي)، فإما أن يكون السارد مصاحبا للشخصية التي يتحدث عنها، وإما أن يكون مشاركًا لها في صنع الأحداث(ينظر:لحمداني،2000، ص 50)، فالضوء يكشف عن دواخل الشخصيات الحقيقية، مشاعرها، صراعاتها، فيما يحجب الظلام أو الأجواء المعتمة الكثير من الهواجس والحقائق، مما يزيد من عمق التوتر الدرامي.

وعلى مستوى الحبكة، يكشف الضوء لحظات الوضوح والحسم، بينما يستخدم الظلام لخلق الغموض والتشويق، ولإبراز لحظات الانعطاف الكبرى التي تواجه الشخصيات، بعد أن يتخفى اللص خلف الستارة ويسمع مكالمة صاحب الشقة، يدّعي أنه (ملك الموت)، فيبدأ حوار طويل قائم على التخويف والمساومة.

تتكثف هنا ثنائية الضوء/الظلام من خلال لعبة الرؤية وامتناعها، فيصبح الاستدراج إلى الكشف مرادفًا لمواجهة الموت: **"صاحب الشقة: (يخبئ وجهه بكفيه، ويعطي ظهره للستارة) أليس شكلك مفزعًا.. أرجوك، لا تفزعني، ارحمني، فأنت كما تراني وحيدًا."** (أحمد، 2015، ص 10-11). **"اللص: تخفّ يا بني، واستدر لترا اني، فرؤيتي ليست إلا مرة واحدة، فمن يراني مرة لن يراني ثانية، وأعتقد أن أحدًا لم ولن يراني من قديم الأزل وإلى الآن وبعد الآن.. هيا استدر..."** (أحمد، 2015، ص 11).

"صاحب الشقة: (يستدير ببطء يرفع كفيه بالتدريج..) أسود كله أسود.. يا ربي ليس هناك شيء أبيض.. (يسير اللص نحوه ببطء)" (أحمد، 2015، ص 11). يُحوّل الكاتب ظاهرة (الرؤية) إلى صراع وجودي، فالظلام شرط لظهور الهُوية المزيفة، فاللص الذي يتخفّى خلف الستارة يستخدم الظلام ليُوهم بأنه ملك الموت، فيدخل في لعبة كشف متبادلة، يمتنع صاحب الشقة عن الرؤية (إخفاء الوجه، إدارة الظهر) خوفًا من المواجهة، بينما يُصرّ الآخر على ضرورة (الاستدارة)، أي الانتقال من موقع الإخفاء إلى موقع الكشف، وعندما يتم الكشف، يظهر المشهد باللون الأسود الكامل (ليس هناك شيء أبيض)، ليُعبّر عن انهيار الثنائيات الواضحة: فاللص الذي ظنّ أنه ملك الموت يظهر بلون الحداد ذاته، والظلام لا ينحسر بل يبقى مهيمنًا حتى بعد الكشف. وتعمل ثنائية الضوء/الظلام على" توجيه المسرود، إضافة إلى قيامها بدور الشاهد على الأحداث، ومرادفة للثنائية الدرامية بين الخداع والحقيقة"(بحراوي، 1990، ص 28).

في لحظة من المفاوضات بين الطرفين، يحدث تحول درامي مفاجئ: يسقط من اللص شيء فيختفي خلف الكنبة، فيظنه صاحب الشقة قد انصرف، ويعمد الكاتب هنا إلى تغييب الجسد عن مجال الرؤية؛ ليخلق لحظة كشف معكوسة يتولّد معها الخوف من الظهور، بعد أن كان الخوف من الاختفاء: **"يُخرج اللص شيئًا من جيبه فيقع تحت الكنبة وينحني باحثًا عنه، فيبدو وكأنه اختفى، ليلتفت صاحب الشقة فلا يجده، فيتقدم نحو الكنبة ليتأكد: الحمد لله انصرف، أشكرك يا رب.. (يهب اللص و اقفًا) فيتفاجأ صاحب الشقة ويفزع لمرآه."** (أحمد، 2015، ص 18).

ولا يخفى على ذي لب أن هذا المقطع وما جرى مجراه، يوضح توظيف الاختفاء، واتخاذه لعبة بين الكشف والإخفاء، فأصبح غياب الشخصية عن مجال الرؤية (بفعل انحنائها خلف الكنبة) مؤشرًا على انتهاء التهديد، غير أن الغياب سرعان ما

تحوّل إلى كمين بصري، ذلك أن الظلال والستائر والأثاث تخلق فضاءات للإخفاء داخل فضاء الكشف نفسه. وهذا يُماثل تقنية المونتاج في العمل السينمائي (هلال، 2006، ص ص46-47). كما أن من وظائف الكاتب وظيفة الحكي والإخبار، وهي:" أبرز وظيفة للراوي وأشدها رسوخا وعراقة، فحيثما وجد الحكي دل ذلك على وجود حالٍ" (الكردي،2006، ص ص59).

ولا ينقل الكاتب جميع التفاصيل الدقيقة، وإنما ينقل جزئية الانصراف، فصاحب الشقة يقرأ غياب الجسد ظاهريًا كدليل على الخلاص (انصرف)، لكن مفاجأة الظهور تُبين أن الإخفاء كان متعمدًا وأكثر فعالية من الكشف، وهنا تنتقل جدلية الضوء/الظلام من بعدها الفيزيائي إلى بعدها السيكولوجي، فالشخصية ترى ما تريد أن تراه، وتخفي عن نفسها ما يهددها، واللص (بصفته متخفّيًا) يستخدم هذه الثغرة المعرفية ليظل مسيطرًا على لحظة الكشف.

وأُشير إلى أن اختياره لمشهد من الأحداث دون مشهد آخر له أسبابه ودوافعه، منها رغبته في التأثير في المخاطب، وإتقان الحبكة، ورغبته في النقد، وتسليط الضوء على اللقطات المؤلمة التي تخدم رؤيته وهدفه من الحكي أو الإخبار (الكردي، 2006، ص 60-61).

وعندما يكشف اللص عن هويته الحقيقية (جار فقير، وليس ملك الموت)، يوجه لصاحب الشقة تحذيرًا أخيرًا قبل انصرافه، فيتحول المشهد في هذه اللحظة من الواقعي إلى الرمزي؛ حيث يخلع اللص ثوب التخفي، ويترك خلفه هالة من الغموض حول الموت الحقيقي، فيما تتلاعب الإضاءة لتجسّد هذه الثنائية. يقول: **"فقط تذكر أن خلف هذه الستارة كان يقف ملك الموت، وعلى هذا الكرسي جلس، وفي جنبات بيتك سار، وأنه في ركن ما من هذا الكون الفسيح ينتظر لأمر الإله لينقض عليك، ويأخذك إلى القبر الساكن المظلم وحيدًا مجردًا من كل شيء.. ولن تستطيع أن تقيم معه حوارًا أبدًا؛ فهو لا يعرف الحوار."** (أحمد، 2015، ص 27).

ويقول: **"صاحب الشقة: (يقف وحيدًا.. تنطفئ الأنوار حوله ما عدا هالة ضوئية ساقطة عليه، وأخرى على الستارة)"** (أحمد، 2015، ص 28).

ويقول: **"(صوت اللص يتردد: "أنا لست ملك الموت.. ملك الموت كان يقف خلف الستارة.. ملك الموت لا يعرف الحوار.. ملك الموت خلف الستارة"... الستارة تهتزبشدة)"** (أحمد، 2015، ص 28).

يصل التوظيف الرمزي للضوء والظلام في هذا المشهد الختامي إلى ذروته، أعني انطفاء الأنوار باستثناء هالتين ضوئيتين (على صاحب الشقة وعلى الستارة)، يحوّل المسرح إلى فضاء ميتافيزيقي، الضوء أصبح علامة على الوجود المهدّد (الهالة على الشخصية)، وعلى موقع الخطر/الغياب (الهالة على الستارة)، والستارة التي كانت طوال المسرحية فضاءً للإخفاء، صارت فضاءً للكشف الرمزي عن ملك الموت الحقيقي في مقابل انطفاء الأنوار، وتبقى الهالتان لترسما معادلة بصرية وهي: الشخص مكشوف جزئيًا في حيز ضيق من الضوء، بينما يظل مصدر التهديد الأكبر في منطقة ظل/ضبابية، ويُصبح الإخفاء أكثر إرهابًا من الكشف، لأن الحضور المظهري (للص) يزول، لكن حضور الموت الحقيقي يبقى متواريا خلف الستارة، فيما الضوء المتبقي لا يكشف إلا عن عجز الشخصية عن الهروب.

ويختتم النص بمشهد ذهاني؛ إذ تطير الستارة نحو صاحب الشقة، وتتكرر المقاطع الصوتية التي تؤكد أن ملك الموت كان دومًا خلف الستارة، وأُشير إلى أن الإضاءة هنا تصبح شبه ثابتة، والحركة تدور في فضاء مغلق، لترسم صورة نهائية لثنائية الكشف والإخفاء، فالكشف لم ينجح في إنقاذ الشخصية، والإخفاء صار قوةً مطاردة:**"(يلف في المكان.. والستارة تطير نحوه) لا يا ملك الموت.. انتظر.. لا أحب الوحدة.. بالله عليك.. (يلف المكان والستارة تطير نحوه أكثر.. فيصرخ أكثر) لا أريد الموت.. (يقع على الأرض.. تسكن الستارة.. وتبقى الهالة الضوئية عليه وعلى الستارة)"** (أحمد، 2015، ص 28).

يمثل هذا المشهد ذروة انقلاب العلاقة بين الكشف والإخفاء، فالستارة التي كانت طوال المسرحية أداة اختباء للص، تتحول إلى كيان عدائي ينقض على صاحب الشقة، ويفقد الضوء وظيفته الواقعية ليتحوّل إلى شهادة على العجز، والهالة الضوئية الثابتة تثبّت الشخصية في مكانها تحت دائرة الضوء كهدف مكشوف، والظلام لم يعد غيابًا للضوء، بل صار حضورًا طاغيًا من خلال حركة الستارة (التي ترمز إلى الغياب، إلى الموت، وإلى ما ظل مخفيًا طوال الوقت)، كما أن سقوط الشخصية على الأرض مع بقاء الهالة الضوئية عليها، يُنهي المسرحية على صورة درامية خالصة، فالكشف الكامل لا يحدث أبدًا، والمكشوف يبقى أسير إضاءة محدودة، تكشف ضعفه دون أن تمنحه خلاصًا، وهنا تنتهي جدلية الضوء/الظلام إلى تعليق دائم بين الرؤية والعمى.

ثالثا: الضوء كاشف نفسي للشخصية

في المشهد الافتتاحي، يدخل اللص إلى الشقة في ظلام دامس، ويستخدم كشافًا ضوئيًا ليبحث عن المال، لكنه يُقرر فجأة إضاءة النور بالكامل، ليتحول الضوء من أداة بحث خارجي إلى مرآة تعكس خيبة أمله النفسية، وتكشف عن رغبة خفية في رؤية ما يفتقده هو شخصيًا:

" **(يقفز إلى داخل الشقة من خلال النافذة رجل... بيده كشاف للنور.. يعبث قليلًا بالغرفة، ثم يضيء النور) اللص: ما هذا؟.. لا يوجد سوى كتب، وفازة أنيقة.. ودائماً ورق و أقلام وكلمات هوجاء، وهاتف. إذن فأين الخزينة؟!.. دائماً ما يخبونها بعيدًا، مع أنها صاحبة الحق الوحيد في هذه الغرفة.. (صوت محرك سيارة يقترب، ثم يتوقف، يسرع فيطفئ النور)**" (أحمد، 2015، ص 7-8).

استخدم الراوي/الشاعر هذه التقنية في التعبير عن الكيان النفسي لذاته، وتحقق ذلك عندما استخدم الضوء هنا ليكشف عن حالة اللص النفسية، فبعد أن كان يظن أن الغرفة ستخبئ ما يعادل طموحاته (الخزينة المليئة بالمال)، يكشف الضوء فجأة أن المكان لا يحتوي سوى على (كتب، ورق، أقلام، كلمات هوجاء)، أي أشياء رمزية تخص حياة الآخر الثقافية والبرجوازية، وهي أشياء يفتقر إليها هو ويحتمل أن يحتقرها، كما أن صيغة التعجب (ما هذا!)، ثم التكرار (دائماً ما يخبونها) تعكس إحباطًا وجوديًا، فالضوء جعله يواجه فراغًا يخصه هو، لا فراغ المكان، ويأتي صوت السيارة ليدفعه إلى إطفاء النور بسرعة، ليعود إلى الظلام الذي يمنحه إحساسًا زائفًا بالأمان، هذا الانتقال السريع بين الإضاءة الكاشفة والإطفاء المفاجئ، يُصور شخصية تعيش على حافة التردد النفسي، فهي تريد الكشف لكنها تخاف مما ستراه، وتريد الاختفاء لكنها لا تستطيع إلا أن تكون مرصودة.

وفي مشهد اللقاء بين صاحب الشقة واللص الذي يدّعي أنه (ملك الموت)، يدور صراع نفسي حاد حول فعل (الرؤية)، فالخوف من رؤية وجه الموت يعادل الخوف من رؤية حقيقة الذات، ويستخدم الكاتب فعل (الاستدارة) و(الرفع التدريجي للكفين)؛ بوصفهما كشفًا بطيئًا ومؤلماً: "**صاحب الشقة: (يخبئ وجهه بكفيه، ويعطي ظهره للستارة) أليس شكلك مفزعًا.. أرجوك، لا تفزعني، ارحمني، فأنت كما تراني وحيدًا. اللص: لا تخف يا بني، واستدر لتراني، فرؤيتي ليست إلا مرة واحدة، فمن يراني مرة لن يراني ثانية، وأعتقد أن أحدًا لم ولن يراني من قديم الأزل وإلى الآن وبعد الآن.. هيا استدر...صاحب الشقة: (يفزعه الصوت) حاضر.. (يستدير ببطء يرفع كفيه بالتدريج..) أسود كله أسود.. يا ربي ليس هناك شيء أبيض.. (يسير اللص نحوه ببطء)**" (أحمد، 2015، ص 11).

الضوء هنا ليس موجودًا بشكل مباشر، لكن فعل (الاستدارة) و(رفع الكفين بالتدريج)، يحاكي حركة الخروج من الظلام (الإخفاء) إلى مساحة من الرؤية الإجبارية، والمطلوب من صاحب الشقة ألا يرى فقط، بل أن يسمح لنفسه بأن يُرى،

وهذا هو الكشف النفسي الحقيقي، فهو لا يرى اللص فقط، بل يرى انعكاس خوفه على شكل (أسود كله أسود)، فاللون الأسود لا يصف اللص بقدر ما يصف حالة الرعب التي تملأ رؤيته للعالم، وعبارة (ليس هناك شيء أبيض)، تُظهر انهيار الثنائيات الأخلاقية والمعرفية في ذهنه، ويختفي في لحظة الكشف البصري التمييز بين الخير والشر، ويبقى فقط ظلام مطلق يطمس شخصيته هو قبل أن يطمس الآخر، وهنا يُصبح الضوء (أو غيابه) مرادفًا لانهيار البوصلة النفسية للشخصية، وتصبح الرؤية نفسها عقابًا بعد انكشاف حقيقة اللص وخروجه، ويبقى صاحب الشقة وحيدًا في المشهد الختامي، وهنا تُطفأ الأنوار عمدًا، ويُترك فقط هالتان ضوئيتان: واحدة عليه، والأخرى على الستارة.

وهذا التوزيع الإضائي ليس تقنيًا بقدر ما هو مرآة لحالة نفسية من الانقسام والعجز: **"صاحب الشقة: (يقف وحيدًا.. تنطفئ الأنوار حوله ماعدا هالة ضوئية ساقطة عليه، وأخرى على الستارة)، (صوت اللص يتردد:" أنا لست ملك الموت.. ملك الموت كان يقف خلف الستارة.. ملك الموت لا يعرف الحوار.. ملك الموت خلف الستارة"... الستارة تهتز بشدة). (يصرخ) ملك الموت انتظر.. سنتحاور.. لا أريد أن أموت.. لا أحب الوحدة.. (يلف في المكان.. والستارة تطير نحوه) لا يا ملك الموت.. انتظر.. لا أحب الوحدة.. بالله عليك.. (يلف المكان والستارة تطير نحوه أكثر.. فيصرخ أكثر) لا أريد الموت.. (يقع على الأرض.. تسكن الستارة.. وتبقى الهالة الضوئية عليه وعلى الستارة)"** (أحمد، 2015، ص 28).

لا ريب أن التعبير المجازي "يولّد دلالاته الاحتمالية، ويبني في الوقت نفسه علاقة الترابط بين مكونات نصيَّة يبنها احتمالات داخلية فتضيء المدلولات بعضها بعضاً، وتبقى مفتوحة على تأويلات القرّاء" (العيد، 2010، ص 304). لذلك تصبح الإضاءة كاشفًا نفسيًا من خلال توزيعها الانتقائي، فالهالة الضوئية الساقطة على صاحب الشقة لا تنير له طريقًا ولا تقدم له أمانًا، بل تثبته في مكانه كهدف مكشوف، بينما الهالة الأخرى على الستارة تحوّل الستارة (التي كانت طوال المسرحية غطاءً للإخفاء) إلى كيان مهيمن ومطارد، هذه الثنائية البصرية تعكس انقسامًا نفسيًا داخل صاحب الشقة، جزء منه يريد أن يبقى في دائرة الضوء (الوعي، الاعتراف، الوجود)، والجزء الآخر يعرف أن مصدر التهديد يأتي من منطقة الإخفاء ذاتها (الستارة، الموت، المجهول).

وتُجسّد حركة الستارة المتكررة باتجاهه مع بقاء الهالة الضوئية ثابتة عليه حالة من الشلل النفسي الشخصية، فهي ترى الخطر قادمًا لكنها لا تستطيع الهروب، والضوء لم يعد نعمة؛ بل شهادة دائمة على عجزها. وصرخاته المتكررة "لا أحب الوحدة"، تؤكد أن الكشف الحقيقي الذي أحدثه الضوء، هو إظهار توجسه وخوفه الشديد من الموت، وهو ما يجعل الضوء نفسه مؤلمًا نفسيًا بقدر ما هو كاشف قبل أن يتخفى اللص خلف الستارة، ويحدث تحول سريع، بعد سماع صوت السيارة، فيسرع اللص إلى إطفاء النور الذي كان قد أضاءه للتو، ففعل الإطفاء هذا ليس مجرد حذر عملي؛ بل لحظة نفسية تعكس رغبة اللص في استعادة سلطة الإخفاء، بعد أن كشف له الضوء خواء المكان وخواء توقعاته:

"(صوت محرك سيارة يقترب، ثم يتوقف، يسرع فيطفئ النور). اللص: ليس أمامي إلا الاختباء خلف هذه الستارة، وربنا يستر" (أحمد، 2015، ص 28).

يُمثل إطفاء النور لحظة تحول نفسي حاد، فبعد أن أضاء اللص المكان ليكتشف أنه لا مال فيه، عاد ليطفئه هربًا من الكشف الخارجي (صاحب الشقة)، لكن الإطفاء يعكس أيضًا رغبة في العودة إلى حالة الإخفاء التي تمنحه السيطرة في الظلام؛ إذ يستطيع أن يكون (ملك الموت)، بينما في الضوء هو مجرد لص محبط، وجملة (وربنا يستر) تجمع بين المعنى الحرفي (الستر من الرؤية)، والمعنى النفسي (الستر من الفشل الداخلي)، إذن هنا غياب الضوء سمح للشخصية بناء قناع نفسي جديد، بينما كان الضوء قد هدّد هذا القناع.

وأُشير إلى أن هذا الاستخدام للضوء ككاشف سلبي، (بمعنى أن غيابه هو الذي يكشف رغبات الشخصية الحقيقية في التخفي والتمثيل)، يضيف بُعدًا نفسيًا معقدًا لثنائية الكشف/الإخفاء.

رابعا: الضوء في لحظة الذروة (الوهم/الحقيقة)

تتخذ المسرحية من الإضاءة عنصرًا دراميًا لا يقتصر على توفير الرؤية؛ بل يصبح شريكًا في بناء المعنى وتوجيه تأويل المشاهد، وتصل هذه الوظيفة إلى ذروتها في اللحظات التي يختلط فيها الوهم بالحقيقة، وتتلبس الشخصيات بأقنعة تتجاوز هوياتها الواقعية، ففي المشاهد التي يدّعي فيها اللص أنه (ملك الموت)، لا تكون الإضاءة مجرد خلفية تقنية، وإنما آلية لتوليد الفانتازيا وإدارتها، ثم كشف زيفها، ويتجلى ذلك من خلال التمييز الدقيق بين نمطين إضائيين:

- إضاءة الوهم التي تعتمد على الظلام الجزئي، والرؤية المشوشة، والغياب المتعمد للتفاصيل، فتتيح للخيال أن يملأ الفراغات، ويخلق كائنًا خارقًا من مجرد سارق عادي.
- وإضاءة الانكشاف التي تأتي فجأة أو بشكل تدريجي لتعيد التفاصيل إلى الواجهة، تعمل على تفكيك البناء الفانتازي وتكشف حقيقة الشخصيات والأشياء، وتتوزع هذه الثنائية الإضائية على جميع مشاهد الذروة، من لحظة ميلاد (ملك الموت) خلف الستارة في الظلام، إلى لحظة انهيار القناع تحت وطأة رؤية تفصيلية (كالتقاط السيجارة)، وصولاً إلى المشهد الختامي؛ حيث تتوقف الإضاءة عند هالتين ثابتتين تخلقان منطقة رمادية لا ينتمي فيها الوهم إلى الماضي، ولا الحقيقة إلى الحاضر، بل يظل السؤال معلقًا.

وفي بداية المواجهة، يختبئ اللص خلف الستارة في ظلام شبه كامل، ثم يبدأ الحوار مع صاحب الشقة من موقع الإخفاء، وهنا لا يكون الظلام مجرد غياب للضوء، بل شرط لولادة الوهم؛ حيث يستخدم اللص الغموض البصري ليُقنع ضحيته بأنه (ملك الموت) الحقيقي: **"(في الواجهة باب الشقة في المنتصف، وبجواره إلى اليمين نافذة شبه مفتوحة تطل على حديقة خاصة بالمنزل.. صالون فخم يسار الباب، تبدو الغرفة أنيقة.. بها مكتبة منسقة، ومكتب، وهاتف بجوار المكتب.. الجو ليلي شبه مظلم.. بصيص من النور داخل المكان.. الساعة تدق الثانية بعد منتصف الليل)، (يقفز إلى داخل الشقة من خلال النافذة رجل... بيده كشاف للنور.. يعبث قليلًا بالغرفة، ثم يضيء النور)... (صوت محرك سيارة يقترب، ثم يتوقف، يسرع فيطفئ النور). اللص: ليس أمامي إلا الاختباء خلف هذه الستارة، وربنا يستر. (يفتح الباب شابٌ في متوسط العمر... يتناول الهاتف ويطلب رقمًا)... (حركة خلف الستارة.. تحدث صوتًا خفيفًا)، صاحب الشقة: من وراء الستارة؟ تكلم.. اللص: (يحدث نفسه).. مادام هناك موت، فهناك عزرائيل.. فرجَتْ.. أنا.. أنا ملك الموت"** (أحمد، 2015، ص 7-9).

يُظهر المقطع كيف تُبنى إضاءة الوهم على مزيج من الظلام والبصيص الخافت، فالبداية (بالجو ليلي شبه مظلم) و(بصيص من النور) تخلق حالة من عدم الاستقرار البصري، لا يستطيع المتلقي ولا صاحب الشقة تمييز ما هو حقيقي مما هو متخيل، وعندما يضيء اللص النور، ينكسر الوهم مؤقتًا (يكشف عن خواء المكان)، لكنه سرعان ما يعود ليطفئ النور عند اقتراب الخطر، ليعيد بناء فضاء الوهم من جديد، والاختباء خلف الستارة في الظلام هو اللحظة التي يتحول فيها اللص من مجرد سارق إلى كائن خارق، فالظلام يمنحه القدرة على أن يكون (ملك الموت)، والضوء الغائب يسمح بامتلاء الفراغ البصري بالخيال والرعب، وإضاءة الوهم هنا إضاءة سلبية بالمعنى الدرامي: ما لا يُرى هو ما يولد أقوى الأوهام، والظلام يصبح فضاءً لإسقاط المخاوف الدفينة.

وبعد أن يستمر الحوار طويلاً، تبدأ شروخ في قناع (ملك الموت)، لكن لحظة الانكشاف الحقيقية تأتي عبر إضاءة مختلفة، فيصبح الضوء أداة لكشف الحقيقة لا لصنع الوهم، وهذه اللحظة تمثل الانتقال من إضاءة الوهم إلى إضاءة الانكشاف:

"اللص: هل تمددت؟ أغمض عينيك. (بلا وعي منه يلتقط سيجارة من علبة فوق المكتب) صاحب الشقة: (يهب واقفًا) الله الله.. وبتشرب سجائر (يقترب منه) وأمريكاني كمان، وتعيب عليا وتقولي كوكتيل دولي، ورأس مالي.. و أنا الذي أتساءل لماذا لا نسمع في نشرات الأخبار عن وفيات في أمريكا إلا نادرًا، وكل أخبار الوفيات الجماعية لآخر النشرة من دول العالم الثالث.. أتاريها محسوبيات و اتفاقيات.. بدأت تتضح شكوكي فيك. اللص: دعني أدخن سيجارتي و إياك أن تلمسني، أفهمت. صاحب الشقة: (يقترب منه ثم يمسك بذراعه فجأة) ها قد أمسكت بذراعك وبقوة أيضًا، هيا.. أمتني لو تستطيع. لماذا لم أمت؟ إذن قل لي يا ملك الموت المزيف من أنت قبل أن أستدعي الشرطة؟" (أحمد، 2015، ص 22-23).

يمثل المقطع نقطة التحول الدرامي؛ إذ ينهار الوهم تحت وطأة إضاءة الانكشاف، لكن الإضاءة ليست مادية فقط (ربما ضوء النهار بدأ يدخل، أو ضوء الغرفة أصبح أكثر وضوحًا)، بل هي إضاءة معرفية، رؤية اللص وهو يدخن السيجارة الأمريكية، هي بمنزلة انكشاف بصري مفاجئ يُحدث شرخًا في جدار الوهم، والفارق بين إضاءة الوهم وإضاءة الانكشاف يتجلى في التفاصيل: في إضاءة الوهم، كان اللص كتلة سوداء موحدة (أسود كله أسود)، أما في إضاءة الانكشاف، فتظهر التفاصيل الدقيقة (السيجارة، النوع الأمريكي، حركة اليد). هذا الانتقال من الكل إلى الجزء، من الغموض إلى الدقة، هو ما يفكك الفانتازيا، فإضاءة الانكشاف لا تقتصر على جعل الرؤية أكثر وضوحًا؛ بل تجعل الشخصية ترى ما كان مخفيًا: تناقضات (ملك الموت) (يدخن، ينتقد التباهي بالعلامات التجارية، ثم ينغمس فيها)، الضوء هنا لا يكشف فقط هوية اللص، بقدر ما يكشف ضعف الوهم نفسه، ويُعيد الشخصية من الفانتازيا إلى الواقع.

ومن هنا يمكننا القول:

- الضوء في هذه المسرحية يُوظف كأداة درامية ودلالية مركزية لتجسيد التناقضات الاجتماعية والنفسية، وتحديد العلاقة الجدلية بين المظهر والمخبر. فالضوء الانتقائي الذي يكشف تفاصيل الشقة البرجوازية الأنيقة (المكتبة، المكتب، الهاتف) دون أن يضيء الخزنة أو المال الحقيقي، يُنتج صورة زائفة للفضاء ويُبرز المفارقة بين مظهر الأمان والتنظيم، وبين الفساد الخفي والخواء الاقتصادي. كما أن الإضاءة الخافتة والظلال تُؤسس لفضاء "معلق" بين الرؤية والعمى، مما يعكس انعزال البرجوازية وعلاقتها المتوترة مع الآخر.
- ثنائية الضوء/الظلام في المسرحية تُشكل بنية فلسفية ونفسية معقدة تتجاوز مجرد الكشف والإخفاء، لتصل إلى قلب مفهوم الرؤية ذاتها، حيث يصبح الإخفاء أكثر إرهابًا من الكشف، والظلام شرطًا لولادة الوهم (كإيهام اللص بأنه ملك الموت، يتجلى ذلك في المشهد الختامي حيث تبقى هالتان ضوئيتان (على صاحب الشقة والستارة) بعد انطفاء الأنوار، فتصبح الستارة كيانًا مطاردًا والضوء شهادة على الوحدة والموت المحتوم، مما ينهي المسرحية على تعليق دائم بين الكشف والاختفاء، وبين الوهم والحقيقة.

المبحث الثاني: سينوغرافيا الحركة في مسرحية

أولا: الحركة بوصفها مدخلًا للصراع:

الصراع هو "التصادم بين الشخصيات أو النزاعات الذي يؤدي إلى الحدث 0(...)، وقد يكون هذا التصادم داخليًا في نفس إحدى الشخصيات وقوى خارجية كالقدر أو البيئة أو بين شخصيتين تحاول كل منهما أن تفرض إرادتها على الأخرى"، (وهبة والمهندس، 1984، ص 224). والصراع أنواع: الصراع الساكن، والصراع الواثب، والصراع الصاعد/المتنامي، والصراع المرهص.

وتتخذ مسرحية (المنعطف الأخير) من الحركة الجسدية عنصرًا دراميًا مؤسسًا للصراع في مستوياته المتعددة: الطبقي، النفسي، الوجودي، في حين يرى (محمد غنيمي هلال) أن من مظاهر الصراع "مظهر الصراع النفسي أو الاجتماعي؛ حيث يقوم به الأشخاص ضد المجتمع وعوامل الطبيعة، وقد يقوم به الشخص ضد نفسه، والأشخاص في القصة مصدرهم الواقع، ولكنهم يختلفون عمن نألفهم أو نراهم عادة في أنهم في ضوء العرض الفني أوضح جانباً وسلوكهم المعلل في دوافعه العامة، ونوازعهم المفسرة نوعًا من التفسير: وقد يكون فيه بعض التعقيد، ولكنه يكون تعقيدا ذا معانٍ إنسانية كذلك، وله أسبابه التي يجلو بها الكاتب هذه المعاني" (هلال، 1997، ص 526).

ومنذ اللحظة الأولى، يُعلن الصراع عبر اقتحام جسدي للحدود: قفز اللص من النافذة إلى شقة البرجوازي الثري، هذه الحركة الأولى تختصر ما سيتطور لاحقًا من صراع بين الطبقتين، الفقيرة الجانحة والغنية الجامحة، غير أن الحركة في هذه المسرحية تتخذ أشكالاً متعددة: الاختباء الذي يتحول إلى كمين، حتى حركات اليد الصغيرة التي تكشف عن مواقف أخلاقية وطبقية معقدة، فكل حركة جسدية في النص هي بمنزلة فعل درامي يسبق الكلمة أحيانًا، ويتجاوزها أحيانًا أخرى، ويبدأ الصراع بحركة جسدية خارقة للحدود: قفز اللص من النافذة إلى داخل الشقة، وهذه الحركة لا تؤسس فقط لفعل السرقة، بل ترمز إلى اقتحام الفقر للمساحة البرجوازية المحمية، وتحوّل الجسد إلى أداة صراع طبقي قبل أن تبدأ الكلمات:

"(في الواجهة باب الشقة في المنتصف، وبجواره إلى اليمين نافذة شبه مفتوحة تطل على حديقة خاصة بالمنزل.. صالون فخم يسار الباب، تبدو الغرفة أنيقة. بها مكتبة منسقة، ومكتب، وهاتف بجوار المكتب.. الجو ليلي شبه مظلم.. بصيص من النور داخل المكان.. الساعة تدق الثانية بعد منتصف الليل)، (يقفز إلى داخل الشقة من خلال النافذة رجل يرتدي بنطلون وبلوفر برقبة وقفازين وغطاء رأس كلها باللون الأسود، تبدو لحيته الكثيفة في شكل مؤثر وأخاذ نوعًا ما، بيده كشاف للنور.. يعبث قليلًا بالغرفة، ثم يضيء النور)" (أحمد، 2015، ص 7). تُمثل حركة القفز من النافذة أولى إرهاصات الصراع في المسرحية، وهي حركة تحمل دلالات متعددة:

أولاً: النافذة (شبه المفتوحة) تُشير إلى ضعف الحدود بين الطبقتين: البرجوازي الذي يعتقد أن ممتلكاته محصنة، والفقير الذي يجد دائمًا منفذًا لاختراق هذه الحصون.

ثانيًا: القفز اقتحام جسدي يعكس عنف الصراع، ويستخدم الجسد نفسه لانتهاك المساحة الخاصة.

ثالثًا: اختيار النافذة بدل الباب، يرمز إلى أن الصراع لا يتم عبر القنوات الشرعية (الباب الذي يستخدمه صاحب الشقة)، بل عبر الثغرات والتجاوزات، إضافة إلى أن حركة (يعبث قليلًا بالغرفة) بعد القفز، تُعبّر عن حيرة اللص، فهو دخل بالفعل إلى فضاء الصراع لكنه لم يحدد بعد هدفه، وهذه الحيرة الجسدية تسبق الصراع اللفظي. بهذا تكون الحركة الأولى هي التي تخلق حالة الصراع وتضع الشخصيات في مسار تصادمي لا مفر منه، كما أُشير إلى أن الكاتب يُشكل أحداث مسرحيته في إطار رؤيته للواقع. و" أحداث الواقع في الخلفية تلقي بظلالها عن طريق الإيحاء أو الإشارة، فالذي ينشغل به

الكاتب فلسفة الحدث وليس الحدث في حد ذاته" (هلال، 2006م، ص116). وعندما اقترب صاحب الشقة، استجاب اللص بحركة سريعة، أي إطفاء النور والاختباء خلف الستارة، هذه الحركة الدفاعية تتحول إلى منعطف درامي؛ إذ يحوّل اللص موقع الاختباء إلى موقع قوة، فيبدأ صراع الهويات المزيفة:

"(صوت محرك سيارة يقترب، ثم يتوقف، يسرع فيطفئ النور). اللص: ليس أمامي إلا الاختباء خلف هذه الستارة، وربنا يستر.

(يفتح الباب شابٌ في متوسط العمر، يرتدي حلة أنيقة.. يلقي بمفاتيحه على المكتب، يجلس على كرسي الصالون، ثم يتناول الهاتف ويطلب رقمًا)... (حركة خلف الستارة.. تحدث صوتًا خفيفًا)، صاحب الشقة: من وراء الستارة؟ تكلم.." (أحمد، 2015، ص 8-9).

تُمثل هذه السلسلة من الحركات تحولًا في طبيعة الصراع، من صراع وجودي (لص وصاحب بيت) إلى صراع معرفي (من يرى ومن يُرى)، فحركة (يسرع فيطفئ النور) تُظهر رد فعل غريزيًا للاختفاء، لكنها سرعان ما تتحول إلى استراتيجية: فالاختباء خلف الستارة يمنح اللص سلطة الغياب، وحركة الاختباء الجسدية تُولّد صراعًا جديدًا قوامه الرؤية والسمع، فصاحب الشقة يسمع حركة خفيفة (حركة خلف الستارة)، مما يدفعه إلى السؤال، فيبدأ حوار المواجهة.

هنا حركة (الاختباء، إحداث صوت) هي التي تستفز الكلمات، وتدخل الطرفين في صراع غير متوقع، والأهم أن حركة الاختباء تُتيح للص خلق هوية جديدة (ملك الموت)، فالحركة الجسدية أتاحت له مسرحًا لتقمص دور لا يملكه في واقعه، بهذا تصبح الحركة مدخلًا لتوليد الصراع النفسي والطبقي معًا، وفي ذروة المواجهة، يطلب (ملك الموت) من صاحب الشقة أن يتمدد استعدادًا لقبض روحه، وهنا تصبح حركة التمدد فعل خضوع جسدي، لكنها تتحول إلى لحظة تمرد مفاجئة عندما ينقض صاحب الشقة على اللص ممسكًا بذراعه:

"اللص: هل تمددت؟ أغمض عينيك. (بلاوعي منه يلتقط سيجارة من علبة فوق المكتب)، صاحب الشقة: (يهب و اقفًا) الله الله.. وبتشرب سجائر (يقترب منه) وأمريكاني كمان، وتعيب عليا وتقولي كوكتيل دولي، ورأس مالي.. و أنا الذي أتساءل لماذا لا نسمع في نشرات الأخبار عن وفيات في أمريكا إلا نادرًا، وكل أخبار الوفيات الجماعية لآخر النشرة من دول العالم الثالث.. أتاريها محسوبيات و اتفاقيات.. بدأت تتضح شكوكي فيك. اللص: دعني أدخن سيجارتي و إياك أن تلمسني، أفهمت؟ صاحب الشقة: (يقترب منه ثم يمسك بذراعه فجأة) ها قد أمسكت بذراعك وبقوة أيضًا، هيا.. أمتني لو تستطيع، لماذا لم أمت؟ إذن قل لي يا ملك الموت المزيف من أنت قبل أن أستدعي الشرطة؟" (أحمد، 2015، ص 22-23).

إن هذا الصراع الحركي الذي يبدأ بطلب التمدد (وضعية الاستسلام الجسدي الكامل)، وهي حركة تُظهر سيطرة (ملك الموت) المزعوم على جسد ضحيته، ورفض صاحب الشقة عدم التمدد، وقيامه بحركة مقاومة (يهب واقفًا)، أيّ حركة وقوف، وكذا سلسلة الحركات المتصاعدة مثل: (يقترب منه)، ثم (يمسك بذراعه فجأة)، هذه الحركات الجسدية المتتالية تُترجم الصراع النفسي وتحوله إلى صراع فيزيائي ملموس، فاللحظة الحاسمة هي لمس الذراع، فقد كان اللص في الحوار السابق يحذره (لا تلمسني)، معتمدًا على أن فكرة (ملك الموت) تمنع أي اقتراب جسدي، لكن محاولة صاحب الشقة (الإمساك بالذراع) بددت الوهم بأكمله، فالحركة هنا فعل معرفي يكشف الحقيقة، طالما أن الجسد قابل للمس، فليس هناك موت خارق، وبالتالي ينهار الصراع القائم على الوهم، ويبدأ صراع جديد قائم على الحقيقة، وبهذا تكون الحركة أداة ناجعة في تحويل الصراع من مستوى إلى آخر.

وفي المشهد الختامي بعد انكشاف اللص وخروجه، يدخل صاحب الشقة في حالة من الحركة الدائرية المتسارعة، يلف في المكان، والستارة تطير نحوه، حتى يسقط على الأرض، هذه الحركة تعكس صراعًا داخليًا، يصبح الجسد عاجزًا عن مواجهة الفراغ والوحدة: **"صاحب الشقة: (يقف وحيدًا.. تنطفئ الأنوار حوله ماعدا هالة ضوئية ساقطة عليه، وأخرى على الستارة)، (صوت اللص يتردد: "أنا لست ملك الموت.. ملك الموت كان يقف خلف الستارة.. ملك الموت لا يعرف الحوار.. ملك الموت خلف الستارة"... الستارة تهتز بشدة)، (يصرخ) ملك الموت انتظر.. سنتحاور.. لا أريد أن أموت.. لا أحب الوحدة.. (يلف في المكان.. والستارة تطير نحوه) لا يا ملك الموت.. انتظر.. لا أحب الوحدة.. بالله عليك.. (يلف المكان والستارة تطير نحوه أكثر.. فيصرخ أكثر) لا أريد الموت.. (يقع على الأرض.. تسكن الستارة.. وتبقى الهالة الضوئية عليه وعلى الستارة)"** (أحمد، 2015، ص 28).

إن هذه الحركة الدائرية المتكررة (يلف في المكان) تُمثل صراعًا جسديًا مع الفراغ، بعد أن انتهى الصراع الخارجي مع اللص، بدأ صراع داخلي مع فكرة الموت والوحدة، ويترجم هذا الصراع إلى حركة لا تؤدي إلى مخرج بل إلى دوران في دائرة مغلقة، فالالتفاف المتكرر يُعبّر عن حالة من الفقدان والبحث عن مخرج، لكن كل دورة تزيد من اقتراب الستارة (رمز الموت) منه.

حركة (الستارة تطير نحوه) تُحوّل الستارة من حاجز ثابت إلى كيان متحرك معادٍ، مما يجعل الصراع بين جسد صاحب الشقة وفضاء المسرح نفسه، زد على ذلك أن السقوط على الأرض (يقع على الأرض) هو نهاية الحركة المضطربة، ويُعبّر في الآن ذاته عن استسلام الجسد بعد فشل الحركة في الخلاص، لكن الإشارة إلى (تسكن الستارة) مع بقاء الهالتين الضوئيتين، تعد إشارة إلى أن الصراع تجمد في صورة سكونية، وهنا تصبح الحركة (ثم السكون) مدخلًا لقراءة الصراع الوجودي: الإنسان يتحرك هاربًا من الموت، لكن حركته نفسها تقربه منه، والسقوط هو النهاية المحتومة، وفي لحظة ختام الحوار بين اللص وصاحب الشقة، تحدث حركة صغيرة لكنها دالة:

"مدّ صاحب الشقة يده بورقات مالية للص، ورفض اللص أخذها"، فهذه الحركة البسيطة تُلخص الصراع الطبقي والأخلاقي بين الشخصيتين، وتُظهر كيف يمكن للحركة أن تكون مدخلًا لصراع متنام **"صاحب الشقة: بس يخرب بيتك سهرتني وصدعتني (يمد يده بورقات مالية) خذ هذا ليعينك على ما أنت فيه. اللص: لا يا فندم أشكرك.. أنا لم أكن ولن أكون لصا.. لا تشفق علي ربما في غياب العقل ضللت الطريق.. وفر عليك مالك، أو تطهر منه أمامك الآن فرصة حقيقية لتولد من جديد مع هذا المولود الطاهر ابنك، جرب المقايضة، أو تنازل عن مالك بإرادتك وبغير اسم مستعار."** (أحمد، 2015، ص 26).

تُمثل حركة مد اليد بالمال محاولة لحل الصراع عن طريق الصدقة، وهي حركة تحمل في طياتها استعلاء طبقيا: البرجوازي يظن أن المال يمكن أن ينهي أي صراع مع الفقير، لكن حركة الرفض (لا يافندم أشكرك) تُشكل صراعًا مصغرًا يعكس تناقضًا أعمق، فاللص الذي كان على وشك السرقة يرفض الصدقة، لأن قبولها يعني الاعتراف بفقره ودونيته، بينما السرقة كانت محاولة لقلب المعادلة.

هذا التبادل الحركي (مد اليد ← رفض الأخذ) يختصر الصراع الطبقي كله، البرجوازي يُقدم المال كحل سحري، والفقير يرفض ليحتفظ بكرامته (أو بوهمها)، كما أن رفض اللص للمال مع اعترافه بأنه (لم أكن ولن أكون لصًا)، (وهو ما يتناقض مع حركة القفز من النافذة)، يُظهر الصراع الداخلي في شخصيته، فجسده اقتحم المكان، لكن قِيمه ترفض الانتماء إلى عالم اللصوص، وبهذا تكون الحركة (مد اليد ورفضها) مدخلًا لصراع أخلاقي وطبقي.

وبعد أن ينكشف اللص، يأمره صاحب الشقة بالانصراف من الباب، غير أن حركة الخروج هذه تبدو نهاية للصراع، لكنها في الحقيقة تُمهد لصراع جديد وأعمق؛ إذ يترك اللص خلفه كلمات وستارة تهتز، مما يُبقي الصراع معلقًا: **"صاحب الشقة: أشكرك على النصيحة.. وكفاية كده لقد تحملت كلامك المهين لعلمي بأنك ملك الموت، أما الآن فلا شيء يدعوني البتة للصبر عليك، هيا انصرف من الباب. اللص: سأنصرف.. ولكن يجب أن تعلم أنني لم أكن ملك الموت. صاحب الشقة: تاني ملك الموت.. هيا انصرف، ويكفي أني لم أبلغ عنك. اللص: أعرف، ولكن اسمعها مني يا ماجد بك ولن تندم.. حقًا لم أكن ملك الموت ولن أكون.. ولكن فقط تذكر أن خلف هذه الستارة كان يقف ملك الموت، وعلى هذا الكرسي جلس، وفي جنبات بيتك سار، و أنه في ركن ما من هذا الكون الفسيح ينتظر لأمر الإله لينقض عليك، ويأخذك إلى القبر الساكن المظلم وحيدًا مجردًا من كل شيء.. ولن تستطيع أن تقيم معه حوارًا أبدًا؛ فهو لا يعرف الحوار.. والحوار معه لا يأتي إلا بنتيجةٍ حتميةٍ واحدة.. الموت.. سلام. (ينصرف).."** (أحمد، 2015، ص 27).

حركة الانصراف (ينصرف) هي حركة ختامية ظاهريًا، لكنها في الحقيقة تُحوّل الصراع من المادي إلى الوجودي، فالجسد يُغادر (اللص يخرج من الباب)، لكنه يترك وراءه سلسلة من الحركات المعلقة، الستارة التي ستتحرك لاحقًا، والكلمات التي سترتد، و(ملك الموت) الذي كان خلف الستارة، هذا النوع من الحركة (الانصراف مع ترك أثر) يجعل الصراع لا ينتهي بخروج الشخصية، بل يمتد إلى ما بعد المسرح، ينضاف إلى ذلك أن إصرار صاحب الشقة على أن يخرج اللص (من الباب) وليس (من النافذة) يحمل دلالة رمزية، ومحاولة إعادة الأمور إلى نظامها الشرعي بعد أن كان الدخول من النافذة (خرقًا للحدود)، لكن خروج الجسد لا يوقف الصراع، لأن الستارة (رمز الإخفاء والخطر) تبقى في مكانها، وهي ستهتز بعد ثوانٍ قليلة، بهذا تصبح حركة الانصراف مدخلًا للصراع الأخير. أما الأكثر رعبًا فهو صراع صاحب الشقة مع الموت الحقيقي الذي لا يمكن طرده عبر باب أو نافذة.

ثانيا: ثنائية الحركة/السكون

تتشكل الصراعات الدرامية في هذه المسرحية من خلال العلاقة الجدلية بين الحركة والسكون، هذه الثنائية تمنح الجسد بُعدًا دلاليًا يعكس التحولات النفسية للشخصيات، ويكشف عن اختلالات التوازن الداخلي، فالحركة (القفز، الاختباء، الاقتراب، الالتفاف) غالبًا ما تكون مرادفة للتهديد، بينما السكون (الجمود، التمدد، الخضوع، التجمد) يُعبّر عن الخوف أو العجز، ويتقاطع هذان القطبان في لحظات التوتر الأقصى، وتتحول الحركة المفاجئة إلى انفجار للصراع، ويصبح السكون مرآة للرعب الداخلي.

وفي المشهد الافتتاحي، نرى سكونًا تامًا للغرفة قبل دخول اللص: أثاث صامت، ليل ساكن، ونور خافت، هذا السكون المكاني يُكْسَر فجأة بحركة قفز اللص من النافذة، لتبدأ ثنائية الحركة/السكون التي ستظل مهيمنة على المسرحية:**"(في الواجهة باب الشقة في المنتصف، وبجواره إلى اليمين نافذة شبه مفتوحة تطل على حديقة خاصة بالمنزل.. صالون فخم يسار الباب، تبدو الغرفة أنيقة.. بها مكتبة منسقة، ومكتب، وهاتف بجوار المكتب.. الجو ليلي شبه مظلم.. بصيص من النور داخل المكان.. الساعة تدق الثانية بعد منتصف الليل)، (يقفز إلى داخل الشقة من خلال النافذة رجل يرتدي بنطلون وبلوفر برقبة وقفازين وغطاء رأس كلها باللون الأسود، تبدو لحيته الكثيفة في شكل مؤثر وأخاذ نوعًا ما، بيده كشاف للنور.. يعبث قليلًا بالغرفة، ثم يضيء النور)"** (أحمد، 2015، ص 7).

يُمثل هذا المشهد الافتتاحي التقاء القطبين في لحظة انفجار: السكون المكاني الشامل (غرفة صامتة، ليل، نور خافت)، يواجهه جسد متحرك يقتحم، حركة القفز هي أول مؤشر على اختلال التوازن، والسكون هنا سكون طبقي يعكس

استقرار الوضع القائم، فالغرفة البرجوازية الأنيقة في حالة اتزان، وحركة اللص تكسر الاتزان، لكنها لا تخلق توازنًا جديدًا وتدخل الشخصيات في حالة دائمة من اللااستقرار، واللص بعد القفز (يعبث قليلًا بالغرفة)، هذه الحركة العابثة تكشف محاولته لإعادة ترتيب المكان وفق رغبته، لكن سرعان ما يتبعه سكون نسبي عندما (يضيء النور) ليكتشف خواء المكان، هذا التناوب بين الحركة والسكون في الافتتاحية يُهيئ المتلقي لصراع قوامه اضطراب التوازن بين من يتحرك ومن يسكن، وعندما يسمع صاحب الشقة حركة خلف الستارة، يتجمد مكانه، ثم يتحرك ليسأل، لكنه يعود ليختبئ خلف المكتب عندما يسمع ادعاء (ملك الموت)، هذا التناوب بين السكون والحركة يعكس حالة من الجمود الوجودي حيث يصبح الجسد عاجزًا عن الفعل:"**(حركة خلف الستارة.. تحدث صوتًا خفيفًا)، صاحب الشقة: من وراء الستارة؟ تكلم..**

(يقوم، ثم يعود إلى الخلف)، اللص: (يحدث نفسه).. مادام هناك موت، فهناك عزرائيل.. فُرجَتْ.. أنا.. أنا ملك الموت.

صاحب الشقة: ملك الموت!!.. (وهو يحتمي بالمكتب). ملك الموت.. كيف؟! وفي هذه الساعة المتأخرة من الليل." (أحمد، 2015، ص 9-10).

نجد نموذجًا للعلاقة المعقدة بين الحركة والسكون في لحظات الخوف، يبدأ صاحب الشقة بحركة بسيطة (يقوم) استجابة للصوت، لكنه سرعان ما يعود إلى الخلف، وهذه الحركة المترددة تعكس حالة من الارتباك، وعندما يسمع كلمة (ملك الموت)، يتحول إلى سكون مطلق (يحتمي بالمكتب)، لكن هذا السكون يُعبّر عن تجمد الجسد أمام خطر لا يمكن مواجهته، والفرق بين حركة اللص (الخفية خلف الستارة)، وسكون صاحب الشقة (الجامد خلف المكتب)، يخلق اختلالًا نفسيًا واضحًا: الطرف الذي يتحرك (اللص) يمتلك زمام المبادرة، بينما الطرف الساكن (صاحب الشقة) يصبح في موقع الضعف، غير أن حركة اللص محدودة بالاختباء، وسكون صاحب الشقة هو سكون الخوف، وكلاهما يعاني من عجز ما.

هذا التوزيع للحركة والسكون يضع الشخصيتين في حالة من التوازن غير المستقر، فلا أحد يملك السيطرة الكاملة، وكل حركة أو سكون تكشف عن اضطراب نفسي عميق، وتتحول الستارة في المشهد الختامي، (التي كانت جامدة طوال المسرحية) إلى كائن متحرك يطارد صاحب الشقة. هذا التحول من السكون إلى الحركة يعكس انهيار الحدود بين الواقع والخيال، ويكشف عن اختلال التوازن النفسي للشخصية:

"صاحب الشقة: (يقف وحيدًا.. تنطفئ الأنوار حوله ماعدا هالة ضوئية ساقطة عليه، وأخرى على الستارة)، (صوت اللص يتردد: "أنا لست ملك الموت.. ملك الموت كان يقف خلف الستارة.. ملك الموت لا يعرف الحوار.. ملك الموت خلف الستارة"... الستارة تهتز بشدة)، (يصرخ) ملك الموت انتظر.. سنتحاور.. لا أريد أن أموت.. لا أحب الوحدة..(يلف في المكان.. والستارة تطير نحوه) لا يا ملك الموت.. انتظر.. لا أحب الوحدة.. بالله عليك..(يلف المكان والستارة تطير نحوه أكثر.. فيصرخ أكثر) لا أريد الموت.. (يقع على الأرض.. تسكن الستارة.. وتبقى الهالة الضوئية عليه وعلى الستارة).." (أحمد، 2015، ص 28).

يُقدم هذا المشهد تحولًا جذريًا في ثنائية الحركة/السكون، فالستارة التي كانت طوال المسرحية جامدة (مجرد حاجز ثابت للاختباء)، تبدأ فجأة بالحركة: (تهتز بشدة)، ثم (تطير نحوه)، ثم (تطير نحوه أكثر)، هذا الانتقال من سكون الجماد إلى حركة الكائن الحي يخلق حالة من الرعب الوجودي: لم يعد الخطر يأتي من شخص يمكن مواجهته، بل من فضاء المسرح نفسه، وفي مقابل حركة الستارة المتصاعدة، نرى صاحب الشقة يتحرك أيضًا: (يلف في المكان)، لكن حركته دائرية لا تؤدي إلى مخرج، بل تزيد من اقتراب الخطر، هذه الحركة العاجزة تعكس اختلال التوازن النفسي: الشخصية تتحرك بحثًا عن

خلاص، لكن حركتها لا تغير شيئًا، بل تسرع من انهيارها، وينتهي المشهد بسكونين: سكون الستارة (تسكن الستارة)، وسكون صاحب الشقة (يقع على الأرض)، لكن هذا السكون هو سكون الهزيمة؛ إذ يستقر الجسد على الأرض تحت الهالة الضوئية في صورة تجمع بين الجمود الجسدي والرعب النفسي.

ومن هنا فإن هذا التناوب بين الحركة الفوضوية والسكون يكشف عن الانهيار الكامل للتوازن النفسي، زد على ذلك أننا نرى في لحظات التوتر المتوسطة شخصيات المسرحية تقوم بحركات قصيرة ومتقطعة تعكس ارتباكها: نهوض ثم عودة، اقتراب ثم تراجع، بحث عن شيء ثم تجمد، وهذه الحركات المترددة تكشف عن اختلال التوازن النفسي قبل أن يصل الصراع إلى ذروته:

"(يخرج اللص شيئًا من جيبه فيقع تحت الكنبة وينحني باحثًا عنه، فيبدو وكأنه اختفى، ليلتفت صاحب الشقة فلا يجده، فيتقدم نحو الكنبة ليتأكد)، الحمد لله انصرف، أشكرك يا رب.. (يهب اللص و اقفًا) فيتفاجأ صاحب الشقة ويفزع لمرآه." (أحمد، 2015، ص 18-19). يُقدم هذا المقطع نموذجًا لحركات الارتباك التي تكشف عن الاضطراب النفسي، فتبدأ الحركة بانحناء اللص (حركة طبيعية للبحث عن الشيء الساقط)، لكن هذه الحركة تُولد وهمًا بالاختفاء، مما يدفع صاحب الشقة إلى الحركة: (يتقدم نحو الكنبة ليتأكد)، وهذه الحركة الاستقصائية تعكس أملًا في الخلاص، لكنها سرعان ما تتحول إلى صدمة عندما (يهب اللص واقفًا) فجأة، وهنا يتجلى اختلال التوازن في تبادل الأدوار الحركية: اللص الذي كان في حالة سكون (ينحني باحثًا) يتحول فجأة إلى حركة مفاجئة، وصاحب الشقة الذي كان في حالة حركة (يتقدم) يتحول إلى سكون، وأزعم أن هذا التبادل السريع بين الحركة والسكون يخلق إيقاعًا مضطربًا يعكس عدم استقرار الحالة النفسية لكليهما، فاللص ذاته يعيش حالة من الارتباك: يسقط منه شيء، ينحني ليبحث، ثم يهب واقفًا، حركاته غير مخططة، تعكس أنه ليس (ملك الموت) القادر على التحكم؛ بل إنسان عادي يرتبك مثل ضحيته، ولا شك أن هذه الحركات الصغيرة المتقطعة، تبني التوتر وتكشف عن هشاشة الأقنعة التي يرتديها الطرفان.

النتائج:

لقد توصلت الدراسة إلى عدة نتائج؛ أهمها:

- تجاوز الضوء في مسرحية المنعطف الأخير وظيفته التقنية؛ ليصبح عنصرًا بنائيًا في تشكيل النص المسرحي، فمن خلال الإضاءة الخافتة في بداية المسرحية التي تخلق منطقة وسطى بين الرؤية واللارؤية، تم تأسيس فضاء (معلّق) يُهيئ المتلقي لصراع قائم على التسلل والاختراق.
- تؤدي الإضاءة الانتقائية في مسرحية (المنعطف الأخير) دورًا في الكشف عن ملامح الشقة البرجوازية (المكتبة، الهاتف، المكتب) دون أن تكشف عن الخزنة المخفية، مما ينتج مفارقة درامية أساسية: الضوء يُظهر المظهر الاجتماعي الأنيق، لكنه لا يكشف الحقيقة الاقتصادية والفساد الكامن، وهكذا يصبح الفضاء المسرحي (الشقة) عالمًا معزولًا لكنه قابل للاختراق، ويعكس انغلاق الطبقة البرجوازية وضعفها في آنٍ واحد.
- في مسرحية المنعطف الأخير تُشكّل ثنائية الضوء والظلام محورًا دراميًا لامركزيًا يتجاوز البعد الفيزيائي إلى الصراع الفلسفي بين الحقيقة والخداع.
- الظلام في المسرحية لا يُستخدم فقط كغطاء للإخفاء، بل كشرط لولادة الوهم؛ إذ تحول اللص خلف الستارة إلى (ملك الموت) في غياب الضوء، بينما لا يكشف الضوء الحقيقة فحسب، وإنما يُخضع الشخصية لامتحان الرؤية الذي يعادل مواجهة الموت، وتتصاعد هذه الجدلية في المشاهد الختامية، فتتحول الستارة من فضاء للإخفاء إلى

كيان مطارد، وتبقى الهالتان الضوئيتان (على صاحب الشقة والستارة)، لترسما صورة الانقسام، الشخص مكشوفٌ في دائرة ضيقة من الضوء يعجز فيها عن الهروب، بينما يظل مصدر التهديد الأكبر في منطقة ضبابية، مما ينهي المسرحية على تعليق دائم بين الرؤية والعمى، بين المعرفة والغيب.

- يُوظّف الضوء في المسرحية ليكشف عن الحالات النفسية العميقة للشخصيات، سواء عبر حضوره أو غيابه، فإضاءة اللص للغرفة في المشهد الافتتاحي لا تكشف له خلو المكان من المال بقدر ما تكشف له فراغ توقعاته وإحباطه الوجودي.
- تتجاوز الحركة في المسرحية فتتحول إلى فعل درامي مؤسس للصراع بمستوياته المتعددة، فحركة القفز من النافذة في المشهد الافتتاحي لا تقتصر على كونها دخولًا ماديًّا، وإنما تختزل الصراع الطبقي كاقتحام جسدي للحدود.
- تتحول حركات مثل الاختباء خلف الستارة أو مد اليد بالمال ورفضه إلى آليات لتوليد صراع الهويات المزيفة والصراع الأخلاقي، مما يجعل الجسد أداة درامية تسبق الكلمة أحيانًا وتتفوق عليها في بناء التوتر.
- تعتمد المسرحية على جدلية متوترة بين الحركة والسكون؛ لتجسيد حالات القلق والانهيار النفسي، فالسكون المكاني في بداية المسرحية (الغرفة الأنيقة الصامتة)، يُمثل استقرارًا طبقيًا زائفًا تكسره حركة الاقتحام، وفي المقابل يتحول السكون الجسدي (كالتمدد أو الاختباء) إلى تعبير عن الخوف والعجز، بينما تصبح الحركة (كالالتفاف الدائري في المشهد الختامي) مرادفة للفقدان والعجز عن الخلاص، لتكشف عن انهيار التوازن الداخلي للشخصيات، وتحول الصراع من الخارجي (مع اللص) إلى الداخلي الوجودي (مع الموت والوحدة).

المراجع:

أحمد، ا. إ. (2015). *المنعطف الأخير*، حروف منثورة للنشر الإلكتروني.

إلياس، م.؛ حسن، ح. ق. (1997). *المعجم المسرحي* (ط.1). مكتبة لبنان ناشرون.

بحراوي، ح. (1990). *بنية الشكل الروائي" الفضاء – الزمن – الشخصية"* (ط.1). المركز الثقافي العربي.

برنس، ج. (2003). *قاموس السرديات* (السيد إمام، ترجمة؛ ط.1). ميريت للنشر والمعلومات.

الجبوري، م. ع. (2012). الضوء والصوت في تحولات الفعل في عروض المونودراما، *مجلة كلية التربية الأساسية*، (73)، 451- 472

حسان، ص. ح. (2026). ديودراما الشكلانية واللون. *الرياض*. تم الاسترجاع في 15 يناير 2026، من https://www.alriyadh.com/2077996

الدسوقي، ع. (2005). *الوسائط الحديثة في سينوغرافيا المسرح* (ط.1). أكاديمية الفنون.

دياب، س. (2025). سينوغرافيا الفضاء في مسرح الديودراما مسرحية (نقطة ضوء) لفهد ردة الحارثي نموذجا، *مجلة علوم اللغة والأدب*، *16* (16)، 437-478.

سالم، م. و. م. (2016). الديودراما، مسرح الثنائيات، *مجلة ملحق الخليج الثقافي*، تم الاسترجاع في 2026/1/22، من https://www.alkhaleej.ae.

صاحب، ع. ح.؛ كاظم، ح. ج. (2023). بناء الفضاء الدرامي في نصوص علي العبادي- تصاميم مقترحة، *مجلة مراس*، (5)، 240 -269.

صليبا، ج. (1982). *المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنكليزية واللاتينية* (ط.1). دار الكتاب اللبناني.

الضبع، م. (1998). *إستراتيجية المكان* (ط.1). الهيئة العامة لقصور الثقافة.

عيد، ك. (2000). *سينوغرافيا المسرح عبر العصور* (ط.1). الدار الثقافية للنشر.

العيد، ي. (2010). *تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي* (ط.3). دار الفارابي.

غالب، ر. (2000). الفضاء والصورة المسرحية في عرض إسكوربال الملك العريان، *مجلة الثقافة المسرحية*، (144- 146)، 73-85.

الكردي، ع. (2006). *الراوي والنص القصصي* (ط.1). مكتبة الآداب.

لحمداني، ح. (2000). *بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي* (ط.3). المركز الثقافي العربي.

المالكي، م. ش. (2025). جماليات التكوين السينوغرافي والزمني في المسرح السعودي، مسرحية سراة الشعر والكهولة أنموذجا، *مجلة المعرفة*، (34)، 140- 152.

هاورد، ب. (2004). *ما هي السينوغرافيا* (محمود كامل، ترجمة؛ ط.1). وزارة الثقافة.

هلال، ر. م. (2019). سينوجرافيا الضوء في مسرح القرن 21. في *أعمال المؤتمر الدولي الخامس: الفنون التشكيلية وخدمة المجتمع* (ص ص 1–20). كلية الفنون الجميلة بالأقصر، مصر.

هلال، ع. (2006). *آليات السرد في الشعر العربي المعاصر* (ط.1). مركز الحضارة العربية.

هلال، م. غ. (1997). *النقد الأدبي الحديث* (ط.1). دار نهضة مصر للطبع.

وهبة، وهبة، والمهندس، كامل (1984). *معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب* (ط.2). مكتبة لبنان.

ويج، ر. (1965). *الفن والنور واللوحات مصر ملتقى الشرق والغرب* (عبدالرحمن بدوي، ترجمة؛ ط.1). المعهد الفرنسي للآثار الشرقية.

References

Ahmad, I. I. (2015). *The last turn*. Huruf Manthura for Electronic Publishing.

Ilyas, M., & Hassan, H. Q. (1997). *Theatrical dictionary* (1st ed.). Librairie du Liban Publishers.

Bahrawi, H. (1990). *The structure of the novelistic form: Space, time, and character* (1st ed.). Arab Cultural Center.

Prince, G. (2003). *Dictionary of narratology* (A. El-Sayed Imam, Trans.; 1st ed.). Merit Publishing and Information.

Al-Jubouri, M. A. (2012). Light and sound in the transformations of action in monodrama performances. *Journal of the College of Basic Education, 73*, 451–472.

Hassan, S. H. (2026). *Duodrama, formalism, and color. Al-Riyadh Newspaper*. Retrieved January 15, 2026, from Al Riyadh Newspaper

Al-Desouki, A. (2005). *Modern media in theatrical scenography* (1st ed.). Academy of Arts.

Diab, S. (2025). The scenography of space in duodrama theater: *Nuqtat Daw'* by Fahd Radda Al-Harthi as a model. *Journal of Language and Literature Sciences, 16*(16), 437–478.

Salem, M. W. M. (2016). Duodrama: The theater of الثنائية. *Al-Khaleej Cultural Supplement*. Retrieved January 22, 2026, from Al Khaleej Newspaper

Sahib, A. H., & Kazim, H. J. (2023). Constructing dramatic space in Ali Al-Abbadi's texts: Proposed designs. *Miras Journal, 5*, 240–269.

Saliba, J. (1982). *The philosophical dictionary with Arabic, French, English, and Latin terms* (1st ed.). Dar Al-Kitab Al-Lubnani.

Al-Dab', M. (1998). *The strategy of place* (1st ed.). General Egyptian Book Organization for Cultural Palaces.

Eid, K. (2000). *The scenography of theater through the ages* (1st ed.). Cultural House for Publishing.

Al-Eid, Y. (2010). *Narrative techniques in the novel in light of the structuralist approach* (3rd ed.). Dar Al-Farabi.

Ghalib, R. (2000). Space and the theatrical image in the performance of *Escurial: The Naked King*. *Theatrical Culture Magazine, 144–146*, 73–85.

Al-Kurdi, A. (2006). *The narrator and the narrative text* (1st ed.). مكتبة الآداب.

Lahmadani, H. (2000). *The structure of the narrative text from the perspective of literary criticism* (3rd ed.). Arab Cultural Center.

Al-Maliki, M. Sh. (2025). The aesthetics of scenographic and temporal formation in Saudi theater: *Sarat Al-Shi'r wa Al-Kuhulah* as a model. *Al-Ma'rifah Journal, 34*, 140–152.

Howard, P. (2004). *What is scenography?* (M. Kamel, Trans.; 1st ed.). Ministry of Culture.

Hilal, R. M. (2019). Light scenography in 21st-century theater. In *Proceedings of the Fifth International Conference: Fine Arts and Community Service* (pp. 1–20). Faculty of Fine Arts in Luxor, Egypt.

Hilal, A. (2006). *Narrative mechanisms in contemporary Arabic poetry* (1st ed.). Arab Civilization Center.

Hilal, M. Gh. (1997). *Modern literary criticism* (1st ed.). Dar Nahdat Misr for Printing.

Wahbah, W., & Al-Muhandis, K. (1984). *Dictionary of Arabic terminology in language and literature* (2nd ed.). Librairie du Liban.

Waage, R. (1965). *Art, light, and paintings: Egypt as a meeting point between East and West* (A. Badawi, Trans.; 1st ed.). French Institute of Oriental Archaeology.