المملكة العربية السعودية
وزارة التعليم العالي
جامعة طيبـة
كلية الآداب والعلوم الإنسانية
قسم اللغة العربية

التَّشْكِيْلُ الدِّرَامِي للشَخْصيَّةِ فِيْ النَّصِ المَسْرَحِيّ عِنْدَ مِلْحَةَ عَبْدِ اللَّه

بَحْث

مُقَدَمَ لِنَيْلِ دَرَجَةِ الدَّكْتُوْرَاه فِي اللُّغَةِ العَرَبِيَّة وآدَابَها تَخَصُّص "الأَدَب والنَّقْد "

إِعْدَادُ الطَّالِبَةِ

وَفَـــــاء عُمَر عُثْمَان الفُوْتِي

إِشْرَاف الدَّكْتوْرَة

أَسْمَاء بِنْت أَبِي بَكْر أَحْمَد
أُسْتَاذ الأَدَبِ وَ النَّقْد المُشَارِك بِجَامِعَة طَيْبَة

العَام الجَامِعِي
(١٤٣٥هـ / ٢٠١٤ م)

الشكر والتقدير

أجمل كل الفضل _بعدالله _ لأسرتي عوني و سندي وعدَّتي ، **والديَّ الكريمين** -رحمهما الله –اللذين بثا في داخلي حبَّ العلم و أهله ، **أخواتي العزيزات**، و أخصُّ بالذكر أختي و أمي و توأمي **رقية** ،و مُلهمتي**فاطمة** و أسرتها الكريمة وعزيزتي **خديجة** ،كما أتوجه بالشكر لإخوتي الكرام و أخصُّ بالذكر أخي **عبدالرحمن** و أخي **هاشم فلاتة**.

و أختم بما بدأت به من حمد لله على آلآئه ، والذي أسأله أن يُتِمَّ عليَّ و على والديَّ فضله بإحسانه و العتق من نيرانه .

فهرس محتويات البحث

الصفحة	المـوضــوع
	ملخص البحث
	المقدمة
١-٢٩	**تمهيد**
٢	أولا : الشَّخصيَّة : مفهوماتها وظائفها
١٠	ثانيا : الشَّخصيَّة وجمالية التشكيل الدرامي
١٦	ثالثا : اطلالة تاريخية على المسرح السعودي
٢٢	رابعا: ملحة عبد الله وقيمه مسرحها
٢٨	خامسا : تأثر مسرح ملحة عبد الله بالمسرحيين العرب
٣٠	**الباب الأول :التشكيل الدرامي للشخصية**
٣٢-٨٥	**الفصل الأول : الشَّخصيَّة و أشكال الصراع**
٣٨	المبحث الأول : الصراع الخارجي
٥٣	المبحث الثاني : الصراع الداخلي
٦٦	المبحث الثالث : مستويات المعالجة الدرامية للصراع
٨٦-١٤٢	**الفصل الثاني : الشَّخصيَّة و آليات تشكيل الحوار**
٩٠	المبحث الأول : الحوار و السمات الشَّخصيَّة
١٠٨	المبحث الثاني : الحوار الخارجي
١٣٣	المبحث الثالث : الحوار الداخلي للشَّخصيَّة.
١٤٤-١٨٧	**الفصل الثالث : الشَّخصيَّة و أشكال الحضور المسرحي**
١٤٨	المبحث الأول : تنوع النمط الفكري للشَّخصيَّة
١٥٥	المبحث الثاني : جاهزيَّة الشخصية و رمزيتها
١٦٣	المبحث الثالث : الفكاهة و الشخصيات الساخرة
١٧١	المبحث الرابع : الجوقة ودرامية الحضور
١٧٩	المبحث الخامس: التعدد النَّوعي للشخصية.

الصفحة	المـوضــوع
١٨٨-٢٦٦	**الفصل الرابع : الشَّخصيَّة و تشكيل الفضاء الزمكاني**
١٩٠	المبحث الأول : تشكيل فضاء المكان المسرحي
٢٣٣	المبحث الثاني : تشكيل فضاء الزمان المسرحي
٢٦٧	**الباب الثاني : جماليات التشكيل الدرامي للشخصية**
٢٧٠-٣٣٥	**الفصل الأول : آليات اشتغال اللغة الدرامية**
٢٧١	المبحث الأول : لغة المسرح بين الفصحى والعامية
٢٨٢	المبحث الثاني : الاقتصاد الكلامي
٢٨٩	المبحث الثالث : سيمائية اللغة
٣١٨	المبحث الرابع : الصمت الدلالي
٣٢٨	المبحث الخامس : شاعرية اللغة و إيحائياتها
٣٣٦-٤٢٤	**الفصل الثاني : المستويات الدرامية للتشكيل التَّناصِّي**
٣٣٩	المبحث الأول : مستوى التناص الديني
٣٧٢	المبحث الثاني : مستوى التناص الشعبي
٣٩٧	المبحث الثالث : مستوى التناص الأدبي
٤١٧	المبحث الرابع : مستوى التناص التاريخي
٤٢٥	**الخاتمة**
٤٤٣	**فهرس المصادر و المراجع**
	ملخص الرسالة باللغة الانجليزية

ملخص البحث

عنوان البحث :(التشكيل الدرامي للشَّخصيَّة في النَّص المسرحي عند ملحة عبد الله)

أهـــداف البحـــث : * التعـرّف علـى رسـم الشخصـية المسـرحية الموسـومة بطوابعهـا المختلفـة ومـدى تواؤمهـا مـع العناصـر الدراميـة الأخـرى وتأثيرهـا وتأثُّرهـا بهـا عنـد ملحـة عبدالله، الوقوف على تنوُّع أنماط الشَّخصيَّة في النَّص المسرحي.

*وضع إبداع المرأة المسرحي في دائرة النّقد .

* تعـاني الثقافـة السـعودية فقـراً في دراسـة الاعمـال الإبداعيـة المسـرحية مقارنـة بغيرها من أنواع الإبداع، فآثرت أن يسهم البحث في سدِّ هذا الفقر.

جـاءت هـذه الدِّراسـة في تمهيـد وبابـين ، **البـاب الاول بعنـوان "التشـكيل الـدرامي للشخصـية "** ، واشـتمل علـى أربعـة فصـول تحـدَّث **الفصـل الأول** عـن "الشَّخصـية و أشـكال الصِّـراع "وهـو مـن ثلاثـة مباحـث الصِّـراع الـداخلي ،الصِّـراع الخـارجي ومسـتويات المعالجـة الدراميـة ،الفصـل الثـاني ،بعنـوان" الشَّخصـيَّة و آليـات تشـكيل الحـوار"، وتنـاول الحـوار و السِّـمات الشَّخصـيَّة ، فـالحوار الخـارجي ،ثمَّ الحـوار الدَّاخلي .

الفصـل الثالـث : وعنوانـه "الشخصـية و أشـكال الحضـور المسـرحي " وهـو في خمسـة مباحـث ،تنـوُّع الـنَّمط الفكـري للشَّخصـيَّة ، وجاهزيَّـة الشَّخصـيَّة ورمزيَّتهـا ، الفكاهـة و الشَّخصـيَّات السَّـاخرة و الجُوقـة ودراميَّـة الحضـور ،و التعـدُّد النَّـوعي للشخصـيَّة ،أمَّـا الفصـل الرابـع فعنوانـه "الشَّخصـية وتشـكيل الفضـاء الزمكـاني " ويتكـوَّن مـن مبحثـين ،الأول: تشكيل فضاء المكان المسرحي ، والآخر: تشكيل فضاء الزمن المسرحي .

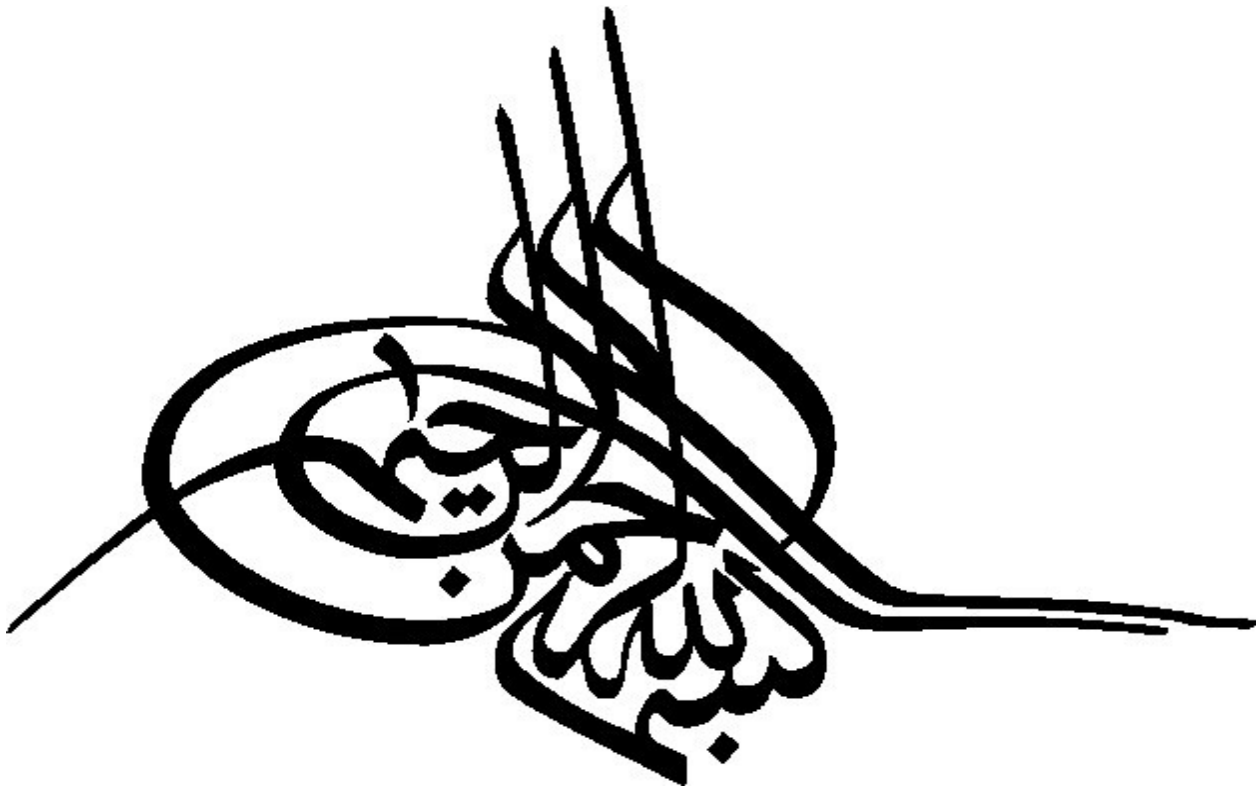
البـاب الثـاني فتنـاول "جماليَّـات التشـكيل الـدرامي للشَّخصـيَّة " وهـو مـن فصـلين ،الأوَّل اهـتمَّ بـ" آليـات اشـتغال اللغـة الدراميَّـة " وتنـاول لغـة المسـرح بـين الفصـحى والعاميـة ،والاقتصـاد الكلامـي ،و سـيميائية اللغـة ،و الصـمت الـدلالي ، و ايحائيـة اللغـة وشـاعريتها ، بينمـا تنـاول الفصـل الثـاني "المسـتويات الدِّرامّيـة للتشـكيْل التَّناصـي " وقـد اخـتصَّ بمسـتويات التَّنـاص (الـديني و الشـعبي والأدبي والتـاريخي) .
وجاء ختام البحث إيجازاً لما انتهت اليه أبوابه وفصوله من نتائج ،و أبرزها مايلي:

- أكـــد البحـــث أن الشخصـــيّة عنصـــر أساســـي في بنـــاء الـــنَّص المســـرحي وأنهـــا تخلق شبكة من العلاقات بينها وبين عناصر المسرحية الأخرى.
- ارتباط تقسيم الصراع إلى صراع داخلي وصراع خارجي بطبيعة الحبكة المسرحية، إذ يرتبط الصراع الخارجي بالحبكة البسيطة بينما يرتبط الصراع الداخلي بالحبكة المعقَّدة أو المركبة .
- أحياناً يكون موضوع الصراع فكرة مثالية مثل النور في مسرحية "الفنار" لملحة عبدالله .
- ارتباط الصراع الداخلي في العمل المسرحي بالذهنية ؛ لذا يصعب تجسيده على المسرح إذ يحتاج إلى معايير دقيقة ومعقدة لتجسيد الحركة المعبرة عنه .
- استخدمت ملحة عبدالله البوح وحديث الصَّفي بديلاً عن دور الجوقة في المسرح الكلاسيكي باعتباره تقنية مسرحية خاصة تعوِّض قدرة الروائي على السرد والولوج إلى عقل شخصياته .
- يبدو تأثر ملحة عبدالله بالمسرح البريختي في دور الجوقة في العمل المسرحي واضحاً حيث تتحول الجوقة من مجرد التعليق على الحدث إلى المشاركة فيه.
- _ تفوقـــت ملحـــة عبـــدالله علـــى نفســـها في مزجهـــا بـــين الـــزمن النفســـي ولعبـــة الـــورق مـــع تحويـــل الـــزمن النفســـي إلى دائـــرة مغلقـــة مـــع اخـــتلاف ثيمـــة البدايـــة عـــن ثيمـــة النهايـــة . توزعـــت مســـتويات التنـــاص في مســـرح ملحـــة عبـــدالله إلى مستويات أربعة،الديني والشعبي و الأدبي و التاريخي.

و أبرز التوصيات التي يوصي بها البحث:

- الـــنَّص المســـرحي عنـــد ملحـــة عبـــدالله أرض خصـــبة للبحـــث و الـــدرس عـــن جماليـــات العناصـــر الأخـــرى المكونـــة لبنـــاء الـــنص المســـرحي غـــير الشخصـــية ،كالصراع و الزمكان المسرحي .
- الاهتمـــام بدراســـة الـــنَّص النســـائي في المملكـــة العربيـــة الســـعودية باختلافـــه ، لمـــا له من طابع توسمه روحها و شخصيتها التي تمتاز بها عن غيرها .

وصلى الله على سيدنا محمد، وعلى آله وصحبه أجمعين



فهـــــرس

المحتـــــويـات

المـــــقـــــدمـــــة

وفيها الحديث عن :

- بواعث اختيار الموضوع و أهميته
- أهداف البحث ومنهجيته وخطته

التمـــهـــيـــــد

وفيها الحديث عن :

أولا : الشَّخصيَّة : مفهوماتها وظائفها

ثانياً : الشَّخصيَّة وجمالية التشكيل الدرامي .

ثالثاً : اطلالة تاريخية على المسرح السعودي

رابعاً : ملحة عبد الله وقيمه مسرحها.

خامساً : تأثر مسرح ملحة عبد الله بالمسرحيين العرب

الباب الأول

(التشكيل الدرامي للشخصية)

و يحتوي على:

- **المدخل**
- **الفصل الأول : الشَّخصيَّة و أشكال الصراع**
- **الفصل الثاني : الشَّخصيَّة واليات تشكيل الحوار**
- **الفصل الثالث : الشَّخصيَّة و أشكال الحضور المسرحي**
- **الفصل الرابع : الشَّخصيَّة و تشكيل الفضاء الزمكاني**

الفصل الأول

الشَّخصيَّة و أشكال الصِّراع

و فيه التالي :

- المبحث الأول : الصِّراع الخارجي
- المبحث الثاني : الصِّراع الداخلي
- المبحث الثالث : مستويات المعالجة الدرامية للصِّراع

الفصل الثاني

الشَّخصيَّة وآليات تشكيل الحوار

وفيه التالي :

- المبحث الأول : الحوار و السمات الشَّخصيَّة
- المبحث الثاني : الحوار الخارجي
- المبحث الثالث : الحوار الداخلي للشَّخصيَّة

الفصل الثالث

الشَّخصيَّة و أشكال الحضور المسرحي

وفيه التالي:

- المبحث الأول : تنوع النمط الفكري للشَّخصيَّة
- المبحث الثاني : جاهزيَّة الشخصية ورمزيتها
- المبحث الثالث : الفكاهة و الشخصيات الساخرة
- المبحث الرابع : الجوقة ودرامية الحضور
- المبحث الخامس: التعدد النوعي للشخصية

الفصل الرابع

الشَّخصيَّة و تشكيل الفضاء الزمكاني

وفيه التالي:

- المبحث الأول : تشكيل فضاء المكان المسرحي
- المبحث الثاني : تشكيل فضاء الزمان المسرحي

الباب الثاني

(جماليات التشكيل الدرامي للشخصية)

ويحتوي على:

- **مدخل**
- **الفصل الأول : آليات اشتغال اللغة الدراميَّة**
- **الفصل الثاني : المستويات الدرامية للتَّشكيل التناصِّي**

الفصل الأول

آليات اشتغال اللغة الدرامية

وفيه التالي :

- المبحث الأول : لغة المسرح بين الفصحى والعامية
- المبحث الثاني : الاقتصاد الكلامي
- المبحث الثالث : سيميائية اللغة
- المبحث الرابع : الصمت الدلالي
- المبحث الخامس : شاعرية اللغة و إيحائيتها

الفصل الثاني

المستويات الدرامية للتشكيل التَّناصّي

وفيه التالي :

- المبحث الأول : مستوى التناص الديني
- المبحث الثاني : مستوى التناص الشعبي
- المبحث الثالث : مستوى التناص الأدبي
- المبحث الرابع : مستوى التناص التاريخي

الخـــاتمـــة

وتتضمن :

- **النتائج و التوصيات**

فهرس المصادر و

المراجع

ملخَّص الرسالة

أولا – الشخصية : مفهوماتها و وظائفها

تعدَّدت الآراء والاجتهادات التي تتحدَّث عن مفهوم الشَّخصيَّة وطبيعتها وخصائصها، واختلفت تعريفاتها اختلافاً كبيراً بحسب العلوم التي تناولتها.

فالشَّخصيَّة في **اللُّغة** من الفعل " شَخَصَ ":و الشَّخص الإنسان وغيره ، والجمع أَشْخَاص وشُخُوص وشِخَاص.

والشَّخصُ: سواد الإنسان وغيره تراه من بعيد، وكل شيء رأيت جُسمانه فقد رأيت شخصه.

والشَّخص: كل جسم له ارتفاع وظهور والمراد به إثبات الذات ، فاستعير لها لفظ الشَّخص. (١).

وجاء في " الكليات " لأبي البقاء الكفوي أنَّ (الشَّخص) لا يطلق إلا على الجسم،والجسم هو جماعة البدن والأعضاء من الناس وغيرهم، وقد يراد به الذات المخصوصة والحقيقة المعنية في نفسها تعيناً يمتاز من غيره.(٢)

جاء في " المعجم الوسيط " أنّ الشَّخصيَّة جاءت من شَخَصَ الشيء شُخُوصاً، أي: ارتفع وبدا من بعيد.

وشخَّص الشيء: عيَّنه وميزه مما سواه، ويقال شَخَّص الداء وشَخَّص المشكلة.

والشاخِص هو الشيء الماثل، ويطلق على الهدف والعلامة البارزة.

والشَّخْص: كل جسم له ارتفاع وظهور، وغلب في الإنسان.

والشَّخْصِية: صفات تميز الشَّخْصَ من غيره ويقال: فلان ذو شخصية قوية: ذو صفات

---

(١) أنظر:ابن منظور ، لسان العرب ، دار صادر ، المجلد الرابع عشر ، بيروت ،ط.٣ ، ص ٦٤.

(٢) أنظر:أبو البقاء الكفوي ، معجم المصطلحات والفروق اللغوية ت/ عدنان درويش ، ت/ محمد المصري ،مؤسسة الرسالة ، بيروت ،ط٢ ، ١٩٩٨ م ،،ص٥٤٠

متميزة وإرادة وكيان مستقل .[1] في ضوء ما تقدم ننتهي إلى ما يأتي :

أما في **الاصطلاح**، فجاء ما يأتي:

الشَّخص في اصطلاح **المنطقيين** هو الماهيَّة المعروضة للشَّخصيات، وقد غلب إطلاقه بعد ذلك على الإنسان، أي الموجود الذي يشعر بذاته، ويدرك أفعاله، ويُسأل عنها، وهو بهذا المعنى مقابل للشيء الخالي من العقل و الاختيار...

والشَّخصية عند القدماء هي التَّشخص الفردي أو الفرديَّة، وعند المحدثين جملة من الخصائص الجسمية والنزوعية والعقلية التي تحدِّد هويَّة الفرد، وتميزه من غيره...

والشَّخصية قد تكون فردية أو تكون جمْعيَّة، وقد تكون حقيقيَّة مادية محسوسة أو تكون معنوية أو اعتبارية كشخصية المؤسسات والشركات(٢)....

و للشخصيَّة **في الأدب** استخدام شائع، يُعنى بالصفات أكثر مما يُعنى بالذات، ويمتاز بالمرونة والاتساع في الاستخدام، ولذلك شاع في الإجراءات التحليلية والنقدية،ومن الأمثلة المؤيدة لذلك أن المكان بفضاءاته: البحر، أو الحارة الشعبية، أو المقهى اتصف بشخصيَّة مؤثِّرة وفاعلة، فكان للبحر شخصيَّته في عالم حنَّا مينة الروائي، وكان للحارة الشعبية شخصيتها في عالم نجيب محفوظ الروائي أيضاً...

أمَّا الشَّخصية في الحقل الأدبي ،فهي مجموعة الصفات المميِّزة للشّخص(٣)

ويعرفها آخر بأنَّها "مجموع الصفات الجسمية والعقلية والخلقية التي يتصف بها الإنسان،وهي ما تميزه عن غيره في سلوكه و طباعه"(٤)

ويعرفها "أحمد نجيب" بأنّها "هي مجموعة الصفات الاجتماعية والخلقية والمزاجيَّة والعقليَّة

---

(١) انظر : المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة ،١٤٢٩هـ-٢٠٠٨م، ط. ٤،.

(٢)أنظر : جميل صليبا ،المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ،١٩٨٢،ص٦٨٩

(٣) أنظر : جبور عبد النور ،المعجم الأدبي،دار العلم للملايين ،لبنان – بيروت ،ط٢ ، ١٩٨٤م،ص١٤٦

(٤) عدنان بن ذريل ، فن كتابة المسرحية ،د.ط ، مطبعة اتحاد الكتاب العرب ،دمشق ، ١٩٦٦م، ص٦٨

والجسميَّة التي يَتَميَّز بها الشَّخص، والتي تبدو بصورة واضحة متميزة في علاقته مع النَّاس، وبقدر توفر هذه الصفات وتعاونها واندماجها وتألفها على التكيُّف في المواقف الاجتماعية يكون أثر الشخصية وتكاملها"[١].

وهي في المسرحية – تحديداً – النماذج البشرية التي يرسمها المؤلف المسرحي بقلمه في لحمة النَّص الأدبي.[٢]

وللشخصية في المسرح خصوصية تكمن في كونها تتحول من عنصر مجرد إلى عنصر ملموس، عندما تتجسد بشكل حي على الخشبة من خلال جسد الممثل وأدائه، كذلك تتميز الشخصية في المسرح وفي كل الفنون الدرامية بكونها تعبر عن نفسها مباشرة من خلال الحوار والمنولوج والحركة دون تدخل وسيط هو الكاتب أو الراوي"[٣].

وكلمة شخصية ، أطلقت أصلاً على الشخص المرموق رفيع الشأن، ثم على الشخصية الخيالية رجلاً كان أم امرأة التي تؤدي دوراً في عمل درامي، ويقول (ب.بافيس) ، إن الكلمة الفرنسية الدالة على الشخصية المسرحية مشتقة من الكلمة اللاتينية التي تعني " القناع"، وهذه الكلمة ترجمة للكلمة اليونانية التي تعني "الدور" ، ويقصد بها الشخصية الدرامية[٤].

" أي أنها تعني السمات العامَّة ، وقد جرت العادة في مجال المسرح على أن تستخدم بالعربية أيضاً تسمية "كاراكتر" وهي مأخوذة من الإنجليزية "character" التي تعني في معناها العام الطبع أو الصفة " [٥].

---

(١)أحمد نجيب ومحمد محمود رضوان ، أدب الأطفال، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٢م، ص١٣.

(٢) أنظر : أحمد زلط ،مدخل إلى علوم المسرح، دار حورس ، الإسكندرية، ط ١، ١٩٩٩م، ص١٦٥.

(٣)ماري إلياس، المعجم المسرحي ، "ترجمة" حنان قصاب حسن، مكتبة لبنان، لبنان،د.ط.، ١٩٩٧م، ص٢٦٩-٢٧٠.

(٤) أنظر : سامية أسعد، الشخصية المسرحية ،الكويت، عالم الفكر، المجلد ١٨، ع١٤، ١٩٨٨م، ص١١٥.

(٥)ماري إلياس، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض ،"ترجمة" حنان قصاب حسن، مكتبة لبنان، لبنان،د.ط.، ١٩٩٩م.

و عرفها إبراهيم حمادة بأنَّها " الواحد من الذين يؤدون الأحداث الدرامية في العمل الأدبي أو على المسرح في صورة الممثلين ، وكما قد تكون هناك شخصية معنوية تتحرك مع الأحداث ولا تظهر فوق خشبة التمثيل ، وقد يكون هناك أيضا رمز مجسد يلعب دورا في القصة،كمنزل أو بستان ، أو بلد ، أو نحو ذلك ، فالشَّخصية _ إذنْ _هي مصدر الحبكة، التي يمكن أنْ تتطوَّر من خلال الأفعال و الأقوال التي تصدرها الشخصيَّة" (١)

فهي مصدر الحوادث، وتُعرف في المسرحية بحوارها وتصرفاتها والموضحات النصية، ولا يمكن "تبنيها بأية طريقة إلا بالإلقاء بها في علاقات معينة"(٢).

وفي دراسة الشخصية لابد من التمييز بين الفعل الإيضاحي الذي يعني كشف الشخصية أو جوانب منها، والفعل التخطيطي الذي يعني الشخصية في حركتها الدرامية.(٣)

ويرى لاجوس آجري أن الشخصيات لها أبعاد ثلاثة ، أو ثلاثة كيانات (جسمانية واجتماعية ونفسية) :

١- الكيان الجسماني أو العضوي ،ويقصد به : جنس الشخصية (ذكر أو أنثى) والسِّن، والطول، والوزن، والمظهر: (جميل أو بدين أو أنيق) ولون الشعر والعينين والجلد والبشرة، والعيوب والتشوهات والأمراض ، والهيئة .
٢- الكيان الاجتماعي: و يقصد به بالطبقة التي تنتمي إليها الشَّخصية
٣- الكيان النَّفسي: وهي الخلفيات النفسية أو المرجعيات التي تؤثر في الأقوال والأفعال والأعمال والسلوكيات التي تقوم بها الشَّخصية.(٤)

و هذا بناء في إطار نظري مرجعي لتكوين الشَّخصية، إذ ليس بالضرورة أن يَقْحِم الكاتب المسرحي وغيره تلك الكيانات جميعاً، في تكوين كل شخصية من شخصياته ،

---

(١) إبراهيم حمادة ،معجم المصطلحات الدِّرامية والمسرحية ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٩٤ م ، ص١٥٥

(٢)لاجوس أجري ، فن كتابة المسرحية ، ت/رديني خشبة الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ،١٩٥٨م.ص٣٤٠

(٣)انظر : المرجع السابق ،ص١٠٢ -١٠١

(٤) أنظر :المرجع السابق .ص ١٠٢-١٠١ .

والكاتب المبدع هو الذي يوظِّف منها ما يناسب الأهداف التي يتوخَّاها في شخصيَّته المسرحية إلى جانب تحقيقه الهدف الجمالي الوظيفي لها.

ومن الملاحظ أنَّ الشخصية المسرحية تختلف عن الشخصية الروائية في بعض الجوانب كطريقة البناء والتصوير، وأنها تعرف بالحوار والتصرفات والموضحات ،ولذلك فإنَّها تلتقي مع الشخصية الروائية أو القصصية في المرجعيات النظرية .

وظيفة الشخصيّة في الأدب :

تناول **الشعر** الشخَّصية بأساليب متعدِّدة ، فالشعر الملحمي أول شكل من أشكال الأدب الإغريقي ،وهو قصائد سردية طويلة تحكي معظمها الأعمال البطولية لشخصية من الشخصيات .

و يعدُّ "هوميروس" أبرز شعراء هذا الفن ،و أعظم الملاحم هي"الأوديسة" ،التي تروي مغامرات البطل(أديسيوس) وهو عائد إلى وطنه.(١)

فهي شعر يتمركز موضوعه حول شخصِّية يبدع الشاعر في تصويرها ،و يسبغ عليها كل صفات البطولة و الشجاعة ،و لا وجود لشعر ملحمي بلا شخوص يدور حولها.

أمَّا القصيدة الغنائية كما يقول أفلاطون فـ"هي الرواية الخالصة التي يتكلم بها الشاعر عن ذاته".(٢)

حتى إنّ الشاعر هنا عندما يعبر عن عاطفته تجاه شخص سواء أكان ذلك بالمدح أم الهجاء أم الفخر أم الرثاء، فهو لا يعبِّر عن تجربة شعورية عامة، بل يرسم صورة خاصة لهذا الشَّخص، والشاعر بهذا يقدم تجربة ذاتية يظهر فيها اهتمامه الشديد بهذا الشعور ، فيختار من الصور ما يجعله يظهر اهتمامه بشخصه ووجدانه فهو نفسه حين يمدح أو يهجو أو يرثى

(١)انظر : محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ،ص ٩١- ٩٢.

(٢)رينيه ويلك ، مفاهيم نقدية ، ت/ محمد عصفور ،سلسلة عالم المعرفة ،الكويت ، العدد ١١٠،فبراير ١٩٨٧م،ص٣٨٤

أو يفخر فهي تجربة شخصية خاصة به.

وتصبح القصيدة في الشعر الغنائي في الدرجة العليا حينما تكون لها حبكة و شخوص تنتسب إلى مجتمع متخيل، وتتحرَّك في مواقف درامية، فَخَلْق الأشخاص في القصيدة ممّا يجعل لها روعة وثراء .(١)

فشخوص القصيدة في تجربة الشاعر يضفى عليها الحيوية ؛لأنَّها شخوص في تجربة عاشها الشاعر، وكون شخوص القصيدة من إبداعه وخلقه يضفى عليها الثراء الفني والرؤية الذاتية ويجعلها تحيا في الواقع الذي يريده، "ويزيد من تأثير هذه الشخوص أن تكون وراءهم خلفية تاريخية، وفيزيائية، أما الخلفية الفيزيائية أو الطبيعية فهي المناظر الطبيعية التي يصفها، لكن المهم فيها ليس المنظر الطبيعي ، بل التأثير الدرامي المتولد من تفاعل الشخوص معها انفعالاً بها ذلك ، أن جوهر الشعر هو في نهاية الأمر الانفعال، والانفعال لا يبلغ عرامته إلا في المواقف الدرامية." (٢)

و يعدُّ فن السيرة من المعالجات الفنية للشخصية، ومن الواضح أنّ السيرة سواء أكانت تكتب عن شخصية بارزة لإظهار جوانب العظمة فيها ، أم كانت سيرة ذاتية يكتبها صاحبها عن نفسه، فلابد أنْ تكون نوعاً راقياً من أنواع الكتابة، حتى إنّ أحد الباحثين الغربيين يصف فن السيرة بقوله: "إنه أدق وأرق فنون الكتابة طراً "(٣).

وبالطبع هي أدقّ لأنَّ كاتب السيرة يكتب عن شخصية بارزة في المجتمع، ويبحث عن القيم الإنسانية التي تبرزها هذه الشخصية، ولأنَّ كاتب السيرة يكتب عن شخص حقيقي لا علاقة له بالخيال، وكاتب السيرة يجمع و يعدّ أكبر قدر من الحقائق التاريخية عن هذه الشَّخصية، وعند الكتابة لا يحشد كل هذه الحقائق بل يدقِّق وينسِّق ويتحقَّق من كل ما

(١) أنظر : عبدالرحمن بدوي،في الشعر المعاصر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع ،١٩٨٠ م ، ص – ١٢٤-١٢٥

(٢) المرجع السابق ،ص١٢٥

(٣) ليون إدل ، فن السيرة الذاتية ، ت/ صدقى خطاب، القاهرة، مؤسسة الحلبى وشركاه، ١٩٧٣، ص٩.

جمعه عن هذه الشخصية .

و إن كان الكاتب يكتب سيرة ذاتية، أي يكتب عن نفسه، فهو يذكر خصوصيات حياته، و الأشياء التي يرضى عنها، والتي لا يرضيه أن يتحدث عنها، وأصدق ما يكون الإنسان وهو يتحدَّث مع نفسه، وخاصة إذا كانت الأحداث التي يكتبها لا يعرفها غيره، وهو يصور نفسه ويحكم عليها .

إنَّ أدب السيرة هو انطلاق الكاتب من الشخصيَّة ،وكاتب ترجمة الحياة يحتاج إلى نوع من الحس الفني في اختياره وتنسيقه للحقائق والوثائق التي جمعها حول الشخصية .

فلا بد أن يكون كاتب السيرة دقيقاً في ترتيب الأحداث التي مرَّ بها الشّخص الذي يترجم له، واختياره تلك الأحداث وترتيبها يمكنه من تتبع الشخص وتقديم صورة واضحة له، فإن دراسة الأحداث والأزمات التي تعرض لها وكيفية تعامله معها والآثار التي تركتها عليه تساعد الكاتب على الرؤية الواضحة لكل جوانب الشخص المترجم له.

فالسيرة تزاوج متعادل بين حقائق التاريخ حول الشَّخصية وقوة الكاتب البارعة في الحذف والإثبات والبناء(١).

و أعظم ما قدمه أدب السيرة وحفظه للبشرية هي ما سجلته حول شخصية الرسول الأعظم صلى الله علية وسلم ،الذي ارتبط بها هذا الفن منذ بداياته .

كما أن الشخصية من أهم عناصر **الفن القصصي**، ويكاد يجمع معظم النُّقاد والدارسين على أنَ الشَّخصية هي العمود الفقري للقصة بأشكالها كافة (الأقصوصة / القصة / الرواية) .

والمهمَّة الملقاة على عاتق الأديب المبدع هي البحث عن تلك الشخصيَّة، وتأكيدها من خلال العمل القصصي حتى يُشْعِر القارئ بأنَّها ذات كيانٍ مستقل في التفكير و الإحساس، ثمّ في التفرّد في الآراء.

(١) إحسان عباس ، فن السيرة ، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان/الأردن ، ١٩٩٢، ص٧٦-٨٧.

والشَّخصية تَلْتَحم مع غيرها من مقومات العمل الفني في نسيج حَيٍّ مترابط، حتى إنَّه يصعب الفصل بينها وبين غيرها من مقوِّمات العمل دون أنْ يخلَّ ذلك ببناء الرواية، فالشخصية هي التي تقوم بالفعل (الحدث)، وتتحرك في المكان، والزمان وتنطق باللغة، وغالباً ما تكون الرؤية المقدَّمة خلال العمل منوطة بالشَّخصية إلى حد كبير.

ويرى بعض النُّقاد أنَّ خلق الشخصية المقنعة هو أساس بناء الرواية وسبب نجاحها، يقول أرنولد: "إن أساس الرواية الجيدة هو خلق الشخصيات ولا شيء سوى ذلك".(١)

ويرى د. عبد المحسن طه بدر: "أن كل رواية من الروايات لابد أن يقوم بناؤها على بشر يقومون بفعل، ولابد لكل فعل بشري من مبرر ودافع، والروائي لا خيار له في عمله غير تقديم البشر".(٢)، فـ "رواية الشَّخصية أهم أقسام القصص النثري." (٣)

ومن أجل هذه المكانة التي تحتلها الشخصية في العمل الروائي، فقد اهتم النقاد بدراسة الشخصية وتصنيفها تصنيفات عديدة يتعلق بعضها بموقع الشخصية من الأحداث، وقدرتها على النمو وإدارة حركة الصراع، وبعضها يتعلَّق بموقف الشَّخصية من الأحداث إيجاباً وسلباً، وبعضها يتَّصل بتعبير الشَّخصية عن الإنسان الفرد أو النموذج الاجتماعي.

أما الشخصيَّة في القصة القصيرة فلها ذات الدور الذي تلعبه في القصة والرواية إلاَّ أنَّ عدد الشَّخصيات أقل، فليس في القصة القصيرة فرصة لرسم عدد كبير من الشخصيات، لضيق الحيز من جهة، ولأنَّ القصة ذاتها لمْ تنشأ لتحليل عدد كبير من الشخصيات من جهة أخرى، ومن الممكن أن تكثر الشخصيَّات في القصة القصيرة، ولكن لابد أن تكون في

---

(١) انجيل بطرس سمعان ،نظرية الرواية في الأدب الانجليزي ،د.ط. ،الهيئة العامة للتأليف والنشر ،ص١٩٧٨م ،ص ١٧٣

(٢) عبدالمحسن طه بدر،نجيب محفوظ الرؤية والأداة ، دار الثقافة ،القاهرة ،١٩٨٧،ص٢٢

(٣) انجيل بطرس سمعان : نظرية الرواية ،ص٨٤

مجموعها وحدة، أي يجمعها غرض واحد[١].

فالاختلاف الأساسي بين الشخصية في الرواية و القصة ومثيلتها في القصة القصيرة هو عدد الشخصيات في كل منها .

الشَّخصية في المسرح :

وتشغل الشخصيَّة مكاناً مميزاً ومثيراً للجدل بين عناصر المسرحية الأخرى، عرّفها إبراهيم حمادة – كما أسلفنا – تعريفاً رَبَطَها خلاله بالحبكة ربطاً يدلُّ على أن نجاح الحبكة رهين بالشخصية، بمعنى أن تُرسم جيداً، ويتمّ بناؤها بناء درامياً محكماً مكتمل الأبعاد النفسية، والذهنية، والجسدية [٢].

وهذا يعني أن الشخصية تمثل جانباً مهماً من جوانب البناء الدرامي في العمل المسرحي لأنها "تُعَد وسيلة الكاتب المسرحي الأولى والمهمة في ترجمة عمله الإبداعي الفني إلى حركة فِعْلِيَّة ذات أثر فعَّال، إذ تقول وتفعل، وتُظْهر وتُخْفى بفضل ما يضطرم داخلها من حياة تزخر بمزيد من العواطف والأفكار والآمال والآلام وغير ذلك"[٣].

ففكرة المسرحية تختمر في ذهن الكاتب ، يعقبها اختياره لشخصيات يحدِّد أبعادها تحديداً يتَّفق مع المضمون، ويساعد في إبراز الفكرة المختصرة وبلورتها، ومن هنا تأتي المقدِّمات متفقة مع النتائج، بمعنى "أن كل شخصيَّة يصوِّرها لنا الكاتب المسرحي لابد أن تشتمل في صميمها على بذور تطوُّراتها المستقبلية.. "[٤]، فالعنصران –الفكرة و الشخصية– متمِّمان لبعضهما بعضاً، وإن كانت الشَّخصيات أولى في التقديم؛ لأنَّه بها تتبلور أحداث المسرحية، في حين أن الإخفاق في رسمها أو في تحديد أبعادها يعني اضطراباً في أحداثها من

(١) أنظر : عز الدين إسماعيل ، الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٦٧م، ص: ٢٠٢-٢٠٤.

(٢) أنظر: إبراهيم حمادة ، معجم المصطلحات المسرحية والدرامية ، ص١٥٥.

(٣) عبد الرضى زكريا خالد ، الشخصية الإسلامية في الأدب المسرحي المعاصر، زهراء الشرق ، القاهرة ، ط١،ص ٤٩.

(٤) لاجوس أجري ، فن كتابة المسرحية، ص ١٥٦.

شأنه أنْ يُفسد العمل ويُضيع فكرته.

ثانيا : الشَّخصية و جماليات التشكيل الدِّرامي :

يتمتع المسرح بخصوصيَّة أدبية ينفرد بها عن سائر الأنواع الأدبية، كالشعر والرواية والقصة، ويقول الدكتور سعد أبو الرضا: "إن النَّص الدرامي الجديد يكون ثريا لدرجة أنَّ قارئه يمكن أن يتفاعل معه، ويحقِّق من خلال قراءته له جوهر الدراما كفن أدبي ذي لغة جميلة متميزة ".(١)

فالبناء الدرامي كما يقول الدكتور سمير سرحان هو: "اختيار الكاتب من المواقف والأحداث أهمها وأشدها جذباً للانتباه وارتباطاً بعضها ببعض"(٢)، ويقول أيضاً: "البناء يعني ..كيفية خلق العلاقات الحتمية بين الأحداث بعضها ببعض حتى تُشَكِّل في مجموعها نمطاً واحداً متَّسِقاً، فالبناء هو إضفاء الوحدة على الأحداث المتتالية من خلال إيجاد علاقات حتمية بينها، وتنبع وحدة الحدث عادة من الموضوعات والأفكار والشخصيات والعلاقات المنطقية أو السببية بعين تفاصيل الأحداث"(٣)، وهي بالمعنى ذاته لدى أرسطو الذي قصد بها الحبكة حينما قال عنها: "هي محاكاة الفعل، وأنا أعني بالحبكة هنا ترتيب الأحداث أو الأشياء التي تقع في القصة"(٤).

وبهذا فإن الكاتب الدرامي يُعنى بكيفية معالجة موضوعه، و يعمل فيه على إيجاد العلاقة فيما بين عناصر العمل التي تعدّ الشخصيات أبرزها ، والأحداث والأفكار التي تصدر عنها، والزمان والمكان اللذين تقع فيهما الأحداث وترتبط بهما الشخصيات، ليحبكها جميعاً في بناء درامي له بداية ووسط ونهاية، ويستطيع خلالها إيجاد العلاقات الحتمية والمسببات فيما بينها جميعاً داخل وحدة عضوية متكاملة، ولهذا فإن البناء الدرامي لا يقصد به –كما يُظن–

(١) سعد أبو الرضا ، في الدراما اللغة والوظيفة، الاسكندرية ،دار منشاة المعارف،ط١ ، ١٩٩٨ م ،ص١٧٣

(٢) سمير سرحان ، مبادئ علم الدراما ، هلا للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ٢٠٠٠م ،ص٤٥

(٣) المرجع السابق ،ص٤٧

(٤) أرسطو، فن الشعر ، دار الثقافة والاعلام ، القاهرة ، ١٩٧٧م ،ص١١٢

القوانين والقواعد التي يعتمدها الكاتب في نسج عمله وفق أطرها، حتى يلوي عنق موضوعه، وعناصر عمله كي تتناسب معها، وإنما البناء الدرامي هو مرادف للشكل الذي يتخذه الكاتب ويراه مناسباً لطرح موضوعه ومعالجته من خلاله، وهو لذلك يختلف من عمل درامي لآخر، وفق اختلاف الموضوع الذي يفرض سلطته على البناء أو الشكل الذي يعتمده الكاتب ليحقق هدفه في نصه المكتوب (١).

ويرى الدكتور رشاد رشدي أنَّ البناء هو: " مرادف للشكل، فكما أنَّه لا وجود للشكل المطلق ، كذلك لا وجود للبناء المطلق، فلكل عمل فنِّي شكله أو بناؤه الذي يحدّده العمل نفسه، و الذي يختلف من عمل إلى آخر"(٢)، ولهذا فإن "كل كاتب يكتشف الشكل المناسب لمادته أثناء الكتابة، ومن ثم فإن كل عمل فني يختلف في شكله عن أي عمل فني آخر بمقدار اختلاف مادته الأولية عن مادة أي عمل فني آخر"(٣).

و عليه فإنَّ عملية خلق الشخصية الدرامية لا يمكن الاستناد فيها إلى قواعد معينة، فهي ناتجة عن تخيل الكاتب، وتطويره لها قبل كتابة المسرحية، حتى إذا أصبحت شخصية بالفعل، فيمكنها أن تفعل ما تشاء، ولكن من خلال الأبعاد المرسومة لها، إذ يجب ألا تتحدث إلا بما يلائم طبيعتها(٤).

"إن أي شخصية إنسانية يمكن أن تكون شخصية درامية مثيرة، بشرط أن تُقَدَّم في اللحظة المناسبة، وفي الوقت المناسب ، ومن خلال الفعل المناسب"(٥) إذ لابد للشخصية المسرحية من أن تتغير باستمرار، فإذا خلق الكاتب شخصية ما في بداية مسرحيته، وأنهى

---

(١)أنظر : رشاد رشدي ،فن كتابة المسرحية، د.ط. ،دار الفن للنشر القاهرة ١٩٨٥م، ص٣٥-٤٩ ، وعلم المسرحية ،نيكول ،ص٥٣-٦٠

(٢) المرجع السابق،ص٧٣

(٣) سمير سرحان ، مبادئ علم الدراما ،ص٥٠

(٤)أنظر : عادل النادي ، مدخل إلى كتابة الدراما ، مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله ، تونس،١٩٨٧م ،ط١،ص٤٤-٤٥.

(٥) المرجع السابق،ص٤٤

المسرحية، والشخصية كما هي على حالها، دون أن ينتابها التغيير، لغاية ما أرادها المؤلف، أو لضعف في بناء الشخصية، فلابد أن تكون هذه الشخصية، "غير متطورة" بوصفها تمثِّل فكرة، أو فكراً واحداً تتحرك في مجاله، أو ضعفاً ساكناً تعيش خلاله، في حين تعدّ الشخصية "الدرامية" التي تتطور *تطوراً* واضحاً منذ بداية المسرحية حتى نهايتها من أهم عوامل نجاح العمل المسرحي، من حيث يعادي ثبات الشخصية الطبيعة الدرامية، كما يمكن لشخصية ما أن تتغير كثيراً من فصل إلى فصل (١)، إذْ أنَّ "للشخصية طبقات متعددة، وهي لا تكشف هويتها كلياً إلا تدريجياً، وأننا لا نراها متكاملة إلا في نهاية المسرحية، والعملية نفسها أيضاً تشكل الفعل الدرامي"(٢).

وتولِّد الشخصيات في المسرحية الجيدة الفعل الدرامي، فتكون لها حياتها، وإرادتها الخاصة، كما "تكشف عن نفسها في علاقاتها، فالمهم هو تأثير بعضها في بعض، والطريقة التي تتفاعل بها فيما بينها"(٣)، إذ تسير الشخصية من حالة إلى حالة، وقد تضطر إلى التحوُّل والتطور أحياناً تبعاً لنمو الحدث، وحركة الشخصيات الأخرى في العمل ذاته(٤)، حتى تنتهي بصورة غير تلك التي بدأت بها تبعاً لتأثرها بما يدور حولها، من حيث إنَّ الشخصية التي يصورها لنا المؤلف المسرحي لابد من أن تَشْتَمل في داخلها على بذور تطوراتها المستقبلية، وأن تسير الأحداث بمنطقية درامية حتى تصل الشخصية إلى نهايتها، ولابد أن تكون لكل شخصية من شخصيات المسرحية، وظيفة معينة، تساعد على النُّهوض بالأحداث (٥)، كما أنَّه "لابد من اختلاف الشخصيات في تكوينها وأبعادها من أجل أن تكتمل دائرة الصراع، ويقوى عنصر التشويق، ولتصبح الفرصة سانحة أمام المشاهد من أجل

---

(١)كريفنش ستيورات ، صناعة المسرحية ، ت/عبدالله المعتصم ،بغداد، ، دار المأمون،١٩٨٦،ص١٠٨

(٢)المرجع سابق،ص١٠٨

(٣)نفسه،ص١١٣

(٤)أنظر : المرجع السابق نفسه ،ص١٢٧

(٥)أنظر : عمرو نحلة ، أنماط الشخصية الدرامية في المسرح/ دار النهضة ، ٢٠٠٠ م ،ص١٧١

أن يبني وَعْيَهُ الخاص، مما يدور أمامه من تناقضات.

فالشَّخصية هي الأساس لبناء نص مسرحي ناجح، والعمل الدرامي مرهون بفن الكاتب المسرحي في رسم شخصياته، فخلق الشخصيات جانب مهم من جوانب الدراما لا يمكن تلقينه، والمسرحية شكل من أشكال الفن يعتمد على تعيين الشخصيات، فإنّ تعيين الشَّخصيات، هو محتوى المسرحية، وهو يمثل دراية بالحياة[١].

ولكي تحمل الشخصية المسرحية ما يريد لها المؤلف أن تحمل من الدلالات لابد أن يقوم بينها وبين بعض الشخصيات صراع حول أمر ما، قد يكون مبدأ خلقياً أو قضية اجتماعية أو طموحاً شخصياً أو غير ذلك من وجوه النشاط الإنساني، ومن خلال المواقف المتوترة تبرز سمات الشخصية وتفصح عن الدلالات المختلفة التي أراد المؤلف أن يحملها إياها، وبدون هذا الصراع الذي يؤكد وجود الشخصية ويميزها تظل الشخصية مسطحه دون أن يتاح لنا تعرُّف أبعادها المميزة الحقيقية [٢].

ومهما اختلفت طريقة الكاتب المسرحي في رسم شخصياته، ومهما اختلف أسلوبه في ذلك، فإنه بالضرورة يهدف إلى التمييز بين شخصياته الرئيسة والشخصيات الثانوية. [٣]

ويتمَّ تعريف الشخصية وتقييمها في المسرحيات من خلال العوامل الخارجية الواضحة، ويعدُّ مظهرها وما تقوله أو تعجز عن قوله وما تفعله أو لا تستطيع فعله وما تقوله الشخصيات الأخرى عنها هي المؤشرات التي تعطي صورة عن هؤلاء الأشخاص[٤].

---

(١) أنظر : محمد صبري عبد الحكيم علي ، رسم الشخصية في المسرحية المصرية من اواخر القرن التاسع عشر الى منتصف القرن العشرين ، أطروحة دكتوراه ،قسم اللغة العربية وآدابها ،كلية الآداب ، جامعة عين شمس، ص١٥٣.

(٢) أنظر : عبد القادر القط ، من فنون الأدب : المسرحية ،دار النهضة العربية ٢٠٠٠م ،بيروت ،ط.١ ،ص١٨.

(٣)أنظر : محمد صبري عبد الحكيم ، رسم الشخصية في المسرحية المصرية، ص ١٤٥ – ص١٥٥،أنظر: فن العرض المسرحي،نبيل راغب ، ص ٥٢-٥٤.

(٤) عبد الرحمن فهد الخريجي ، نشأة المسرح السعودي ، سلسلة المسرح السعودي، ع.٢ ، ط.٢ ، ١٩٨٦ م ، الرياض ، ص ٣٥

ولا ترسم الشخصية الدرامية على أساس علاقتها بالواقع، بل على أساس علاقتها بالآخرين في المسرحية، أي على أساس العلاقة الدرامية من خلال التفاعل والتشابه، وهذه العلاقات الدرامية تساعد على فهم طبيعة الشخصية وتحليلها، وينبغي عند رسم الشخصية الدرامية أن تأتي مصورة من الداخل والخارج معها، وأن تكون واضحة متعددة الأبعاد لا أحادية البعد، وأن تتطوَّر تطوراً فنياً متصاعداً[1].

و يمكن تحديد أهم الأمور التي يجب مراعاتها لخلق الشخصية الدراميَّة الجيدة ، وهي:

١- ضرورة تجنب الكاتب المسرحي التدخل بالتعليق على الشخصية أو إبداء رأي يُملى عليها قسراً؛ لأن المفترض في حديث الشخصية أن يكون نابعاً من ذاتها، تلقائياً وطبيعياً.

٢- أن ترسم الشخصية ملامحها من خلال ما تتحدَّث به عن نفسها أثناء الحوار أو المناجاة .

٣- أن يكون هناك اتساق بين صفات الشخصية وأفعالها، فلا تأتي من الرجال أفعال النساء أو من النساء أفعال الرجال، غير أن ذلك التبادل في الأدوار يُعدُّ مقبولاً فيها إذا أتى به الكاتب من قبيل الكوميديا الساخرة أو من قبيل المعالجة المسرحية لقضية اجتماعية مثل: التخنث افتراضاً.

٤- أن يكون للشخصيات نظير لها في عالم الواقع، حتى تبدو مؤثرة ومقنعة يتعاطف معها المتلقي وينجذب إليها، وليست غريبة فتبدو مستنكرة، يرفضها المتلقي.

٥- أن يكون خلق الشخصية سوياً بحيث لا تبدو متناقضة في أفعالها وسلوكياتها، ولا يتعارض مع هذا اتخاذ المفارقة وسيلة لرسم ملامح الشخصية، وخاصة إذا

(١) محمد صبري عبد الحكيم ، رسم الشخصية في المسرحية المصرية ، ص ١٤٩

ساعد توظيفها على نمو الشخصية وتطورها[1].

ثالثا: إطلالة على المسرح السعودي:

المسرح مرآة تعكس صوراً لتقدم الأمم والشعوب ورقيَّها الحضاري ، إذ يؤدي دوراً ثقافياً واجتماعياً في بناء الإنسان، وفي نبذ السلبيات والدعوة إلى الإيجابيات، وفي نقد الظواهر غير الصحِّية، وفي تشييد المجتمع الواعي، كما عبر (بريخت) عن ذلك قائلاً: "أعطني مسرحاً أقدم لك أمَّة واعية".(٢)

وليس المسرح فكراً فحسب، أو فناً فقط؛ بل إنه فكر وفن في آن، ومن هنا فالمسرح أداة تثقيفية في المحل الأول، لأنه يطرح فكراً ومتعة أو فناً، وهذه مهمَّته التي تخاطب العقل والوجدان.

ولا شك في أن المتتبع للمسارات الأدبية في الوطن العربي سيجد المملكة العربية السعودية تأتي في مؤخرة الدول العربية فيما يخصّ المسرح (٣).

فأول الأدباء السعوديين الذين كتبوا في هذا الفن الأدبي الجديد كان الشاعر (حسين عبد الله سراج)، من خلال مسرحيته الشعرية (الظالم نفسه) التي تعد أول نص أدبي درامي في تاريخ الأدب السعودي الحديث، تمّ إصدارها عام ١٩٣٢م في الأردن، ومن ثم تبعها بمسرحيته الشعرية الثانية (جميل بثينة) عام ١٩٤٢هـ ، وتبع الأستاذ (حسين سراج) عدد من الأدباء السعوديين الذين يمثِّلون الرعيل الأول، حيث ألَّف الأستاذ (أحمد عبد الغفور عطار) مسرحية (الهجرة) عام ١٩٤٦م-١٩٤٧م، وأصدر الأستاذ (حبيب بخش) مجموعة

(٢) أنظر: عادل النادي ، مدخل إلى فن كتابة الدراما ، ص ٥٢.

(١) ناصر عبد العزيز الخطيب ، مدخل الى دراسة المسرح في المملكة العربية السعودية ، اصدارات المهرجان الوطني للتراث والثقافة ، رئاسة الحرس الوطني ، السعودية – الرياض ،١٩٩٠ م ،ص ٣

(٢) اشكاليات الحركة المسرحية في المملكة / عبد الرحمن شلش ، مجلة قوافل ، السنة الثالثة ، العدد السادس ، شوال ١٩٩٦م ،ص٨٦

مسرحيات قصيرة بعنوان (حقائق وأحلام) ١٩٥٠م، وعاد الأستاذ (حسين سراج) بمسرحيته الشعرية الثالثة (غرام ولادة) عام ١٩٥٢م، وفي سنة ١٩٥٤م أصدر الأديب (عبد الله عبد الجبار) مسرحيتين، الأولى (عم سحتوت) وتلتها مسرحيته (الشياطين الخرس) في العام نفسه[١].

وجاءت بعد هذه التجارب المسرحية الأولى للرعيل الأول تجربة الدكتور عصام محمد خوقير، التي تعد تجربة رائدة إذ أنَّه أول من كتب المسرحية النثرية باللهجة الدارجة في التجربة السعودية الدرامية، وأولى مسرحياته هي (في الليل لما خلي) التي أصدرها عام ١٩٧٠م، وتبعها بمسرحيات أخرى جاءت أيضاً باللهجة الدارجة(٢).

والمحاولات التي نجدها خلال النصف الأخير من القرن العشرين هي محاولات فردية فقد كتب (حسين سراج) مسرحيات شعرية بحكم اتصاله بالثقافة المصرية في العشرينيات، وكتب الدكتور (عصام خوقير) المسرح النثري بحكم اتصاله أيضاً بالثقافة المصرية في الأربعينيات والخمسينيات.(٣)

إلا أنه كانت هناك محاولات فردية أخرى هنا وهناك تسعى لاستنبات فكرة المسرح في أرض المملكة، ففي مطلع الخمسينيات الميلادية السبعينيات الهجرية من القرن الحالي ظهر في المنطقة الشرقية من المملكة مدرس اكتشف موهبته في تقليد الأصوات البشرية بطبقاتها، ولا شك من أنَّ المناخ المحيط به في تلك المنطقة البترولية قد ساعد على تأكيد هذه الملكة لدى المدرس عبد العزيز الهزاع الذي سيعرفه المسرح السعودي فيما بعد بوصفه من غرس فكرة التمثيل في أرض المملكة قبل أكثر من اثنين و أربعين عاماً من اليوم(٤).

و رصدت حليمة مظفر النصوص المسرحية ما بين عام ١٩٣٢م-١٩٧٠م فوجدت إنَّها

---

(١) أنظر : فاطمة الوهيبي،مسرحية التراث في الأدب المسرح السعودي،مطابع شركة الصفحات الذهبية(٢٠٠٩ م)،(مؤلف من مادة بحث ١٤٠٤ هـ) ، ص١١-١٥

(٢) حليمة مظفر ، المسرح السعودي بين البناء والتوجس، دار شرقيات للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ٢٠٠٩ م ،.ص٧٩،٧٨

(٣) ناصر الخطيب ، مدخل إلى دراسة المسرح، مرجع سابق،ص٤٢

(٣) المرجع السابق ، ص٤٣

لم تتجاوز سبع مسرحيات شعرية ونثرية، ، أي خلال ثمان وثلاثين سنة ، ولا شك في أن هناك أعمالاً مسرحية تمت كتابتها خلال هذه الفترة، لكن لم يكتب لها أن تصدر مطبوعة، فظلّت مخطوطة، كالنَّصين المسرحيين اللذين كُتبا للمسرح الإسلامي الذي أراد تأسيسه أحمد السباعي في مكَّة، حيث تمَّت كتابة مسرحية "فتح مكة" للأستاذ (أحمد عبد الله مليباري)، وهي "لم تدرج في قائمة مؤلفاته في دليل الكتاب السعودي، عن جمعية الثقافة والفنون (١٤٠٤هـ-١٩٨٤م) .

أما النص المسرحي الثاني الذي ارتبط بمشروع السباعي المسرحي فكان نص "مسيلمة الكذّاب" لـ(عبد الله عبد الهادي العباسي)، وهو نص لم تتم طباعته، بل لم يتم الاهتمام به من قبل كاتبه نفسه الذي أوضح في خطابه للدكتور (نذير العظمة)، أنه لم يعد لديه نسخة من النَّص المسرحي ، ولم يتم العثور على المسرحية عند المؤلف، أو عند غيره بحسب قول الدكتور العظمة[1].

و الرعيل الأول من الأدباء السعوديين ممن كتبوا النُّصوص المسرحية كتبوها بالفصحى، واحتوت على عناصر نسائية ضمن شخوصها، كمسرحيات (حسين سراج)، و(عصام خوقير).

و يرى بعض الدَّارسين أنَّ المسرح السعودي بدأ في عجلة من أمره، "مبررا ما ذهب إليه من" أنَّ الحركة المسرحية في السعودية لم تمرْ بمراحل الترجمة للمسرح، ثم الاقتباس والإعداد، أو تبدأ كما بدأ المسرح العربي بالاقتباس والإعداد والترجمة والتأليف، ولكن المسرح السعودي بدأ بالتأليف مباشرة، ولم يمارس الاقتباس ولم يمر بمرحلة الإعداد، وهما مرحلتان تمهيديتان لمرحلة التأليف، وتاليتان لمرحلة الترجمة." (٢)

و أرى أنَّ هذا النَّهج الذي سار عليه المسرح السعودي لا يخالف المعتاد في الأشياء وتفاعل الناس مع الثقافات بعامة ،فدائما ما يبدأ المتأخر من حيث انتهى المتقدِّم، ثم إنَّ المتأمِّل في تجارب كتاب المسرح السعودي يجدهم قد تأثروا بروح المسرح العالمي و إن لم يترجموه

(١) أنظر:حليمة المظفر ، المسرح السعودي ، ص ٧٢

(٢) أبو الحسن سلام ،نهار اليقظة في المسرحية العربية : المسرح السعودي ، مركز الأسكندرية للكتاب ، ١٩٩٩م ، ص٢٧ .

نصياً ،كتجربة (إبراهيم الحمدان) المتأثّر (بموليير) الفرنسي، أو (ملحة عبد الله) المتأثرة بالمسرح العالمي كما سيتضح من خلال هذا البحث، فلا مناص من التأثر بروح المسرح العالمي، وإن لم يكن التأثّر بالترجمة التقليَّدية ، ثمَّ إنَّ ما حدث في ا لمسرح شبيه بما حدث في فنون الأدب الحديثة الأخرى ،كالقصة والرواية و الأقصوصة، فجميعها لم تمرْ بمرحلة الترجمة في السعودية، بل ابتدأت بالتأليف مباشرة من حيث انتهى السابقون من أبناء الوطن العربي في مصر و سوريا و بغداد ولبنان .

وفي عام ١٩٧٣م ظهر رجل المسرح ، الذي قام بسعودة مسرحية "طبيب رغم انفه" للمسرحي الفرنسي (موليير) وأطلق عليها اسما مرادفاً لاسمها ،ولكنَّه مستمد من الروح الشعبية التي تشبع بها الحمدان فاسماها "طبيب بالمشعاب"، وهي تجربة مسرحية سعودية مكتملة، تكتسب قيمتها من تأثيرها الكبير في وضع الأساس للمسرح السعودي (١).

ومعنى هذا أن مسرحية "طبيب بالمشعاب" كانت هي العمل الذي وضع بذرة المسرح الجماهيري السعودي ،وتكمن أهميتها أيضاً في أنها كانت مسرحية سعودية باستثناء النص المقتبس.

أما أول مسرحية سعودية خالصة "تأليفا وتمثيلاً وإخراجاً" فهي المسرحية التي ظهرت في الموسم التالي مباشرة وكانت الثمرة الأولى للإنتاج المسرحي للجنة الفنون المسرحية بالجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون وتلك هي مسرحية "آخر المشوار" التي كتبها عبد الرحمن عبد الله الشاعر (٢).

ثمَّ ظهرت مسرحية "قطار الحظ" وكانت أكثر نضجا لأنها كانت تطرح قضية من المجتمع السعودي وقد استقبلها الجمهور استقبالاً رائعاً.

وانطلقت مسيرة المسرح السعودي دون توقف حتى انطلقت من العروض المحلية إلى العروض الخارجية في المهرجانات العربية.

(١)ناصر الخطيب ، مدخل إلى دراسة المسرح، مرجع سابق ،ص٤٤.

(٢) المرجع نفسه ،ص٤٥

وقد نشطت كتابة النَّص المسرحي وطباعته بعد أن تَمّ تأسيس مسرح جمعية الثقافة والفنون بالرياض وفروعها في مختلف مناطق المملكة عام ١٩٧٣م، وأصبح لدى المؤلفين السعوديين فرصة تجسيد شخوصهم المسرحية، وعرض نصهم الدرامي على خشبة مسرح الجمعية تحت مظلَّة رسمية عملت على تشجيعهم، إلى جانب نشاط المسرح الجامعي الذي أخرج العديد من المواهب المسرحية، وساعد على اكتشاف الممثلين والمؤلفين(١).

وزاد عدد النُّصوص المسرحية الأدبية النثرية المطبوعة للكبار سواءً أ تلك التي كتبت باللغة الفصحى أم التي كتبت باللهجة الدارجة، في فترة الثمانينيات الميلادية بشكل واضح، وساعد على ذلك نشاط الحركة الدرامية من خلال جمعية الثقافة والفنون بفروعها، حيث أصدرت بعض هذه المسرحيات؛ دعما للمؤلفين الشباب وتشجيعاً لهم على الكتابة في الأدب المسرحي، وتهيئة المسرحيات المطبوعة للباحثين والمهتمين بالمسرح المحلي.

وإن كان كثير من الأدباء لم يعتمدوا على الجمعية في إصدار مؤلفاتهم المسرحية ونشرها، وإنما عملوا على نشرها من خلال دور النشر المحلية والعربية، وبعضهم أصدرها على حسابه الخاص وباجتهاده الذاتي.

ونلاحظ أن عدد النصوص المسرحية النثرية التي تمت طباعتها في فترة الثمانينيات الميلادية هي ثلاث وعشرون مسرحية، ثلاث عشرة مسرحية كتبت بالفصحى، بينما كتبت عشر مسرحيات باللهجة الدارجة، ويتضح أيضاً أنَّ المرأة السعودية قد أسهمت بالكتابة في الأدب المسرحي، فكانت أول كاتبة في الأدب المسرحي، هي(آمنة صبيان الجهني) التي أسهمت بمسرحية وحيدة لها بعنوان (الحب الذي لا ينتهي) عام ١٤٠٠هـ، ومن ثم (كوثر عبد الله الميمان) بمسرحية وحيدة هي (العقد الثمين) عام ١٤٠٥هـ، ويأتي بعدها إسهام الأديبة (رجاء عالم) بأربع مسرحيات أصدرتها في العام نفسه ،منها (ثقوب في الظهر) و(الرقص على سن الشوكة) و (الموت الأخير للممثل) ١٤٠٦م،كما أسهمت (وفاء الطيب) بمسرحية عام ١٤٠٧هـ

(٣) نفسه،ص٤٥

أما في فترة التسعينيات الميلادية، فقد تراجع النتاج الأدبي_ المطبوع _ في الدراما النثرية السعودية عمَّا كان عليه في فترة الثمانينيات، التي بَدَأْ فيها الكتّاب المسرحيون أكثر حماسة في إنتاجهم الدرامي، وذلك على مستوى المسرحيات التي كتبت بالفصحى إذ وصل عددها إلى عشر مسرحيات، وكذلك المسرحيات التي كتبت بالدارجة، والتي قل نتاجها الأدبي بشكل كبير عن الفترة السابقة، ووصل عددها إلى خمس مسرحيات فقط، وفي هذه المرحلة التاريخية ألَّفت ملحة عبد الله أولى مسرحياتها "أم الفأس" عام ١٩٩٣م، وكانت باللهجة السعودية وطبعتها في مصر.[١].

ولعل قلَّة النتاج الأدبي الدرامي المحلي المطبوع في فترة التسعينيات، تعود إلى غياب المسرح وثقافته الجماهيرية عن المجتمع، مما أدّى إلى ضعف الإقبال على قراءة الأدب الدرامي، إضافة إلى خمود الحماسة لدى الكثيرين ممن طَمِحُوا في إنشاء دور عرض مسرحية محلية خلال فترة الطفرة الاقتصادية التي نَعُمَ بها المجتمع السعودي يستطيعون من خلالها عرض نصوصهم المسرحية، لأنَّ المسرح السعودي الذي انطلق بقوة في بداية أمره أخذ في التراجع تحت عدد من الضغوطات والتحديَّات التي واجهها نتيجة عوائق فكرية محافظة من اتجاهات دينية رفضت وجوده، و عاقت انطلاقته بشكل طبيعي تَصَاعُدي كما حصل في بقية الدول العربية[٢].

وكان قلَّة من كتاب المسرح السعوديين قد واصلوا نتاجهم النثري الدرامي خلال التسعينيات الميلادية وبعد انقضائها حتى ٢٠٠٤م، وأخرجوها في إصدارات أدبية، وتبرز منهم الدكتورة (ملحة عبد الله)، التي اهتمت بدراسة المسرح وفنونه، وشاركت في الكتابة له، وهي مقيمة ومستقرة في جمهورية مصر العربية، حيث أصدرت عدداً من المسرحيات بعضها كتبت بالفصحى، وبعضها الآخر بالدارجة المحلية والمصرية، وهي أكثر الكتاب المسرحيين

(١) أنظر:فاطمة الوهيبي، مسرحية التراث في الادب: المسرح السعودي ، ص ١٦.

(٢)إبراهيم عبد الرحمن الحمدان، المسرح ، في وقائع ندوة: الملتقى الأول للمثقفين السعوديين، ٢-٢٧، سبتمبر (الرياض: وزارة الثقافة والإعلام، ٢٠٠٤)، ١-٣.

السعوديين إنتاجاً أدبياً درامياً .

فالدكتورة(ملحة عبد الله) قد أخرجت ثلاث مجموعات مسرحية، اشتملت على ثمانية عشر عملاً نثرياً، تسعة منها كتبتها بالعربية الفصحى، وتسعة أخرى اختلفت بين اللهجة السعودية واللهجة المصرية، ومن هذه المسرحيات مسرحية واحدة بالدارجة السعودية؛ هي (أم الفأس) التي طُبعت خلال التسعينيات الميلادية عام ١٩٩٣م، وكانت قد أعادت طباعتها ضمن مجموعتها الثالثة عام ٢٠٠٣م. في حين مؤلفاتها غير المطبوعة تربو عن ذلك كثيراً([1]).

ويمكن حصر الروافد التي غذَّت الحركة المسرحية في المملكة العربية السعودية ،فيما يأتي:

أولاً: المسرح المدرسي.

ثانيا: الرئاسة العامة لرعاية الشباب.

ثالثاً: الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون.

رابعاً: الأندية الأدبية.

خامسا: المسرح الجامعي.

سادساً: مسرح الطفل.

سابعا : المهرجان الوطني للتراث والثقافة الجنادرية.

رابعا : ملحة عبدالله و قيمة مسرحها :

يقفز اسم (ملحة عبد الله) في صدارة قائمة الكاتبات السعوديات –ولا نبالغ– إن قلنا: أنَّها في صدارة من كتبوا النَّص المسرحي من السعوديين، وذلك لاعتبارات منها:

غزارة الإنتاج المسرحي ونوعيته،على الرغم من أنَّ عدداً من الأدبيات قد سبقنها في

([1]) أنظر:حليمة مظفر ، المسرح السعودي ، ص٨٢_٩٢ .

كتابة المسرحية ،مثل آمنة صبيان الجهني ، وكوثر عبد الله الميمان ،ورجاء عالم،ووفاء الطيب [1]

ولدت (ملحة عبد الله مزهر)، في مدينة أبها بالمملكة العربية السعودية في الخامس عشر من أكتوبر عام ١٩٥٨م ، ودرست في المدرسة الأولى للبنات في مدينة أبها، وفي عام ١٩٨٦م حصلت على الشهادة الثانوية من مدرسة السنية بالقاهرة في جمهورية مصر العربية، ثم التحقت بالمعهد العالي للفنون المسرحية بأكاديمية الفنون بالقاهرة قسم الدراما والنَّقد وتخرجت في عام ١٩٩٢م ، سجلت للدراسات العليا في النقد عام ١٩٩٣م وحصلت على درجة الماجستير والدكتوراه في النقد والدراسات الأدبية .

ومن أهم كتبها النقدية المهتمة بالمسرح

- مسرحيات ملحة عبد الله (الجزء الأول) طبعة أولى، ٢٠٠١م.
- أثر البداوة على المسرح في السعودية، طبعة أولى، ١٠٠٤م.
- مسرحيات ملحة عبد الله (الجزء الثاني) طبعة أولى، ٢٠٠٢م.
- المملكة العربية السعودية.. عادات وتقاليد (الجزء الأول).
- الأعمال الكاملة في خمسة مجلدات بعنوان "مؤلفات سيدة المسرح السعودي" عن الهيئة المصرية للكتاب وتضم اثنين وثلاثين نصاً مسرحياً، وذلك فيما بين سنتي ٢٠٠١م، ٢٠٠٥م.
- كتاب (إبداع المرأة في المسرح في الجزيرة العربية) الصادر عن رابطة الأدبيات العربيات.
- نحو التنظير، البعد الخامس في التَّلقي والمسرح ٢٠٠٩م.
- موسوعة حكمة النّقد بين الأنس والاغتراب، ٢٠١٠م.

وهي تتضمَّن الآراء النَّقدية منذ ما قبل السفسطائيين في القرن الخامس قبل الميلاد، إلى آخر النظريات الحديثة وانتهت إلى أنَّ رصيدنا العربي القديم من النَّظريات النقدية أكبر من

---

(١) أنظر: خالد اليوسف، إشكاليات الحركة المسرحية في المملكة ،مجلة فواصل، ببلوجرافيا المسرح السعودي / ، العدد السادس، ١٤١٦هـ، السنة الثالثة، ص١٨٤_ص١٨٨ .

النظريَّات الغربية ،التي سببت لنا غربة وتشويشاً في الفكر وانفصاماً في الشخصية العربية[١].

ولعل إصرارها على الكتابة الأكاديمية للمسرح ينبع من شعورها بحاجة المكتبة السعودية إلى مصادر تهتم بهذا الفن الإبداعي من المتخصصين وليس من الهواة، ولشعورها بالخطر المحدق بالإبداع العربي لاستشراء النَّقد الانطباعي على حساب النقد الموضوعي الأكاديمي، فالنقد هو الشرارة الموقدة للإبداع[٢].

وملحة عبد الله حضور إبداعي رائد في السعودية، وحضور مرموق في الوطن العربي، ومشاركات نشطة[٣].

و لها عدد من المنشورات في عدد من المطبوعات العربية المهتمة بالشأن الثقافي ،مثل :

- الفن اللاواعي في مجلة اليمامة في ثلاث حلقات مجلة اليمامة.
- المرأة الشخصية الحاضرة الغائبة في المسرح السعودي، مجلة تياترو ٩٢ العدد التجريبِي أغسطس ١٩٩٢م نقابة المهن التمثيلية.
- تكافؤ الزيجات بين المجتمع والدراما ، اقرأ العدد ٩٤٢م بتاريخ ١٤١٤/٦/٢٦هـ.
- التحليل النفسي للفنانين العرب، دراسة نقدية في كتاب جديد، "مجلة اقرأ" العدد ٩٥٨، ١٤١٤/١٠/٢٦هـ.
- الفرق بين ظاهرة الضحك والكوميديا ، في ثلاث حلقات، اليمامة العدد ١٢٧١، ٢٢ربيع الأول ١٤١٤هـ،و العدد ١٢٧٢ ،٢٩ ربيع الثاني ١٤١٤هـ، والعدد ٣٧ ١٢ جماد الأول ١٤١٤هـ.
- أثر البداوة على المسرح في السعودية، مجلة تياترو ١٩٩٣م العدد الرابع ١٥يونيو ١٩٩٣م.

---

(١) أنظر: أسامة الألفي، محمود القيعي عمَّار : ملحة عبد الله: المسرح قائم على معايير المعْمَار الهندسي، الأهرام/العدد ٢٩٧٦٦٨٨، ٢٠٠٨م

(٢)أنظر:حوار مع محمد شرابي، ، سعودية تبحث عن الأنس المفقود في موسوعتها الجديدة. السياسة الكويتية،الثلاثاء ٢٠٠٩/١١/٢١م

(٣) جريدة العرب اليوم جريدة أردنية، الخميس ٢٠٠٠/١/٢٧م .

تلك هي أبرز المحطات أو المراحل التي ميزت أديبتنا الكبيرة وسيرتها، والتي استطاعت من خلالها أن تسهم في إثراء النهضة المسرحية العربية السعودية على السواء.

و يتجلى تَأْثِيْر ملحة عبد الله على المسرح العربي والمسرح السعودي بشكل خاص،حيث يتسم مسرحها بأنَّه مسرح قضية بمعنى أنه مسرح يثير القضايا ويطرح الأسئلة ولكنْ من خلال سياق درامي يأخذ بعقل المتلقي ووجدانه، فمسرحها يتناول الصراعات التي يهتم بها إنسان العصر الحديث في ظل بحثه عن هويته ، فيذيب كل القوميات في بوتقة واحدة. كالعالم الذي تتحكم فيه المادة (وتصنع ما تصنعه في الانتصارات، لتباع في المزاد كما في (اغتيال المواطن دو).

وكيف يستطيع الإنسان بتمسكه بتراثه الشعبي مواجهة تحديات العصر كما في (ميه أراجوز)، و(الحجلة وعين العفريت)، كما تناولت التجارب التي تؤدي بالعالم للدمار وتسيطر فيه الآلات وفشل العلماء في إعادة الحياة بعد دمارها كما في (حالة اختبار) و(صهيل)، كذلك تعامل الإنسان مع الآخرين بمفهوم الطبقة كما في (شق المبكي)، وكيف أن عالم الخواء يتوارى خلف اليُفَط والشعارات[1].

الهمُّ العربي، همَّ طالما حملته ملحة عبد الله وترى أنه واجبٌ يجب أن يقلق المسرحيين وتقترح أن تُؤسس قافلة تجوب عواصم الوطن العربي للتعريف بالمسارح العربية ولتَحْقِيق الانتشار للأعمال المسرحية لجميع الأقطار العربية مبيّنة أن هناك عزلة بين المسرحيين العرب ، ولا بدَّ من تبادل الخبرات والتجارب المسرحية[2].

فنصوصها المسرحية تحمل فكراً ناضجاً ورؤية واعية وحالة إبداع متميزة في توظيف التراث الشعبي مع متطلبات الزمن المعاصر ،والخروج من القوالب المسرحية الجامدة إلى عالم واسع ومجال أرحب من العلاقة بين النَّص والقارئ ،وخلق حالة من حالات العودة بالمسرح إلى الطريق، فنصوص ملحة عبد الله محاولة لترميم الشروخ التي أصابت المسرح العربي والخروج

(1) جريدة الشمس الليبية/ أ.د. الأزهر أبو بكر الأحميد، رئيس المسارح بالجمهورية الليبية، الاثنين ١٩٩٥/١٢/١٧م، ص: ٢١، ٢٢.

(2) جريدة الموسم، عمّان الأردن، العدد الثامن، الاثنين ٢٠٠٠/٢/٧م، ضمن فعاليات مهرجان البتراء للمسرح العربي.

به إلى العالمية، دون الخروج من النسيج العربي المتميز بثروته اللغوية[١].

وهي تسعى لعمل مسرحي حلمت به وأعلنته بمهرجان بالأردن بتقديم عمل يحمل فكراً وهمّاً موحداً ويجوب العالم كقافلة لنُري العالم شكل خطابنا العربي وسماحة ديننا، وقد وافق عليه عدد من نجوم الوطن العربي في مصر والأردن وليبيا وسورية والجزائر، والمغرب، والعراق، ورشَّحت له مسرحية (غول المغول)[٢].

كما تقدَّمت بدراسة تهدف إلى تحقق وجود هيئة إدارية تنظم عمل المسرح السعودي المحلي.

فهي تسعى إلى تقويم مسيرة الحركة المسرحية في السعودية ، من خلال علاج مشكلات المسرح السعودي، كما نادت بإنشاء جمعية المسرحيين لتفعيل دور المسرح شكلاً ومضموناً[٣].

وقد تميَّز مسرح ملحة بتنوع اللهجات، فهي تكتب بالفصحى أسوة بكل النساء السعوديات اللاتي سبقنها ، مثل (حينما تموت الثعالب)، (وجوكستا)،و(اغتيال المواطن دو)[٤].

وكتبت باللهجة العامية (السعودية) مثل مسرحية (أم الفأس)، (وفنجان قهوة) ، ولها العديد من المسرحيات باللهجة (المصرية) المتقنة، وهو أمر يحسب لها فقلَّما نجد من بين الكتاب من استطاع أن يمارس الكتابة بهذا التمكن على اختلاف اللهجات المحكيَّة في النَّص ، ومن مسرحياتها باللهجة المصرية ،مسرحية (صهيل) و (عالم يُفط .. يُفط) و (صاحية ونعسان).

فمن أكثر الصعوبات التي تواجه المسرح السعودي هو اللهجة فهو يدعو إلى اختيار

---

(١) جريدة الوفد (مصر) الأربعاء ١٤/١٠/١٩٩٨م.

(٢)محمد شرابي، جريدة السياسة، سعودية تبحث عن الأنس المفقود في موسوعيتها الجديدة٢١/١١/٢٠٠٩م.

(٣)حمود الشهراني ، جريدة الحياة، الناقدة السعودية/ ملحة عبد الله تطالب بمسرح في كل مدينة، بتاريخ ١٩/٦/٢٠٠٠م .

(٤)ربيع مفتاح ،كل الوطن.. "بين التنوع الفكري والثراء الفني... قراءة نقدية في مسرح ملحة عبد الله" ٧/٦/٢٠٠٦م.

ممثلين من عدة مناطق من بلادنا بحيث تجمعهم اللغة العربية الفصحى، أو أقرب لهجة عامية دارجة تساعد الجميع على فهمها[١]، ولا شك في أن العامية المصرية لهجة لا تعدُّ غريبة على المجتمع السعودي باختلاف مناطقه ، بل ليست غريبة على أي مجتمع عربي بأسره لسعة انتشارها.

و لأنَّ النَّص المسرحي يُكتب ليُؤدَّى فقد تحقق لها هذا فقد أحصى الأستاذ (علي السعيد) [٢] عشرات النُّصوص المسرحية التي عُرِضت لها.

وقد نالت العديد من الجوائز منها :

- جائزة التأليف في القصة، من أكاديمية الفنون بالقاهرة عام ١٩٩٠م.
- جائزة التأليف المسرحي في مسابقة أبها الثقافية (جائزة الأمير خالد الفيصل)، وذلك عن دول التعاون والمقيمين فيها وذلك عام ١٩٩٤م وذلك عن مسرحية أم الفأس.
- جائزة أبها الثقافية في الرواية والمسرح وذلك عن جميع أعمالها عام ٢٠٠١م.
- جائزة الجيل الواعي من دولة الكويت على مستوى كتاب الدول العربية المركز الأول عن مسرحية " حالة اختبار " .
- أخيراً فازت د/ ملحة عبد الله ينص(العازفة) لعام (٢٠١١م)، بجائزة مسابقة (نصوص المونودراما) التي تقيمها هيئة اليونسكو، وتتخذ مقرّاً لها إمارة الفجيرة بالإمارات العربية المتحدة.. وسيترجم النَّص الفائز إلى الإنجليزية والفرنسية، كما أنه سينتج عرضا مسرحيا من خلال الهيئة العالمية للمسرح، ويعرض في مهرجان الفجيرة للمونودراما[٣].

وهذا نجاح جديد يضاف إلى نجاحاتها، فهي امرأة سعودية تفوقت على العشرات ممن تقدموا لنيل هذه الجائزة على الرغم من حداثة فن المسرح كتابه وعرضاً في السعودية مقارنةً

(١) حديث عن المسرح، مجلة قوافل، العدد السادس، شوال ١٤١٦هـ/١٩٩٦م، ص: ٧٤.

(١)حديث عن المسرح ، ص ٧٤.

(٣) جريدة المساء، العدد ١٩٨٥١، ١٣ يوليو ٢٠١١م.

بكتاب ومبدعين مسرحيين في أقطار عربية أخرى قد تجاوزت معرفتهم وتعاطيهم المسرحي أكثر من مئة عام.

- رشِّحت مسرحيتها "حينما تموت الثعالب" لجائزة أوناسيس العالمية في التأليف المسرحي[1].

وقد اعتمدت بعض مؤلفاتها في بعض الجامعات في الأردن القاهرة للتدريس،كمسرحية "جوكوستا" التي درسها د. مفيد الحوامدة في جامعة اليرموك بالأردن، "حينما تموت الثعالب " في جامعة القاهرة[2].

كما ترجمتْ عدد من مسرحياتها ،كمسرحية (التميمة) التي ترجمت إلى الإنجليزية، وأيضا مسرحية (العازفة) التي ترجمت إلى الإنجليزية والفرنسية.

خامسا : تأثر ملحة عبد الله بالمسرح العربي والعالمي :

أمَّا عن تأثُّر الدكتورة ملحة بالمسرح العربي و العالمي، فيبدو جلياً من خلال زاويتين ، هما : الأولى : دراسة المسرح و تخصُّصها في النقد المسرحي تحديدا حيث أفادت من تخصُّصها في النقد والدراما في تطوير تجربتها الإبداعية، وابتكار رؤية جديدة لتركيب العرض في الفضاء المسرحي ؛لاكتساب ديناميكية بنائية ناقلة لمقاصد النَّص الدرامي[3].

كما أنَّ دراستها للمسرح في انجلترا أتاح لها الفرصة بأن تكون في بلد المسرح العالمي وكتابه الكبار ،مثل شكسبير ، وتعلَّمت في بريطانيا الدِّقة في البحث النَّقدي والأفق المتَّسع والبلورة والتركيز[4]، وظهر تأثرها بالمسرح العالمي في نصوصها الإبداعية فنجدها متأثرة بأسطورة (أُوديب) في مسرحيتها " جوكستا " وهي المعالجة السادسة على مستوى التراث

(١) جريدة الرياض، الأربعاء ، العدد ١١٧٠٦، ١٤٢١/٤/١٠هـ .

(٢)سميرة عوض ،جريدة الرأي الأردنية، ، ديسمبر. ٢٠٠٨م.

(٣)حمود الشهراني، جريدة الحياة، الناقدة ملحة عبد الله تطالب بمسرح في كل مدينة ٢٠٠/٦/١٩.

(٤) صحيفة الجزيرة، العدد ١٠٤٢٤،٩/١/١٤٢٢هـ

العالمي، لأسطورة أوديب[١] ، كذلك تأثرت بـ(فاوست) في مسرحية (ضبط وإحضار).

و تأثرت بالكاتب الفرنسي جان بول سارتر في مسرحيته (لا مخرج)" Elos Hais[٢].

وفي مسرحيتها (إغتيال المواطن دو) التي تجسِّد اغتيال حضارة الإنسان وسط لحظات مصيريَّة تذكرنا على رأي أحدهم بمسرحية لـ(كافكا) وهي (المحاكمة) [٣].

الثانية : إقامتها في القاهرة :

فما من شك في أنَّ احتكاكها بالإطار الثقافي المصري والعربي كان له عظيم الأثر في إنضاج تجربتها المسرحية.

فالقاهرة تتوسط الثقافة العربية المسرحية، وهي قبلة المثقف العربي ،ففيها يتمَّ الاحتكاك بالمسرحيين و النقاد و الممثلين العرب، كما أن هذا التواجد أتاح لنصوصها فرصة النقد وإبداء الآراء حول مسرحها ، و عرض نتاجها على المخرجين لتتجاوز نصوصها مرحلة النَّص المسرحي إلى العرض المسرحي ، كما أتيح لها متابعة نشر أعمالها في الهيئة العامة للكتاب وغيرها من دور النَّشر، وقد أشارت ملحة إلى أن من أعظم نعم الإقامة في القاهرة إتاحة فرص وافرة للتفرغ للكتابة[٤].

فوجودها في القاهرة ليس للدراسة فقط، بل للبحث عن الانتشار من خلال ممارسة الفعل الثقافي من عروض مسرحية وملتقيات ثقافية ومقابلة النُّقاد والباحثين من مختلف أرجاء المعمورة[٥].

فهدفها هو البحث عن مسارات ثقافية وفكرية، فهذه المسارات هي التي تساعد المبدع

---

(١)هيام المفلح، جريدة الرياض، العدد ١٠،١١٧٠٦/٤/١٤٢١هـ

(٢) أنظر: د. فخري قسطندي، حول مسرحية حينما تموت الثعالب ،جامعة القاهرة، أستاذ الأدب الإنجليزي، والأستاذ بأكاديمية الفنون بالقاهرة، ص٣ .

(٣)صلاح القصب، جريدة القادسية "العراقية" رئيس قسم النظريات بجامعة بغداد، الثلاثاء، مقال بعنوان "الحداد يليق بموت الثعالب"،٢٩/٨/٢٠٠٠م

(٤)سميرة عوض، جريدة الرأي الأردنية، ديسمبر.2008م

(٥)سالم سلمان.الشرق الأوسط، العدد11594 ، 17رمضان ،٢٦أغسطس ٢٠١٠ م

على تدفق الحياة، فالإنسان لا يتدفق فكره إلا حين يكون صافي الذهن، فيصبح أكثر قدرة على الإبداع وأكثر استيعاباً للقضايا المثارة.

كما أن مشاركتها في كثير من الندوات والمؤتمرات و المسابقات كان له أثره في إصقال تجربتها المسرحية ، فهذه الاجتماعات بين المثقفين فرصة لتبادل الخبرات و تلاقح التجارب، وبلا أدنى شك انها أثْرت نتاج ملحة عبدالله المسرحي .

الحمد لله رب العالمين حمداً يليق بجلال وجهه وعظيم سلطانه ،والصلاة والسلام على أشرف الانبياء والمرسلين ، سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين ، وبعد :

فالتحديد (الشخَّصية)يحيل إلى أنَّ لها تعريفين،أحدهما مظهري ، والآخر جوهري.

فالتعريف المظهري : يرى أنّ الشخصية هي مجموع أنواع النَّشاط الذي نلحظه عند الفرد عن طريق ملاحظة فعلية خارجية لفترة طويلة ، تسمح لنا بتعريفه،فالشَّخصية نتاج لمجموعة من العادات والسلوكيات المميِّزة للفرد ،و التعريف الجوهري : وهو التنظيم العقلي للإنسان عند مرحلة معينة من مراحل النُّمو ، وهي تتضمن كل ناحية من النَّواحي(نفسيته ،عقليته، مزاجه ،مهاراته ، أخلاقه، ،اتجاهاته).([1])

و تلعب الشَّخصية دورًا أساسيًا في التَّشكيل الدرامي لجنس الرواية والقصة والمسرحية ،إذ إنّها مركز الأفكار، ومجال المعاني التي تدور حولها الأحداث، وبدونها تصبح هذه الفنون ضرباً من الدعاية المباشرة، والوصف التقريري والشعارات الجوفاء الخالية من المضمون الإنساني المؤثر في حركة الأحداث، فالأفكار تحيا في الشَّخصية، وتأخذ طريقها إلى المتلقي عبر أشخاص معنيين لهم آراؤهم، واتجاهاتهم، وتقاليدهم في مجتمع معين وزمن معين، ومن هنا كان خَلْق الشَّخصيَّة المقنعة هو أحد أهم أسس البناء الدرامي، وسبب نجاحه .

فرسم الشخصيات يصدُر عن موهبة المؤلف وقدرته على تصوير الشخصيات وتجس المسرحيَّة، والمؤلِّف يركِّز قدرته على المحاكاة والتصوير

---

(1)أنظر:شكريعبدالوهاب، النص المسرحي، مؤسسةحورسالدولية،الإسكندرية،ط.٢ ،(٢٠٠٩) ، ص٦٥.

في تجسيد الشَّخصيات الإنسانية ، ثم يُظهر كل القوى الأخرى في الحياة من خلال تأثيرها على الشخصيات([1]) ، ولأهمية الشَّخصية تناول البحث (التشكيل الدرامي للشخصية في النَّص المسرحي عند ملحة عبد الله) .

- **بواعث اختيار الموضوع و أهميته :**

لم يحظَ فن المسرح فكرا ، ونظرية ، وتطبيقا بالاهتمام الذي حظيت به الفنون الأخرى في الدراسات النَّقدية في المملكة العربية السعودية ،على الرغم من أنّ المسرح يُعدّ من أخطر الفنون التي شكلت ثقافات الأمم والشعوب ، منذ أقدم العصور ، فقد اتّجهْت لدراسة أدب المسرح لقيمة هذا الفن ، ولخطر دوره في ثقافة الأمة ، و لعزوف النّقاد عن دراسته بخلاف الفنون الأدبية الأخرى مثل القصَّة والشِّعر والقصَّة القصيرة .

وتعدُّ ملحة عبد الله في نصها المسرحي متجاوزة المرحلة الكلاسيكية ، لغزارة انتاجها المسرحي أولاً، وتعدُّد اتجاهاته ، حيث بدأت مشوارها الفنِّي بالمسرح العبثي والتجريبي فضلاً عن الواقعي .

كذلك من ضمن بواعث اختيار الموضوع تعرّف الجانب الإبداعي للمرأة السعودية بصورة أوضح في الحياة الاجتماعية، والثقافية والسياسية ، وإبراز الجانب الفكري المضيء للمرأة السعودية ، سواء أكان ذلك من خلال الكشف عن فكر ملحة عبد الله من خلال المهارة التي تمتلكها والتي تبدَّت في اختيار شخصياتها ، أم من خلال ما وسمت به شخصية المرأة في أدوارها المختلفة في الحياة.

([1]) أنظر: نبيل أبو الراغب، فن العرض المسرحي ، الشركة المصرية العالمية للنشر،القاهرة ،د.ط ، لونجمان ١٩٩٦م،ص ٣١.

- **أهداف البحث :**

تتلخَّص أهم اهداف البحث تتلخَّص في :

- تُعـرِّف الجوانـب الثريّـة لتشـكيل الشَّخصـية في نـص ملحـة عبـد الله المسرحي.
- تعـرّف قـدرة ملحـة عبـد الله علـى رسـم الشخصـية المسـرحية الموسـومة بطوابعهـا المختلفـة ومـدى تواؤمهـا مـع العناصـر الدراميـة الأخـرى وتأثيرهاوتأثُّرها بها .
- الوقوف على تنوُّع أنماط الشَّخصيَّة في النَّص المسرحي.
- وضع إبداع المرأة المسرحي في دائرة النّقد .
- تعـاني الثقافـة السـعودية فقـراً في دراسـة الاعمـال الإبداعيـة المسـرحية مقارنـة بغيرهـا مـن أنـواع الإبـداع كالشـعر أو القصـة او الروايـة ، ونأمـل أنْ تُسهم هذه الدِّراسة في سدِّ هذه الثغرة ولو بقدر بسيط .

- **مادة البحث :**

النُّصـوص المسْـرحيَّة لملحـة عبـدالله المطبوعـة والمخطوطـة ، وعـددها خمـس وثلاثـون مسـرحيَّة ،هـي كـلّ مـا تحصَّـلْت عليـه مـن مسـرحيات، إن كـان لملحة عبد الله عدد أكبر من المسرحيات .

- **منهج البحث :**

وضـعت في الاعتبـار مـا يـراه أحـد الدارسـين ،حـين شـبَّه الاثـر الأدبي بالفعـل الـذي يحتـاج الى مفتـاح خـاص بـه قـال: "أردأ أنـواع النَّقـد هـو ذلـك الـذي يُصـرُّ علـى فـتح الأثـر الأدبي بمفتـاح جـاهز أي بمـنهج مسـبق " واتسـاقاً مـع موضـوع الدراسـة وحقِّهـا اسـتوجب هـذا ان يكـون المـنهج تكامليـاً ، لأنَّ

النُّصوص المستشهد بها تبدو مختلفة ،منها مايدعو للتركيز على منهج بعينه وهناك مايحتاج إلى أكثر من منهج ، ومن هنا كان المنهج يأتي بإملاءات النَّص دون فرضه عليه ، لذا أخذت من عدة مناهج من دون أن أحكِّم منهجاً معيناً .

- **الدراسات السابقة :**

بالنسبة للدراسات السابقة لم اجد_بحسب علمي_أية دراسة تناولت (التَّشكيْل الدِّرامي للشَّخصية في النَّص المسرحي)لملحة عبد الله ،وكل ماوجدته:

- دراسة واحدة لـ "رندهالصبحي" بعنوان "مسرح ملحة عبد الله : الروافد والاتجاهات " ، حيث ركزت فيها على الاتجاهات والروافد التي اثرت في ملحة عبد الله وشكَّلت المظان التي استقت منها نصوصها المسرحيَّة، كما تناولت جوانب من حياة الكاتبة وثيقة الصِّلة بإنتاجها الأدبي ، الاَّ أنْ هذه الدِّراسة لمْ تتناول الشَّخصية فينص ملحة الدرامي ، وقد أفدت من هذه الدراسة خاصَّة التَّشكيل التناصيللشّخصية.
- بعض المقالات التي تناولت إبداع ملحة عبد الله ووقفت على مسرحيات فرادى مثل دراسة مصطفى سويف عن مسرحيتي"حينما تموت الثعالب " و " أم الفاس ".

- **خطَّة البحث :**

جاءت هذه الدِّراسة في تمهيد وبابين،حيث اشتمل التمهيد على ماهيَّة الشَّخصية : مفهوماتها ووظائفها ، مفهوم التشكيل الدرامي من دلالة جمالية ، إطلالة تاريخية على المسرح السعودي ، تصنيف مسرح ملحة عبد

الله وقيمته ومدى تأثيرها على المسرحيين العرب،وجاء الباب الاول بعنوان "التشكيل الدرامي للشخصية " ،واشتمل على أربعة فصول تحدَّث الفصل الأول عن "الشَّخصية و أشكال الصِّراع " و تألف من ثلاثة مباحث الصِّراع الخارجي ،الصِّراع الداخلي، ومستويات المعالجة الدرامية ،الفصل الثاني بعنوان الشَّخصيَّة و آليات تشكيل الحوار ،ويتطرق إلى الحوارو السِّمات الشَّخصيَّةله ، الحوار الخارجي و الحوار الدَّاخلي للشَّخصية ،بينما اختص الفصل الثالث بعنوان "الشخصية و أشكال الحضور المسرحي " وتناول التعدُّد النَّوعي للشَّخصيَّة ،تنوُّع النَّمط الفكري ، جاهزيَّة الشَّخصيَّة ورمزيَّتها، الفكاهة و الشَّخصيَّات السَّاخرة و الجُوقة ودراميَّة الحضور،أما الفصل الرابع فعنوانه "الشَّخصية وتشكيل الفضاء الزمكاني " ويشمل التشكيل الزماني و المكاني للمسرحية .

و كان الباب الثاني بعنوان "جماليَّات التشكيل الدرامي للشَّخصيَّة "وقد تأسس انطلاقًامن المقولة النَّقدية التي ترى أنّ "كل شيء على المسرح علامة"([1])وأن مادة الأدب الكلمات بما لها من جرس الدلالة([2])لذلك لابد للبحث أنْ يدرس في الفصل الاول " آليات اشتغال اللغة الدراميَّة " الذي يتضمَّن تفكيك اللغة وتجميعها ، المحاكاة والتمثيل ، الخلية اللفظية و المعجم اللَّغوي ، الاقتصاد الكلامي ،الصمت الدلالي ، ايحائية اللغة وشاعريتها ، اللغة وخصوصية الحضور. بينما يتناول الفصل الثاني "المستويات الدِّرامّية للتشكيْل التَّناصي " ويحتوى على مستوى التَّناص الديني ،الأدبي ،التاريخي و الشَّعبي .

وجاء ختام البحث إيجازا لما انتهت اليه أبوابه وفصوله من نتائج، فان كانت هذه الدراسة وُفِّقَتْ فيما كان مرجواً منها ،فهذا هو الأمل الذي طمحت اليه ،و إن كان خلاف ذلك فهو جهد بشري ولا مفرَّ من الرؤية

([1])حازم شحاتة ،الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ط(١) ، القاهرة، ١٩٩٧م . ص٣٤

([2])محمد غنيمي هلال ، النقد الادبي الحديث ، دار الثقافة ،بيروت ،١٩٧٣م ، ص١٥

التي أكَّدَت أنَّ النَّقص في جملة البشر ويكفي الباحثة أنَّها بذلت ما في الوسع من جهد . وأخيراً ، أتقدَّم بالشكر الجزيل لأستاذتي الفاضلة،الدكتورة أسماء أبي بكر أحمد ، لما تحمَّلته مني من تقصير ،و لما بثَّته في النَّفس من حثٍّ على المتابعة ،وما قدمته من مراجع ومفاتيح لهذا العمل، كما أقدم شكري لجامعة طيبة الفتية التي أتاحت لي فرصة الدراسة في صرحها العظيم .

كما أتوجَّه بالشكر الجزيل الى الأساتذة الكرام الذين تفضلوا بتقويم هذا الجهد وقبول مناقشته .

مدخل:

تعدُّ الشَّخصيَّة عنصراً هامّاً في بناء المسرحيَّة ،لأنَّها تخلق شبكة من العلاقات بينها و بين العناصر الأخرى التي ينبني عليها النّص المسرحي ، فلا يمكن تشكيل شخصيات فاعلة في العمل الدرامي دون حدث و صراع و حوار و زمان و مكان ، فالشخصيّة وسيلة الكاتب المسرحي للتعبير عن رؤاه و قناعاته تجاه قضاياه و مجتمعه ، و الإفصاح عن أفكاره و أحاسيسه .

و العمل المسرحي المكتمل يرتكز على عناصر أخرى إلى جانب الشخصيَّة تؤثِّر فيها و تتأثَّر بها ، وهو ما يؤكِّد عليه أحد الباحثين أنَّ للقصَّة في الأدب بعامَّة بما فيها النَّص المسرحي عناصر تلتزمها ولا تخلو منها ، هي الحبكة و الحدث و الصراع و الوسط والبيئة والحوار ، ولا تنفصل هذه العناصر بطبيعة الحال بعضها عن بعض .[١]

و وجود تلك العناصر في العمل المسرحي يعني ضرورة تشابكها و تداخلها بحيث تكون كلاً لا يتجزأ، لأنَّ ما من أداة فنيَّة تأتي في نسيج عمل مسرحي إلاَّ وترتبط بأدوات فنِّيَّة أخرى ، وهو ما تُركّز عليه الدِّراسات النَّقديَّة الحديثة في تناولها للعمل الأدبي من حيث هو كلٌّ يكتسب قيمته من خلال تَضَام مكوِّناته و تَعَالُقها .

و العمل المسرحي ــ إذا لم يقمْ على الاتساق و التناغم بين عناصره البنائية و الفنيَّة يفقد كثيراً من قيمته ،لأنَّ ترابط تلك العناصر يعني توجيه العمل المسرحي وجهة فنيَّة تتسق مع متطلبات الفن و أدبيته، وعلامة تنبىء بنجاحه ، فعنصر الإبداع في البناء الدِّرامي "يكمن فيما يمكن أنْ نسميه تداخل البنى الدِّراميَّة"(٢).

ومن هنا نقول: إنَّ المسرحية لا تقوم على عنصر معين دون آخر ، ولكنَّها تقوم على كل تلك العناصر ، ولا بد ونحن ندرس (التشكيل الدرامي للشخصية في النص المسرحي عند ملحة عبد الله) أن نتناول الشَّخصِيَّة في ظلِّ علاقتها التفاعلية مع عناصر البناء الدرامي الأخرى ،لأنَّها جميعها تشكِّل النسيج العام للمسرحيَّة ،ويعتمد بعضها على بعض، و يهتم هذا الباب بدراسة (التشكيل الدِّرامي للشخصيَّة) في أربعة فصول،الشَّخصية و أشكال الصراع ،والشخصيَّة و آليات تشكيل الحوار ،والشَّخصيَّة وأشكال الحضور المسرحي ،و الشَّخصيَّة و تشكيل الفضاء الزمكاني.

---

(١) محمد زغلول سلام، دراسات في القصة العربية الحديثة :أصولها- اتجاهاتها- أعلامها ، منشأة المعارف ،الإسكندرية ، ١٩٧٣م ، ص ٦

(٢) رشاد رشدي ، فن كتابة المسرحية ، ص ٣٣

الفصل الأوَّل
الشَّخصية و أشكال الصراع

لا يخرج مفهوم الصِّراع عن معنى المغالبة ، فمصطلح الصِّراع في الإنجليزية ، و الفرنسية مأخوذ " مِنْ الفعل اللاتيني *Configere* الذي يعني (يصطدم) ، فهو مناضلة بين قوتين متعارضتين ينمو بمُقْتَضى تصادمهما الحَدَث الدّرامي"[١] .

والصِّراع يفترض علاقة صِداميَّة جسديّة أو معنويَّة بين طرفين أو أكثر. وهو مبدأ يحكم العلاقات بين الأفراد والمجتمعات ،كما أنَّه موجود أيضاً ضِمْن تفاعل الذات الإنسانية مع الآخر ، ولا يُعَدُّ التوتر وعلاقات المنَافسة بالضرورة صراعاً . لابُّد مِنْ مقدِّمات لكى يكون هناك صراع ما ،منْها :

- وجود قوى فاعله تتجلَّى بشكل ما ضمنْ حيّز محدَّد ، وكل طرف منْ أطراف الصِّراع يرتبط بمنْظومة خاصَّة به .
- وجود علاقة ما تربط بين القوى المتصادمة، فإمَّا أنَّ يحتَدم الصِّراع بين عناصر تنتمي إلى المجال نفسه ، أو يكون صراعاً بين مجالين مختلفين يتنازعان عنصراً واحداً مشتركاً

ففي الأعمال الأدبية والفنية والأساطير يكون الصِّراع بأوسع أشكاله "نوعاً مِنْ التجسيد لعلاقات صداميَّة مستمدة من الواقع بين قوى أو رغبات متعارضة في موقف معين ،كما يمكن أن يَنْدَلع بين قوى غَيْبِيّة وَمَلْمُوسة تُجسَّد بشكل ملموس ، ذلك أنَّ الأعمال الأدبية والفنية والأساطير لا تُصوِّر الصِّراع تصويراً مباشراً ، وإنَّما تعيد صياغة العلاقات التي تتحكم بوجوده مِنْ خلال بناء تُنظَّم أطراف الصِّراع في داخله ويشكِّل البنية العميقة للنَّص" [٢] .

ومِنْ خلال هذا التعريف يمكن رصد مفهوم مصطلح الصِّراع في النقاط التالية :

---

[١] إبراهيم حمادة ، معجم المصطلحات الدرامِيّة ، ص١٦٢.

[٢] ماري إلياس و حنان قصاب ، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ، ص ٢٨٨ .

١ - يقوم على علاقة صدامية جسديَّة أو معنويَّة بين طرفي الصِّراع .

٢ - يكون ذاتياً أو خارجياً ، والخارجي قدْ يكون بين أفراد أو بين مجتمعات .

٣ - يكون في الأدب ولاسيما المسرح بين قوى ماديَّة تصطرع مع بعضها بعضا ،أو قُوى تصطرع مع قوى غيبيَّة مجرّدة.

٤ - يكون بين قِوى أو رغبات متعارضة يجب أن تتكافأ وإلا نشأ الصِّراع .

وترى الدراسات السيميائية أنَّ الصِّراع يقوم على علاقة التواصل بين المرسل والمتلقي لأنَّ " التّواصل تحويل يعمل بشكل متضامن على فصل الشيء عن إحدى الذوات وعلى وصله مع الأخرى " [١] . و في هذه العلاقة " التّواصل يُرَكِّز على المرسل الذي يُقدم باعتباره واهباً للمتلقي، فكل رغبة منْ قبل ذات الحالة لابد أنْ يكون وراءها واقع يتوجَّه إلى عامل آخر يسمى المرسل إليه" [٢] .

فالصِّراع من أهم عناصر المسرحية، فعز الدين اسماعيل يرى أنَّه العنصر الذي يميِّزها حيث استمدَّت منه معناها "فكلمة دراما تعني الحركة والصِّراع الذي يولِّدُها"[٣] .

فالصراع الدِّرامي في المسرح الدِّرامي – على غير ما عليه الأمر في المسرح الملحمي – فهو عنصر جوهري لا يمكن تجاهله في أية مسرحية .. ومع ذلك فهناك مسرحيات لا تعتمد كثيراً على هذا الصِّراع التقليدي ، ويمكن عدَّها منْ عيون المسرح العالمي ، لكنَّها تظلُّ استثناءً منْ القاعدة ،فالصِّراع هو المحرك لعناصر التناقض التي تمنح الحيوية والتدفق والتنوع لكل الإبداعات الفنية في مختلف الفنون . ففي فن التصوير تساعد المواجهة بين الخطوط ،و اختلاف الألوان ،

(١) الجيرداس جوليان غريماس، في المعنى ، ت/ نجيب قراوي ، مطبعة الحداد ، اللاذقية ، سوريا ، ٢٠٠٠م ، ص ٩٩ .

(٢) المرجع نفسه ص٩٩ .

(٣) عز الدين اسماعيل ، الأدب وفنونه ، ص١٠٣

والتعارض بين الأضواء والظِّلال على إبداع صورة زاخرة بالحيوية والتنوُّع.

ولعل أوضح نماذج للصِّراع الدِّرامي تتجلَّى في الصِّراعات التي تنبع من الحبكة وتتطَّور منْ خلال التناقضات بين الشَخصيَّات . والصِّراع لابد أنْ يحتدم عندما تَتَطَّور الأحداث نحو هدف معين ، في حين تقف في طريقها أحداث أخرى تمنعها من تحقيق هذا الهدف ، ولابد أنْ يستمر حتى يتغلَّب طرف على آخر لأسباب دراميَّة وموضوعيَّة، أي أنَّه سلسلة متتابعة من الغلبة والهزيمة ، الرسوخ والاندثار في التقدُّم والتقهقر ، حتى ينتهي الصِّراع لصالح القوة الأكثر كفاءة وقدْرة على الصُّمود حتى النهاية [١] .

وعلى ذلك فإنَّ الصِّراع في المسرح الدِّرامي يختلف عن المسرح الملحمِي، وعن الصِّراع في الرواية ، فخصوصية الصِّراع في المسرح تَكْمن في أنَّه يولد الديناميكيَّة المحركة للفعل الدِّرامي ، فالموقف الصِّراعي هو الذِي يعطي المبرِّر لبداية الأحداث الدراميِّة ويؤدي إلى تكوُّن الأزمة ، ويدفع الفعل باتجاه العقْدة والذروة ثمَّ الحلّ ، وقدْ أكد الفيلسوف الألماني (فردريك هيغل) في كتابه (علم الجمال) "أنَّ الفعل المسرحي يتم بالأصل ضِمْن وَسط تصادمِي ، ويولِّد أفعالاً تصادميَّة وردود أفعال تجعل منْ الضروري تخفيف حِدَّته وحَلّه في النِّهاية ،فالمسرح الدِّرامي يتحَدِّد بوجود الصِّراع الذي يتأزَّم مع بداية المسْرَحِيَّة أو بعد ذلك بقليل ، و ارتبط الصِّراع في المسرح الدِّرامي بوجود البطل ، كما يحَدّد نوعه في المسْرَحِيَّة بنَوْعِيَّة وطبيعة العائق الذي يقف في مواجهة البطل ويمنعه منْ تحقيق رغبته"[٢].

أمَّا المسرح الملحمي ومسرح العبث ومسرح الحياة اليومية " فلا يطرح علاقة الإنسان بالعالم كعلاقة صراعية ، وإنَّما يستبدل مفهوم

[١] نبيل راغب ، فن العرض المسرحي ، ص ٤٦ .

[٢] ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي ، ص ٢٨٨ ، ٢٨٩ .

الصِّـراع بمفهـوم التنـاقض علـى مسـتوى الشخصـيَّة نفسـها وعلـى مسـتوى علاقة الشخصيَّة بالعالم " [١] .

أمَّـا عـن الصِّـراع في مسـرح العبـث فإنَّـه يختلـف عـن الصِّـراع في المسـرح التقليـدي ، "فـالنَّمط التقليـدي للبدايـة والوسـط والنهايـة رؤيا موضـوعية للحيـاة ، تنْبَـني علـى حقـائق موضـوعية يمكـن للجميـع التعـرُّف عليهـا ، و قـد تتضـمن تقييمـاً للسـلوك البشـرى ، ومـن الطبيعـي ألاَّ يناسـب هـذا الـنَّمط مسـرح العبـث وهـو الـذي يُنْكـر وجـود بواعـث للأفعـال ثابتـة ، أو مقوِّمـات للشَخصـيَّات ، كمـا ينكـر أيضـاً إمكانيَّـة عـلاج مشـكلات إنسـانيَّة تعـرض بطريقـة نمطيَّـة ، لـذلك نجـد معظـم مسـرحيات العبـث لهـا بنـاء دائـري فهِـي تنتهـي عنـد النقطـة نفسـها الـتي بـدأت منهـا ، في حـين أنَّ بعضـها الآخـر يتطـوَّر بناؤهـا -لا عـن طريـق التـدرُّج- بـل بـزيادة تكثيـف الموقـف الـذِي بـدأت بـه ، ونحـن في مسـرح العبـث لا ننتظـر مـا سـيحدث كمـا هـو الحـال في معظـم المسـرحيات التقليدية ..... و مـنْ ثمَّ فـإنَّ مسـرح العبـث يواجـه المتلقـي بأفعـال ليسـت لهـا دوافـع ظـاهرة وشَخصـيَّات دائمـة التغـير مـنْ حالـة إلى حالـة وأفعـال في أغلبهـا غـير معقولـة ، وإذا سـأل المتلقـي –كمـا هـو معتـاد في المسـرح التقليـدي– مـا الـذِي سـيحدث بعـد فسـيجد أنَّ أي شـيء يمكـن أنْ يحـدث ، بـل في الواقـع أي شـيء يحـدث ، ولـذلك يجـد المتلقـي نفسـه مضـطراً للتسـاؤل لا عمَّـا سـيحدث بعـد ، بـل عمـا يحـدث الآن ، أي مـا الذِي تحاول المسْرَحِيَّة أنْ تصوره" [٢] .

فالصِّـراع الـدِّرامي ينبـني علـى المفارقـة ،وهـي مفارقـة أيضـاً ليسـت في اخـتلاف شـخص عـن شـخص آخـر أو قيمـة عـن قيمـة أخـرى أو مبـدأ عـن مبـدأ آخـر و لكنَّهـا في الاخـتلاف مـع الاتفـاق في الجهـل مـع

(١) ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي ، ص ٢٨٩ .

(٢) رشاد رشدي ، فن كتابة المسرحية ، ص ٢٠٢ ، ٢٠٣ .

العلم في عدم المشاركة مع المشاركة [1] ، بمعنى أنَّ الصِّراع لا يستوجب اختلافاً كاملاً ولكن يستوجب أيضاً اشتراكاً حتى ولو كان بقدْر ضئيل .

ويرتبط تقسيم الصِّراع إلى صراع داخلي وصراع خارجي بطبيعة الحكبة الدراميَّة التي قسمها نبيل راغب إلى ثلاثة أقسام أو أنواع رئيسة ، "هي الحبكة البسيطة، والحبكة المعقَّدة ، والحبكة المركبة ، التي لمْ تُعْرَف الا بعد ثمانية عشرِ قرنا من معرفة النوعين السابقين وبلغت في مسرحيات شكسبير قمة النضج" [2] .

ذلك مع ملاحظة أنَّ الحبكة هي المسار الذي يشقه الحَدث الرئيس أو يسلكه ، ،و يتفرع إلى أحداث تخضع "لعنصر الاختيار والترتيب والتطوير منْذ بداية المسْرَحِيَّة وحتى نهايتها . وهذا يعنى أنَّ الحبكة الدراميِّة تتحكَّم في بداية المسْرَحِيَّة ونهايتها بناء على نَوْعِيَّة المضمون المطْروح فيها ، وكذلك بناء على أسلوب معالجة هذا الحَدَث درامياً . وتفرق المعاجم الاصطلاحية بين الحبكة والعقدة ، حيث إنَّ وجود العُقْدة يرتبط بمنحى درامي محدَّد هو المنْحى التصاعدي الذِي تتشابك فيه خيوط الأحداث وتتعقد ، فتكون العقدة هي مرحلة الذروة في هذه الأحداث ، أمَّا الحبكة فتتشكّل من تشابك خيوط الأحداث ببعضها على مدى المسْرَحِيَّة وبسبب هذا التشابه نجد أحيانا في اللغة النقدية استخداما لكلمة الحبكة كبديل عن العُقدة" [3] .

---

[1] رشاد رشدي ، فن كتابة المسرحية ، ص ٣٠ .

[2] نبيل راغب ، فن العرض المسرحي ، ص ٣٤ .

[3] ماري إلياس وحنان قصاب ، المعجم المسرحي ، ص ١٦٧ ، ١٦٨ .

المبحث الأول

الصِّراع الخارجي

ويقصد به الصِّراع بين شَخصيَّات العمل الدِّرامي بعضها البعض ، أو بين شخصيَّة دراميـة والمجتمع ، أو بين شخصيَّة وفئة منْ فئات المجتمع ، فهو صراع يقع خارج إطار الشخصيَّة ، أي ليس بين نوازع النَّفس ، أو بين قيم فكريَّة واجتماعيَّة ،فالصراع الخارجي هو ما يمكن إدراكه بسهولة لذلك وصفه البعض بأنَّه " لا يحتاج منَّا غير أعيننا"(١)

و ارتبط الصراع الخارجي ارتباطاً وثيقاً بالحبكة البسيطة " التي تنهض على تطوُّر مباشر للأحداث منْ نقطة بداية محدَّدة إلى خاتمة يسهل التنبؤ بها ، وغالباً ما تنهض المسرحيات التَّاريخيَّة التي تدور حول شخصيَّة رئيسية واحدة على هذا النَّوع من الحبكة ، فهذه الشخصيَّة هي عنوان المسْرَحِيَّة وموضوعها والعمود الفقري لأحداثها ، كما تعتمد على الحبكة البسيطة المسرحيات الاجتماعيَّة و الواقعيَّة ، التي تستمد موضوعاتها من الحياة العادية ، ولعل أَفْضَل وأنَّضَج مسرحيات الحبكة البسيطة يتجلَّى في تلك التي تثير إحساساً بالتَّطور الحتمي الذِي لا يتوقف للحظة واحدة صوب خاتمة مقدَّرة سلفاً ، ولا بديل عنها ، أي أنَّ الإثارة تكمن في كيفيَّة وقوع هذه النِّهاية المتوقعة ، وليس في احتمال تغيرها إلى خاتمة مفاجِئة غير متوقعة" (٢) .

ويمكِن أنْ نلمح مثل هذا النَّوع منِ الصِّراع في المسرحيات ذات الحسّ التاريخِي عند ملحة عبدالله مثل مسرحية " جوكاستا " و مسرحِيّة " غول المغول " . ففي مسرحية "جوكاستا" يدور الصِّراع بين شخص هو (جوكاستا) والمجتمع ،فعاطفة الحب التي تملكتها تتعارض مع الواجب المجتمعي ، فـ(جوكاستا) تصارع منْ أجل حبّها

(١) نيكول لادارِيس ، علم المسرحية ، دار سعد الصباح ،الكويت ، ١٩٩٢ م ، ص ١٣٦

(٢) رشاد رشدي ، فن كتابة المسرحية ، ص ٣٤ ، ٣٥ .

لـ(تريزياس) وهو الحب الذِي يرفضه المجتمع وذلك حرصاً منْه على إرضاء مليكه المحبَّب إلى قلبه (لايوس)، وعلى الرغم منْ سقوط الشَّخصيَّة الرئيسة السَقْطَة التراجيديَّة المعروفة في المسرح الكلاسيكي تلك السَقْطَة التِي عاشت حياتها تدفع ثَمْنها إلا إنَّها قد قدَّمت الواجب المجتمعي على عواطفها الفرديَّة سواء أكان ذلك مع (تريزياس) أمْ على عاطفة الأمومة حين طُلِب مِنْها أنْ تُلقي فلذة كبدها بين يَدَيّ قاتله [1] .

وهذا الصِّراع يعتمد على الحبكة البسيطة ، فالأحداث منْذ البداية تسير في خطوات ثابتة وفق ما هو مرسوم لها ، لذا فإنَّ تطور الأحداث مبني على منْطِق محْكَم حتى إنَّ القارئ يستطيع تَوقُّع النِّهاية دون أنْ يخاتله المؤلِّف أو يُحدث مفاجأة فيأتي بنهاية غير متوقعة ، وذلك منْ قَبِيْل إيمان المتلقي بأنَّ الفضيلة يجب أنْ تكافأ والجريمة يجب أنْ تعاقب .

وإذا كان الصِّراع السابق بين شخصيَّة دراميه هي (جوكاستا) والمجتمع ، فثمَّة صراع آخر هو الصِّراع بين(أوديب)والكاهن (تريزياس) منْ أجل الوصول إلى الحقيقة، هو صراع بين الحقيقة والواقع المعيش ، أو صراع بين الماضِي والحاضر حيث نجد ،ذلك الصِّراع القوي الواضح بين (أُودِيب) والكاهن (تريزياس) ، (أُودِيب) يبحث عن الحقيقة ، ويريد أنْ يصل إلى قاتل (لايوس) ، وذلك شيء حدث في الماضِي و انقضت بعده سنوات وما كان (أُودِيب) ليَذْكُره ،وما كانت (جوكاستا) الملكة لتُذَكِّره به ، ولكنْ جاء الوقت الذِي لابد فيه منْ الكشف عن هذا الماضِي ، و أَلَحَّتْ الذروة على ظهوره ، لأنَّه يحمل حقيقة ارتبط بها مصير شعب طيبة ، وكان (تريزياس) مكفوف البصر ، في الوقت الذِي كان فيه (أُودِيب) بصيراً ، ولكن أُودِيب لا

[1] ملحة عبدالله ،جوكاستا ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،القاهرة ،د.ط. ،٢٠٠٢ م،ص ٢٥ .

يستطيع مع ذلك أنْ يعرف شيئاً عن ذلك الماضِي ، وعلى هذا النَّحو يَتَجَسَّم أمامنا الصِّراع بينهما ليدلُّ على ذلك الصِّراع بين الماضِي والحاضر . فـ(تريزياس) مكفوف وهو لا يريد الكلام ، ولا يريد أنْ يكشف لـ(أُودِيب) عن الحقيقة التي يعرفها . إنَّه الماضِي المظلم المجهول في حياة (أُودِيب) الذِي لا تبدو منْه أية حقيقة . أمَّا أُودِيب فبصير ولكنَّه ينشد المعرفة ، وهو يطلب منْ (تريزياس) أو ذلك الماضِي المغلق الكشف له عنْها ، فَيَتَودَّد إليه تارة ويزجره أخرى ، ويظَّل معه في أَخْذ و رَدّ ، إلى أنْ يضطر (تريزياس) آخر الأمر إلى البَوْح بسرِّه ، ويعرف (أُوديب) الحقيقة التي أعياه البحث عنها . وهي أنَّه هو قاتل الملك (لايوس)،وعندئذ يذهب (تريزياس) ، فقدْ انْقَضَى الصِّراع ، وتغلَّب على (أُوديب) ، أو لنقل إنَّ الماضِي قدْ تغلَّب على الحاضر ، والإنسان لا يخاف منْ المستقبل ، ولكنَّه يخاف منْ الماضِي [1] .

وإذا كان الصِّراع الأوّل صراعاً هابطاً ، فأنَّ الصِّراع بين (أُودِيب) والكاهن (تريزياس) صراع صَاعِد مؤثِّر ومتَدَرّج حسب تقسيم إبراهيم حمادة [2] .

أمَّا مسرحية "غول المغول" [3] فقد دار الصِّراع فيها بين شَخصيَّات كثيرة ، منْها الصِّراع بين (الأندلسي) و (مؤيد الدين بن العلقمي) ، حيث يُرِيْد الأندلسي إبلاغ الخليفة (المستعصم بالله)العباسي بعض الأخبار واطِّلاعه على بعض الخرائط ذات الصلة بترتيبات التَّتار أو المغول لغزو أراضي الدولة العباسيَّة ، ولكن (مؤيد الدين بن العلقمي) يحبس (الأندلسي) ويحول بينه وبين ذلك ، وذلك لسابق اتفاق بين (مؤيد الدين بن العلقمي) و(هولاكو) على تسهيل غزو المغول للدولة العباسية مقابل تعيينه حاكماً من قبل (هولاكو) .

---

(١) عز الدين إسماعيل، قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر ، دار الفكر العربي ، مصر (القاهرة) ، ١٩٨٠م ، ص ٧٢ .

(٢) أنظر: إبراهيم حمادة ، معجم المصطلحات المسرحية والدرامية ، ص ١٩٠ ، ١٩١ .

(٣) ملحة عبدالله ،غول المغول ،مخطوط، ص٥٥.

أمَّا الصِّراع الثاني فهو الصِّراع بين (هولاكو) و(المستعصم بالله العباسي) ، وهو صراع بين الحرب والسلام ، فـ(هولاكو) يريد الحرب أو استسلام "المستعصم" وجيشه ، و (المستعصم) يريد السلام القائم على التَّفاوض ، ولكنَّ الوَهم الذِي عاشه الخليفة (المستعصم) وانشغاله بحياة اللهو والملذَّات ، وعدم الاهتمام بالجيش سهَّل مهمة(ابن العلقمي) في تخريب القدْرات العسكريّة والاقتصاديّة للدولة ، مما ساعد المغول على حسم المعركة لصالحهم ، وهذا أدَّى إلى انتصار الحرب كقيمة على السلام أو انتصار الشَّر على الخير .

وهذا الصِّراع صراع صاعد ترتبط فيه المقدِّمات بالنتائج والأسباب بالمسبِّبات ارتباطاً منْطِقيّاً وتسير فيه الأحداث بصورة نمطِيَّة مرتبة ولكون الحبكة المستخدمة في هذا الصِّراع حبكة بسيطة يستطيع المتلقي توقُّع النِّهاية دون أنْ تأتي الكاتبة بنهاية غير متوقعة .

وليس الصِّراع الخارجي القائم على الحبكة البسيطة مقصوراً على المسرحيات ذات الطّابع التاريخي ، بل نجده أيضاً في المسرحيات ذات الطابع الاجتماعي مثل مسرحية "شَقَّ المبكى "[1] ، فالصِّراع فيها بين الأب (أبو سالم) الذِي يمثِّل طبقة هي الطبقة الأرستقراطية – منْ وجهة نظره على الأقلّ – وبين (أبى ماجد) الذِي يمثل طبقة أخرى هي الطبقة البرجوازيَّة الوسيطة – منْ وجهة نظر أبى سالم أيضاً – وموضوع الصِّراع هو فكرة الطَبَقِيَّة في حَدِّ ذاتها ، فـ(أبوسالم) يربط بين الدور الذِي يَسْكنه الشخص منْ سكان العمارة ، وبين المستوى الاجتماعي، لذا فهو يرى أنَّ ابناً يسكن الدور الأوَّل ليس جديراً بالزواج من ابنته، وكذلك (ماجد) فهو من سكان الدور الثالث ، ويرى أنَّ الجدير بها ساكن الدور الخامس والعشرين .

[1] ملحة عبدالله ، شق المبكى ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،القاهرة ، ٢٠٠٠ م ،د.ط. ، ص٧٧.

فالقارئ للنَّص يستطيع تَتَبُّع خيوط الحبكة وتَطَوّرها متوقعاً أنْ ينهار هذا المبنى وحينئذ تنهار هذه الطبقة المزعومة وكذلك ينهار "أبو سالم" الذِي بنى فكره على أساس غير صحيح . لاسيما أنَّه ترك الشرخ الذِي في جدار شقته دون إصلاح .

فالحبكة في هذه المسرَحِيَّة بسيطة ولكنَّها مبنيَّة على النتيجة الفلسفيّة وليست الصدفة القَدَرِية ، و فالنتيجة الفلسفيّة ترتبط فيها الأسباب بالمسببات ،والمقدِّمات بالنتائج ربطاً عقلياً أو منْطقياً . والصُّدفة الفلسفيّة تنتج صراعاً صاعداً متنامياً متطوّراً ، يَنْتَهِي نهاية متوقعة منْ قبل المتلقي دون أنْ تنحرف عن المسار وتخاتل المتلقي .

وكذلك مسرحية " فنجان قهوة" [1] الصِّراع فيها صراع بين الإنسان و الآلة ، فجميع منْ في البيت عدا الخادم الأسيوي يصارعون(آلة صنع القهوة) ، لأنَّهم لم يستطيعوا استعمالها ، وموضوع الصِّراع – وهو فنجان القهوة – موضوع رامز لمنْ يملكون مظاهر الحضارة ولكنَّهم لا يملكون القدْرة أو العلم اللازم لاستعمال وسائل هذه الحضارة الحديثة . والحبكة في المسْرَحِيَّة حبكة بسيطة يستطيع المتلقي توقُّع ما سيؤول إليه الأمر لأنَّها مبنية على أسباب منْطقية .

وفيها أيضاً صراع بين الماضِي والحاضر أو صراع بين جيلين، جيل الجد وجيل الآباء والأبناء ، فجيل الجد رغم بساطة معيشته فإنَّه يجيد استخدام أدوات معيشته ويستطيع منْ خلالها الوصول إلى أهدافه ، أمَّا جيل الأب جاسم وأبنائه فعلى الرغم من امتلاكهم للتكنولوجيا المتطَوّرة إلا أنَّهم لا يجيدون استخدام هذه التكنولوجيا ناهيك عن كونهم ليسوا مبتكريها ، فهم جيل مستهلك للحضارة وليس منْتجاً لها . فالعربي القدِيم الذِي لمْ يكنْ يعرف إلا النَّاقة والصحراء صنع حضارة ، وخَلَفَه – رغم نفطهم وامتيازاتهم والتكنولوجيا المتطوِّرة – لم يصنع

[1] ملحة عبدالله ، فنجان قهوة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ،١٩٩٣ م،ص٧٧.

حضارة ، وهذه هي أزمة الإنسان العربي، وكذلك مسرحية " مواطن رغم أنْفه" [1] ، فالصِّراع فيها صراع خارجي يقع بين شخصيتين دراميتين هما (السيَّد تاج) و (الغريب)، وذلك حول الاستيلاء على الأرض، والمتلقي - بفهمه لشخصيَّة "السيَّد تاج" – يستطيع أنْ يتوقع نهاية المسْرَحِيَّة ، وذلك لأنَّها تعتمد على حبكة درامية قائمة على بناء منْطقي محكم حيث تتسق المقدِّمات مع النتائج والأسباب مع المسببات وفق صدفة فلسفية تنتج صراعاً، فالغريب يقدْم عرضاً سخياً في الصفقة والسيَّد (تاج) يرفض ، الغريب يشترى منْ بقية الفلاحين أراضيهم و في ذلك نوع منْ المحاصرة للسيد تاج حتى يبيع أرضه ولكنَّه يرفض ،وفي نهاية المسْرَحِيَّة ينتصر (السيَّد تاج)الذِي تمسك بأرضه والذِي يعرف معنى الوطن والمواطنة والوطنية .

وكذلك في مسرحية " حانة الربيع " [2] ، جاء الصِّراع فيها خارجياً بين (الفتاة) منْ جهة و(آدم)و(الجرسون) منْ جهة ثانية ، حيث اعتمد هذا الصِّراع على حبكة بسيطة تتطوَّر فيها الأحداث بشكل منْطِقي ، فالفتاة فتاة ليل لا تعرف العواطف ولكنْ تعرف الغرائز ، وطبيعة تَطَوّر مثل هذه الشَخصيَّات يهمّها الغاية ولا يهمّها الوسيلة ، تريد **أن** تستأثر لنفسها بما يحفظ عليها حياتها فَتَدسّ السُمَّ لـ(آدم)، وتدفع (آدم) إلى أن يدس السُمَّ (للجرسون) ، بينما يدس لها (الجرسون) السمَّ غير مدفوع بغرائز ولكن مدفوع بجانب عقلاني، إذ رآها حيَّة ينبغي الخلاص منْها .

فالصِّراع هنا بين نوعين منْ الدوافع ، حيث إنَّ هناك نوعين " منْ الدوافع الإنسانية : دوافع غريزية انفعالية ودوافع أخلاقية عقلانية يتمثَّل النَّوع الأول في الغرائز والمشاعر والعواطف والانفعالات . والاستجابات العفوية أو الواعية لمحركات لحظيَّة أو طويلة الأمد ... أمَّا

[1] ملحة عبدالله ، مواطن رغم أنفه ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،القاهرة ،د.ط. ،٢٠٠٢ م، ص٣٦ .

[2] ملحة عبدالله، حانة الربيع، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ،د.ط. ، ٢٠٠٢ م، ص ٦٥ وما بعدها إلى آخر المسرحية .

الدوافع الأخلاقيَّة العقلانية فإنَّها تتمثَّل في الأفعال الإرادية التي تستمد قوة دفعها مِنْ المنْطق والإيمان والإرادة والوعي والعقيدة أياً كان نوعها ، وغالباً ما يلعب الكتَّاب المسرحيون على الوتر المشْدود بين هذين النَّوعين مِنْ الدَّوافع، بحيث يصدر الصِّراع الدِّرامِي عند وقوع الشَّخصيَّة بين شَقِّي الرَّحى : الغريزة والإرادة ، الانفعال والعقل ،... وتاريخ المسرح العالمي زاخر بالشَخصيَّات التي عانت مِنْ الصِّراع بين العاطفة والواجب .

بل إنَّ هناك مِنْ النّقاد مِنْ يعدُّون "الدوافع الغريزية الانفعالية مادة خصبة للدّرامَّا الحقَّة التي يجب أنْ تحتوى على شطحات البشر وتهورهم واندفاعهم ، بل جنونهم ، لأنَّ الدراما لو اقتصرت على الدوافع الأخلاقية العقلانية فستتحوّل إلى حوارات فكرية ومنْطقيه غاية في الاتساق ، لكنَّها لا تلمس نبض الحياة بكل ضرباته الساخنة و اللاهثة " [1] .

لهذا كانت الدوافع المحركة للصِّراع عند (نعيم) في " مسرحية اللَّمس" [2] دوافع عقلانية منْطقية لأنَّه شَخْصيَّة مثقفة ، فصراعه مع عَاهة فَقْد البَصَر صراع يعتمد على قيم ثقافية هي الوعى والإرادة والإيمان بأنَّ نور البصيرة أهم مِنْ نور البصر ، بينما صراع المحيطين به مِنْ أَهْل حارته القدْيمة صَراع يعتمد على العواطف والانفعالات المتأجِّجة ، فهم يريدون له أنْ يستكمل حواسه الماديَّة بالإبصار وهم لا يعلمون أنَّ مِنْ أبصرَ شاهدَ، ومِنْ شاهدَ عَلِمْ ، ومِنْ عَلِمَ مَاتَ . فالصِّراع هنا بين أفكار ، لذا فقدْ غلب على هذه المِسْرَحِيَّة الطابع الذهني .

وإذا كانَت طبيعة الصِّراع الدِّرامي ترجع " إلى صراع الدوافع المحركة للشَخصيَّات وصراع الأهداف التِي تحاول تحقيقها .. فأحيانا

---

[1] نبيل راغب ، فن العرض المسرحي ، ص ٦٠ ، ٦١ .

[2] ملحة عبدالله ، اللمس ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،القاهرة ،د.ط. ،٢٠٠٤ م، ص٢٢.

يكتفي بعض الكتاب المسرحيين بصراع واحد منْ هذين الصِّراعين ، لكن الكتاب الكبار يميلون غالباً إلى توظيفهما معاً بالمزج بينهما " [١] فملحة عبدالله استطاعت المزج بين هذين النَّوعين للصِّراع الدراميّ، كما يبدو في مسرحية "زمنْ المنْظى" ، فالموظفون(ماجد) و(على) و(مفرح) تحركهم دوافع محاولة إرضاء مدير العمل لتحقيق مكاسب وقْتيه مثل اقتراض المال الّذي كانوا دائماً حريصين عليه ، والمدير أيضاً يُحرِّكه دافع التَّرقِية و الحصول على منْصب رفيع ، أمَّا (سعد) فيحركه هدف هو محاولة إحداث حِرَاك طبقي عن طريق التعليم و إجادة عمله والحصول على أعلى الشهادات .

وقدْ سار هذا الصِّراع القائم على التناقض في البداية في خطوط متوازية ولكنْ سرعان ما تداخلت هذه الخطوط مُحْدِثَة نوعاً من الصِّراع الدِّرامي ، فالثابت أنَّه " إذا كان التناقض يسير في خُطُوط شبه متوازية خصوصاً في مواقف المواجهة ، إلا أنَّه لابد أنْ يتحول إلى صراع تتشابك فيه الخطوط وتتعقَّد.... أي أنَّه المقدِّمة الطبيعيَّة للصِّراع الذِي لا يمكن أنْ يستمر في نفس التوازي . فالشَخصيَّات ذات الثُّقل الدِّرامي الأكبر لابد أنْ تُجْبر الشخصيَّة الأضعف على أنْ تَتَغيرّ أو تَنْدَثر " [٢] .

وإذا كانت الصراع أو التصدام الموجود في الصِّراع الدِّرامي قدْ يكون جسدياً وقدْ يكون معنوياً ،فإنَّنا نلاحظ أنَّه في بعض مسرحيات ملحة عبدالله قدْ يبدأ معنوياً وينتهي جسدياً كما في مسرحية "صهيل" [٣] .

فالصِّراع الدِّرامي في المسْرَحِيَّة بدأ صراعاً معنويَّاً بين الشرق والغرب حيث تملَّكت الغرب ممثلاً في هذه المنظَّمة الصهيونيَّة رغبة مُلِحَّة في

---

[١] نبيل راغب ، فن العرض المسرحي ، ص ٦٢ .

[٢] المرجع السابق ، ص ٦٢.

[٣] ملحة عبدالله ، صهيل، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، د.ط. ،٢٠٠٢ م، ص٨٨

تدمير الشرق عن طريق استنساخ جيل من الأغبياء أو محدودي الذكاء، ولكن بعد سفر (مبروك) إلى أوروبا واستنارة عقله أدْرَك طبيعة هذه المؤامرة فقام بإبعاد (زينب) حتى لا يجهضها هؤلاء العلماء فَتَحَوّل الصِّراع منْ صراع معنوي إلى صراع جسدي انتهى بقتل مبروك ،مجسداً لحظة النِّهاية ومجسداً قيمة معنوية هي الوطنية .

ويلاحظ على شخصيَّة (مبروك) أنها قد افتقدت للتدرُّج الذي يجب أنْ تخضع له في صراعها ،فهو شخص موسوم بالغباء، يسيطر عليه الجهل و التخلُّف ،فإذا بنا نفاجأ بِكَم التحوُّل في شخصيته ،بسبب سفره عدَّة أشهر لأوربا ،وهي مدَّة زمنية لا تسمح بهذا القدر من التحوُّل في الشخصية إلى شخصيَّة حَذِقَة ، تتحدَّث الإنجليزية بطلاقة ، قادرة على فهم المخطَّط الذي حِيْكَ لها، بل و إجهاضه و إنقاذ زوجته (زينب) ،كل هّذا بشكل مفاجيء في آخر المسرحية، وهذا خطأ منْ الناحية الفنِّية ، "لأنَّه عند تكشُّف الشَّخصيَّة منْ خلال السِّياق الدِّرامي فلابد أنْ يأتي بالتدَرُّج مع تَطَوُّر الحبكة والأحداث ؛ لأنَّ هذا التكشُّف التدريجي هو الذِي يثير اهتمام المتلقين بما يدور وما يجري للشَّخصيَّات" [1].

فكما أنَّ على الكاتب المسرحي ألاَّ يتسرَّع في كشف أوراق الصِّراع منْذ بداية المسْرَحِيَّة ،فينَبْغي -أيضاً- أنْ لا يؤخِّره ثمَّ يَكْشِف عنه بِشَكْل مفاجئ ؛ لأنَّه إذا كشف عن أوراق الشَّخصيَّة المسْرَحِيَّة في المشاهد الأولى فلنْ يبقى لديه ما يثير حب استطلاع. أمَّا إذا أخر كشف أوراق الشَّخصيَّة المسْرَحِيَّة وكَشفَها مرة واحدة بشكل مفاجئ فإنَّه يخلق صراعاً متوثِّباً (وثاباً) و"هو الصرَّاع الذِي يحدث بلا تَدَرُّج وهذا النَّوع منْ الصِّراع معيب منْ الناحية الفنية" [2] .

---

[1] نبيل راغب ، فن العرض المسرحي ، ص ٦١ .

[2] معجم المصطلحات المسرحية / إبراهيم حماد، مرجع سابق ، ص ١٩١ .

وقدْ يتعددَّ الصِّراع الدِّرامي بين الشَّخصيَّة الرئيسيَّة أو المحوريَّة في العمل الدِّرامي وما يحيط به منْ أحياء أو أشياء كما يبدو في مسرحيَّة "الطاحونة "وذلك حسب تعدُّد الفواعل الدراميِّة في العمل وذلك على النحو الآتي :

ثمَّة صراع بين العجوز وأسرته ، حيث الصِّراع بين (الأب العجوز) و (زوجته) ، هذا الصِّراع الذِي أفضى إلى قتلها ، والصِّراع بين (الأب) و(ابنه)، حيث اتَّهم الابن بسرقة أمواله و أُودع السِّجن عشر سنوات ، والصِّراع بين (الأب) و (الابنة) ، واتهامه لها بسرقة ذهبه ، واتهامه لها بالسُّقوط الجسدي مثل أمِّها ، ودفعها إلى الهروب منْ البيت [1] .

وهذا الصِّراع صراع مباشر ، حيث " يمكن تتبُّع الصِّراع المباشر في الحبكة، التي تقع فيها الصدامات بين أهداف اثنين أو أكثر من الأشخاص أو الجماعات ، وما يتبعها منْ تَرَبُّص وجَسّ نبض وتآمر وكرٍّ وفرٍّ ، ويَسْهُل على المشاهد – المتلقي – أنْ يتبين حزبي أو طرفي الصِّراع الذِي يبدو كأنَّه مباراة بين فريقين متميّزين ، وربما كان هذا الصِّراع بين إنسان بمفرده وبين مجتمع بأكمله " [2] . ويتبين ذلك منْ صراع هذا العجوز مع كل منْ حوله وكلَّ ما حوله .

وكذلك تنامى الصِّراع بين أهل العجوز وسكَّان القرية ، حيث أشاعوا أنَّ زوجته سرقت أموال زوجها ، وأنَّها عاهرة ، هربت بالمال لتعيش مع رجل آخر ، وكذلك اتهامهم للابنة بأنَّها مثل أمّها سارقة عاهرة، وهو أيضاً صراع مباشر يعتمد على حبكة بسيطة [3] .

---

[1] ملحة عبدالله ،الطاحونة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،مصر (القاهرة)،د.ط ،١٩٩٤ م ، ص ٦ ، ٧ ، ٨ .

[2] فن العرض المسرحي ، نبيل راغب ، ص ٤٧ .

[3] ملحة عبد الله، الطاحونة ، ص ٥ .

كما يبرز الصِّراع بين العجوز والفلاّح والضَّابط حول مدى مسؤولية العجوز عن جوع أهل القرية، وكذلك حول مصير زوجة العجوز، واتهامها بالخيانة ،وهذا ما يبدو في هذا الحوار :

"الفلاح : سيدى الضابط ، إنَّ هذا الرجل يقتل كل يومٍ فرداً بطاحونته الراكدة منْذ عشرةَ أعوام .

الضابط : ما هذا الكلام الضَّخم ؟ يقتل كل يوم فرداً منَّا ، دَعْهُ يعالج مصيبته . ألا تعلم أين ذهبت زوجته ؟

الفلاح : كانت طيبة [صوت ريح بالخارج] .

الضابط : دَعَك منْ هذا ، فهذه أمور ناتجه عن الطبيعة ، الهواء توقَّف فوقفت الطاحونة .

الفلاح : كل يوم أَقِف ببابه وهو يحتفظ بقمحي وقمح كل فرد في القرية ، فليرد لنا أموالنا التي نَخَرَها السُّوس .

الضابط : كل أهل القرية يتَهِمُونَها بالخيانَّة .

الفلاح : لكنَّها كانت طيبة وشريفة .

الضابط : إنَّ أهل القرية يتقيَّؤون اسمها كل يوم حتى أصبحت همهم الوحيد .

الفلاح : إذا لم تستطع ردَّ أموالنا فأوقفوا ذلك الأنَّين ، لا أستطيع أنْ أنام وكل أهل القرية كذلك .

الضابط : لكنْ كان أهل القرية يَطْربون لأنِيْنَها ويرقصون له رقصاتهم كل ليلة ، فربما يمثل ذلك الأنين حالة استعداد للدوران .

الفلاح : آه لو كانت موجودة لأدارت الطَّاحونة فمنْذ أن غابت ونحن في هذا البلاء .

الضابط : حتى الآن لمْ يتقدَّم أحد بشكوى . فتقدَّم أنْت بطلب ... باسم كل أهل القرية وأنا أنْظر في الأمر ولكن ... مدموغ .

الفلاح : سيدى إنَّهم جميعاً مكبَّلون بقطرات حمراء يهديها لهم كل مساء .

الضابط : [يتحسَّس بطنه] تقصد ذلك النبيذ المعتق" [١] .

لقدْ استثمرت ملحة عبدالله توظيف تقنية المؤثِّرات الصَّوتية استثماراً جيداً في رصدِها للصِّراع الدِّرامي، فصوت دوران الطَّاحونة يرتبط بالحديث عن سمعة (الزوجة) سرعة وبطئاً ،قوة وضعفاً ،محدثاً نوعاً منْ التَّوتُّر الكاشف لتصاعد الصِّراع الدِّرامي ،كما يبدو في هذا الحوار :

"الضابط : بالنسبة للرياح والقمح والطاحونة فهذا أمر شرحته لك منْ قبل . أمَّا بالنسبة لها ، فهي امرأة سيئة السُّمَّعة .

الفلاح : كذب ... كذب ... افتراء . كانت تقف بجوار كل محتاج وتسهر منْ أجل إطعام أفواه جائعة . تقف طوال اليوم لتوزع الدقيق على كل منْ يفد إليها ، ثم إنَّها عاشت بيننا ثلاثين عامَّا لم نسمع منْها سوى سمعة كرائحة المسك. أين اختفت ؟ فبظهورها تظهر الحقيقة .

الضابط : لقدْ هربت مع عشيقها أفهمت ؟ [صوت الطاحونة يدقّ] .

الفلاح : هيه ... إنَّها تدق [يتجه مسرعاً نحو النافذة] .

الضابط : [يتنحنح في هدوء تامٍ] وهل هذا غريب عليك ستتوقف سريعاً . [يزداد صوت دقاتها على شكل نبضات قلب] .

الفلاح : إنَّها تُسرع ... فَلْنُسرع جميعاً فلربما تجود علينا بشيء من الدقيق ... آه لو تسمع هذه الدقات . [يتوقف صوت الطاحونة] إنَّه هو ... إنَّه هو [يتجه ناحية النافذة]"[٢] .

---

[١] ملحة عبد الله، الطاحونة ،ص ١٣ ، ١٤ .

[٢] المصدر السابق، ص ١٦ .

وثمة صراع كذلك مع الطاحونة ، فالرجل العجوز يعاني معاناة شديدة منْ أجل جعل الطاحونة تدور ، ولكنَّ وجود جثه الزوجة بين التروس يعوق دوران الطاحونة كما يبدو في هذا الحوار :

"[الطاحونة تدقُّ ، الابن والابنة يندفعان نحو الباب]

الابنة : علَّه ينجح هذه المرَّة .

الابن : منْذ أنَّ اختفت امرأته لمْ تدر . تتوقف الرياح عن دورانها أو ربما عجزت يداه عن إدارتها [دقات الطاحونة تتوقّف].

الابنة : لقدْ توقفت" [١] .

ويلاحظ هنا أنَّ الكاتبة لمْ تكشفْ عن أوراق الشَّخصيَّة دفعة واحدة ، حتى إنَّ المتلقي لم يكن يعرف السَّبب وراء توقف الطَّاحونة أو عدم دورانِها ، وهذا ما تكشف عنه في آخر المِسْرَحِيَّة .

وقدْ تتقاطع خيوط الصِّراع الخارجي وتتداخل ،كما في مسرحية "ميت أراجوز" حيث يَحْدُث الصِّراع بين الشعب والحكومة،كما يحدث الصِّراع بين أفراد الشعب فيما بينهم . وهنا يحدث التَّقاطع والتداخل بين خيوط الصِّراع الدِّرامي[٢].

فثمة صراع بين الشعب ممثلاً في (أراجوز) و(رفاقه) وبين الحكومة ممثَّلة في (السلطان) و(بطانة السُّوء) منْ حوله .

أمَّا الصِّراع الثانى فهو الصِّراع بين أفراد الشعب حول منْ يخبر بمعلومات تساعد في إلقاء القَبْض على (الأراجوز) سليط اللِّسان و (المغني) سليط اللِّسان بغية الحصول على الجائزة التي وعد بها الوزير وهي عشرة آلاف دينار ، حينئذ يصبح المِطَارَدُ مطارِداً .

وقدْ يكون موضوع الصِّراع فكرة مثاليَّة مثل النُّور الذِي يمثِّل الأمل في مسرحيَة "الفنار" [٣] ، فقدْ قام كل منْ (نضال) و(كفاح)

---

[٢] المصدر السابق ، ص ٥ ، ٦ .

[٣] ملحة عبدالله ، ميت أراجوز ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،د.ط. ،القاهرة ،٢٠٠٠ م ، ص٧٧.

[١] ملحة عبدالله ، الفنار ، مخطوط ، ص ٤٤ وما بعدها .

و(جهـــاد) و(صـــنديد) باغتصـــاب (نـــور) ، الـــتي هـــي فكـــرة في عقـــل (أُمَـــي) ، هـــي الحُلُـــم ، وإذا اغتصـــب الحُلُـــم انْتَهـــي كـــل شـــيء، لـــذا فعنـــد اغتصـــاب نـــور اختلفـــوا حـــول مـــنْ يحكـــم الدولـــة المـــراد إقامتهـــا ، و في وســـط هـــذا الصِّـــراع أو العـــراك يصـــعد (أمَـــي) ســـلم الفنـــار ، يجـــذب ذراع الإضـــاءة، ويتحوُّل العالم إلى ظلام دامس، معه يسدل الستار .

والصِّـــراع هنـــا قـــائم علـــى الـــدوافع بـــين هـــؤلاء المغتصـــبين ، وعلـــى الأهـــداف عنـــد (أممـــي) ، وقـــدْ انتصـــرت الـــدوافع علـــى الأهـــداف ، ولكنَّـــه انتصار زائف يذهب جفاءً كزبد البحر ، سرعان ما يتبدَّد .

وإذا كـــان الصِّـــراع ينبـــني علـــى الحبكـــة الدراميّـــة ، حيـــث تـــرتبط الأســـباب بالمســـبّبات والمقـــدِّمات بالنتـــائج ،فـــإنَّ ملحـــة عبـــدالله قـــدْ وقَعـــت في بعـــض الأخطـــاء في بنـــاء الحبكـــة الدراميّـــة كمـــا يبـــدو في مســـرحية" الجـــدَّة الحكايـــة"، فزوجـــة الزمـــار كانـــت تَحْمِـــل الزيـــر وتَعْلَـــم أنَّ بداخلـــه ثعبـــاناً، ولكنَّهـــا حـــين وضـــعت الزيـــر ونظـــرت فيـــه فوجـــدت الثعبـــانَ أصـــابها الهلـــع ، وحينئـــذ تتباعـــد المســـافة مـــا بـــين المقـــدِّمات والنتـــائج كمـــا يبـــدو في هذا الحوار :

"الجـدة والحكايـة: شـوفوا يا ولاد كـان يا مـا كـان وتحـت دي الشـجرة اللـي مـا غيرهـاش الزمـان . كـان فيـه زمـار ومراتـه بيجـو كـل ليلـة يسهروا تحت أغصاني .

[يـدخل الزمـار وهـو يحمـل مزمـاره وعـزف بعـدما وضـعت زوجته أمامه الزير ليخرج منْه الثعبان يرقص]

الزوجة : إلحق ثعبان .

الزمار : ثعبان .

الثعبان : ما تخفوش أنا مش هأذيكم .

الزوجة : ثعبان وبيتكلَّم" [1] .

[1] ملحة عبدالله ، الجدة ...الحكاية ، مخطوط، ص ٦ .

وقدْ يكون الصِّراع غير مباشر يسهل التَّعرُّف عليه في نسيج المسْرَحِيَّة . وإن كان منْ الصَّعب وَصْفه وصفاً دقيقاً ، كما هي الحال في الصِّراع المباشر . وعلى أية حال فإنَّه يمكن وصفه عندما يتغلَّب هدف على هدف آخر بطريقة غير حاسمة وغير متبلورة ، بمعنى أنَّ الهزيمة والانتصار منْ المسائل النسبية ، فالمنْتصر له متاعبه الشَّخصيَّة التي تقلِّل منْ إحساسه بالانتصار ،وهذا ما يبدو في مسرحيّة " الحجلة وعين العفريت " [1]، حيث الصِّراع بين الخرافة والعلم ، هذه الخرافة التي سيطرت ومازالت تسيْطر على بعض النَّاس في المجتمعات العربية ، على الرغم منْ وجود ذخيرة من القيم و التوجيهات الدينية، التي تتنافي مع الاعتقاد بمثل هذه الخرافات التي تحكم حياتنا ، فنحن لانَعدَم المغزى من هذا الصِّراع، فكأنَّ الكاتبة أرادت أن تضعنا أمام مقولة " ما عفريت إلا بني آدم " .

[1] ملحة عبدالله ، الحجلة وعين العفريت ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،القاهرة ، ٢٠٠٢ م ، ص٧٧ .

المبحث الثاني

الصِّراع الداخلي

إذا كان الصراع الخارجي يقع بين شخصيات متعدِّدة أو بين الشخصية وفئة من المجتمع أو بين الشخصية والمجتمع كله، أو بين طبقة وطبقة أخرى فإنَّ الصِّراع الداخلي يقع داخل الشَّخصيَّة نفسها بين عوامل النَّفس الإنسانيَّة ، "فهو توتر انفعالي بين مَيْلَين مكبوتين متضادين " [١] .

فالصِّراع الداخلي "يكسب المسرحيّة الجلالة والرفعة"[٢] إضافة إلى ما يكشفه من تداعيات ذهنية تصطرع داخل الفرد ،وتصادمات بين رغبات الفرد ودوافعه الاساسية بين مقاييسه الاجتماعية والخلقية[٣] ، فهو صِّراع يضطرد في المسرحيات ذات الحبكة المعقَّدة أو الحبكة المركبَّة أكثر منْ المسرحيَّات ذات الحبكة البسيطة .

والحبكة المعقَّدة هي تلك التي "تخالف خاتمتها كل التَّوقعات التي أثارها سياق الأحداث فيها ؛ذلك أنَّ هذا السياق داخل منْحنيات وتعقيدات غيرت منْ اتجاهه إلى تغيرات غير متوقعة.... فالشَّخصية بعد أنْ تظُّن أنَّ كل الأمور قدْ دانت لها ... ولم يعد أمامها سوى أنْ تقطف ثمارها اليانعة ،تفاجأ بطارئ لمْ يكنْ يخطُر ببالها لتفاهته أو لعدم توقعه ،يبرز على السطح ،ثمَّ سرعان ما يستفحل إلى أن يسيطر على الموقف تماما ويحيل الحلم الجميل إلى كابوس جاثم على كاهل الشَّخصيَّة التي كانت تُمنّي نفسها بأعظم الأمانِيّ والتوقعات "[٤] .

---

[١] نبيل راغب ، فن العرض المسرحي ، ص ٣٥ ، ٣٦ .

[٢] نيكول لاداريس ، علم المسرحية ، ص١٤٤ .

[٣] جان بلانش ،جـ. لايوتنايس ، معجم مصطلحات التحليل النفسي ، ت. مصطفى حجازي ، ص ٧٨ .

[٤] أنظر: نبيل راغب ، فن العرض المسرحي ، ص ٣٥ ، ٣٦ .

وليس معنى ذلك أنَّ الحبكة المعقَّدة تعتمد على الصُّدفة القدريَّة دائماً ، لأنَّها لو كانت كذلك لكانت عاجزة عن إقناع المتلقي ، ولكنَّها تعتمد على النتيجة الفلسفية التي تقوم على ربط الأسباب بالمسببات، فمن الواضح أن الحبكة المعقدة تصبح أكثر إقناعاً وإشباعاً ،فهي لا تقتصر على التغيرات و المفاجآت غير المتوقعة ، بل تعتمد أيضاً على الحتمية المنْطقية التي كانت خافية عن بصرنا ، لكن التحوّلُ غير المتوقع أبرزها على السطح بمجرد وقوعه ، وهذا دليل على أنَّ التحوّل لمْ يأتِ نتيجة لصدفة مفتعلة نسميها بلحظة التنوير [1] .

ويبدو هذا الصِّراع الداخلى متمثلًا في الصِّراع بين مشاعر الأمل واليأس أو الإحباط في مسرحية "صاحية ... ونعسان" ،كما في هذا الحوار :

صاحية : البؤجة ... البؤجة بتتحرَّك ... إلحق يا عم عرفه دي بتشر دم .

عرفة : مبروك يا بنتي ... مبروك . راجع لك نعسان والشمس بتشرق منْ بين عينيه ويزيح ستار الغمة [تتفتق البؤجة، يخرج منْها قزم مشوه عديم الملامح مع طبول الزفة].

صاحية : نعسان يا حبيب [تحتضنه ثم تقذفه بعيداً] إيه ده ... ده مش نعسان يا عمى .

عرفة : ده حبيبك .

صاحية : لا حبيبى ولا أعرفه ... ده واحد تاني مالوش ملامح .

عرفه : أنت اللي استعجلتي عليه .

[تدخل الزفة ويدخل أهل البلد وهم يزفون نعسان وصاحية وسط الأغاني مع صراخ صاحية].

[1] أنظر: نبيل راغب ، فن العرض المسرحي ، ص ٣٧ .

صاحية : يا ناس كفايـــة ... يا ناس حـــرام علـــيكم ده مـــش نعســـان .

أصوات : ده هو ده نعسانك .

صاحية : لأ ده مش نعسان [استمرار طبول الزفة] .

بطلـــوا الطَّبـــل والزمـــر دَه ، وقومـــوا كلكـــم بإيـــد واحـــدة . حطـــو أيـــديكم في إيديـــه ويلـــلاَّ بينـــا نِـــدَوِّر علـــى نعســـان لأني برضـــه هافضـــل طـــول العمـــر مســـتنياك يا نعســـان قولـــوا لعـــين الشمس فين الضَّي [ستار] [1] .

فـــ(صاحية) لمـــا قاربـــت لحظـــة المـــيلاد الجديـــد لنعســـان ،و أحســـت بـــدفء البؤجـــة (البقشـــة) والـــدَّم يتســـاقط منْهـــا ، أعربـــت عـــن فرحتهـــا ، وقـــررت أنَّ تـــذهب لتلـــبس فســـتان عُرْســـها،و أعلنـــت أنَّهـــا ســـتقيم أفراحـــاً لم يشـــهدها النـــاس مـــنْ قبـــل ، ولكـــن عنـــدما فتحـــت البؤجـــة وجـــدت بـــداخلها قَزَمـــاً أو مسخاً مشوهاً لـ(نعسان)، فرفضته وقرَّرت البحث عنه منْ جديد .

والصِّـــراع الـــداخلي مشـــاعر متضـــاربة في داخـــل الشَّخصـــية ، يصـــعب تجســـيده علـــى المســـرح ، إذ " يحتـــاج إلى معـــايير دقيقـــة ومعقَّـــدة لتجســـيد الحركـــة المعـــبرّة عنـــه ، فمـــا أســـهل التعبـــير عـــن اللَّكمـــات أو الصـــفعات أو المبـــارزات بالســـيوف أو إلقـــاء القـــبض علـــى مجـــرم عَـــاتٍ أو مختلـــف أنْـــواع الانتحـــار أو اختطـــاف البشـــر ، أو غـــير ذلـــك مـــن الحركـــات الماديَّـــة والجســـدية ، الـــتي لا تحتـــاج إلى دقَّـــة أو رقَّـــة في التعبـــير الحركي...أمَّـــا الصِّـــراعات النفســـية ومـــا يترتـــب عليهـــا مـــنْ تـــوتر وقلـــق وخـــوف ويأس وإحبـــاط قـــدْ يفـــترض فيهـــا أنَّهـــا مكتومـــة أو مكبوتـــة فتحتـــاج إلى حساســـية أعلى " [2] .

" هـــذا الصـــراع يتجلَّـــى في صـــفحة الشُّـــعور بالمعـــاناة الداخليَّـــة بـــين الشَّـــخص ونفســـه ومكابدتـــه للظـــروف، وبالتـــالي محاولـــة الـــتلاؤم مـــع الحيـــاة

[1] ملحة عبدالله ، صاحية ونعسان ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ٢٠٠٤ م ،ص ٤١ ، ٤٢ .

[2] نبيل راغب ، فن العرض المسرحي ، ص ١٥٨ .

والمجتمع"[1] ،يتَّضح ذلك في مسرحية "العازفة"، التي يغلب عليها الصِّراع الداخلي الوارد في سياق حوار مزدوج ، ويعدُّ هذا الصراع من اكثر الصراعات تعقيدا و اكثرها قوة وفتكا لأنه يمثِّل عدة صراعات متداخلة . فعلى الرغم منْ وجود الصِّراع الخارجي بين الزوجة والأم ، والزوجة والزوج ، والزوجة والإخوة فإنَّ الصِّراع الداخلي هو الغالب على هذه المسْرَحِيَّة حيث يبدأ الحوار المسرحي بكلمة " أف " التي تدل على الضجر ،والإحساس بالضغط النفَّسي ، ومصدر الصِّراع النَّفسي عندها هو عدم اتساق الحياة ، لأنَّ عدم الاتساق فقدان للحسِّ الجمالي ، والإحساس بالقبح يورث الألم ، وعدم اتساق الحياة يشبه عدم اتساق النغم الصادر منْ البيانو كما يبدو في قولها: " أوفٍّ....كلَّما تتسق النغمات تتبعثر منْ جديد ، ليتني أعرف السبب ، تماما كما هي الحياة لا تلبث أنَّ تتَّسق حتى تعطي نغمة نشاز " [2] .

والكاتبة هنا تمزِج بين قبح نشاز الصَّوت الصَّادر منْ البيانو وقبح نشاز الحياة التي لا تتَّسق مقدِّماتها مع نتائجها ، فهذه الشَّخصيَّة امرأة مثقَّفة طيبة القلب حنون وفيّة إلا أنَّ زوجها على العكس تمامًا في صفاته ، والمجتمع مجتمع ضاغط عليها، مما أدَّى إلى توترها والتوتر هو منْشأ الصِّراع ،وهو الذي أنهك أعصابها ، وأدخلها في طور الاكتئاب .

ونستطيع القول إنَّ الصِّراع و إن كانَ داخلياً إلا أنَّ محدداته خارجية ،"فخير الصراع -كما قيل - ما كان داخليا و خارجيا في آن واحد" [3] ، فالصِّراع مع الزوج وتذكرها لمجريات حياتها بحلوها ومرها ،

---

[1] عدنان بن ذريل، الشخصية والصراع المأساوية دراسة نفسية في طلائع المسرح الشعري العربي (أحمد شوقي عزيز مردم) ، مطابع الاف باء الأديب ،دمشق، ١٩٧٣ م ، ص٧١.

[2] ملحة عبدالله ، العازفة ،مخطوط ، ص ١ .

[3] رشاد رشدي ، فن كتابة المسرحية ، ص ٢٧ .

سعدها وشقائها يبدو هذا في قولها : " نعم غاب عن الوجود ذلك الزوج الحنون حنون ؟ لا بل غبي ومتعال ، [متداركة] لكنَّه مسكين ، مستكين في غفوته ، ربما استنشق عبيري الأخاذ بين رَدْهات هذا البيت ، كان يقول لي : " لك رائحة أخَّاذة ،تشعرني بالنَّشوة تأخذني ، تطوف بي بين السَّحاب ثمَّ تعيدني إلى الأرض في سكرة مجيدة،تجعلني أسبح في ومضة من الوَجْد الصُّوفي الممتع ، إنَّه معي الآن وإلى الأبد يداعب خِصْلات شَعْري المنْسَاب بين أنامله فتعزف حيناً أطياف الموسيقى الكونية"[1].

وممَّا يشير إلى تضفير الكاتبة للصِّراع الداخلي مع الصِّراع الخارجي جَمْعها بين صراعها مع البيانو وصراعها مع الزوج ، فهو عنيد مثله ، حين يصدر البيانو نغماً متسقاً تتذكر اللحظات الجميلة مع الزوج ، وحين يُصْدِر البيانو نشازاً تتذكَّر لحظات تأزُّم العلاقة بينها وبين الزوج .

أمَّا المحدّد الخارجي الثاني للصِّراع الداخلي فهو صراع الزوجة مع أمَّها ، التي زرعت في داخلها الكثير منْ المخاوف ، أخافتها من العواطف الطبيعية فخافت منْ عواطف الحياة وهي طلب الطَّلاق من هذا الزوج الخائن المعاند ، وقدْ بَرَعَتْ الكاتبة في تجسيد مشاعر الخوف عند الشَّخصيَّة فإحساسها بالبرد وتكسُّر العظام إحساس نفسي مصاحب للخوف ، الأم حريصة على استمرار حياة ابنتها الزوجيَّة دون نَظَر إلى مدى راحتها أو استمتاعها بالحياة منْ عدمه ، فالمجتمعات الشرقية عامة والعربية بخاصة تنظر إلى الطلاق نظرة سلبية منْ النَّاحية الاجتماعية وهو ما يبدو في هذا المقطع الحواري : " [تقترب منْ البيانو وتفتحه قليلاً فيسمع صوت رياح شديدة تفزع منْها وتنزوي في أحد الأركان بخوف شديد] ها هي رياح الشتاء تأخذ

[1] ملحة عبدالله ، العازفة ، مخطوط، ص ١ ، ٢ .

في طريقهـــا أوراق الخريـــف ، مـــنْ الـــذِي زرع فيَّ كـــل هـــذا الخـــوف ؟ أمـــي كانـــت تُخيفـــنى مـــنْ كـــل شـــيء حـــتى الـــرياح . فـــإذا هبَّـــت العاصـــفة أوهمتـــني أنَّ الصَّـــواعق والرعـــد والـــبرق تحـــرق كـــل شـــيء ، مـــنْ يغيثـــني مـــنْ صـــوت الرعـــد ؟ إنَّـــه يـــرعبني [تتحســـس ملامـــح وجههـــا] أشـــعر بالـــبرد يكســـر عظـــامي . أتـــذكر يـــوم زفـــا في وكلمـــات أمـــي [صـــوت طبـــول الزَّفَّـــة مـــع أهـــازيج الفـــرح ، تتنـــاول شـــالاً أبـــيض ملقـــى علـــى الأريكـــة ، تضـــعه علـــى رأســـها ، تخطـــر في المكـــان علـــى أنَّغـــام الطبـــول ، تقـــذف بالشـــال جانبـــاً مـــع تقمصـــها لـــدور الأم] : هـــو نصـــيبك ، هـــو جنتـــك ونارك ، أصـــغي لكلامـــه إذا تحـــدّث ، إذا شـــبَّت ناره فـــأطفئي نارك ، لا تقـــابلي غضـــبه بغضـــب ، اهتمـــي بغذائـــه ، فـــالطريق إلى قلـــب الرجـــل معدتـــه ... هـــا أناذا قـــدْ نفَّـــذت كلماتـــك ، وسِـــرت علـــى الصـــراط المســـتقيم ، لمْ أَدَعْ عطـــراً هنـــدياً أو باريســـياً إلا وضَـــمَّخت بـــه جســـدي ، لبســـت لـــه كـــل صـــنوف الموضـــة ، عطـــرت شـــعري الهـــادر بعطـــر أنفاســـه ، لم أغضـــبه يومـــاً ، [تتـــدارك الكـــلام] أي نعـــم أنَا عصـــبية وثـــرثارة وصـــوتي عـــالٍ ، لكنَّـــني طيبـــة ، لا أخفـــي شـــيئاً بـــداخلي . آه ... الشَّـــك هـــو دائـــي ومحاريـــب يقيـــني ، يبـــدِّد أطـــراف أعصـــابي كلَّمـــا ســـكنت ، لمْ تكـــنْ شـــكوكاً بـــل يقـــين يتحـــرك أمـــامي ، كـــل يـــوم يعـــود مخمـــوراً ليهـــذي بأسمـــاء حســـناوات لمْ أَسْمَـــع بهـــنَّ مـــنْ قبـــل ، كـــل يـــوم حســـناء جديـــدة ، وكـــل يـــوم اســـم جديـــد ، علاقـــات مبتـــورة لا تلبـــث أن تَهْـــدأ حـــتى تـــذهب مـــع الـــريح ، لكنَّهـــا تُـــنَغِّص عَيْشِـــي وتَقُـــضُّ مَضْـــجِعِي ، أعرِفـــه أنَّـــه كلمـــا كانـــت هنـــاك أنثـــى في طريقـــة فـــلا يـــتراءى صـــورتي ، ولا يســـمع كلامـــي ولا يشـــمّ رائحـــتي ، أتحـــوَّل حينهـــا إلى شـــيء . أتحـــول حينهـــا إلى كتلـــة متحركـــة بـــلا معـــنى ، لا أعـــرف ســـواه لكنَّـــه يعـــرف سواي الكثير " [1] .

[1] ملحة عبد الله، العازفة ، ص ٢ ، ٣ .

ومن محدِّدات الصِّراع ، الصِّراع مع المجتمع الذِي يلفظ المطلقات ، ويراهن كمّاً مهملاً لا يستحقّ العناية أو الاحترام ، يبدو هذا في المقطع الحواري التالي: " تقول لي صديقتي : أحذرك من الطلاق ، فالمطلَّقات ليس لهنّ مكان في مجتمعاتنا العربية"(١).

ومنْ محددات الصِّراع – وهو تحديد خارجي أيضاً – الصِّراع مع الأخ ، حيث إنَّ طبيعة المجتمع العربي ذكورية تقدْم الذَّكر على الأنْثى ، فكان الأبوان يفضلان أخاها عليها ، يضربانها لأجله ، يِعْطيانه قِطَع الحلوى دون أنَّ يعطياها وهي تشتهيها ،كما يبدو في هذا الحوار الذِي تحادث فيه نفسها حين تَنْظُر في المرآة المتشظِّية بعد أنَّ كسرتها : " يا لقبحك ، أتذكرين حين كان أبوك وأمك يدللان أخاك الذِي في مثل سنِّك ؟ يصفعونك على خديك لإرضائه ليس إلا ؟ أتذكرين أمّك حين تطعم أخاك الحلوى وتذكر اسم الله عليه خوفاً عليه منْك ومنْ عينيك الواسعتين وأنتِ تشتهين قطعة الحلوى تلك ؟ جمالك كان مقذوفة عليك ، ينعتونك حندورة حين يغضبون أي واسع العينين ، أو حمْرة أى حمراء الخدين ، وأنت تودين ألا تحملي هذه الصفات الجميلة التي تسبب لك الأذى والسِّباب ، أمَّا الآن فإنَّك تبدين جميلة تلاحقك الأعين وَتَلَدَغك ألسنة المارّة ، تباً لهذا الجمال اللعين ولتلك العادات المقتبسة ، وتلك الخلخلة في ميزان المعرفة. منْ أنت ؟" (٢) .

ويلاحظ في هذه المسْرَحِيَّة انتهاء الحوار المتناول لمحدِّدات الصِّراع بسؤال محتواه: منْ أنتِ ؟ وكأنَّ كل هذه المحدِّدات الصِّراعية تنتهي أو تفضي إلى نوع منْ تشظِّى الذات أو انسلاخ هذه الذات أو انقسامها حتى تدخل في صراع ذاتي ينتهي إلى قتل هذا الزوج كما يبدو في هذا الحوار الذِي يكشف عن محور صراع المرأة العربية وهو

(١) المصدر السابق ، ص ٦ .

(٢) ملحة عبد الله ، العازفة ، ص ٨ ،

مواجهة التهميش في مجتمع قد لا يعطي المرأة كامل وضعها، تقول: " مَنْ أنت ؟ أكاد ألاّ أعرفك ، ... آه تذكرت ! أنتِ امرأة ، أنت مَنْ يقضّ مضجعي ، ألا تهدئين وتتذكرين أنَّك امرأة ؟ في مجتمعنا يهمشون حُدوْدَك . ويطلقون عليك ألقاباً لا أفهمها، مرة ، عورة ، قليلة الحيلة ، يعطونك مَنْزِلة أدنى رغم أنَّه في الماضِى كان الرجل حين يريد أنْ يُمتدح فلا يخاطب إلاّ امرأة . كانت العاهرة لديهم بَيِّنة والشريفة بيّنة . وبين هاتين المنْزلتين تظهر الحقيقة . لقدْ ظلمْت نفسك حينما امتطيتِ صهوة العري وتلك المعدة العارية وتعرية البطن والأفخاذ ، كل ذلك هو ما أوقعك في فخ لزج لا يفرق بين العاهرة والشريفة ، تراقصتي شبه عارية أمام من لهم إرث كبير في تاريخ الإماء والغانيات فوضعت نفسك بيدك على أسنَّة رماح هؤلاء الغزاة حين ينعمون بالسبايا . **إنَّ** جداتك كنَّ عظيمات ، حُرَّات ، يحكُمْنَ ممالك في مصر وسبأ والعراق والشام ، أمَّا أنَّت فبطنك العارية ، وخاصرتك الملتوية لا تقوى على الذود عن حَقّها ، لمنْ تنتمين ؟ ". [1]

و في مسرحية "حانة الربيع "كما يبدو في هذا الحوار :

"[الفتاة تقف على البار وآدم والجرسون يضعان دعامة كبيرة للسقف والذِي بدا كأنَّه يتهاوى] .

الفتاة : [لنفسها] حينما يتجرعه ذلك الخرف ينتهي كل شيء [تقدم المشروب لآدم] المشروب جاهز .

الجرسون : اشرب وانتشِ فلاهم لك سوى الشرب والنساء .

آدم : دعك مِنْ هذا يا صديقي إنّ كل ما تقدمه لي فتاتي فهو رائع .

[يأخذ الشراب ويخرج] .

الجرسون : حساء الضفادع ... لا شيء سواه .

---

[1] ملحة عبد الله ، العازفة ، ص ٧ .

الفتاة : ماذا قلت يا حبيبي ؟

الجرسون : لا لا شـــيء لمْ أقـــل شـــيئاً ألا تحتســـين بعـــض الحســـاء الساخن .

الفتاة : بالطبع وخصوصاً بعد أن ذهب عنا قُمْع الغباء هذا .

الجرسون : [وهو يصنع الحساء] لا تقوي على هذا كم نبهتك .

الفتاة : صديقك.. صديقك سئمت هذه الكلمة .

الجرسون : إذاً قـولي الموسـيقار والعـالم الشـهير لقـدْ كـان كنـز العـالمْ في الموسيقى .

الفتاة : سيموت .

الجرسون : بـل سـيحيا لتطـرب آذاننـا ونشـفي مـنْ أسـقامنا . اشـربي هـذا حساء فاخر، وساخن جداً [يناولها الحساء] .

الفتاة : [تتنـاول الحسـاء وتبـدأ في تناولـه] طعمـه غريـب ... هـل تشرب معي ؟

الجرسون : اشربي وانعمي فلربما تدخلين عالماً آخر .

الفتاة : عالماً آخر ... ماذا تقصد ؟

الجرسون : لا أقصـد سـوى عـالمٍ ملـيء بالأحـلام السـعيدة [في نفسه] إلى الجحيم .

[صوت صراخ آدم من الداخل] .

آدم : آه ... ماذا فعلتم بي أيها الخونة ...

[يـدخل مترنحـاً ويسـقط علـى الأرض دون حـراك. يحملـه الجرسون إلى الأعلى دون فائدة] .

الجرسون : [للفتاة] أقتلته هل وضعت له سماً ؟

الفتاة : مـنْ أجـل أن أنْعـم أَنا وأنـت سـوياً يا حبيـبي ، أليسـت هـذه فكرة صائبة ... لا هم له سوى العزف والغناء ...

الجرسون : حقيرة أنت ... قتلت مِنْ أحيا بداخله ... قتلتني ... قضيت على كل قطرة دم مِنْ دمى تجرى في عروقه . انتهت نسمة الحياة التي أحياها .

الفتاة : حقير أنت ... أتحقرني من أجل فأر كبير كهذا ؟ أنسيت حبى لك ؟ ألمْ تخبرني أنَّني مِنْ وهبت الحياة إلى هذا القبو الشبيه بالقبر ألمْ تدفن حياتك معه ؟

الجرسون : أتسمين " حانة الربيع " قبراً يا... .

الفتاة : جرذ ... حقير آه فعلتها بي يا قذر .

الجرسون : إذاً فلتموتي ويموت حقدُك معك أيتها الحية الرقطاء .

[تسقط على الأرض وتصرخ بينما يجثو الجرسون على ركبتيه يحمل رأسها فتسقط على الأرض مرة أخرى يلتفت يمينه فيرى آدم ممدداً يقف] .

هل انتهت سيموفونية الحياة يا آدم ؟ هل أواجه العالمْ وحيداً أحمل دم دورا الثقيل ... أم أكمل باقي عمرى على ذكراك ... كنت أريد **أن** أخلصك مِنْ هذه الحية التي لا تحبك ، فأصبحت وحيداً . [يضع يده على بطنه ... يتحسس معدته ... يصرخ] آه ... أمعائي تتقطع أوضعت لي السمَّ يا آدم في القهوة التي قدمتها لي ... حقاً قضيت علىّ.. هذه الحية قضت علينا جميعاً . [يقع على الأرض]" [1] .

كان الصِّراع بين العاطفة والواجب هو موضوع الصِّراع الداخلي في نفس الشَّخصيَّة المحورية وهي شخصيَّة الجرسون ، ففي المشهد الأخير من المسْرَحِيَّة يدخل الجرسون في صراع بين العاطفة وهي حبه للفتاة والواجب وهو صداقة العمر لآدم ، هذه الصداقة التي يجب أنْ يحافظ

[1] ملحة عبد الله ، حانة الربيع، ص ٦٥ : ٦٧ .

عليها ، ولكنَّه ينتصر للواجب فيدسّ السمَّ للفتاة التي أحبته وأحبها ، على الرغم منْ كون آدم قدْ انتصر للعاطفة فدسَّ له السمَّ حتى يقتله ليخلو له الجو مع محبوبته . ودسَّت الفتاة السمَّ لآدم ليموت ليخلو لها الجو مع الشَّخص الذِي أحبته وهو الجرسون ، وقد تجمعت كل خيوط الصِّراع في نهاية المسْرَحِيَّة ليموت الجميع .

والكاتبة واعية في اختيارها لطبيعة الشخصيَّات في الصِّراع الدِّرامي السابق، لهذا اختلفت الاستجابات ، وهذا الوعي يحتّم " وجود علاقات متبلورة فيما بينها سواء أكان ذلك بالسلب أم الإيجاب . وهي علاقات لها خصُوصيَّة نابعة منْ طبيعة السِّياق أو الصِّراع الدِّرامي " [1] .

أمَّا مسرحية " التَّميمة " [2] . فالصِّراع الداخلي فيها عند شخصيَّة الابنة بين الخوف والأمل أو الرجاء ، فهي لديها مخاوف كثيرة، مخاوف منْ الثعابين والعقارب إذا فتحت النافذة ، مخاوف منْ انهيار سقف الغرفة الخشبي ، مخاوف منْ عدم وجود منْ يأتي لهم بمتطلبات حياتهم ، غربة نفسية شديدة لعدم معرفة الأب الذي ينبغي أنْ يوفر لها الحماية ، ولكنْ إلى جانب ذلك لديها الأمل في حياة جديدة تبتعد بها عن هذه المخاوف .

وقدْ تنامت الحبكة الدراميِّة في هذه المسْرَحِيَّة بشكل رائع ، فالمادة التي تستخدمها الأمّ في صنع " التَّميمة " تنفد ، وفجأة يقفز حوت فتأخذه الأم وتأخذ منْه المادة المستخدمة في " التميمة " وتصنعها ، ولكنِ الوقت قدْ تأخَّر ، ينهار سقف الغرفة ، تموت الأم ، تفتح الفتاة الباب فتجد شخصاً مرتكناً على الباب وقدْ فارق الحياة منْذ فترة طويلة هو عامل القطار ، تجد في جيب سترته ورقة تَفيد بأنَّه أبوها ، يزداد تعقُّد الأحداث ويشتدّ الصِّراع ، وتحت ضغط هذا

[1] نبيل راغب ، فن العرض المسرحي ، ص ٩٠ .

[2] ملحة عبدالله ، التميمة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، د.ط. ، القاهرة ،٢٠٠٢ م ، ص ٩ – ١١ .

الصِّراع تضطر الابنة إلى فتح النافذة فإذا بها أمَّام مروج خضراء جميلة وقدْ ظهرت منْازل القرية ، وقدْ سمعت موسيقى جميلة صادرة من بيانو، وصولاً إلى لحظة الكشف والتنوير مع هبوط الستار .

أمَّا مسرحية " حينما تموت الثعالب " [1] . فالصِّراع الداخلي فيها يدور في نفس شخصيَّة الشاب ، وموضوع الصِّراع الخطيئة والتَّطْهير ، وعلى الرغم منْ كون موضوع الصِّراع ذهنياً فإنَّ ملحة عبدالله استطاعت تجسيده بشكل فني راقٍ خرج به عن ذهنيته إلى أداء درامي جيد ، فقدْ اجتمعت شَخْصِيَّات المسْرَحِيَّة على فكرة إيهام الشَّاب ببعض الأحداث ، وأنَّ سقف الكازينو سينهار وسيموت الجميع إذا لمْ يعترف ، فمر الشاب بمراحل الصِّراع الداخلي بين الاعتراف والتَطْهير وبين الكتمان والاستمرار في انهيار السقف ، تحقيقاً لفكرة الاعتراف والتَّطهر في الفكر اليهودي والمسيحي و كما سيتَّضح في الفصل الخاص بالتشكيل التَّناصِّي منْ الدراسة .

أمَّا مسرحية " مركب بان " فالصِّراع الداخلي فيها عند الشخصيتين الرئيستين وهما " السيّد بان" وزوجته "تانيا" ، وموضوع الصِّراع هو الصِّراع بين الماضِي بما ينطوي عليه من الذكريات وبين الحاضر الذي يحيونه والتعذيب على يد رئيس الحي ومساعده .. في ظلِّ ضياع المستقبل ، كما في المقطع الحواري الأخير في المسْرَحِيَّة :

"[يتناول شراعه المطوي جانبا يفرده ويحْمِل تانيا بداخله ويجدِّف بينما يغرق كل الرجال ... **بان** يغني] .

بان : هذه مركب سيدنا نوح وهذه بقايا عناكبها .

تانيا : هذه مركب سيدنا نوح وهذه بقايا عناكبها .

بان : الشبح الأسود يغرق في قاع النَّهر .

تانيا : منْ يأكل منْ طمي الوادي لا يغرق في قاع النهر .

---

(١) ملحة عبدالله ،حينما تموت الثعالب،، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، د.ط. ، القاهرة ، ١٩٩٤ م ، ص ١١٢ – ١١٤ .

بان : منْ يأكل منْ طمي الوادي لا يغرق في قاع النهر .
ستار" [1] .

فمحور الصِّراع في داخل الشَّخصيَّة بين حبَّها لوطنها وولائها لأرضه وبين رغبتها في الخلاص من آلامها التي تتجرَّعها على أديمه ، فإنَّ مفهوم حب الوطن عند ملحة عبدالله الذِي أنْطَقت به شَخصيَّاتها بمثابة الهواء الذي يستنشقونه .

فاعتداد الفرد بانتمائه إلى وطنه والتَّمسك به وبذكرياته، فيه سياج يحمي من الاغتراب النَّفسي – حتى وإن اغترب الجسد – ويحافظ على ملامح شخصيته وعلى هويته ، وهذا ما سوف يكشف عنه مبحث المعالجة الدراميّة منْ هذا الفصل .

[1] ملحة عبدالله ، مركب بان ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط. ، القاهرة ، ٢٠٠٥ م ، ص ٩٢ .

المبحث الثالث

مستويات المعالجة الدراميّة للصِّراع

المقصود بمستويات المعالجة الدراميّة للصِّراع المسرحي منْطلقات الكاتب المسرحي في معالجة الصِّراع الدِّرامي ، لذا فإنَّ مصطلح المعالجة الدِّرامية لا يعنى التدُّرج الانتقالي، ولكنَّه موقف أيدلوجي يتخذه الكاتب منْطَلقاً له .

وتَتَنوَّع المعالجات الدِّرامية، فقد " تكون هذه المعالجة مثيرة للمشاعر و الانفعالات ... وقد تكون واقعيَّة لا تُقِيم وزناً للأحاسيس المرهفة تحت وطأة الظُّروف الاجتماعية ... وقد تكون موحِية بإسقاطات سياسية بالرغم من معاصرة و أنَّها لا تُصَرّح بها ، وقدْ تكون خفيفة ذات إيقاع سريع ظاهريَّاً ، لكن باطنها يُنْذِر بإيحاءات في منْتهي الجدِّية و الجهامة ... إلخ ؛ وذلك أنَّ وجهة نظر المؤلِّف تُشكِّل عنصراً جوهريَّاً في النَّص" [1]،ومنْ الطبيعي أنَّ يُخضع كثيراً منْ أدواته الإبداعية في سبيل تحويل وجهة النَّظر هذه إلى منْظُور درامي مثير يحرِّك الأحداث ويطورِّ الشَخصيَّات دون أنْ يُفْصِح عن وجوده بطريقة مباشرة.

من هذا المنْطلق أمكن تقسيم محاور المعالجة الدراميّة للصِّراع في مسرح ملحة عبدالله إلى ثلاثة محاور ،هي المعالجة الواقعية ، و المعالجة الرومانسية ، والمعالجة الرمزيَّة.

المِحور الأول : المُعالجة الواقعية :

والمقصود بالمعالجة الدراميّة الواقعية المعالجة القائمة على تصوير الواقع وتغييره ، إمَّا بتوجيه الواقع كما في الواقعِيّة الاشتراكيَّة أو واقعيَّة الدولة ، وإمَّا بانتقاد الواقع كما هو معروف في الواقعية الانَّتقاديّة أو الواقعيّة التشاؤميّة .

---

[1] نبيل راغب ، فن العرض المسرحي ، ص ٨٨ .

وعلى ذلك فإنَّ هدف الواقعيَّة الاشتراكية والواقعية الانتقادية هو تغيير العالم أو الواقع

وانتقاد الواقع أو كشْفه وتغييره هو وظيفة العمل الدِّرامي عند (برتولد بريخت)، فلقد " عمل بريخت من خلال مسرحه السياسي و التعليمي على محاولة فضح الواقع . والعمل على تغييره وعدم اغترابه . ويكون منْ الأفضل ألا ننسى أبداً أنَّ الملحمية والتغريب يمثلان بحثاً عن موقف نشيط للمستمتعين بالعرض المسرحي . وليس رفضاً سطحياً للوهم الخادع للمسرح الأرسطي ، وألا يسقط في بحر الوعظ والإرشاد المباشر الذِي يحوّل المشاهد إلى كائن سلبي ، بل أكثر سلبية منْ مشاهد المسرح ذي الاتجاه الأرسطي والمطلوب إدانته عند بريخت " [1] .

ولما كانت الواقعيّة تتناول الطَّبقة الكادحة غالباً، فلابد "للمسرح مِنْ أنْ يعمل على تَغْيير المجتمع نحو الأفضل في صالح الجماهير العاملة ، ويمكن للعالم المعاصِر أنْ ينْعكس في المسرح ، ولكن فقط عنْدما يفهم هذا العالم كعنصر قابلاً للتغيير ، بشرط أنْ يكون التغيير في تركيب المجتمع لصالح الطبقات المحرومة التي ترفض أن توضع في قالب أو نموذج ، لأنَّ التَّقولب يمنع التَّطور ويحدث الاغتراب، الذِي يعدُّ السِّمة المميزة للمُجْتمع الرأسمالي " [2] ، وهذه هي الفلسفة التي قامت عليها المعالجة الواقعيّة في مسرح ملحة عبدالله .

ويبدو انتقاد المجتمع سياسياً واجتماعياً واقتصادياً في مسرحية " الجسر " لملحة عبدالله وذلك من خلال المعالجة الواقعيّة للصِّراع الدِّرامي ؛ حيث تبدو ملامح واقعيَّة المعالجة في وصف المنظر في

---

(١) أحمد العشرى ، مسرح برتولد بريخت بين النظرية الغربية والتطبيق العربي ،مجلة عالم الفكر ، الكويت ، المجلد ٢١ ، العدد ٣ ، يناير ١٩٩٢م ، ص ١٩ .

(٢) المرجع السابق ، ص ١٧ .

بداية المسْرَحِيَّة ، حيث " أسفل أحد الكباري الجديدة تحت الإنشاء يوجد بعض الأشياء القدْيمة أساسات الكوبرى من الحديد الصَدِئ ويظهر عليها القدْم بينما على الكوبرى من أعلى يوجد ونش كبير الحجم مثل المارد العملاق الجاثم على الكوبري. توجد سيارة قديمة عبارة عن عجلات وصفيح حديد بدون أبواب وقدْ نامت العجلات الأربع بنسب مختلفة على الأرض. بعض براميل المازوت وقدْ غطَّاها الغبار المنتشر في كل مكان وتناثرت شكائر الإسمنت على أرضيَّة المكان " [1] .

حيث بدا منْ خلال هذا الوصف أنَّ هذا المكان مُهْمَل لا عمل فيه ، و في هذا استهلاك لمقدَّرات هذا الشعب ، فقدْ أصاب الخراب المكان لإهماله حيث لا يوجد تركيز إعلامي عليه ، ولكنْ حينما جاء التلفزيون ليصوِّر تمَّ تزييف الحقائق وبدأ العمل على قدم وساق منْ طلاء وإصلاحات بل أشجار زينة ،ما لبث القائمون عليها أنْ نزعوها بعد رحيل المسئول الكبير . فطبيعة المجتمعات العربية الكسل الشديد حتى أنَّهم يتركون الإنشاءات تتآكل دون أنْ تَكْتَمل يُجمل هذا الموقف المثل الشَّعبي الذِي أوردته الكاتبة وهو " موت يا حمار على ما يجيلك العليق " [2] .

وتبدو ملامح الواقعيّة الانتقادية في فضح المسئول الكبير، الذِي يزعم أنَّه منْ أسرة كبيرة قدَّمت خدمات جليلة لقرية الشُّطوط، التي ينتمى إليها هو وكذلك عمَّ مرزوق الغفير ،حيث يتضِّح أنَّ عائلته منِ الذِين تاجروا في قوت الشّعب كابراً عن كابر، فجده كان يسرق السلاح والخمور، ويبيع السلاح للفدائيين بأثمانٍ باهظة، ويبيع الخُمُور للنَّاس لكى تنسي ، أمَّا أبوه فكان ناظراً للزراعة لدى الإقطاعيين، وهو

(1) ملحة عبدالله ، الجسر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، د.ط. ، القاهرة ، ٢٠٠٢ م ، ص ١ .

(2) المصدر السابق ، ص ٢ .

السبب في خراب تجارة القطن المصري الذِي كان سلعة استراتيجية لمصر [١] .

ويتم اختزال التجربة في العبارة الأخيرة في نص المسْرَحِيَّة وهي :"يخرج بينما يدخل بعض الأشخاص ،يحملون في أيديهم جرادل بويه ،ويقوم بطلاء أساسات الحديد أسفل الكوبري، بينما ينْشَغِل الآخرون بالتنظيف، ووضع بعض أشجار الزينة " [٢] .

ويلاحظ على المعالجة الدراميّة "عدم اعتمادها على لحظات التأزُّم، التي تختلف فيها مدخلات التجربة الإنسانية عن مخرجاتها، وأنَّها خَلَت منْ الشَّخصيَّة التي تلعب دور البطولة ولكنَّها قامت على وصف الشَخصيَّات ،التي هي نماذج من الحياة كما في المسرح البريختي ، كما خلت المسْرحيَّة من شخصيَّة البَطَل، إنَّما الموجود هو شَخصيَّات أو نماذج منْ الحياة ، وكى تزيل الشَّخصيَّة تناقضها يكون وجودها في مجتمع لا يفرز أبطالاً ،و لهذا لمْ تجعل ملحة النَّاس أصغر ممَّا هم ،ولمْ تضخم الشَّخصيَّات المسْرَحِيَّة ،بل وضعتها على مبعدة" [٣] .

كما تبدو ملامح الواقعيّة في المعالجة الدراميّة أيضاً في مسرحية "الحجلة و عين العفريت" [٤] ، حيث انتقدت الكاتبة في هذه المسْرَحِيَّة الكثير منْ العادات الاجتماعية في المجتمعات العربية منْها ختان البنات والإيمان بالخرافات التي ملأت النّاس بالمخاوف،حتى نَكَّدت عليهم حياتهم ، واعتمادهم على (حلاقّ) الصّحة في العلاج ،وكذلك (كُودية الزار) وغيرها منْ الفئات، التي تعتمد في كسب عيشها على هُمُوم النَّاس وإقناعهم بالخرافة .

---

[١] ملحة عبدالله ، الجسر ، ص ٩ .

[٢] المصدر السابق ، ص ١٠ .

[٣] إريك بنتلى، المسرح الحديث ، ترجمة : محمد عزيز رفعت ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، القاهرة ، د. ت ، ص ٤٩٣ .

[٤] ملحة عبد الله ، الحجلة وعين العفريت، ص٤٤.

وقدْ تمت المعالجة الدراميّة مع تَطَوُّر الحبكة أو نموها على آليَّات متعدِّدة باءت بالفشل مثل العلاج من الحسد بطرق مختلفة ، ثمَّ محاولة (حلاَّق الصحَّة) أو الحكيم، ثمَّ العلاج عن طريق الزَّار ،حتى وصلت الحبكة الدِّراميَّة إلى قمَّتها ،التي تلاها لحظة الكشف بالمرحلة الأخيرة منْ مراحل المعالجة ،وهي تَدَخُّل (الأب) بمحو خُطُوط الحجلة والعودة إلى لعب الحجلة ،وتعمُّد الوقوع في عين العفريت دون أن يصيبه شيء، وهو تعليم للأطفال كيف يقضون على الخرافة بشكْل عملي .

ومنْ المسرحيات التي قامت على المعالجة الواقعيَّة للصِّراع الدِّرامي مسرحيَّة "شَقَّ المبكى "[1] ، وقد راعت مبدأ المعقوليَّة ، وأضفت على الأحداث ظلالاً من مشاكلة الواقع ،حيث إنَّها قامت على الصِّراع الطبقي "مثل مسرحيَّة الأيدي الناعمة لتوفيق الحكيم"[2] ، فـ(الأب) يصنِّف النَّاس حسب طبقتهم الاجتماعية اعتماداً على الدَّور الذِي يسكنونه داخل العمارة ، دون النظر إلى قيمة العمل ، لذا قدَّم ابنه سالم الذِي يشبهه في طريقة التفكير على ابنه صُبْح الذِي يُعْلِي منْ قيمة العمل ، كما كشفت المعالجة عن بخل الأب وشدة حرصه على المال ، وكذلك كشفت المسْرَحِيَّة عن إهْمَال الرجل للبنات، فهم منْ بقايا المتاع في المنْزِل، وهذه هي القيمة الفكرية التي أكَّدت عليها الكاتبة في مسرحيات أُخرى ،كمسرحية " " العازفة " .

وقدْ سارت الحبْكة الدراميّة في المسْرَحِيَّة في اتجاه الحلول أو المعالجة الواقعيّة المبنيَّة على المقدِّمات التي تؤدى إلى نتائج دون اعتماد على الصُّدفة القدريَّة ، فـ(شَرْخ الجدار) الذِي أهمله (الأب) اتسع، فأدَّى إلى انهيار العمارة ،وتساوي ساكن الدور العشرين مع ساكن الدور الأوَّل ، والأب البَخِيْل الطَّامع في تنمية ماله بصورة كبيرة أو جشعة فقد هذا المال حين أعطاه لهلال دون ضمانات ، وذلك

(1) ملحة عبد الله ،شق المبكى، ص٤٤.

(2) عصام الدين ابو العلا ، آليات التلقي في دراما توفيق الحكيم، الهيئة المصرية العامة ، القاهرة ، ٢٠٠٧ م ، ص٧٣-٧٤ .

بالتواطؤ بين هلال وسالم ، واضطر أنْ يزوّج ابنته منْ ماجد الذِي كان يسكن الدور الثالث ، بل ذهب معه ليعيش في مزرعته بعد أنْ فَقَدَ مسكنه .

والكاتبة هنا قدْ أحدثت نوعاً من الحراك الاجتماعي عن طريق التعليم والثروة، حيث يرى عبد المنعم تليمة أنَّ الصراع بين قوى اجتماعية قاهرة ، ومقهورة ، تُحَدَّد به كل صور الصِّراع الأخرى ، " ولذلك فإنَّ وظيفة المسرح لا تكون في الإيهام بواقع مصطنع ،بل تَكْوين الوعي بواقع حقيقي قابل للتغيير " (١)، فـ(الأب) و(سالم) قوى اجتماعية قاهرة ، و(صبح) و(أخواته البنات) و(ماجد) قوى اجتماعية مقهورة ، والصِّراع بينهما أفرز مجموعة منْ الصِّراعات الدِّراميّة الفرديَّة .

كما اعتمدت الكاتبة على المعالجة الدراميّة الواقعيّة في مسرحية " زمنْ المنْظى" (٢) ،التي كشفت فيها المجتمع الوظيفي في بعض جوانبه ، فالنِّظام الوظيفي يعتمد على أهل الثِّقة وليس أهل الخبرة ،كما أنَّه يعتمد على النِّفاق أو الرياء منْ الموظفين تجاه مدير العمل أو صاحبه ، لذا فإنَّ حجم الإنتاج ضعيف جداً في بعض المجتمعات العربية.

ولكشف سوء هذا النِّظام اعتمدت الكاتبة على الحبكة الدراميّة، ففي قمَّة لحظة التأزُّم وهي حاجة (المنْظى) إلى الظُّهور أمام المجتمع في صورة مدير العمل الفاهم لعمله ، يُتْلَف شريط الكاسيت فينطق كلاماً خارج السِّياق ، ويتابعه المدير الجاهل ، ممَّا يجعله مثاراً للسُّخرية بين النَّاس ومجالاً للعقاب منْ قبل رؤسائه ، وقدْ اعتمدت الكاتبة على الصِّراع المتوثب ، الذِي يقوم على الصدفة القَدَرية التي لا

(١) عبد المنعم تليمة ، مقدمة في نظرية الأدب، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة،ط.أولى،١٩٧٣،ص١٥٥

(٢) ملحة عبد الله ، زمن المنْظى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، د.ط. ، القاهرة ، ٢٠٠٣ م ، ص٤٤.

ترتبط فيها المقدِّمات بالنتائج ، وذلك دون الصدفة الفلسفية المبنيَّة على قواعد المنْطق .

ويتجلَّى التحوُّل في المفهوم التراجيدي في المعالجة الواقعيِّة للصِّراع الدِّرامي منْ المفاهيم الأرسطيَّة إلى المفاهيم البريختيَّة في مسرحية " مواطن رغم أنْفه" [1] التي اتخذت منْ مفهوم الانتماء والمواطنة موضوعاً للصِّراع الدِّرامي .

فالغريب يريد أنْ يشترى الأرض لكى يُوجِد لنَفْسِه مكانا،يَحْصُل منْ خلاله على حقَّ المواطنة . و(السيَّد تاج) يرفض البيع ، بل يفسد بيع الفلاحين الذِين باعوا أرضهم لهذا الغريب ، ودون الوصول إلى حبكة درامية تقليدية ينتصر (السيَّد تاج) ،ويفشل الغريب في أن يكون مواطناً، بينما يصبح الفلاحون مواطنين رغم أنوفهم .

ويبدو التحوُّل واضحًا في المفاهيم التراجيدية في المعالجة الدراميَّة ،فالمسْرَحِيَّة مرويَّة عن طريق راوٍ متخيَّل ،أمَّا في المسرح الأرسطي فالأحداث لابد أنْ تُجْري ،والمتلقي في المسْرَحِيَّة مجرَّد متلقٍ وليس مشاركاً في الحدث ،بينما في الدراما الأرسطيَّة يكون المتلقي مشاركًا في صنع الحدث ، الأحداث في المسْرَحِيَّة ناقوس خَطَر يُوقِظ فاعلية المتلقِّي، أمَّا المسْرح الأرسطي فالحدث الدِّرامي يستهلك فاعلية المشاهد وإرادته ،والأحداث في المسْرَحِيَّة محفز سلوكي يدفع المتلقي إلى اتخاذ موقف بينما المسرح الأرسطي تَطْهِيري يثير في نفس المتلقي مشاعر وعواطف ،و المتلقي بتفاعله مع الفكرة المسْرَحِيَّة يواجه الأحداث ويدرسها بينما المتلقي في التراجيديا الأرسطيَّة يعيش في قلب الأحداث ويعاني مع الشَخصيَّات ،فالإنسان في مسرحية " مواطن رغم أنَّفه" قابل للتغير وبيده أنْ يغير الأشياء ، الابنة (لارين) و(الطبيب) و(الفلاحون) جميعهم قدْ تغيروا، أمَّا في التراجيديا

[1] ملحة عبد الله ، مواطن رغم أنفه ، ص٤٤ .

الأرسطية فالإنسان غير قابل للتغَيُّر ،كما أنَّ التوتُر النفَّسي عند الشَّخصيَّات في المسْرَحِيَّة مرتبط بسير الأحداث والنتيجة التي ستصل إليها الشَخصيَّات ،بينما في الدِّراما الأرسطيَّة التَّوتر مرتبط بالنتيجة فقط، و أخيراً تطوُّر الخط الدِّرامي في المعالجة يعتمد على الأسانيد العقليَّة ،بينما في الدراما الأرسطيَّة تطوُّر الخطَّ الدِّرامي يعتمد على الشعور [1] .

ومن ثمَّ يبدو ميل ملحة عبدالله إلى المعالجة الواقعيَّة للصِّراع الدِّرامي في المسرحيات ذات الطَّابع الاجتماعي ، لاسيما أنَّها كاتبة تميل إلى الواقعيَّة السحرية وتتخذها مذهباً فنيَّاً لها . وكذلك في المسرحيات ذات البعد التاريخي . كما اتَّضح لنا تأرجُحِها ما بين وجود الحبكة البسيطة والمركَّبة ،و أحيانا تأتي المسْرَحِيَّة ذات بناء بريختي تعتمد على وصف الشَّخصيَّات .

المِحْور الثَّاني : المعالجة الرومانسيَّة للصِّراع :

ونعني بالمعالجة الرومانسية للصِّراع المعالجة التي تُعْلِي منْ شَأن العاطفة في مواجهة العقل ، وكذلك المعالجة التي تعتمد على الخيال الخارج عن دائرة الإمكان واقعاً .

وحري بالبحث أنْ يشير إلى أنَّ ملحة عبدالله خَلَطَت بين المعالجة الواقعيَّة والمعالجة الرومانسيَّة في بعض المسرحيات ومنْها مسرحية" الطَّاحونة" ، فإذا كان الصِّراع مع الطاحونة وأهل القرية والابن والابنة والضابط والفلاح قدْ اتسم بالواقعيَّة ،فإنَّ الصِّراع مع الذكريات التي جمعت بينه وبين زوجته قدْ اتسم بالرومانسية في المعالجة الدراميَّة في المشهد الأخير،كما يبدو في هذا الحوار :

---

(1) حول هذه الفروق أنظر : أحمد العشرى ، مسرح برتولد بريخت بين النظرية الغربية والتطبيق العربي ، ص ٢٥ ، ٢٦ ، وعبدالرحمنْ بدوى ، مقدْمة مسرحية دائرة الطباشير القوقازية لبريخت ، سلسلة روائع المسرح العالمي، العدد ٣٠ ، ص : ١١ ، ١٢ . وإريك بنتلى ، المسرح الحديث ، ص ٣٦٣ . وسعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، العدد ١٩ ، ١٩٧٩م ، ص ٢٠٨ .

"[الجميع يسرعون ويهبطون نحو القبو وراءهم الضابط] .

الضابط : لا ... لا لن أتحمل هذه الرائحة، إنَّها أكثر بكثير ممَّا أحتمل . ستدفع ثمن دفعك لي وجرأتك عليَّ

الفلاح : صندوق التروس .

العجوز : لن يفتح أحد هذا الصندوق .

الضابط : فلتفتحه أنت بيديك .

صوت العجوز : سأدفن نفسى معها لنْ يشاركني أحد في النَّظر إليها .

الضابط : إنَّها في الداخل ، أنَّني أشمُّ رائحة جسدها المتعفِّن .

صوت العجوز : سأحتضن هذه العظام وأموت معها ... أنَّني أُخَلِّص رفاتها منْ بين التروس بيدي هاتين .

[صوت الريح في الخارج مع دقات الطاحونة ... صرخة العجوز منْ الداخل] يدى .

[الابن يسرع نحو الصندوق يحاول فتحه فيفشل. دقات الطاحونة مع صوت الريح] صرخ العجوز ... قدَمي .

الضابط : يبدو أنَّ التروس بدأت تدور .

رجل ١ : إنَّها تلتهمه .

العجوز : فلنمت سويا يا حبيبتي .

الفلاح : ألمْ أقلْ لكم أنَّ بين التروس شيئاً يعوق الحركة.. لقدْ وضعها بين التروس ليقطِّعها يوماً بعد يوم . [صوت الرياح] .

العجوز : [يصرخ] رأسي ... [تخمد أنفاسه] .

الضابط : لقدْ مات" [١] .

فحين حاول الفلاح معرفة ما في القبو الذِي يَدْفِن فيه العجوز جثة الزوجة الأمَّ بين تروس الطاحونة يستميت العجوز في قفل باب القبو

[١] ملحة عبد الله ، الطاحونة ، ص ٤٥ ، ٤٦ .

دون مـنْ حولـه ليمـوت بـين تـروس الطاحونـة مـع زوجتـه الـتي كـان يـود أنَّ يكـون معهـا ، فقـدْ أعْلَـت الكاتبـة في هـذه المعالجـة الدراميَّـة مـنْ شـأن العاطفة في مواجهة العقل .

كمـا اعتمـدت الكاتبـة علـى المعالجـة الدراميّـة الرومانسـية في مسـرحية " صـاحية ونعسـان " [١] مـنْ خـلال الـنَّمط العـاطفي للقصـص الفرعيـة الـتي أوردتهـا ،مثـل قصـة حسـن ونعيمـة وياسـين وبهيـة وشـفيقة ومتـولي وأدهـم الشـرقاوي وزينـب وسـعد اليتـيم و صـبيحة، فكـل قصـة مـنْ هـذه القصـص مرتبطـة بالحصـول علـى قطعـة مـنْ أشـلاء نعسـان الخمسـة ، فكـأنَّ قصَّـة حـب صـاحية لنعسـان، هـي قصـة العشـق مـن العصـر الفرعوني وحتى العصر الحديث .

وهـذه المعالجـة الدراميَّـة هـي معالجـة رومانسـية ،لأنَّهـا تُعْلِـي مـنْ شـأن العاطفـة ،كمـا اعتمـدت علـى الخيـال الفـني ،و يؤكـد هـذا التمـاهي الـذِي كـان يحـدث بـين شخصـيَّة صـاحية وكـل مـنْ شخصـيَّة نعيمـة وبهيـة وشـفيقة وزينـب و صـبيحة ، و التمـاهي بـين شخصـيَّة نعسـان وكـل مـنْ شخصيَّة حسن وياسين ومتولى وأدهم الشرقاوي وسعد اليتيم .

وكـذلك مسـرحية "كـلام سِـتات" [٢] ، فبعـد انفجـار القنبلـة الـتي قضـت علـى كـل رجـال العـالم، لجـأت الكاتبـة إلى طاقـة الخيـال الـذِي خَلَقـت مـنْ خلالـه عالمـاً افتراضـياً هـو أقـرب الى العـالم المثـالي، الـذِي هـو مُعطـىً خيـالي يخلـو مـنْ شـرور العـالم الـواقعي ، إلا أنَّ الشَّخصـيَّة النّسـائية الأولى " زبيـدة " لمْ تسـتطيع الاسـتمتاع بـه ، لأنَّ الحيـاة ينبغـي أنْ تُعـاش كما هي بحلوها ومرّها ،سَعْدِها وشقائها ،خيرها وشرها .

وكـذلك مسـرحية "حالـة اختبـار" فبعـد الانفجـار الكـوني الـذِي قضـى علـى العـالم، خَلقـت الكاتبـة عالمـاً افتراضـياً تتلاشـى فيـه أبعـاد الزمـان

(١) ملحة عبدالله ، صاحية .. ونعسان ، ص٤٤ .

(٢) ملحة عبدالله ، كلام ستات ، مخطوط ، ص٤٤ .

والمكـــان ، وتختلـــف فيـــه طبيعـــة الأشـــياء فأنطقـــت الجمـــادات، ومنحتهـــا الإرادة ،و الإرادة حياة، وكل هذه معطيات خيالية رومانسية.

و في معالجتهـــا الدراميّـــة أَعْلَـــت مـــنْ شـــأن العاطفـــة كمـــا يبـــدو في هذا الحوار الذِي دار بين (الإمبراطور) و (المهرّج) حول المرأة :

"المهرج : إذاً مصيرها الهلاك .

الإمبراطور : ليتها تعود .

المهرج : لـــن تعـــود. فهـــي تبحـــث عـــن رجـــل مـــع الآخـــر تربطهـــا بـــه أجيال جديدة .

الإمبراطور : ولن تعود .

المهرج : نعـــم لـــن تعـــود. رحلـــت تقطـــع الصـــحارى بحثـــاً عـــن أمـــل اللقـــاء والتواصـــل مـــع آخـــر، فأنـــت محـــض آلـــة قـــذرة فاقـــدة للإحســـاس والشعور" [1] .

فـــالمرأة بعـــد أنَّ تخلَّصـــت مـــنْ الرجـــل الوحيـــد البـــاقي وامتلكـــت العـــالم ،لم يهدأ لها بال؛ لأنَّها افتقدت العاطفة.

كمـــا اعتمـــدت الكاتبـــة علـــى المعالجـــة الرومانســـيَّة الخياليَّـــة في مســـرحية "الجـــدة ... حكايـــة"[2]. حيـــث اســـتطاع (الأطفـــال) فـــكَّ السِّـــحر الـــذِي أعدَّتـــه السَّـــاحرة الشـــريرة ، وبالتعـــاون بـــين (الجـــدَّة حكايـــة) و(الأطفـــال)، الـــذِين يصـــعدون للمـــريخ علـــى أكتـــاف الشـــجرة (الجـــدَّة حكايـــة) ،الـــتي يـــزداد طولهـــا لـــيلاً حـــتى يصـــل إلى الكواكـــب الأخـــرى ومنْهـــا المـــريخ ،بالإضـــافة إلى اســـتخدامهم صـــواريخ الفضـــاء ،لإحضـــار حفنـــة مـــنْ تـــراب المـــريخ تخلـــط بالمـــاء ويشـــربها الأمـــير (مـــروان بـــن صـــفوان) ،فيعـــود إنســـاناً مـــرَّة أخـــرى، ويتـــزوج مـــنْ الأمـــيرة وتنتهـــي الحكايـــة نهايـــة ســـعيدة . وكـــل هـــذه الأحـــداث أحـــداث خياليـــة رومانســـية ،كمـــا أنَّهـــا تُعْلـــي مـــن قيمـــة الحـــب وهو من القيم النبيلة المرتبطة بالرومانسيَّة .

---

[1] ملحة عبدالله ، حالة اختبار ، الهيئة المصرية العامة للكتب ، د.ط. ، القاهرة ، ٢٠٠٠ م ، ص ٧٢ ، ٧٣ .

[2] ملحة عبدالله ، الجد حكاية ، ص ٦ وما بعدها .

المحور الثالث : المعالجة الرمزية للصِّراع الدِّرامي :

ترتبط المعالجة الرمزيَّة للصِّراع الدِّرامي بتقنيات المسرح العبثي في كثير من المشاهد ، ولكنه يتباعد مع المسرح الأرسطي أو يحطِّم المفهوم الكلاسيكي للتراجيديا ، حيث " تحل الحركة النَّفسية مكان مطابقة الشَخصيَّات للواقع في المسرحيات قبله ، أمَّا الحدث والتسلسل السببي فلا يصِّح أنَّ نذكرهما ، بل علينا أن نجهلهما تماما... وليس ثمَّ مكان لدراما أو مأساة ... فالمستوى يصير هزلياً، والهزل مأسوياً " (١).

فمصطلح مسرح العبث هو في ذاته ليس عبثاً و هراء، إنَّما مسرح العبث أو ما يسميه بعض النَّقاد العرب " مسرح اللامعقول ذو معنى مزدوج : فموضوعه من ناحية عبث الوجود ، أو رهبة الفراغ في الكون ، رهبة يعيا بها العقل ومن الناحية الأخرى يقوم بتصوير الوعى الحاد بهذا الفراغ والعبث ، لا عن طريق المنْطق الأرسطي ، بل عن طريق تجارب معزولة تَتصل بأعماق النَّفس المرتاعة أمام مأساتها الهائلة اللامعقولة ، أي المستعصية على الإدراك ، ولذلك يستعين هذا المسرح بالإيحاءات الفرويديَّة فيما وراء عالم المنْطق ، كالأحلام ، كما يلجأ إلى وسائل صور العبث المنْطقي ، كأقيسة المغالطة ، أو التوجُّه إلى غائبين، أو إلى أصدقاء خياليين ، أو كراسي خيالية ، وكإثارة ذكريات بين الواقع والخيال ... و في ذلك كله قدْ تزدوج الشَّخصيَّة الواحدة ، وقدْ تكرر نفسها ، أو تَحِل في أفعالها وأقوالها مَحِل شخصيَّة أخرى ، أو تكون مجرد صدى لها ، وقدْ تتضاد مع نفسها ، لا في مجرد الإدراك ،

(١) غنيمى هلال ، بفي النقدْ المسرحي ، دار نهضة مصر للطباعة والنشر ، القاهرة ، د . ت ، ص ٣٢ .

بل في التردُّد بين العقل والجنون ، أو بين التذكر وفقد الذاكرة ، أو الوعى المرهف والوسائل القاسية الغليظة والخُلُق الفظ " [1] .

وتتجلَّى المعالجة الرمزية للصِّراع الدِّرامي في مسرح ملحة عبدالله في كثير منْ المسرحيات منْها مسرحية "المتاهة" ، التي تدور أحداثها داخل مصحَّة نفسيّة، حيث تبدأ المعالجة الرمزية منْذ اللحظة الأولى في وصف المنْظَر ، فالمنْظَر متحف قَدِيم ، وقِدَمه هنا قِدَم الدنيا، فالدنيا منْذ بدايتها عن متاهة بالنسبة للإنَّسان أو هي على الأصح مصحة نفسية وكل هؤلاء البشر حتى رموز التَّاريخ البشرية نُزَلاء بهذه المصحَّة . يؤكد هذا الرسم الجسدي لشخصيَّة " أممي" وهو أحد شَخصيَّات المسْرَحِيَّة حيث " يدخل على أثر المشاجرة أممي وهو رجل في الخمسين منْ عمره ، ولكنَّه يبدو أكبر من سِنِّه حيث تغزو التجاعيد وجهه ويغطي الشِّعر الأبيض رأسه ، متأنِّق بعض الشيء رغم أنَّ ملابسه تبدو قديمة وبها بعض الرقع " [2] .

فالشَّخصيَّة تحمل اسم "أممي" وهو اسم يدل على الجمع بين البشر وهو الأمة ، يحمل منْ تجاعيد الزمنْ ما يدل على سن أكبر منْ سنة ، فقدْ شاخت البشرية قبل أوان شيخوختها لهول ما تقاسيه منْ أفعال البشر ، يبدو متأنِّقاً رغم قدْم ملابسه ، وهكذا الدنيا تبدو جميلة يتعلق بها البشر رغم كل مظاهر القبح التي تعتريها .

وتبدو العبثية المسْرَحِيَّة وارتباطها بالرمز حيث يعيش البشر فراغاً كونيا لا تربطه أسباب منْطقية أرسطية ، يتبدى ذلك منْ عدم تناسق الإجابات مع الأسئلة وافتقادها لمنْطق الأشياء فهي متاهة ومصحة نفسية ،كما يبدو في هذا الحوار :

"رجل ١ : ماذا تريد ؟

أمى : كوباً من الشاي الساخن منْ فضلك .

---

[2] المرجع السابق ، ص ٣٢ ، ٣٣ .

[1] ملحة عبدالله ، المتاهة ، مخطوط ، ص ٣ .

رجل ٢ : فلتجعلهم اثنين ولا تكثر منْ المزات .

رجل ١ : سعر الذهب ارتفع هل تعرف .

رجل ٢ : بالطبع أعرف وصل سعر البرميل إلى ستين دولاراً .

أمى : هل أفرغتم قيئكم منْ صدوركم .

رجل ٢ : بالتأكيد أنا معتوه ولكنَّي أشاهد البرامج التلفزيونية بانتظام وأحفظ أكثر منْ مائة فيلم .

رجل ١ : [جانباً لأمى] كما لا تلتفت إليه إنَّه معتوه ...لماذا سرقت منْه بطاقته الشَّخصيَّة]" [١] .

فالمطلوب كوب من الشاي ، والشاي مزَّات له ، والسؤال عن سعر الذهب، والإجابة بسعر برميل البترول، وهو معتوه بسبب سرقة بطاقته الشَّخصيَّة، لذا فأنَّ المعالجة الدراميِّة اعتمدت على نظام القفزات وليس التدرج المشهدي ، فالمعالجة تعتمد على الوعى الحاد بالفراغ الكوني ، وبأحداث منْعزلة في أعماق النفس الإنسانية بسبب صدمتها الهائلة اللامعقولية ، وسرقة البطاقة الشَّخصيَّة هنا رمز لفقدان الهويَّة .

ثم ترمز لدفن الإنسانية همومها في ثلاثة أشياء هي الجنس والإدمان للمخدر والمفْتر وتزييف الحقائق ، وقدْ رمزت للجنس بالملابس الداخلية الخاصة بالأنثى ، وللمْخدر والمفتر بشرب النرجيلة ، ولتزييف الحقائق بلبس العدسات اللاصقة حيث دار هذا الحوار :

"رجل ٢ : إنَّه دائم الشكوى رغم أنَّه سرق (الملابس) الخاص بي.

رجل ١ : هل أحضرت شرائط اللوابور ؟

أمى :هل توقفتم عن شرب النرجيلة والعدسات اللاصقة ؟" [٢] .

وتستمر المسْرَحِيَّة في معالجتها الرمزية عن طريق اللقطات المتقطعة التي تشبه الصورة الفوتغرافية البعيدة عن طبيعة المشهد

[١] ملحة عبد الله ، المتاهة ، ص ٣ .

[٢] المصدر نفسه ، ص ٤ .

الـدِّرامي الأرسـطي حـتى نهايـة المسْـرَحِيَّة الـتي تحمـل قـدْراً كبـيراً مـنْ التعبـير الرمـزى مـروراً بمشـهد غـير درامـي أرسـطي يحمـل دلالـة رمزيـة خطـيرة في وصـف المجتمعـات العربيـة تحديـداً ، حيـث يـرد هـذا المقطـع الحـوارى : [يـدخل عـدد مـن الرجـال يرتـدون البلاطـي البيضـاء يحمـل كـل مـنهم في يـده كـرباج. يهـبط مـن سـقف المكـان قفـص حديـدي كبـير يبـدو الجميـع بداخلـه يمسـك أحـد البلاطـى البيضـاء بالبروجـى يعـزف موسـيقى أشـبه بموسـيقى السـيرك فيـؤدى الجميـع رقصـة تعَـبِّر عـن تـرويض الوحـوش المفترسـة لتنتهـي الرقصـة بانسـحاب مجموعـة البلاطـي البيضـاء وارتفـاع القفص إلى الأعلى بينما يقف أفراد المجموعة أعلى مقاعدهم] .

"الرجل : ألف دولار لمنْ يستطيع البقاء على كرسيه طيلة عمره .

الفتاة : أعطني المال وأنا أجعلك لا تبرح مكانك .

رجل ٢ : أسـتطيع الوقـوف علـى رجـل واحـدة كالعصـفور علـى صفيح ساخن .

البائع : عصفور الجنة للبيع .

رجل ١: لمَ يخشى منْ هؤلاء ؟

أممى : إذا لمْ تحصـل علـى حصـتك مـنْ الحبـوب المخـدِّرة يظلـمْ عقلك وتقبع في جزيرة النِّسيان . منْ منْكم أطفأها ؟

الفتاة : أتمنّى أنْ أحيا لأرى أحدكم معلقاً على سارية العلمْ .

المنْدفع : لاشـك أنَّـك تفضـلين أصـابع السُـجق علـى أصـابع ورق العنب .

الفتاة : بل أفضل أصابع اللانشون .

البائع : أيُّ أصابع للبيع عدا الأصابع الوسطى" [١] .

فمجموعـة البلاطـى البيضـاء رمـز للحكَّـام ، والشـعب كـالحيوانات المفترسـة الـتي يروضـها هـؤلاء الحكَّـام ، لـذا يحمـل أحـدهم بوقـاً والبـاقون

[١] ملحة عبد الله ، المتاهة ، ص ٢١ ، ٢٢ .

يحملون الكرابيج رمزاً لطبيعة حكم الشُّعوب العربية التي يحكمها المثل القائل " صفارة تجمعهم وعصا تفرقهم " . ثم ترمز لتغييب الشعوب العربيَّة بالمخدرات والجنس القائم على العُري والفُحْش في تعبير المنْدفع والفتاة والبائع بما يعفُّ البحثُ وصاحبته عن طرحه أو تناوله .ويؤكِّد هذا الطَّرح الرمزي عند نهاية المسْرَحِيَّة حديث الكاتبة في هذا الحوار :

"السائق : لماذا تعم الفوضى كلما نأكل ؟ ألا تعرفون معنى الديمقراطية .

المنْدفع : الديمقراطية أيها الحذق لا تشبع منْ التهام الطعام .

البائع : ديمقراطية للبيع !

أممى : هل اشترى أحدكم حزباً سياسياً ؟

الرجل : [أممى] أستطيع بمفردى أنَّ أحقق لك الأغلبية .

رجل ١: لا توجد أغلبية فكل مِنَّا له قراره" [١] .

حيث يبين فقدان هذه الشعوب لأُسُس الديمقراطية أو القدْرة على بناء حياة سياسيَّة حزبية سليمة قائمة على انتخابات نزيهة غير مزيّفة يحقِّق الشعب فيها الأغلبية ، وليست أغلبية الرعاع الذِين إنْ جاعوا سرقوا وإنْ شبعوا ارتكبوا الفواحش .

اعتمدت ملحة عبدالله على الآلية ذاتها في المعالجة الدراميّة الرامزة في مسرحية المسخ ، ولاسيما في اللوحة الأخيرة التي تحمل عنوان " المسخ" ، فجابر حين يصبح مسخاً يرمز للإنسان العربي الذِي تتحكم في معطياته القوى الإمبريالية العالمية فأصبح لا يرى لا يسمع لا يتكلم . وما قيمة الكلام والسَّمْع والمشاهدة إذا أصبح الفرد غير قادر على تحريك الفعل ، مَا أقْسى أنْ تملك الرغبة ولا تملك القدْرة ! وأشد قسوة منْ ذلك أنْ يصبح الخَصْم حكماً .

[١] ملحة عبد الله ، المتاهة ، ص ٢٤ .

فجابر يملك الحقّ ولا يستطيع إثبات حقّه ، وهو رمز للإنسان العربي أو الشُّعوب العربيَّة لاسيما الشَّعب الفلسطيني الذي يملك الحقّ ولا يستطيع إثبات حقِّه ، كمَّمتْ المنْظَّمات الدولية فمه ، يصرخ ولات حين مجيب ، فالمنْظَّمات الدولية لا تسمع إلا ما تحبُّ أو تحبُّ إسرائيل ، وتَشْكِيل المحكمة التي حاكمت (جابر) منْ (حامل العصا) وهو لص ، و(الحيوان ١) ، و (الحيوان٢) شهود الزور ، و(الزوجة)الخائنة ، و(العشيق)، هو إسقاط سياسي على تشكيل المنظَّمات الدولية وهو نوع من دعارة الفَكْر تمارسه القوى الإمبريالية في حق الشُّعوب الضعيفة .

لذا حرَّكت الكاتبة الفعل الدِّرامي عن طريق هذه المعالجة ، يبدو ذلك في هذا الحوار :

"[يفتح القفص ... يدخل جابر فيه] هاتوا اللجنة .

[تدخل اللجنة وفيها حامل العصا ... العشيق ... الزوجة، والحيوان ١ ، ٢ يرتدى كل منْهم قبعة ... اللجنة تدور حول القفص وقدْ اتخذ جابر شكل القِرْد في حركاته] .

اللجنة : السلالة أصيلة ؟

المدير : طبعاً .

اللجنة : القُدْرة الجِنْسيّة ؟

الزوجة : معْدُومة .

اللجنة : القُدْرة العقلية ؟

الزوجة : معْدُومة .

اللجنة : القُدْرة العضلية ؟

الزوجة : **زيّ** الثُّور ... يجر ساقية .

اللجنة : اتفقنا فاضل حاجة واحدة بس ... الجنسية ؟

المدير : جاهز للتشكيل حسب نوع ولون العلم المطلوب .

اللجنة : اتفقنا ... تتمُّ الصَّفقة ... عايزين منْه مبدئياً مليون نسخة .

[يتجمع أعضاء اللَّجنة جميعاً ويحملون القفص] .

مليون نسخة ... مليون نسخة .

إظلام النَّهاية" [١] .

فجابر الذِي عجز عن إثبات مكان القرد دَخَل القفص مكان القرد وجاءت اللَّجنة لتفحُّص القِرْد أو المسخ ، النَّوعيَّة أصيلة ، القُدْرة الجنسية منْعَدِمة ، القُدْرة العقليَّة منْعَدِمَة ، القُدْرة العضليَّة كالثَّور . وتنتهي اللجنة إلى تقريرها أنَّها تريد منْه مليون نسخة كما تريد القوى الإمبريالية مليون نسخة منْ الشعوب الخانعة .

أمَّا مسرحية "الاسم عربي" فقدْ قامت كلها على المعالجة الدراميّة الرمزية ، بداية منْ اسم الشَّخصيَّة الرئيسة في المسْرَحِيَّة وهو عربي بن مغلوب بن صابر بن نعسان بن متنح بن مفتح عين ومغمض عين بن المكسوح ، فالاسم يدلُّ ، دلالة رمزية على أنَّ هذه الأسرة ذات تاريخ طويل في الذل والهوان ، فالخنوع والذلّ مصاحبان لهم فترة طويلة من الزمن ، كذلك الشعوب العربية منْذ انتهاء عصور القوة في الحضارة العربية ورثوا الخنوع والضعف .

وقدْ تتابعت المعالجة الدراميّة الرمزيَّة لعلاج صَمْت عربي الذِي وأوأ مرتين عند ميلاده ، وعاش حياته أبكم ولمْ ينْطق إلا كلمة واحدة قبل موته هي كلمة "لا" وقد مات بعدها مباشرة . وهذا الخرس ليس لعيب في جهاز النُّطق ، ولكنْ لسبب غير معلوم .

بدأت المعالجة الدراميّة بالرقية ثم كودية الزار ، ثم الطبيب . ولكنْ كل هذه المحاولات باءت بالفشل ، حتى قرر الأطباء أنَّه في

[١] ملحة عبدالله ، المسخ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٤ م ، ص٤٤ .

حاجة إلى تغيير كل أجهزة جسمه حتى يستطيع الكلام ، ولكن دون فائدة . يتجلى ذلك في هذا الحوار :

الطبيب : العملية تمت والحمد لله .بس أنا مش عايز كلام كثير .

مغلوب : المهم عربي عامل إيه ؟

أم عربي : مُشْ مُهِم ينْطق خَلاص أنا عايزه ابني .

الطبيبة : الدكتور سبق وقال مُشْ عايز إزعاج ، عربي دالوقت أصبح كل عالم ومجرِّب له فيه نصيب منْ نجاحاته . عربي نتاج الخبرة العالمية والعولمة ، يعنى كل واحد له فيه ضربة مَشْرط أو منْظار .

مغلوب : يعنى عربي حاله كويس ؟

الطبيب: الحمد لله زرعنا له كبد وكليتين وقلب ورئتين وكمان زرعنا له قرنيتين بس المخ اضطرينا نسفره بره لأنَّ الإمكانيات هنا مشْ ولابد .

أم عربي : يبقى عليه العوض " [1] .

إنَّ في كل نص رامز لابد منْ لحظة ينكشف فيها الرمز وإلا يصبح النَّص مستغلقاً ، فممَّا يؤكد رمزية المعالجة الدراميّة في هذه المسْرَحِيَّة قول الراوي : " يقول الراوي يا سادة يا كرام إنَّ المدعو مغلوب ... مغلوب على أمره مستني المؤتمر اللي لابد وأنَّ ينعقدْ لحلِّ مشكلة عربي ، وكل عربي فاقد النُّطق والكلام " [2]،منْ هنا يتّضح ارتباط المعالجة الدراميّة الرمزيّة في مسرح ملحة عبدالله بالإسقاط السياسي ، أو بالمسرح ذي الأبعاد السياسيَّة . دون أن تقع في المباشرة أو الخطابية، التي أشار إليها عبدالعزيز حمودة، الذي يرى أنَّ " إشكالية المسرح السياسي العربي سواء أكان مسرحاً سياسياً مباشر أم مسرح إسقاط سياسي، تتمثّل في مفارقة مغْلَقة، وهي أنَّه كلَّما اقترب

(1) ملحة عبدالله ، الاسم عربى ، مخطوط ، ص ٢٧ ، ٢٨ .

(2) المصدر السابق ، ص ١٦ .

الكاتب المسرحي مِنْ واقعه السياسي ابتعد عن مقتضيات الدراما، وكلَّما زادت جرأته السياسيَّة ضحى بنصيب أكبر من الفن ، لأنَّ الكاتب يجد نفسه في مواجهة متفرج غير مبالٍ أو مكترث، متفرج غليظ الحسّ أحيانا فيلجأ إلى التصريح لا التلميح ، وهنا يقع في فخ المباشرة والخطابية اللتين تتنافيان مع طبيعة المسْرح " [1] .

[1] عبد العزيز حمودة ، الحداثة والمسرح العربى ، مجلة عالم الفكر ، الكويت ، المجلد الحادي والعشرون ، العدد ٢ ، ديسمبر ١٩٩١م ، ص ٦٠ .

الشخصيَّة و آليَّات تشكيل الحوار

إنَّ الدِّراسة تعي جيداً جدلية العلاقة بين المضمون الفكري أو الموقف وبين آليات تشكيله ، فكلاهما يؤثِّر في الآخر و يتأثَّر به ، و يصعب الفصل بينهما أو الحديث عن أحدهما بمعزل عن الآخر ؛ لذا كان عنوان هذا الفصل " الشَّخصيَّة وآليات تشكيل الحوار " .

فالحوار هو أداة المسرحيَّة " فهو الذي يعرض الحوادث ، ويخلق الشخصيات ، ويقيم المسرحيَّة من مبدئها إلى ختامها " [١] ،فهو " السِّمة التي تشيع الحياة والجاذبية في المسرحيَّة ، ويعدُّ الحوار هو الخصيصة التي تميز المسرحيَّة عن سائر الصور الأدبية الأخرى من حيث إنّ المسرحيَّة لا تأخذ الشكل النِّهائى إلا عن طريق الحوار " [٢] ، فبه تَكْشف الشَّخصيات عن نفسها بنفسها وتتحاور فيما بينها لينمو الحدث من خلاله ، ولكن هذا لا ينفي أن المسرحيَّة كغيرها من فنون القَص تقوم في المقام الأول على الحدث أو القصة التي تعرض علينا من خلال الحوار ، فالحدث هو العنصر الذي يشغل المكانة الأولى بين عناصر العمل المسْرحي ، والحوار هو شكله الذي يميزه عن غيره من الأجناس الأدبية .

و قد عُرِّف الحوار بأنَّه "الحديث الذي تتبادله الشخصيات ، فيكشف جوهرها ويدفع الفعل إلى الأمام " [٣] ويعرفه آخر بأنه " أوضح جزء في العمل الدرامي ، وأقرب إلى أفئدة الجماهير وأسماعهم ، ويعبِّر به الكاتب عن فكرته ، ويكشف به عن الأحداث المقبلة والجارية في مسرحيته ، وعن الشخصيات ومراحل تطوُّرها ، والحوار الجيد هو الذي تدلُّ كل كلمة فيه على معنى يكشف عن حقيقة معينة ، ويعبِّر عن تلك الحقيقة تعبيراً دقيقاً لا مبالغة ولا افتعال فيه"[٤] .

---

[١] توفيق الحكيم ، فن الأدب ، دار مصر للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٥٢م ، دون ط ، ص ١٤٠ .

[٢] عادل النادى ، مدخل إلى فن كتابة الدرأمَا ، مرجع سابق، ص ٢٨.

[٣] فرحان بليل ، النَّص المسْرحي الكلمة والفعل ، مطبعة اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠٣م ، ص ١٠٧ .

[٤] يوسف نوفل ، بناء المسرحيَّة العربية : رؤية في الحوار ، دار المعارف ، مصر ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٥م ، ص ٨١ .

ويرى على أحمد باكثير أن الحوار " هو الذي يوضح الفكرة الأساسية ويقيم برهانها ويجلو الشخصيات ويفصح عنها ، ويحمل عبء الصِّراع الصاعد حتى النهاية"[١] ويرى عدنان بن ذريل أن الحوار هو " الوسيلة الأدبية للتفاهم والتخاطب بين الممثلين ، وبالتالى نقل الأفكار ، وسرد الحوادث للجمهور والذي يَظَلُّ الناظم لمضامين الصيغة المسرحيَّة بشتى أجزائها ، العرض ، والتأزم ، والمواقف والحل " [٢] .

أمَّا عن السمات العامة واللغوية للحوار فيمكن إجمالها في السمات الآتية:

١ – **توالدِّية الحوار** : فالحوار المسْرحي ينمو ويتوالد بمنطقية وتسلسل من نقطة إلى نقطة ، وهذا التوالد والنمو هو آلية الكاتب لنمو الحكاية . [٣] .

٢ – **الاقتصاد** : ونعنى به الحدَّ الوسطى بين الإيجاز المخلّ والإطناب الممِلّ ، فكل الجماليات وسطية لا إفراط ولا تفريط ،فلابد من الاقتصاد في الحوار بحيث تكون لكل كلمة وظيفة درامية [٤] .

٣ – **الواقعيَّة : وهذه السمة مردها إلى كون المسرح محاكاة للواقع** : وهي ليست محاكاة حرفية ، فالمسرحيَّة مشابهة للواقع في تعريفنا بنوازع الشخصيات وسلوكها الإنسانى ، وتخالف الواقع في كونها مركبة تركيباً فنياً له وظائف محددة ، ونقصد بواقعيَّة الحوار أنْ " يلتزم الكاتب حدود الشَّخصيَّة المرسومة فلا ينطقها إلا بما يتلاءم معها سواء أ أوتيت أمْ لم تؤتَ القدرة على الإفصاح عن ذاتها " [٥] .

٤ – **ضرورة مناسبة اللُّغة لموضوع المسرحيَّة** : فالمسرحيَّة التاريخية يختلف أسلوب لغتها عن المسرحيَّة ذات الموضوع غير التاريخى ، ولغة المأساة تختلف عن لغة

---

[١] على أحمد باكثير ، فن المسرحيَّة من خلال تجاربى الشَّخصيَّة ، مكتبة مصر ، د. ت ، ص ٨١ .

[٢] عدنان بن ذريل ، فن كتابة المسرحيَّة ، مرجع سابق ، ص ٥٩ .

[٣] فرحان بلبل ، أصول الإلقاء والإلقاء المسْرحي ، مطابع وزارة الثقافة ، دمشق ، الطبعة الثَّانية ، ٢٠٠٧م ، ص ١٢٢ .

[٤] أنظر: عادل النادى ، مدخل إلى فن كتابة الدراما ، مرجع سابق ، ص ٣٠ . وأنظر كذلك : لاجوس إجرى ، فن كتابة المسرحيَّة ، مرجع سابق، ص ٤٢٠ .

[٥] على أحمد باكثير ، فن المسرحيَّة من خلال تجاربى ، مرجع سابق ، ص ٨٨ .

الملهاة، حتى داخل الموضوع التاريخي لابد أن تتناسب اللُّغة مع العصر المعبر عنه، وهو ما يعرف باسم الإيهام الأرسطي لمواجهة الشخصيات التراثية[١].

٥ – **تلاؤم الحوار مع الشَّخصيَّة** : يتلاءم المستوى الأيدلوجي للغة الحوار مع ثقافة المتحاورين ،فلغة المثقف غير لغة الجاهل ، وذلك لأنَّ اللُّغة آلية من آليات رسم الشَّخصيَّة كما سيتضح لنا في الحديث عن آليات رسم الشَّخصِيَّة .

٦ – **أن يكون رشيقاً و ذا وقع جميل** : فطول الجملة أو المقاطع يؤدى إلى ضياع المعنى. والجمل التي ليس فيها إيقاع موسيقى جميلاً تؤثِّر في القارئ [٢] .

٧ – لا ينبغى الانشغال بزخرف الكلام والمحسنات البديعية والحُلي اللفظيَّة في الحوار على حساب المعنى [٣] .

و سيتوزع هذا الفصل على ثلاثة مباحث،يتناول المبحث الأول الحوار والسمات الشَّخصيَّة ، و يتناول المبحث الثاني الحوار الخارجي ، ويتناول المبحث الثالث الحوار الدَّاخلي للشخصيَّة .

(١) أنظر : يوسف نوفل ، بناء المسرحيَّة العربية ، مرجع سابق ، ص ٤٤ .

(٢) انظر : فرحان بليل ، أصول الإلقاء والإلقاء المسْرحي ، مرجع سابق ، ص ١٢١ – ١٢٧ .

(٣) انظر: طه مقلد ، الحوار في القصة والمسرحيَّة و الإذاعة والتليفزيون ، مكتبة الشباب ، القاهرة ، ١٩٧٥م ، ص ١٠ .

المبحث الأول

الحوار وسمات الشَّخصيَّة

الحوار وسيلة من وسائل التشخيص و إبراز جوانب الشَّخصيَّة ، ولا نعني بذلك جانب المظهر الشكلى فحسب ولكن يضاف إليه الأبعاد النفسية والاجتماعية للشخصية ، إذ السمات تتعدَّى المظهر فتشتمل على الجوهر أيضاً .

فمن خلال ما يقدمه الكاتب المسْرحي من خلال حواره من وصف للشَّكل واللون والبنية والقوام من طول وسمنة ونحافة وملابس والملامح الخاصة والعامة مثل الندوب أو الجروح أو التشوهات وغير ذلك ،يستطيع المشاهد أو القارئ أن يدرك حقيقة الشَّخصيَّة . وأن يدرك مستواها الثقافي والاجتماعى ،وذلك لكون الحوار " العنصر الذي يعرفنا بمظهر الشَّخصيَّة ويوفر لنا مادة كبيرة لفهمها ، وتحليل مزاجها وطبيعتها ومكانتها الاجتماعية " [١] ،فالكاتب المسْرحي لا يستطيع الاستغناء عن هذه الآلية الفنية فقد تكون سمة من السمات الجسدية للشخصية لها أثر بالغ في تحريك الصِّراع المسْرحي وتغيير مجريات الأحداث في المسرحيَّة .

ويقصد بالسمات الشَّخصيَّة للشَّخصية المسرحيَّة البعد المادي والبعد الاجتماعي والبعد النَّفسي ، ويقصد بالبعد المادي كل ما يتعلق بالكيان المادي المتصل بتركيب جسم الشَّخصيَّة " وما تحمله من ملامح وخصائص كالوزن والطول والنوع أو الجنس واللون ،وما بها من إعاقات طبيعية أو مكتسبة ومظهرها الخارجي ... وحالتها الصحيَّة " [٢]

ولكون هذا البعد له تأثير كبير في بناء الشَّخصيَّة المسرحيَّة حيث " يحرك أفعالها، ويحدد نظرتها للمجتمع " [٣] أوضحه الباحثون حين حدَّوده فيما يتعلَّق بشكل " الإنسان وطوله أو قصره ، وحسنه ووسامته أو دمامته ، واستدارة وجهه أو استطالته ،

---

[١] على عواد ، المعرفة والعقاب قراءات في الخطاب المسْرحي العربي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط.١ ، ٢٠٠١م ، ص ٦٤ .

[٢] أحمد إبراهيم ، الدراما والفرجة المسرحيَّة ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، الإسكندرية ، مصر ، ط.١، ٢٠٠٦م، ص ٥٠ .

[٣] رضا عبدالغنى الكساسبة ، التشكيل الدِّرامي في مسرح شوقى وعلاقته بشعره الغنائي ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، الإسكندرية ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٤م ، ص ٤٤٤ .

وبروز أنفه أو صغره ، وطول عنقه ، أو قصرها ، وبدانته أو نحافته، ولون بشرته وعينيه ، وشعره وأسنانه ، ونظافته أو قذارته ، ورائحته الطيبة أو الكريهة ، ونعومة بشرته أو خشونتها ، وعذوبة صوته أو قبحه ، ونوع ثيابه وجدتها أو رثاثتها"[١] .

وذلك لأنَّ كياننا المادي هو الذي يُلوّن بلاشك نظرتنا للحياة ، ويؤثر فينا إلى ما لا نهاية ، ويساعدنا على جعلنا متسامحين أو ساخطين ، نقاوم ، ونتحدى أو نسلم بالأمر الواقع، مسالمين ومتواضعين أو طغاة متعجرفين ثم هو يؤثر على تَطَوّرنا الذهني ، ويَصْلح أساساً لمركبات النَّقص والاستعلاء فينا [٢] .

كما أنَّ هناك من يعدُّ الملابس جزءاً مهماً من هيئة الشَّخصيَّة المسرحيَّة ، حيث نستطيع من خلالها أن نحصل على مادة كافية وكبيرة لملاحظة الشَّخصيَّة المسرحيَّة وتحليلها وتفسير تصرفاتها ، وذلك " ما تنم عنه الملابس من فقر أو غنى أو تبذير ، ومن قلة في الذوق أو أناقة،أو رثاثة ،يلج إلى شعورنا فوراً ويمدنا بمادة للتفسير والتحليل" [٣] .

بل إن بعض الباحثين يربط بين ألوان الثياب وبين الدور الذي تلعبه الشَّخصيَّة في العمل المسْرحي ، حيث " يمكن استخدام الترابطات بين الألوان لتوكيد الشَّخصيَّة، فالغانية ترتدي ثوباً أسود قصيراً .. بينما ترتدى المرأة العذراء أو العفيفة ثوباً أبيض مرتفع الرقبة ، ويرتدى الملك الأثواب الأرجوانية..بينما الشحاذ ثوباً رمادياً " [٤] .

ومن ملامح رسم الشَّخصيَّة أيضاً صوتها ، إذ يرى النقاد أنَّه " لا شيء من صفات الشَّخصيَّة الجسمانية ، يقارب في أهميته الصوت للتشخيص .. إن عمق الصوت ومداه وحجمه واتساعه سواء أكان خارجاً من الأنف أم من الحلق أو كان ضعيفاً أم قوياً كل هذه الصفات لها أثر كبير في الكاتب المسْرحي والجمهور على السواء " [٥]

---

[١] عبدالله خمَّار ، تقنيات الدراسة في الرواية : الشَّخصيَّة ، دار الكتاب العربى للنشر والتوزيع والترجمة ، الجزائر ، ١٩٩٩م ، ص ٢٢ .

[٢] أنظر: عبدالمطلب زيد، أساليب رسم الشَّخصيَّة المسرحيَّة ، دار غريب ، القاهرة ، ٢٠٠٥م ، ص ٢٧ .

[٣] فردب ميليت . جيرالديس بنتلى ، فن المسرحيَّة ، ص ٤٤٩ .

[٤] جلين ويلسون ، سيكولوجية فنون الأداء ، ت / شاكر عبدالحميد ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، العدد ٢٥٨ ، ٢٠٠٠م ، ص ٢٣١ .

[٥] فردب ميليت . جيرالديس بنتلى : فن المسرحيَّة ، ص ٤٥٣ .

وعلى الرغم من أن البعد المادي للشخصية المسرحيَّة " لا يحدِّد الجزئيات ولا يصف الشَّخص وصفاً دقيقاً "[١] فإنه يلعب دوراً مهماً في إبراز الشَّخصيَّة المسرحيَّة .

والملاحظ أنَّ ملحة عبدالله تميل في أعمالها المسرحيَّة إلى التعبير بالفعل أكثر من ميلها إلى التعبير بوصف الشَّخصيَّات ، ويبدو البعد المادي وهو المحور الأوَّل من محاور المبحث الأول من هذه الدراسة الذي يحمل عنوان " الحوار والسمات الشَّخصيَّة " وسنتناوله في محورين ، الأول الحوار و المظهر الشَّكلي للشَّخصية ، الثاني الحوار و الرسم الكاريكاتيري للشخصية.

المحور الأول : الحوار و المظهر الشَّكلي للشَّخصيَّة

"ففي مسرحية "حانة الربيع" [٢] نجد وصفاً للفتاة في حوار بين (آدم) و (الجرسون) يتناول سماتها الجسدية ،يقول :

"الفتاة : معذرة هل توجد غرفة لإصلاح ملابسي وترتيب بعض أشيائي ؟

الجرسون : نعم ... نعم ... وبكل سرور .

(يأخذ يدها. يخرجان)

آدم : كم هي جميلة ، حين تلف جسدها بهذا المعطف المخملى في ليلة شتاء كهذه .

(يدخل الجرسون)

الجرسون : قلت لك إن السماء سوف ترسل لك هديتها حين يدق رسول نافذتك.

آدم : رقيقة أليس كذلك ؟ ... ستقول دورا مرة أخرى .

الجرسون : قد تروق لك ، وليس شريطة أن كل ما يروق لك يروق لى أيضاً .

آدم : دورا ... كانت فتاة رقيقة . حين ترسل سدائل شعرها الذهبى على خصرها النحيل ويتثنى عودها يميناً وشمالاً ، تعتقد أن السماء قد أطفأت نورها ليشرق من بين عينيها .

---

[١] صالح لمباركية ، بناء الشَّخصيَّة في مسرح ألفريد فرج ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، د. ت ، ص ٦١ .

[٢] ملحة عبدالله ، حانة الربيع ، ص ٤٤ ، ٤٥ .

الجرسون : إلى متى وأنت تهذى باسمها ، النساء كثيرات وحبات الثلج تدق نافذتك . ثم إن كلاً منا تجاوز السبعين من عمره ، أين نحن ذاهبون"

.

ويبدو الوصف الجسدى هنا محركاً للصِّراع الدرامي ، فقد أدَّى وصفها بالجمال إلى محاولة آدم الاستئثار بها ، مما دفعه بعد ذلك إلى قتل صديقه ورفيقه الجرسون الذي رفض غواية الفتاة حتى لا يخون صديقه.

وكذلك في مسرحية "الطاحونة" [١]:

"الابن : [يقرأ] في هذا اليوم أشعر بأنَّ نظرات أبيك تطارد بطنى المنتفخة سأكتب لك فيما بعد [يصمت] .

الضابط : أكمل .

الابن : انتهي الخطاب .

الضابط : أرنى ما تاريخ هذا الخطاب ؟

الابن : إنه قبل عشرة أعوام .

الضابط : هل سمع أحد منكم أن السيدة حامل ؟

رجل ٢ : حامل ؟ !!

رجل ١: من مَنْ ؟ وهذا عجوز عاجز قد تعدى التسعين .

الابنة : [تبكي] شبيهة أمك دائماً يرددها ... سأقتلك .

العجوز : أنا لست عاجزاً ... تلك الشيطانة لا أستبعد أنَّها تجرى وراء كل رجال القرية .

الضابط : وهل لاحقت هذه المرأة أحداً ما ؟

الفلاح : أقسم أني لم أر منها إلاَّ كف يدها عندما كانت تدير الطاحونة .

رجل ٢: لم نسمع عن ذلك إلا منه .

رجل ١: كانت نساؤنا يأتين لتدبر لهن أمورهن !!

[١] ملحة عبدالله ، الطاحونة ، ص ٤٠.

الضابط : أيها العجوز إنى أسألك سؤالاً صريحاً هل رأيت من امرأتك خيانة ؟

العجوز : نعم – فمن أين أتت بالجنين الرابض بين أضلعها ؟ " .

فالعجوز المصاب بالعِنَة بين مطرقة الشك وسندان التصريح بالعجز يصارع نفسه، فينفي عجزه في البداية ، ثمَّ يقرُّ باستحالة أنْ يكون حمل زوجته منه ، فيضع نهاية لهذا الصِّراع .

وهذا الوصف محرك للصِّراع الدرامي ومغير لأحداث المسرحيَّة ، فجمال هذه المرأة وعجز زوجها ،جعلها محلَّ شكوكه ممَّا دفعه إلى قتلها .

وقد يكون الوصف الحواري للشَّخصية كاشفاً عن الصِّراع بين الأجيال وبين المعطيات الحضارية كما يبدو في مسرحية "فنجان قهوة"[1] :

"جاسم : أهلاً يابوي [بينما الجد ينزل البساط فيظهر رجل عجوز يرتدى ملابس أعرابى ، ثوب ذو أكمام واسعة ، وذيل طويل تصل إلى الأرض مع شدة اتساع الثوب ، يحاول ارتداء جاكيت بدلة عصرية فلا يستطيع أن يرتدى النَّصف الآخر من هذا الجاكيت] .

الجد : [وهو يحاول ارتداء الجاكيت بدون جدوى لصعوبة تلاؤم الزى مع الجاكيت] الله يخزيك يا شيطان ... أنا مانى عارف ألبس هذا الثوب البغيض ... على العموم خلوه لكم ... ما أبغاه [ويقذفه جانباً] .

جاسم : هذا كوت يا والدي ... خلية يدفيك من البرد ...

الجد : اللى يدفينى الظو ... شبَّ الظو ... ندفأ ...

جاسم : شب الظو ؟! [يضرب كفاً على كف] لا حول ولا قوة إلا بالله . [يتجه للتليفزيون يحاول ضبطه ، بعد أن اختفت معالم صورته .... فيفشل ويجلس في الصالون على الكنبة الوثيرة ... بينما الجد يفرش متاعه على الأرض . ويجلس في المقابل على البساط] "

[1] ملحة عبدالله ، فنجان قهوة ، ص ٦ .

فـ(الجد) صاحب ذو الطبيعة البسيطة البدوية يميل إلى الزي البدوي بملامحه المتوارثه،وبكل ما يمتُّ بصلة للأصالة ، بينما (جاسم) الابن يعتقد أنَّ تخليه عن أصالته و موروثاته و شكله يعني العصرية و التمدُّن و الحضارة، فثمة صراع بين جيلين زمنياً ، وثمة صراع بين مستويين حضاريين ،أولهما البداوة و الأصالة وثانيهما التمدُّن و التَّحضر،فـ(جاسم)نموذج لجيل جديد تاه بين ماضٍ مجيد الجوهر،وحاضر معيار الأفضليَّة فيه للمظاهر حتى لو فُقِد المحتوى .

وكذلك وصفه لسارة ابنة الأندلسي في مسرحية "غول المغول" [1] ، وذلك من خلال الحوار بين (ابن لؤلؤ) تاجر الجوارى و(الأندلسي) نفسه وهو لا يدري أنَّ المعروضة للبيع ابنته وكذلك الخليفة :

"ابن لؤلؤ : إنني يا شيخنا أحضرت اليوم قطعتين أحلاهما هي الأغلى ولكنَّها شرسة المراس .

الأندلسى : أهم ما في التجارة الصدق ... هل تعطينا بعض الوصف لبضاعتك ؟

ابن لؤلؤ : إنَّها دون العشرين .

الأندلسى : دون العشرين ؟ إذاً إنَّها فرس كبيرة .

ابن لؤلؤ : بل مهر صغير متورد الخدين .

الأندلسى : مهر له خدان .

ابن لؤلؤ : وله شفتان حمراوان .

الأندلسى : إن هذا لمهر عجيب .

الأندلسى : والله إني عشقت هذا المهر من الوصف .

ابن لؤلؤ : وأسنانه كاللؤلؤ المعقود في خيط المسبحة .

الخليفة : لقد ألهبت حماستى با ابن لؤلؤ ...

[1] ملحة عبدالله ، غول المغول ، ص ٨١ ، ٨٢ .

الأندلسى : لقد فررت من الأندلس خشية على ابنتى من الاغتصاب وكدت أموت أكثر من مرة حفاظاً على شرفها ، ولقد لذت بالخليفة وأمير المؤمنين بمن ألوذ في الدنيا إذا انتهك خليفتكم شرفي ".

فهذا الوصف لجمال سارة من خلال الحوار هو الذي أبرز السمات الشخصيَّة ،وهذه السمات تتراوح بين الواقعية و الرمزيَّة ،و بالتالي أسال لعاب الخليفة ،و أشعل رغبته في امتلاك هذه الفتاة ، وحرَّك الصِّراع بين الأندلسي وابن لؤلؤ ، انتهي برفض الخليفة الاقتراب منها حفاظاً على شرف أحد قواده وهو (حسام) حتى لا يدنس شرف من دافع عن شرف الأمة .

وهي بقدرتها على الإقناع وفصاحة لسانها عدَّلت من سلوك الخليفة ، فقد أقنعته بأنَّ استغراقه في ملذاته هو الذي أضعف دولته ، وأطمع فيه أعداءه .

وقد يأتي وصف الشَّخصيات وصفاً مادياً دون أنْ يكون له دور في تحريك الصِّراع الدِّرامي أو دفعه ، ممَّا يضعف من التكنيك الفنِّي للمسرحيَّة ، وقد ورد ذلك في مسرح ملحة عبدالله وإن كان على قلة ، مما يشهد لها بمقدرة فنية عالية ، ومن نماذج هذا الوصف ، ما ورد على لسان النَّجدى في وصف محبوبته في مسرحيَّة "مية أراجوز" [1] يقول :

"خميس : شفتها ... حلوة دي .

على : يا سلام يا خميس ... يا أخى اسكت خلينا نسمع .

النجدى: أيوه ياسى خميس شفتها أيام ما كُنت باشوف ... أيامها كنت لسه شاب صغير وكنت متعايق بنفسى قوي ... كنت امشى أحس إن البلد دى مش مقاسى ... آه ... والله كنت حكاية لغاية ما قابلتها زلزلت كياني كان شعرها الأسود الطويل مدلدل على ظهرها، وعينها ولا عيون البقر ، وكله كوم وقوامها كوم تانى والا بياضها الخمرى ، كانت لما

[1] ملحة عبدالله ، مية أراجوز ، ص ١٣ .

تظهر تحس إن فوانيس الشارع كلها انطفت ، وإن القمر ماشى معانا على الأرض .

على : الله يا عم شوقتنى قوى .... احكى".

فهذا الوصف المادي للشَّخصية من خلال الحوار لم تستثمره الكاتبة في تحريك الصِّراع الدِّرامي ، ولم يغير من أحداث المسرحيَّة في شيء . وكذلك وصف بان لجمال فستان تانيا في مسرحية "مركب بان"(١) ،لم يحرك صراعاً ولم يغير في المسرحِيَّة :

"تانيا : كان يوماً جميلاً .

بان : وفستانك يومها كان رائعاً .

تانيا : لكن رأسه كان أكبر من جسمه ويداه صغيرتان .

بان : يوماً جميلاً آخر في عمرنا .

تانيا : تسعين سنة ذهبت سريعاً".

المحور الثانى : الحوار والرسم الكاريكاتيرى للشَّخصيَّة :

يقصد بكلمة كاريكاتير ذلك الفن الساخر من فنون الرسم ، وهو صورة تبالغ في إظهار تحريف الملامح الطبيعية أو خصائص ومميزات شخص أو جسم ما بهدف السخرية أو النَّقد الاجتماعى والسياسى ، فن الكاريكاتير له القدرة على النَّقد بما يفوق المقالات والتقارير الصحفية أحياناً (٢) .

فالشَّخصيَّة "الكاريكاتيرية" هي التي "يركز المؤلِّف في رسمها على ملمح واحد من ملامحها الجسدية أو النفسية أو الخلقية أو غير ذلك من ملامح الشَّخصيَّة الإنسانية مهملاً بذلك كثيراً من الجوانب الأخرى التي تظل الشَّخصيَّة من دونها كياناً مفتعلاً غير مقنع " (٣) . وهي بذلك تمثل أنموذجاً لا يكاد يتغير ، ولا تتبدل سماته طوال النَّص فيظل

(١) ملحة عبدالله ، مركب بان ، ص ٧٢ .

(٢) انظر : مصطلح كاريكاتير .www.marifa.org

(٣) على عواد ، غواية المتخيل المسْرحي : مقاربات لشعرية النَّص والعرض والنَّقد ، المركز الثقافي العربى ، المغرب ، ط. ١، ١٩٧٧م ، ص ٥٤ .

محافظاً على ثباته دون أن يتأثر بالمتغيرات ، وفي الوقت نفسه ليس له أثر كبير يذكر مهما تغيرت الظروف المحيطة به ، وهي شخصية مسطحة لا يتذكرها القارئ بسهولة كما يستطيع المتلقى " أن يتنبأ بسلوكها في المواقف المختلفة ،كما يتنبأ بسلوك الشَّخصيَّة النمطية " [١] .

وهذا النوع من الشخصيات لا تحتاج من المؤلف إلى إعادة تقديم لكونها لا تتطور عما كانت عليه حيث " تستند الشَّخصيَّة المكررة على أفكار غير أصلية ، تدور حول الدوافع البشرية كشخصية البخيل مثلاً " [٢] .

وهي بوصفها شخصية نمطية فإن ما يميزها عن غيرها أنها لا تعرف " أي تحوُّل أو تغير لافتقارها إلى الكثافة الإنسانية النفسية التي يمكن أن نجدها في الشَّخصيَّة المسرحيَّة ، وهي تحافظ على ملامحها طوال الحدث مما يؤثر على طبيعة فعلها " [٣] .

وحين نبحث عنها نجدها تكثر في " الأنواع المسرحيَّة التي تهدف إلى النَّقد الاجتماعى أو إلى الإضحاك من خلال تضخم الصفة بشكل كاريكاتورى ، لذلك نجدها في الكوميديا " [٤] . أمَّا بالنسبة للمأساة أو المسرحيَّة الجادة " فإن هذه الشَّخصيَّة لا تصلح ، لما يفترض أن يكون في المسرحيات الجادة من شخصيات حية تثير اهتمام المشاهد وتعاطفه بما تحمل من دلالة وما تأتى من سلوك وما تجتازه من أزمات أو تنتهي إليه من فواجع " [٥] .

و من ثَمَّ فرسم هذه الشَّخصيَّة يقوم على تضخيم السمات الجسدية أو النفسية أو الاجتماعية بصورة مبالغ فيها تثير السخرية والضحك . ويبدو هذا في مسرحيات ملحة عبدالله ، ففي مسرحية "شق المبكى"[٦] نجد شخصية الأب التي ركزت فيها الكاتبة على سمات ثابتة ،جعلت هذه الشَّخصيَّة نمطية ومسطَّحة مثيرة للسُّخرية من خلال

---

[١] على عواد ، غواية المتخيل المسْرحي ، ص ٥٤ .

[٢] المرجع السابق ، ص ٥٤ .

[٣] مارى إلياس و حنان قصاب ، المعجم المسْرحي ، مكتبة لبنان ، بيروت ، ط.١ ، ١٩٩٧م ، ص ٢٧٣ .

[٤] المرجع السابق ، ص ٢٧٤ .

[٥] عبدالقادر القط ، من فنون الأدب : المسرحيَّة ، دار النهضة العربية ، بيروت ، ط.١ ، ٢٠٠٠م ، ص ٢٥ .

[٦] ملحة عبدالله ، شق المبكى ، ص ١٠ ، ١١ .

سمات نفسية مثل التَّكَبُّر ، فهو يرفض أنْ يزوج ابنته من ماجد لكونهم يسكنون في طابق أعلى من الطابق الذي يسكن فيه أبو ماجد في العمارة، وإن كان الطابق هنا يرمز إلى الطبقة الاجتماعية ،كما يبدو في هذا الحوار :

"الأب : هل تعرف أبو ياسر ؟

أبو ماجد: نعم ... الذي يقطن في الدور الأول .

الأب : نعم ... لقد جاء اليوم وقابلنى وأنا في المصعد وطلب منى طلباً سخيفاً.

أبو ماجد: والله إنه سخيف فعلاً .

الأب : تصور يا أخى ... تناسى أنه يقطن في الدور الأول وتجرأ علىّ بعين وقحة وطلب منى بنتى الكبرى .

أبو ماجد: وماذا قلت له ؟

الأب : تناسى وضعه وأنه يقطن في الدور الأول ، قلت له إننى لن أزوج ابنتى مهما كان السبب لأى ساكن تحت الدور العشرين ، إجابة مقنعة أليس كذلك ؟؟

أبوماجد: إنه أمر ليس بجديد فنحن ساكنى الأدوار العليا ... وإن كان ... لنا علاقات جيدة ويجب ألا نتخطى حدودها .

الأب : ... وإن كان ... هل تعرف ساكن الدور التاسع عشر ".

أبوماجد: ولكنه يمتلك شقة بالطابق التاسع عشر بالإضافة إلى الثامن عشر .

الأب : وإن كان فهو لا يمثل لى سوى شخص ترك النظرة التي يتمتع بها من أعلى ليسكن في الدور الأسفل منه .

أبوماجد: هذه نظرتك الخاصة فلا تختلف بالنسبة لى الطابق العشرين والطابق الثالث .

الأب : لكل منا وجهة نظره في الحياة ، إننى حتى لا أستطيع أن أوافق على تقديم كوب من الشاى لساكنى الأدوار السفلى ... [يتدارك نفسه] أنا لا أقصد شيئاً يا أخى ... المهم...

ماجد : كفي يا والدى يبدو أننا أخطأنا في العنوان ، هيَّا بنا .

كما وصفت ملحة عبدالله شخصية (الأب) في هذه المسرحيَّة بالبخل حتى على أبنائه ،حيث رفض بناء الجدار على الرغم من ثرائه الفاحش إذ يملك الملايين ، وهذه الشَّخصيَّة تمثل نموذجاً لشريحة من البشر ، التي تتمثَّل فيها ظاهرة التكبر والبخل بكل أبعادها .

ولعل ملحة عبدالله أرادت معالجة هذا النمط من الشَّخصيَّة وهي شخصية المتكبر المتغطرس البخيل، باحتساب سلوك هذه الشَّخصيَّة سلوكاً مشيناً وظاهرة اجتماعية مذمومة ، تثير في النفس النفور والاشمئزاز معتمدة في ذلك على أسلوب نقدى ساخر يبدأ من تعرية الواقع الاجتماعى وينتهي إلى رفضه .

وقد اعتمدت ملحة عبدالله في رسمها لهذه الشَّخصيَّة على الصِّراع الخارجى مع شخوص المسرحيَّة وخاصة ابنه صبح الذي يمثل العنصر المعتدل في الأسرة ويمثل الضبط الاجتماعى ، ومن خلال صراعه مع هلال صديق سالم الابن الأكبر الذي نسج خيوط عملية النَّصب للاستيلاء على أموال الأب ، إضافة إلى الصِّراع الداخلى بين مخاوفة وهواجسه ومطامعه . وللصِّراع الداخلى دور هام في بناء الشَّخصيَّة ،وتطور الأحداث فيها ، "فنتيجته حاسمة بالنسبة إلى الشَّخصيَّة ، حيث تسمو نتيجة هذا الصِّراع نحو الأعلى أو تنحدر نحو الهاوية حسب ما اختارته لنفسها " [1] .

وقد اعتمدت ملحة عبدالله لرسم هذه الشَّخصيَّة (الكاريكاتيرية)على عدة أمور، منها.

١ – **رأى المحيطين بالشَّخصيَّة** : وهو ما يعرف بالتشخيص بالرأى ، وتكمن قيمة التشخيص بالرأى في "تَردِّد رأى ما على لسان الشَّخصيَّة الواحدة في أكثر من موطن ، لان هذا التردد من شأنه أن يسم هذا الرأى بسمة الثبات وعدم التحول، رغم حساسية بعض المواقف ورغم اختلاف السياق من موطن إلى آخر، مما يعنى

[1] عبدالله خمَّار ، تقنيات الدراسة في الرواية : الشَّخصيَّة ، ص ١٠٣ .

أنـه رأى صـدر عـن رؤيـة وقناعـة راسـخة لا عـن مجاملـة أو انفعـال نفسـى وليـد اللحظة"[١].ويبدو هذا في رأى ابنه صبح فيه من خلال الحوار الخارجي الآتي :

"صبح: ما هذين الجوالين [٢] يا أبى ؟

الأب : هذا ليس شأنك .

صبح : كيف ... شأن مَنْ إذن ... ؟

الأب : شـأنى وحـدى . هـذه ملابسـى القديمـة ... صـدقة أخرجهـا لهـلال كـى يوزعها بمعرفته .

صبح : ما رأيتك أبداً تغير هذا الثوب الذي ترتديه .

الأب : نعم إنَّها ملابسى قبل أن أتزوج بأمك تفضل يا هلال .

هلال : شكراً يا عمى جزاك الله خيراً عما تفعله من أجل الفقراء والمساكين .

الأب : والآن ألن تحرر لى إيصالاً بما تستلم ؟

صبح : إيصـال باسـتلام صـدقة ؟! ... شـىء غريـب أليس كـذلك مـا حاجتـك للإيصال إنَّها مسألة أمَّانة فقط .

هلال : إن صبح لديه الحق يا عمى ، فالمسألة مسألة أمانة ، ولا تنسى يا عمى لـو عـرف البنـك بأن لـديك كـل هـذه الملابـس القديمـة لحجـز عليهـا ، والصدقة بيننا سر .

صبح : لا تقلق يا والدى فأنا شاهد .

هلال : نعم صبح شاهد – تعال يا صبح شاهد بنفسك [يحاول فتح الجوال].

الأب : لـيس ضـرورياً ، فالصـدقة لابـد أن تـتم خفيـة ، بعيـداً عـن أعـين النـاس تفضل يا هلال . وغداً سنلتقى ، لا تنسى غداً سنلتقى"[٣].

---

[١] عبدالمطلب زيد ، أساليب رسم الشَّخصيَّة المسرحيَّة ، مرجع سابق ، ص ٣٤ .

[٢] كذا بالأصل ، وهو خطأ، والصواب: ما هذان الجوالان ؟

[٣] ملحة عبد الله ، شق المبكى ، ص. ٢٣

ففي عبارة صبح " ما رأيتك تغير هذا الثوب الذي ترتديه " تعبير عن بخل هذا الأب ، ليس على أبنائه فقط ، بل حتى على نفسه ، فقد جعلت الكاتبة " مناط التشكيل الهزلي نابعاً من ميوعة التركيبة الاجتماعية لأبطالها البرجوازيين ، بأصولهم الرثة بحيث أصبحت المسرحيَّة عندها تحمل موقفاً متشدداً في مواجهة هذه الطبقة ، ومعارضة قوانينها ونظمها الاجتماعية" [١] .

وقد يرجع الرسم الكاريكاتورى للشخصية لعيب من عيوب الشَّخصيَّة من الناحية الثقافية وهي الجهل ، وقد نجحت ملحة عبدالله في الاعتماد على الحيل اللغوية في تحقيق هذه الغاية كما يبدو في كثير من المسرحيات منها مسرحية "شق المبكى" ، كما يبدو في المفارقة التي أحدثتها الشَّخصيَّة لعدم فهمها الفرق بين عبارة الترحيب الإنجليزية *Welcome* والعبارة العربية ويلكم من الويل أو العذاب ، كما يبدو في هذا الحوار:

الخبير الأول : جودنايت سير .

الخبير الثانى : هاللو مستر أبوسالم .

الخبير الثالث : آه .

سالم : حللتم أهلاً ونزلتم سهلاً .

الأب : ما هذا اللغو الفارغ يا سالم ... أهلاً وسهلاً

الخبير الأول : *Welcome* (ويلكم) .

الأب : ويلكم ؟

الخبير الثانى : *Welcome* .

الأب : ويلكم أنتم .

الخبير الثالث : آه .

هلال : *Welcome* .

الأب : أنت كمان هتقول ويلكم ، طيب يا ويلكم *Welcome* " [٢] .

---

[١] إبراهيم عبدالله غلوم ، المسرح والتغير الاجتماعى في الخليج العربى ، عالم المعرفة ، الكويت ، ع. ١٠٥ ، ١٩٨٥م ، ص ٩٠ – ٩١ .

[٢] ملحة عبدالله ، شق المبكى ، ص ٣٠ ، ٣٧ .

٢ – **وعى المحيطين به بهذه الصفة** : ذلك " لأن الكاتب الكوميدى هو الذي يعرفنا بعيوب الشَّخصيَّة كى يجعلنا نضحك على هذه الشَّخصيَّة لكونها مضحكة بقدر ما تجهل نفسها تمامًا ، ولا ترى عيوبها وتتصرف تصرفاً طبيعياً وتظن أن أحداً لا يراها ولا يعرف شيئاً عنها " [١] .

ويبدو وعي ملحة عبدالله بذلك وبضرورة التوافق بين الحوار والمستوى الفكري للشَّخصية في هذا الحوار بين (جابر) غير المثقف أو المتعلم و (زوجته) ابنة عمِّه المثقفة في هذا مشهد من مسرحية "المسخ"[٢] .

"جابر : كنت فين يا ميسة ؟

الزوجة: كنت مطرح ما كنت ... عايز إيه ... ؟

جابر : أنا ما أجبلش إن الحرمة تكلم جوزها بالشكل ده ....

الزوجة : ياشيخ بلاخوته ... باقولك إيه أنا مش ناقصاك ... كفاية اللى أنا فيه...

جابر : فيك إيه اتكلمى ... ده انت حبيبتى ... هتخبى علىّ ؟

الزوجة : تعبانة يا جابر ... مش قادرة يا جابر حاسة إن عمرى بيتسرق منى وأنا معاك ....

جابر : مش فاهم يابنت العلام ولا مؤاخذة ...

الزوجة: ولا مؤاخذة ... عشان كده أنا مش قادرة أحقق أحلامى وياك .

جابر : أنا حاسس إنى مش فاهم حاجة خالص ... يا ترى ليه يا مايسه ؟

الزوجة : عشان فيه فاصل بينى وبينك ... وحاجز كل يوم بيخلى كل واحد فينا جوه دايرة اهتمامه ... عايش منغلق على الآخر .

جابر : أيوه .

---

[١] نجية الطهارى ، بناء الشَّخصيَّة في مسرح أحمد رضا جوجى (رسالة ماجستير) ، مخطوطة في جامعة لخضر باتنة ، الجزائر ، ٢٠١١م ، ص ١٨٣ .

[٢] ملحة عبدالله ، المسخ ص٥٥ .

الزوجة : والعزلة اللى فرضتها علينا الظروف دى ... بقت بتشكل سأم وملل في نجاح العلاقة الإنسانية حسب الروابط الاجتماعية الرجعية .

جابر : [يومىء وكأنه يفهم حديثها] أيوه طبعاً ... ما احنا ولاد عم .

الزوجة : وده بيشل قدرتى على الفعل أمامك ... إذ إنك تشكل لى الأنا الأعلى..

جابر : أهو ده كلام العلام اللى بينور العقل ... ويخلى الواحد دايماً مبسوط .

الزوجة : اسمع يا جابر ... أصبح من غير المنطق والمعقول أن تستمر هذه الرابطة ... بمعنى إنَّها أصبحت تفتقد إلى الديناميكية .

جابر : أنا حاسس إن كلامك حلو وكله عواطف وأحاسيس لكن مش فاهم من أول الدوائر اللي قلتيها". (١)

كما تبدو هذه السمة في مسرحية "صهيل"(٢) بشكل واضح ، ففي المنظر الأول عند حديث زينب ومبروك عن ولادة المهرة نجد الحوار التالى :

"مبروك : المهرة إزاى هتولد من غير حصان يقرب لها ؟

زينب : مش الدكتور قالك بالنية .

مبروك : يا بت النية محلها القلب مش البطن ... تفتكرى هتخلف حصان ولا مهرة .

زينب : هتخلف بغل زيك"

فقد ساعد هذا الحوار على بيان المستوى الثقافي للشخصية ، فالدكتور أجاب مبروك بأن ذلك سوف يتم بالعلم ، وزينب حولت العلم إلى نية . ولا ننسى دلالة التسمية ، فالمبروك يطلقها المصريون على الشخص ضعيف الفهم أو القدرات العقلية أو المجذوب .

(١) ملحة عبدالله ،المسخ ، ص٥٥ .

(٢) ملحة عبدالله ، صهيل ، ص ٧ .

كما يبدو في تعليق (زينب) و(مبروك) على تأخر عملية الولادة حيث ردوها إلى معتقدات شعبية تتسم بالجهالة ،كما يبدو في الحوار التالي :

مبروك : يا بت باهرج معاكى ... ما تخديش على خاطرك منى بس إيه يا بت اللى مأخر ولادتك سنة .

زينب : هو كده الست لما يعدو لها تتأخر .

مبروك : دى تخاريف يا زينب ... ولا يكونش الخلفة من الظهر تتأخر كده .

زينب : وبعدين اسكت شويه" [1] .

كما يسهم الحوار في رسم شخصية المراوغ عن طريق بعض الحيل اللغوية مثل المشترك اللفظى و تعدد المعنى ،كما يبدو في حوار (مبروك) مع(الدكتور أبراهام) :

الدكتور: ثم إيه حكاية الخلفة من الظهر دى فهمنى ؟

مبروك : خلفة من الظهر ... آه يعنى من ورا ظهرى وأنا مش عارف .

الدكتور: لا يا شيخ ... أنا سمعتك وانت بتتكلم مع زينب ... تعرف إيه بالضبط عن الخلفة من الظهر ؟

مبروك : أعرف إنَّ العلم بتاع حضرتك خد جلد من ظهرى وهو ده اللي هيخليني أخلف .

الدكتور: إزاى يا مبروك ؟

مبروك : أهو ده بقي اللى ما أعرفوش " [2] .

وهنا يتضح دور الحوار في رسم الشَّخصيَّة " و التدرج بها ، وهو الطريق الوحيد إلى ذلك الهدف ، فليس للمسرحية ما للقصة من ألوان القص من سرد وعرض، واسترجاع (فلاش باك) وتحليل ووصف ، وليس لها إلا الحوار المرتبط بالفعل أو الحدث، سواء أكان هذا الحوار تقريراً أم حوارًا يستعين بالصورة الفنية ، وهنا نجد الحوار بوجه عام مكوناً للسمات العقلية والنفسية والاجتماعية للشخصية ، إذ تكون لكل شخصية لغتها

[1] ملحة عبدالله ، صهيل ، ص ٢٠ .

[2] المصدر السابق، ص ٢١ – ٢٢ .

المناسبة لدرجة وعيها ، ومستوى إحساسها ، وشكل عاطفتها ودورها في الفعل الدِّرامي وموقفها فيه ، واتفاق موقفها مع الحركة المسرحيَّة والأحداث والحبكة " [١] .

وتتعدَّد الشخصيات الكاريكاتورية في مسرحية "زمن المنظى"[٢] ، وتتعدَّد زوايا رسم الشَّخصيَّة ، فمنها ما يركز على البعد المادي الفسيولوجى للشخصيَّة كزيادة نسبة الحَوَل في عين هذه الفتاة ابنة عم (على)، التي يريد أن يتزوجها وهو ما ورد في هذا الحوار :

"على : بنت عمى طال عمرك .
المدير : وايش فيها .
على : كانت حوله درجة أصبحت مايه وثمانين درجة .
المدير : وايش يقول ؟
مفرح : بيقول بنت عمه حولة .
المدير : وايش أسوى لها الحين .
على : هي عروستى طال عمرك .
المدير : وايش أسوى لك إنت وياها .
على : طال عمرك يعنى المعونة" [٣] .

وقد يعتمد الرسم الكاريكاتورى للشخصية على طريقة النطق للكلمات كما يبدو في رسم ملحة عبدالله لشخصية (ميسور) في مسرحية "زمن المنظى" ، فهي شخصية هندية لها لُكْنَه خاصة في نطق العربية مثيرة للضَّحك ، وهو أسلوب من أساليب رسم الشَّخصيَّة [٤]،يعرف باسم التشخيص باللُّغة ، يبدو ذلك في هذا المقطع .

"الحوارى: [يدخل ميسور] .
ميسور : أيوه ... بابا ... هذا كله خلاص . كله فيه نظافة .
على : واش هل البلاوى ... إنت واقف ورا الباب تتصنت .
ميسور : (خارجاً) أنا خلاص ... تعبان ... أنا عقلى خربان . ما فيه أفهم كلام عربى .
(يخرج)

[١] يوسف نوفل ، بناء المسرحيَّة العربية ، ص ٤٠ .
[٢] ملحة عبدالله ، زمن المنظى ، ص ١٣٨ ، ١٣٩ .
[٣] المصدر السابق ، ص ١٣٨ ، ١٣٩ .
[٤] أنظر : عبدالمطلب زيد ، أساليب رسم الشَّخصيَّة المسرحيَّة ، ص ٨٦ وما بعدها .

مفرح : الله يبلاك ياخى بهذا المخبول ... ها وبعدين . ما سمعت شىء عن الريس الجديد" [1] .

[1]) ملحة عبدالله : زمن المنظى ، ص ١١١ .

المبحث الثانى

الحوار الخارجى

الحوار الخارجى والحوار الداخلى كلاهما ملازم للمسرحية ، وكلَّما ذكرت المسرحيَّة ذكرت معها كلمة الحوار دون تمييز بين الحوار الخارجى والحوار الداخلى ، ذلك " أن الحوار هو أداة المسرحيَّة ، فهو الذي يعرض الحوادث ، ويخلق الشخصيات. ويقيم المسرحيَّة من مبدئها إلى ختامها " [١] . وعليه فإن " الحوار هو أداة التخاطب في المسرحيَّة ، وهو السمة التي تشيع الحياة والجاذبية في المسرحيَّة . ويُعدُّ الحوار هو الخصيصة التي تميز المسرحيَّة عن سائر الصور الأدبية الأخرى من حيث إن المسرحيَّة لا تأخذ الشكل النهائى إلا عن طريق الحوار وخشبة المسرح " [٢] .

ولأنَّ الكتاب المسرحيين كانوا عماد الحركات المسرحيَّة المهمة " فقد احتلَّت النَّصوص المكانة الأولى، وكان ذلك دافعاً إلى بذل الاهتمام في إيصال الحوار بأبهي صورة إلى المتلقي . ولأن النَّص المسْرحي أدب يصدر في كتاب ، ولأن اللُّغة مادة الأدب ، فقد حرص الكتاب على تجويد حوارهم وصقله حتى يبدو قريناً لبقية فنون الأدب . و الحوار تُسيطر عليه بشكل عام وظيفة المشهد الذي يكون هذا الحوار جزءاً منه ،وهو يدفع الحبكة مرحلة أو أكثر في تقدمها ، أو يلقى المزيد من الأضواء على طبائع الشخصيات الرئيسة ودوافعها،أو يحقِّق – في أحسن صورة – هذين الهدفين معاً في وقت واحد ، ولهذا أيضاً يُطلب من الكاتب المسْرحي أن ينظِّم حواره،بحيث يظهر وكأنه حركة انبعاثية ، وأن تحت هذا السطح المائج المضطرب تياراً قوياً يحمل الأشخاص والحبكة إلى غايتها المحددة، وبذلك يصبح الحوار جيداً وفعالاً ونفعياً ومطِّوراً للحبكة"[٣] .

وعلى ذلك فإنَّ الحوار يحمل الحبكة ويساعد على تطورها ، ويلقي مزيداً من الضَّوء على طبائع الشخصيات ودوافعها والقضايا التي تؤمن بها سواء أكان ذلك من

---

(١) توفيق الحكيم ، فن الأدب ، ص ١٤٠ .

(٢) عادل النادى ، مدخل إلى فن كتابة الدراما ، ص ٢٨ .

(٣) عثمان عبدالمعطي ، عناصر الرؤية عند المخرج المسْرحي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٦م ، ص ٦٧ – ٦٨ .

الناحية السياسية ، أم الاقتصادية ، أم الاجتماعية ، أم الدينية ، بمعنى أنَّ الحوار هو الوعاء الذي تصب فيه أفكار الشخصيات .

فالحوار الخارجي هو الكلام الذي يتمُّ بين شخصيتين أو أكثر [1]، و عرَّفه آخرون بأنَّه:تبادل الحديث بين الشخصيَّات في القصة أو المسرحيَّة و يتناول شتى الموضوعات. [2]

وسنتناول الحوار الخارجي في محورين ،الأول:الحوار والدِّلالة الأيدلوجيَّة المباشرة للشخصيَّة،و الثاني:الحوار و الدِّلالة الرمزيَّة للشَّخصيَّات .

المحور الأول: الحوار و الدِّلالة الأيدلوجية المباشرة للشخصيَّة

من أبرز الايدلوجيات التي كشف عنها الحوار الخارجي في مسرحيَّات (ملحة عبدالله) السمات السياسية للشخصيَّة ،فالعلاقة القائمة بين الإبداع الفني والسياسة علاقة موغلة في القدم، وقد عرفتها مختلف الأمم بوصفها نوعاً من الإشكاليات التصادمية ، المتأرجحة بين التوافق مع سياسة السلطة تارة ، ومنفصلة وثائرة عليها تارة أخرى ، ممَّا يجعل الصِّراع والجدل مستمراً إلى حين .

والنَّص المسْرحي نصٌّ يُعَرِّى الواقع ، " فالسياسة متصلة بالمسرح والمسرح ملتحم بها " [3] .

فمسرح ملحة عبدالله أخذ على عاتقه مسؤولية توعية الشعب العربي ، وإيقاظ الحس الوطني والقومي عنده حتى يتحمل مسئولياته وينهض بنفسه .

فمن القضايا السياسية التي حملها الحوار الخارجي في مسرحيات ملحة عبدالله قضية الوحدة العربية ، التي هي أمل كل عربي شريف ، حريص على قوميته ، ويبدو ذلك في الحوار الذي دار بين (الصحفي) وبين (نعيم) في مسرحية "اللمس" ،بتقول :

الصحفي: أحلامك ... بتحلم بإيه يا أستاذ نعيم .

نعيم : أنا ها أقولك مقطع من القصيدة اللي أخذت بها الجايزة .

---

[1] إبراهيم حمادة ، معجم المصطلحات الدِّراميَّة ، ص١٠١

[2] مجدي وهبة و كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ، مكتبة لبنان، بيروت ،ط٢، ١٩٨٤م،ص١٥٤

[3] سعد أردش ، المخرج في المسرح المعاصر ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، العدد ١٩ ، ١٩٧٩م ، ص ٢٠١ .

الصخفي: ياريت .
نعيم :

في ليلـــتى يا مـــا ســـهرت وتمنيـــت
وعلـى بصـيص الضـوء يا مـا ترجيـت
ليـت الهـرم والفـاو وتـونس لنـا بيـت
وتكـون تهامـة حـوش والبـاب حطـين
وتكـــون وهـــران كلهـــا لـــه بســـاتين
ويكـــون نهـــر النيـــل فيـــه جـــداول

الصحفي: الله عليك يا أستاذ نعيم ... وده هو عنوان هذا اللقاء الممتع . مانشيت رائع ... البيت الحلم" [١] .

ويبدو إلحاح هذه القضية على الحوار الخارجي في مسرحية "غول المغول" في الحوار الذي دار بين (القاضي) و (القائد حسام) بعد أن أعلن الخليفة (المستعصم بالله) إقامة الاحتفالات بانتصار التتار على طائفة الإسماعيلية ،تقول:

"حسام : أرأيت يا مولانا القاضى نحتفل ابتهاجاً بهزيمة طائفة الإسماعيلية على أيدى التتار .
القاضى : جاء الزمان لنفرح بسقوط بلادنا ، قطراً قطراً ، ونتهلل لبقائنا أحياء ، هل سمعت أخباراً جديدة عن تقدم التتار نحو بغداد ؟
حسام : إنهم يقفون الآن على حدودنا مع فارس ، وقد أرسلوا وفداً منهم لمقابلة الخليفة "[٢] .

وكأنهم أوَّل الأمر لم يدركوا مغزى المثل العربى المعروف " أكلت يوم أكل الثور الأبيض " يتضح ذلك في أثر الفرقة بين الشعوب في هزيمتها أمام القوى الاستعماريَّة ، وهذا ما بدا واضحاً في الحوار الخارجى الذي دار في قصر الخليفة (المستعصم بالله) .

"الخليفة : ما موقف جيش العدو .
مجاهد : إنما العدو يكثف جيشه في أرض فارس على حدودنا وقد سبق وأعلمتكم يا مولانا .
الخليفة : نعم وكانوا يرسلون إلينا بطلب المدد أو استخدام أراضينا للهجوم على البلدان الأخرى المجاورة ولم تتضح نيتهم نحونا قبل الآن .
مجاهد : إنما كانوا يحاربون الإسماعيليين ليضعفوا جبهتهم حتى يتفرغوا إلينا دون وجود شوكة في ظهرهم .
الشيخ محيي: أعلن في الناس بالجهاد يا أمير المؤمنين لنصطف جميعاً قبل قدوم التتار .

[١] ملحة عبدالله ، اللمس ، ص ١٠ .
[٢] ملحة عبدالله ، غول المغول ، ص ١٦ .

ابن كره : نحن يا مولانا يجب أن نستعين بكل من له القدرة على حمل السلاح فالتتار يهجمون بجموع كثيرة كالموجات التي لا تنقطع حتى تغرق القلاع المحاصرة " [1] .

ومن القضايا السياسية التي حملها الحوار المباشر في مسرح(ملحة عبدالله) قضية الصِّراع العربي الأمريكى من أجل سيطرة أمريكا على ثروات الشعوب العربية وخاصة النفط ، واستمالة بعض الأنظمة العربية لضرب بعضها ببعض،و تتحوَّل الأنظمة الصديقة إلى أنظمة معادية تضرب هي الأخرى ، فالثابت تاريخياً أنَّ أمريكا ومن معها ليس لها أصدقاء في المنْطقة العربية ،ولكن لها مصالح ، يبدو ذلك في مسرحية "اللمس" في الحوار الذي دار بين (نعيم المعداوي) وابنته (دنيا) :

"نعيم : يا دنيا [يضغط على الجرس تدخل دنيا] .
دنيا : أفندم يا بابا .
نعيم : هاتى قلم وورقة واكتبى القصة اللى هامليها لك .
[تمسك بقلم وورقة]
نعيم :
في ليلة هوجاء جاءت تعتكر
على رماح الجند في حذر
دنيا : هي مين دي يا بابا .
نعيم :
اكتبى ... اكتبى في النهاية
هاتعرفي
... أطفال بلا رؤوس
[تتوقف عن الكتابة]
نعيم :
اكتبى ... بلا رؤوس
بطونهم تفوح بالضباب
عيونهم تروح في الأصقاع
يطالبون بحقهم في الحياة
من ذا يطالب بالحياة ؟
طفل بلا رأس ولا عيون !
بغداد يا جريحة يا بيت الحسين
زيحى غبار الموت ..

[1] ملحة عبدالله ، غول المغول ، ص ٤٨ .

... هـــــذا صـــــلاح الـــــدين

دنيا : لا ... يا بابا إنت بتخوفنى قبل النوم" [١] .

إنَّها قضية صراع حضارات ، فالوقائع تشير إلى أنَّ احتدام الصِّراع بين البشر يتزايد بسبب حساسية حضارات العالم بعضها إزاء بعض ، بل وحساسيتها تجاه الدين الإسلامى على وجه التحديد نظراً لانتشاره المتصاعد ، ويبدو ذلك حاضراً بقوة بين الحضارة الغربية ..، وبين الأولى والحضارة الإسلامية التي تتصادم بدورها معها [٢] .

أمَّا عن دور الحوار في الكشف عن السمات الاجتماعية للشخصية وأيدلوجيتها في الجانب الاجتماعى ، فيمثل قضية خلافية بين النقاد ، وما يهمَّنا هو الرأي الذي يرى بأنَّ الأديب يحق لمجتمعه أن يجبره على اعتياد ما يراه الصواب في إنتاجه الفني ، وأن يحدِّد له موضوعاته التي يتناولها، وأفكاره التي يبثها في هذه الموضوعات .

وقد استطاعت ملحة عبدالله أن تحمل الشخصيات الكثير من مفاهيمها أو أيدلوجياتها الاجتماعية ، ففي قضية المرأة العربية أكدت على ضرورة السلام الاجتماعي داخل الأسرة ، وقد حمل الحوار الخارجى هذه الأيدلوجية كما يبدو في مسرحية "اللمس" في الحوار الذي دار بين (أحمد) الجنايني)وزوجته (سيدة) على الرغم من أنَّ ظاهر الحوار يوصى بغير ذلك ، فـ(أحمد) حريص على عدم تعرض زوجته لأشعة الشمس الحارقة :

"أحمد : شوفي لك حته تدارى فيها من الشمس .

سيدة : أمَّال مين اللى يمسك لك السلم .

أحمد : أهي هانت . هانت يا سيدة كلها دقايق ونخلص .

سيدة : شد حيلك أمَّال ، ثم إيه اللى زنقنا نعمل العملة دية في عز الظهر .

أحمد : الضيوف يا سيدة .

سيدة : أهو أنت كده كسلان ، على طول تسيب الشغل لآخر لحظة .

أحمد : دايماً لسانك طويل عايز قصه .

[تترك السلم فيسقط على الأرض ، ينهض ثم يركض وراءها] هاتى لسانك والله لا أقصه

سيدة : قلت خلاص . ريقى نشف خلاص .

أحمد : أهو كلكم كده يا نسوان . ما ينفعش معاكم إلا قص اللسان قال كسلان قال .

---

[١] ملحة عبدالله ، اللمس ، ص ٢٩ ، ٣٠ ، ٣١ .

[٢] عبدالمنعم سعيد ، صراع الحضارات أو العولمة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ٢٠٠٢م ، ص ٢٢ – ٢٣ .

سيدة : والله لاشتكيك لسعادة البيه "[1] .

ويبدو هنا أثر البيئة في فكر الكاتبة ،تلك البيئة تتمتع بتقاليد عربية حريصة على الدفء الاجتماعى بين الأسرة ، ويبدو موقفها المنتقد للتفكك الأسري في مسرحية "الطاحونة" في الحوار بين الابن والابنة حول شخصية الأب :

"الابنة : الرياح توقفت .
الابن : هكذا طوال اليوم ، لا يفعل شيئاً سوى إدارة الطاحونة بيديه المرتعشتين.
الابنة : أنت ابن عاق ... ألا تدرك معنى أن يظلَّ هكذا بدون عمل ينتظر أن تُحسن إليه ؟
الابن : لقد صار خَرِفاً هَرِماً ... إنَّ حصيلة ما يجمعه من عمله طوال الأسبوع لا يكفي حتى لإطعام طفل رضيع ورغم ذلك يرهق نفسه بالعمل .
الابنة : لو أنَّك لا تبخل عليه بالعطاء لارتاح من العمل .
الابن : أنت تعرفين أباك جيداً ... فلم يتوقف عن إدارة الطاحونة منذ عشرة أعوام ... رغم توقف الرياح .
الابنة : ليت أمى موجودة لتساعده .
الابن : رحمها الله .
الابنة : ماذا تقول ؟
الابن : إنى أترحم على أيامها ... فلا أحد يجزم بأنَّها ماتت أو أنَّها حية .
الابنة : مسكينة تلك الأم [دقات الطاحونة ترتفع] هل تعتقد أنه يستطيع إدارة الطاحونة بدون الرياح .
الابن : ويقولون أيضا إنَّها تحاكى ابنتها في كل شىء ؟
الابنة : " بعصبية " قلت لك توقف عن ذلك .
الابن : ومثلما فعلت الأولى حينما سرقت أموال أبيها فعلت الأخرى وسرقت ذهبه وفرت تثغو وراء كبش آخر .
[الطاحونة تدق ، الابن والابنة يندفعان نحو الباب]" [2] .

والكاتبة هنا بحسِّها الاجتماعى الواعى ترصد أسباب التفكك الأسرى بداية من غيره الأب الشديدة على الأم حتى وصلت إلى درجة الشك فيها وقتلها ، مع الإلماح إلى أن سبب الشك هو الضعف عند الأب حيث بحثت عن "كبش آخر " مع ما في هذه الكلمة من دلالات ، أمَّا الابن فقد سرق وتمَّ سجنه خمس سنوات ، وذلك نتيجة الفقر الاقتصادي ، أمَّا الابنة فقد انسحبت عليها تُهَم الأم.

[1] ملحة عبدالله ، اللمس ، ص ٣ – ٤ .

[2] ملحة عبدالله ، الطاحونة ، ص ٢٩ – ٣١ .

وتتبلور رؤية التفكك الأسرى حتى تصل قمتها حيث الفقر الشديد وأثره على التقايض على الطعام داخل الأسرة في هذا المقطع الحوارى بين الأب والابن والابنة،تقول:

"الابنة : سأرحل .
الابن : لن تفلتين هذه المرة .
العجوز : دعها فربما تجد مرعى أفضل تنعم فيه بظل رجال الوادى .
الابن : لن أدعك تهربين سأفتش في كل ملابسك بل وفي ثنايا جسدك .
الابنة : منذ أتيت إلى هنا وأنا لا أجد ملابسى يبدو أنه أتلفها في محاولة إدارة طاحونته .
العجوز : الخمر ؟ آه معشوقتى [ينظر للزجاجة] ذات الكرات الحمراء ، إن لدى زجاجة من أروع كروم العالم أستطيع أن أقايضكما بها على عشائى .
الابنة : هل وصل بنا الحال إلى التقايض داخل منزل واحد .
العجوز : من يعمل يستطيع أن يأكل فلا أحد يعول الآخر ، ردى إلىَّ ما سرقتيه من أموالى أنت وهذا الأخرق ... عليكما إعادة الذهب المسروق .
الابن : لقد دفعت ثمن ذهبك المسروق من عمرى خمس سنوات في السجن .
الابنة : وهل محاولتك الفاشلة كل يوم لإدارة قرص الطاحونة تسميها عمل .
العجوز : إن ما أفعله كل يوم هو العمل في حد ذاته لكنكم لا تعلمون قيمة العمل " [1] .

ومن القضايا الاجتماعية التي حملها الحوار الخارجى في مسرح ملحة عبدالله قضية الفقر الاقتصادى وعلاقته بالسقوط الجسدى أو السقوط في بئر الرذيلة ، وهو من ملامح فكر الواقعيَّة الانتقادية أو الواقعيَّة التشاؤمية كما يبدو في مسرحيته "حانة الربيع" في الحوار بين الفتاة والجرسون وآدم :

"الفتاة : إن كل ما يهمنى حريتى .
الجرسون : حين يهبط المساء أتجول في الغابة القريبة أجمع منها الحطب واصطاد ما يقابلنى مما يسد رمقنا. أمَّا هذا الخنزير فمهمته العزف والغناء .
الفتاة : قلت أريد حريتى .
الجرسون : أنت حرة ... اذهبى أنَّى شئت .
آدم : لا ... لا ليس بهذه السهولة .

[1] ملحة عبدالله : الطاحونة ، ص ٩ ، ١٠ .

الفتاة : هؤلاء الخنازير المقيمين بالخارج كيف أنجو منهم !!
آدم : الله ... !! لقد اكتملت الحلقة .
الفتاة : ماذا تقول ؟
آدم : لا ... لا شيء أكملي حديثك ؟
الفتاة : بعد أن ماتت امي ، أقصد غرقت لم أجد من يعولني فقد كانت هي كل حياتي ، وكنا نحن الاثنتين متلازمتين في كل شيء .
الجرسون : ماذا بعد ؟
الفتاة : خرجت إلى العالم ليتلقفني جماعة من بائعي الهوى ، واستحسنت الأمر في بدايته ... إلا أنَّ أحد الزبائن دفع مبلغاً من المال كبيراً جداً فأخذته وهربت .
آدم : ولهذا الأمر فهم يلاحقونك ؟
الفتاة : نعم ... لولا ... وميض الكوخ .
الجرسون : إذا عليكم سماع وطاعة أوامرى فأنا السيد في هذا المكان" [1] .

فمن لا يملك قوته لا يملك حريته ، لذا فالجملة " أريد حريتي "الواردة على لسان الفتاة ،توحي بأنها لا تملك قُوْتها ولا أمْنَها ،وبالتالي فلا حرية لها ، والجملة الأخيرة في الحوار على لسان الجرسون الذي يملك قوته وقوت (الفتاة) و(آدم) " وعليكم سماع وطاعة أوامري، فأنا السيد هنا في هذا المكان " .

ومن القضايا الاجتماعية التي شغلت مساحة كبيرة في الحوار المسْرحي الخارجي عند ملحة عبدالله قضية المرأة والمجتمع الذكوري ، فالمجتمع العربي كثيرا ما يقدِّم الذكر على الأنثى ، إذ المرأة في بعض من البلدان العربية كمٌّ مُهمل لا يُحسب له أيُّ حساب ، وذلك واضح في مسرحية "شق المبكى" ، فالحائط المشروخ في غرفة البنات يزيد و يتسع يوما بعد يوم ، ورغم كثرة الشكوى من هذا الشرخ، الذي يكاد يكشف ما بداخله ويهدد حياة البنات و،رغم كثرة بكائهن بسبب ذلك و وصول إحداهن إلى حالة الانهيار العصبي، إلا أنَّ (سالم) و(الأب) لا يهتمان بذلك ، حتى عندما يدافع (صبح)عن أخواته يُتهم بأنه شبيه بأمه وكأن هذا مثار للسخرية والعار ، وهذا واضح في الحوار بين (الأب) و(سالم) و(صبح):

" الأب : وماذا يحدث في الغرفة الأخرى ؟؟!!
سالم : كالعادة ... المزيد من البكاء .

[1] ملحة عبدالله ، حانة الربيع ، ص ٤٨ ، ٤٩ .

الأب : وماذا أفعل حيالهم ؟
سالم : وماذا تفعل حيالهم فعلاً ... ؟ لقد عملت الواجب وأكثر قليلاً يا والدى .
الأب : مجرد شرخ بسيط في الحائط لا يحتملنه يبكين . ليل نهار ... أصبح البيت لا يطاق .
سالم : عذراً لهن يا أبى ... إنهن صغار لا يُقدِّرن ما تفعله لأجلهن .
الأب : بيت تعدَّى الثلاثمائة ألف ، وأثاث تعدىَّ الخمسين ألف .
سالم : نعم ... نعرف هذا ... إنهنَّ...
الأب : طامِعات فيَّ ، لقد أغرقتنى أمك بالديون حتى إننى أصبحت أهرب من الدائنين .
سالم : أعانك الله يا والدى .
الأب : كَمْ يتكلَّف إصلاح الجدار المشروخ .
سالم : إنه لا ينصلح أبداً فطالما حاولنا علاجه ولكن لابد من هدم هذا الجدار ثم بنائه من جديد
الأب : ويريد إخوتك أن نهدم هذا الحائط ونبنى الجدار من جديد ؟!!
سالم : الزمن كفيل بأن ينسيهم ثم إن النظرة في أعلى حيث العمارات الشاهقة كفيلة بأن تنسيهم خوفهم من الأدوار العليا فهم لا يرون الأرض .
الأب : قل لهم ... اقنعهم بدلاً من العويل والبكاء [يدخل صبح وهو شاب في نفس عمر سالم أو يصغره قليلاً] .
سالم : تعال يا صبح ... يا أخى هل تستمع إلى نصيحة أخيك سالم ؟
صبح : بصدد ماذا ؟
سالم : ما هذا اللفظ الأجوف ... بصدد ماذا !!
صبح : عما تتحدثون ؟
سالم : كنا نتحدث أنا وأبوك عن الحائط المشروخ .
صبح : وماذا قررتم ؟
سالم : توصلنا أنا وأبوك لشيء عملى بسيط .
صبح : وما هو يا والدى ؟؟
الأب : تحدَّث مع أخيك ولا تتحدَّث معى فإنَّنى لا أطيق الحديث معك .
صبح : نعم لأنِّى أشبه أمى ، أليس كذلك ؟
سالم : يا أخى لا تحتدَّ على الوالد بهذه العصبية .
الأب : لقد أخذ عن والدته كل شيء حتى هذه الطيبة المصطنعة .
صبح : أمى لا تصطنع الطيبة ... بل لا تعرف أبداً كُنْه هذا التصنع ". [1] .

[1] ملحة عبدالله ، شق المبكى ، ص ٤ ، ٥ .

ففي هذا الحوار يتضح تفرقة الأب بين الأبناء ، وتقديم الذكور على الإناث ، وتوريث الابن الأكبر دون غيره من الأبناء ، وكلها من القضايا الاجتماعية التي تدلُّ على التفكُّك الأسري في بعض المجتمعات العربية لعدم تمسكها بقيمها و موروثاتها .

وعلى الرغم من تصوير هذا الحوار المسْرحي لبعض العادات و القيم الاجتماعيَّة البالية في المجتمع عند كل من (سالم) و(الأب) فإنَّ الكاتبة استطاعت أنْ تقنعنا عن طريق التركيز على النماذج السلبية و تضخيم مساوئها ؛حتى تقنع المتلقي بنبذ هذا الفكر والتمسك بنقيضه وهو الدفء الاجتماعي .

فالجمال " الفنى لا يستلزم بحال تصوير الخير والخيرين فقط ، أو تقديم شخصيات تثير الإعجاب أو تمثل البطولة في معناها العام ، فهذه نظرة قديمة كانت سائدة في الأدب الكلاسيكى حين كان جمهور القراء يحرص على أن يلتقى في المسرحيَّات أو في القصص بشخصيَّات لو صادف مثلها في الحياة كانت مثار الإعجاب بها والشفقة عليها والخوف من أجلها " [١] .

و كشف الحوار الخارجي موقف المجتمع من الحضارة الوافدة،وكيف أن استقبال مجتمعاتنا لها بغير تمحيص ،جعلها تطغى علينا بسلبياتها،كما في مسرحيَّة "اللمس" ،يقول:

"الصحفي: الله يا أستاذ نعيم ، لكن هذا يجرنا إلى سؤال آخر ... هل هذا هو موقفك من الحضارة الوافدة ؟

نعيم : الحضارة شيء جميل شريطة ألاَّ تطغى على معطياتنا فَتُخِيْفَها كما أخافت ذلك الوادى .

الصحفي: لماذا نخاف منها ؟

نعيم : نحن لا نخاف منها وإنما نَنْهلها بدون وعى .

الصحفي: هل تعلم أنَّهم وصلوا للمريخ وسيبنون عليه حياة ؟

نعيم : نعم نحن من دمر الأرض وسندمر المريخ أيضاً "[٢] .

فالكاتبة هنا تعلن موقفها من الحضارة الوافدة في حوار خارجي على لسان (نعيم)، فهي ليست رافضة للحضارة الوافدة كلية ، ولا تقبلها كلية ولكنَّها تنبِّه وَعْيَ الشعب

[١] محمد غنيمى هلال ، في النَّقد المسْرحي ، ص ٦٢ .

[٢] ملحة عبدالله ، اللمس ، ص ٩ .

إلى أن يأخذ من الحضارة الوافدة ما يتناسب مع ظروف مجتمعه ومتغيرات حاضره ، مع الحفاظ على ثوابته التي تُمثِّل هويته ، إذ الهوية " تعبر عن حقيقة الشيء المطلقة المشتملة على صفاته الجوهرية التي تميزه عن غيره ، كما تعبر عن خاصيّة المطابقة، أى مطابقة الشيء لنفسه أو لمثْيله ، و بالتالي فالهوية الثقافية لأي شعب هي القدر الثابت والجوهري والمشترك من السمات والقسمات العامة التي تميز حضارته عن غيرها من الحضارات ". (١)

وتأخذ الكاتبة على الشعوب العربية امتلاك مظاهر الحضارة المادية دون امتلاك أسباب المعرفة لصناعتها والتعامل العلمى معها ، كما يبدو في مسرحية "فنجان قهوة" ، في هذا المقطع الحواري ،تقول :

"جاسم : عظيم والله عظيم ... روح سوِّي قهوة .
الخادم : [وهو يخرج] سَوِّى قهوة ... سَوِّى شاى ... سَوِّى أكل ... أنا ما في كلام عربى ... أنا تعبان .
[يجلس جاسم على الكنبة – الوثيرة – ويمسك بجهاز التحكم عن بعد – حيث يغير قنوات التليفزيون]
جاسم : عظيم الدش هذا ... والله مغرقنا محطات شوية عربى ... شوية هندى ... شوية تركى ... كل العالم بين إيدينا ... [صمت] لا ... لا الله يخزيك يا شيطان ... إقلب يا شيخ هدى المحطة اللعينة [يقلب القناة] أعوذ بالله ويش ها الخلجة البطالة [يقلب القناة] خلينا مع الرقص والنفانيف الحلوة ... والوجوه السمحة ... ما شاء الله ياللا القهوة ... تأخرت أنت بتسويها ع الشمس واللا ايش. [الخادم يدخل] .
الخادم : بابا إنت سوى قهوة ... إنت فيه ماكينة [ويشير إلى جهاز كمبيوتر لإعداد القهوة] أنا سوى أكل . [يخرج] .
جاسم : الله يقطعك يا هالغبى [يتجه نحو الماكينة] أنا أسوى قهوة ؟!! كيف؟!!! [يضغط على أحد الأزرار فيصدر صوت عالٍ خروج بخار كثيف . الله يقطعك يا هذا الجهاز اللعين ... من ساعة ما شتريتك وانا مـاًنى عارف أشغلك ... [يضحك بسخرية] ... هه ... ها النفخة يا أحمد ... يا ولدى . يا طارق ... [يدخل الجد وهو يحمل بساط بدوى حيث يختفي وراءه] .

(١) رشيد عويدة ، سؤال الهوية : بين العائق ومسوغ الإقلاع ، مكتبة معابر الإلكترونية
Http://www.maaber.org/library-1.htm

الجد : ايش ها الصراخ ؟ والصياح ؟
جاسم : أهلاً يابوى [بينما الجد ينزل البساط فيظهر رجل عجوز يرتدى ملابس أعرابى . ثوب ذو أكمام واسعة ذوايل تصل إلى الأرض مع شدة اتساع الثوب ، يحاول ارتداء جاكيت بدلة عصرية فلا يستطيع أن يرتدى النَّصف الآخر من هذا الجاكيت]
الجد : [وهو يحاول ارتداء الجاكيت بدون جدوى لصعوبة تلاؤم الزى مع الجاكيت] الله يخزيك يا شيطان ... أنا مانى عارف ألبس ها الثوب البغيض ... على العموم خلوه لكم ... ما أبغاه [ويقذفه جانباً] .
جاسم : هذا كوت يا والدى ... خليه يدفيك من البرد ...
الجد : شُبَّ الظَّو ... شُبَّ الظَّو ... ندفأ ...
جاسم : شُبَّ الظَّو ؟! [يضرب كفًا على كف] لا حول ولا قوة إلا بالله . [يتجه للتليفزيون يحاول ضبطه ، بعد أن اختفت معالم صورته ... فيفشل ويجلس في الصالون على الكنبة الوثيرة ... بينما الجد يفرش متاعه على الأرض . ويجلس في المقابل على البساط] .
الجد : قوم يا جاسم سوى القهوة ...
جاسم : [ينظر تجاه جهاز إعداد القهوة في حيرة] يا والدي الجهاز في راحة ... بيشتغل وقت معين ... ويستريح في وقت معين ، الحين وقت الراحة .
الجد : الله يخزيك يا شيطان ... كل ما أطلب منك قهوة يا ولدى ... تقول الجهاز في راحة ... أنا ما في راحة ... أنا أبغى قهوة ... رأسى تدق ... وعيونى كأن فيها شرار ... أبغى قهوة يا ولدى" [1] .

فهم لا يعرفون كيف يعمل الجهاز ولم يحاولوا معرفة طريقة عمله وهو منتج حضارى وافد ، بالإضافة إلى أن كل ما يشغله في التليفزيون هو الرقص بينما الجد الذي حافظ على هويته أعد القهوة بطريقته فيقول لهم : " أنا قلت لكم أنِّى لابد أشرب فنجال قهوة بطريقتى خليكم أنتم في الكمبيوتر حقكم " [2] ثم يكمل (الجد) حواره الخارجى بحكمته حين يقول : " هذى والله غلطتكم قلنا خلى عندكم دلالكم وأدواتكم" [3] .

فالحوار الخارجى هنا يحْمِل موقفاً أيدلوجياً وهو ضرورة حفاظ المجتمع على هويته مهما أفاد من ثقافة الآخر و حضارته ، لأن هذه " الهوية إحدى أهم المحاور في خطاب

(1) ملحة عبدالله ، فنجاة قهوة ، ص ٥ ، ٦ ، ٧ .
(2) المصدر السابق ، ص ٢٠ .
(3) المصدر نفسه ، ص ٢٢ .

التحديث منذ زمن النهضة العربية وليست وليدة الإرهاصات والهزات التي حدثت في العقدين الأخيرين " [١] .

فالكاتب يقدِّم صورة المجتمع للمجتمع ، وينذره بتحمُّل التبعة فيها أو تغييرها .. ولا مناص بعد من أن يتغير ذلك المجتمع ، إذ يفقد التوازن الذي أكسبه إياه الجهل ، ويتأرجح بين العار والإسفاف، ومن هنا يظلُّ الكاتب في صراع مع القوى التي يحاول أن يحطمها [٢] .

أمَّا عن الجانب الفكري والثقافي الذي حملته الشَّخصيَّات في مسرح (ملحة عبدالله) فهو من الجوانب المهمة في الكشف عن أيدلوجية الشَّخصيَّة وارتباطها بالحوار الخارجي .

كذلك فإن الجانب الفكرى أو الثقافي يعدُّجانباً من جوانب تقديم الشَّخصيَّة المسرحيَّة ،كما يرى نقاد المسْرح ولكنَّه ليس مقصوراً على الحوار الخارجي إذ يتدخَّل فيه الحوار الخارجي والحوار الداخلي والبوح ، إذ "التشخيص بالفكر طريقة من أهم الطرق التي يلجأ إليها الكاتب للتلصُّص على أدقِّ أسرار الشَّخصيَّة ،وإمَاطة اللثام عن أفكارها وبواعث تصرفاتها وأكثر مسالكها النفسية تعقيداً ، هذا الكشف وذاك التلصَّصَ يَتِمُّ بوسائل عدة منها ما تبوح به الشَّخصيَّة لِصَفِيٍّ عمَّا يعتمل في صدرها ، وأيضاً في حديث الشَّخصيَّة مع نفسها أو ما نصطلح عليه بالحديث الداخلي " [٣] .

ويمكن اعتبار البوح حواراً خارجياً على وجه الحقيقة ، وإن كان حديثاً داخلياً على سبيل المجاز . على اعتبار التوحد بين الطرف الأول في الحوار والطرف الثّاني فيه نتيجة القرب القلبي ، وإن كان ذلك لا يغير من كونه حواراً خارجياً ، فالبوح " هو إفشاء الشَّخصيَّة بأسرارها المطمورة داخلها لِصَفِيٍّ أو صديقٍ يقف على بعد قريب جداً من قلبها ، ويتسم بقدر كبير من الإخلاص والوفاء إلى الحدِّ الذي يبدو فيه هذا البوح وكأنّه حديث الشَّخصيَّة مع نفسها وذلك لما بين الصَّفِيِّ وخليله من توحد في المشاعر

---

[١] لطفي المرايحى ، الهوية العربية : فجوة الأدلجة والواقع ، الأطلسية للنشر ، المغرب ، ٢٠٠١م ، ص ٥ .

[٢] أنظر: جان بول سارتر ، ما الأدب ، ت. محمد غنيمى هلال ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٠م ، ص ١٤٣ .

[٣] عبدالمطلب زيد ، أساليب رسم الشَّخصيَّة المسرحيَّة ، ص ٤١ .

والذكريات والأهداف " [١] ،والبوح هو ما تطلق عليه بعض الدراسات مصطلح الصَّفِي أو كَاتِمِ الأسرار ، فهو " شخصية ثانوية ترتبط بشخصية البطل ،وتكون وثيقة الصِّلة به ،صديق أو مربٍ أو وصيفة أو مرضعه بشكل يسمح لها بمحاورته ، والاستماع إلى مكنونات نفسه " [٢] .

ويرى البعض أنَّ البوح وحديث الصَّفي بديل عن دور الجوقة في المسرح القديم وأنَّه شخصية سلبية تتلقى ما يبثه البطل من أفكار وعواطف ، فما هو في البنية المسرحيَّة إلا " انعكاس لشخصية البطل أو صورة عن الأنا لديه ، فهو كثيراً ما يمثل صوت العقل الذي يحدُّ من الاندفاع العاطفي للبطل " [٣]،و هو آلية يلجأ إليها الكاتب المسْرحي لأنه لا يملك الوسيلة التي يتمتع بها الروائى أو القصاص وهي "إماطة اللثام عن الشَّخصيَّة من خلال أفكارها ، فيرتفع الغطاء وينظر في عقول شخصياته " [٤] ،وقد استطاعت (ملحة عبدالله) أن تَلِجَ عقول شخصياتها وأن تكشف عن أفكارها بما يكشف عن امتلاكها لناصية أدواتها المسرحيَّة . كما يبدو في الحوار الخارجي المكتنز لفعل البوح ،تقول :

"الصحفي: ممكن نبدأ حوارنا واللا إنت تعبان ؟
نعيم : هو فيه حد يتعب من الحوار . ده أجمل ما في الوجود فما أشد شوقنا إليه .
الصحفي: أستاذنا العزيز ما أغرب ما وجدته في سَفْرَتِك ؟
نعيم : وجدت أناساً يَغُطُّون في سبات الحضارة وينتشون بنشوة زائفة .
الصحفي: لكن مبانيهم شاهقة . تبهرك حضارتهم .
نعيم : وهو ما يخيفنى .
الصحفي: لماذا ؟
نعيم : لأن المبانى المنخفضة تجبر الإنسان على الانحناء ، لكن مبانينا تغوص في الأرض ثلاثة أرباع علوها فتتحمل الهزات وهو ما يطمئنى إلى حد ما"[٥].

---

[١] عبدالمطلب زيد ، أساليب رسم الشَّخصيَّة المسرحيَّة ، ص ٤٦ .

[٢] ماري إلياس ، وحنان قصاب : المعجم المسْرحي ، ص ٣٠٥ .

[٣] المرجع سابق ، ص ٣٦٥ .

[٤] فردب ميليت . جيرالديس بنتلى: فن المسرحيَّة ، ص ٤٥٦ .

[٥] ملحة عبدالله ، اللمس ، ص ٦ .

فالموقف الفكرى عند الصحفي الانبهار بالحضارة المادية وقوتها ، بينما الموقف الفكرى عند نعيم هو الإحساس بزيف هذه الحضارة وحتمية انهيارها لأنَّها لم تقم على جانب روحى أو أخلاقى بينما الحضارة العربية الإسلامية على الرغم من ضعفها المادي فأنَّها أعمق جذوراً لأنَّها قامت على جانب روحى أو أخلاقى .

كما يبدو انزعاج نعيم من انشغال الأجيال الجديدة في الأمة العربية بالظاهر وإهمال جوهر الأشياء في مقطع حوارى يتداخل فيه الحوار الخارجى مع البوح :

"دنيا : [تبكى] يا حبيبى يا بابا .
نعيم : فيه إيه يا بنتى ... فيه إيه يا حبيبتى ؟
دنيا : افتكرت خطيبى .... عاوز يسبنى يا بابا .
نعيم : برضه .
دنيا : أيوه يا بابا ... فال إيه خايف من العمى لا يكون وراثة ودخلنا في حكاية جينات وراثية وحواديت طويلة .
نعيم : وأنتِ ما قولتيش له إنَّها إصابة حرب . لازم يعرف إن أبوك بطل من أبطال الحرب وله الشرف .
دنيا : مش مصدق . حتى الأوسمة اللى عندك تجاهلها .
نعيم : لا . الأحسن إنك تسمعى الحكاية دى .

في صحوة العمر الجميلة
وفي ربى الأحلام
وعلى رنين العود يشدو بالنغم
يا للخديعة كم مضى من الزمان
... عشرون عام !!
لكن اسمه يلتصق بكل شيء
حتى الملاعق والكؤوس
وعلى علامات الزمان المبهمة
... بلا جواب
تدعو له الوسطى بطول العمر
فيضغط نابه يحثو تراب
تدعك الكبرى عينها ... كفاية خلاص
.... أنا عميت
لكن صغراهم وللأسف بلا حراك
تمتد في خوف ... مرضى ... ويا للألم
أمَّا هو فيزداد نار ...
ويفتح الفك الرهيب في تباهي

أنا هنـــا ... فيبتلـــع كـــل البنـــات" [١]

فهو حوار بين طرف فاعل هو (نعيم) وطرف آخر فاعلٌ _وإن كان بالصَّمت _ هي ابنته (دنيا) ، ولم تشارك في الحوار الحقيقي إلا ببضع كلمات، لذا لجأت (ملحة عبدالله) إلى البوح بوصفه آلية من آليات الحوار ، وهذا يلفت النَّظر إلى ارتباط البوح في معظم الأحيان بالتعبير الحوارى الشعري ، لذا فقد غلب استخدامه في المسرح الشعرى .

وعلى الرغم من سحر الحوار السابق فإنَّ طوله قلَّل من أهميته وحدَّ من قوته على تحقيق وظائفه ، فالحوار " تسيطر عليه بشكل عام وظيفية المشهد الذي يكون هذا الحوار جزءاً منه ، وهو يدفع الحبكة مرحلة أو أكثر في تقدمها . أو يلقي المزيد من الأضواء على طبائع الشخصيات الرئيسة ودوافعها ، أو قد يحقِّق – في أحسن صوره – هذين الهدفين معاً . في وقت واحد ، ولهذا لا يستطيع الكاتب المسْرحي أن يرخى لمتعته العنان في كتابة حوار ساحر ، أو مؤثر أو متدفق حيوية يبعد به عن هدفه، ولهذا أيضاً نطلب نحن المخرجين من الكاتب المسْرحي أن ينظم حواره ، بحيث يظهر وكأنه حركة انبعاثية ، وأن تحت هذا السطح المائج المضطرب تياراً قوياً يحمل الأشخاص والحبكة إلى غايتها المحددة ، وبذلك يصبح الحوار جيداً وفعالاً ونفعياً ومطوراً للحبكة " [٢] .

وقد حمَّلت (ملحة عبدالله) الشَّخصيَّة قضية فكرية تعبِّر عن موقفها وتمثل رأيها في ارتقاء الفنون بذوق الإنسان ومشاعره وقدرتها على تحقيق صحته النفسية ، كما يبدو في هذا الحوار من مسرحية "حانة الربيع"، تقول:

"الجرسون: إذًا عليك أن تعزف لى المقطوعة التي أحبها .
آدم : يا لسخفك يا أخى .
الجرسون: قلت اعزف
[آدم يبدأ بالعزف ... بينما تدخل الفتاة]
الفتاة : لحن جميل ... لكنه قديم جداً ، كنت أسمعه وأنا طفلة وكنا نرقص عليه في الاحتفالات المدرسية .
آدم : أتيتِ ؟
الفتاة : نعم قيل لي أن في هذه الحانة رجل يعزف الموسيقى ، وعندما يعرف يعيد الذاكرة لفاقديها.

[١] ملحة عبدالله ، اللمس ، ص ١٨ – ٢٠ .

[٢] عثمان عبدالمعطى ، عناصر الرؤية عند المخرج المسْرحي ، ص ٦٨ .

الجرسون: [لآدم في أذنه] أعد لها ذاكرتها .
آدم : هذا عمل جيد .
الفتاة : كانت أمي تحدثني عن الموسيقى وقدرتها على استعادة القدرات المفقودة"[1].

كما أنَّ الكاتبة تعيب على الشعوب العربية التواكل وعدم الأخذ بأسباب العلم والاتكال على أمور غيبية ليست من الدين في شيء وتتنافي مع العقل الذي يقدره الدين حق قدره ، كما يبدو في هذا المقطع الحواري الخارجي من مسرحية "صهيل" :

"زينب : إنت عايز تقول إيه ؟
مبروك : المهرة إزاى هتولد من غير حصان يقرب لها ؟
زينب : مش الدكتور قالك بالنية .
مبروك : يا بت النية محلها القلب مش البطن ... تفتكرى هتخلف حصان ولا مهرة ؟
زينب : هتخلف بغل [يدخل الدكتور والخواجات] .
زينب : مبروك ياسى الدكتور ... يا ترى جابت إيه ؟
الدكتور: المهرة تجيب مهرة ... [يضحك الخواجات والدكتور] .
حنا : ده نجاح عظيم ... أنا هأبلغ البشرى لكل الإخوة حول العالم بس دى ما اتفقنا ما فيش توقف .
الدكتور: لكن ... منين هنختار العينة المسألة صعبة .
دافيد : مفيش صعب مسيو أبراهام ولازم ننجز ده بسرعة .
حنا : اسمع يا دكتور . المؤسسة مستعدة لدفع أى تكاليف .
الدكتور: المسالة مش الفلوس ... المسألة في طبيعة الناس هنا مش ممكن تتقبل بسهولة التجربة ونتائجها خاصة أنهم لسة شعوب متخلفة حضارياً .
الدكتور: مبروك و زينب أطلعوا وضَّبوا أوض البهوات واعملوا اللازم .
[يخرج مبروك وزينب]
الدكتور: تقصد إيه بروفيسور دافيد .
دافيد : الهدف بتاعنا مسيو أبراهام ... لا يمكن تحقيقه إلا بالسيطرة التامة على هذه المجتمعات المتخلفة وعدم تنويرها .
حنا : وده اللى خلى الإخوة في جميع المؤتمرات العالمية يوجهوا اهتمام العلماء ناحية الشرق .
دافيد : واستغلال طبيعة الناس من خلال صفات معينة يعنى الكسل والتباطؤ في إنجاز العمل .
الدكتور: أنا فعلاً وقع اختيارى على عينة .

[1] ملحة عبدالله : حانة الربيع ، ص ٤٦ – ٤٧ .

حنا : ولازم يكون راجل مش ست .
الدكتور: هو فعلاً راجل ... مبروك انتم عارفينه ؟
دافيد : ومبروك ده مضمون .
الدكتور: لا ما بيخلفش عاش مع مراته عشرين سنة وما خلفشى ... وراجل سكرى ... مغيب واعتقد إننا مش عاوزين أكثر من كده .
حنا : تفتكر إنه هيوافق ؟
الدكتور: أعتقد إنه هيوافق لو اتفقت معاه "[1] .

فـ(زينب) و(مبروك) لمْ يدركا أن ما تمَّ إجراؤه على المهرة وسوف يطبق على مبروك هو عملية استنساخ للخلية الحية. والتي وقف في وجهها المسجد والكنيسة معاً ؛ لتنافيها مع الأديان السماوية .

كما حمَّلت (ملحة عبدالله) العرب في العصر الحديث مسئولية الانقطاع عن التراث وعدم اللحاق بركب الحداثة ، فقد فقدوا الأصالة والمعاصرة ، ويبدو ذلك في هذا المقطع الحواري الذي يصور مبروك بعد العودة من أوربا :

"مبروك : أجمل حاجة في أوربا الشوارع .
الدكتور: الشوارع ؟
مبروك : أيوه الشوارع تلقى الشوارع واسعة وكبيرة تحسسك بالبراح بتاع الريف لكن تحس إنُّها منورة بإشعاع حضارى، تحس فيها بالعبقرية والتجديد وفي نفس الوقت بالأصالة ، عاملين تواصل حضارى غير عادى بين تراثهم وواقعهم .
الدكتور: معقول الكلام ده مبروك هو اللى بيتكلم ؟
مبروك : أيوه يا دكتور أنا بعينه .
الدكتور: [لدافيد] ... هو إيه اللى حصل .
دافيد : ما حصلش أى حاجة ... زى ما قلت لك بمجرد ما شاف الحضارة أصابته لوثة حضارية زى ما يكون اتعمل له غسيل مخ .
مبروك : غسيل مخ إيه يا دكتور ... ما فيش حاجة حصلت زى ما تقول ... بره فيه تحرر فكرى ما فيش حاجة تحاصر تفكيرنا ...
الدكتور: حصار على الفكر ... إزاى يا مبروك .
مبروك : الحصار يا دكتور على الفكر ... وقفتوا تفكيرنا عند مرحلة الطفولة الفكرية واستأثرتوا بالعلم والنضج لو حدكم .
الدكتور: أنا باتكلم معاك بالعلم .

[1] ملحة عبدالله : صهيل ، ص ٧ – ٩ .

مبروك : وأنا بتكلم معاك بالعقل والمنطق ... والعلم ما هو إلا عقل ومنطق ما يقبله العقل ويبرره يصبح منطق ... بعد إذنكم أنا محتاج استريح شوية من السفر [يتوجه نحو الكشك الخشبي ويختفي في الداخل]

حنا : أنا شايف إن الرجل ده بقى خطراً جداً .

دافيد : وهو ده نفس رأيي .

حنا : أنا بقول نلغى التجربة أو نؤجلها .

الدكتور: ليه يا سادة ... ده مجرد انبهار حضارى لكن لما يرجع يعيش هنا هيرجع تانى لشخصيته القديمة .

دافيد : ما اعتقدش ... صعب بعدما فتحت عينيه يرجع يغمض بإرادته .

الدكتور: لو مش هيغمض بإرادته هيغمض بالغصب" [١] .

ولكن الكاتبة غالت مغالاة شديدة في إبراز التطور الذي طرأ على شخصيَّة مبروك بعد سفره إلى أوربا ، وهذه المغالاة أدت إلى قطع عملية الاندماج في التلقى ممَّا أثَّر على تطور الصِّراع والحبكة الدرامية وانتقالها، وهما من وظائف الحوار كما أشرنا من قبل .

أمَّا الجانب النفسى الذي حملته ملحة عبدالله لشخصياتها فهو أكثر وضوحاً في الحوار الداخلى ، إلا أن له نماذج قليلة في الحوار الخارجى في مسرحها كما يبدو في الحوار الذي دار بين العجوز وبين أجولة القمح أو الدقيق في مسرحية "الطاحونة" والذي يكشف عن شخصية مصابة بحالة اكتئاب ذهانى شديد قادر على دفعه إلى ارتكاب الجرائم .

"العجوز : آه أيتها الخمرة المعتقة اندفعى بشدة نحو أفواه جائعة ... آه إنهم ينتظرونك على أحر من الجمر ، وخصوصاً أنهم يتجمعون كالعادة استعداداً لصهر أنفسهم الحديدية [يتعثر في جوال من الدقيق ... يكلم الأجولة] أيها المنتفخون كل ليلة ، اهدأوا ... ستنتصرون وتظهرون للنور الأسود في يوم ما ، صبراً أعزائى صبراً تلك الأشلاء سيصيبك العفن فلا تقوين على إيلام ساقى إلى هذه الدرجة ، آه . لن يذهب ذلك الألم عنى سوى هذه الخمر المقطرة من طحن عظام الخوف" [٢] .

[١] ملحة عبدالله ، صهيل ، ص ١٤ – ١٥ .

[٢] ملحة عبدالله ، الطاحونة ، ص ٢٠ .

المحور الثانى : الحوار والدلالة الرمزية للشخصيات :

اشتقت كلمة رمز *Symbol* من الكلمة اليونانية الأصل *Sumbolein* التي تعني الحزر والتقدير ، وهي مؤلفة من *Sum* بمعنى مع ، *Boleinl* بمعنى حزر " [١] .

ويرى(محمد فتوح أحمد) أنَّ هذه الكلمة تستعمل من قديم في الشعائر الدينية ، والفنون الجميلة ، والشعر بخاصَّة ، وما تزال حتى اليوم ذات قيمة إشارية في المنطق والرياضة وعلم الدلالة اللغوية ،و فكرة التشابه بين الإشارة وما تشير إليه عنصر أصيل في بناء الرمز ، ويبدو مناسباً فيما يتعلق بنظرية الأدب أن تستخدم الكلمة بهذا الاعتبار ، بحيث تعنى شيئاً ما يشير إلى شيء آخر مع عدم إغفال مستوى الدلالة الحقيقية فيه [٢] .

و الرمز *Symbol* تجريد ، أمَّا الصورة *Image* فتجسيد ،" ولكن حذار أن نفهم من هذا أنَّ الرمز إغلاق وألغاز عمدية ، إن جمال الرمز قائم بلا ريب على عمقه وعلى عظمة الفكر فيه ، ولكن الوضوح أيضاً شرط أساسى واجب الوجود ، ملازم للإنتاج ، ولو سلمنا جدلاً أنه لا عمق بلا رمز ، فلنسلم أيضاً أن الرمز ينهار ، إذا فقد ميزة الوضوح ، فالوضوح من أركان الفن ، وعنصر ملازم لجماله " [٣] .

وقد تنوع الرمز في مسرح (ملحة عبدالله) ما بين رمزية الشخصيات ورمزية المواقف التي تصدر عن الشخصيات ، فمن رمزية الشَّخصيات الرمز لليهود في شخصية ميكروب أنفلوانزا الخنازير في المسرحيَّة التي تحمل اسمه " إتش ون إن ون " حيث ورد هذا الحوار : " إف . الله يقرفهم ما هم بتوع فراخ وقرف وإنما احنا بتوع الخنازير ، إحنا الجنس الأرقى ، إحنا شعب الله المختار ، إنما مش همه مقرفين ، مقرفين المهم المصلحة ، يمكن نتمحور معهم وقت الحاجة ، ولو إنى أظن إن الأمر مش حيوصل لكده ، إحنا

---

[١] عدنان الذهبى ، سيكولوجية الرمزية ، مجلة علم النفس ، المجلد ٤ ، ع. ٣ ، فبراير ١٩٤٩م ، ص ٣٥٦ .
و أنظر: شكري عبد الوهاب ،النَّص المسرحي ،ص١٠٣.

[٢] محمد فتوح أحمد ، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، دار المعارف ، مصر ، ط.٣ ، ١٩٨٤م ، ص ٣٣ .

[٣] المرجع السابق ، ص ٤٥ .

الجنس الأرقى، وبعدين إذا اتحدنا كسرنا العالم ، أيوه نكسر العالم ، ما هو بقى عالم غبى وظالم ومعفن ، الحروب في كل مكان ، والأخ يقتل أخوه ، والحقوق بتتسلب والحكام ... مطنشين ، أطنش أنا ؟ لا وألف لا ، حارجع تانى وانتشر في كل حتة ... فين فين فين يا اتش ؟ في عيونهم ؟ لا لا . في أيديهم ورجليهم ؟ أيدين إيه ورجلين إيه ؟ قال في بطنهم ، بطن إيه، لا أحسن مكان في ... إخس الله يقرفك يا اتش المكان ده ريحته وحشة ، في خياشيمهم أحسن ، أيوه في خياشيهم ، آه المكان ده كويس أهو مكان بعيد شوية عن القرف " [1] .

وفي مسرحية "صيد الأمواج" ترمز شخصيَّة (شيخ الصيادين) للولايات المتحدة الأمريكية التي تنهب الخيرات العربية ، ولا يجيد بعض العرب غير الصمت الوقور ، كما يبدو في هذا الحوار :

"عدنان : نسهر حول الضوء الخافت ... لا نسمع عن طعم اللحم . نرتشف حساءً ساخناً ... من عضم الحوت ومن أظلاف الماعز ... كان أبى وقوراً جداً ... لا ينطق حتى نسأله .

الكورس: هل قلت عظام الحوت وأظلاف الماعز .

عدنان : نعم هذا ما كان .

الكورس: وأبوك صياد اللؤلؤ ؟

عدنان : كنا نصطاد محارة وتذهب عشراً .

الكورس: أين ؟

عدنان : لشيخ الصيادين ، كان عتياً ، لا يرحم أحداً ، يأخذ كل هدايا البحر، وأبى رجل ... يجيد كل فنون الصمت، كان وقوراً . وقوراً جداً " [2] .

وقد ترمز شخصية العفريت في مسرحية " الحجلة وعين العفريت " للدول الاستعمارية الكبرى ، بينما ترمز شخصية "خضرة" للدول الضعيفة ، تقول :

"ولد ٢ :أنا هاقول يا عمى إحنا بصراحة كنا بنلعب الحجلة والقمر غاب .

الأب : ووقعت بنتى في عين العفريت .

بهانة : هو ده بالضبط اللى حصل .

الأب : انتو ما تعرفوش إن اللى يوقع في عين العفريت تلبسه العفاريت .

---

[1] ملحة عبدالله ، اتش ون إن ون ، مخطوط ، ص ٤ .

[2] ملحة عبدالله ، صيد الأمواج ، مخطوط ، ص ٨ .

ولد ١ : وإيه الحل يا عمى ؟
الأب : الحل فين الحجلة ؟ انتم لسه ما مسحتوهاش امسحو الحجلة وامسحوا عين العفريت من على الطين ترجع البنت لصحتها وأى حجلة في البلد امسحوها. الحجلة بتجيب الفقر (تدخل خضرة) .
خضرة : أبويه ! أمى بعتتنى أنده لك إنت إيه اللى أخرك .
الأب : إيه يا خضرة كنت حكيت للولاد حكاية ومكملتهاش الحجلة وعين العفريت عارفاها ؟
خضرة : أيوه أنا كنت بألعبها مع الولاد بس وقعت في عين العفريت ومن ساعتها مش فاكرة أى حاجة ، إيه ده أنتو مسحتوها من على الأرض.
الأب : أيوه ياخضرة لأن اللى يخاف من العفريت يطلع له ، واللى يلعب الحجلة ما يخاف من عين العفريت ، وانتى خفتى وعلشان كده وقعت، مش عيب إنى أقول إنى خايف لكن العيب إن أكابر وما أواجهش الخوف بنفسى .
خضرة : بس أنت يا أبويه جواك خايف وإلا ليه مسحت الحجلة .
الأب : أنا مش خايف على نفسى ، آنى خايف عليكم وعلشان أثبت لك إنى مش خايف هالعب قدامكم الحجلة وآدى الخطوط على الأرض برسمها فين الشقفاية ... إيه العتمة دى .
شلبية : بلاش يا عمى .
الأب : إنتى خايفة يا شلبية خليكى إنت أنا هالعب أنا والولاد يا ولاد واحد ... هيه ... اثنين ... هيه ثلاثة ... هيه ... هيه ... هيه ...
شلبية : وقعوا في عين العفريت " [١] .

كما استخدمت ملحة عبدالله شخصية (الغريب) في مسرحية "مواطن رغم أنفه" لترمز بها لإسرائيل التي اشترت بعض الأرض من الفلسطينيين قبل نكبة ١٩٤٨م ،و الجراد في المسرحيَّة لليهود ، تقول :

"الغريب: إنَّك في صحَّة ولا يستطيع أن ينال منك الموت .
تاج : ولكننى أشعر به ... لماذا تصر يا سيدى على شراء ممتلكاتى دون غيرى... أمامك ضفة بأكملها فلماذا أنا دون غيرى ؟
الغريب : إننى لا أنكر أهدافي وقد تسمينها وقاحة منى لو قلت إنك تملك منزلاً رائعاً يعد مطمعاً ومصنعاً للخمور لا يوجد مثله على بعد مئات الأميال.
تاج : لهذه الأسباب أنا أعرف غلاء سعر ممتلكاتى وأوافقك على البيع .
الطبيب : مبروك عليك يا سيدى تاج .

[١] ملحة عبدالله، صيد الأمواج ، ص ٨ .

الغريب : كنت أعرف أنك ستوافق .
تاج : انتظروا إننى مازلت أتحدث ... ولكنى أرفض البيع في نفس الوقت لأننى الوحيد الذي يستطيع أن يرفض .
لارين : إننى لا أستطيع أن أفهم شيئاً .
الغريب : إنك تتلاعب بى ... تماطل في البيع ولا أعرف لماذا ؟ أنا لم أحدد سعراً كى تماطل لزيادته.
تاج : بل إننى لا أماطل ... إننى أرفض البيع لأننى لا أحب الخداع ، فهذه المزارع التي أمتلكها قد تصبح في الغد بلا قيمة إذا ما هجم الجراد والتهم الزرع .
الغريب : إننى أوافق على شرائها حتى لو كانت صحراء جرداء .
الطبيب : إننى أرى أن السيد يتنازل في عرضه هذا عن حقوقه .
تاج : إذاً الحقيقة ليست هذه المزارع ولكن في من يملكها .
لارين : ماذا يقول ؟
تاج : إنه لا يطمع في المزارع ولا في المنزل ولا حتى في مصنع الخمر ، إنه فقط يشترى حق المواطنة .
الطبيب : المواطنة ؟
تاج : نعم المواطنة . فهو يعرف أننى أنا الوحيد الذي أنتمى إلى هذه البلدة أباً عن جد وهو يريد شرائى وبالتالى تصبح كل القرية غرباء " [1] .

أمَّا الفانوس الذي يحمله (عرفة) في مسرحية "صاحبة ونعسان" فهو رمز للأمل ، ولاسيما حين نقرن بينه وبين دلالة اسم حامله الذي يشير إلى المعرفة ،يقول :

"صاحية : خلاص كفاية حرام عليكم .
[يدخل عامل المقبرة وهو عجوز أشعث الشعر يتوكأ على عكاز وفي يده الأخرى فانوس]
عرفة : فيه إيه يا بنتى إيه كل ده ؟
صاحية : الحقنى ربنا يخليك يا عمى . إنت نزلت لى من السما يا عم ..." [2] .

وقد يمتد الحوار الرمزى لينتقد كبت الحريات في المجتمع العربي ، كما يبدو في هذا الحوار من مسرحية "مية أراجوز"،تقول :

"على : إنت عايز المكافأة في إيه ؟!
خميس : كسوة العيد يا سى على وألم عيالى في بيت صغير .

[1] ملحة عبدالله ، مواطن رغم أنفه ، ص ٤٤ – ٤٦ .
[2] ملحة عبدالله ، صاحية ... ونعسان ، ص ٢ .

النجدى: كله بيجرى وراكله ، وهما عايزين إيه غير كده ، إن كلنا نبقى عيون على بعض .

على : ونعيش على طول مذلولين للسلطان وجماعته .

النجدى: يا جماعة الكلام ده مش كويس خلونا في كلامنا عن الحب والأغاني .

على : حتى الكلام عن الحب والأغانى سياسة ، لو اتغزلت في المحبوبة يقول لك ده وطنه ولو ما قلتش اسمها يبقى بترمز لوطنك ولو تغنيت بخطواتها يبقى بتقصد المسيرة وكيان الأمة [١] .

كما رمزت ملحة عبدالله بكثرة الأراجوزات إلى انتشار حالة السخط في بعض المجتمعات العربية،ففي هذا الحوار المسْرحي،تقول :

"السلطان: عملتوا إيه في الأراجوز .

شفاط : أنهو فيهم ده احنا ليل ونهار بنمسك في أراجوزات ياما كثير .

السلطان: يكثروا إزاى ؟ أنا مش فاهم .

شفاط : ناس حاقدين مستكثرين عليك السلطنة طماعين ، كل ما ندلهم يقولوا لسه مش كفاية ، شلنا كل الضرايب برضه مش كفاية كل واحد أرشد عن أراجوز أديناله عشرة آلاف دينار وبرضوا لسه مش كفاية " [٢] .

ومن المواقف الرامزة موقف الدول الاستعمارية الكبرى من المنطقة العربية والإسلامية الذي يتسم بالكيل بمكيالين ، أو يفتقد إلى أبسط مبادئ العدالة والحياد الدولى ، كما في مسرحية "حانة الربيع"،تقول :

"الجرسون: هل ترون ما أرى ... شبح شخص أو شخصين .

الفتاة : لعلهم هم ... قادمون لا محالة .

الجرسون: كم نبهتك يا آدم .

آدم : وما لى أنا بهذه الأمور .

الجرسون: الخطر يحاصرنا ونحن مشغولون بشيء آخر ... قلت لك العالم كله يتربص بنا ، وأصبح لديه من الوعى والمعلومات ما يجعله ينجح في اختراق عالمنا ... اختراق هذا المكان العريق ... هذه الحانة التي سطعت منها شمس الحضارة والحريات ... أتدمر كل ذلك يا أخرق بأهوائك .

---

[١] ملحة عبدالله ، مية أراجوز ، ص ١٥ .

[٢] المصدر السابق ، ص ٢٣ .

آدم : بيرتك اللعينة أضاعت منى صوابي .
الجرسون: بل نوازعك الشيطانية .
الفتاة : أنا لا أفهم شيئاً .
الجرسون: من هم كلمينا عنهم ؟
الفتاة : اللصوص جماعة من اللصوص ... أفلسوا جميعهم يبحثون عن التعويض والمال والبقاء في القمة الزائفة ، يحكمون العالم جميعه بالسيف والقوة كقطاع الطرق ، بحجة حماية الإنسان الواهن الضعيف ... جماعة يجتمعون كل ليلة في ردهة منزلهم الحقيرة منهم الأكثر طولاً ثم الأقصر قامة ثم القزم الذي لا يرى شيئاً حتى يقف على أكتفاهم . ولا تنسوا ذلك العجوز الخرف الذي أكل الدهر مفاصله ... " [1] .

و الرمز في الحوار عند (ملحة عبدالله) رمز بسيط ، لا يصل إلى إلى الرمز المعقَّد أو الفلسفي ، وهذه البساطة قد تراعى طبيعة القارئ العربي .

[1] ملحة عبدالله ، حانة الربيع ، ص ٦١ – ٦٢ .

المبحث الثالث

الحوار الداخلى

تُطْلق الدراسات النقدية على هذا النوع من الحوار مصطلح (المناجاة الداخليَّة) أو المنولوج ،و هو وسيلة من الوسائل التي قد يلجأ إليها الكاتب المسْرحي للكشف عن الشَّخصيَّة حين تمر ببعض المواقف المسرحيَّة المتوترة ، إذ لا يمكن للشَّخصية أن تفصح عن دخيلة نفسها وفكرها لغيرها من الشَّخصيات ، ولكنَّها تجتاز أزمة نفسية أو لحظة حادة لابد أن ينقلها المؤلف إلى المتلقي ، لذلك تُعَدُّ بمثابة حيلة مسرحيَّة للكشف عن الشَّخصيَّة [١] .

وتردُّ هذه الدراسة هذه التسمية إلى أن كلمة المونولوج "كلمة تعنى كلام الشخص الواحد ، وهي منحوته من الكلمتين اليونانيتين *Mono* = واحد ، *Logos* = الكلام ، وذلك قياساً على مصطلح *Dia Logos* التي تعنى الكلام بين شخصيتين أى الحوار " [٢] .

"ولكن المصطلح الأوروبى لم يفرق بين كون هذا الحديث بين الإنسان ونفسه ، أو بينه وبين شخصية مفترض أنَّها لا تسمعه ، أو بينه وبين شخصية سلبية لا تتدخل في الحوار المسْرحي . وهنا تتداخل مجموعة من المفاهيم هي الحوار الداخلى والمناجاة الذاتية والحديث الجانبى والبوح، في حين أوردت المعاجم الفرنسية مصطلح *Dialogue* الحوار ، ومصطلح *Dialogue Intérieur* بمعنى الحوار الداخلى ، ومصطلح *Manologue* بمعنى الحوار الذاتى أو المناجاة [٣] ، وقد حاولت بعض الدراسات التفريق بين الحديث الداخلى والبوح ، فذكرت أنه ثمة خيط دقيق يفصل بين البوح والحديث

---

[١] انظر: نجية طهاري ، بناء الشَّخصيَّة في مسرح أحمد رضا حوحو ، (ماجستير مخطوطة) ، جامعة الحاج لخضر ، الجزائر ، ٢٠٠١م ، ص ١٢١ .

[٢] مارى إلياس وحنان قصاب ، المعجم المسْرحي ، ص ٤٩٤ .

[٣] انظر:عصام الدين أبوالعلا ، مدخل إلى علم العلامات في اللُّغة والمسرح ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، مصر ، ١٩٩٦م .

الداخلى ويربط بينهما في الوقت ذاته ، فهما يتمايزان أحياناً ، ويتداخلان أحياناً أخرى ، خاصة في تلك الحالات التي يجرى فيها الحديث الداخلى بصوت مسموع دون قصد إسماع الآخرين"[١] .

وقد أغفل هذا التفريق أنَّ البوح يكون بين الشَّخصيَّة وبين صفي لها أو كاتم لأسرارها ، وأن التوحد بين الشَّخصيَّة وصفيها بعدٌ اعتبارى أو مجازى وهو ما ورد في الدراسة السابق ذكرها حيث ورد في تعريفها للبوح أنه " هو إفشاء الشَّخصيَّة بأسرارها المطمورة داخلها لصفي أو صديق يقف على بعد قريب جداً من قلبها ويتسم بقدر كبير من الإخلاص والوفاء إلى الحد الذي يبدو فيه هذا البوح وكأنه حديث الشَّخصيَّة مع نفسها ، وذلك لما بين الصفي وخليله من توحد في المشاعر والذكريات والأهداف " [٢].

كما عرفت هذه الدراسة الحديث الداخلى بأنه يرد " أحياناً في حضور الآخر الذي يتمكن من استراق السمع ، والتعليق على هذه الذبذبات المنبعثة من داخل الشَّخصيَّة سواء أكان ذلك بالموافقة أم بالرفض،... ومن ثم فهذا النوع يشبه التفكير بصوت عال ، ويقترب إلى حد ما من حديث الشَّخصيَّة عن نفسها حديثاً مباشراً .. ومن ذلك أيضاً هذا النوع الذي يتم في حضور الآخر لكنه يختلف عن سابقه في أن الآخر لا يتدخل لا بالتعليق ولا بالتعليل ، أى أنه يقوم فحسب بنفس الدور الذي يؤديه كرسى الاعتراف ولكن من لحم ودم ... ويرد الحديث الداخلى أحياناً كثيرة في غيبة الآخر خاصة في تلك الأوقات التي تنكفيء فيها الذات على نفسها في عزلة تامة عن المحيطين بها ، ويقيم فيها العقل حواراً مع نفسه بعيداً عن أى مؤثرات أو معوقات خارجية"[٣].

وقد أكَّد النقاد أهميته، لكونه آليه من آليات التشخيص دون الاهتمام بعملية التواصل مع الآخر ، خاصَّة إذا جرى بعيداً عن أسماع الآخرين ، وفي عزلة عن الجو العام المحيط بالشَّخصيَّة ، كما أنَّه ينشط عقب الهروب إلى الذات والانكفاء عليها بغية

---

[١] عبدالمطلب زيد ، أساليب الشَّخصيَّة المسرحيَّة ، ص ٤٣ .

[٢] المرجع السابق ، ص ٤٦ .

[٣] نفسه ، ص ٤٣ – ٤٥ .

استبطانها ،والكشف عن القوى النفسية المتصارعة داخلها ، وأيضاً عن الوجه الخفي للشخصية ، وهو الوجه الذي لا تحب الشَّخصيَّة أن يطلع عليه أحد إلا ما تصطفيه وتأنس له ، فإن الإنسان يحمل وجهين : أحدهما وجه خارجى يتعامل به الشخص مع الآخر ، والثاني وجه خفي لا يطلع عليه أحد إلا هو أو من يصطفيه ، أو لنقل إنه يحيا حياتين : حياة خادعة ، وأخرى صادقة تستمد دعائمها من عواطفه وتيارات انفعالاته . هذان الوجهان هما ما يصطلح عليهما فرويد بالهو والأنا بوصفهما ركنين من أركان التنظيم النفسى للشخصية ، فالهو يعمل وفق مبدأ اللذة ولا تحكمه قوانين المنطق ، والعمليات التي يقوم بها يحكمها مبدأ التناقض والعواطف المتباينة ؛ لأنه يسعى إلى الإشباع الكامل للدوافع البيولوجية . أمَّا الأنا فهو واجهة الهو إلى العالم الخارجى لكنه يختلف عنه في خضوعه لقوانين الفكر والمنطق ، وفي حماية الإنسان من مطالب الهو النزوية ، فهو يختار وبقدر ما يشبع من الرغبات ، وكيف ومتى ،كما يختلف عن الهو في أن الهو ثابت ومتوارث ، بينما الأنا ينمو ويتطور بمرور الزمن [١] ،كما أنه يساعد في الكشف " عن الروافد التي أسهمت في تكوين الشَّخصيَّة وفي عرض البواعث التي انتهت بها إلى هذه النتيجة أو تلك " [٢] .

على احتساب أنَّ المسرح كتب لكى يؤدى وليس لكى يُقرأ ، فإن الحوار الداخلي بتقسيماته المختلفة له " وظيفة بلاغية تتوجه فعلاً إلى المتفرج لتعريفه بالنِّيات الحقيقية لبعض الشخصيات وخاصة في مشاريع الانتقام " [٣] . بل إن من النقاد من يرى أنَّه " أقصر السبل وأوضحها لجعل الجمهور على معرفة مباشرة برأى الشَّخصيَّة في نفسها وفي الآخرين " [٤] .

وقد تعدَّدت أشكال الحوار الداخلي ونماذجه في مسرحيات (ملحة عبدالله) ، وقد اتضح للباحثة أنَّها استطاعت استثمار هذه الآلية في تحريك الصِّراع الدِّرامي داخل

---

[١] انظر:فيصل عباس ، أساليب دراسة الشَّخصيَّة ، دار الفكر اللبناني، بيروت ، ط.١ ، ١٩٩٠م ، ص ١٣ .

[٢] عبدالمطلب زيد ، أساليب رسم الشَّخصيَّة المسرحيَّة ، ص ٤٨ .

[٣] مارى إلياس وحنان قصاب ، المعجم المسْرحي ، ص ١٦٨ .

[٤] فردب ميليت وجيرالديس بنتلى ، فن المسرحيَّة ، ص ٤٨٠ .

مسرحياتها بشكل جيد ، فقد اتخذت منه محركاً للتعاطف من قبل (المحقق) تجاه (جابر) هذا الزوج المخدوع ، لإحساس المحقِّق بأنَّه من الممكن أن يكون مخدوعاً أيضاً ، يبدو ذلك في الحوار الآتي بنوعيه الخارجي والداخلي مع ملاحظة أن الحوار الداخلي هنا مناجاة ذاتية :

"جابر : كانت الست بتاعتي ... تقولي يا جابر ... أنت تنفع تشتغل إريال ..... كنت فاكرها الأول تقصد إني اشتغل غسالة ... لكن اتضح حاجة ثانية .... عرفت الحقيقة . . . وأسمع صوتها تقولي ... اطلع فوق يا جابر ... ارفع الإريال .
حامل العصا: وكنت بترفع يا عبيط ... ؟
جابر : رفعته يا بيه ... لحد ما فهمت ... واستريحت
حامل العصا : وكان إيه تصرفك ساعة ما فهمت ... ؟
جابر : بقيت بأخذ الكرسي معايا وأحطه فوق ، تحت الإريال . واقعد ماسك الإريال لحد ما هي تنادى عليه وتقول خلاص إنزل يا جابر ...
حامل العصا : تروح نازل ؟
جابر : أصلي أنا أخاف إنَّها تزعل ... انزل جرى ... وش الصبح أخبط عليها
المحقق : [لنفسه] الحمد لله أنا ما بضبطش الإريال أنا بأضبط الدش [بأعلى صوته] يتم استدعاء الزوجة [ويخرج]" [1] .

فالحوار الداخلي هنا يكشف عن إمكانية شك المحقق في أن يكون هو الآخر مخدوعاً ،فالإشكالية ليست في الاختلاف بين الإيريال والدش، ولكن في اتفاق حدث الإبعاد عن المكان . كما يبدو وعي الكاتبة بمفردات العامية المصرية فكلمة (إيريال) في العامية ترمز إلى عديم الشَّخصيَّة .

ويبدو الصِّراع بين (الأنا و الهو) في هذا الحوار الداخلي، الذي يتخذ من المناجاة الذاتية شكلاً له ، وذلك في مسرحية "حانة الربيع "، فـ(الجرسون) في صراع داخلي يكاد يشطر ذاته بين الهو المتمثِّل في حب الفتاة وما به من دلالة غرائزية وبين قيم الصداقة بينه وبين آدم التي تمثل الأنا ، يقول :

"الجرسون : يا لهذه الأفعى ... من أين أتت لنا ؟ لم تكن أمها بهذه الصورة . يبدو أن السلالة كلها امتدت ازدادت عنفاً وشراهة . ثم ماذا أفعل ... أحببتها فعلاً أريدها ... تباً لك يا هذا ... ألا تحترم سنك المشارف على الثمانين ... رجولتك ... وخبراتك ... أم أترك نفسي لتلهو بها

[1] ملحة عبدالله ، المسخ .

... ماذا أفعل مع آدم المتيم بها ، كيف لو عرف أو اكتشف ذلك ... يالله ... عن نيران هذه المدفأة تتقد في عروقى ، أعليك أن تضحى بحبك كما ضحيت بحياتك لهذا الآدم ... لا ... لا لا ينبغى أن يأخذ هذا الآدم أكثر من حقه " [١] .

و يتضح في هذا المنولوج انشطار الذات، حين تخاطب الذات ذاتها، بقولها " تباً لك يا هذا " فهي مغايرة لها ، مفارقة إياها ، وهذا الحوار الداخلى يكشف عن نية الشَّخصيَّة فيما بعد حين قررت الانتقام من الفتاة بقتلها بالسُّم .

كما يكشف الحوار الداخلى عن موقف الشَّخصيات الحقيقي تجاه بعضها بعضاً، و الحقد الدفين الذي يملؤها تجاه الآخر مما يدفعها إلى التخلص منه، كما يبدو في هذا الحوار الداخلي من مسرحيَّة "حانة الربيع" ، حين تقدم (الفتاة) لـ(آدم) الكأس المسمومة .

"الفتاة : [لنفسها] حينما يتجرّعه ذلك الخرف ينتهي كل شىء (تقدم المشروب لآدم) المشروب جاهز [٢] .

وكذلك في قتل الجرسون للفتاة في المسرحيَّة ذاتها ، حيث الحوار الداخلى الآتى:

الفتاة : (تتناول الحساء وتبدأ في تناوله) طعمه غريب .. هل تشرب معى ؟

الجرسون: اشربى وانعمى فلربما تدخلين عالماً آخر .

الفتاة : عالماً آخر ... ماذا تقصد .

الجرسون: لا أقصد سوى عالمٍ ملىء بالأحلام السعيدة (في نفسه) إلى الجحيم"[٢]

وكذلك الحوار الداخلى الذي يكشف عن موقف الخادم تجاه أسرة (أبى جاسم)في مسرحية "فنجان قهوة" ، فـ(الخادم) متدين والأسرة غير متدينة ، يقول (الخادم) في الحوار ذاته :

"الخادم : [معترضاً على وجود الكلب] أنا في آرف ايش هذا ... هذا ما في صلاة ... خلاص والله هذا نزس ... كل يوم أدخل أنا ما في صلاة بابا كلم أنا سوى قهوة ... سوى شاى ... افتح باب أنا خلاص عقلى

[١] ملحة عبدالله ، حانة الربيع ، ص ٥٥ .

[٢] المصدر السابق ، ص ٦٥ .

خربان لا إله إلا الله ... أنا تعبان سوى قهوة ... سوى بيت ... أنا ما في مخ "[1] .

إنَّ شدة العاطفة كما أنَّها قد تنطق الإنسان فإنَّها قد تخرسه ، حينئذ يتحول الحوار الخارجي إلى حوار داخلي ، و يتضح هذا من الموقف الذي تكاثفت فيه الرؤى حين أحس الجرسون بنهايته بعد أن تناول شراباً مسموماً ، في مسرحية "حانة الربيع" ، فكان هذا الحوار الداخلي :

"الجرسون : هل انتهت سيموفنية الحياة يا آدم . هل أواجه العالم وحيداً أحمل دم دورا الثقيل ... أم أكمل باقى عمرى على ذكراك ... كنت أريد أن أخلصك من هذه الحية التي لا تحبك ، فأصبحت وحيداً .

[يضع يده على بطنه ... يتحسس معدته ... يصرخ] .

آه ... أمعائى تتقطع أوضعت لى السم يا آدم في القهوة التي قدمتها لى ؟ ... حقاً قضت على هذه الحية . قضت علينا جميعاً . [يقع على الأرض] لقد أرحتنى يا آدم من هذه الحياة وسأموت وأنا أحبك أيضاً "[2] .

وتتجلى قمة انشطار الذات وتشظِّيها وبعثرتها حتى تصل إلى قمَّة الاغتراب ، الذي قد يصل بصاحبه إلى حالة من الاكتئاب ، الذي كثيراً ما ينتهي إلى حالة من الوسواس، يتجلى هذا في مسرحيَّة "العازفة" لـ(ملحة عبدالله) .

حيث يتضح لنا أن المثالي في حياة (العازفة)كان مألوفاً ، والآن أصبح غير مألوف ، فـ(البيانو)الذي كان يعزف بلا نشاز أصبح يُنشِّز ، الزوج الذي كان طيبا حنوناً أصبح زير نساء معاقراً للخمر فيه قسوة شديدة، فبعد أنْ كان يتقبل طموحاتها أصبح كارهاً لهذه الطموحات ، حتى الأم التي كانت تساعدها و تقف إلى جانبها أصبحت عنصر ضغط عليها ،حتى المناخ تحوَّل من الاعتدال إلى رياح شديدة عاصفة ، كل الواقع المثالى تحول إلى أشلاء مبعثرة ، تحول المألوف إلى اللامألوف ، وهذا التحول هو الذي أدَّى إلى إحساسها بالاغتراب ، هذا الاغتراب أدى إلى شعورها الدائم بالصداع والدُّوار ، و هو الذي أدى إلى انشطار الذات وتشظِّيها وعدم قدرتها على اتخاذ

[1] ملحة عبدالله ، فنجان قهوة ، ص ٤ .

[2] ملحة عبدالله ، حانة الربيع ، ص ٦٧ ، ٦٨ .

القرار حتى في فتح البيانو ، هذا الانشطار هو الذي دفعها إلى التخلص من غربة الروح التي تتعايش معها بقتل هذا الزوج .

يبدو ذلك في هذا الحوار الداخلى ، فالمسرحيَّة كلها حوار داخلى ، نقتطع منه هذا المقطع حين تتقمَّص شخصية الأم ثم تعود إلى نفسها،تقول :

" هو نصيبك ، هو جنتك ونارك ، أصغى لكلامه إذا تحدَّث ، إذا شَبَّت ناره فاطفئي نارك ، لا تقابلي غضبه بعضب ، اهتمى بغذائه فالطريق إلى قلب الرجل معدته، دعيه يتحدث كثيراً ، وتكلمى قليلاً ، فالمرأة الثرثارة آفة ، فلا يسمع منك قبيح ولا يشم منك إلا أطيب ريح ، تثنى في خطواتك ، واهتمى بملبسك ، واجعلى حركاتك لمساً وحديثك همساً .

(تخفت الموسيقى ليعود صوت البرق والرعد)

(تتدارك الكلام) أى نعم أنا عصبية وثرثارة وصوتى عال ، لكننى طيبة ، كل يوم يعود مخموراً ليهذى بأسماء حسناوات لم أسمع بهن من قبل ، كل يوم حسناء جديدة وكل يوم اسم جديد، علاقات مبتورة لا تلبث أن تهدأ حتى تذهب مع الريح لكنَّها تنغِّص عيشى وتقضَّ مضجعى ، أعرف كلَّما كانت هناك أنثى في طريقه ،أتحوَّل حينها إلى شيء ، أتحوَّل حينها إلى كتلة متحركة بلا معنى ، لا أعرف سواه لكنَّه يعرف سواي الكثير .

[تعزف على البيانو ، لكنه يأتى بنغمات نشاز وغير متسقة] .

يا لخوفي منه كلما اقتربت منه يهتز وكأن به مسًا (تفتحه قليلاً ثم تغلقه فجأة)، إنَّها أفكار شيطانية ، سأتركه يعزف قليلاً ويتوقف ... أوف لهذه الحالة ... سأفتحه ... ربما كان ذلك وهماً وربما كان حقيقة ؟ سأجعله مكتبا لى فهذا أفضل ، تغلقه فيتحول إلى مكتب وفوقه رُصَّت الكتب والأوراق سأكمل ما تبقى من رسالة الماجستير قبل أن يعود ، فلو رآنى أعكف عليها سيمزقها ، إنه يرى في ذلك نقصًا لكبريائه المحمومة " [1].

وقد يصل إنشطار الذات إلى حالة ذهان أو اكتئاب ذهانى لا يصلح الحوار الخارجى للتعبير عنه مثل صلاحية الحوار الداخلى حيث يستحضر المكتئب صوراً حسيَّة لأشياء لا وجود لها ، كما استحضر العجوز صورة الضفادع في هذا الحوار ،يقول:

"العجوز : [لنفسه] الضفادع ... الضفادع ... أنتما تسرقان نقودى وأموالى مثل من جلبتكما إلىَّ. الضفادع ... الضفادع ..." [2] .

---

[1] ملحة عبدالله ، العازفة ، ص ٢ ، ٣ .

[2] ملحة عبدالله ، الطاحونة ، ص ٩ .

وقد يصل بصاحبه إلى تفضيل الركود الذي هو أشبه بالموت ، كما يبدو في هذا الحوار الداخلى ، الذي هو مناجاة للنفس من مسرحية "الطاحونة" ، حيث يفضل العجوز غبار الدقيق الذي غطى كل شيء في القرية، حيث يقول :

"العجوز : وما دخلى أنا ... فالرياح لو هبت لتطاير كل ذلك أو حتى ريشة الطاحونة . إنَّها كفيلة بأن تنظف القرية كلها من جراء حركتها القوية [ينزوى لنفسه] لكنى أعشق ذلك المنظر الراكد [ينشغل بزجاجات الخمر] "[1] .

و تتكشَّف طبيعة الجريمة التي ارتكبها (الزوج) بحق (زوجته)، فالمناجاة تأتي بالدليل على ارتكاب الجريمة، بما يشكف عن دور الحوار الداخلى في تحريك الحبكة ودفعها للأمام ،يقول:

"الضابط : [يهمس لرجل (١)] يقول إنه سجنها أفهمت ؟
رجل١ : يقصد الطاحونة ياسيدى الضابط [2] .
الابنة : الوقت ليل ! [لنفسها] .
قل أوشكت الشمس أن تبزغ . [تتحامل على نفسها وتقف] إن بطنى تنتفخ يوماً بعد يوم كحقيبة الخطابات التي طالما وضعت فيها الرسائل أنا وأمى ... آخ إنَّها لفكرة أين حقيبة الخطابات هذه ؟ لعل أبى خبأها" [3] .

وقد يعرض الحوار الداخلي التباين بين ما هو مثالى وما أصبح واقعاً تفرضه متغيرات تاريخية منتهياً بالبطل التراجيدي إلى الشعور بالغربة في واقعه المعيش، كما في مسرحية " اللمس" ومنها هذا الحوار الداخلي التأملي على لسان (نعيم) :

"نعيم :

جلست ذات يوم أللم الزهور من الشطآن
وفي ربى الوادى يرفرف الحمام
والفرح في المآقى ... يغسل الهموم
لتهطل رخاتها ... لا ... . هو **رذاذ**
ندى ... يحوم فوق العشب
يحوم في أنحاء ... ذاك الغاب

(١) ملحة عبدالله ، الطاحونة ، ص ٢٤ .
(٢) المصدر السابق ، ص ٣١ .
(٣) نفسه ، ص ٣٥ .

وفي أعـــــالى ربـــــوة بعيـــــدة ...
تربعـت شمـس الضـحى ... تبـث شـعرها
فتغســـل الـــوادى بعطرهـــا اللجـــين
لا تحـــــزنى يا زهرتـــــى النديـــــة
بعطـــر ماضـــيك وشمســـك العفيـــة
هكـــذا عهـــدناه وغصـــباً نستســـغيه
تلك إذا هي ... سنابك الحضارة" [1]

وقد يتداخل الحوار الداخلى مع الحوار الخارجى في مقطع واحد بما يوحى بتوزع النفس الإنسانية بين ظاهر وباطن ، ظاهر منكشف وباطن خفي تتمثل فيه النوازع الإنسانية التي تتعمد الشَّخصيَّة إخفاءها كما يبدو في هذا المقطع الحوارى من مسرحية "شق المبكى"،يقول :

"الأب : إذاً عدت من الغربة ثرياً جداً ... أهلاً بك ... أهلاً ... أهلاً ... القهوة يا سالم ... القهوة .
هلال : إن ما أحمله في جيبى أكثر من أموال العالم ...
الأب : [لنفسه] لعله يحمل بطاقة ائتمان [لهلال] أهلاً ... يا هلال ... أنت تعرف أنك في مكان ابنى سالم ... أين تسكن الآن ؟
هلال : أسكن في الخامس والعشرين .
الأب : [لنفسه] يبدو أنه ثرى جداً [لهلال] أهلاً يك يا هلال . في أى ناحية تسكن ؟
هلال : في وسط المدينة .
الأب : [لنفسه] وسط المدينة مكان راق [لهلال] أهلاً أهلاً يا هلال ... أهلاً وسهلاً . هل لديك شركات أو مصانع ؟
هلال : نعم لدى شركة كبيرة جداً ... جداً يعمل بها أكثر من نصف سكان المدينة وتتآلف قلوبهم معى في إداراتها .
الأب : [لنفسه] يبدو أن هذا الولد يمتلك نصف المدينة ونحن لا نعرف [لهلال] أهلاً ... أهلاً يا هلال ... أهلاً وسهلاً ... القهوة يا سالم . هل تزوجت يا هلال ؟
هلال : لم أجد بعد من يمتلك قدر ثروتى حتى اتزوج ابنته .

[1] ملحة عبدالله ، اللمس ، ص ٧ ، ٨ ، ٩ .

الأب : ليست الثروة والمال كل شيء المهم راحة البال والستر ..." [١] .

وقد يقوم الحوار الداخلى على استراق السمع لحديث هامس يصدر عن شخصية مسرحية ، مثل هذا الحوار الذي يصدر عن شخصيَّة سعد في مسرحيَّة "زمن المنظى" في حضور المدير الذي يسترق السمع :

"سعد : [لنفسه] غريبة .
المدير : وايش قلت ؟
سعد : لا ... لا ... ولا شيء حاضر ... حاضر" [٢] .

[١] ملحة عبدالله ، شق المبكى ، ص ١٦ ، ١٧ .

[٢] ملحة عبدالله ، حانة الربيع ، ص ٥٥ .

الشخصية وأشكال الحضور المسرحي

هناك ارتباط واضح بين ثلاثة مصطلحات مسْرحِيَّة هي الشَّخصيَّة والحُضور المسرحي. ونمط الشَّخصيَّة هو الذي يخلُق لها نوعاً من الكاريزما أو الحُضور المسرحي ؛ لذا فإنَّ أيّة دراسة علمية تقوم على تناول الشَّخصيَّة المسْرحِيَّة لابد لها من تناول الحُضور المسرحي من خلال ما تطرحه نظريات هذا الأداء .

هذا على الأرجح يعدُّ "اعترافاً بأنَّ كل شخص يلعب دوراً واعياً بدرجة أو بأخرى دائماً وفي كل مكان . فنحن آباء وأطفال ، وعملاء ومتخصصين ، ويهود وغير يهود [لاحظ ان مارڤن كارلسون كاتب يهودي] ونحن نتعرف بعضنا البعض من خلال هذه الأدوار ، ونتعرَّف أيضاً أنفسنا من خلال هذه الأدوار . فوجوهنا نفسها عبارة عن أقْنِعة حيَّة ... فهي تميل أكثر وأكثر إلى تأكيد النَّمط الذي نحاول أنْ نتقمَّصه ... وكلَّما كان هذا القناع يمثل المفهوم الذي كوناه عن أنفسنا – أو الدَّور الذي نجاهد كي نكون جديرين به – فإنَّ هذا القناع سيصبح هو نفسنا الحقيقية . أو النَّفس التي نود أنْ نكونها ... وفي النِّهاية يصبح مفهومنا لهذا الدَّور جزءاً لا يتجزّأ من شخصِيتنا ، أو طبيعة أخرى لنا " [1] .

يتَّضح من ذلك أنَّ نمطِيَّة الأداء تخلق نمطِيَّة الشَّخصيَّة ، التي تخلق بدورها نوعاً من الحُضور المسرحي .

وإمعاناً في بيان دور الصوت والإلقاء في الحُضور المسرحي يجدر بنا الإشارة إلى أنَّه قدْ " ظهر مُصْطَلح الأداء في بادئ الأمر بوصفه مصطلحاً هاماً في النَّظريَّة اللغوية في كتابات ناعوم شومسكي الذي ميز في عمله أوجه نظرية التَّعبير والنحو (١٩٦٥م) بين

[1] مارڤن كارلسون ، فن الأداء ، مقدمة نقدية ، ت. منى سلام ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ٢٠١٠م ، ص ٧٦ .

الكفاءة وهي تمثِّل المعرفة المثالية العامَّة بقواعد النَّحو والصرف والتعبير في اللغة التي يملكها المتكلِّم. وبين الأداء وهو الاستخدام الخاصِّ لهذه المعرفة في موقف كلام" [١] .

ثُمَّ تطورت النَّظرية بعد ذلك إلى ما يعرف بنظرية الكلام الفعل حيث بدا "وجه آخر لنَظرية اللغويَّات الحديثة ليس له علاقة مباشرة بالمضمون الاجتماعي للحدَث الكلامي. وقدْ كان له أيضاً تأثير كبير على مجال واسع من الكتابات التي تتناول الأداء في المجتمع الحديث . وهذا هو مفهوم نظرية (الكلام – الفعل) التي طوَّرها أساساً جون أوستن وجون سيرل ويمكننا أنْ نقول إنَّ هذين الباحثين قدْ وفرا لنا أساليب البحث اللازمة لتناول اللغة كأداء مثلما وفرت لنا أساليب البحث التي تتناول الثقافة كأداء ، أو حتى جوفمان عندما تناول السلوك الاجتماعى كأداء " [٢] .

ويرتبط الحُضور المسرحي بتنميط الشَّخصيَّة مما يجعل لها كاريزما ، لذا فإنَّ الحُضور المسرحي " خاصيَّة ممنوحة للبعض وغير متاحة للبعض الآخر ، وكل تاريخ المسرح يشير إلى أنَّ لهذا الحُضور خاصيَّة تجعلك تحسُّ كما لو أنَّك تقف أمام الممثِّل مباشرة بصرف النَّظر عن مكان جلوسك في المسرح " [٣] .

ويربط جيلن ويلسون بين الكاريزما أو قوة الحُضور وفرط الإعجاب حيث " يستثار الأفراد على نحو خاصّ بواسطة الحُضور المباشر للمؤدين الذين تكون لهم جاذبية خاصَّة بالنِّسبة لهم . من خلال الشَّكل الخارجي والثِّقة بالنَّفس والصوت والشهرة والثروة أو ما شابه ذلك . إنَّ الكارزما (التي تعنى السحر أو الفتنة) هي الكلمة الطنَّانة الحديثة المرتبطة بهذه السِّلعة الرائجة ... ويمكن أن يصل تأثير هذه الظاهرة إلى درجة من القوة تجعل الجمهور يصرخ في نشوة أو يصاب بالإغماء في حالة بالغة من الرهبة . وقدْ يكون الحُضور الخاصّ للنُّجوم في الأفلام وفي التليفزيون محدثاً لتأثير مماثل إلى حد ما .

[١] مارڤن كارلسون ، فن الأداء ، ص ٩٧ .

[٢] المرجع السابق ، ص ١٠٤ .

[٣] جوزيف شايكين ، حُضور الممثل ، ت. وتقدْيم / سامى صلاح ، مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى ، القاهرة ، ص ٤٩ .

لكنْ لكون المرء بعيداً نسبياً يجعله أقل تأثيراً . وتعتمد قوة الحُضور التي نسميها الكارزما بشكل جزئي على الخصال الشَّخصيَّة . كالجاذبية ... والبناء الخاصّ بالجسم ... والتأكيد أو الثِّقة الفائقة بالذات... أو الصوت " [١] .

وترتبط الدلالة اللغويّة لكلمة الشَّخصيَّة في المعاجم العربية بمفهوم الحُضور القوي أو الكاريزما ، فقد ورد في لسان العرب لابن منظور " شَخُص الرجل (بالضَّمِّ) فهو شخيص أي جسيم وشَخَص (بالفتح) شُخُوصاً ارتفع ... والشُّخوص ضد الهبوط"[٢] .

وكذلك المفهوم الاصطلاحي للشَّخصيَّة ، فالشَّخصيَّة في المفهوم الاصطلاحى العربي " مجموعة من السمات والخصائص والصفات الفكريَّة والسلوكيَّة والوجدانية التي تخصُّ فرداً بعينه وتميزه عن غيره " [٣] .

والمفهوم الثانى وهو المفهوم المحْسُوس الخاص هو المعنى في دراسة الحُضور المسرحي، و داخل هذا التقطيع يصاغ كل ما يعود إلى الشَّخصيَّة ، فالمواصفات والعوامل والأدوار الثيميَّة هي معطيات ثقافيَّة في المقام الأول ، وتحقّقها في النَّص هو ما يمنح هذا النَّص نكهته الخَاصَّة . فحتى في الحالات التي نكون فيها أمام نصوص تتناول قضايا تتعلَّق بالحيوانات أو الجنّ أو كائنات فوقيَّة ، فإنَّ عملية التَّشخيص تَتِمُّ عَبْر تصورات تعود إلى الإنسان وإلى تصوره للحياة ضمن وعاء ثقافي هو ما يحدد السنن الوصفي والوظيفي " [٤] .

وسوف نتناول في هذا الفصل خمسة مباحث تشمل : تنوُّع النَّمط الفكري للشَّخصيَّة ، جاهزيَّة الشَّخصيَّة ورمزيَّتها ، الفُكاهة والشَّخصيّات السَّاخرة الجُوقة ودرامية الحُضُور و أخيراً التعدُّد النَّوعي للشَّخصيَّة.

---

(١) جلين ويلسون ، سيكولوجية فنون الأداء ، ، ص ١٠٢ .

(٢) ابن منظور ، لسان العرب ، مادة شخص .

(٣) عمر خيمرى ، الشَّخصيَّة من الدلالات إلى الأشْكالية ، الموقع الإلكترونى ،
- www. aujdacity. Net 05.06.2008.

(٤) سعيد بنكراد ، سيمولوجية الشَّخصيَّة الروائية ، رواية الشراع والعاصفة لحنا مينة نموذجاً ، دار مجدلاوى ، عمان ، الأردن، ٢٠٠٣م ، ص ٢ .

المبحث الأول

تنوُّع النَّمط الفكري للشَّخصيَّة

يسهم فكر الشخصية في طريقة تشكيلها في النص المسرحي ، فهو " عنصر الكشف عن الشَّخصيَّة من خلال أفكارها ، و إطلاعنا على أدقِّ أسرارها ومسالكها العقليَّة ورؤيتها للعالم من خلال مواجهتها لشتى المواقف أو التحديات أو الأزمات ، ودخولها في نقاشات مع الشَّخصيّات الأخرى " [١] . ولما كان الكاتب المسرحي لا يملك الوسيلة التي يتمتع بها الروائى وهي القدْرة على " إماطة اللِّثام عن الشَّخصيَّة من خلال أفكارها فيرفع الغطاء ، وينظر في عقول شخصياته " [٢] . لذلك نجده يلجأ إلى آليات أخرى لتحقيق هذه المهمة مثل الصفي والحديث الجانبى والمناجاة النَّفسيَّة ، وكلَّها آليات تكشف عن الجانب الفكري للشَّخصيَّة بما بحويه من مسالك عقلية ونفسية غامضة ومعقدْة .

ولاشكَّ في أنَّ تنوع النَّمط الفكري للشَّخصيَّة يطرح مفهوماً جديداً هو " مفهوم الظُّهور وقدْ قدَّمه في هذا المجال" أمبرت إيكو" في المقالة التي كتبها عام ١٩٧٧م بعنوان إشارات الأداء المسرحي وهي من أولى المقالات. فعِلم الإشارات مهتم أساساً بعمليات الاتصال الإنساني ، ومن هذا المنْظور بحث واضعو نظرياته كلاً من المسرح وتكوين الأداء في الأدوار الاجتماعية " [٣] .

ومفهوم الظهور الذي طرحه "إيكو" هو مفهوم الحُضور المسرحي وهو نوع من إيجاد العلاقة بين المبدع والمتلقى من خلال حُضور الشَّخصيَّة المسْرحِيَّة .

والحقيقة المؤكَّدة " أن النص المسرحي مثل أي جدل منطقي من الممكن أن نفكر فيه بوصفه شيئاً ملفوظاً، أو كإيضاح وعرض. وفي الحالة الأولى من الممكن أن نقول إنّ التركيز يكون على مكوناته، والكيفية الي تؤدي بها وظيفتهما معًا، وفي الحالة الثانية

---

[١] على عواد ، المعرفة والعقاب ، ص ٦٣ .

[٢] فرد ب . ميليت و جيرالدايس نبتلى ، فن المسْرحِيَّة ، ص ٤٥٦ .

[٣] مارڤن كارلسون ، فن الأداء ، ص ٦٦ .

تظهر العبارة كفعل مادي من خلال مضمون أحد مواقف الاتصال . وهذا الفعل المادي مقدْر له أنْ يترك أثـــراً على أحد المشـاهدين أو على العديد منهم " [1] .

ولا شك في أنَّ التحوُّل في الكلام والفعل يحقق نوعًا من الحضور المسرحي كما يبدو في شخصية ميسور في مسرحية "زمن المنظي" لملحة عبد الله فهذه الشخصية تبدو محدودة الإدراك فهو مشغول بتنظيف المكاتب ولا يعي ما يدور حوله ولكنْ سرعان ما يتَّضح أنَّه يفهم كل شي ء حتى تتغيَّر لغته بمصاحبة تغيُّر التفكير ؛ حيث تبدو سذاجة الفكر في هذا المقطع الحوارى :

ميسور : أنا ما فيه ... بابا ... هذا فيه نديف(نظيف) كلُّه نديف .

مفرح : خلاص ... خلاص روح [يخرج ميسور] .

.....

ميسور : نعم عندما يأتي سعد ليلاً ويترك الأوراق أبيت في الشركة للحراسة وأقرأ الورق وحينها أسلي وقتي وأستفيد .

على : وسعد كان بيجي هنا بالليل ؟

ميسور : أحياناً كان يأتي خِفْيَة ربما يتفرَّغ بعضاً من الوقت لاستذكار دروسه والآن عليكم أخذ حذركم من كل من يقول الحقيقة أو لمْ يقلْها اللهم إلاَّ تقصِّي الحقائق بدقَّة .

على : سامع يا مفرّح والله إنَّ الدنيا تلفُّ حول رأسي هذا ميسور فعلاً و ينْطق بالعربي أكثر منك .

ميسور : حمداً لله والآن عليكم أنْ تأمروني كما تشاءون : فأصبحت الآن على قدْر من فهم كلامكم جيداً بينما كنت أجد صعوبة فيها خصُوصاً ابنة عم مفرح الحولة " [2] .

ودخول الشَّخصيَّة المسْرحِيَّة في نسيج العمل المسرحي وقدرتها على الإسهام في الحكاية ولعب دور مهم في تحريك الحدث الدِّرامي محقِّقة الحُضور المسرحي لا يتنافي مع

---

[1] مارفن كارلسون ، فن الأداء ، ص ١٢٥ .

[2] ملحة عبدالله ، زمن المنظى ،ص ١٧٢- ١٧٣ .

خيالية الشَّخصيَّة فـ " الشَّخصيَّة مزيج من الواقع والوهم . هي وَهْمٌ واقعي أو واقع وهمي، فما إنْ تدخل في لُحْمة النسيج الحكائي ، وتسند إليها مهام المشاركة فيه ، حتى تصبح جزءاً لا يتجزأ منه ، ومن ثُمَّ يمكنْ إصدار الأحكام على الشَّخصيَّة . من حيث قدرتها على الإسهام في الحكاية ، ولعب دور مهمٍ في الأحداث " [1] .

فالشَّخصيَّة في بداية مسْرحِيَّة "صهيل"شخصيَّة ساذجة مسطَّحة لا تُحرك الحدث الدِّرامي ثُمَّ سرعان ما تتحوَّل بعد سفرها إلى أوروبا إلى شخصيَّة مثقفة جداً تدرك أبعاد المتغيرات العالميَّة وتتحوَّل إلى شخصية نامية قادرة على تحريك الأحداث بعد أنْ يكشف المخطَّط الذي تسعى إليه المنظَّمة الصهيونية ، ويقوم بالمساعدة في هروب زينب ، والإطاحة بالمخطَّط الصهيوني الذي يهدف إلى تدمير المجتمعات العربية ، حتى وإن انتهت المسْرحِيَّة بقتله . فإيهام المتلقي هو الذي ساعد على تقبله لهذه الشَّخصيَّة على الرغم من تناقضها.

وإذا كان تنوُّع الشَّخصيَّة في مسْرحِيَّة "صهيل" في داخل الشَّخصيَّة الواحدة نفسها ، فإنَّ هذا التنوع الفكري قدْ يكون بين شخصيَّات المسْرحِيَّة مما يحرك مشاعر المتلقي فيصبح منحازاً لهذه الشَّخصيَّة أو ضدَّها كما يبدو في مسْرحِيَّة "مواطن رغم أنفه[2]" ، حيث إنَّ وصف الكاتبة "ملحة عبدالله" لشخصية السيد تاج وشخصية الفلاحين بل شخصية "لارين" يخلُق موقفاً لدى المتلقي، إمَّا معها أوضدَّها ، "فالسيد تاج" يمثل الفكر القومي و "لارين" في البداية كانت تمثِّل هي والفلاحون الذين باعوا أراضيهم الفكر الفردي ، ثُمَّ تحولت "لارين" إلى الفكر القومي مثل أبيها بعد أنْ اكتشفت المؤامرة التي يدبرها الغريب الذي هو رمز للصهيونية للاستيلاء على الأرض العربية ، فعادت إلى التمسك بالأرض مثل أبيها مغيرة من فكرها.

وبناءً على ذلك " فإنَّ التصوُّر الذي يعرفه المتلقي عن الشَّخصيَّة من خلال ما يسند إليها أو ما يضاف من مفاهيم أو علامات ذات أبعاد اجتماعية وثقافية سيمنح لها

---

[1] عبدالمنعم القاضى ، البنية السردية في الرواية ، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية ، القاهرة ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٩م ، ص ٧٣ .

[2] ملحة عبدالله ، مواطن رغم أنفه ، ص٩٣.

القدْرة على الاتفاق معها وجعلها محببة أو عكس ذلك ، وذلك من خلال التَّصورات النظرية والثقافية " [1] وهذا هو الذي يخلق الحُضور المسرحي .

يبدو ذلك في " مسْرحِيَّة الفنار" في عرض ملحة عبدالله لشخصية أمي التي تمثِّل الفكر القومي العربي الذي يحاول لَمْلَمة الشَّمل العربي المتمزق في مواجهة الفكر الفردي الذي يقدِّم مصلحته الفردية على الواجب القومي .

كما أنْ أُمَي يمثل الفكر المتسامي الذي يرتدُّ إلى الأنا العليا أو الضمير في مواجهة الفكر الغريزي البهيمي عند هؤلاء الذين اغتصبوا نور التي تمثِّل فكرة التَّسامي الإنساني كما يبدو في هذا الحوار :

"

أمي : [يرتجف من البرد] يا ألطاف الله سأموت من البرد ، إنَّه أشعل أجهزة التبريد على هذه الدرجة القاتلة [يصرخ] يا سيدي أيُّها الحراس أطرافي تتجمَّد . [يقع مغشياً عليه تدخل فتاة جميلة تدور حوله ثُمَّ تضع يدها على جبينه] نور . أنتِ نور .

.....

كفاح : ذلك القوام الممشوق لا يحرسه سوى ثمرتين من جوز الهند الناضج تتدفق عطاءً لكل من اقترب منها .

أُمَي : إنَّها فكرة ... أمغرمون أنتم باغتصاب الأفكار ؟.

صنديد : أ تسدُّ حاجتها أيُّها الخَرِف ؟

أُمَي : هي حلمي الذي أعانني على مقاومة الزمن معها ثلاثين عَاماً ... كل شيء يحتمل إلا اغتصاب الحلم " [2] .

في النص السابق نجد أنّ شاعريَّة التعبير اللغوي وتسامي الفكرة أوجد نوعاً من التعاطف بين المتلقي للنص المسرحي وبين أُمَي ، مما جعله حاضراً للعيان ، وهذا هو

[1] أبوزيد قاسم ، المسرح عند سعدالله ونوس ، مغامرة رأس المملوك جابر أنموذجاً مقاربة سيميائية ، (ماجستير مخطوطة) ، ص ٧١ .

[2] ملحة عبدالله ، الفنار ، ص ٤٣ – ٤٥ .

مفهوم الحُضور المسرحي . كما أنَّ الكاتبة استطاعت أنْ تبْرز تنوُّع النَّمط الفِكري للشَّخصيَّة المسْرحِيَّة ، محدِثة صراعاً فكرياً حرَّك الحَدث المسرحي .

ومن تعدُّد النَّمط الفكري للشَّخصيَّات كذلك النَّمط الفكري للشيخ والنَّمط الفكري للشاب في "مسْرحِيَّة الطُّلْسم" [1] . والذي يحاكي تنوع النَّمط الفكري في قصة "موسى والخضر" – عليهما السلام – . فالشاب ينظر إلى ظواهر الأشياء كما نظر موسى إلى ظواهر الأشياء ، والعجوز ينظر إلى جوهرها كما نظر الخضر إلى جوهر الأشياء .

فالشاب كل ما يشغله هو جرحه النَّافذ النَّازف والشيخ كل ما يشغله الحقيقة الأبدية واكتمال حلقة المعرفة . لذا كثرت الأسئلة التي يلقيها الشاب على الشيخ ومعظم هذه الأسئلة تتعلَّق بحقيقة الشيخ ، من أنت ؟ وكذلك بحساب السنين منذ متى وأنت هنا ؟ وكم لبث هؤلاء الذين في الكهف ؟ وكم عاشوا ؟ وكل هذه الأسئلة تطرح نوعاً من المفارقة ، وهذه المفارقة تؤدي إلى نوع من الحُضور المسرحي . الذي يفضي إلى إدراك المتلقي لحقيقة هذه الشَّخصيّات .

وكذلك الأمر في "مسْرحِيَّة الجسر" [2] ، فالمهندس كمال نمطه الفكري متفائل وعَم مرزوق الغفير نمطه الفكري متشائم ، وتشاؤم مرزوق أقرب إلى طبيعة الواقع ، فمن يدرك طبيعة الواقع العربي لابد له أنْ يتشاءم ، فطبيعة التفكك قائمة ، وطبيعة الزَّعامات العربية وحديثها الذي هو جعجعة من غير طحن ، وكلام من غير فعل ، و وعود كاذبة تفرض هذا التشاؤم وتحقِّق نوعاً من الحُضور المسرحي لهذه الشَّخصيّات المسْرحِيَّة . يبدو ذلك في هذا الحوار :"

كمال : شكلك مش مبسوط يا عم مرزوق .
الغفير : و إيه اللي يبسط ؟
كمال : أنت متشائم ليه ؟
الغفير : المهم أنت تكون متفائل " [3] .

---

[1] ملحة عبدالله ، الطلسم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ص ١٩٩.

[2] ملحة عبدالله ، الجسر ، ص ١٨٧.

[1] ملحة عبد الله ، الجسر ، ص ٢٠٠ .

أمَّا في "مسْرحِيَّة "اللمس" فقد جاء تنوع أو تعدد النَّمط الفكري للشَّخصيَّات على مستويين، المستوى الأول يتعلق برؤية دنيا ابنة الأستاذ نعيم للحياة ورؤية "الأستاذ نعيم " نفسه لهذه الحياة ، فالفتاة ترى العمى هو عمى البصر ، ونعيم يرى العمى الحقيقى هو عمى البصيرة ، يبدو ذلك في هذا الحوار :"

دنيا : بابا حبيبى [تقبله وتصافح الصحفي] [للصحفي] ده بابا .
الصحفي : طبعاً ... طبعاً تفضلى [تجلس] .
دنيا : مش لو كان بابا مفتح كان يبقى أحسن ...
الصحفي : والدك بيشوف أحسن منَّا ده عنده حسّ عالي جداً لدرجة أنُّه يرى لحظات لا نبصرها نحن .
نعيم : أبداً يا سيدى دى تحب إنْ يكون أبوها مفتح .
دنيا : أصحابي في الجامعة دايماً يقولون بنت الأعمى يرضيك الكلام ده ، ثُمَّ أتجوز إزاي ؟ ده كان خطيبي بيحبني قوي . لما عرف إن بابا أعمى عايز يسيبني . وبعدين أنا في الجامعة الأمريكية كلُّهم أبهاتهم مفتحين .
الصحفي : وإنت رأيك إيه ؟
نعيم : ومن منَّا يكره البَصَر ، فأنا دائماً أحتاج إلى أيدي النَّاس فكيف إذا احتجت إلى عيونهم .
الصحفي : إذا لمْ تُجْرِ العملية التي نصحك بها الأطباء ... ستظلُّ تحتاج إلى أيديهم وعيونهم أيضاً .
نعيم : آه ما أشد مرارة الاحتياج ... إنَّه احتياج من نوع آخر .
الصحفي : ماذا تقصد ؟
نعيم : زمان احتجت النظر عشان أشوف أجمل امرأة سمعت صوتها وحسَّيت بيها ، ودلوقتي أحتاج إلى عينين ولا أملك الثَمَن " [١] .

فهذا الصراع الفكري بين البصر (دنيا) والبصيرة (نعيم) على الرغم من كونه ذهنياً فإنه خَلَق حُضوراً مسرحياً ساعد على بثِّ الحياة في المجردات .

كما ورد بهذه المسْرحِيَّة تنوُّع للنَّمط الفكري على مستوىً آخر ، داخل شخصيَّة نعيم ذاته ، فنعيم المعداوي قبل إجراء الجراحة نمط فكري وبعد إجراء الجراحة نمط فكري آخر ، فقد أصبح لا ينْطِق – ليس لعيب في جهاز النُّطق – ولكنْ لأنَّه شاهد وأبصر ومن أبصر عَلِمْ ومن عَلِمَ مات [٢] .

[٢] ملحة عبدالله ، اللمس ، ص ٢٠-٢١ .

[١] ملحة عبدالله ، اللمس ، ص ٣٦ – ٣٨ .

كما يبدو تنوُّع النَّمط الفكري بشكل واضح في مسْرحِيَّة " المسخ " [1] . بين فكر جابر البسيط جداً لدرجة السذاجة وبين فكر زوجته مايسة المتمدن وليس المتحضر، حيث هي متطلِّعة للمدنية بشكل واضح أفسد على جابر زوجها بساطة حياته ، لذا فهي متمدِّنة وليست متحضِّرة ، وثَمَّة بَوْن شاسع بين التمدُّن والحضارة التي يلعب فيها الجانب الروحي دوراً كبيراً هي لم تدركه .

من هنا يتَّضح أنَّ تنوُّع النَّمط الفكري في شخصيَّات مسرح ملحة عبدالله تنوع كيفي خَلَق حُضوراً مسرحياً واضحاً يكشف عن وعي هذه الكاتبة بتقنيَّات العمل المسرحي .

[1] أنظر: ملحة عبدالله ، المسخ .

المبحث الثانى

جاهزية الشَّخصيَّة ورمزيتها

يتكون هذا المبحث من محورين هما الشخصية النمطية والشخصية الرمزية ، ويعود إدراك جاهزيَّة الشَّخصيَّة وإكسابها دلالات رمزيَّة إلى حقيقة ، " أنَّ الشَّخصيَّة هي موقع تركيبي في المقام الأول ، وصحيح أيضاً أنَّ قيمتها الحقيقيّة داخل النَّص لا تعود إلى تمثيليَّة تستند إلى حكم قيمي مسبق . بل تعود إلى علاقتها مع باقي العناصر السرديَّة الأخرى . إلاَّ إنَّها مع ذلك كله تتحدَّد أيضاً وأساساً بوصفها وِحْدة ثقافية تعيش في الذاكرة الجماعية ، على شكل مجموعة من التصنيفات والمسارات التصويرية والوصفية التي يمكن بوصفها وحدات منبثقة عن تقطيع ثقافي مخصوص .

المحور الاول : والمقصود بجاهزيَّة الشَّخصيَّة هو نمطِيَّة الشَّخصيَّة أو الشَّخصيَّة المنمَّطة ، والشَّخصيَّة النمطِيَّة هي التي " تفتقر إلى ما هو خاصّ وفردي ، وتتمتَّع بصفات محدَّدة تطرح في عموميتها ، وهذا ما يسمح بتعرُّفها بشكل مباشر ، وقبل أنْ تبدأ بالتصرُّف ضمن الحدث" [1] . أي إنَّها الشَّخصيَّة التي " تتحقَّق فيها صفات يفترض أنْ تتحقق عند من ينتمى إلى مهنة معينة ، كالقصاب أو الحلاق أو خادم في المقهي أو غير هؤلاء ممَّن نراهم في كثير من المسرحيات العربية " [2] .

وقدْ عرفها بعض الدَّارسين بأنَّها الشَّخصيَّة التي " لها وجه واحد ، يعطي مظهراً واحداً ، يمكن التنبؤ بسلوكها إلى حد بعيد ، وتتحقَّق فيها صفات عامَّة تشاركها فيها عشرات الشَّخصيّات التي تنتمي إلى الطبقة أو المهنة نفسها " [3] .

ومما يميزها عن غيرها أنَّها لا تعرف " أي تحول أو تغير لافتقارها إلى الكثافة الإنسانية النفسية التي يمكن أن نجدها في الشَّخصيَّة المسْرحِيَّة ، وهي تحافظ على ملامحها طوال الحدث ، مما يؤثر على طبيعة فعلها " [4] .

---

[1] مارى إلياس وحنان قصاب ، المعجم المسرحي ، ص ٢٧٣ .

[2] عبدالقادر القط ، فن المسْرحِيَّة ، ص ٢٤ .

[3] على عواد ، غواية المتخيل المسرحي ، ص ٥٤ .

[4] ماري إلياس وحنان قصاب ، المعجم المسرحي ، ص. ٢٧٣

وتكاد ترتبط هذه الشَّخصيَّة بالأعمال المسْرحِيَّة التي تنتقد المجتمع، وكذلك الكوميديا ، حيث تكثر " في الأنواع المسْرحِيَّة التي تهدف إلى النَّقد الاجتماعي ، أو إلى الإضحاك من خلال تضخيم الصِّفة بشكل كاريكاتوري ،لذلك نجدها في الكوميديا " [1] . وما ذهبت إليه مارى إلياس وحنان قصاب في هذه العبارة يربط بين مبحثين من مباحث الحُضور المسرحي للشَّخصيَّات وذلك من خلال الربط بين الشَّخصيَّة النَّمطِيَّة والشَّخصيَّة الفكاهيَّة أو الكاريكاتوريَّة .

وبالرجوع إلى المسرحيات موضوع الدراسة اتضح للباحثة وجود بعض الشَّخصيّات النمطِيَّة أو الجاهزة في مسرح ملحة عبدالله ، ففي مسْرحِيَّة زمن المنظى نجد شخصيَّة الخادم الأسيوى ميسور الذي تعتقد بقية الشَّخصيّات أنه لا يفهم في شي ء سوى التنظيف وإعداد الطعام كما يبدو من هذا الحوار :

"ماجد : صلى على النبى .... صلى على النبى صلى ، وإلا لو كنت رحت الهند ... بالله وايش جمال ، وايش وجوه سفرة ، وايش تقول يا أخى ، كنها الجنة ، وبعدين كلهم يهزون براسهم كذا ... كذا ... [يقلد حركة رأس الهنود] .

على : مثل المصيبة اللي عندنا هذا اللي اسمه ميسور [يدخل الخادم الهندي ميسور] .

ميسور : إيش فيه بابا ... أنا ما في كلام عربي .

على : على طاريك الله يقطعك ... إنقلع .

ميسور : أنا ما فيه ... بابا هدا فيه نديف كله نديف .

مفرح : خلاص ... خلاص روح [يخرج ميسور]" [2] .

أو كما في هذا الحوار المطول من مسْرحِيَّة فنجان قهوة حيث يخرج من باب أحد الغرف خادم أسيوى :

"الخادم : أنا ما في آرف ... مين ؟ بابا ؟ أنا كل ساعة باب جرس ، لكن أنا ما في إفته ... بعدين حرامى تعالى ... وبابا ما في . [يتردد لحظة مع الإصرار على دق الجرس] .

.....

[1] ماري إلياس وحنان قصاب ، المعجم المسرحي ، ص ٢٧٤ .

[2] ملحة عبدالله ، زمن المنظى ، ص ١٤٢ – ١٤٣ .

جاسم : عظيم والله عظيم ... روح سوى قهوة .

الخادم : [وهو يخرج] سوى قهوة ... سوى شاي ... سوى أكل ... أنا ما في كلام عربى ... أنا تعبان" [1] .

فهذه الشَّخصيَّة نمطِيَّة أو شخصيَّة جاهزة تشْتَمِل على كثير من سمات الشَّخصيَّة المنمَّطة وهي :

١ – أنَّ السمات الخَاصَّة أو المتفردة أو الذاتيَّة يسمح بتعرُّفها عليها وتوقع سلوكها قبل أنْ تبدأ الأحداث المتعلِّقة بها .

٢ – تمتهن مهنة معينة وتنتمي إلى إقليم معين تشترك مع معظم أبناء مهنتها وإقليمها فيها . فهو خادم أسيوى .

٣ – شخصية لها وجه واحد ومظهر واحد أضحى مرسوماً في الذاكرة العربية .

٤ – لا تعرف التحوُّل والتغيُّر لأنَّها تفتقر إلى الكثافة الإنسانية النَّفسية .

٥ – تحقق قدْراً من الضحك أو الإضحاك أو الحسِّ الكوميدي .

ومن الشَّخصيّات المنمَّطة أو الجاهزة في مسرح ملحة عبدالله أيضاً شخصية الجد أو الأب المنْفَصل حضارياً عن بيئته وعصره والمنحصر في وعاء ثقافي خاص يتعارض مع طبيعة العصر الذي يعيش فيه سواء أكان ما يفعله صواباً أم خطأ ، ممَّا يخلُق نوعاً من المفارقة الفنِّية التي تساعد على تحقيق الحُضور المسرحي .

فالشَّخصيَّة هنا يحتويها وعاء ثقافي معين يجعل منها شخصية جاهزة أو نمطِيَّة تشبه من هم في سنها أو من جيلها وبيئتها ، ثابتة لا تتغير حيث إنَّها ليس لها كثافة إنسانية نفسية .

ومن الشَّخصيّات الجاهزة أو النمطِيَّة في مسرح "ملحة عبدالله "شخصية "الحكيم "أو (حلاَّق الصحة) كما يسميه أبناء الطبقة الشعبية في مصر ، فهي شخصية معروفة لها وجه واحد ، لا تتغَّير ،و ليس لها سمات فارقة تميِّزها عن غيرها من أبناء مهنتها ، يبدو ذلك في مسْرحِيَّة " الحجلة وعين العفريت "كما يبدو من هذا الحوار :

"الأب : إيه يا حكيم ... إيه اللى صابها .

[1] ملحة عبدالله ، فنجان قهوة ، ص ٢١٨ – ٢١٩ .

الحكيم : يا عم أني حلاَّق . مزين يعنى ماليش في الطب والدوا ... أني يا دوبك أكوي جرح أو أرمي عليه شوية بن ... بنتك شفاها لا في العلاج ولا .....

الحكيم : دي مشكلتك مش مشكلتي ... ورقة بميَّة وأنا أجيب لك كل حاجة"[1] .

ولا تخرج شخصيَّة كُوْدية الزَّار في مسرح ملحة عبدالله عن إطار الشَّخصيَّة الجاهزة أو المنمَّطة ، ولاسيما بالنَّظر إلى اللغة التي تعتمد عليها في حديثها التي يتوقَّعها المتلقي وتحقَّق حُضوراً مسرحياً واضحاً ، يبدو ذلك في مسْرحِيَّة الحجلة وعين العفريت [2] . وكذلك في مسْرحِيَّة" الاسم عربى" حيث يدور هذا الحوار الثري .

"الراوى : نفض مغلوب ثيابه ورزع الكف فوق الكف لما شاف الكُوْدية بترقص وضفايرها بتلفْلفْ لف .

شيلوا النقطة والمخطوط . ردوا صوته كده مزبوط . خلُّو ودانه ولا قفاية ولا طرطور ولا زعبوط .

.....

الكودية: زى ما جالك وانت صغير . ثقل جفونك المعمول ، ولا تقدر تنظر ما جرالك ولا تعرف مين المسئول . عفاريتهم قادرة مش لاقية سيف بتار مسلول . دقّ الزَّار وكْفَانا هزار [يدخل طقس الزَّار]" [3] .

ويلاحظ ارتباط الشَّخصيَّة الجاهزة أو النمطِيَّة بالمسرحيات التي تتخذ من نقد المجتمع هدفاً لها ، وكذلك المسرحيات ذات الطابع الكوميدي ولكن الغالب هنا المسرحيات التي تقوم على نَقْد المجتمع .

المحور الثاني : أمَّا عن الشَّخصيّات الرامزة أو التي تحمل دلالة رمزية وعلاقتها بالحُضور المسرحي فحُضورها المسرحي ، يحتاج إلى قدر كبير من إعمال العقل عند المتلقي لأنَّها مغلَّفة بغلالة شفافة ، وإدراكها فيه قدْر من الممانعة التي يلتذُّ بها المتلقي . ومنها شخصية عربى في مسْرحِيَّة الاسم عربى ، فهو رمز لزعماء الأنظمة العربيَّة الذين أصبحوا لا يملكون حتى الرَّدّ الكلامي على صفاقات الأنظمة الإمبرياليَّة الكبرى التي

---

(1) ملحة عبدالله ، الحجلة وعين العفريت ، ص ١٣ – ١٤ .

(2) المصدر السابق ،ص ١٢٠.

(3) ملحة عبدالله ، الاسم عربى ، ص ١٦ – ١٧ .

تمارس كلَّ أشْكال البلطجة السياسيَّة ، وكلَّما زاد سكوت هؤلاء الزعماء الذين أصابهم الخرس السياسي زادت ضغوط هذه القوى الإمبريالية .

وتتكشَّف هذه الدلالة الراكزة من خلال هذا الحوار :

"مغلوب : أنا خلاص تعبت ومالیش في العالم ده غير عربي هو كل دنيتي .
الطبيب : وها تعمل بيه إيه وهو أخْرس وأصَمّ وكمان تطور الأمر وصار أعمى ومين عارف الأمر يوصل لإيه !
مغلوب : عربي ناصح قوي يا دكتور . بالك رغم كل المصايب دي إلا إنَّه فاهم كل حاجة وده اللي مجنني . صعبان عليه . وبعدين هو اللي حامل سنسال العيلة وجدوده حكما وأسياد الدنيا دي . يقوم الحال ينقلب وتصبح عيلة أبو داهش ، إنسان بلا حيلة" [١] .

فهذه الزَّعَامات المزعومة صماء بكماء عمياء حكمتها تكْمُن في القول الشائع في البيئة العربية " لا أسمع ، لا أرى ، لا أتكلم " وهي أمَّة ذات تاريخ طويل في الهمِّ مثل عربي لذا كان اسمه حسبما ورد على لسان أبيه " عربي ، بن مغلوب ، بن صابر، بن نعسان ، بن متنح ، بن مفتح عين ومغمض عين ، بن المكسوح " [٢] . والكلمة الوحيدة التي نطق بها هي كلمة " لا " وبعدها مات ، أو غاب عن وعيه [٣] .

أمَّا مسْرحِيَّة "الحجلة وعين العفريت" فالشَّخصيّات الرامزة فيها هي "العفريت "وهو رمز للدول الاستعمارية الكبرى "وعين العفريت" وهي "إسرائيل" ، و"خضرة" و"شلبية" رمز للدول النَّامية والضعيفة التي تملكها الخوف من الدول الاستعمارية ومن يدها الطولى في المنْطِقة وهي إسرائيل ، علماً بأن قوة هذه الدول وَهْم . وكثير من هذه الدول الضعيفة أخذت بوهم الضعف . يبدو ذلك في هذا الحوار :"

الأب : أيوه يا خضرة لأنَّ اللي يخاف من العفريت يطلع له ، واللي يلعب الحجلة ما يخاف من عين العفريت ، وإنتى خفتي ، وعلشان كده وقعتي، مش عيب إنّي أقول إنّي خايف ، لكن العيب إنّي أكابر وما أواجهش الخوف بنفسي .
خضرة : بس إنت يابويه جواك خايف وإلا ليه مسحت الحجلة .

---

[١] ملحة عبدالله ، الاسم عربى ، ص ١٩ .

[٢] المصدر السابق ، ص ٢١ .

[٣] المصدر السابق نفسه ، ص ٢٨ .

الأب : آني مش خايف على نفسي آني خايف عليكم وعلشان أثبت لك آني هالعب قدْامكم الحجلة ، وآدي الخطوط على الأرض برسمها فين الشقفاية ؟... إيه العَتْمَة دي " [1] .

وفي نهاية المسْرحِيَّة يرد على لسان "شلبية" العبارة القائلة : " لا يا رباب ... اللي يوقع في عين العفريت تلبسه العفاريت ، وعلشان نرجع اللى راحوا لازم نحرق عين العفريت نمحيها من على الأرض ... بلاش نخطِّ الحجلة ... واحنا عرفنا الحلّ . معايا يا ناس ... أيوه أنت ... كل الجمهور اللي معانا أوقفوا ورايا نمسح مع بعض خطوط الحجلة ... واحد ... هيه ... اثنين ... هيه ثلاثة ... هيه " [2] .

ومن الشَّخصيّات الرامزة شخصيَّة "الغريب" في مسْرحِيَّة "مواطن رغم أنفه" ، وهو رمز لدولة "إسرائيل" التي اشترت الأرض من بعض الفلسطينيين واغتصبت بعضها الآخر، ويلاحظ أنَّ "ملحة عبدالله" لمْ تطلقْ على هذا الغريب اسماً لأنَّ الأسماء لا تهم ولكنْ ما يَهِمّ هو الأفعال ، فقد حاول أنْ يشتري الأرض من الفلاحين ليوجد لنفسه هوية و انتماء كما فعل اليهود ولكنْ "السيد تاج" تصدَّى له فاستحق أن يكون تاجاً ، يبدو ذلك في هذا الحوار : "

"تاج : بل إنَّني لا أمَاطل ... إنَّني أرفض البيع لأنَّني لا أحب الخداع ، فهذه المزارع التي أمتلكها قدْ تصبح في الغد بلا قيمة إذا ما هجم الجراد والتهم الزرع .

.....

تاج : نعم المواطنة . فهو يعرف أنَّني أنا الوحيد الذي أنْتَمي إلى هذه البلدة أباً عن جد وهو يريد شرائي وبالتالي تصبح كل القرية غرباء ويصبح أهلها الغرباء مجرد خدم لنظامه فقط ، لأنَّه هو السيد بما يملكه ... وإذا أنا وافقته على البيع لنْ يجرؤ أحد على الوقوف ضدّه ، فالكل ليس لديهم انتماء لأنَّ الأرض ليست ميراثهم بل اغتصبوها عُنْوَة ... لذا أنا أرفض البيع ... فإذا رَحَلْتُ عنْ عالمكم فابنتي الوحيدة هي مالكة التَّصرف ... ولا اعتقد أنَّها ستبيع حقَّها في المواطنة والانتماء ... لمجرد زيف حضاري وبعض ألعاب التسليَّة فلقدْ تربت على يدي ... إنَّها سترفض البيع

(1) ملحة عبدالله ، الحجلة وعين العفريت ، ص ١٢٣ .

(2) المصدر السابق ، ص ١٢٤ .

مقابل أجهزة التحكُّم عن بعد ... سترفض الكسل الذي يصاحب مخترعاتكم " [1] .

كما تتبدَّى الشَّخصيّات الرامزة كذلك في مسْرحِيَّة "حانة الربيع" ، فاللصوص الذين يطاردون الفتاة رمز لأمريكا وإسرائيل ، تتكشَّف هذه الدلالة الرامزة من وصف الفتاة لهم ، فهم " جماعة من اللصوص ... أفلسوا جميعهم يبحثون عن التعويض والمال والبقاء في القمَّة الزَّائفة ، يحكمون العالم جميعه بالسيف والقوة كقطاع الطرق ، بحجة حماية الإنسان الواهن الضعيف ... جماعة يجتمعون كل ليلة في ردهة منزلهم الحقيرة منهم الأكثر طولاً [أمريكا] ثُمَّ الأقصر قامة [انجلترا وفرنسا] ثُمَّ القزم الذي لا يرى شيئاً حتى يقف على أكتافهم [إسرائيل] . ولا تنسوا ذلك العجوز الخَرِف الذي أكل الدهر مفاصله . كل همّه أنْ يتسامر الجماعة على حكاية ليس لديه غيرها " [2] .

أمَّا في مسْرحِيَّة المتاهة فالشَّخصيَّة التي تحمل دلالة رمزيَّة هي شخصيَّة "البائع" ، وهي ترمز لقوى الشر في العالم وعلى رأسهم الولايات المتحدة الأمريكية . يبدو ذلك من خلال ما يبيعه هذا البائع ، فهو يتاجِر في أدوات الموت مثل الدول الاستعماريَّة ، فهو يبيع آيس كريم مثلج تتعدَّى حرارته انصهار بُرْجَي التجارة ، وآيس كريم بغبار البارود ، وآيس كريم لعلاج التهابات الأسلحة الكيماويَّة ، وآيس كريم بنكهة جوانتنامو ، ومدفع رشاش ، و هامات أو رؤوس للبيع ، وقطران ، وتماثيل ، ومقهى للبيع برائحة اليورانيوم ، وفرشاة أسنان بالغبار الذري ، وآيس كريم مغلي برائحة الدَّم، والدُّبّ القطبي باليورانيوم المشع ، وكيوبيد بسهم نارى يصيب القلب بطَلْقة فولازيَّة ، ومشروب نابلم سحري ، ولبان بالانثراكس ، وثياجرا بصوص الحمَّى القلاعيَّة ، ومونناليزا مرسومة بفحم متبلْوِر وراديوم سائل ، وعجل أبيس الذهبي ، وغاز الخرْدل بقلنسوة جمال الدين الأفغاني ، وكوباً ساخناً من لحوم البقر المجنونة ، ومواليد تحمل رؤوس دمار شامل ، وتذكرة سينما برائحة الدم .

---

[1] ملحة عبدالله ، مواطن رغم أنفه ، ص ١٤١ -١٤٢ .

[2] ملحة عبدالله ، حانة الربيع ، ص ٨٩ .

ويلاحظ ارتباط الشَّخصيّات التي تحمل دلالة رمزية بالإسقاط السياسى وخاصة في مواجهة الفكر الإمبريالي والقوى الاستعماريَّة وسيطرته على المسرحيَّات ذات الطابع العبثي.

المبحث الثالث

الفكاهة والشَّخصيّات السَّاخرة

إنَّ مصطلح السُّخْرية من المصطلحات التي تعانى كثيراً من التضارب والتداخل حيث " يقود الحديث عن بلاغة السُّخْرية دون تعريفها إلى سوء فهم لا محيد عنه . فهناك من ينشغل بالمعنى المعجمي للكلمة في اللغة العربية ثُمَّ يستدعي الموقف الأخلاقى أو الديني من ذلك المفهوم فيقع في الحرج . وقدْ يعترض على الموضوع برمته قبل الخوض فيه . وهناك من يأخذ كلمة (إيرونى) من أصلها الإغريقى واشتقاقاتها في البلاغة الأوروبية القدِيمة فيقف عند فهم لساني ضيِّق ولكنَّه متعالٍ يرفض التعامل مع المفاهيم النقدِية الفضفاضة التي هي سند البلاغة ومرجعها . وهناك من يأخذ الكلمة من زاوية فلسفيَّة عديمة معتبراً الأدب مجرَّد مجال للتجارب والبلاغة مجرد عرض لا يمس الجوهر ... إلخ " [1] .

ولما كان مفهوم السُّخْرية من المفاهيم التي تختلف من بلد لآخر ، ومن مهنة لمهنة، ومن موقف لآخر ، فإنَّ رسم الشَّخصيَّة الساخرة أو الكاريكاتوريَّة يعتمد على عدة عناصر من العناصر التي طرحها محمَّد العمري في نموذجه فهي تعتمد على اللُّغة الطبيعيَّة المباشرة المقاميَّة أو السياقيَّة ، وتأخذ من أنْظِمة التواصل والتعبير الشبيهة باللُّغة بعضاً من الفنون التشكيليَّة من خلال الأزياء والإكسسوار وتأخذ جانباً من الإشارات أو الحركات الجسديَّة التي تُعدُّ لازمة لبعض الشَّخصيّات الكاريكاتورية .

والسُّخْرية لا تستخدم دوماً للإضحاك ، بل إن استخدامها للإضحاك هو أقلُّ وظائفها قيمة ، وهي السُّخْرية اللفظية التي تقوم على ما يعرف بـ " القفشة " ، ولكن السُّخْرية التي تحقق قدْراً كبيراً من الحُضور المسرحي ، هي السُّخْرية القائمة على الموقف ، وهو ما يتجلى في مسرح برتولد بريخت حيث " يستخدم بشكل ثابت ودائم السُّخْرية والتهكم والمداعبة والظرف والأقنعة والأغانى والمجاز والاستعارة لكي يعكر صفو اعتدادنا بأنفسنا ويثنى منطقنا الراسخ والمحدد . ولكي يركز نوراً كاشفاً على الأدوار الاجتماعية التي نلعبها . كأن يريد أن يبين أننا نعيش إمّا بقيم نختارها تلك التي نقبلها ببساطة .

---

[1] محمد العمرى ، بلاغة السُّخْرية الأدبية ، مجلة علامات ، جـ ٢٠ ، يونيو ١٩٩٦م ، ص ٢٢ .

وموضوعاته تكون خاصة بالإنسان المتورط أو المشتبك مع المجتمع وبالإنسان وهو يعانى اختياراً ربما لم يقدم عليه هو نفسه . وبالإنسان وهو محبوس في مواقف أنشأها نظام لا يفهمه ، وبالإنسان وهو يتوق إلى شيء وبالإنسان وهو يختار ، ويلاحق ، وفقاً لقيم أرساها بشر آخرون ، وأملتها قوى اقتصادية وسياسية قاسية ولا ترحم ، تلك التي تتنكر في هيئة النفعية البسيطة " [١] .

لذا فقد قالوا " شر البلية ما يضحك " ، ويقول جون كوهن إنَّ " الضحك لا يستمر أكثر من لحظة قصيرة . وحالما ينطفي يجد المتهكم نفسه من جديد أمام كون عبثى . ولهذا فإنَّ الحزن كما نلاحظ في أحيان كثيرة يتخفي في أعماق الهزلى ؛ أسرع إلى الضحك منه كما يقول فيغارو ، خوفاً من أن أضطر إلى البكاء عليه " [٢] . وقال جورج برناردشو " إن ثُمَّة ثلاثة أمور تدلُّ على نجاح مسرحيتك هي : الضحك . والتهليل ، والدموع " [٣] .

وقدْ عَرَّف موريي السُّخْرية بقوله : " هي فن المساءلة القائم على مظهر السذاجة مع إخفاء المعرفة ".

والشَّخصيَّة الفكاهية أو الساخرة أو الكاريكاتورية هي تلك التي " يركز المؤلف في رسمها على ملمح واحد من ملامحها الجسدية أو النفسية أو الخلقية أو غير ذلك من ملامح الشَّخصيَّة الإنسانية مهملاً بذلك كثيراً من الجوانب الأخرى التي تظل الشَّخصيَّة من دونها كياناً مفتعلاً غير مقنع " [٤] . وهي بذلك تمثل الأنموذج الذي يظل ثابتاً لا يكاد يتغير ، ولا تتبدَّل سماته طوال النَّص ، فيظل محافظاً على ثباته على هذه السمات دون أن يتأثر بالمتغيرات وفي الوقت نفسه ليس له أثر يذكر مهما تغيرت الظروف المحيطة به .

---

(١) جوزيف شايكين ، حُضور الممثل ، مرجع سابق ، ص ٨١ .

(٢) محمد العمرى ، بلاغة السُّخْرية الأدبية ، مرجع سابق ، ص ٢٥ .

(٣) عثُمَّان عبدالمعطى ، عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي ، مرجع سابق ، ص ١٠٨ .

(٤) على عواد ، غواية المتخيل المسرحي ، مرجع سابق ، ص ٥٤ .

ويرى على عواد في كتاب " غواية المتخيل المسرحي " أن هذه الشَّخصيَّة المسطحة هي التي يتذكرها القارئ بسهولة كما يستطيع المتلقى " أن يتنبأ بسلوكها في المواقف المختلفة كما يتنبأ بسلوك الشَّخصيَّة النمطِيَّة " [١] .

وهذه الشَّخصيَّة لا تحتاج من المؤلف إلى إعادة تقديم وذلك لكونها لا تتطور عما كانت عليه ، فهي غير متنامية حيث " تستند الشَّخصيَّة المكررة على أفكار غير أصلية ، تدور حول الدوافع البشرية كشخصية البخيل مثلاً " [٢] .

ويفرق "محمد عنانى" بين نوعين من الكوميديا اعتماداً على اتصال الكوميديا بالظاهر أو بالباطن ، فلقدْ " دأبت الكوميديا على السُّخْرية من المظاهر الاجتماعية والبشرية مما جعلها تقترن بإثارة الضحكات على هذه المظاهر الخاطئة سواء أكان ذلك في السلوك أم الطباع أم العلاقات التي تحكم بناء المجتمع . بل إنَّها لطول اقترانها بالسُّخْرية من العيوب الظاهرة قدْ دفعت بعضهم إلى الاعتقاد بأن الكوميديا تختصُّ بالظاهر بينما تتناول التراجيديا الجوهر والباطن ، وهو اعتقاد غير صحيح لأن السُّخْرية من الظواهر التي تتضمَّن سُخرية من كل ما يؤدي إلى هذه الظواهر أي بواطن الشَّخصيَّة وكل ما يَكْمُن في نفس الإنسان من تناقضات .

وفي هذا الإطار يمكننا التفريق بين نوعين من الكوميديا سادا عبر العصور وتفاوتت قيمتهما الفنية بتفاوت تركيزهما على الظاهر والباطن . أمَّا الأول فهو الذي يتناول صور البناء (أو التركيبات) الاجتماعية التي انقضى عهدها و بَدَت نقائصها و أوجه القُصور فيها ، فأصبحت مثار سخرية المتنوِّرين وقادة الرأي ، سواء لما تقتضيه من ألوان السلوك البشرى التي لم تَعُدْ مقبولة أو لما تفترضه من أفكار عَفَا عليها الزمن وأصبحت ممجُوْجَة (مثل نظام الزَّواج عن طريق الخاطبة المأجورة ، أو قواعد السُّلوك الأرستقراطيَّة البالية ، أو نُظُم العمل في دواوين الحكومة وما تشتمِل عليه من مفارقات في علاقات الرؤساء بالمرؤوسين أو الادعاء بغية اكتساب الاحترام وما إلى ذلك) .

---

[١] علي عواد، غواية المتخيل ، ص ٥٤

[٢] المرجع السابق ، ص ٥٤ .

أمَّا النَّوع الثَّاني فيركز على النَّقائص البشرية التي قدْ تتولَّد عن هذه التركيبات الاجتماعية أو تتسبَّب فيها حقّاً وصدْقاً ؟

وقدْ شهد تاريخ الكوميديا في العَالم ألواناً متباينة من هذا النَّوع كانت تميْل في بدايتها إلى التبسيط الشَّديد في مفهوم الشَّخصيَّة الإنسانيَّة ، فانحصرت في كوميديا الطبائع وكوميديا الأنْماط ، وبينما كانت كوميديا الطبائع تركز على خَصِيْصَة معيَّنة في الشَّخصيَّة وتبالغ في تصويرها بحيث تَقْترن كلّ شخصيَّة بطبع (مثل البُخْل الشَّديد ، أو البلاهة ، أو الاستغراق في الملذات الحسيَّة أو الميل إلى العزلة أو الخوف أو النِّفاق ... إلخ) كانت كوميديا الأنْماط تقدِّم شخصيَّات نمطِيَّة تحدَّدَت ملامحها سلفاً بحيث يستطيع الجمهور أنْ يتعرف عليها بمجرَّد دخولها إلى المسرح (مثل شخصية الأب الغني الماكر البخيل ، أو ابنته الخادعة له ، أو المرابى الذي يتظاهر بالتقوى ، أو العاشق العجوز ، أو مدَّعي العلم والثقافة ... إلخ) وهكذا لم يكن الكاتب في حاجة إلى الإفاضة في تحليل وتصوير هذه الشَّخصيّات لأنَّها معروفة سلفاً و لأنَّها لا تمثِّل الإنْسان الكامل ، بل نزعة واحدة فيه " [1] .

ويتَّضح من كلام محمد عناني أنَّ ثَمَّة ارتباطٍ بين الشَّخصيَّة النمطِيَّة وبين والشَّخصيَّة الكاريكاتوريَّة أو الشَّخصيَّة الفكاهيَّة أو الكوميديَّة . فالنَّمط ليس مقصوراً على المأساة فحسب بل يمتدُّ إلى الملهاة أيضاً ، وهي على كل حال محقِّقه للحُضور المسرحي .

وإذا بحثنا عن مثل هذه الشَّخصيَّة في مسرح ملحة عبدالله ، نجد الشَّخصيّات الفكاهية أو الكاريكاتورية التي تتناول صورة من صور التركيبات الاجتماعية التي انقضى عهدها وبدت نقائصها في مسْرحِيَّة " زمن المنظى" [2] . من خلال شخصية المدير الجاهل الذي لا يعرف شيئاً عن طبيعة عمله ، وما ترتب على ذلك من أحداث مضحكة أثناء انعقاد المؤتمر حين تَلَفَ شَرِيط الكاسيت وصَدَر منه كلام يختلف عن الكلام المعد ، وتابعه هو ممَّا كان سبباً في حدوث الأزمة ، وهذا يكشف عن نَقِيْصَه في

(١) محمد عنانى ، فن الكوميديا ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٨م ، ص ١٢ – ١٤ .

(٢) ملحة عبدالله ، زمن المنظى ، ص ١٣٩

المجتمع وهي الاعتماد على أهل الثِّقة دون أهل الخبرة . فالمتلقي يستطيع أنْ يتوقَّع ما سوف يحدث للمدير مذ إعداد سعد للربط التسجيلي واتفاقه مع المدير أنْ يردِّد الكلام الذي ينْطق به الكاسيت . فالشَّخصيَّة فكاهيَّة وإنْ كانت جاهزة أو نمطِيَّة فهي لا تَمْلك إلاَّ وجهاً واحداً لا تَحِيد عنه .

وكذلك شخصيَّة الأب في مسْرحِيَّة "شقِّ المبكى" [1] ، فهو شخص مُتَعجْرِف يتمسَّك بظاهر التقاليد الأرستقراطية البالية المرتبطة عنده بالدَّور الذين يَسْكُنُ فيه الآخرون من سكان العمارة ، حتى إذا ما انْهارت العمارة وتساوى سكان الدَّور الأوَّل أو الثالث مع سكان الدور العشرين أدرك مضطراً خطأه ، وهذا الإدراك قائم على كون السُّخْرية تعتمد على تعْكِير صفو حياتنا واعتدادنا بأنفسنا فنقبل كثيراً من الأشياء التي لمْ نكن نقبلها .

ويرتبط بهذه السِّمة جهل هذا الأب كما يبدو في عدم فهمه لعبارات الترحيب واستخدامها بمعنى (الويل لكم)، وكذلك بُخْل الأبِّ على أبنائه حتى أخذ هلال أمواله . وهو بذلك يدخل ضمن كوميديا الطبائع حيث ركَّزت الكاتبة على النَّقائص البشريَّة في هذه الشَّخصيَّة .

إنَّ أكثر النَّاس حديثاً عن الفضيلة أقلُّ النَّاس التزماً بها ، فإنَّ أكثر الناس حديثاً عن الكَرَم هو أَشَدّ النَّاس بخلاً ، وهذا أمْرٌ مرْكوزٌ في طبائع البشر مَّما يجعل هذه الشَّخصيّات تملك وجهاً واحداً لا تغيره ولا تحيد عنه ، مما يجعلها تُشَكِّل نمطاً يمكن توقُّع سلوكه قبل أنْ يشارك في الحَدَث كما هو معروف في كوميديا الأنْماط ، كما يبدو في شخصية المسئول الكبير ابن حافظ البحيري سليل عائلة المنصوري في مسْرحِيَّة الجسر [2] فقد كان كثير الحديث عن عائلته و أنَّ جَدَّه قَدَّم خدمات كثيرة لقرية الشُّطوط بلد عمِّ مرزوق الغفير ، في حين أنَّ جَدَه كان لصّاً يسرق البَضَائع من الكامب الإنجليزي ويبيعها للفدائيين بأثْمانٍ باهظة ساعدته على تكوين ثروة ضخْمة . كما أنَّه كان يتاجر في الخُمُور المسروقة ويبيعها للنَّاس ، كذلك وهو ناظر للزراعة هو الذي أضرَّ بتجارة

(١) ملحة عبدالله ، شق المبكي ، ص١٢٥ .

(٢) ملحة عبدالله ، الجسر ، ص ٤ – ٨ .

القُطْن المصرِي الذي كان يَحُوز شهرة عالميَّة وذلك لحساب أعداء الوطن ، كل هذا وهو يعتقد أنَّ مرزوق لا يعرف عن حقيقته شيئاً .

كما تبدو هذه النَّمطِيَّة في طبيعة المسئولين في إلقاء المسئولية عن عدم إنجاز العمل على المسئولين السابقين ، وحرصهم على الظُّهور أمام أجهزة الإعلام متحمِّسين لكلِّ ما فيه مصْلَحة الوطن و أم كان كذباً . ممَّا يُدْخل هذه الشَّخصيَّة في إطار كوميديا الأنماط . مؤكداً على مفهوم (موري) أن السُّخْرية هي فن المساءلة القائم على مظهر السذاجة مع إخفاء المعرفة .

أمَّا شخصية جابر في مسْرحِيَّة (المسخ) [1] فهي شخصيَّة كوميدية أو ساخرة تقع في إطار كوميديا الطَّبائع ، فهو شخصيَّة مغَفَلة لا تدرك حتى الحقائق الواضحة التي لا تحتاج إلى تعلُّم أو تعليم ، فهو مشغول بضبط الإيريال . وهو لا يدرك أن زوجته خائنة ، وأن طلبها ضبط الإيريال هو محاولة لإبعاده عن المكان حتى تتمكَّن من خيانته. وهذا النَّوع من الكوميديا على الرغم من قيامه على النَّقائص البشريَّة فإنّه يَرْتدّ إلى الخطأ في التركيبة الاجتماعيَّة للمجتمع وهو عدم النَّظر إلى الكفاءة الاجتماعية في الزواج وهو من الأمور المشْتَرَطة شرعاً وقانوناً .

فالضَّحك يَنْبُع من أشياء لا تتناسب معنا أو مع الطبيعة . ولعلَّ هذه العبارة تكشف لنا عن طبيعة بعض الشَّخصيّات الكوميديَّة أو الكاريكاتوريَّة التي تقوم المفارقة المضْحكة فيها على التناقض أو عدم التناسب ، فـ " التناقض أكثر نظريات الكوميديا شمولاً ، والتناقض أو عدم التناسب ينشأ في الجمع بين شيئين أو شخصين جمعاً يقوم على الاختلاف التَّام بينهما ... مثلاً امرأة ضخمة سمينة ورجل نحيف ضئيل ، أو شخص في وضع لا يتناسب كما لو رأينا رجلاً يرتدى لباس البحر وهو في المسْرح ، والتناقض يعتمد عادة على معيار معين للمألوف بحيث إنّ الابتعاد عن هذا المعيار يصبح تناقضاً ، فهناك دائماً فجوة بين المتوقَّع وغير المتوقَّع ، بين النِّيَّة وتحقيقها ... بين الطبيعي والشَّاذ ، وهذه الفجوة عنْدما نحسّ بها تُحْدث الأثر الكوميدي ... وعدم التَّناسب يأخذ أشْكالاً مختلفة ، فهو إمَّا أنْ يكون في الموقف أو الشَّخصيَّة أو الحوار نفسه ، في المكان

[1] ملحة عبدالله ، المسخ، ص١٦٥ .

غير المناسب ... إلخ ، وفي الشَّخصيَّة عندما يوجد التباين بين حقيقة الشَّخصيَّة وتصرفاتها ، شخص جبان بطبعه يضطر إلى الشجاعة ... مثلاً وفي الحوار عندما يأتي الكلام مَناقِضاً للموقف أو الشَّخصيَّة " [1] .

ويضاف إلى أشْكال التَّناقض ارتداء الإنسان ملابس لا تتناسب مع طبقته الاجتماعية مما يخْلُق تناقضاً كما يبدو في شخصيَّة سيدة الخادمة في مسْرحِيَّة اللَّمس ، حيث ألبستها دنيا ملابس أخرى على غِرار طالبات الجامعة ممَّا جعل هيئتها هيئة هزلية كما يبدو في هذا الحوار :"

[تدخل سيدة وقدْ غيَّرت من شأنها بعض الشيء على غرار طالبات الجامعة لكن بشكل هزلي] .

سيدة : يا ريتك تشوف التغيير يابيه . دي الست هانم خلتني حاجة تانية .
نعيم : مين ؟ سيدة ؟ ... والله يا سيدة انتى المتغيِّر الوحيد في العالم .
سيدة : يوه يابيه ... هو لا كده عاجب ولا كده عاجب .
نعيم : المهم يعجب أحمد .
سيدة : المهم تشيل التلفزيون وهو يتعدل حاله " [2] .

و هذه الشَّخصيّات ليست مقصورة في وجودها على المسرحيات الكوميدية فقط ولكنَّها قدْ توجد في المأساة ، " وربما كان السبب الذي جعل بعض النقاد يتصوَّرون أنَّ الكوميديا مقصورة على السُّخْرية من مظاهر الحياة الاجتماعية دون النَّفاذ إلى باطن الإنسان ، وأنها لتركيزها على كل ما يمكن تغييره لا تتَّصل بالجوهر ، بل تتناول المظهر فحسب ! ولكنْ هذا الرأي قاصر بطبيعة الحال لأنَّ الكوميديا في هجومها على الظاهر إنَّما تعري الباطن وتكشف ما يَكْمُن خَلْفه وما يؤدي إليه ، بل كل ما يمكن أنْ تؤدي إليه ، وهي لا تختلف هنا عن سائر ألوان الفَنِّ الجاد إلاَّ في النَّشاط الذهني الذي يستطيع الفنان به أنْ يُعِيد صَوْغ العلاقات القائمة وتركيبها ، وإبراز الأخطاء بتكبيرها والمبالغة فيها وذلك حتى تتغيَّر النِّسب التي تتحكم في العلاقات فيما بين الشَّخصيّات وبين

(1) رشاد رشدى ، فن كتابة المسْرحِيَّة ، ص ٩٧ – ٩٨ .

(2) ملحة عبدالله ، اللمس ، ص ٤٩–٥٠ .

الشَّخصيّات وبيئتها ، وبين المتفرّج وما يعرفه عن الإنسان داخل هذه الشَّخصيّات أي أنَّ الفنان يفعل ما يفعله رسام الكاريكاتير " [1] .

وقدْ استطاعت هذه الشَّخصيّات أنْ تحقِّق قدْراً كبيراً من الحُضور المسرحي من خلال توقُّع المتلقي لسلوكياتها النَّمطِيَّة أو من خلال تحقيق علاقة إيجابية بين الشَّخصيَّة المسْرحِيَّة والمشاهد أو القارئ .

[1] محمد عنانى ، فن الكوميديا ، مرجع سابق ، ص ٥٠ – ٥١ .

المبحث الرابع

الجوقة ودرامية الحُضور

تَدُلُّ " الجوقة " على مجموعة من المنْشِدين يمكن أنْ تؤدِّى بعض الرقصات أثناء الإنْشاد ، وقدْ عرفت الشعوب القدِيمة في غالبتها الجُوْقة ، لأنَّ الغناء الجماعي والرَّقص كانا جزءاً من العبادة في كثير من الديانات .

أمَّا كلمة جوقة في اللغة العربية فمأخوذة من فعل جَوَقَ القَوم أيْ جَمَعهم ، وجوق عليه أي ضج وجَلَّب ، والجوقة هي الجماعة من النَّاس وقدْ استعملت كلمة جَوق للدلالة على فرقة المنْشِدِيْن (جوق سلامة حجازي) ثُمَّ صارت الكلمة تَدُلُّ على فرقة تمثيل (جوق أبى خليل القباني) . كذلك تُستخدم الكلمة في اللغة العربية بلفظها اليوناني في مجال الموسيقى والغناء والإنْشاد الديني ، إذْ دَرَج استعمال كلمة كورس للدلالة على مجموعة المرِدِّدِين وراء المغني ، أو خورس للدلالة على المرتِّلين في الكنسية[١].

وعلى الرغم من ارتباط الجوقة بنشأة المسرح عند اليونان ، فإنَّ دورها في الدِّراما قدْ تَعَرَّض لنوْبات مدٍّ وجزرٍ في تاريخ المسْرح العالمي حتى وصل بها الحال إلى الاقتصار على الأوبرا والمسرح الموسيقي في القرن التَّاسع عشر . ثُمَّ أطلَّت بوجهها وبقوة مرة أخرى في القرن العشرين حيث " عرف المسرح الحديث في القرن العشرين عودة مقصودة لإدخال الجوقة في المسرح .

وموقف " ملحة عبدالله " من تقنية الجوقة المسْرحِيَّة يقارب موقف برتولد بريخت الذي " أعاد الكورس في شكل مطور يناسب فلسفته ورؤيته للدراما المسْرحِيَّة فطوَّره من مجرَّد التعليق أو الوصف إلى جعله عنصراً أساسياً في الفعل المسرحي ، على الرغم من تشابه بعض استخداماته مع استخدامات الدِّراما الإغريقية له فإنّ الوظيفة اختلفت من الحفاظ على الوحدات الثلاث المعروفة إلى محاولة التغريب " [٢] .

وقدْ اعتمدت "ملحة عبدالله "على هذه التَّقنية المسْرحِيَّة اعتماداً كبيراً في مسْرحِيَّة " صيد الأمواج " ، وبتقنية فنِّية راقية تتكشَّف عن وعي نقدِي كبير ، حيث

---

[١] مارى إلياس وحنان قصاب ، المعجم المسرحي ، مرجع سابق ، ص ١٦٣ .

[٢] محمد حسن جبر ، مسرح شوقى عبدالحكيم ، دراسة في التقنيات ، مرجع سابق ، ص ٣٠٥ .

وظَّفَتْها تَوْظِيفاً مَلْحَمِياً بتنويعات مختلفة ووظائف متباينة ، حيث مهَّدَ الكورس أو الجوقة للمتلقي سواء أكان قارئاً أم مشاهداً لعرض أحداث المسْرحِيَّة مساعداً على تخفيف التوتر عند المتلقى ، هذا التوتر الذي نشأ من حالة الترقُّب لما سيكون عليه الفعل الدِّرامي ، يبدو ذلك من هذا الحوار :

"الكورس : يجلس يومياً أمام البحر ... يناجي أمواجه العاتية . يحصي الموجات تباعاً ... واحد ... اثنان ...ثلاثة ... هو في العقد السادس من عمره.

.....

الكورس : هذا جائز... فالعمر العقلي أحياناً لا يحسب بالعمر الحقيقي والتجربة.

عدنان : مقاطعاً هل لي أنْ أعرف ماذا تريدون .

الكورس : نسمع منك الحكاية" [1] .

فمن خلال حديث الكورس عرفنا أنَّ عمر عدنان هو تسعة وستون عَاماً ، وأنَّه يعاني حالة اكتئاب حاد ، يجلس يعد موج البحر ، وأنَّه يعاني من حالة اضطراب ذهني، وأنَّ حاله سيءٌ جداً ، فهو عدمان من العدم . وهذا التَّقدم يساعد القارئ على تفهُّم الأحداث القادمة في المسْرحِيَّة أو يساعد على توقعها ، واستبطان ذات البطل فهي حالة انسلاخ للذات عن الواقع المحيْط بها . وهذا التوقُّع يحقِّق نوعاً من الحُضور المسرحي والعلاقة الإيجابية بين الكاتب وقارئه .

ولكن دور الكورس أو الجوقة في هذه المسْرحِيَّة لم يقتصر على الوصف أو التَّمهيد للحدث ولكنَّه يساعد في تحريك الفعل الدِّرامي ، عن طريق تحفيز البَطَل على فعل الحكي نفسه ، وهنا يتحوَّل الديثرامب إلى حوار ، أو يتحوَّل السرد إلى فعل وهذه ثنائية جدلية من ثنائيات الحُضور المسرحي الكلمة / الفعل و مثل الخفاء / التجلِّى وغيرها من ثنائيات الحُضور حيث [أفراد الكورس يتحوَّلون إلى أفراد أمن يرتدي كل منهم زياً أسود وشرائط حمراء تتدلى من أعلى الرأس ويحمل كل منهم بندقية] .

"عدنان : في عام قادم كنا نصطاد على شاطئ البحر والتهمت موجه أقدام الصيادين ... كنا نصطاد اللؤلؤ ... وجاءت إلينا الأمواج بالكثير والكثير .

الكورس : أنت تكذب ... لما أخفيت شخصيتك حين سألناك .

عدنان : أنا صياد .

---

[1] ملحة عبدالله ، صيد الأمواج ، ص ١ .

الكورس : يسرق درر البحر ... يعبئ بها أجولته الصفراء .
عدنان : سيدى المأمور . من سيدى الذي لا أعرفه .
الكورس : على ماذا تلمح ؟
عدنان : كنت أتجول بين الأمواج ، انسج بينها شباكاً عسى تلتقط شيئاً يشبع جوع الصغار .
.....
الكورس : بدأ يحكي من هذه اللحظة ... سوف يكون كل فرد منا قائماً بدور واحد لكن متعدد" [1] .

وحين يتحوَّل الديثرامب إلى حوار يتحوَّل "الكورس" أو الجوقة إلى أفراد عاديين إذ " يبدأ أفراد الكورس في ارتداء ملابس متنوعة منهم أطفال ونساء وأفراد أمن وصيادون " [2] .

وتستبدل "ملحة عبدالله " "الكورس" بتقنية جديدة تحلُّ محلَّ "الكورس" وهو ضابط الكلام ، وهي تقنية جديدة على المسرح العربي ، وضابط الكلام يقوم بمهمة "الكورس" من توضيح وتنبيه عدنان إلى منْطقية الكلام ، وتحقيق الإبعاد الزمني . وكسر الإيهام عند المتلقي كما يبدو في هذا الحوار :"

عدنان : هيا نلعب وراء الأمواج .
امرأة الحلم : الموج يقذفني بعيداً عن الشاطئ ألقى أمواج أخرى تقذفني نحو الرمال النَّاعِمة .
عدنان الطفل : نتلقى صفعات الموج على خدينا كقبلات عاشقة . تنتصب عروقنا حبلى بالأفكار .
[يدخل ضابط الكلام ليقاطع الحوار] .
ضابط الكلام : المنْطق لا يتَّسِق وكلامك ... أنْتَ هنا عدنان الطفل وليس الفيلسوف لابد أن يتسم كلامك بالسَّطحيَّة لا يحمل أبعاداً جمَّة ... إذْ أنَّك هنا في السابعة .
ضابط الكلام : عذراً للمقاطعة ... سأخرج ولكن لا تتناسوا سنوات العمر .
[يخرج ضابط الكلام إلى مكان مظلم] " [3] .

---

[1] ملحة عبدالله ، صيد الأمواج ، ص ٢ ، ٣ .

[2] المصدر السابق ، ص ٣

[3] ملحة عبدالله ، صيد الأمواج ، ص ٤ .

فضابط الإيقاع في الحوار السابق يُحدث نوعاً من التوافق المنطقي بين كلام عدنان ، ويكسر إيهام المتلقي بالمنطق ، ويحقق الإبعاد الزمنى محدثاً نوعاً من التغريب البريختي .

كما اعتمدت ملحة عبدالله على ضابط الكلام لكي تصنع مسرحاً داخل المسرح عن طريق إعطاء بعض المعلومات الدِّراميَّة عن طريق وعيها لبُطء الحدث الدِّرامي أو سرعته كما يبدو في هذا المقطع الحواري :

"عدنان الطفل : ماذا يمكننا أنْ نفعل ؟
امرأة الحلم : نتواصل نتلاقى نتلاقح فكرياً .
[يدخل ضابط الكلام من مكانه المظلم] .
ضابط الكلام : من فضلك سيدتي أنتِ هنا طفلة ... طفلة .
امرأة الحلم : كيف ؟ ... طفلة بهذا الحجم [تشير لجسدها] .
.....
ضابط الكلام : ليس قبل أنْ نعطي الفترة حقَّها ، ففيها معلومات هامَّة لسياق الدِّراما هيا فلنعد مرة أخرى لمرحلة الطفولة .
[خرج إلى مكانه المظلم]" [١] .

وتبدو قمة الحُضور المسرحي في جدلية العلاقة بين ثنائية(الكلمة / الفعل) أو الحكي / الحركة المسْرحِيَّة حين تحدث ملحة عبدالله مزجاً بين تقنية الجوقة وتقنية ضابط الكلام ، وتصنع مسرحاً داخل المسرح في مسْرحِيَّة " صيد الأمواج " حين تستخدم مصطلحات مسْرحِيَّة مثل الحكي ، الفعل الآنى ، تحريك المنظر ، وتنظيم وقوف الممثلين على المسرح كما يبدو في هذا الحوار :

"الكورس : [يعود] من منا سمع بهذا ؟ شعب كامل ، تقتات عليه الأمواج .
ضابط الكلام : هنا يقف عدنان ، وهنا تفضي أنتِ ، أنتم أطفال سبعة .
المرأة : نحن اثنان فقط .
ضابط الكلام : هذا لا يهم ، المهم الكلام ، أقصد الفعل .
.....
المرأة : [تشجِّعه] تعال نُكْمِل ما كان " [٢] .

---

[١] المصدر السابق ، ص ٤ .

[٢] ملحة عبدالله ، صيد الأمواج ،ص ١٠ .

وتداخل أشخاص آخرين مثل ضابط الكلام معروف في المسرح البريختى وقدْ أخذها برتولد بريخت من مسرح "النوالياباني "، ولكن "ملحة عبدالله" طوَّرت هذه التقنية فأنْطقتها بعد أنْ كانت صامته معتمدة على الإرشادات المسْرحِيَّة [1] .

وتتجلَّى مجموعة من ثنائيات الحُضور المسرحي بقوة في هذه المسْرحِيَّة من(الحياة/ الموت ، الخفاء / التجلى ، الغنى / الفقر ، الماضي / الحاضر). ممَّا يخلُق نوعاً من الحُضور المسرحي لا يخفِّف التوتر عند الجمهور كما هو معتاد في استخدام تقنية الكورس أو الجوقة ، ولكن يفضي إلى التغريب أو الاغتراب كما هو الحال في المسرح الملحمي .

كما يبدو في هذا الحوار :

"المرأة : حسناً هذا أفضل [تجلس مع عدنان في بؤرة ضوء] والآن يا شهريار سأقُصُّ عليك حكاية . كانت بنت الفلا فقيرة ... والخيرات وفيرة [يقاطعها] .

عدنان : تعالي هناك ، فلنسمع حكايات الأهل ، في وسط البحر ، سنسمع شيئاً أحلى .

المرأة : هذا شي ء من الجنون ، نسمع أصوات الموتى ، أليس صوتي أحلى ؟

ضابط الكلام : حسناً استمرى ، أخرجيه من عزلته ، لا عليك استمرى[2] .

ويبدو دور الجوْقة أو الكورس في كسر إيهام المتلقي والخروج به من حالة الاندماج في مسْرحِيَّة " المتاهة " حيث هذا الحوار والمقطع الراقص :

أُمَمي : هيدرا . كلَّما قطعت لها رأساً تُنْبِت رأساً أو اثنين .

[يدخل عدد من الرجال يرتدون البلاطي البيضاء يحمل كل منهم في يده كرباج يهبط من سقف المكان قَفَص حديدي كبير يبدو الجميع بداخله يمسك أحد البلاطى البيضاء بالبروجي يعزف موسيقى أشبه بموسيقى السيرك فيؤدي الجميع رقصة تعبِّر عن ترويض الوحوش المفترسة لتنتهي الرقصة بانسحاب مجموعة البلاطي البيضاء وارتفاع القفص إلى الأعلى بينما يقف أفراد المجموعة أعلى مقاعدهم] .

الرجل : ألف دولار لمن يستطيع البقاء على كرسيَّه طيلة عمره" [3] .

والمقطع الراقص للكورس لا يخرج المتلقي من الإيهام بمقطع فكاهي كما هو معتاد في عمل الجُوْقة ، ولكن بإدخاله في إيهام آخر يتناسب مع الإيهام الأوَّل يفضي به

---

[1] انظر : بامبر جالسون ، الدِّراما في القرن العشرين ، ت. محمد فتحى ، دار الكاتب العربي ، القاهرة ، د.ت ، ص ٣٧ .

[3] ملحة عبدالله ، صيد الأمواج ، ص ١٢ .

[3] ملحة عبدالله ، المتاهة ، ص ٢١ .

إلى حالة من الاغتراب المفضي إلى الاكتئاب الذي قدْ يصل إلى حالة من حالات الذهان العقلى . وهذا ملمح من ملامح المسرح الملحمي البريختي ، ذلك لأنَّ بريخت يرى الخروج من الاندماج المسرحي خطيئة درامية ، ذلك " أن يتعين على الفن الدِّرامي المعاصر أنْ يظهر الحياة الواقعيَّة أمام المشاهد الذي يخوض صداعاً طبقيّاً حاداً، وفي هذه الحالة لا يحق له ، للفن الدِّرامي . أنْ يلطف ولو قليلاً ، من قسوة هذا الصِّراع . إن التنازل المؤقت عن الاندماج بحدِّ ذاته لا اعتراض عليه كما يبدو لنا على الأقل ، ومع ذلك فمن الصعب الاعتقاد أن الاندماج شأنه شأن الدين الذي يعتبر الاندماج شكلاً من أشْكاله ، يمكن أن يحافظ على مكانته السابقة . إن انهيار الاندماج ناجم دون شك عن الانهيار العام . ومن تعفُّن النظام الرأسمالى . إنَّ الاندماج لم يستطع أنْ يجتاز أزمة هذا الانهيار " [1] .

وكثيراً ما اعتمدت الكاتبة على المجموعات أو "الكورس" للقيام بعملية الجدل أو الديالتيك حول فكرة معينة وهذه السمة مأخوذة أيضاً من المسرح الملحمى البريختى الذي يغلُب عليه طابع الذهنيَّة أكثر من الدراميَّة . ويبدو هذا الديالتيك في هذا الحوار من مسْرحِيَّة " مواطن رغم أنفه " والذي يدور حول موقف الفلاحين من بيع الأرض للغريب :

"فلاح ٤ : ماذا تريد يا أخي ؟
فلاح ١ : هل كانت الصفقة مربحة ؟
.....
فلاح ٢ : وإذا بعنا فمن أين يحصل أطفالنا على الطعام ؟" [2] .

وقدْ اعتمدت "ملحة عبدالله " على تقنية أخرى بديلاً " للكورس" أو الجوقة وهي تقنية الراوى ، ويعتبر " وجود الراوى من التقنيات الرئيسية في المسرح البريختي ، وهو البديل الشعبي العربي للكورس اليوناني ، فمهامه تكاد تتشابه تماما مع الكورس ؛ فيمهد

[1] برتولد بريخت ، نظرية المسرح الملحمى ، ت. جميل نصيف ، عالم المعرفة ، بيروت ، د. ت ، ص ١٠٢ ، ١٠٣ .

[2] ملحة عبدالله ، مواطن رغم أنفه ، ص ١١٨ .

للأحداث محدِّداً مصدرها ومادأ المتلقى بمعلومات عن الشَّخصيَّة الرئيسية بشكل يمنع المفاجأة حين بداية فعل التلقي الدِّرامي " [1] .

وقدْ ذكرت المعاجم الاصطلاحية اختلاف " مواقع الراوي في النَّص لاختلاف مستويات السَّرد واختلاف علاقات الراوي بالحكاية التي يرويها واختلاف التبئير. يمكن لموقع الراوى أن يتحدد من خلال مستوى السرد ، فيكون الراوى خارج الحكاية الرئيسية التي يرويها أو داخل هذه الحكاية.

ويمكن لموقع الراوى أن يتحدد من خلال علاقته بالحكاية التي يرويها ، فهو إما أن ينتمى إليها باعتباره واحداً من شخصياتها (جُواني الحكي) ... أو لا ينتمى إليها (برَّاني الحكي) ... وهذه المواقع تتداخل فيما بينها ... " [2] .

وقدْ اعتمدت ملحة عبدالله على تقنية الراوي في مسْرحِيَّة " الاسم عربى "كما يبدو في هذا المقطع المسرحي :

"الراوى : يحكي أنَّ .
الراوية : أنَّ إيه ؟
الراوى : أنَّ فلاناً .
الراوية : فلاناً إيه ؟
.....
الراوية : والجد اسمه صابر [دقات القلب تتصاعد] .
الراوى : عايز يتولِد للدنيا .
الراوية : بيعافر لأَجْل ما يجي" [3] .

فقد قام الراوى والراوية – وجمع الكاتبة بين الراوى والراوية تقنية جديدة – بوظيفة التمْهِيد لوقوع الأحداث الدِّرامية بتقديم المعلومات الأوَّلية عن شخصيات المسْرحِيَّة .

كما يتضح أن الراوى يقع خارج الحكاية وليس مشاركاً فيها ، فهو راوٍ خارج الحكاية ولا ينتمى إليها *Heterodiégétique / Extradiégétique* وهو راوى الحكاية الرئيسية بضمير الغائب ، يؤكد ذلك هذا المقطع من النَّص :

---

(1) محمد حسن جبر ، مسرح شوقى عبدالحكيم : دراسة في التقنيات ، ص ٣١٩.

(2) لطيف زيتوني ، معجم مصطلحات نقد الرواية ، ص ٩٥ – ٩٦ .

(3) ملحة عبدالله ، الاسم عربي ، ص ٢ – ٣ .

مغلوب : والعمل يا سيادنا .
الرواية : إحنا ما لنا . إحنا ما لناش دعوة .
مغلوب : مش انتوا اللي بتقولوا .
الراوى : أيوه يا سيد مغلوب ... إحنا بنقول بس على اللي بيحصل لكنْ تعمل إيه ؟ ده موضوعك [١] .

وإذا كان الراوي والراوية في مسْرحِيَّة "الاسم عربى" يقعان خارج الحكاية ولا ينتميان إليها ، فإنَّ الراوي – شاعر الربابة – والراوية – شلبية – في مسْرحِيَّة " الحجلة وعين العفريت " يقعان في موقع آخر ، فالراوي أو شاعر الربابة يقع خارج الحكاية ولا ينتمى إليها ، بينما شَلَبِية راوية تقع داخل الحكاية وتنتمي إليها ، فهي شخصية من الشَّخصيّات المشاركة في صناعة الحدث الدِّرامي يبدو ذلك في هذا الحوار :

شاعر الربابة : أول ما نبدى القول نقول صلوا بينا على النَّبى الرسول – صلى الله عليه وسلم – اللي شد المؤمنين بنيان مرصوص بحكمة ونور وهداية ودين .
شلبية : إيه يا عمّ يا راوي ده ... إحنا زهقنا خلاص من كلام اللَّيل والأغاني ...
ولد ٢ " يالا يا شلبية ... ارجعي تاني وحاسبي تقعي في عين العفريت " [٢] .

ومن ثم يتضح أن ملحة عبدالله استخدمت الكورس وبدائله وهي تقنيات قديمة ولكنَّها طورت بما يؤكد وعيها النقدى بآليات الكتابة المسْرحِيَّة .

[١] ملحة عبدالله ، الاسم عربي ، ص ١٠ .
[٢] المصدر السابق ، ص ١١١ .

المبحث الخامس

التعدد النوعي للشَّخصيَّة

على الرغم من كون الشَّخصيَّة مكوناً رئيساً من المكونات الفنِّية للنَّص المسرحي فإنّ هذه المكانة تزعزعت مع بدايات المدَّ التجريبى في المسرح في منتصف القرن العشرين لتَدخُل الشَّخصيَّة المسْرحِيَّة في متاهات جَعَلَت الكاتبة" آن أوبرسيفلد" ترى أنَّها في أزمة و وضعها يزداد سوءاً ، فهي مشكوك في خطابها مزدوجة ومفردة ، وليس ثمَّة أهوال لمْ تخضعها لها الكاتبة المسْرحِيَّة والإخراج المعاصر [1] .ويمكن بيان التعدُّد النَّوعى للشَّخصيَّة في مسرح "ملحة عبدالله" على النحو الآتى:

أولاً : شخصيات مستمدة من المخزون الشعبى الحياتي :

فثُمَّة شخصيات شعبية مستمدة من الموروث الشعبى الحياتى أثَّرت في رسم ملحة عبدالله لشخصيَّات مسرحها مثل الدَّاية، كودية الزَّار ، المنادي ، حلاَّق الصِّحة، قارئ القرآن أو الفَقِي ، حارس المقابر أو التربي أو اللَّحاد ، الخواجة .

١ – الداية : وهي امرأة مشهورة في الأوساط الشعبية مهمتها توليد النساء ولادة طبيعية اعتماداً على آلات بدائية ، قلَّ وجودها بعد تطور المجتمعات العربية ونمو الثقافة الصحية ، ترتبط بعلاقة إنسانية مع كل من ولد على يديها من بنين وبنات ، تحْمِل لهم ذكريات خاصَّة ، تَعْلَم من أسرار البيوت الكثير .

وقدْ لعبت هذه العلاقة دوراً كبيراً في مسْرحِيَّة " الاسم عربى " ، فهي التي قامت بعمل طقوس السُبوع للمولود عربي بن مغلوب بن صابر كما يبدو في هذا الحوار:

[يبدأ طقس السبوع] .
مغلوب : اللي عايز ينقَّط ينقَّط .
الداية : إنْت هتشحت يا سي مغلوب .
مغلوب : وياريته نافع .
.....
الداية : الواد ممسُوس ... وجه الدُّنيا مش في ميعاده [2] .

---

[1] آن أوبرسيفلد ، قراءة المسرح ، ت. مى التلمسانى ، وزارة الثقافة ، القاهرة ، مهرجان المسرح التجريبى السادس ، ١٩٤م ، ص ١٣٧ – ١٣٨ .

[2] الاسم عربي، ص ١٠ .

وظلَّت متابعة لحالته الصحية في تدهورها ، وهي التي أشارت على مغلوب بعمل الزَّار ، وكان لها دورها في إقناعه بذلك .

٢ – **كودية الزَّار** : وهي شخصيَّة معروفة في الأوساط الشعبيَّة ، تقوم بعمل طقوس راقصة ومعها بعض التعازيم السحرية بهدف مصالحة الجنِّ أو القرين الذي يؤذى الشَّخصيَّة المطلوب عمل الزَّار لها .

وقدْ كان لهذه الشَّخصيَّة دورها في مسْرِحيَّة " الاسم عربي " لملحة عبدالله ، حيث أشارت الداية على مغلوب بعمل زار لكي يشفى ابنه عربي ، فتجلَّت شخصيَّة كودية الزَّار ، وكان طقس الزَّار كما يبدو في هذا الحوار :

"الراوي : نفض مغلوب ثيابه ورزع كف فوق الكف لما شاف الكودية بترقص وضفايرها بتلفلف لف .

الراوية : ست قادرة وشاطرة وفاجرة في الشغلانة ما زيها الف .

الكودية : اهيجع يابو الزوابع مره وخايس صفوان دايس عبدالنور في طبق بنور عيطلوش بيطلوش شيلو قدمكم ولا تؤذوش ... " [١] .

وقدْ ظهرت هذه الشَّخصيَّة في مسْرِحيَّة " الحجلة وعين العفريت " [٢] . ولكن طبيعة المستوى الثقافي عند الشَّخصيّات كان له موقف مجابه لكودية الزَّار في هذه المسْرِحيَّة كما تبدَّى في تعليقات أبي خضرة على أقوال كُودْيَة الزَّار وما تحْمِله هذه التعليقات من سخرية على الرغم من استقدامه لها .

٣ – **حلاَّق الصِّحة أو مايدعى الحَكِيم** : وهي شخصية معروفة في الأوساط الشعبيَّة وخاصَّة في مصر ، وهو شخص مهنته الأساسية الحلاَّقة ، ولكن يستطيع ممارسة بعض الأمور الطبية مثل الطُّهور ، وإعطاء الحقن ، وخلع الأسنان وغير ذلك ولكنْ بشكل بدائي .

وقدْ تجلت هذه الشَّخصيَّة في مسْرِحيَّة " الحجلة وعين العفريت " لملحة عبدالله حين استدعاه أبوخضرة لعلاج البنت ولكن لكونه لا يعرف الطب والدواء تحول إلى مشعوذ بما له من طلبات غريبة هي طلبات الأسياد كما في هذا الحوار :

الأب : إيه يا حكيم ... إيه اللى صابها .

---

[١] المصدر السابق، ص ١٦ – ١٧ .

[٢] ملحة عبدالله ، الحجلة وعين العفريت ، ص ١١٩ .

الحكيم : يا عم أني حلاَّق مُزيّن يعنى ماليش في الطِب والدوا ... أني يا دوبك أكوي جرح أو أرمى عليه شويه بن ... بنتك شفاها لا في العلاج ولا في الدوا بنتك صابها عين عفريت ... دي حالة معروفة عدت عليه بدل الواحدة ألوف .

.....

الحكيم : أيوة قرعة مالهاش ريش ... تكون تجرى ماتمشيش . وتجيبوا نعجة سودة وليها قرون طويلة تكون رجليها القدمانية قصيرة والورانية طويلة وليها ديل ... [١] .

٤ – **الفقي** : وهي شخصية معروفة في الأوساط الشعبية وهو الرجل الذي يقرأ القرآن على المقابر أو في البيوت وهو المعروف في الأوساط الشعبية في مصر باسم " الفقي " من الفقه فهو الفقيه ، وهو قارئ براتب شهري لدى بعض البيوت ويقوم بالرُّقية أيضاً .

وقدْ ظهرت هذه الشَّخصيَّة في مسْرحِيَّة " الحجلة وعين العفريت " لملحة عبدالله وهي شخصية الشيخ رمضان الذي قدْم لكي يرقي خضرة فدار هذا الحوار :

[الشيخ رمضان يقف أمام البيت ويقرأ نصوصاً من القرآن] .

الشيخ رمضان: ... البنت سليمة وما فيها داء دلوقتى تفوق .

الأم : وإن مافاقتش .

الأب : يبقى شيء ومكتوب ، اقرأ عليها تاني يا عمّ رمضان .

الشيخ رمضان:دي سابع نُوبة أقرأ عليها ، عُمْرى ما شفت صبيَّة صابها اللي صابها .

الأم : عيني يا بنتي عاللي نابك وأنت صبية ولسَّة صغيرة

الأب : ما تقوليش يا وليَّة على البنت سيبى الراجل يقرأ عليها ، كفاية إنه جه لحد الدار .

الشيخ رمضان:أنى في الخدمة يا أبوالصبيَّة ، إن شاء الله ها تفوق وتبقى عال وإن ماكانش .

الأم : إن ماكانش يبقى زار [٢] .

٥ – **التربى أو اللَّحَّاد** : وهو من الشَّخصيّات المختزنة في العقلية الشعبية ، ومهمته حراسة المقابر وحمايتها من عبث العابثين ودفن الموتى . وقدْ تجلت هذه

[١] ملحة عبدالله ، الحجلة وعين العفريت ، ص ١١٧ .

[١]ملحة عبدالله ، الحجلة وعين العفريت ، ص ١٢ .

الشَّخصيَّة في مسْرحِيَّة صاحية ونعسان من خلال شخصيَّة عرفة[1] الذي صاحب صاحية طوال رحلتها لجمع أشلاء جثَّة نعسان ، وكثيراً ما كان ينْصحها ويحميها فقد كان مخْلِصا لها دائماً ، وقدْ كان عرفة شخصيَّة محوريَّة في المسْرحِيَّة على الرغم من أنَّ الشَّخصيَّة جامدة وغير متطوِّرة .

٦ – **المنادى** : وهي شخصية عربية قديمة معروفة في الأوساط الشعبية وإنْ كانت قدْ أوشكت على الانقراض بسبب انتشار وسائل الإعلام المختلفة ، إذْ كانت مهمته إعلامية حيث يجول في القرية أو في المدينة أو في الحي معلناً عن قرارات سياسية أو مناسبات اجتماعية أو تجمُّعات وغير ذلك .

وقدْ وظَّفت ملحة عبدالله هذه الشَّخصيَّة في مسرحيتين من مسرحياتها محلَّ الدراسة وهما مسْرحِيَّة " غول المغول " ومسْرحِيَّة " مية أراجوز " . ففي مسْرحِيَّة مية أراجوز لم يخرج دور المنادي عن إبلاغ الناس بإعلان الحكومة مكافأة لمنْ يُدلي بمعلومات تساعد في القبض على الأراجوز أو المطرب سليط اللسان (النَّجدى) . كما يبدو في هذا الحوار :

[يدخل منادى من عسس السلطان] .

المنادي : يا أهالى المصفوطة بيان هام تعلنْ العَسس خانة عن مكافأة قدْرها ألف دينار لمن يرشد بمعلومات تساعد في القبض على الأراجوز سليط اللسان، يا أهالى المصفوطة بيان هام . [يخرج] [2] .

أمَّا في مسْرحِيَّة غول المغول فقد ظهرت هذه الشَّخصيَّة ثلاث مرات ، المرة الأولى كان يبلغ النَّاس بأنَّ الخليفة يدعوهم لاحتفال راقص بمناسبة هزيمة الإسماعيليين على يد التَّتار حيث [المنادى يدخل إلى المكان وهو يدقُّ على الطبل وينادى بصوت عالٍ فيجتمع الناس من حوله يستمعون ما يقال].

المنادي : يا أهل بغداد وضيوفها من كل البلاد الليلة وكل ليلة سيقام عرض احتفالي وتقام فيه الرقصات والأغاني حتى الصَّباح في السَّاحة الكبرى وسوف تُقام الولائم للفقراء والمحتاجين ابتهاجاً بهزيمة الإسماعيليين ... يا أهل بغداد .

[يخرج المنادى من المكان بينما يتجمَّع أفراد الشعب في جماعات متفرقة] [3] .

---

[1] ملحة عبدالله ، صاحية ... ونعسان ، ص ٦٥ .

[2] ملحة عبدالله ، مية أراجوز ، ص ٢٢٣ ، ٢٣٩ .

[3] ملحة عبدالله ، غول المغول ، ص ١٥ .

أمَّا المرة الثانية فقد كان يحمل رسالة طمْأَنَة من الخليفة إلى الشعب بقرب انفراج الأزمة حيث تسير المفاوضات مع التَّتار وِفْق ما هو مخطَّط له ، وهي رسالة زائفة حيث يدور هذا الحوار :

"الشيخ محيي : لا تخافوا يا أبناء بغداد فجيشكم مازال بقوته ولم يشتبك مع التتار فاثبتوا في أماكنكم ، الحرب لمْ تبدأ بعد فلا تجعلوا الشائعات تثبّط منْ عزيمتكم.

المنادي : يا أهالى بغداد الكرام أمير المؤمنين مولانا المستعصم بالله يبشركم بقرب زوال الخطر ، فلقد أرسل هولاكو زعيم التَّتار للتفاوض حول زوال الحِصَار والمفاوضات تسير وِفْق ما هو مخطّط لها ... والخليْفة بينكم هو و أبناؤه ... وسوف يصلّي معكم الجمعة القادمة ... يا أهالي بغداد " [1] .

فالرسالة زائفة تكشف عن دور الإعلام العربي المعاصر في تزييف الحقائق والمبالغة في إظهار استقرار الأوضاع دون مكاشفة الشعوب بحقيقة الأمر ، وابتعاداً عن الشفافية في توجيه الرأي العام الثقافي والسياسي العربي كما تجلَّى في نكسة يونيو ١٩٦٧م ، وحرب الخليج الثانية حيث لعب الإعلام دوراً غير مسئول فيهما .

أمَّا المرة الثالثة فالإسقاط السياسي فيها واضح ، فالمنادي ينادي باسم هولاكو الخاقان الأعظم للتتار . والإسقاط السياسي يستوجب أن يكون منادي الخاقان الأعظم لتتار العصر أمريكا ومن معها ، لذا استخدمت الكاتبة مصطلحات معاصرة لم تكنْ موجودة في هذه الفترة التاريخيَّة مثل : الديكتاتوريَّة والديموقراطيَّة فما يقوله المنادي أشبه بالبيان السياسي وما أشبه الليلة بالبارحة . يقول :

"المنادي : يا أهالي بغداد الكرام ... يا أهل الإسلام . هذه رسالة الخاقان الأعظم لكم جميعاً ... لقدْ أتينا لكم لنحرّركم من العبوديَّة والذُّل ومن دكتاتوريَّة حكامكم ولنشر الحريَّة و إرساء أسس الديموقراطيَّة ، ولذا فإنَّنا نَفَّذنا حكمنا العادل بالخلاص من حاكمكم المستبد وعَيَّنا بدلاً منه وزيره السابق ابن العقلمي حاكماً بدلاً منه كما تمَّ القضاء على كل رجال الحكم السابقين ... واليوم مساءً سيدخل التَّتار بغداد بعد القضاء على قلَّة المتآمرين أعوان الحاكم السابق ... ومن يُسَلِّم نفسه دون مقاومة سينعم بالأمان والسلام ، أمَّا من تبدر منه بادرة مقاومة فسوف يلقى

[1] المصدر السابق ، ص ٥٨ .

مصيره على أيدي جنودنا . وقدْ أعذر من أنذر .. يا أهالي بغداد الكرام ... " [1] .

ثانياً : شخصيات مأخوذة من السيرة الشعبية :

تعد السيرة الشعبية معيناً لا ينضب أفادت منه ملحة عبدالله في رسم شخصيَّاتها وتشكيلها ومن أبرز هذه الشَّخصيّات شخصيَّة المُحتال وشخصيَّة العَجُوز الحكيم .

١ – **شَخْصيَّة المُحْتال** : وتتعدَّد مصادر هذه الشَّخصيَّة فهي موجودة في حكايات ألف ليلة وليلة وفي المقامات مثل شخصية أبي الفتح السكندرى في مقامات بديع الزمان الهمذانى ، وفي بابات ابن دنيال الموصلى الكحال ولاسيما بابه طيف الخيال ، وفي السير الشعبية حتى إن الأدب الشعبى خصص سيرة كاملة لإحدى هذه الشَّخصيّات من الشطار والعيارين وهي شخصية على الزيبق [2].

وهي شخصية تجيد التخفي والتنكر والإفلات من يد السلطة ، وقدْ تجلت هذه الشَّخصيَّة في عدة مسرحيات لملحة عبدالله منها مسْرحِيَّة " صاحية ونعسان " في شخصية أدهم الشرقاوى الذي استطاع التَّنَكر والتَّخَفِّي والهروب من السُّلطة ، سلطة الاحتلال الإنجليزي حتى يُنْقِذ محبوبته زينب كما يبدو في هذا الحوار :

[عراك بين النَّاس والإنجليز . تَخْفُت الإضاءة وتضاء منْطِقة على رجل في زنزانة وقدْ تكور في وضع الجنين وهو أدهم الشرقاوى]

أدهم : وأدي يديه مطوقتين والأرض واسعة وسع الكون والسجن ده مش سجن.. ده بطن أم بيحبل كل يوم . وكل يوم يولد بطل وأنا لازم أتولد، وهتولد في كل يوم ومع طلوع كل شمس وفي كل نفس ويا أنفاس النَّايمين والحيرانين والزاهدين والمظلومين .

[نقر على الشباك يجفل أدهم] .

.....

عرفة : اللي معاه الحقّ ربنا معاه . دخل مركز الشُّرطة وخد السلاح منهم كضابط عظيم ولاحد منهم قدر يشك فيه . قلب قطر إنجليزى بسلاحه وعساكره [3] .

---

[1] ملحة عبدالله ، غول المغول ، ص ٩٠ .

[2] انظر : على الراعى ، شخصية المحتال في المقامة والحكاية والرواية والمسْرحِيَّة ، كتاب الهلال، القاهرة ، ع.٤١٢ ، أبريل ١٩٥٨م.

[1] ملحة عبدالله ، صاحية ... ونعسان ، ص ١٠٩-١١١.

فقد جسدت ملحة عبدالله في شخصية أدهم دور البطولة في مقاومة المصريين للاحتلال الإنجليزى . ولكن هذا لا يغير من الواقع وهو أن هذه الشَّخصيَّة اعتمدت في مقاومتها على قدرتها على التخفِّي والتنكُّر مثل الشُّطَّار والعيارين .

٢ – **شخْصيَّة العَجُوز الحكيم** : وهي شخصيَّة مُسْتمدَّة من السِّير الشعبية وهو الرجل الذي يملك الحِكْمَة ،ويُسدِي النَّصيحة للآخرين ولكنْ في جو طُقُوسِي يتَّسم بالهيبة والجلال ، ومثاله شَخْصِيَّة العَجُوز في مسْرحِيَّة الطُّلسم ،فهو الذي استقبل مصباح الشَّاب الجريح وهو الذي عالجه وهو الذي لقَّنَه الحكمة ، حكمة الوجود في الحياة و هذا النَّهر الكبير المملوء بالحيات والعقارب والثعابين وما حياتنا فيها إلاَّ رحلة عبور في مركب مثقوبة ، وما الحياة الحقيقة إلا الموت فهو النَّجاة من هذه الحياة العَفِنَة ، وهذه الشَّخصيَّة لها وجودها في السير الشعبية والحكايات الشعبية .

ثالثاً : الشَّخصيَّة التراثية :

وهي شخصية تمثِّل ملْمحاً من ملامح الحُضور والغياب المسرحي فهي صراع بين الماضى والحاضر ، وهي صراع بين الخفاء والتجلي ، ونعني بالشَّخصيَّة التراثيَّة الشَّخصيَّة التي تَحْمِل بعداً تراثياً أو هي جزء من الإرث التاريخي للبشرية . وهي تنقسم إلى قسمين هما :

١ – **الشَّخصيَّة التراثية التَسْجِيليَّة** : ونَعْني بها " الشَّخصيَّة التي يستوحيْها الكاتب من العناصر التراثية ، ويعيد قَصَّ واقعها التراثي في شكلٍ روائي ، دون أنْ يُحْدِث التحاماً بين الواقع التراثي والواقع الحاضر . وتَعْتَمِد الشَّخصيَّة على التَوْظِيف الكلِّي للعنصر التراثي " [١] .

ويرى مراد مبروك أنْ " أهم السِّمات الفنِّيَّة التي اتسمت بها الشَّخصيَّة التراثيَّة التسجيلية هو تسجيل التراث بِشَتَّى أنْماطه وعناصره في شكل روائي . إلى جانب التَّوظيف الكلِّي للمواقف والأحداث التي تمرُّ بها الشَّخصيَّة التراثيَّة ، فلا يلجأ الكاتب

[١] مراد مبروك ، العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر ، دراسة نقدِية ١٩١٤ – ١٩٨٦م ، دار المعارف ، القاهرة ، ط.١ ، ١٩٩١م ، ص ٣٦ .

إلى جزئية من التراث بل يستوحي الشَّخصيَّة كاملة من التراث الذي تنتمى إليه ... ولا يعني الكاتب كثيراً بارتباط هذه الشَّخصيَّة بالواقع الحاضر . بل يعنيه ارتباطها بالواقع التراثي الماضي ، أي بواقعها في نفس تراثها الماضى " [١] .

وقدْ وظَّفت ملحة عبدالله هذه الشَّخصيَّة في مسرحيتين من مسرحياتها محلَّ الدِّراسة وهما مسْرحِيَّة " داعية السَّلام " [٢] حيث استلهمت حيوات كثير من الشعراء العرب مثل زهير بن أبى سلمى ، والنابغة الذبياني ، والحارث بن حلزة ، والخنساء وغيرهم من الشعراء والشواعر العرب بهدف الكشف عن واقعهم دون ربطه بالواقع المعاصر . وبهدف تمجيد البطولة والفكر العربيين ، فهذه الشَّخصيّات شخصيات تراثية تسجيلية .

وكذلك شخصية الخليفة المستعصم بالله العباسى في مسْرحِيَّة غول المغول [٣] ، فهو شَخْصيَّة خليفة مشغول بملذاته الشَّخصيَّة أو الجسديَّة يَقْضِي يومه يَلْهَثُ خَلْف ملذاته ، كل ما يشغله عَرَفَة الراقصة غير عابئ بشعبه واحتياجاته أو الدفاع عن الدولة ضِدَّ أعدائها الداخليين والخارجيين ، مشغول بالتناحر الطائفي ، والكاتبة هنا لا تستخدم هذه الشَّخصيَّة لإحداث إسقاط سياسي على الحاضر ولكنَّها توظِّفها في إطار عصرها.

٢ – **الشَّخصيَّة التراثية التعبيرية** : والمقصود بالشَّخصيَّة التعبيرية " الشَّخصيَّة التي يستوحيها الكاتب من التراث للتعبير عن الواقع الحاضر ، معتمداً على التوظيف الجزئي للبنية التراثية ، وعلى التحام هذه الشَّخصيَّة بالأنا الجماعية بُغْيَة تحقيق الخلاص " [٤] .

وهذه الشَّخصيَّة تجَّلت في مسْرحِيَّة غول المغول على مستويين هما :

أ – **المستوى الأول** : شَخْصيَّة تراثية حقيقية وهي شخصية هولاكو التي رمزت بها إلى هولاكو العصر الحديث حكام أمريكا ، وذلك يبدو من استخدام المصطلحات

---

[٢] المرجع السابق ،ص ٣٦ .

[٣] ملحة عبدالله ، داعية السلام ،مخطوط.

[٤] ملحة عبدالله ، غول المغول .

[١] مراد مبروك ، العناصر التراثية في الرواية العربية ، ص ٣٨ .

والتوجهات الأيدلوجية في الرسالة التي أرسلها إلى الخليفة المستعصم بالله العباسي [1] .

ب – **المستوى الثاني** : شخصية ذات أبعاد تراثية ، وهذه الشَّخصيَّة ليست تراثية ولكنَّها تحمل ملامح تراثية ، ومثل هذه الشَّخصيّات يبتدعها الكاتب ويحمِّلها أبعاداً تراثية لتكون أداة تعبيرية عن الواقع الحاضِر ، مثل شَخصيَّة الأندلسي في مسْرحِيَّة غول المغول ، فهذه الشَّخصيَّة تمثِّل صوت التَّاريخ ، ولما كان التاريخ يعيد نفسه – فما أشبه الليلة بالبارحة – كانت هذه الشَّخصيَّة ناقوس خطرٍ تدقُّه ملحة عبدالله في أُذُن الحُكَّام العرب حتى لا يتفرَّقوا فيفشلوا وتذهب ريحهم ويكونوا لقْمَة سائغة في فم كل منْ تُسَوِّل له نفْسُه نهب ثروات هذه الشعوب ومقدَّراتها .

من خلال هذا العرض يتضح لنا أن التعدد النوعى للشَّخصيَّات في مسرح ملحة عبدالله قدْ ساعد على تحقيق الحُضور المسرحي لأنَّ كل شخصية من هذه الشَّخصيّات تمثل جزءاً من العقلية الثقافية العربية ، هذا الجزء يتمُّ استدعاؤه بمجرد رؤية هذه الشَّخصيَّة على المسرح أو قراءتها في النَّص المسرحي من خلال ثنائيات الحُضور المسرحي (الكلمة / الفعل ، الحياة / الموت ، الماضى / الحاضر ، الخفاء / التجلّي).

[3] ملحة عبدالله ، غول المغول ، ص ٩٠ .

الشَّخصية و تشكيل الفضاء الزمكاني

يحتل الفضاء الزمكانى في العمل الدرامي أهميَّة كبرى حتى إنَّه يشكِّل وحدتين من الوحدات الثلاث في الدراما الأرسطية أو اليونانية أو الكلاسيكية عامة .

والفضاء في السَّرديَّات سواء أكانت رواية أمْ مسرحية "هو شيء مصنوع تنصهر فيه عناصر متفرقة جغرافية أو نفسية أو اجتماعية ثقافية ، فالفضاء الجغرافي هو من محدِّدات الحدث ومن محدِّدات الشَّخصِيَّة ويتطور الفضاء وتزداد أهميته إذا حدث تحول في مفهومه ، أي إذا حصل تحوُّل في علاقة الشَّخصِيَّة أو في علاقة القارئ به (تحوُّل البيت الحقير من دال على الفقر إلى دال على موقف من المجتمع ، تحوُّل اللوحات الغريبة إلى لوحات من الفن الطليعي" [١] .

وعلى الرغم من أهمِّية الفضاء المكاني في العمل السَّردي إلاَّ أنَّ "جيرار جنيت" يرى أنَّه يمكن عدم تحديده ، فمن " الممكن أنْ نَقُصّ الحكاية من دون تعيين مكان الحدث ولو كان بعيداً عن المكان الذي نرويها منه ، بينما قد يستحيل علينا ألاَّ نحدِّد زمنها بالنسبة إلى زمن السَّرد لأن علينا روايتها إما بزمن الحاضر وإمَّا الماضي وإمَّا المستقبل وربما بسبب ذلك كان تعيين زمن السَّرد أهمّ من تعيين مكانه " [٢] .

ولكن الفضاء المكاني عنصر أساسي لا يمكن الاستغناء عنه في المسرحيَّة إذ الفرق بين الفضاء الروائي والفضاء المسرحي أنَّ الفضاء الروائي لغوي وعقلي يحمل المتلقي إلى عالم الخيال وليس مادياً ، بينما الفضاء المسرحي لغوي عقلي مادي ، فالوجود المادي المقترن بوصف المنظر عنصر أساسي في العمل الدرامي .

سيتناول هذا الفصل مبحثين وهما تشكيل فضاء المكان المسرحي ،وتشكيل فضاء الزمن المسرحي .

---

[١] لطيف زيتوني ، معجم مصطلحات نقد الرواية ، مرجع سابق ، ص ١٠١ .

[٢] المرجع السابق ، ص ١٢٨ .

المبحث الأول

تشكيل فضاء المكان المسرحي

الفضاء المكاني عنصر جمالي مهم في العمل المسرحي حيث لا يمثِّل خلفيَّة للأحداث فحسب ولكنَّه يعدّ الإطار الذي يحتوي هذه الأحداث . كما أنَّ المكان المسرحي هو العنصر الفاعل في كشف خيوط الشَّخصِيَّة المسرحيَّة من خلال دلالات هذا المكان والعلاقات التبادلية بين المكان والشَّخصِيَّة .

وعلاقة الإنسان بالمكان علاقة جدلية قائمة على التَّأثير والتأثُّر ، فالإنسان " لا يحتاج فقط إلى مساحة جغرافية يعيش فيها ، ولكنَّه يصبو إلى رقعة يضرب فيها بجذوره ، وتتأصَّل فيها هويته ، ومن ثمَّ يأخذ البحث عن الكيان والهويَّة شكل الفعل على المكان لتحويله إلى مرآة ترى فيها الأنا صورتها ، فاختيار المكان وتهيئتِه يمثلان جزءاً في بناء الشَّخصِيَّة البشريَّة ، فالذات البشريَّة لا تكتمل داخل حدود ذاتها ولكنَّها تنبسط خارج هذه الحدود لتصبغ كل ما حولها بصبغتها ، وتُسقط على المكان قيمتها الحضاريَّة " [١] .

إنَّ وصف الفضاء المكاني تقْنيَّة فنيَّة تتناول وصف أشياء واقعية من المفترض وجودها على خشبة المسرح وجوداً حسِّياً ، تحوّلها في النَّص المسرحي إلى ما يشبه الصورة الفوتوغرافية عند الواقعيين ، أو أيقونات تحمل دلالات خاصَّة عند المدرسة التعبيرية .

وتفرق "سيزا قاسم" بين إدراك الزمان وإدراك المكان ، فهناك " اختلاف بين طريقة إدراك الزمان وطريقة إدراك المكان ، حيث إنَّ الزمان يرتبط بالإدراك النفسي. أمَّا المكان فيرتبط بالإدراك الحسي ، وقد يسقط الإدراك النفسي على الأشياء المحسوسة لتوضيحها والتعبير عنها ... فنلمس فعل الزمن على الأشياء المحسوسة من تدهور وهدم الخ ... ومن هذا المنْطلق نرى أنَّ المكان ليس حقيقة مجرَّدة وإنَّما هو يظهر من خلال الأشياء التي تشغل الفراغ أو الحيِّز وأسلوب تقديم الأشياء هو الوصف ، بينما يرتبط الزمان بالأفعال (الأحداث) وأسلوب عرض الأحداث هو السَّرد " [٢] .

---

[١] يورى لوتمان ، مشكلة المكان الفنى ، ت. سيزا قاسم ، مجلة ألف باء ، العدد ٦ ، ١٩٨٦م ، ص ٨٣ .

[٢] سيزا قاسم ، بناء الرواية ، مكتبة الأسرة ، القاهرة ، ٢٠٠٤م ، ص ١٠٦ .

يشمل هذا المبحث ثلاثة محاور تتناول الإشارات المكانية ، الملامح الفيزيائية للمكان ، المكان الميتافيزقي .

المحور الأول : الإشارات المكانيَّة :

يمكن النظر للإشارات المكانية في مسرح "ملحة عبدالله" من منطلقين ،منطلق الإشارات المكانيَّة بوصفها عناصر سينوغرافيَّة ،و المنطلق الآخر الإشارات المكانية بوصفعها خطاباً موازياً للنَّص

المنطلق الأول : الإشارات المكانيَّة بوصفها عناصر سينوغرافيَّة

العناصر السينوغرافية تشبه المادة العلمية الفيلمية ، وهي تكنولوجيا قِيّمة تُستخدم في المسارح العالميَّة الآن [1] إلى المستويات الآتية :

أ – المستوى الشامل أو الكلي :

ويغلب مجيء هذا المستوى في المسرحيَّات ذات الفصل الواحد التي تتميّز بِسكونيَّة الحدث ومحدوديته ، أو ثبات المكان وعزلته ، ويلاحظ على هذا المستوى أنَّ الوصف يأتي مرة واحدة دون انتقال أو تدرُّج ، يبدو ذلك في وصف المكان في مسرحية الجسر حيث تقول : " أسفل أحد الكباري الجديدة تحت الإنشاء يوجد بعض الأشياء القديمة . أساسات الكوبري من الحديد الصدأ ويظهر عليها القدم بينما على الكوبري من أعلى يوجد ونش كبير الحجم مثل المارد العملاق الجاثم على الكوبري ، توجد سيارة قديمة عبارة عن عجلات وصفيح حديد بدون أبواب وقد نامت العجلات الأربع بنسب مختلفة ، على الأرض بعض براميل المازوت وقد غطاها الغبار المنتشر في كل مكان ، وتناثرت شكائر الأسمنت على أرضيَّة المكان ، يجلس في أحد الأماكن مرزوق العجوز الغفير المعين لحراسة الموقع وأمامه بعض الحطب المشتغل داخل قصعة من الحديد ووضع براد الشاي على النار ويعزف على ناى يمسكه في يده. السماء أضيئت بضوء الفجر "[2].

---

[1] أنظر: أنطونيو تينرو ، المسرح والعالم الرقمى : الممثلون والمشهد والجمهور ، ت. أمانى حبشى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ،٢٠١٠م ، ص ٥٠ – ٥١ .

[2] ملحة عبدالله ، الجسر ، ص ١٩٠ .

وعلى الرغم من كون وصف المكان يعتمد على الفوتوغرافيا أي هو أقرب إلى لوحة مرسومة ، وهذه من تقاليد الواقعيَّة فإن الكاتبة وضعت في اللَّوحة بعض الأيقونات التعبيرية التي تحمل دلالات خاصة وهذه من المدرسة التعبيرية ومنها الونش الكبير الجاثم فوق الكوبري وهذا رمز للقدرة على تواصل الشعوب العربية ، ولكن الإرادة مفتَقدة . وكذلك السيارة القديمة رمز لحياة الشعوب النامية التي توقفت وإنْ اختلفت درجات التوقف مثل اختلاف مستوى الهواء في الإطارات الأربعة . وكذلك النَّاي الذي يعزف عليه والنَّاي آلة مرتبطة بالشجن والحزن فواقع هذه الأمَّة مثير للحزن . أمَّا الضَّوء ولاسيَّما ضوء الفجر فهو أيقونة مرتبطة بالأمل الذي يتشبَّث به المخلصون من أبناء هذه الأمَّة .

وكذلك في مسرحيَّة "العازفة" ، وهي من مسرحيَّات الفصل الواحد نجد وصف المكان شاملاً أو كليّاً ، تمَّ تصويره تبعا لقواعد الفوتغرافيا المعروفة عند الواقعيين وإنْ احتوى على أيقونات تعبيرية(يقصد) . " غرفة ذات أثاث حديث أبيض ، الأرائك في المكان والسجاد على الأرض وعلى الحوائط لوحات فنِّيَّة تدلّ على ذوق راقٍ ، النوافذ مغلقة ومغطَّاة بستائر شفافة ذات لون أبيض على هيئة حَدْوة حصان ، يتوسَّط المكان بيانو تعزف عليه عازفة في الثلاثينات من عمرها ترتدي فستان أبيض شفاف " [1] .

أمَّا الأيقونات التعبيرية فمنها النوافذ المغلقة ،التي توحى بحالة الاغتراب والتوحُّد الذي يصل إلى حد الاكتئاب عند العازفة والذي دفعها إلى ارتكاب جريمة القتل . ومنها اللوحات الفنية المعلقة على الحائط بما يوحي أنَّ الشَّخصِيَّة المحوريَّة في المسرحيَّة مهتمَّة بالفنون . وهنا يتضح دور الفضاء المكاني في "كشف طبائع الشَّخصيَّات أو بيان القوى المتصارعة في الحكاية " [2] .

أما عن النوافذ المغلقة فالثابت في الإشارات المكانيَّة عند النُّقاد أنَّه حين تكون الحدود المكانيَّة التي يرسمها الكاتب المسرحي " ضيِّقة أحياناً تعطي الشُّعور بأنَّ الشَّخصِيَّة تعيش في نوع من السجن ، أو تكون مفتوحة تعطي الشُّعور بالانطلاق والحريَّة والحركة .

---

[1] ملحة عبدالله ، العازفة ، ص ٩٨ .

[2] لطيف زيتوني ، معجم مصطلحات نقد الرواية ، مرجع سابق ، ص ١٢٨ .

يسود الفضاء المغلق في الروايات التي تركِّز موضوعها داخل الحياة الباطنية للشَّخصيَّات ، بينما يسود الفضاء المفتوح في روايات السفر والمغامرة من كل نوع " [1] .

وقد يسهم الصوت في وصف المكان ، كما يبدو في مسرحيَّة الطَّلْسم ، "وادى بين الجبال العالية يتوسطه قمَّة تعلو كهفا تراصَّت الأحجار على جانبيه ... صوت الريح يتردَّد صداها بين الجبال ، على يمين المنظر توجد شجرة صبار ضخمة ، وعلى اليسار يوجد شلال مياه ينساب من بين الأحجار يجلس أمامه رجل عجوز فارع الطول شديد بياض الشعر وقد استطالت لحيته بشكل مبالغ فيه كما استطال شعر رأسه حتى تهدَّل على جبهته حتى لا يظهر من وجهه إلا عيناه ، وقد ارتدى جلباباً أبيض ، يدقِّق النظر في شلال المياه ولا يحرِّك ساكناً كتمثال منحوت من الصخر " [2] .

وفي وصف هذا الفضاء المكاني يلاحظ ارتباط هذا المستوى من الوصف السنوغرافي(ويقصد بها) الواقع السُّكوني الثابت ، كما يلاحظ استخدام الأيقونات التعبيريَّة ومنها شجرة الصبار وارتباطها بالمر أو المرارة ، وكأنَّ الكاتبة تريد القول إنّه لنْ يحيا هذه الحياة إلا منْ يلْعق الصبر ، يؤكد هذا التفسير الأيقونة الأخرى وهي وجود شلال الماء؛ لأنَّ الماء هو أصل الحياة ، مصداقاً لقوله تعالى: [وَجَعَلْنَا مِنَ الْمَاء كُلَّ شَيْءٍ حَيٍّ] [3].

وقد يتضافر الصوت والضوء مع وصف المكان ليعطي دلالة رمزيّة من خلال بعض الأيقونات كما يبدو في مسرحية "الاسم عربي" ، فالأحداث تقع في "مكان معتم أشبه بالقبو توجد فوهة ماسورة ضخمة من مواسير الصرف الصحي ، الجدران عليها آثار الرطوبة ... يوجد سرير نحاس قديم ذو ناموسية من الشيفون يعلو عمدان السرير النحاس شكل الهلال متعدد الأحجام . نور ساطع يأتي من الماسورة وتسمع أصوات نبضات قلب عالية " [4] .

---

[1] المرجع المسابق ، ص ١٢٩ .

[2] ملحة عبدالله ، الطلسم ، ص ٢٠٣ .

[3] سورة الأنبياء ، الآية (٣٠) .

[4] ملحة عبدالله ، الاسم عربي ، ص ٢ .

ويلاحظ على هذا الوصف المكاني وصف المكان بأنَّه مُعْتم وفي ذلك ما يوحي بأنَّ الصِّراع سيكون بين مشاعر داخلية عند مغلوب الأب ، و وصفها الجدران بأنَّ عليها آثار رطوبة ما يوحي بالفقر الذي تعيشه هذه الأسرة ، والضوء الوحيد الذي يدخل إلى هذا المكان يدخله عن طريق ماسورة للصَّرف الصحي ممَّا يوحي بأنَّ هذه الأسرة تعيش في الحَضِيْض .

وقد تعتمد الكاتبة على الصورة الوصفيَّة والصورة السَّرديَّة في وصف المكان أو الفضاء المسرحي وذلك عندما يتغيَّر المكان ما بين الوصف السَّكوني وبين إدخال الفعل وتحريك الصورة ، علماً باختلاف " الصورة الوصفيَّة عن الصورة السَّرديَّة في أنَّ الأولى تصف ساكناً لا يتحرك ، أمَّا الثانية فتدخل الحركة على الوصف أي تصف الفعل " [١] . ويبدو ذلك في مسرحية "الحجلة وعين العفريت" ، فقد قدَّمت الكاتبة في البداية صورة وصفيَّة للمكان في قولها " ساحة تحوطها بيوت القرية أمام بيت العمدة يجلس مجموعة من الأولاد والبناء في شكل دائرة كبيرة في وسط الجرن بينما يبدو ضوء القمر ساطعاً غلب على ضوء الفوانيس الضعيف الذي يتسلَّل من مصابيح القرية ، يجلس شاعر الربابة في الخلفيَّة بينما تقف شلبيَّة على الجانب الآخر " [٢] . ثم انتقلت الكاتبة بعد سقوط خضرة بها إلى البيت ، دون أنْ تقدِّم صورة وصفيَّة للبيت ولكن قدَّمت صورة سرديَّة عن طريق تحريك الأحداث . كما جاء المكان شاملاً كلياً في مسرحيَّة مقعد أمام النهر [٣] . وكذلك مسرحية حينما تموت الثعالب [٤] .

ب – المكان متغير تغيراً كلياً :

والمقصود به تغير المكان مع كل مشهد من المشاهد دون عودة إلى مكان سبق عرضه في مشهد من المشاهد ، وهذا النوع من الفضاء المكاني يمثِّل إشكاليَّة كبيرة في العرض المسرحي ، لأنَّه يستلزم تغيُّر الديكور المسرحي مع كل مشهد من المشاهد ، إلاَّ أنَّه تمَّ التغلُّب على هذه المشكلة بالمسرح الدائري حيث تركَّب المشاهد على قرص يدور،

(١) سيزا قاسم ، بناء الرواية ، مرجع سابق ، ص ١٦٠ .

(٢) ملحة عبدالله ، الحجلة وعين العفريت ، ص ١٠٧ .

(٣) ملحة عبدالله ، مقعد أمام النهر، مخطوط ، ص ١ .

(٤) ملحة عبدالله ، حينما تموت الثعالب ، ص ٨٧ .

وبتحريكه يتغيَّر الديكور مع المشاهد المختلفة ، وقد بدا هذا النوع من الفضاء المكاني في مسرحيَّة صاحية ... ونعسان لملحة عبدالله ، فمع كل مشهد من المشاهد السَّبعة للمسرحية يتغيَّر المكان ، ففي المشهد الأول " في المنيا بصعيد مصر ، وفي أعالي سفح جبل تظهر التَّعاريج فيه واضحة ، وقد نبتت فيه أشجار الصبار بينما تظهر فيه شواهد القبور واضحة . الظَّلام يخيِّم على المكان كله ما عدا بصيص ضوء خافت ، صوت ريح شديد يعمُّ المكان ، يختلط بصوت عواء ذئاب ، يسمع صوت طبول من بعيد تشكِّل طبول الزفة تعلو شيئاً فشيئاً كما يعلو معها صوت عُواء الذئاب ، وفي الذروة تدخل صاحية وهي فتاة جميلة ترتدي وشاحاً أسود تجول في أنحاء المقبرة مسرعة وكأنَّها تبحث عن أحد أو عن شاهد تعرفه ولكنَّها تصارع وتعاني من الأذرع الآدمية التي نبتت من الأرض ساعة دخولها لتجْذبها وتعوق خطاويها ، كل ذلك مع استمرار دفوف الزفة ... إلا أنَّ الأذرع تُميط الوشاح عن صاحية ويسقط على الأرض فتصرخ صاحية . تتوقَّف الطبول وكذلك العواء وتغوص الأذرع في الأرض " [1] .

تتجسم في هذا الوصف بعض الأيقونات التعبيريَّة منها شجرة الصَبَّار ، فلنْ تبلغ الشَّخصيَّات أملها حتى تلعق الصبر ، وشواهد القبور عِظة وعبرة لمنْ يعتبر فلا يظلم ، الظَّلام إشارة إلى أنَّ الصِّراع قائم على استبطان الشَّخصيَّات ، عواء الذئب وكذلك فأحداث المسرحيَّة مليئة بالخيانة التي يرمز لها الذئب .

أمَّا المشهد الثاني فمكانه " قاعة في قصر عنيف وقد جلس بجواره أعضاء الحاشية قد عمَّ المكان جو من المرح كما تعزف الموسيقى وتؤدي بعض الرقصات ويشدو المغنُّون " [2] . وهو وصف سطحي للمكان يخلو منْ أيَّة دلالة تعبيريَّة .

أمَّا المشهد الثالث فمكانه " قرية المنشيَّة قرية نعيمة ، وقد امتدت حقول القمح الجافَّة حول نَهْر النِّيل ، وقد جلست بعض من النِّساء يَحْزِمْنَ بعض لفائف القمح : نهر النيل في الخلفية " [3] . والنَّهر هنا يحمل دلالة تعبيريَّة فهو رمز للحياة ، فمصر كما قال هيرودوت هبة النِّيل .

---

[1] ملحة عبدالله ، صاحية ... ونعسان ، ص ٦٧ .

[2] المصدر السابق ، ص ٧١ .

[3] المصدر نفسه ، ص ٧٧ .

أمَّا المشهد الرابع فمكانه " زنزانة مظلمة وبها بعض الحبال والجنازير وقد غطَّى العنكبوت الجدران ، يجلس ياسين القرفصاء يرتعش من البرد بينما عازف الربابة يغنِّي على ربابته موال ياسين " (١) .

ووصف الفضاء المكاني هنا يحتوي أيقونة تحمل دلالة تعبيريَّة وهي حشرة العنكبوت التي غطَّت الجدران ، ونسيج العنكبوت يحتاج إلى ردح من الزمن حتى يُنْسَّج وهنا إشارة إلى طول فترة الاحتلال الإنجليزى لمصر وطول فترة فساد القصر الملكي لأسرة "محمد على" .

أمَّا المشهد الخامس فيعبر عن المكان " في وسط الدلتا داخل مركب شراعيَّة في وسط النِّيل وقد داهمتها العواصف . صاحية تمسك الدفَّة وقد ظهر عليها الإعياء مع عدم القدرة على السيطرة على المركب وسط الأعاصير والأمواج ، بينما عرفة يتعلَّق بالسَّارى " (٢) . والوصف الفضائي المكاني لا يخلو من الدلالات التعبيريَّة كظهور الإعياء وتعلُّقه بالدِّفة يكتنفه الخوف و يروم النجاة .

أمَّا المشهد السادس " يجلس عَمُ عرفة فوق صخرة على تلٍّ وبجانبه فانوسه يخطُّ بعصاه الرمْل ، على الجانب الآخر توجد ساقية تدور حول كوم قَش . صوت دوران السَّاقية يختلط مع صوت هدير المياه " (٣) .

وفي هذا الوصف الفضائي بعض الأيقونات التي يؤكدها عدم تناسب وجودها مع طبيعة المكان ، فالتَّلُّ من الرمال والساقية تخرج مياه تسقي الأرض المنبسطة ، فالسَّاقية هنا رمز للاعتياد على الأحزان ، ففي البيئة المصرية هناك بعض المواويل التي تربط بين السبع سواقي الموجودة في الفيُّوم وبين الحزن ، يقول الموال " سبع سواقى بتنعي على اللّي حَظُّه قليل " . والأيقونة الثانية هي كوم القَشِّ وهو يرمز في البيئة الشعبية إلى صعوبة البحث حيث يُضرب المثَل في هذا بمن يبحث عن الإبرة في كوم قشِّ.

(١) ملحة عبد الله ، صاحية ونعسان ، ص ٨٥

(٢) المصدر السابق، ص ٨٥ .

(٣) نفسه ، ص ٩١ .

(٤) نفسه ، ص ٩٧ .

أمَّا المشهد السابع فمكانه " على شاطئ الإسكندرية حيث يجلس عرفة وتجلس صاحية بجواره . الظلام يخيِّم على المكان . ضوء الفانوس ينعكس على ركية النَّار وقد أشعلت ، صوت موج البحر في الخلفيَّة " (١) . والظَّلام مع ضوء الفانوس هنا يوحيان بالصراع النفسي داخل الشَّخصيَّات بين اليأس والرجاء .

ويلاحظ هنا أنَّ الفضاء المكاني تغير تغيراً كلياً مع تغير المشاهد دون الرجوع إلى أي فضاء مكانى سبق عرضه . وكذلك في مسرحية "بيرهوت "كان تغيُّر الأماكن تغيراً كلياً (٢) .

وكذلك "مسرحيَّة مواطن رغم أنفه" التي تتكوَّن من فصلين ، يتكوَّن الفَصْل الأول من مشهدين ، والفصل الثَّاني من ثلاثة مشاهد ، والفضاء المكاني في المشاهد كلِّها متغيِّر تغيراً كليَّاً ، دون تكرار أو عودة إلى وصف للفضاء المكانى الذي سبق تقديمه قبل ذلك (٣) .

وقد اعتمدت " ملحة عبد الله" على هذا تكنيك تغيير المكان كلياً في مسرحية "شق المبكى" أيضاً ، ومسرحية "صهيل"، كذلك مسرحيَّة" إتش ون إن ون ".

جـ – المكان متعدِّد تعدداً تبادلياً :

قد يكون التحوُّل تبادليَّاً بين عدَّة مناظر موجودة سلفاً ، ويتمُّ التنقُّل بينها وِفْق مُقتضيات المشهد أو متطلباته ،وقد تجلَّى هذا التكنيك الفني في وصف الفضاء المكاني في مسرحيَّة زمن المنظى لملحة عبدالله ، فالمسرحيَّة ذات فصل واحد ينقسم إلى ثمانية مشاهد .ففي المشْهَد الأوَّل جاء المكان "مكتب الموظفين حيث تراصَّت فيه المناضد يعلوها الكثير من الدوسيهات والأوراق . في الخلفيَّة باب مغلق . كما يوجد على اليمين تمثال للجمل وعلى اليسار تمثال لفرس يمتطي صهوته فارس ، ويجلس على، مفرح، ماجد موظفون خلف مكاتبهم مع وجود مؤثر صوتي" يا مركب الهند " (٤) . أمَّا المشهد الثاني فمكانه " مكتب المدير وقد جلس يتفحَّص الأوراق . يرن جرس التليفون ، يرفع

(١) ملحة عبد الله ، صاحية ونعسان ، ص ١٠٧ .

(٢) ملحة عبدالله ، بيرهوت، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة، ٢٠٠١ م ، ص ١٢٦ ، ص ١٢٩ .

(٣) ملحة عبدالله ، مواطن رغم انفه ، ص ١ ، وكذلك ، ص ٢١ ، وص ٣٦ ، وص ٥٠ ، وص ٦٣ .

(٤) ملحة عبدالله ، زمن المنظى ، ص ١٤٢ .

السماعة ويرد " [١] . ووصف الفضاء المكانى هنا مسطح لا يسهم في رسم الشخصيات أو لا تتوقع من خلاله الأحداث .

وفي المشهد الثالث تعود الكاتبة إلى الفضاء المكاني للمشهد الأول ، حيث مكانه " مكتب الموظفين حيث يجلس الثلاثة دون عمل " [٢] .

بينما تعود في المشهد الرابع إلى الفضاء المكاني للمشهد الثاني ، حيث مكانه في مكتب المدير أبو سالم وقد جلس خلف مكتب بينما سعد أمامه ، وقد أطفأ المصابيح ما عدا مصباحاً صغيراً على جانب المكتب " [٣] .

وفي المشهد الخامس تعود الكاتبة بشكل تناوبي إلى الفضاء المكاني للمشهد الأوَّل والثَّالث ، فمكانه هو " مكتب الموظفين وقد تزاحم فيه الموظفون وأناس كثيرون يقطعون المكان ذهاباً وإياباً وميسور يقف وينظِّف ويرصُّ الأشياء ، يدخل المدير ، يقف الموظفون احتراماً له وخوفاً " [٤] .

وفي المشهد السادس تعود الكاتبة إلى الفضاء المكاني للمشهدين الثَّاني والرابع مع اختلاف الزمن ، فمكانه " في المكتب ليلاً ، المكان معْتِم ما عدا إضاءة مسلَّطة على الورق " [٥] .

أمَّا المشهد السابع فيتجسم في " وسط قاعة الاحتفالات . وقد تراصَّت الميكرفونات والزهور وامتلأت القاعة بالإعلاميين . بينما الحضور يتشبثون بالمقاعد التي امتلأت بالزحام ويظهر سعد وكأنَّ قلقاً يعتريه بينما يوزع القهوة والشَّاي على الحاضرين ، يدخل المدير وسط عاصفة من التصفيق وبينما يتخذ مكانه عند المنصَّة يتناول كوباً من الماء " [٦] .

(١) ملحة عبد الله ، زمن المنظي ، ص ١٥٥ .
(٢) المصدر السابق ، ص ١٦٢ .
(٣) المصدر نفسه ، ص ١٦٦.
(٤) المصدر نفسه ، ص ١٧٠
(٥) المصدر نفسه ، ص ١٧٤
(٦) ملحة عبدالله ، مواطن رغم أنفه ، ص ١٤٥

أمَّا المشهد الثامن والأخير فيتجسم من خلال " مكتب الموظَّفين الخالي ما عدا الموظفين الثلاثة خلف مكاتبهم يبدو عليهم القلق والحيرة " (١) . وهو مكان المشاهد الأول والثالث والخامس .

وقد اعتمدت الكاتبة على هذا التَّكنيك في مسرحية "غول المغول" ، فالمشهد الأول من الفَصْل الأوَّل ، والمشهد الثالث من الفَصْل الثَّاني (٢) مكانهما ساحة "بغداد"، والمشهد الثاني من الفصل الأول ، والمشهد الثانى من الفصل الثانى مكانهما قصر الخليفة (٣) ، أما المشهد الأول من الفصل الثاني فمكانه أحد حوانيت "بغداد" (٤) . وكذلك في مسرحية الطاحونة ، فقد تغيرت فيها الفضاءات المكانيَّة ولكنْ بشكل هو أقرب إلى التبادل ، وذلك عن طريق إسقاط الضوء على قطاع معين من المكان ، حيث يرتبط هذا المكان بالحدث .

الصمت يخيمِّ على المكان كله فلا نسمع سوى أنين الطاحونة عالياً مع صوت هدير مياه ونقيق ضفادع (٥) . فالمكان يتسم بالسُكُونِية و الثبات ، إلا أنَّ صوت الطاحونة وصوت هدير المياه ونقيق الضفادع يوحى بالقلق والتَّوتُّر الذي يعتري الشَّخصيَّات الحاضرة في المشهد وهي الابنة والابن والأب العجوز . أمَّا المشهد الثانى يبرز من خلال قسم الشرطة حيث " حجرة استقبال ، مكتب بسيط، وقطع متناثرة من الأثاث ، مصباح يتدلَّى من السقف ، عُشُّ العنكبوت يغطي السقف كلُّه محملاً بذرات الدقيق " (٦) . والوصف يحتوي على أيقونة تحمل دلالة وهي عش العنكبوت الذي يحمل دلالة عدم القيام بالدور المنوط به ، كما يدلّ على أنَّ إجراءات الأمْن ضعيفة واهنة كنسيج العنكبوت .

(١) ملحة عبد الله ، مواطن رغم أنفه ، ص ١٤٩

(٢) ملحة عبدالله ، غول المغول ، ص ٣ ، ٨٩ .

(٣) المصدر السابق ، ص ٢٨ ، ٦٤ .

(٤) المصدر نفسه ، ص ٥١ .

(٥) أنظر : ملحة عبدالله ، الطاحونة ، ص ١١٩- ١٢٠ .

(٦) المصدر السابق ، ص ١٢٩ .

أمَّا المشهد الثالث فيعود الفضاء المكاني إلى المنزل كما في المشهد الأول ، ولكنَّه يركز الضوء على " حجرة المعيشة حيث يقف العجوز على البار يأخذ الخمر من البرميل أسفل الماسورة الممتدَّة من الطاحونة يغنّي " (١) .

أمَّا المشهد الرابع فمكانه " الوادى ... وقد غمر اللون الأبيض المكان كلَّه الأحجار ... والأشجار والأمتعة ، مجموعة من النَّاس يؤدون رَقْصَة احتفال خاصَّة ، الدقيق يغطي وجوههم وشواربهم وحواجبهم وأنوفهم ... بطونهم تمتدُّ إلى الأمام في حجم كبير بينما تبدو أرجلهم قصيرة جداً ، واستطالت أنوفهم أيضاً . يدخل الفلاح"(٢) .

أمَّا المشهد الخامس فيعود المكان إلى المنزل كما في المشهدين الأوَّل والثالث، حيث يقف الابن " في منتصف الغرفة وقد جلست الابنة على المنضدة وهي في حالة إعياء من القيء " (٣) .

أمَّا المشهد السادس فمكانه " خارج المنزل وأمام مروحة الطَّاحونة ، المروحة وهي تدار بفعل رجل لا تظهر ملامحه واضحة . وقد وقف أهل القرية والضابط والعجوز وهم ينظرون إليها عالياً " (٤). فالمكان يتغير تغيراً تبادلياً ، وذلك لخدمة الأحداث في المسرحيَّة. وكذلك الحال في مسرحية اللمس (٥) . فالمشاهد العشرة التي احتوتها المسرحيَّة دارت ما بين حديقة قصر نعيم ، والقصر نفسه ، وقاعة المؤتمرات ، وذلك بشكل تبادلي.

د – مستوى الوصف المتدرّج :

والمقصود به أنْ يكون الفضاء المكاني للعمل المسرحي واحداً ، ولكن الكاتب المسرحي لا يقدِّم وصف المكان جُمْلَة ، ولكنَّه يقدّمه بصورة تدريجيَّة بما يخدم الحَدَث المسرحي ، وإبراز جوانب الشَّخصِيَّة المسرحيَّة ، يبدو ذلك في مسرحيَّة حانة الربيع . فالفضاء المكاني " حانة قديمة جداً كما يبدو من طرازها القديم جداً ، تتناثر في أرجائه

(١) ملحة عبدالله ، الطاحونة ، ص ١٣٦.

(٢) المصدر السابق ، ص ١٤١ .

(٣) المصدر نفسه ، ص ١٥١ .

(٤) المصدر نفسه ، ص ١٥٣ .

(٥) ملحة عبدالله ، اللمس ، ص ١١، ١٥ ، ٢٣ ، ٣١ ، ٣٩ ، ٤٩ ، ٥٣ ، ٥٥ ، ٥٧ ، ٦١.

بعض الأيقونات القديمة ، وفي أحد الأركان توجد المدفأة المشتعلة ، زجاج النوافذ معتم بما يخفي وراءه بعض بصيص الضوء الخافت ، جميع الأثاث في المكان غلب عليه اللَّون القاتم كما يوجد بار في خلفية الحانة ، علقت في الخلفية صورة كبيرة لهذه الحانة من الخارج إذ تبدو قلعة قديمة .

تراصَّت على الطاولات بعض الزجاجات والمناديل القديمة جداً ... تتساقط على زجاج النوافذ بعض قطرات المطر . صوت نقر المطر على الزجاج يختلط بصوت الرياح الشديدة وصوت أمواج البحر الهادرة . يوجد في أحد الأركان معطف رجالى معلَّق . يجلس آدم على الطاولة يعزف على آلته ويغنى بينما يقف الجرسون على يمينه"[١] .

ويلاحظ على هذا الوصف غلبة العَتْمة أو الظلام سواء في الضَّوء أو في لون الأثاث ، وهذا الاعْتَام يوحِي بمحاولة استبطان الذات عند الشَّخصيَّات المسرحيَّة ، كما يلاحظ أنَّ اختلاط الأصوات (صوت نَقْر المطر بالإضافة إلى صوت موج البحر) يُوحِي بالقلق والتَّوتُّر عند الشَّخصيَّات . ولكن الكاتبة لمْ تحدِّد في الوصف السابق للفضاء المكاني موقع القلعة ، ثمَّ حدَّدته بعد ذلك على طريقة الوصف التدريجي فالقلعة قريبة من باريس وذلك في الجملة الحوارية الواردة على لسان آدم " هكذا كان يراها جميع الباريسيين " [٢] .

ثم يتدرَّج الوصف المكاني ببيان عدم انتظام الأشياء في الحانة ، وتضخُّم وزن الجرسون ، وتأنُّق آدم ، وهذا ما لمْ يقدّم في الوصف السابق ، إذ " تبدو الحانة أكثر ترهلاً وفوضى ، حيث تناثرت بعض الأدوات في أرجاء المكان ، ويجلس الجرسون وقد ازداد وزنه بشكل كبير ، بينما جلس آدم خلف المنضدة ويحتسي بعض الشراب وقد بدا عليه بعض التأنُّق " [٣] . ووصف زيادة وزن الجرسون وتأنُّق آدم تمهيد مسرحي لطبيعة سلوك الشخصيتين في هذا المشهد ، فالجرسون منصرف عن الفتاة ، بينما آدم حريص على وِصَالها أو لَفْت انتباهها .

---

[١] ملحة عبدالله ، حانة الربيع ، ص ٦٦ .

[٢] المصدر السابق ، ص ٧٦ .

[٣] المصدر نفسه ، ص ٧٧ .

ثمَّ تتدرَّج الكاتبة في وصف الفضاء المكاني بما يمهِّد للحدث ويستكمل رسم الشَّخصيَّات في المشهد الثالث حيث " المكان يقترب من شكل بيت العنكبوت إذ نسجت الفتاة الكثير من خيوط الصوف بين الجدران وكأنَّها تجهز للغزل بينما تراصَّت بعض الأواني على الأرض لالتقاط قطرات الماء المتساقطة من السقف يسمع صوت الرعد وملاحظة وميض البرق من خلف النوافذ بشكل متلاحق ... تظهر الفتاة وهي تشُدُّ خيطان الصوف بين الجدران في حركة ذهاب وإياب كراقصة البالية ، كالعنكبوت حين تصنع عشها ... صوت هدير مياه البحر يتداخل مع صوت اضطرام النار في المدفأة ، يعلو صوت الفتاة وهي تغنى إحدى الأغنيات الرومانسية فتبدو كفراشة راقصة من جانب إلى آخر بينما الجرسون يرمقها بلهف وولع شديد دون أن تراه " [1] .

هـ – مستوى المكان المتغيِّر داخل المشهد الواحد :

والفرق بين هذا المستوى والمستوى الثَّاني وهو المكان المتغيِّر كلياً أنَّ هذا المستوى يتمَّ فيه تغير المكان تغيراً كلياً داخل المشهد الواحد ، أمَّا المستوى الثانى فإنَّ التغيُّر الكلي للفضاء المكاني يرتبط بتغيُّر المشاهد .

وقد اعتمدت الكاتبة على هذا التكنيك في مسرحية "مركب بان فكان " تقول على شاطىء النَّهر يجلس السيد بان في مركبه ومن خلفه المنزل المركب جزء من المنزل ، حيث تجلس زوجته تانيا أمام مِنْضَدة صغيرة عليها بعض الطعام . الجدران قديمة والأرائك بالية ، لكن مسحة من عبق الماضي تلفُّ المكان ، أمامهم قنديل زيت يعكس ظلالهم على الحائط الخلفي فتبدو عملاقة ، يسمع صوت هدير مياه النهر ، النوافذ مغلقة والمكان يلفُّه الصمت " [2] . وهذا الوصف يتضمَّن عدداً من الأيقونات ، فقنديل الزيت الذي يعكس ظلالهم على الحائط فتبدو عملاقة يدلُّ على رؤيتهم لذواتهم ، فالمسرحيَّة عبثية لا يمكن أنْ تعتمد على مرآة مستوية ، ولكنها تعتمد على مرآة إمَّا مقعرة فتكبر الصورة وإمَّا محدَّبة فتصغر الصورة . يؤكد ذلك كون النوافذ مغلقة ، فالمسرحيَّة تقوم على استبطان ذوات الشخصيات . وكون المكان يلفُّه الصمت يشير إلى

---

[1] ملحة عبدالله ، حانة الربيع ، ص ٨٦ .

[2] ملحة عبدالله ، مركب بان ، ص ١٠٠ .

لحظات التأزم النفسى التي تعجز اللغة عن الإحاطة بها . وتغير المكان في هذه المسرحيَّة يحاكي تغير المكان في قصَّة نوح عليه السلام ، فحين ساد الفساد يركب "بان "و "تانيا" مركبه ويسير به في النهر وحين يعبر الشلاَّل يجلس على تلٍّ هو أشبه (بالجودِى) في قصة نوح ، فالأماكن ثلاثة متغيرة دون تغير المشهد ولكنه يتغير بتطورات الأحداث داخل المشهد الواحد [١] .

وكذلك مسرحيَّة "صيد الأمواج" ، وهي أيضاً مسرحيَّة من فصل واحد ، حيث المكان " شاطئ البحر في أحد الأماكن المهجورة تبدو بعض المباني المهدَّمة . على يسار المنظر توجد مظلَّة وقد اقتلعت منها قماش التندة المخصَّصة لها وبدا الحديد عارياً وقد علاه الصدأ ... على يمين المنظر يجلس على حافة البحر رجل وقد أمسك بيده سنارة صيد وهو يجلس محَمْلقاً في الماء ... وفي مركب قديمة يبدو الكورس وهو مكون من مجموعة صيادين " [٢] . ثمَّ يتغيَّر المكان تغيراً كلياً دون تغير المشاهد ، فالمسرحيَّة غير مُقَسَّمة إلى مشاهد حيث يأتي _المكان المتذكر_ البيت القديم الذي يتذكر فيه عدنان أيام الطُّفولة وهو المحفِّز لطلب الحقِّ والثَّأر ثمَّ يأتي المكان الثالث قلعة شيخ الصيَّادين أو سلطان الحي [٣] .

و – المستوى السادس : التحوُّل من المكان الواقعي إلى مكان افتراضي :

والمكان الافتراضي هنا يختلف عن مكان الحلم ، لأنَّه لا يأتى في الحلم حتى ولو كان من أحلام اليقظة ، ولكنَّه مكان افتراضي عقلي ، يتمُّ افتراضه بصورة جدليَّة.

وقد اعتمدت الكاتبة على هذه التَّقنية في مسرحيَّة كلام ستات ، ففي المنظر الأوَّل من الفصل الأوَّل يأتي المكان الواقعي حيث المكان " حديقة ڤيلا الدكتور عزمي بمنطقة الأهرام بينما يتجمَّع بعض أفراد الشرطة والصَّحافة والجيران على أصوات انفجارات تصدر من الڤيلا " [٤] .

---

[١] ملحة عبد الله ، مركب بان ، ص ١٠٨ ، ١١٢ ، ١١٣ .

[٢] ملحة عبدالله ، صيد الأمواج ، ص ١ .

[٣] المصدر السابق ، ص ٩ ، ١٢ .

[٤] ملحة عبدالله ، كلام ستات ، ص ١ .

فالمكان هنا مكان واقعي يستمد واقعيته من كونه يتعلَّق بأماكن حقيقيَّة محَّددة وهي إحدى قيلات منطقة الأهرام بمحافظة الجيزة بجمهورية مصر العربية ، ثم تنتقل الكاتبة في المنظر الثاني إلى مكان افتراضي هو " العالم وقد تحوَّل إلى كتلة من الخرابات، فترى معالم العالم وقد تكدَّست كلَّها فوق بعضها وقد ظهر في المكان تمثال الحرية وبقايا الكرملين وغابات الأمازون وجزء من الأهرام وتاج محل .

بعض نساء يرتدين ملابس شفافة ولامعة وذات ألوان مبهرجة وقد وضعت كل منهنَّ على رأسها تاجاً من الزهور وقد لفت حول خصرها أغصان الزرع أشبه بفتيات هاواى وجزر هونولولو أو كالقبائل البدائية في إفريقيا والفتيات يرقصن ويغنِّين. استعراض البداية يعبِّر عن تيمة الحب المفقود بين كل نساء العالم " [1] .

فالمكان هنا مكان افتراضى تحطمت فيه كل الأطر الفيزيائية فاجتمعت أماكن لا يمكن أن تفترض في مكان مسرحي واقعي ، إذ طبيعة المكان المسرحي محدودة .

يمثل المكان هنا مكانا افتراضياً يشهد اجتماع القوى العظْمى والحضاريةَّ في العالمين القديم والحديث ، فتمثال الحرية رمز لأمريكا والكرملين رمز لروسيا ن وغابات الأمازون رمز للهنود الحمر ، والأهرام رمز للحضارة المصرية القديمة ، وتاج محل رمز للحب في الهند إذ بناه أغاخان قبراً لمحبوبته ممتاز محل ، لذا كانت التيمة بكاء الحب المفقود .

ثمَّ تعود الكاتبة في المنظر الأول من الفصل الثاني إلى المكان الواقعي حيث " المكان وقد تحوَّل إلى أشبه بخليَّة النَّحل وقد وقفت كل امرأة أمام بيتها أو عشَّتها تحاول تجميليها أو تزيينها ، وكل امرأة تحاول أنْ تضع قلباً أو رسوماً للملاك الطفل أو كيوبيد وهو يلقي المحبين بسهام الحب والعشق وامرأة جعلت من نفسها تمثال فينوس وأخريات وضعن أعمدة من النُّور ووقفن تحتها يشعلن لفافات التبغ ، بعض الشعارات كتبت على بعض اللوحات مرحباً بسيد ... أهلاً بالرجل الحقيقي ... الرجل المناسب في المكان المناسب ، يتجوَّل بعض أفراد النساء في المكان في حالة من القلق ، بينما يقف الحرس

[1] ملحة عبد الله ، كلام ستات ، المنظر الثاني من الفصل الأول.

على باب مكان عليه لافتة قاعة البرلمان " [١] . ويلاحظ على وصف المكان تعدُّد أنواع الحب من حبٍّ روحي يتمثُّل في رسوم الملاك الطفل أو كيوبيد ، وحبّ جسدى يتمثَّل في النَّظر إلى جماليات الجسد أو فينوس ، وحب ساقط في النِّساء اللاتي يدخن لفافات التبغ تحت أعمدة الإنارة كما يحدث في بعض المدن الأوروبية .

وقد يعود هذا إلى قناعة الكاتبة بدور الشَّخصيَّات المسرحيَّة في صياغة الفضاء المسرحي ، حيث إنَّ للشَّخصيَّات المسرحيَّة التي يخلقها المؤلِّف وأفعالها دوراً في صياغة هذا الفضاء وتكوينه ، إذ يتألَّف الفضاء الدرامي عند المتفرّج من خلال بنائه له عن طريق الخيال . " حينما ننشِىء صورة لعالم النَّص وبنائه الدرامي : وهذه الصورة بكل تأكيد تنتج عن أفعال الشخصيات وعلاقاتها فيما بينها في عملية تطّور سياقات الأحداث وتسلسلها " [٢] .

ويلاحظ على الفضاء المكاني عند ملحة عبدالله كثرة الانتقالات المكانيَّة لاسيما في المسرحيات ذات الطابع العبثى ، وهذه سمة المسرح الإليزابيثي ، فإذا كان الفضاء الدرامي يشكل أحد مكونات النَّص المسرحي سواء أكان هذا الفضاء زمنياً أو مكانياً ، فهو فضاء يسهم القارئ او المتفرج أو المتلقى عامَّة في صنعه أو تَخَيُّله " فالفضاء المكاني كما يقدم من خلال الحبكة الدرامية هو مجموعة انتقالات مكانيَّة كما في المسرح الإليزابيثى أو فضاء ثابت كما في التراجيديا الإغريقيَّة " هو الفضاء الذي يصوغه الخطاب الدرامي " [٣] .

المنطلق الثاني : الإشارات المكانية بوصفها عناصر موازيةً للنَّص

تمثِّل الإشارات المسرحيَّة نصّاً موازياً للنّص المسرحي ، وهذا النَّص الموازي يجعل الخطاب المسرحي من أشد أنواع الخطاب تعقيداً ، لأنَّ مؤلفه يتحمَّل عبء خَلْق نصٍّ يشمل ويمزج الوظائف المختلفة للغة ، ولكون النَّص المسرحي كتب ليعرض ، فإنَّ النَّص المسرحي موجَّه للقارئ وللممثِّل أيضاً ، لأنَّ " الذات المنتجة للخطاب ذات معرفية وهو

---

[١] ملحة عبدالله ، كلام ستات ، المنظر الأول من الفصل الثانى .

[٢] باتريك فافيس ، الفضاء في المسرح ، ت. محمد سيف ، مجلة الأقلام ، بغداد، السنة ٢٥ ، ع. ٢ ، شباط ١٩٩٠م ، ص ٥٤.

[٣] أكرم اليوسف ، الفضاء المسرحي : دراسة سيميائية ، دار مشرق – مغرب ، دمشق ، ١٩٩٤م ، ص ، ٦٦ .

ما يؤدي إلى القول الحتمى أنَّه لا خطاب دون معرفة ، فيترتب عن ذلك أن اللغة ليست أداة إنتاج المعرفة ، وإنما الخطاب هو الكفيل بذلك ، إذن الخطاب المسرحي هو لغة داخل لغة ، أو مستوى من مستوياتها المتعدِّدة ، وبذلك نكون قد ميَّزنا بين اللغة على اعتبارها أداة تواصل يومي ، وبين الخطاب على أساس أنه إنتاج معرفي أو جمالي معين بأداة تواصليَّة هي اللغة " [١] .

والنَّص الموازي هو " مجموعة من مُلْحقات وعتبات نصِّية داخليَّة وخارجيَّة . تكمُن أهميته في تحليل ما يصنع به النَّص من نفسه ، فمن دون هذه العتبات لا يستطيع المتلقي أنْ يلج إلى عوالم النَّص الأصلى ، ولا يفتح مغاليقه ولا يكشف أغواره ، فالنَّص الموازى إذن هو خيط يربط بين ما يتصوره المؤلف وما يجب أنْ يتصوَّره القارئ " [٢] .

فهو إذن " يعدُّ بنية نصية جزئية توظف الإشارات والتوجيهات الموضوعة من طرف الكاتب التي تساعد على فهم خصوصيَّة النَّص وتحدِّد مقاصده الدلاليَّة من خلال الدور التواصلي الهامّ الذي تلعبه في توجيه القراءة ، ورسم خُطوطها الكبرى ، لدرجة يمكن من خلالها اعتبار كل قراءة للنَّص الأصلى من دونها دراسة قصريَّة اختزاليَّة من شأنها إلحاق ضرر كبير بالنَّص وتشويه أبعاده ومراميه " [٣] . لذا فإنَّ للنَّص الموازي أهمية كبرى في العلمية التواصليَّة للخطاب المسرحي .

لذا فإنَّ الوظيفة التداوليَّة هي الوظيفة الأهم للنَّص الموازي حيث تكمن في قدرة النَّص الموازي على لفت انتباه القارئ وغوايته ، من هنا فإنَّ النَّص الموازي يعدُّ خطاباً أساسياً ، ولكن الخطاب المسرحي يعد من أعقد أنواع الخطاب لما فيه من تداخل بين وظائف اللغة من تداوليَّة وإخباريَّة وإنجازيَّة وهنا تبرز قيمة سيمولوجيا العمل المسرحي ومنها سيمولوجيا المكان التي يضعها الكاتب ليجعل المخرج يخرج مسرحيته وفق تصور

---

[١] إدريس بلمليح ، نماذج من الذات المنتجة للخطاب العربى الحديث ، منشورات زاوية للفنون الثقافية ، الدار البيضاء ، المغرب ، ٢٠٠٥م ، ص ٧٩ .

[٢] حميد لحمداني، بنية النص السَّردي من منظور النقد الأدبى ، المركز الثقافي العربى ، بيروت ، ١٩٩١م ، ص ١ .

[٣] عبدالعالى بوطيب ، برج السعود وإشكالية العلاقة بين الروائي والتاريخي ، مجلة الناهل ، المغرب ، العدد ٥٥ ، ١٩٩٧م ، ص ٦٤ .

المؤلِّف ، ودور النَّص الموازي في ذلك هو إحالة القارئ إلى تصورات مساعدة على تحديد الرموز والمرموزات .

وعلى الجانب السيميائي تتداخل الإشارات الداخلية المسْتَلْهَمة من حوار الشَّخصيَّات مع الإرشادات الخارجيَّة – النَّص الموازى – مكوِّنين علاقة تكامليَّة . وقد استخدم إنجاردن مُصْطَلَحَيّ النَّص الرئيسى والنَّص الفرعي " للتمييز بين حوار الشَّخصيَّات وبين الإرشادات المسرحيَّة التي تضع إطاراً لهذا الحوار ، ويوحي اختيار المصطلحين بنظم دالة موازية ، وهو تواز يتبلور عند الإخراج الطباعى " [١] ، حيث تأتى هذه الإرشادات بخط مغاير أو حجم مغاير للحوار .

لذا لم يكنْ غريباً أنْ يقول يوجين يونسكو : " أنا لا أكتب أدباً ، أنا أكتب شيئاً يختلف تماماً ، أكتب مسرحاً ، وأعنى بذلك أنَّ النَّص عندى ليس حواراً وحسب إنَّما هو كذلك توجيهات وإرشادات للإخراج المسرحي [٢] .

في المسرح الحديث تغيرت النَّظرة التقليديَّة إلى الإرشادات الإخراجيَّة كنصٍّ له وظيفة عملية بحته ، ولم يعد المخرج يعتبره نصاً ملزماً لترجمة النص على الخشبة ، وإنما صار يتعامل معه من منطلق الخيار الإخراجى ، ففي بعض الأحيان يبتعد المخرج نهائياً عن الإرشادات الإخراجية التي يحتويها النص أو يستبدلها بما يتناسب مع قراءته الخاصة للنص" [٣] .

وقد اعتمدت الإشارات المكانية على عدة آليات يمكن تناولها على النحو الآتى :

النمط الأول – الاستحضار : الداخل يستدعى الخارج :

وقد تبدت هذه الآلية في المسرحيات ذات الفصل الواحد التي تعتمد على محدودية المكان وتكثيف الأحداث ، لذا فقد اعتمدت على آلية استدعاء ما هو خارجها في دلالة على أن المنظر ليس منغلقاً على نفسه ، لكنَّه مفتوح ولو بقدر ما على العالم الخارجى . يبدو ذلك في مسرحية "حانة الربيع" فالشباك الذي ينبعث منه ضوء خافت هو الذي استدعى الخارج فعن طريق هذا الضوء الخافت جاءت الفتاة التي نقلت

---

[١] إلين ستون و جورج سافونا ، المسرح والعلامات ، ت. سباعى السيد ، أكاديمية الفنون ، القاهرة ، د. ت ، ص ١٠٧.

[٢] حمادة إبراهيم ، العرض السرحى ، مرجع سابق ، ص ٥٥ .

[٣] مارى إلياس وحنان قصاب ، المعجم المسرحي ، مرجع سابق ، ص ٢٢ – ٢٤ .

ما هو خارج المكان إلى داخله عن طريق وصفها لجماعة اللُّصوص والقتلة الذين يطاردونها ويطاردون "آدم "و" الجرسون" بُغْية الحصول على المال كما يبدو في هذا الحوار :

"آدم : كيف قدمت إلى هنا ؟

الفتاة : جماعة من اللصوص قذفوا بي على مقربة من الطريق وهربوا ، ولم أجد سوى وميض هذه الأضواء الباهتة ... كنت أظنها ومضات خادعة في بادئ الأمر ولكنّي كلَّما اقتربت منها أحسست بالأمان ولا أخفي عليك وبالخوف أيضاً [1] .

ودائماً ما ترتبط هذه الآليَّة بالأشخاص الذين يعانون العزلة ، يؤكد ذلك هذا الحوار من المسرحيَّة ذاتها بين آدم والجرسون :

آدم : ألم نخلد في هذه الحانة عشرين أو ثلاثين عاماً والآن علينا أن نتيقظ !!

الجرسون : نعم فنحن كنَّا في وحدتنا لا يدرى عنا أحد . أنت تعزف الموسيقى وأنا أجمع الطعام كل مساء . أمَّا الآن فهناك خطر داهم .

آدم : وما هذا الخطر يا فصيح القرية ؟

الجرسون : دخول هذه الفتاة .

آدم : دخول هذه الفتاة خطر داهم ! إنها من جاءت بالحياة إلينا ، وبعثت الدفء فينا أقصد فيَّ ، أمَّا أنت فآنست وحدتك .

الجرسون : الجماعة التي بالخارج تقوم بالتخطيط للقبض علينا ، ألا تلاحقنا العيون فيهتدون إلينا وإلى هذا المكان ويفتضح أمرنا [2] .

أما مسرحية " التميمة " فتتجسم فيها الاشارات المكانية وتدور في إطار هذه الدلالة ، فالمسرحيَّة من مسرحيات الفصل الواحد ، المكان فيها محدود وهي الغرفة التي تعيش فيها الأم والابنة إذ الأب غائب عن المكان وعن الفعل المسرحي ، والأم والابنه تعانيان العزلة عن العالم والحياة ، يبدو هذا في هذا الحوار المشتَّت ، الأمّ تقصد الأب الذي اعتراه المرض ، والابنة تقصد التليفون الذي لم يعد يدق جرسه في دلالة عن الانعزال عن العالم

الأم : لن تشرق الشمس حتى يرن جرس التليفون .

الابنة : ظننته فقد صلاحيته .

الأم : كان يعمل حتى وصلنا خبر مرضه .

الابنة : أصبحنا معزولين عن العالم منذ توقُّفه .

الأم : يا ليته يعمل .

---

[1] ملحة عبدالله ، حانة الربيع ، ص ٧٠ .

[2] المصدر السابق، ص ٨٣ – ٨٤ .

الابنة : كانت أياماً جميلة حينما كنت أركض بين أيديكما وأنت تستندين على ركبتيه [١] .

وآلية الاستحضار في هذه المسرحيَّة متعدِّدة ، منها القطار كما يبدو في قول الأم للابنة حين سمعت صوت عجلات القطار على القضبان : " اصعدي مع من يريد اللحاق بالحياة " [٢] .

والآليَّة الثانية الباب ، فحين ماتت الأمُّ ، وفتحت الابنة الباب وجدت أمامها جثة الأب أو عامل القطار ، فالباب هنا رمز لاستحضار الخارج إلى الداخل ، وهذا الصِّراع بين العزلة والحريَّة أو بين الداخل والخارج يرفع الصِّراع داخل المسرحيَّة .

أما الآلية الثالثة فهي النافذة ، حين وصلت الأزمة عند الابنة إلى قمتها بعد موت الأم والأب اتجهت إلى النافذة التي كانت الأم دائماً تحذرها من فتحا قائلة : " قلت لا تفتيحها فالحيات والعقارب والثعابين تنتظر أنْ يفتح أحد هذا الشباك فتتدفَّق كالسيل المنهمر على هذا المكان " [٣] .

وبعد أن وصلت لحظات التأزُّم إلى قمتها " تصرخ الفتاة وتتوجَّه نحو النافذة وتفتحها ... فتظهر الشمس مشرقة ... تخرج الابنة إلى المروج الخضراء ... تسمع موسيقى بيانو يتحول المكان من حولها إلى مروج خضراء ثمَّ تبدأ الأبنية في الظهور مع هبوط الستار " [٤] .

وقد يعتمد الاستحضار على آلية أخرى هي الخروج من المكان المحدَّد إلى مكان مرتفع يتيح للضَّحية أتساع أفق الرؤية كما في مسرحيَّة مركب بان لملحة عبدالله ، فالمسرحيَّة عبثيَّة من فصل واحد ، فحين يزداد ضغط رئيس الحي على السيد بان حتى يأخذ منزله ، فتتحوَّل الرؤية إلى مروج خضراء تجعل السيد بان يتمسك بعدم التوقيع كما يبدو في هذا الحوار :

رئيس الحى : آخر الشهر سأستلم منكم القرية القديمة .

---

[١] ملحة عبدالله ، التميمة ، ص ٣ .

[٢] المصدر السابق، ص٣ .

[٣] المصدر نفسه ، ص ٤ .

[٤] نفسه ، ص ١١ .

(يتحول المكان إلى تل يجلس عليه السيد بان وأمامه المروج الخضراء .. ويمسك بان الشراع القديم ليخيطه) [١] .

فآلية استحضار الخارج إلى الداخل هنا ليست باباً أو نافذة أو سرداباً يفضى إلى الخارج ولكنه خروج من داخل محدودية المكان إلى مكان مرتفع يتسع عن طريقه أفق الرؤية .

و ذلك في هذا الحوار :

الجرسون : (داخلاً) خوف ماذا ؟ وجزع ماذا ؟ أنتِ أتيت إلى أعرق حانة في التاريخ ، انظرى : (يشير إلى الصورة المعلقة على الحائط) . انظرى إلى هذه القلعة حيث يمتدُّ تاريخها إلى القرن الثانى عشر وقد وفد إليها العديد من الفرسان ومنها سطعت شمس الحريات . كلَّها من هذه الحانة .

الفتاة : أهذه الحانة تحتوى على كل هذه الأهمية ؟! لماذا إذاً لم تحولوها إلى متحف سياحى .

آدم : دعيه يعيش في غياهب الماضى . إنما على كل حال ... هذا المكان عريق جداً كما قال [٢] .

النمط الثاني – التشتيت :

إن المنظر المسرحي في نصوص "ملحة عبدالله" المسرحيَّة كما تبدو من الإرشادات المسرحيَّة الخاصَّة بالمكان يؤدى وظيفة درامية فاعلة ، وتبدو تقنية التشتيت واضحة في مسرحية "المتاهة " [٣] ،

وهذه التقنية من تقنيات المدارس بعد الواقعية التي سعت إلى البعد عن "الفوتوغرافيا " في التعامل مع الواقع ، معطية المفردات الرمزيَّة والشَّخصِيَّة حقَّ تشكيل الأشياء على شاكلة لمْ يسبق إدراكها إدراكاً جُملياً في الحياة من قبل ، وإعطائها الدلالات الخاصَّة .

وعلى المستوى الجمالي يبتعد الوصف المكاني بعيداً عن منطق الواقع الذي يحكمه أشكال ومسافات وقواعد فيزيائية حاملاً المتلقي بذلك إلى رؤية مغايرة للواقع ، فالمفردات المستعملة بكثرة أو المهيْمنة في ساحة العلامات تسرب فلسفة خاصة من

---

[١] ملحة عبدالله ، مركب بان ، ص ١١٣ .

[٢] ملحة عبدالله ، حانة الربيع ، ص ٧٠ .

[٣] ملحة عبدالله ، المتاهة ، ص ١-٢٤ .

المنظر إلى داخل الشَّخصِيَّة المسرحيَّة بل والمتلقي الذي يتعاطى مكونات المشهد باعتبارها أيقونات تحمل رؤية جماليَّة خاصَّة تبدأ وظيفتها في ذاتها ممَّا يجعل المتلقي منذ البداية في " حالة ذهنيَّة شعوريَّة تتوقَّف فيها اللغة وعملياتها الدلاليَّة ، وكأنَّ العلامة تلغي نفسها قبل أنْ تبدأ أي دلالة بالالتصاق بالحدث ، إذ يكتفي المتلقي / الرائي بملاحظة وجود الشيء / الحدث أمام عينيه ولا يسعى إلى إعطائه معنى ما ؛ لأنَّ هدف العلامة في هذه الحالة هو الإشارة فقط على الوجود المحض " [١] . هذا الوجود الذي تُحقَّق دلالته عن طريق الفعل المسرحي ممَّا يَدفع المتلقي إلى خلق مجموعة من العلاقات بين هذا الشتيت من المناظر وبينه من ناحية ، وبين الشَّخصيَّات من ناحية أخرى .

وهذا ما نجده أيضاً في مسرحية حالة اختبار لملحة عبدالله ، فقد جمع تشتيت المكان بين نيويورك والقدس بين الظَّالم والمظلوم بين الإمبرياليَّة والشعوب المقهورة كما يبدو في هذا الحوار :

المرأة : هل تستطيع أن تخبرني بمكاننا بالضبط ؟

الإمبراطور: لا أعرف على وجه التحديد ولكنْ نحن بين بعض الدول القديمة ، فهناك أرى أطلال نيويورك وقبة الصخرة [٢] .

وكذلك في هذا الحوار :

.....

الإمبراطور: هناك ناحية الشرق ستجد أطلال القاهرة على مرمى البصر ، إنها تتلاصق مع بغداد ودمشق بضعة أيام من السير فقط [٣] .

بل إن الطريق إلى قصر فرساى في باريس يمر عبر غابات الأمازون في أمريكا :

المرأة : لقد تاه في الأحراش قبل الوصول إلى فرساى .

الرجل : لم أكن أتصور أنني سأعبر غابات الأمازون في طريقي إلى قصر فرساي"[٤] .

---

[١] عبدالرحيم كمال ، الصورة والذات والمعنى والعلامات: بعض الأسس المفهومية لسيميئيات ، بارث الفينومينولوجية ، حول الصورة الفوتوغرافية ، مجلة علامات ، المغرب ، ع. ٥ ، ١٩٩٦م ، ص ١٢ .

[٢] ملحة عبدالله ، حالة اختبار ، ص ٢٢ .

[٣] المرجع السابق ، ص ٢٥ .

[٤] ملحة عبدالله ، حانة الربيع ، ص ٦٣ .

النمط الثالث – الازدحام أو الاتساع :

ازدحمت بعض المناظر عند ملحة عبدالله بشكل لافت للنَّظر ، وقد ازداد هذا الازدحام عن طريق الإرشادات المكانية ، هذا الازدحام يفضي إلى الإحساس بالاختناق ، وهذا الازدحام تقنية في بعض المسرحيَّات مثل مسرحيَّة إتش ون إن ون لملحة عبدالله ، فبعد وصف المنظر بما فيه من ازدحام ، تعتمد الكاتبة على بعض الإرشادات المكانية لتكريس الإحساس بالاختناق مثل " يحضر الأتوبيس ، يتقافز الجميع في زحام شديد لركوب الأتوبيس ، يتصارع معهم إتش ليركب يعتصرونه بين ... اتش ون إن ون : أى ... آه يا ولاد الإيه ... آه ... ياد انت (وهو يختنق) آه ... خياشيمى استنا ... استنا إنت وهو " [١] .

وفي موضع آخر نجد هذه الإشارة المكانيَّة " يستمر في التزاحم حتى يقع على الأرض ويتمدَّد من شدَّة الزحام تحت أقدام السيدات ينظر إلى أعلى من أقدام النساء ينظر في استرخاء ومتعة " [٢] .

وتقنية الازدحام تقوم بدور رئيس في إثراء الفعل الدرامي في هذه المسرحيَّات كاشفة عن أزمات الشَّخصيَّات وحالاتها النَّفسيةَّ في المقام الأوَّل ، وعن وعيها المفارق للقوانين التي تحكم تحرك الفرد وحريَّته ، وصراع الأنا مع المحيط من أجل تحقيق الذات.

وجدير بالذكر أنَّ الإشارات المكانيَّة قد تأتي منفصلة عن الحوار في المسرحيَّات بخطّ مخالفٍ وحجمٍ مخالفٍ أو بين قوسين . وقد تأتي ضمن الحوار الأساسي كما لاحظ البحث وصاحبته فيما تمَّ عرضه في هذا المبحث . وهذا تأثَّر بطابع المسرح الشِّكسبيري ، حيث إن " المعلومات التي تقدمها الإرشادات الإخراجية تكون إمَّا على شكل نص موازٍ للحوار يسمى النَّص الخارجي *Meta Text* . وإما على شكل معلومات مُتضمِّنة في الحوار كما في أغلب مسرحيَّات الإنجليزي وليم شكسبير"[٣] .

---

[١] ملحة عبدالله ، إتش ون إن ون ، ص ١ .

[٢] المصدر السابق ، ص ١ .

[٣] ماري إلياس وحنا قصاب ، المعجم المسرحي ، ص ٢٣ .

المحور الثاني : الملامح الفيزيائية للمكان

تنبع أهمية دراسة الملامح الفيزيائية للمكان من كون الفضاء المكاني له أهمية قصوى في تشكُّل الفرد وأحاسيسه وانفعالاته منْذُ مراحله المبكرة . ومن هذا الارتباط يبرز الوعي والإحساس عند الفرد بالانتماء إلى الفضاء المحدَّد [١] .

إنَّه بسبب الارتباط يُنْسب الأشخاص سواء في العالم الواقعي ، أو العوالم التَّخيليَّة إلى الفضاءات التي ولدوا فيها ، وارتبطوا بها ارتباطاً خاصّاً ، فصاروا يميَّزون في فضاءات أخرى باسم الفضاء الذي انتموا إليه الفارسي – الغرناطى ... " [٢] . وكذلك الأندلسي في مسرحية غول المغول لملحة عبدالله [٣] .

والفضاء المسرحي مفارق للفضاء الروائي من النَّاحية الفيزيائية أو الفيزيقيَّة ، وذلك لارتباط فن المسرح بالصورة لما لها من طبيعة محسوسة كما يتضح في دراسة الديكور المسرحي ، سواء أكان المكان طبيعياً مثل الغابات والصحارى والجبال أَمْ مصنوعاً كالقصور والبيوت والمتنزَّهات . فالفضاء الذي يرسمه الروائي : " لغوي وعقلي وليس ماديّاً . إنَّه تشكيل خيالي للواقع أو لفضاء حقيقي . وهذا ما يفرقه عن الفضاء المسرحي الذي يجمع اللغوي والعقلي والمادي معاً . ويمكن للفضاء الروائي أنْ يلحق بالفضاء المسرحي إذا جرت قراءة الرواية بأصوات متعدِّدة ، تمثِّل شخصياتها وراويها "[٤]. وذلك حسب تقسيم جيرار جينت .

وقد يكون الفضاء المسرحي الفيزيائي فضاءً مرجعياً تاريخياً أي يحمل أبعاداً تاريخيَّة ، والمقصود بالفضاء المرجعي كل الفضاءات التي يمكننا العثور على موقع معين لها إمَّا في الواقع ، أو في أحد المصنفات الجغرافية أو التاريخية القديمة ، وهذه الفضاءات المرجعية تحقق نوعاً من المطابقة مع الواقع الذي ترصده الأعمال المسرحيَّة ، كذلك فإنَّها تُجسِّد آثار ذلك الواقع في مخيِّلة المتلقي ووجدانه ، ومرجعيَّة هذه الفضاءات لا يمكن أنْ تتحدَّد لنا إلا من خلال الاسم الذي تحْملُه وتتميَّز به ، ولا عبرة هنا برسم المكان أو

---

[١] أنظر: الجاحظ ، رسالة الحنين إلى الأوطان ، ضمن رسائل الجاحظ ، ت. عبدالسلام هارون ، مكتبة الخانجي ، القاهرة .

[٢] سعيد يقطين ، قال الراوى ، مرجع سابق ، ص ٢٤١ .

[٣] ملحة عبدالله ، غول المغول .

[٤] لطيف زيتوني ، معجم مصطلحات نقد الرواية ، ص ١٢٨ ، ١٢٩ .

الموقع الجغرافي له . وإلى جانب الاسم يمكن أنْ نعثر على إحدى الصفات التي تميز هذا الفضاء ، وحينئذ تصبح دالة على هويته ، إذ الأسماء صفات في معانيها ، لذلك يمكن الانطلاق من الاسم والصفة لتحديد مرجعية هذه الفضاءات [١] .

فمن مسرحيَّات ملحة عبدالله التي يكتسب فيها المكان صفة المرجعيَّة عن طريق الاسم مسرحيَّة غول المغول ، فالمكان هو " ساحة سوق في بغداد حيث يتزاحم النَّاس حول بعض التجَّار والباعة . ساحة كبيرة أمام قصر المستعصم بالله وبها توجد بعض الحوانيت المزدحمة بالنَّاس حيث يتدافع الناس حول بعض السلع الغذائية ، بينما السلع الأخرى كالحلى والجواهر والأقمشة متروكة لا ينظر إليها أحد ، بينما الجميع يَلْتَفُّ حول الموزّع الذي يتولى توزيع الطعام " [٢] .

وتبدو الملامح الفيزيائيَّة من خلال المرجعية التاريخيَّة ، فمدينة بغداد لها حيزها الجغرافي من خلال الموقع الجغرافي لها ، والذي يستطيع المتلقي إدراكه من خلال الفكرة التي كونها عن هذه المدينة وحضارتها ، وكذلك تصوره لطبيعة الأسواق لاسيما في هذه الظروف التي فيها المدينة وهي الاستعداد للحرب ، حيث يتزاحم النَّاس حول حوانيت المواد الغذائيَّة دون غيرها لأنَّ حفظ النَّفس أهمّ من وسائل الزينة كالحلي ، ويبدو ذلك من تزاحمهم حول موزع الطعام . فالرسم المكاني هنا لغوي عقلي مادي كما يقول جيرارجنيت .

وتبدو المرجعيَّة التاريخيَّة في وصف المكان في المشهد الثَّاني من الفصل الأوَّل في المسرحيَّة ذاتها واضحة ، فالمكان " ديوان الخليفة العباسي المستعصم بالله بن المستنصر بالله وهو مجلس يظهر فيه الأبَّهة والعظمة . تنتشر الجواري في كل مكان بينما الحراس يقفون في تراخٍ وكسل وقد طالت شعورهم ولحاهم ، الستائر المعلقة تخفي نوافذ القصر الكبيرة والتي تطلّ على بغداد ... بينما يجلس بعض الأعيان ويطوف بعض الغلمان بكؤوس الخمر والطعام بينما جلس أفراد الفرقة الموسيقيّة يعزفون الموسيقى " [٣] . فالمرجعيَّة هنا مردَّها إلى ثقافة المتلقي حول ما تحويه قصور الخلافة من مظاهر الترف

---

[١] سعيد يقطين ، قال الراوى ، مرجع سابق ، ص ٢٤٣ ، ٢٤٤ .

[٢] ملحة عبدالله ، غول المغول ، ص ٣ .

[٣] المرجع السابق ، ص ٢٨ .

والنَّعيم ، لذا فقد ذكرت الكاتبة أنه يبدو على القصر مظاهر الأبهة والعظمة دون ذكرها اعتماداً على ثقافة المتلقي .

وكذلك الحال في مسرحيَّة صاحية ... ونعسان حيث المكان " في المنيا بصعيد مصر ، وفي أعالي سفح جبل تظهر التعاريج فيه واضحة وقد نبتت فيه أشجار الصبَّار، بينما تظهر فيه شواهد القبور واضحة الظلام يخيِّم على المكان كلَّه ما عدا بصيص ضوء خافت . صوت ريح شديد يعم المكان يختلط بصوت عواء ذئاب . يسمع صوت طبول من بعيد تشكل طبول الزفة تعلو شيئاً فشيئاً كما يعلو معها صوت عواء الذئاب " [١] .

فقد اجتمع الكثير من العناصر الفيزيائية ، منها وصف الجوامد أو الثوابت مثل "هو أعالى سفح جبل تظهر فيه التعاريج " ، ومنها الضوء وهو بصيص ضوء خافت ، ومنها الصوت وهو صوت ريح شديد وصوت عواء الذئب . ومع كون المكان مرجعياً فأى قارئ لجغرافية مصر ولاسيما جغرافية وادى النيل أو صعيد مصر يعرف أن هذه هي طبيعتها الجغرافية . وكذلك المكان في المشهد الثالث وهو " في قرية المنشية [قرية نعيمة] وقد امتدت حقول القمح الجافة حول نهر النيل وقد جلست بعض من النساء يحزمن بعض لفائف القمح ، نهر النيل يمتد في الخلفية " [٢] .

وقد تتحقق صفة المرجعية للمكان من خلال صِفَة تمثِّل سمة فارقة لهذا المكان ، فهي تشى به وتدلُّ عليه " فإذا كانت بعض الفضاءات تعرف بأسمائها الخاصَّة ، فهناك فضاءات تُقَدَّم إلينا بصفاتها الدَّالة عليها ، وتعرف بنسبة شيء ما دال على خصوصيتها. أي أنَّ الفضاء يسمى بنوع الشَّخصِيَّة . وفي هذا النِّطاق نلاحظ أنَّ بعض الفضاءات تُنسب إلى آدميين (جزيرة النساء ، ومدينة الرجال) وأخريات إلى حيوانات (مدينة البق ، مدينة النعام ، مدينة الدجاج ...) أو إلى مخلوقات مركبة (وادى الغيلان، جزيرة الكلبيين ، مدينة العمالقة ...) وفي هذه النسبة نتبين بوضوح صفة الشَّخصِيَّة التي تشغل حيِّز هذا الفضاء " [٣] .

---

[١] ملحة عبدالله ، صاحية ونعسان ، ص ٦٧ .

[٢] المصدر السابق ، ص ٧٧ .

[٣] سعيد بقطين ، قال الراوى ، مرجع سابق ، ص ٢٤٥ .

تبدو هذه المرجعيَّة الوصفيَّة في مسرحية المسخ ، فالمكان " داخل أسوار حديقة الحيوان ، يوجد في وسط المسرح قفص كبير ... وبه قرد ضخم وهو يضع رأسه على الأرض بينما تعلَّقت قدماه في حلقتين ، تتدليان من أعلى القفص ... يقف جابر وهو يراقب القرد ، بل يمازحه بتقليد حركته ، القرد يقذفه بحبات الفول السودانى وأصابع الموز ... يضحك جابر وهو يعتدل في وقفته حتى يواجه القرد ... يدخل أحد الأشخاص وهو حامل العصا ... " [١] .

وقد تكون السِّمة الفارقة التي تخلق نوعاً من المرجعيَّة ظاهرة مثل رجع الصوت أو الصدى في مكان مثل بئر الصدى في مسرحية داعية السلام لملحة عبدالله حيث المكان " وادي بين الجبال العالية ، حيث توجد بئر صخرية يقف بجوارها عامل البئر وهو يلقى بالدلو داخلها وبعض الأشجار اليابسة والتي وقعت . يدخل إلى المكان اثنان من الرجال وهما يتحدَّثان ، بينما على الجانب الآخر يقوم عامل البئر بالعمل وهو يغنى وينشد الشعر على اليسار يقف الشاهد يراقب ما يحدث " [٢] . فبئر الصدى بئر صخريَّة لا ماء فيها فقد نَضَب ماؤها ، وكونها بين جبال عالية يُوجد نوعاً من رجع الصوت أو الصدى ، عندها عامل حافظ للشعر ، حينما ينشد الشعر يحسُّ رجع الصوت أو صداه، هذ العامل يتَّسم بقدر كبير من الحكمة، كل هذه السمات فارقة تجعل هذا المكان المسرحي فضاءً مرجعياً .

"ولكن هل معنى واقعية المكان أو فيزيائيته أنَّه يخلو من الخيال ؟ لا ، وذلك لأنَّ فضاء لغة النَّص فضاء مفروض على القارئ أنْ يبنيه بالمخيِّلة ، إذ إنَّ الفضاء الدرامي هو فضاء الخيال ، وبناؤه يتوقَّف على قدرتنا على التخيُّل وعلى مقدار التوجيهات أو الإرشادات المسرحيَّة التي يذكرها لنا مؤلف النص ، إنَّنا نبنيه مثلما نحب ونرغب ، إنَّ الفضاء الدرامي رمزي ، والفضاء المسرحي ملاحظ أنَّهما يمتزجان في إدراكنا الحسي دون توقُّف ، وأحدهما يساعد الآخر على بناء نفسه ، بحيث إنَّنا في لحظة ما نعجز عن تمييز ماذا أعطيانا، وماذا صنعنا نحن . وفي هذه اللحظة يحدُث الوهم المسرحي"[٣] .

---

[١] ملحة عبدالله ، المسخ ، ص ١٦٩ .

[٢] ملحة عبدالله ، داعية السلام ، ص ١ .

[٣] باتريك بافيس ، الفضاء في المسرح ، ص ٥٤ – ٥٥ .

فالمعطيات التي تقدِّمها الكاتبة واقعيَّة ، إلا أنَّ الأيقونات التي قدَّمتها تعطي قيمة رمزيَّة حين يستخدمها المتلقي ويكسبها دلالات تقدِّم معطيات خيالية يستطيع من خلال المزج بين المعطيات الواقعيَّة ودلالة الأيقونات أن يعيد تشكيل المكان المسرحي ، لذا فإنَّ المكان المسرحي يجمع بين الواقعي والمتخيَّل .

فعند مزج الواقع والمتخيَّل يتولَّد الخيال ، لأن " النَّص المسرحي مزيج من الواقع وأنواع التخيل ، ولذلك فهو يولد تفاعلاً بين المعطى والمتخيَّل ، والمعطى هنا هو عناصر الواقع ، أمَّا ما يتولَّد عن هذا التفاعل فهو ما يسمى بالخيال ، أي ذلك الشيء الذي نستطيع رده لا إلى الواقع ولا إلى المتخيل ، والتمييز هنا بين التَّخيُّل الذي هو إجراء تقوم به اللغة داخل النَّص وبين الخيال الذي هو نتيجة إضافية تحصل عن تفاعل العناصر الواقعيَّة مع الإجراءات التخييليَّة له أهمية قصوى في فهم هذا التَّصوُّر الجديد للنَّص المسرحي " [1] . فالفضاء الخيالي الذي يعيد تشكيله او السينوغرافي هو الوسيط بين التركيبات الفضائية للنَّص (لغوي وعقلي) والفضاء المسرحي (لغوي ، عقلي ، مادي) .

وتتنوَّع السينوغرافيا التي تستخدمها ملحة عبدالله في المكان الفيزيائى ، حيث نجد عندها السينوغرافيا الكلاسيْكيَّة ، وهي التي تعتمد على ما هو تزييني ومظهري وتتسم بفخامة الديكور وكثرة القطع ووجود مجموعة من الاكسسورات التي يستعين بها الممثلون أثناء أداء أدوارهم التمثيليَّة ، كما أنَّها تحاكي الواقع بحرفيَّة مباشرة ، أو غير مباشرة .

وقد تبدى ذلك في وصف الفضاء المكاني في مسرحيَّة فنجان قهوة ، حيث المكان " صالة بأحد القصور الفاخرة ، يبدو فيها آثار التقدُّم التكنولوجي ، حيث يتوسط المسرح آلة صنع القهوة ... (كمبيوتر) وعلى اليسار يوجد الفيديو ... وعليه وضع طبق الاستقبال (دِش) ، وتحته جهاز تليفزيون ضخم ، بجانبه تليفون وعلى اليمين يوجد طقم كنب صالون به كاسيت ضخم ، وقد زينت الحوائط ببعض اللوحات الزيتية الحديثة الفاخرة ، والإضاءة ملونة وسريعة التنقُّل مع صوت الكاسيت الذي تنبعث منه

[1] عبدالرحمن بن زيدان ، اشتغال المتخيل في المسرح العربى ، ص ٨ . الموقع الإلكترونى -www. masraheon, com.

أغانٍ أوروبية غير مفهومة ، يدقّ جرس الباب على صوت بيانو ... يخرج من باب أحد الغرف خادم أسيوى " [١] .

فالمكان فخم كلاسيكي مزدحم بقطع الأثاث التي يستخدمها الممثِّلون ، كما أنَّه اشتمل على الأشكال في الإضاءة الملَوَّنة .

كما اعتمدت ملحة عبد الله على السينوغرافيا التجريبية أو الطليعيَّة في تشكيل المكان أو الفضاء المسرحي فيزيائياً ، والحجوم في قطع الأثاث ، وعلى الصوت في صوت الأغاني الموجودة بالكاسيت ، والإضاءة

والسيوغرافيا التجريبيَّة سينوغرافيا شاملة تجمع بين تقنيات المسرح الفقير لدى كروتوفسكي واستعمال الأيقونات البصرية السيميائيَّة ، والاستعانة بالموروث الشعبى واستعمال الرقص والغناء ، والاستفادة من التَّشكيل وكل الفنون البصرية وجسد الممثل . والجرافيك المتعلِّقة بالرسم والنحت والعمارة والحفر ، ويبدو ذلك في بعض مشاهد مسرحية مية أراجوز ، فالمكان في المشهد الأول " زفَّة مولد شعبى حيث حَلَقَة ذِكْر وأعلام الطرق الدينية ، يدخل لاعب الأراجوز من خلف بارفان ويطلق صفارته المعهودة فينصت جميع من في حلقة الذكر للاعب الأراجوز الذي يعلو صوته وهو يشدو بأغنية شعبية ، يقطع صوت الأراجوز عامل صندوق الدنيا " [٢] .

كذلك المكان في المشهد الثالث من المسرحيَّة نفسها ، حيث المكان هو " الحارة الشعبية " يظهر المقهي في الخلفيَّة وعلى يمين المنْظَر محل إسكافي وعلى يسار المنظر حلوانى ، يجلس خارج المقهي خميس لاعب صندوق الدنيا وأمامه يجلس النجدي الملحن الكفيف وإلى جوارهما يجلس على الناظر (الأراجوز) الحارة مليئة بالشحَّاذين ، ينتهي النَّجدي من الغناء ويمسك بالنَّرجيلة " [٣] ، وكذلك المشهد الخامس حيث المكان "مقام الرفاعي حيث الزينات المعلَّقة وبائعو الحلوى والمراجيح وحاملو المباخر ، والشحاذون يتجوَّلون بينما أخذ بعض الحواه في اللعب بالنار وتَجمُّع السحرة وحولهم ثعابينهم " [٤] ،

---

[١] ملحة عبدالله ، فنجان قهوة ، ص ٢١٧ .

[٢] ملحة عبدالله ، مية أراجوز ، ص ٢١١ .

[٣] المصدر السابق ، ص ٢١٩ .

[٤] نفسه ، ص ٢٢٩ .

فقد تمثَّلت كل سمات السينوغرافيا التجريبيَّة أو الطليعيَّة في الفضاء المكاني في هذه المشاهد ، حتى أقترب الفضاء المسرحي هنا من مسرح الفرجة .

أمَّا عنْ علاقة الفضاء بالشَّخصيَّات فقد أكَّد سعيد يقطين في كتاب قال الراوى " صلة الفضاء بالشخصيات وهذه الصلة تتجسد على أكثر من صعيد شأنها في ذلك شأن مختلف الصلات التي تربط مختلف المقولات ... ومن خلال ربط الشَّخصِيَّة بالفضاء الذي يظل الانتماء أهمّ وأوَّل الروابط التي تصل الشَّخصِيَّة بفضائها . ويبدو لنا هذا بجلاء في تمايز الشَّخصيَّات بتمايز الفضاءات (مرجعي ، عجائبي ...) هذا الانتماء هو الذي يحدِّد العلاقة بالفضاء من جهة الألفة والغربة ويعطي لبعض الفضاءات صفتها الانغلاقِيَّة على عالم الشخصيَّات التي تنتسب إليها . لذلك نجد العديد من الشَّخصيَّات ، وبالأخص الفواعل المركزيّين ، مهما ابتعدوا عن موطنهم الأصلي ، وعاشوا في فضاء آخر ، ولكنَّه سرعان ما يعود إليه بعض التعرف ليؤكِّد الانتماء إلى الأصل " [1] .

ويبدو هذا في مسرحية "جوكاستا "، فشخصيَّة أوديب التي ولدت ميلاداً غير مرغوب فيه ، فتمَّ إبعادها عن المكان سرعان ما عادت إليه مرة أخرى [2] .

هذه بعض القضايا المتصلة بالمكان الفزيقى في مسرح ملحة عبدالله وهو مغاير للمكان الميتافيزيقي بتقسيماته المختلفة وهو موضوع المحور التالي .

المحور الثالث : المكان الميتافيزيقى

إذا كان هناك مكان فيزيقي أو فيزيائي فإنَّ هناك إلى جواره مكانا ميتافيزيائيا أو ميتافيزيقيا ، وهو المكان الذي لا يلتزم بالحدود الفيزيائية من حيث الشَّكل والحجم المفترضة في الوصف ، وليس له مرجعيَّة في الواقع .

[1] سعيد يقطين ، قال الراوى ، مرجع سابق ن ص ٢٧٣ .

[2] ملحة عبدالله ، جوكاستا .

ويمكن قِسْمَة هذا النَّوع من المكان إلى ثلاثة أقسام هي المكان التَّخَيُّلي، والمكان النَّفسي، والمكان الحلمي . وقد وجدت هذه الأقسام الثلاثة في مسرح ملحة عبدالله على النحو الآتي :

أولاً : المكان التخيلي :

ويقوم على افتراض عقلي يحطِّم حدود المكان الفيزيائي من حيث الشَّكل واللَّون والحجم ، وذلك لتحقيق وظيفة سرديَّة خاصَّة ، وهذا التحطيم قائم على الخيال، ذلك لأنَّ الخيال الفنِّي يذيب ويحطِّم ويلاشي ويعيد تشكيل الأشياء على شاكلة جديدة لمْ يسبق إدراكها إدراكاً جملياً في الحياة من قبل . وهذا التخيُّل يمكن تحليله ، " ولابد لتحليل التخيُّل من العودة إلى المفردات الدَّالة والصُّور المتكرِّرة وتصنيفها والمقارنة بينها ، هذه المفردات والصور يمكن أن تنتمي إلى ما وراء الطبيعة (الملائكة ، الأرواح ، الشيطان، الجحيم) أو تنتمي إلى الطبيعة كالكواكب (الشمس ، القمر ، الخ...) والأزمنة (فصول السنة ، الأيام ...) والعناصر (الماء ، الهواء ، التراب ، النار) والأحاسيس (الألوان ، الأصوات ، الروائح ، الطعوم ، صفات الملموسات) أو الأجناس (الحيوان ، النبات ...) ويمكن أن تنتمي هذه المفردات والصور إلى المجتمع (المدينة ، السكن ، المهن، اللباس ، الحركات البدنية ، الأشخاص، الأشياء). ولكن التحليل لا يصل إلى نتيجة رصينة إلا إذا حرص على بقاء هذه الصور ضمن سياقها واستخلص منها شبكة منظَّمة يسهل ربطها بشخصيَّة المبدع"[١].

ويبدو المكان التخيلي في مسرحية حالة اختبار لملحة عبدالله ، فالمكان في المسرحيَّة افتراضي حيث " المنظر متخيل لفناء العالم حيث يظهر الخراب والدمار ، وعلى اليمين يقف الإمبراطور وأسفل قدميه يجلس المهرج وفتاة الهارب تعزف نغمة موسيقية وتتوقف كالتمثال " [٢] .

ويبدو تحطم الحجوم في مظاهر كثيرة في المسرحيَّة . منها ما يتَّصل بالحيوان كما يبدو في هذا المقطع الحواري :

"المهرج : كان هناك حيوان اسمه الحمار وكان يسير على أربع .

---

[١] لطيف زيتوني ، معجم مصطلحات نقد الرواية ، مرجع سابق ، ص ١٠١ .

[٢] ملحة عبدالله ، حالة اختبار ، ص ٩ .

الإمبراطور: هذا هو ما أقصده .
المهرج : بل تقصد الثَّور .
الإمبراطور : لا بل الحمار – أكمل حكايتك .
المهرج : وكان يبلغ طوله حوالي ٦ أمتار .
الإمبراطور : ستة أمتار .. ثم ماذا ؟
المهرج : انتهت الحكاية [١] .

ويبدو تحطُّم الشُّخوص والمشاعر والأحاسيس في هذا الحوار :

المهرج : ليس هذا وقت المداعبات ، الإنسان فقط من يعرض على طبيب ... أما أنا وأنت لابد من مهندس صيانة فنحن آلات .
الإمبراطور : ماذا تقصد ؟
المهرج : أنت محض آلة ...
الإمبراطور : أنا آلة ؟
المهرج : وأنا أيضاً .
الإمبراطور : إنني أعرف ولكن من وقت لآخر أحاول أن أنسى الأحاسيس والمشاعر في أنِّي بشري .
المهرج : وهذه نكتة أيضاً ... الآلة لا أحاسيس لها ولا مشاعر" [٢] .

أمَّا تحطيم المسافات فقد ورد كثيراً في المسرحيَّة ، حاملاً دلالات رمزيَّة يمكن ردُّها إلى ملامح السياسة العالميّة ، ومثال ذلك ما ورد في هذا الحوار تقول :

المرأة : هل تستطيع أن تخبرنى بمكاننا بالضبط ؟
الإمبراطور : لا أعرف على وجه التحديد ولكنْ نحن بين بعض الدول القديمة ، فهناك أرى أطلال نيويورك وقبة الصخرة .
.....
الإمبراطور : هناك ناحية الشرق ستجد أطلال القاهرة ، على مرمى البصر إنها تتلاصق مع بغداد ودمشق ، بضعة أيام من السير فقط [٣] .

وكذلك في هذا المقطع الحواري :

الإمبراطور : لقد تأخرتم .
المرأة : لقد تاه في الأحراش قبل الوصول إلى فرساى .
الرجل : لم أكن أتصور أننى سأعبر غابات الأمازون في طريقى إلى قصر فرساي "[٤] .

---

[١] ملحة عبد الله ، حالة اختبار ، ص ١١-١٢ .
[٢] المصدر السابق ، ص ١٤ .
[٣] المصدر نفسه ، ص ٢٥ .
[٤] نفسه ، ص ٤٤ .

وبملاحظة هذا الوصف التخيلي في المسرحيَّة يتضح الكثير من الدلالات الرمزيَّة والإسقاطات السياسية ، فالحمار طوله ستة أمتار رمز لتضخُّم ذات هؤلاء المتنطعين الأغبياء في هذا العالم ، واقتراب نيويورك من قبَّة الصَّخرة اجتماع للظالم (أمريكا) والمظلوم (فلسطين) في مكان واحد حيث لا فرق بين الظالم والمظلوم في موازين القوى ، ومروره عبر أحراش غابات الأمازون قبل الذهاب إلى قصر فرساى في فرنسا إسقاط وإشارة إلى كون القرار السياسي الفرنسي يمرّ عبر غرفة صناعة القرار الأمريكية حيث التبعية السياسية واضحة جداً في مجريات السياسة الفرنسية .

والمكان الافتراضي بتحطيمه لكثير من الأطر كالمسافة والحجم والشَّكل والمحسوسات يبتعد عن كل ما هو محدَّد ، وهو بذلك يبتعد عن مفهوم المكان ويقترب من مفهوم الفضاء الروائي أو المسرحي ، فثمَّة تمييز " بين المكان والفضاء وخاصَّة فيما يتَّصل بعموم مفهوم الفضاء وشموليته ،وخصوصية مفهوم المكان ، وكونه متضمّناً في إطار الفضاء . إنَّ الفضاء أعمَّ من المكان ، لأنَّه يشير إلى ما هو أبعد وأعمق من التحديد الجغرافي ، وإن كان أساسياً. إنَّه يسمح لنا بالبحث في فضاءات تتعدَّى المحدَّد والمجسَّد ، لمعانقة الذهني " [1] .

ويبدو هذا المكان الافتراضي كذلك في مسرحيَّة "كلام ستات" لملحة عبدالله ، حيث المكان في المنظر الثَّاني من الفصل الأوَّل هو " العالم وقد تحوَّل إلى كتلة من الخرابات فترى معالم العالم وقد تكدَّست كلَّها فوق بعضها وقد ظهر في المكان تمثال الحرية وبقايا الكرملين وغابات الأمازون وجزء من الأهرام وتاج محل .

بعض نساء يرتدين ملابس شفافة ولامعة وذات ألوان مبهرجة وقد وضعت كل منهنَّ على رأسها تاجاً من الزهور ، وقد لفَّت حول خصرها أغصان الزرع أشبَّه بفتيات هاواي وجزر هونولولو أو كالقبائل البدائيَّة في إفريقيا والفتيات يرقصن ويغنين استعراض البداية يعبِّر عن تيمة الحب المفقود بين كل نساء العالم " [2] .

---

[1] سعيد يقطين ، قال الراوى ، مرجع سابق ، ص ٢٤٠ .

[2] ملحة عبدالله ، كلام ستات،ص٧٧ .

فثمَّة نوع من التماهي أو ضياع الحدود الفاصلة بين الأماكن ، فالكرملين في روسيا في شمال آسيا إلى جوار تمثال الحرية في أمريكا ، والأهرام في مصر إلى جوار تاج محل بالهند . وكذلك في الشَّخصيَّات ، فكل نساء العالم تحولن إلى هيئة واحدة ، بلبسهن تيجاناً من الزهور وقد لففن حول خصورهنَّ أغصان الزرع فكلهنَّ في الهمِّ شرق، فهنَّ يبحثن عن تيمة الحب المفقود ، وذلك بعد فناء كل رجال العالم عدا الدكتور عزمى الذي افترض فيه أنْ يكون رجلاً لكلِّ نساء العالم .

وهذا يؤكد ما ذهبت إليه "جوليا كريستيفا "، حيث إنَّها " لما تحدَّثت عن الفضاء الجغرافي لم تجعله أبداً منفصلاً عن دلالته الحضاريَّة ، فهو إذ يتشكَّل من خلال العالم القصصى يحمل معه جميع الدلالات الملازمة له ، والتي تكون عادة مرتبطة بعصر من العصور حيث تسود ثقافة معينة أو رؤية خاصة للعالم ، وهو ما تسميه أديولوجيم العصر . والأديولوجيم هو الطابع الثقافي العام الغالب في عصر من العصور، ولذلك ينبغى للفضاء الروائي أنْ يدرس دائماً في تناصيته ، أي في علاقته مع النُّصوص المتعدِّدة لعصر ما أو حقبة تاريخيَّة محدَّدة " [١] .

ثانياً : المكان النَّفسي :

وهو من تنويعات المكان المسرحي التي يعتمد عليها الكاتب المسرحي لإبراز الحالة النفسيَّة للشَّخصيَّة ، حيث يخضع " الفضاء المسرحي نفسه لتعديلات جذريَّة ، فقد اعُتمد مبدأ أنَّ كل عرض يستدعى إطاره الخاص وأدواته الخاصَّة ممَّا أدى إلى تعامل جديد مع عناصر الديكور والإكسسوار والعرض المسرحي " [٢] .

وهذا النَّوع من أنواع المكان المسرحي يرتبط بأحكام النسبة وهي من الأحكام الجماليَّة ، إذ يطرأ التَّغيُّر على الإحساس بالمكان دون أنْ يتغيَّر المكان من النَّاحية الفيزيائية مصداقاً لقول الشَّاعر العربي :

لعمرك ما ضاقت بلاد بأهلها ولكنَّ أخلاق الرجال تضيق

---

[١] حميد لحمدانى ، بنية النص السَّردى من منظور النقد الأدبى ، المركز الثقافي العربى للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ١٩٩١م ، ص ٥٤ .

[٢] مارى إلياس وحنان قصاب ، المعجم المسرحي ، ص ١٠ .

وهذا النَّوع من المكان يكاد يتشابه مع طبيعة المكان في مسرح الباروك *Baroque Theatre*

ويتجلَّى المكان النَّفسي في مسرحيَّة " المتاهة " لملحة عبدالله في تحوُّل الوصف المكاني من متحف قديم وصفته الكاتبة في بداية المسرحيَّة إلى مقهي عند نزلاء المصحَّة العقليَّة كما يبدو في هذا المقطع الحواري :

رجل ١ : خمسون عاماً تحرس هذا المقهي وتسأل عمن أكل السكينة .
رجل ٢ : مقهي العظماء .
أمى : تحمَّلت الجوع وتغذَّيت على أوراق التوت ولمْ آكل سكيناً قط .
البائع : مقهي للبيع برائحة اليورانيوم . العقرب تقتل ذكرها بعد التخصيب .
.....
أمى : أعطاني جنيهين حاسبت التاكسي .
رجل ١ : هل بعت قطارك الملاكي ؟ [١] .

فالكاتبة تعرض رؤيتها للعالم المعاصر من خلال الانتقال النفسى من مكان يرتبط بالحضارة وهو المتحف إلى مكان يرتبط بفقدان الحضارة وهو المقهي ، وفضاء المقهي يرتبط " بتأطير لحظات العطالة والممارسة المشبوهة التي تنغمس فيها الشَّخصيَّات الروائيَّة كلما وجدت نفسها على هامش الحياة الاجتماعيّة الهادرة ، فهناك دائماً سبب ظاهر أو خفي يقضي بوجود الشَّخصِيَّة ضمن مقهي ما ... ولا يتعلَّق الأمر هنا بإلزام شخصى أو اجتماعى يدعو إلى غشيان هذا الفضاء الانتقالى فقد يحدُث ذلك بمحْض اختيار الإنسان الذي تحركه في العادة رغبة ذاتية ملحة .

وبقراءة سريعة لصورة المقهي ... سنجد أنَّ أبرز الدلالات التي تؤشّر عليها تحمل طابعاً سلبياً يشي بما يعانيه الفرد من ضياع وتهميش ، وممَّا يؤكِّد ذلك أنَّ فضاء المقهي سيكون مسرحاً للعديد من الممارسات المنحرفة [٢] .

ومما يؤكِّد سمات مسرح الباروك اعتماده على الطابع الإيهامي ، والوهم يختلف عن الخيال في كون الخيال لا يخلق الأشياء من عدم . أما الوهم فإنه يخلق الأشياء من عدم، الاعتماد على التحول النفسى للمكان ، فالمتحف يتحول إلى مركب توشك على الغرق في إحساس هؤلاء النزلاء كما يبدو في هذا الحوار :

---

[١] ملحة عبدالله ، المتاهة ، ص ٧ .

[٢] حسن بحراوى ، بنية الشكل الروائي ، المركز الثقافي العربى ، بيروت ، ط.١ ، ١٩٩٠م ، ص ٩٧ .

أمى : [واقفاً بالباب مخاطباً الرجل] قف في الجانب الآخر لتزن السفينة فأفيال بشاور ستقلبها .
رجل ١ : رماسات كردستان لا تعمل .
الفتاة : هل التكامل العاطفي يعمل ؟
البائع : غاز الخردل بقلنسوة جمال الدين الأفغانى .
الرجل : اعتقدت أن كعبى العالي هو ما ثقب الأوزون .
[المكان يتحرك بقوة، الماء يتدفق من النوافذ والجميع في حالة هياج].
رجل ١ : (الرجل ٢) هياج غير مقصود سيكتشفون أمرنا .
الرجل : الهياج مفيد للصِّحَّة .
أمى : أشرعة السفن امتطتها الخيول [١] .

فالمتلقي يصعب عليه متابعة وصف الأماكن ، وامتداد الأزمنة والتتابع المنطقى للأحداث المسرحيَّة .

ويبدو أثر الجانب النفسى على التحول المكانى في مسرحية "العازفة" بصورة واضحة، فالشَّخصِيَّة الرئيسية كانت تسعى للحصول على الماجستير ، ولكن تسلُّط الزوج يحول بينها وبين ما تسعى إليه ، فيتحوّل المكان في لحظة انهيار الشَّخصِيَّة إلى قاعة محاضرات ، وهي تحاضر فيها ، كما يبدو في هذا المقطع الحواري مع ، مع ملاحظة أن هذا التسامى يؤدى إلى مرض نفسي هو الفِصَام أو الشيزوفرنيا بين الذات المكبلة بالهموم وعالم الإبداع الحر .

كذلك وجد في هذه المسرحيَّة ما يعرف في الدراسات النفسية باسم " القيمة المكانية " التي ترتبط " على نحو متسق بالطبيعة المتاهية الخاصَّة بالأماكن المثيرة للاضطراب ، إنها مكان للعقاب الرمزى المتعلِّق بالمخاوف التي لا نهاية لها ، وإشارة رمزية أيضاً إلى الوجود الإنسانى بوصفه حاله مُسْتَمَدَّة من التِّجوال ، التهويم ، والوقوع في الأحاييل أو الشرك . وهكذا فإنَّ المتاهة مثلها مثل الخوف قد تعمل بوصفها وظيفة للوعى " [٢] .

يبدو ذلك في خوفها من فتح البيانو الذي قتلت زوجها ودفنته فيه ، فهو مكان مثير للقلق والاضطراب والخوف بالنسبة لها ، يبدو ذلك في هذا الحوار الداخلي: [تعزف

[١] ملحة عبدالله ، المتاهة ، ص ١٢ ، ١٣ .

[٢] شاكر عبدالحميد ، الغرابة المفهوم وتجلياته في الأدب ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت،العدد.٣٨٤ ، ص ١٤٥ .

على البيانو ، لكنه يأتى بنغمات نشاز وغير متسقة] لابد أن أفتحه ... لكن مستحيل ... ها هو ذا يهتز وكأن به جان ... يا لخوفي منه ، كلَّما اقتربت منه يهتزّ وكأنَّ به مسّاً [تفتحه قليلاً ثم تُغْلِقه فجأة] لماذا كل هذا التردد . إذا فتحته يصير كل شيء كما يرام . لكن لا ، مستحيل ، إنها أفكار شيطانية سأتركه يعزف قليلاً ويتوقَّف ... لا شيء في ذلك [تتراجع] لكن أعصابي تتلف من النغمات النشاز يبتر أحلامي ونشوتي ... أوفٍّ لهذه الحالة ... سأفتحه ... ربما كان ذلك وهماً وربما كان حقيقة ؟" [١] .

ولاشكَّ أنَّ قول "شاكر عبدالحميد" بأنَّ المتاهة مثلها مثل الخوف قد تعمل بوصفها وظيفة للوعي هو الفرق بين المكان النفسى الواعى وإن كان وعياً مرضياً ومكان الحلم الذي لا يعي ، فالنوم كالموت . " خلال الحركة في المكان في الأعمال العجائية والغرائبية قد يدور المرء في متاهة لا يعرف خلالها متى يخرج منها . إنه يقع ويقع قارئة معه أسير التكرار . هنا قد يكون المكان واقعياً ثم إنه يصبح فجأة أو تدريجياً غير واقعى . مثلما هي الحال في أعمال كافكا مثلاً . هنا حركة من المكان الواقعي إلى المكان غير الواقعى . هنا دخول إلى العالم الحلمى والكابوس والغريب . هنا تردُّد بين الواقع واللاواقع تردد متكرر بينهما قد تفقد معه الذات وفيه شعورها بحدود الزمان والمكان . هنا يحدث أيضاً اختلال الشعور بالواقع واختلال الشعور بالذات" [٢] ، ويبدو أثر الجانب النفسي في التحوُّل من المكان الواقعي إلى المكان النفسي في مسرحية ليلة في فرانكفورت لملحة عبدالله ، فالمكان الواقعي أو المرجعي هو كازينو المارنيخ وهو أحد الكازينوهات السياحيَّة القديمة . وقد بُنِي هذا الكازينو في عهد فريدريش وليم ١٦٣٠م وهو يقع في غرب مدينة فرانكفورت ويَطُلّ على الضفة الغربية من نهر الراين [٣] .

ولكن رواد الكازينو يحسُّون أنَّهم على ظهر قارب أشرف على الغرق ؛ وذلك لتوترهم وإحساسهم بفقدان الذات نتيجة الاغتراب ، يبدو ذلك في هذا الحوار :

---

[١] ملحة عبدالله ، العازفة ، ص ٣ .

[٢] شاكر عبدالحميد ، الغرابة المفهوم وتجلياته في الأدب ، ص ٢١٨ .

[٣] ملحة عبدالله ، ليلة في فرانكفورت ، مخطوط ،ص ٤٥ .

المرأة : لا . الأمر لا يطاق ... يبدو أنَّني أتيت إلى مكان في سحيق التاريخ ... لابد أن أنصرف .
الجرسون : الأمواج عاتية والأشرعة لابد أنْ تُنْشر وإلا سنهلك .
[صوت تحطيم أخشاب ... يهتز المكان بشدة تقع الأكواب والأشياء من فوق المناضد] سأذهب لأنقذكم .
... المرأة : همسات ماذا ... القارب سيغرق .
العجوز : قارب ماذا ؟ نحن في جوف كازينو المارنيخ بفرانكفورت .
.....
المرأة : أليس هذا قارباً أوشك على الغرق .
الشاب : كلَّها لحظَات وأحضِر الطبيب" [1] .

وهذا المكان العجائبي يلتقي مع تقاليد الواقعية السحرية التي تلتقي بدورها مع تقاليد الأدب القوطي الذي عاد مرة أخرى مناقضاً لعقلانية الكلاسيكيَّة .

ثالثاً المكان الحلمي :

ويطلق عليه بعض النقاد مصطلح المكان الكابوسى [2] . ومصطلح المكان الحلمى أدق ، لأنه ليس شرطاً أن يكون محتواه كابوساً ، " لا يختلف فضاء الحلم عن فضاء العالم الآخر ، سواء أكان ذلك من حيث الطبيعة أم المسافة ، فالموت هناك يقابله النَّوم هنا ، وكلاهما يقابل الحياة أو اليقظة . وإذا كان فضاء العالم الآخر يحدِّد ما سيكون عليه الشخص بعد موته ، فإنَّ فضاء الحلم أو الرؤيا استعارة للفضاء المحتمل الذي سيكون فيه الشخص بعد يقظته في زمان ما قريب – بعيد ، إنَّ للفضائيين معاً بعدا استباقيا قابلا للتحقُّق هنا أو هناك " [3] ، والقول بأنَّ المكان الحلمى له بعد استباقي قابل للتحقق هنا أو هناك لا ينفي عنه البعد التخييلى ، إذ " يظل لمختلف الفضاءات في العالم الحكائي بعد تخييلى حتى وإن كانت واقعيَّة ، لأنَّها جميعاً وليدة المتخيَّلة وهي بذلك تنتسب بصورة أو بأخرى إلى المتخيَّل العام والمشترك " [4] وثَّمة علاقة بين العزلة والاغتراب والوحشة والتوهم والمكان الحلمى ، حيث " يكون للمكان الموحش تأثيره البالغ في انفعالات الإنسان في حالات العزلة والجوع والخوف والافتقار إلى الأمن

(1) ملحة عبدالله ، ليلة في فرنكفورت ، ص ٤٢– ٤٥ .
(2) شاكر عبدالحميد ، الغرابة المفهوم وتجلياته في الأدب ، مرجع سابق ، ص ٩٤ .
(3) سعيد يقطين ، قال الراوى ، مرجع سابق ، ص ٢٥٢ .
(4) المرجع سابق ، ص ٢٥١ .

فيبالغ في تصويره للأشياء وفي إدراكه لها فيما سمي بالتوهُّم وهي حالة تَحْدُث للإنسان " [1] .

وقد اعتمدت ملحة عبدالله المكان الحلمى تقنية مسرحيَّة في كثير من مسرحياتها كما يبدو في مسرحيَّة " ليلة في فرانكفورت " ، فقد اتخذت من سفينة نوح مكاناً حلمياً كما يبدو في هذا الحوار :

.....

المرأة : [تصرخ] يا إلهي الشمس التي طال انتظارها [تنظر من النافذة] الشمس تغطي كل الأنحاء [يتجمع الجميع في رقصة واحدة يغنون للشمس]

الشمس بنت السما ترسل لنا الضي
والنور شقشق وانتشر نور لنا الحي
يا شمعة يا منورة طوفي ولا تخافي
اللى يخاف الظلام عمره ما يلقاكي

[تتكسَّر النوافذ وتتحطَّم الحوائط وتندفع المياه ويتحوَّل المكان إلى قارب صغير تعتليه النِّساء العجائز الثلاث والمرأة والفتاة الشقراء يصارعون الأمواج]

المرأة : الحمد لله نجونا من هذا الكابوس .

العجوز ١ : إنَّه طوفان العصر لم يدعْ على الأرض شيئاً إلاَّ ودمره [2] .

وكذلك في مسرحية "صيد الأمواج" جاء المكان الحلمي على لسان عدنان الشَّخصِيَّة التي تعاني الاغتراب عن الطبيعة التي اختطفت أباه وإخوته ، وعن السلطة السياسيَّة " فإذا كان النِّظام يعتقد أنه على صواب ، فبالأحرى يتكون أو ينبعث الإحساس بهذا الانفصال الذي يتمّ بين الفرد والنِّظام السائد . هنا تكون أول دواعي التمرُّد ، والذي تكون الغلبة فيه للنِّظام . حيث لا يجد الفرد مهرباً من الاغتراب ، معلناً عن ذاته المغتربة، وإذا كان تمرُّد الفرد وإعلان تمرُّده بقوله " لا " لا يعني رفضه الإنكار ، لأنَّه أيضاً هو الذي يقول " نعم " . ولكنَّه يقول " لا " عندما يواجه نظاماً أو سلطة فاسدة تقوده نحو البلبلة السياسيَّة ، ويقول " نعم " عندما يلمح اليقين اللامع في النِّظام أو السلطة التي تحكمه " [3] .

---

[1] شاكر عبدالحميد ، الغرابة المفهوم وتجلياته في الأدب ، مرجع سابق ، ص ٢٥ .

[2] ملحة عبدالله ، ليلة في فرانكفورت ، ص ٥٦ ، ٥٧ .

[3] حسن سعد ، الاغتراب في الدراما المصرية المعاصرة بين النظرية والتطبيق ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦م ، ص ١٩ ، ٢٠ .

فنتيجة للضغط السياسي والاجتماعي وانسلاخ الذات من عالمها يحلم عدنان بأنْ يلتقي بمحبوبته في قصر عاجى بين الأمواج ، حيث هذا الحوار :

الكورس : ها هو يعاود من جديد .
عدنان : في القصر العاجي كانت تسكن .
الكورس : أين رأيتها آخر مرة .
عدنان : كنت أتجول بين الأمواج أنسج بينها شباكاً عسى تلتقط شيئاً يشبع جوع الصغار .
الكورس : بدأ يحكى من هذه اللحظة ... سوف يكون كل فرد منا قائماً بدور واحد ولكن متعدِّد [١] .

وقد يرتبط المكان الحلمي بالأشباح باعتبار ذلك تقليداً من تقاليد الواقعية السحرية التي تميل إليها ملحة عبدالله ، حيث حوَّلت المذاهب الأدبيَّة الحداثيَّة ذلك إلى بنية فنِّية عامَّة ، فلقد "كان الموقع المفضل للأشباح في الأدب التقليدى هو المنازل ، وقد نقل الإنتاج الأدبى المعاصر المنزل المسكون بالأشباح وحوله إلى بنية عامة ، بنية يمكن تطبيقها على أى سياقات اجتماعية أو تاريخية أو ثقافية أو أدبية وهكذا أصبحت الأشباح – بالمعنى الحديث – لها المعنى التقليدي الخاص بالأشباح المخيفة المرتبطة بالماضي والموتى ، وعالم الظلام والغياب ، ولها أيضاً المعنى الحديث الخاص بكل ما يتعلَّق بالماضى والموتى – جسدياً فقط – من الأفكار أو المفكرين أو الأدباء أو الفترات التاريخيَّة ، لكنَّه ذلك الماضى الذي يظلُّ أيضاً برغم غيابه يعود ويسكن البيوت / الأفكار / الأنظِمة الاجتماعية الجديدة ؛ ومن ثم تظل هذه الأفكار الأشباح مخيفة ، لأنه في ذلك الوقت الذي تظنُّ فيه أنَّها نُسِيَت أو كُبِتَت ، نجدها قد عَادت وسَكَنَت البيت، وأصبح وجودها ربما مخيفاً وغريباً " [٢] .

يبدو ذلك في مسرحيَّة "الطَّلْسم" لملحة عبدالله ، فالمكان المسرحي هو وادٍ بين الجبال العالية ، وفي خلفية المنظر كَهْف يخبر الرجل العجوز حارسه عمَّا فيه دون أنْ يدخله هو أو الشاب ، في هذا الكَهْف مجموعة من الموتى لهم سمات خاصَّة ، هم مظهر من مظاهر الحضور المضاد التجلى والخفاء ، الحياة والموت . منظرهم العام يبثُّ الخوف

[١] ملحة عبدالله ، صيد الأمواج ، ص ٣ .
[٢] شاكر عبدالحميد ، الغرابة المفهوم وتجلياته في الأدب ، مرجع سابق ، ص ٢٢٥ .

والرعب في نفس الشاب ، ومصدر الخوف أو الغربة هو الانتقال من المألوف إلى غير المألوف . كما يبدو في هذا المقطع الحوارى :

الشاب : أرجوك احملنى إلى هذا القارب هناك ... القارب المثقوب لأعْبُر إلى أى مكان فيه حياة .

العجوز : دعك من هذا قلت لك أهدأ فسترى ... قل لي ... هل تأمَّلت ملامح ذلك الصياد العجوز .

.....

الشاب : عمرك ألف سنة [يصرخ] .

العجوز : منذ أن لامست قدماك الماء في النَّهر الكبير وهذه الجبال تردِّد صداك اسمع [يتردَّد صوت رجع الصدى] .

الشاب : [يبدو فاقد الوعي تقريباً بينما يأخذ العجوز أقراص الدم يضعها على النار] الرائحة تعم المكان ... دمي يحترق [1] .

يؤكد هذا الحوار أن الكاتبة قامت بتجميع أسماء طغاة العالم في الورقة التي بها سِرّ الطَّلسم مثل ذي القرنين ، ونيرون ، وهولاكو ، وتيمورلنك ، والحجاج بن يوسف الثقفي ، ونابليون وهتلر وموسوليني ، وكأنَّها تريد القول أنَّ تاريخ هذا العالم هو تاريخ القهر والشرّ ، ولعل هذه الأسماء هي أسماء هؤلاء الذين تمدَّدوا في الكهف [2] .

أمَّا مسرحيَّة " التميمة " فالمكان الأساسي فيها هو المكان الكابوسى أو مكان الحلم، وهو الحجرة التي تعيش فيها الأمُّ والابنة والتي تمتلىء بالهوام ، ويكاد سقفها ينهار، ممَّا دفع الأم إلى قراءة التميمة التي كتبت بدم الحوت الذي قفز من جدار الحجرة، إضافة إلى مظاهر الرعب الذي أدخلته الأمُّ في روع ابنتها ؛ حيث أوهمتها أنَّها إذا فتحت النافذة سوف ينهال منها أكوام من الحيات والثعابين . إلى أنْ انهار سقف الغرفة واضطرت الابنة إلى محاولة الهروب ففتحت النافذة ، فَحَدث الانتقال من المكان الكابوسي إلى المكان الحقيقي الذي كشف ملامحه ظهور الأبنية والمنازل . إذ " تصرخ الفتاة وتتوجه نحو النافذة وتفتحها ... فتظهر الشمس مشرقة ... تخرج الابنة إلى المروج الخضراء ... تسمع موسيقى بيانو يتحول المكان من حولها إلى مروج خضراء ثم تبدأ الأبنية والمنازل في الظهور ... مع هبوط الستار " [3] .

---

[1] ملحة عبدالله ، الطلسم ، ص ٢٠٦ – ٢٠٧ .

[2] انظر ، المصدر السابق ، ص ٢١١ .

[3] ملحة عبدالله ، التميمة ، ص ١١ .

أمَّا مسرحيَّة " حينما تموت الثعالب " فنلاحظ فيها ظاهرة العود النفسي للمكان وهي ظاهرة اكتئابية ترتبط بالإحساس بالاغتراب ، فقد يحُسُّ الإنسان في أماكن يزورها للمرة الأولى أنَّه زارها من قبل ، وأنَّ في هذه الزيارة نوعاً من التكرار ، وقد " يكون التكرار غاية في ذاته . قد يكون إرجاءً للفقد ، وفي الوقت نفسه فإنَّ التكرار قد يكون محاولة لاستعادة الحب المفقود ، الأصل المفقود ، المكان المفقود ، الوطن ، البيت الذي بدونه يكون الإنسان غريباً ، ويسعى أيضاً بغرابة في عالمه . وقد يكون التكرار أيضاً هو الماضي المفقود ، الفردوس المفقود ، المحبوب المفقود ، لأنَّ الأنا هكذا بدونه ، الآن وهنا تكون ناقصة ومن خلاله وبه تكتمل ، هكذا قد يكون التكرار أيضاً محاولة لمجابهة الغياب لمواجهة الموت والفقد ومحاولة تجاوزهما . هكذا يكون التكرار مزدوج المعنى أيضاً . ثنائي الطبع ويجمع ما بين الحياة والموت محاولة لاستعادة الغائب المفقود الذي مات أو غاب أو اختفي بإحيائه مرة أخرى بتكراره مرة أخرى " [1] .

وهذا ما يتجلى في هذا المقطع الحوارى من مسرحية حينما تموت الثعالب :

الفتاة : ما هذا المكان الكئيب ... ؟ لقد انقبض صدرى منذ أنْ دخلت هنا ..

الشاب : إنَّه مكان لطيف ... كيف تشعرين بالانقباض منه ... لقد شعرت بالسعادة تغمرنى منذ وطئت قدماي بلاط المحلِّ .

...

الشاب : نعم وهذا ما يحيرني ... إن هذا المكان ليس غريباً عليَّ ... أشعر وكأنِّي جئت إلى هنا من قبل .

الفتاة : عله يكون شعوراً فقط .

الشاب : لماذا لا تصدقيني ؟ هذه أوَّل مرَّة أحضر فيها لهذا المكان [2] .

أمَّا الانتقال إلى المكان الحلمي في مسرحيَّة " الفنار " فهو محاولة للتغلُّب على الموت الذي أصبح محتوماً بعد كَفِّ البحث عن الطائرة المفقودة ، هو صراع بين ثنائية الحياة والموت أو التجلَّى والخفاء ، حيث : " [تَخْفُت الإضاءة على الجميع ما عدا أمي وهو يرتدي البنطلون الجينز وقد أطال شعره ويدخِّن البايب كما أنَّ طِراز المكان وأناقة مفروشاته تَنُمُّ على مستوى رفيع من الذوق بينما على الأريكة المقابلة تجلس نور وقد ارتدت بعض الملابس العصرية يرتفع صوت المذياع] .

---

[1] شاكر عبدالحميد ، الغرابة المفهوم وتجلياته في الأدب ، ص ٢١٨ .

[2] ملحة عبدالله ، حينما تموت الثعالب ، ص ٨٧ – ٨٩ .

صوت المذياع: ومازالت العاصفة مستمرة مما جعل علماء الأرصاد يحذرون من التجول والخروج إلى الشَّوارع والتواجد في الأماكن السياحيَّة وإلى إنذار آخر إنْ شاء الله .

نور : المدينة هنا عامرة بالبارات والخمَّارات وقاعات المؤتمرات أيضاً فَلِما تحبس نفسك مع كتاب تدَّعي أنَّه يفوح بالعفن .

أمي : أنت تقتاتين على غبار المصانع وعلى صفير عربات الإنقاذ .

نور : انظر من النافذة . شوارع فسيحة اكتظت بناطحات السحاب على جانبيها ودور السينما والعديد من المسارح والملاهي كما أنَّ أغصان الأشجار تداعب الضباب وكأنَّها تغزو عالمه ... عنيدة هي " [1] .

وكذلك التحوُّل إلى مكان الحلم مع فواز ، حيث يعود إلى التجبُّر على أمي حين يُحَرِّم عليه الدخول إلى مكتبه ، كما حَرَّم عليه الحلم والكلام والحوار والضَّحك بل حَرَّم عليه حتى البكاء .

[1] ملحة عبد الله ، الفنار ، ص ٤٠ ، ٤١ .

المبحث الثاني

تشْكيل فضاء الزمن المسرحي

يُعد الزمن أحد المباحث الرئيسة في دراسة السرديَّات بصفة عامَّة ، كما أنَّ له أهمية خاصَّة في المسرح ، وإن كان أكثر ارتباطاً بالرواية ، فالزمن بؤرة الخطاب الروائي المسرحي فـ " الأحداث تسير في زمن ، الشَّخصيَّات تتحرَّك في زمن ، الفعل يقع في زمن ، الحرف يكتب ويقرأ في زمن ، ولا نصّ دون زمن " (١) .

ولما كان العمل المسرحي يقوم على الفعل كان الزمان والمكان تأْطِيراً لهذا الفعل أو بمثابة إطار له ، فإذا "كانت الشَّخصيَّات – الفواعل – تقوم بأفعال وأحداث، فمعنى ذلك **أنها** جميعاً تتأطر في زمان ومكان محدَّدَين . وبحسب الصيرورات التي تتحقَّق فيها الأفعال وهي تقع ، والشَّخصيَّات وهي تتحرَّك ، يكتسب الزمان بعده الحقيقي باعتباره – وفي آن معاً – إطاراً للفعل وموضوعاً للتجربة . ومن خلال هذه العلاقة يمكن الحديث عن الزمانية *La Temportalite* باعتبارها–كما يسجل ذلك جان بويون– ليست شيئاً موجوداً أو كائناً ، ولكنها الطابع الذي يأخذه كل ما يتحقَّق في الزمان " (٢) .

ويقدم جيرار جينيت الزمان على الفضاء المكاني في الحكاية ، حيث يرى أنَّه "من الممكن أنَّ نقصَّ الحكاية من دون تعيين مكان الحدث ، ولو كان بعيداً عن المكان الذي نرويها فيه ، بينما قد يستحيل علينا ألا نُحدِّد زمنها بالنسبة إلى زمن فعل السرد لأنَّ علينا روايتها **إمَّا** بزمن الحاضر ، و**إمَّا** الماضي و**إمَّا** المستقبل . وربما بسبب ذلك كان تعيين زمن السَّرد أهمَّ من تعيين مكانه " (٣) .

أمَّا عن آلية البحث عن الزمن المسرحي فقد ارتضت الدراسات المسرحيَّة البحث عن المكونات الدالة على الزمن في المسرح من خلال الإرشادات الإخراجية المتعلِّقة بالزمن ، وكذلك من خلال الحوار ، حيث " يتم التعبير عن الزمن في النَّص من خلال

(١) صبحى الطعان ، بنية النص الكبرى ، مجلة عالم الفكر ، الكويت ،ع. ٢٣ ، ١٩٩٤م ، ص ٤٤٥ .

(٢) سعيد يقطين ، قال الراوي ، ص ١٦٧ .

(٣) لطيف زيتوني ، معجم مصطلحات نقد الرواية ، مكتبة الحياة ودار النهار للنشر ، بيروت ، ط.١ ،٢٠٠٢ م ، ص ١٠٣ .

الإرشادات الإخراجية وكل ما يحدِّد الزمن ضمن الحوار . في العرض يتمُّ ذلك من خلال **علامات** ذات وظيفة إرجاعية مباشرة تعيد إلى فترة زمنية معينة (شكل المكان والديكور وطراز الأغراض والإكسسوار ، وقطع الأثاث ، والأزياء ، الإضاءة التي توحى بليل أو نهار) . هناك أيضاً **علامات** غير مباشرة تتطلَّب من المتفرج أنْ يفكِّكها ليدرك الزمن كامتداد (تغيير الديكور من فصل لآخر ، التحوُّلات التي تبدو في مظهر عنصر من العناصر كاهتراء العربة التدريجي في عرض " الأم الشجاعة " للألماني برتولت بريخت *B. Brecht (1898 – 1956)* لكنَّ الزمن في المسرح لا يقتصر على كونه إرجاعاً لفترة أو حقبة زمنية أو امتداداً وإنَّما هو أيضاً تحوُّل وصيرورة تعبِّر عنها ديناميكيَّة الفعل المسرحي عبر انتقاله من بداية إلى نهاية . في هذه الحالة لا تكون العناصر المعبرّة عن الزمن مادية وملموسة ، وإنَّما تستنبط من شكل كتابة النَّص والعرض . من هذه العناصر التغيرات التي تطرأ على الشَّخصيَّة في علاقتها بالشَّخصيَّات الأخرى ضمن الحدث ، ومنها إيقاع النَّص (إيقاع سريع أو بطيء **تخلقه** كثرة الأحداث أو ندرتها ، ويتحكَّم به وجود الصراع أو غيابه ، وشكل تقطيع النَّص في علاقته بتمفصل الأجزاء) ومنها إيقاع العرض الذي يتجلَّى في أسلوب الأداء (ثقيل ومفخم ، لعبى وسريع) . وفي شكل الإلقاء (سرعة الكلام ، تبادل جمل قصيرة أو مقاطع طويلة) ، وحركة الممثِّلين على الخشبة (حركة بطيئة، ثبات ووضعيَّات جامدة، أو على العكس ، حركة سريعة وقفزات وتشكيلات حركيَّة متغيِّرة " [1] .

و**يتوزع** هذا **المبحث** على ثلاثة محاور هي :

المحور الأول : الإشارات الزمنية .

المحور الثانى : الزمن الفيزيائي او الفيزيقى .

المحور الثالث : الزمن الميتافيزيقي

المحور الأول:الإشارات الزمنية

[1] ماري إلياس و حنان قصاب ، المعجم المسرحي ، مرجع سابق ، ص ١٤٠ – ١٤١ .

على الرغم من أنَّ الإرشادات الإخراجيَّة كما يبدو من التَّسمية تتعلَّق بالعرض المسرحي أو تحويل النَّص المسرحي إلى عرض ، وتتوجَّه إلى مجموعة القائمين على العرض من ممثلين ومخرج وسينوغراف وغيرهم ، فإنَّها بحكم وجودها في النَّص المسرحي تُعِين القارئ على تخيُّل شكل العرض المسرحي .

جدير بالذكر أنَّ حجم الإرشادات الزمنيَّة في النَّص المسرحي قليل جداً إذا ما قيس بالإرشادات المكانيَّة ، وذلك لكون المسرح فناً سينوغرافياً تُسيْطر عليه الصورة المرئيَّة، كما أنَّ المكان لا يتداخل مع الشَّخصيَّة المسرحيَّة أو الفعل المسرحي مثل تداخل الزمان ، لذا يمكن فصله عن بقية العناصر ، أمَّا الزمن فيصعب فصله . وهذه القلَّة ليست على مستوى الكم فقط ، بل على مستوى التنوع الكيفي أيضاً ، حتى إنَّنا نجد إحدى عشرة مسرحيَّة من مجموع المسرحيات الخاضعة للدراسة وعددها أربع وثلاثون مسرحيَّة لملحة عبدالله تخلو من أية إشارات زمنيَّة .

وقد تنوعت الإشارات الزمنية في مسرح ملحة عبدالله على النَّحو الآتي :

أ – إشارات وردت في وصف المنْظر المسرحي :

وهي إشارات تتعلَّق بتحديد الوقت الذي تقع فيه أحداث المسرحيَّة يحدِّده الكاتب المسرحي عند وصف المنْظر المسرحي باعتبارها نوعاً من الإرشاد للمخرج والممثِّلين والسينوغراف . ومثال ذلك ما ورد في مسرحيَّة " الحجلة وعين العفريت " حيث الوصف " ساحة تحوطها بيوت القرية أمام بيت العمدة ، يجلس مجموعة من الأولاد والبنات في شكل دائرة كبيرة في وسط الجرن بينما يبدو ضوء القمر ساطعاً غلب على ضوء الفوانيس الضعيف الذي يتسلَّل من مصابيح القرْية " [1] .

وهنا تقوم الإشارة على تحديد الوقت وهو الليل عن طريق الحديث عن ضوء القمر الساطع . وكذلك في مسرحيَّة " ابن الجبل " حيث ورد في وصف المكان :

[1] ملحة عبدالله ، الحجلة وعين العفريت ، ص ٣ .

" الوقت ليلاً مع سطوع ضوء القمر على المكان ، السكون يلفُّ المكان وعبده يلعب الحجلة وعين العفريت " [١] .

وكذلك في مسرحيَّة " الجسر " حيث ورد في وصف المنْظر : " ووضع إبريق الشاي على النَّار وهو يعزف على ناي يمسكه في يده ، السماء أضيئت بضوء الفجر"[٢]. حيث يستشفُّ منه أنَّ الزمن نهاري أو في بدايات النَّهار .

وكذلك في مسرحيَّة " الاسم عربي " حيث ورد في وصف المنْظر : " ... نور ساطع يأتي من الماسورة وتسمع أصوات نبضات قلب عالية " [٣] حيث يتَّضح من الوصف أنَّ المنْظر نهاري .

ولا يخرج المنْظر في مسرحيَّة " اللَّمس " عن تحديد وقت وقوع الحدث المسرحي ، حيث ورد فيه " الوقت ظهراً ، كما تبدو حرارة الشمس ملتهبة " [٤] .

وكذلك في مسرحيَّة " زمن المنظى " في المشهدين الرابع والسادس ، فقد ورد في وصف المنظر في المشهد الرابع : " في مكتب أبوسالم وقد جلس خلف مكتب بينما سعد أمامه وقد أطفأ المصابيح ما عدا مصباح صغير على جانب المكتب " [٥] حيث يُستشفُّ من الوصف أنَّ المنظر ليلى ، أمَّا في المشهد السادس فقد جاء التعبير الزمني صريحاً ، حيث ورد فيه : " سعد والمدير في المكتب ليلاً المكان معتم ماعدا إضاءة مسلَّطة على الورق " [٦] .

أمَّا في مسرحيَّة " حانة الربيع " فقد حدَّدت الإرشادات الزمنية وقت وقوع الأحداث بفصل الشتاء وبداية تراكم الجليد ، حيث ورد في وصف المنْظر : " تتساقط على زجاج النَّوافذ بعض قطرات المطر . صوت نَقْر المطر على الزجاج يختلط بصوت

---

[١] ملحة عبدالله ، ابن الجبل، مخطوط ، ص ١ .

[٢] ملحة عبدالله ، الجسر ، ص ١٩٠ .

[٣] ملحة عبدالله ، الاسم عربي ، ص ٢ .

[٤] ملحة عبدالله ، اللمس ، ص ١١ .

[٥] ملحة عبدالله ، زمن المنظى ، ص ١٦٦ .

[٦] المصدر السابق ، ص ١٧٤ .

الرياح الشديدة وصوت أمواج البحر الهادرة . يوجد في أحد الأركان معطف رجالي معلَّق" [١] .

وكذلك في مسرحيَّة " حينما تموت الثعالب " حدَّدت الإرشادات الزمنيَّة وقت وقوع الحدث بأنَّه ليلي حيث " الظلام يَعُمُّ المكان ... وقد أضاءت النَّار . ينعكس ضوء النَّار على الكوخ " [٢] .

أمَّا مسرحيَّة " صاحية ... ونعسان " فقد وردت فيها الإرشادات الزمنيَّة لتحدد وقت الفعل المسرحي في أكثر من منْظر مسرحي ، ففي المنْظر الأوَّل : " يدخل عامل المقبرة وهو عجوز أشعث الشَّعر ، يتوكَّأ على عكاز وفي يده الأخرى فانوس"[٣] حيث يُسْتَشَفُّ منْ حَمْلَه للفانوس أنَّ المشهد ليلي ،كذلك في المشهد الثالث حيث المنْظر : " زنزانة مظلمة وبها بعض الحبال والجنازير وقد غطَّى العنكبوت الجدران . يجلس ياسين قرفصاء يرتعش من البرد ... " [٤] . والمشهد ليلي وفي فصل الشتاء حيث البرد القارص . أمَّا المشهد السادس فمنظره " على شاطىء الإسكندريَّة يجلس عرفه وتجلس صاحية بجواره . الظَّلام يخيِّم على المكان . ضوء الفانوس يَنْعكس على رَكْيَة النَّار وقد أشعلت ، صوت موج البحر في الخلفية " [٥].

أمَّا مسرحيَّة " اغتيال المواطن دو " فقد حدَّدت الإرشادات الزمنية وقت وقوع الأحداث المسرحيَّة بليلة شتويَّة ، وذلك في تمام الساعة السابعة من مساء هذه الليلة

[١] ملحة عبدالله ، حانة الربيع ، ص ٦٦ .

[٢] ملحة عبدالله ، حينما تموت الثعالب ، ص ٨٧.

[٣] ملحة عبدالله ، صاحية ونعسان ، ٦٨ .

[٤] المصدر السابق ، ص ٨٥ .

[٥] المصدر نفسه ، ص ١٠٧ .

حيث ورد في وصف المنْظر " الوقت مساء . ليلة شتويَّة فنرى المدافيء الصناعيَّة بجوار المناضد وقد أُشعلت ... ساعة الحائط في الخلفية تشير للسابعة" [١] .

وكذلك مسرحيَّة " التَّميمة " المشهد فيها ليلي يبدو ذلك من وصف المنظر حيث " الإضاءة خافتة تبعث من الشموع المعلقة على الحوائط " [٢] .

وقد تتكشَّف الأبعاد الزمنيَّة للحدث المسرحي من خلال الإشارات الزمنية المتعلِّقة بوصف أثر الزمن على الشَّخصيَّات أو بعض المقتنيات أو الأشياء ، وهي تقنية فنِّية ذات وظيفة إرجاعية تُحِيل إلى شَكْل المكان وديكورات المنْظر المسرحي . وقد اعتمد المسرح على هذه التقنية كما في مسرحيَّة الأمُّ الشجاعة لبريخت . وقد سبق الإشارة لهذه التقنية . وقد اعتمدت عليها ملحة عبدالله في مسرحها كثيراً . ويتجسم ذلك في مسرحيَّة " التَّميمة " حيث المكان " غرفة شبه خالية إلا من بعض الأثاث المهترئ ... في يمين الغرفة شماعة حديد علاها الصدأ وقد غطى معظمها بالطو رجالى ممزق " [٣] . فالأثاث المهتريء والصدأ الذي غطى الشماعة والبالطو الرجالي الممزَّق . دليل على تقاوم الفترة الزمنية التي تمَّ فيها شراء هذه الأشياء ، ودليل أيضاً على تدنِّي المستوى الاقتصادي لهذه الأسرة . وقد ساهم هذا الوصف في تحريك الصراع الدرامي.

وقد تُعيد الإشارات الزمنيَّة إلى دلالة مرجعيَّة بوصف الأشياء القديمة كما في مسرحيَّة " ليلة في فرانكفورت " حيث المنظر : "كازينو قديم يبدو عليه أنه أثر قديم حيث تعلَّقت على جدرانه العديد من الأيقونات القديمة " [٤] ،كذلك الأمر في مسرحيَّة " المتاهة " المكان في بداية المسرحيَّة " مَتْحَف قديم حيث تنتشر فيه التماثيل الذهبية وتتناثر التُحف " [٥] .

---

[١] ملحة عبدالله ، اغتيال مواطن ، ص ٨٣ .

[٢] ملحة عبدالله ، التميمة ، ص ٣-٤ .

[٣] المصدر السابق ، ص ٣-٤ .

[٤] ملحة عبدالله ، ليلة في فرانكفورت ، ص ٤٠ .

[٥] ملحة عبدالله ، المتاهة ، ص ١ .

وقد تمتدُّ الإشارات الزمنية من الأشياء إلى الشَّخصيَّات كما يبدو في مسرحيَّة "المتاهة" أيضاً حيث " يدخل على إثر المشاجرة أَمِي وهو رجل في الخمسين من عمره ولكنَّه يبدو أكبر من سِنِّه حيث تغزو التجاعيد وجهه ويغطي الشَّعر الأبيض رأسه ، متأنق بعض الشيء رغم أنَّ ملابسه تبدو قديمة وبها بعض الرقع " [١] . فالهموم التي تراكمت على كاهله أضافت إلى سنِّة الكثير ، فما شاب رأسه من سنين تتابعت عليه ولكن شَيَّبته الهموم .

والأمر كذلك في مسرحيَّة " صهيل ، " فمبروك " رجل عجوز في الخمسين ولكن يبدو عليه الكبر . يمسك بيديه ناياً ينفخ فيه بِلَحْن موسيقى حزين " [٢] . وتتكرَّر بعض الإرشادات الزمنيَّة كما في مسرحيَّة " حانة الربيع حيث المكان " حانة قديمة كما يبدو من طرازها القديم جداً . تتناثر في أرجائه بعض الأيقونات القديمة " [٣] . فقد سبق هذا الوصف في مسرحيَّة " المتاهة " باختلاف أنَّ الموصوف متحف وليس حانة.

وتبدو الإشارات الزمنية في مسرحيَّة " مركب بان " أكثر مباشرة في توجيه السينوغراف ، حيث في بيته " الجدران قديمة والأرائك بالية لكنَّ مسحة من عبق الماضى تلفُّ المكان " [٤] .

ويبدو النُّضج الفنّي في استخدام الإشارات الزمنية في مسرح ملحة عبدالله في مسرحيَّة " الجسر " ، فقد استثمَّرت الإشارات الزمنية للسينوغراف في تهيئة المتلقي للتفاعل مع الحدث الدِّرامي حيث المنظر : " أسفل أحد الكباري الجديدة تحت الإنشاء يوجد بعض الأشياء القديمة . أساسات الكوبري من الحديد الصدئ ويظهر عليها

[١] ملحة عبدالله ، المتاهة ، ص ٣ .

[٢] ملحة عبدالله ، صهيل ، ص ١٧٧ .

[٣] ملحة عبدالله ، حانة الربيع ، ص ٦٦ .

[٤] ملحة عبدالله ، مركب بان ، ص ١٠٠ .

القدم... على الكوبري توجد سيارة قديمة عبارة عن عجلات وصفيح حديد بدون أبواب . وقد نامت العجلات الأربع بِنِسَب مختلفة على الأرض " [١] .

ب – إشارات زمنيَّة وردت على لسان الراوي :

وقد وردت هذه الإشارات الزمنية على لسان الراوي في مسرحيَّة واحدة من المسرحيَّات الخاضعة للدِّراسة وهي مسرحيَّة " الاسم عربي " حيث ورد على لسان الراوي قوله : " بس الليلة حر شوية " [٢] . ممَّا يدلُّ على أنَّ الوقت ليل وفي فصل الصيف حيث ارتفاع درجة الحرارة .

ج – إشارات زمنية وردت على لسان الشَّخصيَّات :

وقد اعتمدت ملحة عبدالله على هذه التقنية في بعض المسرحيات ومنها مسرحيَّة " صاحية ونعسان " حيث وردت إرشادات زمنية تحدِّد الزمن وهو الليل على لسان عرفة في هذا الحوار :

صاحية : لا ... ده أنا أهد الدنيا على اللي فيها .
عرفة : روحى يا بنتى الله لا يسيئك الدنيا ليل والديابة مالية البلد [٣] .

وكذلك مسرحيَّة " حالة اختبار " حيث ورد على لسان الشَّخصيَّات ما يفيد طول الفترة الزمنية ما بين الكون من قبل والواقع الافتراضي الذي اختطته الكاتبة كما يبدو في هذا الحوار :

المهرّج : لقد مضى وقت طويل منذ مارست هذه الوظيفة .
الإمبراطور : هل تعتقد أنه مضى وقت طويل حقاً ؟
المهرّج : أعتقد أنَّ قروناً خَلَت ... لِمَ تسأل يا مولاى ؟
الإمبراطور : لكم اشتاقت نفسي أنْ أرجع كما كنت [٤] .

وكذلك في مسرحيَّة " الحجلة وعين العفريت " حيث ترتبط الإشارة الزمنية ببعض العادات والأغاني الفلكورية مثل اختناق القمر كما ورد في هذا الحوار :

"خضرة : لا أنا هالعب .
بنت : بس يا خضرة نور القمر مِتْحَاش نِسْتَنَّى شوَيَّة [١] .

---

[١] ملحة عبدالله ، الجسر ، ص ١٩٠ .

[٢] ملحة عبدالله ، الاسم عربي ، ص ٤ .

[٣] ملحة عبدالله ، صاحية ونعسان ، ص ٣ .

[٤] ملحة عبدالله ، حالة اختبار ، ص ٣ .

حيث يستشف من هذا الحوار أن الوقت ليل وأن السحب تخفي ضوء القمر أو أن هناك ظاهرة خسوف القمر .

وقد تحدِّد الإرشادات الزمنية الفَصْل كما في مسرحيَّة الجسر حيث ورد في حوار قناوي مع الغفير ما يفيد أنَّ الوقت في فصل الشتاء ، يقول :

قناوي : [يزيح عنه بطانية سوداء وهو نائم] البرد مش مخلّيني أنام . هما مش قالوا إنهم هيبنوا كشك ننام فيه ؟

الغفير : الإجراءات بتأخذ وقت [٢] .

من هنا يتضح أنه برغم قلَّة تنوع الإشارات الزمنية في المسرح فإنَّها تُمثِّل أهمية كبيرة في عمل المخرج والممثلين والسينوغراف بل وفي تطور الفعل الدِّرامي .

المحور الثاني : الزمن الفيزيائي

إنَّ المعيار في تقسيم الزمن إلى فيزيقي وميتافيزيقي هو علاقة الزمن بالذات الإنسانية ، فالزمن الفيزيقي أو الفيزيائي يقع خارج الذات الإنسانيَّة ، وهو ما يعرف بالزَّمن الموضوعي[٣] .

ويقسم النُّقاد الزمن الفيزيائي وهو الزمن الطبيعي الذي يقع خارج الذات إلى قسمين " قسم يربط الحدث بفعل السَّرد وبالتالي بالمتكلِّم ، ويفيد من الإشارات الزمنية (أمس ، السنة الماضية ...) وقسم آخر لا يربط زمن الحدث بفعل السرد ، بل بزمن حدث آخر . وهذا القسم الثاني هو الذي يستخدمه الأدب السَّردي ، فالحكاية متوالية زمنيَّة ، وزمنها مزدوج ، زمن المدلول (الحدث) وزمن الدال (الخطاب) وأحداث الحكاية قد تستغرق سنوات ، ولكننا نقرأ تفاصيلها في ساعات " [٤] .

---

[١] ملحة عبدالله ، الحجلة وعين العفريت ، ص ١١٢ .

[٢] ملحة عبدالله ، الجسر ، ص ١٩١ .

[٣] أنظر: عبير صلاح الدين ، الزمن بين الفلسفة والفن ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٣ م ، ص ٢١ .

[٤] لطيف زيتوني ، معجم مصطلحات نقد الرواية ، مرجع سابق ، ص ١٠٣ .

والقسم الأوَّل من القسمين السابقين هو الذي نقابله في المسرحيَّات التي تعتمد على الراوي أو الجوقة (الكورس) لأنَّ هذه المسرحيَّات تشتمل على زمنين : زمن للراوي أو الجوقة وزمن للأحداث نفسها .

أولاً : الزمن الدائري :

وهذا النوع من الزمن الفيزيائي أكثر شيوعاً في المسرح اليوناني أو المسرح الكلاسيكي بصفة عامَّة ، فقد " وصف الفلاسفة الأوائل الزمن بأنَّه ذو حركة دائريَّة ، وهو يعنى أن الزمن يسير في حلقة مفرغة . الليل يأتى في أعقاب النهار ، والشتاء ينقضي ليأتي الصيف ، ثمَّ تعود دورة الحياة تكرِّر نفسها بين تعاقب الليل والنَّهار ، وتكرار الفصول ، وبذلك يتصف الزمان بالتكرار والتواتر ، والماضي – تبعاً لذلك – يعود فيكرِّر نفسه في الحاضر والمستقبل ، وهو ما أُطلق عليه الزمن الدائري ، ولقد واجهت الفلسفات القديمة مشكلة الزمان بالنَّظر إليه تبعاً لذلك على أنَّه بُعْد بذاته وذهبوا إلى تفسيرات عقلانيَّة للزمان بوصفه تكراراً وتواتراً . وعلى أنَّه دورة تعود مجدداً في حركة متساوية خلال الكون " [١] .

ومن النقاد والفلاسفة الذين قالوا بهذا الزمن أرسطوطاليس حيث يقول : "الزمان نفكر فيه على أنه دائرة " [٢] . فقد نظر أرسطو للزَّمن على أنَّه دوره لا نهاية لها، فالتَّاريخ أو الزمن يعيد نفسه كما هو شائع أو معروف ، وهذا التَّفسير يتطابق مع ما قدمته الديانات القديمة في تفسير الزمان على أنَّه " دورة تعود مجدداً إلى ما لا نهاية ، ولا تفنى أبداً ، تَكْفُل الميلاد الجديد وحياة المستقبل على الأرض " [٣] . لذلك فقد وصفت الديانات القديمة الزمن بالخلود والأبدية تتداخل فيه البداية والنهاية ، كما عملت على دمج الحاضر في الماضي والمستقبل ، فالحاضر يصبح ماضياً والمستقبل يصبح حاضراً ، ثمَّ

---

[١] عبير صلاح الدين ، الزمن بين الفلسفة والفن ، مرجع سابق ، ص ٢٣ .

[٢] كولن ولسن ، فكرة الزمن عبر التاريخ ، ت. فؤاد كامل ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت، ١٩٩٦م،ص ١٦ .

[٣] المرجع السابق ، ص ١٥ .

يتحول ليصبح ماضياً ، والشتاء ينقضي ليأتي الصَّيف وهكذا دائماً حيث تمضي الطبيعة[١] .

وكذلك في مسرحيَّة " ليلة في فرانكفورت " [٢] . فالقدر قد صَبَّ جام غضبه على " لورا " لأنَّها خائنة من وجهة نظر آدم ، لذا أغرقها آدم في النَّهر ، ثمَّ ظهرت ابنتها التي ورثت اللعنة لأنَّها سقطت حين تحولت إلى فتاة ليل ، وحين قتلت آدم فورثت اللعنة ودس لها الجرسون السم في الحساء ، كما انتقلت اللَّعنة إلى الجرسون لأنَّه اقترف الإثم بالقتل وكان جزاؤه القتل . فهنا توارث اللعنة ، وهذا التوريث هو نوع من التكرار أو التواتر يخلق نوعاً من دائريَّة الزمن حيث تتداخل البداية مع النهاية ويتحول الحاضر إلى ماضٍ ويتحوَّل المستقبل إلى حاضر ثمَّ يتحول بعد ذلك إلى ماضٍ في متوالية أو تعاقب زمني سرمدي .

وكذلك في مسرحيَّة " صاحية ... ونعسان " [٣] . فقد بدأت المسرحيَّة ببحث صاحية عن نعسان تُلَمْلِم أشلاءه من أرجاء مصر ، تلك الأشلاء التي حكى كل جزء منها صراعاً خاصّاً اجتماعياً أحياناً ، سياسياً حيناً آخر ، وبعد أنْ لَمْلَمَت أجزاء نعسان (أوزيريس في الأسطورة المصرية) وَجَدَته مسْخاً ، وليس هو نعسان التي عانت الأمرَّين ولعقت الصبر حتى تعثر عليه ، فبدأت رحلة البحث من جديد ، هي محاولة لبعث الحياة بعد الموت وهذا نوع من تعاقب المتكرر أو المتواتر يخلق زمناً فيزيائياً مسرحيّاً دائرياً .

ثانياً : الزمن الخطِّي :

وهو القسم الثاني من قسمي الزمن الفيزيائي ، والثابت علميَّاً أنَّ " مفهوم الزمن الخطِّي يناقض تماما مفهوم الزمن الدائري ، فإنْ كان الأخير هو زمن متكرِّر تتداخل فيه البداية والنهاية ، فالزمن الخطِّي على عكس ذلك ، يسير في خط مستقيم وفي اتجاه واحدٍ لا رجعة له . وبالتالي يكون هناك استحالة لتكرار الماضي ، لأنَّه يسير بانتظام في

[١] كولن ولسن ، فكرة الزمن عبر التاريخ ، ص ١٦٨ .

[٢] ملحة عبدالله ، ليلة في فرانكفورت ٧٦.

[٣] ملحة عبدالله ، صاحية ... ونعسان ٣٣ .

خطٍّ مستقيم ، وهو ما أَطْلَق عليه الفيلسوف روي بورتر (الزَّمن الخطِّي) في تحليله لمفهوم الزَّمن ، حيث يرى روي بورتر أنَّ الزَّمن الخطِّي ظهر في الديانة المسيحية التي نظرت إلى الوجود على أنه ذو بدء ونهاية بدءاً بخلق آدم وحواء ونهاية بيوم القيامة ونهاية الكون .... والزمن الخطِّي زمن طبيعي ، وهو " خاصية موضوعيَّة من خواصِّ الطبيعة . ولهذه الخاصِّية جانبان هما : الزمن التَّاريخي والزَّمن الكوني ،وللزمن الطبيعي ارتباط وثيق بالتاريخ ، حيث إنَّ التَّاريخ يمثِّل إسقاطاً للخبرة البشرية على خطِّ الزمن الطبيعى . وهو يُمثِّل ذاكرة البشريَّة يختزن خبراتها مدونة في نص له استقلاله عن عالم الرواية . ويستطيع الروائى أن يغترف منه كلَّما أراد أنْ يستخدم خيوطه في عمله الفني . واهتمَّ الواقعيون اهتماماً خاصَّاً بالزَّمن التَّاريخي الذي يمثِّل المقابل الخارجي الذي يسقطون عليه عالمهم التخييلي " [1] .

وقد تبنى نبيل راغب اتجاه آينشتين في القول بالزَّمن الخطِّي النسبي ، يبدو ذلك في قوله : " إنَّه إذا كان قانون النسبية يحكم حياتنا ، فهذا راجع أساساً إلى الزَّمن الذي يسير في اتجاه واحد ولا يعود ولو للحظة إلى الوراء " [2] .

وقد تبدى اعتقاد نبيل راغب في الزمن الخطِّي النسبي في " تفسيره لمأساة الإنسان في الأعمال الأدبية حيث يواجه الإنسان الزمن الذي لا يعود إلى الوراء ومن ثمَّ استحالة تصحيح أخطاء الماضي ، حيث يرى أنَّ الإنْسان عنْدما يخطىء عليه أنْ يدفع ثمن خطيئته ولا سبيل للعودة إلى الماضي كي يمحو عنه وزر أخطائه .

ومن ذلك نرى أنَّ الزمان بدلاً من أنْ كان دائرياً متكرِّراً أصبح أُحادي البُعْد متتابعاً ، لا رجعة له ، ويفسر ذلك ما قاله عالم الجيولوجيا بوفون : " العامل العظيم في السرعة هو الزمان ، إذ يمشى بخطوات منتظمة ، ولا يفعل شيئاً ... ولكن على درجات ومراحل تدريجية وفي تتابع . والتغيرات التي يحدثها لا تلاحظ أول الأمر ثمَّ تأخذ في الظهور رويداً رويداً ، ثمَّ تكشف عن نفسها آخر الأمر " [3] .

---

[1] سيزا قاسم ، بناء الرواية ، مرجع سابق ، ص ٦٨ .

[2] نبيل راغب ، التفسير العلمي للأدب ، المركز الثقافي العربي ، القاهرة ، ١٩٨٠م ، ص ٧٩ .

[1] عبير صلاح الدين ، الزمن بين الفلسفة والفن ، مرجع سابق ، ص ٣٢ .

أمَّا هنرى برجسون فقد توصل إلى مفهوم معين للزمن الخطِّي ، هذا المفهوم خاصّ به ، يقترب به من مفهوم الزمن الدِّرامي ، حيث " نظر برجسون إلى الزمان في سيلانه الدائم المستمر في خط واحد ، إلا أنَّه قد تناول عدة مفاهيم للزمان ، إلى أن توصل إلى مفهوم خاص به ، هو ما يتعلق بما أسماه بزمن الديمومة أو الزَّمان بالمعنى الحيوي ، و هي النَّظرة الموضوعية المتطورة لمفهوم الزمان عند برجسون بأنْ ربط بين حاضر وماضي ومستقبل الإنسان وهو يعني بذلك الزَّمن المعيش ، وبالتالي اعتد برجسون بالزمن الإنساني الذي تطور فيما بعد في الفلسفة الوجودية بما سُمِّى بالزَّمن الدِّرامي " [1] .

وقد تجلَّى الزمن الخطِّي في مسرح ملحة عبدالله في مسرحيات كثيرة منها مسرحيَّة فنجان قهوة [2] . حيث سار الزمن في زمن خطى لا نتوء فيه سواء أكان هذا النتوء بالاستباق أم الاسترجاع ، فقد بدأت المسرحيَّة باستعراض للأسرة بأجيالها المختلفة الجد والأب والأبناء ، واختلاف المعطيات الثقافية لكل جيل من الأجيال الثلاثة وموقفها من مظاهر المدنية . من خلال تركيز الضوء على حدث غير مركب وهو الرغبة في تناول فنجان القهوة ، واستمرت الأحداث في التَّطَوَّر حتى نهاية المسرحيَّة ، وفيها يتضافر زمن الحدث مع زمن الحبكة الدرامية من خلال تركيز المسرحيَّة على الحدث الدِّرامي بينما تركَّز الرواية على الشَّخصيَّة تريد الباحثة أنْ تشير إلى أنَّ خطيَّة الزمن في المسرحيَّة تبدأ من ميلاد الحدث وليس من ميلاد الشَّخصيَّة كما تفعل الرواية . وقد تجلَّت الخطيَّة في الزمن الفيزيائي من خلال مسرحيَّة " مية أراجوز " [3] . من خلال ميلاد المواجهة بين الأراجوز والنِّظام السياسي الفاسد ، فلم تبدأ من ميلاد على النَّاظر (الأرجوز) ولكن من خلال ميلاد الحدث الدِّرامي ، مع السير قدماً بشكل مصاحب لتطوُّر الحدث الدِّرامي وصُولاً إلى الحبكة ثمَّ لحظة الكشف والتنوير من خلال الوصول للسلطان وإقناعه بفساد بطانته التي أفسدت علاقته بالشعب .

---

[1] المرجع السابق، ص ٣٣ .

[2] ملحة عبدالله ، فنجاة قهوة ، ص ٢١٣ .

[3] ملحة عبدالله ، مية أراجوز ، ص ٢٠٧ .

وقد تخترق خطية الزمن الفيزيائي بعض الاستباقات الزمنية " وتعني أنْ يشار إلى أحداث قبل أوان حدوثها ، ويرى جنيت إنَّها أقل تواتراً من الاسترجاعات في التقاليد الغربية على الأقل" [١] . ويعدُّ بمثابة التطلعات التي تشكل التوطئة لأحداث سيجري الحديث عنها لاحقاً تختصُّ بمصائر بعض الشُّخوص المسرحيَّة .

ويتجلَّى ذلك في مسرحيَّة " صهيل " لملحة عبدالله فالزمن فيها خطِّي ولكن به زمناً استباقياً ، حيث تبدأ المسرحيَّة بعرض شخصيَّة مبروك وهو رجل عقيم ، وزينب امرأة ولود ، وتسير الأحداث في اتجاه واحد حيث يجتمع الدكتور أبراهام مع بعض خبراء الأجنَّة الذين يتبعون منظمات صهيونية تريد تدمير المجتمعات العربية وذلك بالقيام بتجارب الحقن المجهري إلا أن الوعى لدى مبروك يضيع عليهم هذه الفرصة فيقتلون مبروك مع ظهور ملايين الأشخاص الذين يشبهونه .

وداخل هذا الزمن الخطِّي زمن استباقي يتَّصل بتصورهم لما ستكون عليه الأمور إذا لم تُقْتل زينب كما يبدو في هذا الحوار :

حنا :المنظِّمة من خلال تحليل عينات الدم اكتشفت اكتشاف مثير ... مصيبة .

الدكتور: خير .

دافيد : إن لو الأجنة اتولدت هتنقسم كل خمس دقائق وده معناه أن الكرة الأرضية تمتلئ عن بكرة أبيها بالأطفال بعد أقلّ من شهر .

.....

مبروك : مليارات الأخوة ... وكلَّهم شبهي" [٢] .

وقد يَحْدث حذف ضمني للزمن في تطور الأحداث مع شخصيَّة من الشَّخصيَّات والحذف الضمني " هو ما لا يُصَرّح النَّص بوجوده بالذات ، إنَّما يستدل عليه من ثغرة في التسلسل الزمنى " [٣] . ويلاحظ ذلك في مسرحيَّة " صهيل " [٤] أيضاً، حيث لم يرد في النَّص ما يتعلَّق بطبيعة حياة مبروك في أوروبا ، وهي الأحداث التي أدَّت

---

[١] صالح مفقودة و نصيرة زوزو ، بنية الزمن في رواية شرفات بحر الشمال لواسيني الأعرج (الأثر)، مجلة الآداب واللغات ، جامعة ورفلة ، الجزائر ، العدد ٤ ، ٢٠٠٥م ، ص ٦٩ .

[٢] ملحة عبدالله ، صهيل ، ص ٢٠٤ ، ٢٠٥ .

[١] صالح مفقودة و نصيرة زوزو ، بنية الزمن في رواية شرفات بحر الشمال ، ص ٧٧ .

[٢] ملحة عبدالله ، صهيل ، ص ١٧٣ .

إلى تطوره العقلي حيث يدرك من الأحداث ما لمْ يكنْ متصوَّراً عند الدكتور أبراهام ورفاقه . وهذا الحذف قد ورد في إطار زمن خطِّي فيزيائي .

وأحد النتوءات التي تعتري الزمن الفيزيائي الخطِّي في العمل الدِّرامي ما يعرف باسم الاسترجاع المختلط " وهو استرجاع مزاوج بين الداخلى والخارجى . يقوم على استرجاع خارجي يمتدُّ حتى ينْضمّ إلى منطلق الحكاية الأولى ويتعدَّاه "[١] . وقد اتضح ذلك في مسرح ملحة عبدالله في مسرحيَّة " صيد الأمواج "[٢] . في حكاية عدنان لما حَدَث لأبيه ولإخوته وما لحق بالأسرة وهو استرجاع داخلي ، ودور الكورس أو الجوقة في المزج بين الاسترجاع الخارجي والاسترجاع الداخلي محدثاً ما يعرف باسم الاسترجاع المخْتَلط . وهو نتوء في زمن خطِّي ممتد يعتمد على الجانب الفيزيائي أو الفيزيقي وليس الجانب الميتافيزيقي الذي تبدَّى في قول الكورس " يجلس يومياً أمام البحر ... يناجي أمواجه العاتية ... يُحْصي الموجات تباعاً ... واحد ... اثنان ... ثلاثة " وهي عبارة توحي بالديمومة أو الاستمرار الزمني الذي هو مرادف لخطيَّة الزَّمن الدِّرامي .

وقد يحدث – نتيجة تأزُّم النَّفس الإنسانية – نوع من التداخل الزمني ، كأنْ يتداخل الاستباق والاسترجاع في آنٍ واحد ، ويتداخلا معاً في الزمن الخطِّي الفيزيائي ، يلاحظ ذلك في مسرحيَّة " صيد الأمواج " لملحة عبدالله كما يبدو في هذا الحوار :

الكورس : ها هو يعاود لعبته المتكرِّرة في النِّسيان .
عدنان : كنَّا صغاراً في العام المقبل .
الكورس : يخطىء عمداً في الكلمات .
عدنان : في العام المقبل كنَّا نشتاق لحضن دافيء .
[أفراد الكورس يتحوَّلون إلى أفراد أَمْن يرتدي كل منهم زياً أسود وشرائط حمراء تتدلَّى من على الرأس ويحمل كلٌّ منهم بندقيَّة] .
عدنان : في عام قادم كنَّا نصطاد على شاطىء البحر والتهمت موجة أقدام الصيادين كنا نصطاد اللؤلؤ ... وجاءت إلينا الأمواج بالكثير والكثير[٣].

---

[١] صالح مفقودة ، نصيرة زوزو ، بنية الزمن في رواية شرفات بحر الشمال ، ص ٦٩ .

[٢] ملحة عبدالله ، صيد الأمواج . ص١

[٣] ملحة عبد الله ،صيد الأمواج ، ص ٢ .

المحور الثالث : الزمن الميتافيزيقي

إنَّ دراسة الزمن الميتافيزيقي أمر بالغ الصعوبة ؛ وذلك لأنَّ فيزيقية الزمن أو فزيائيته أمر يصعب إدراكه ، لكونه غير قابل للتَجسُّد ويصعب فصله عن غيره من مُعطيات الكون . فهو مصاحب للشَّخصية ولأفعالها ولتصوراتها ، ولكنْ هل يمكن فصله عن هذه العناصر من مكونات العمل المسرحي ؟! .

والزمن الميتافيزيقي متخيَّل ، من صنع الخيال ، لا وجود له إلا في خيال الإنسان، وأصدق تعبير عن الزمن الميتافيزيقي ما ورد في تفسير كولن ولسن لرواية ويلز (آلة الزمان)، حيث يرى أن ويلز تناول السفر في الزمان ، بل إنَّه يصف الزمان في تفسيره للرواية بأنَّه " سفر ذهني من المهْد إلى اللَّحد " (١) .

وتلعب المخيلة دوراً مهماً في أحلام اليقظة وأحلام النوم كما يرى يوسف مراد، حيث " تعمل على تحوير الصور الذهنية ، وتبرز بعض الأشياء وتَسْدُل على بعضها ستاراً كثيفاً يُخْفِيْها ، وتفتح مجالاً غير مُتوقَّع للتأويلات الوهميَّة هذا ما تصنعه مخيِّلة الطِّفل ومخيِّلة الفنان المبدع ، كلاهما متحرِّر من القيود الخارجيَّة ، وهو أيضاً مجال الأحلام على نوعيها أحلام النَّوم وأحلام اليقظة " (٢) .

والفرق بين أحلام اليقظة وأحلام النَّوم " هو أنَّ الإنسان في الحالة الأولى يعمل على توجيه خياله كيفما يشاء ، في حين أنَّه في أحلام النوم تكون الإرادة منْعدِمة ، وقد تكون مادة أحلام اليقظة هي ما مرَّ به الشَّخص الحالم من انفعالات وتجارب عاطفيَّة في الماضي ، بتحقيق رغباته الماضية في الحاضر ، وقد تكون في أحيان أخرى متطلِّعة نحو المستقبل بافتراض تحقيق أمنية يستحيل تحقيقها في الحاضر أو قد تكون فراراً من ذلك الحاضر نحو عالم مثالي يرى فيه الإنسان صورته المثالية التي رسمها عن نفسه ، أو قد

(١) كولن ولسن ، فكرة الزمن عبر التاريخ ، مرجع سابق ، ص ٣١١ .

(٢) يوسف مراد ، مبادئ علم النفس العام ، دار المعارف ، مصر ، ط.٤ ، ١٩٦٢م ، ص ٢٦١ – ٢٦٢ بتصرف .

يحاول الشَّخص أنْ يحاكي في ميدان عالمه الخيالي الشَّخصيَّات التي تركت في نفسه أثراً بليغاً " [١] .

وتودُّ الباحثة أنْ تشير إلى قضية مهمَّة ستعتمد عليها في التفريق بين الزمن النَّفسي والزمن الحلُمِي وهي أنه في جميع حالات الشرود الذهني ومنه أحلام اليقظة يكون الإنسان منطوياً على نفسه ، غارقاً في بحر الهواجس والخواطر ، و هي حالة من الانسلاخ عن العالم الواقعي وفرار من الملل والسَّأم ، وبحث عن تأثيرات عاطفية وانفعالات تسدُّ تغيرات الزمن النَّفسي . وبناءً عليه فما كان من زمن ميتافيزيقي قائماً على أحلام اليقظة او احلام النوم فهو زمن حلمي ، وما كان قائماً على أحلام النوم فهو زمن حلمي أيضاً ، أمَّا الزمن النَّفسي فهو المرتبط **بالحالات** النَّفسية أو الشيخوخة.

وقد أضاف رولان بارت قسماً آخر للزمن الميتافيزيقي هو ما يمكنْ تسميتُه بأسطورة الزمن أو الزمن الأسطوري ، حيث يرى في سيمولوجيته " أن الأسطورة هي قيمة لا تَتَضَمَّنها الحقيقة ولا شيء يمنعها من أنْ تكون دفعاً أدبياً بالغيبة " [٢] . وهذا الزمن يستخدم الحلول الخيالية المرتبطة بالآلهة أو الغيبيَّات والتي لا ترتبط بحدود الزمان والمكان حيث يخترق الزمن الواقعى دون أن يحكمه منطق عقلى .

ولعل أول محاولة لفلسفة الزمن الميتافيزيقي ما قدَّمه الفيلسوف الألماني (إيمانويل كانت) عندما ربط الزمان بالحس في قوله : " إنَّ الزمان ليس تصوراً كلياً ولكن شكل خاص للعيان الحسِّي ، وذلك لأن المرء لا يستطيع أنْ يتصوَّر غير زمان واحد و وحيد، أمَّا الأزمنة المختلفة فليست إلا أجزاء لهذا الزمن الواحد ... وبالتالي فإنَّ الأزمنة المختلفة يمكنْ أنْ توجد معاً "[٣] .

وإذن فإنَّنا نستطيع – القول اعتماداً على مقولة "كانت " – أنَّ الإنسان لا يملك إلا زمناً واحداً هو الزمن الفيزيائي ، وإن بقية هذه الأزمنة هي نتوءات عليه . كما نستطيع القول إنّ الإنسان أصبح " من الممكن أن يجمع في ذهنه أزمنة مختلفة هي من

---

[١] يوسف مراد ، مبادئ علم النفس العام ، ص ٢٦٠ – ٢٦٤ بتصرف .

[٢] رولان بارت ، أساطير ، ت. سيد عبدالخالق ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، مصر ، ١٩٩٥م ، ص ٥٨ .

[٣] عبدالرحمن بدوى ، الزمن الوجودي ، مكتبة النهضة المصرية ،ط.١ ، ١٩٤٥م ، ص ١٠٧ .

نسيج الماضي والحاضر والمستقبل أو الزمن المتخيل ، فعندما تتداخل الأزمنة أو تتوقف عند لحظة بعينها نصبح أمام زمن ميتافيزيقي خاصّ بكل إنسان على حِدَة وهو ما يوجد عند السواد الأعظم من البشر ، سواء في حالاتهم السويَّة عند الشَّخص السوي عندما يغيب عن الوعى ويصبح في عالم الحلم حيث تقدِّم الأحلام صورة لا معقولة عن الزمان النَّفسي ، بل نراها أيضاً في لحظات اليقظة في حالات الشرود الذهني صورة الزَّمان التي يقدِّمها لنا أيضاً مسرح العبث أم في الحالات غير السويّة كما في (المرض النَّفسي أو العضوي والشيخوخة) و هي صورة منظورة لخلل الشُّعور بالزمن " [1] ، ومن ثم نستطيع تقسيم الزمن الميتافيزيقي في مسرح الكاتبة ملحة عبدالله الى أربعة أنماط، التخيلي ،و الحلمي، و الأسطوري، و نفسي .

النمط الأول : الزمن التخيلي :

وهو قريب من الزمن الفيزيائي أو الفيزيقي في كونه خطِّياً ، إلا أنَّ الكاتب أو المبدع يصرحّ فيه بكسر حاجز الزمن وافتراض صورة جديدة للحياة في ظلِّ زمن خارج على المألوف يقع في تصوُّر الكاتب . وعلى **أيّة** حال هو زمن متخيَّل ينتقل فيه الإنسان عبر آلة الزمن إلى مستقبل لا تَحْكُمه قواعد المنْطِق .

ومثاله الزمن في مسرحيَّة " حالة اختبار" لملحة عبدالله ، فالكاتبة تَطْرح تصوُّراً لما بعد فناء العالم بعد الانفجار الكبير ، وتوقف آلية الزَّمن كما يبدو في هذا الحوار :

الإمبراطور : لقد انتهي العالم منذ ما يقرب من خمسين سنة .
الرجل : ماذا تقول ؟ منذ لحظات أخبرني بأنَّها ثلاثة أعوام فقط .
.....
المرأة : أي انفجار [فتاة الهارب تعزف النَّغمة الموسيقيَّة وتتوقَّف] .
الإمبراطور : أكبر انفجار رأيته في حياتي ... امتلأت السماء بألوان مختلفة ثمَّ حجبت الشمس تماما ، ودوى الانفجار وبعدها لم نجد إنساناً ..."[2].

---

[1] عبير صلاح الدين ، الزمن بين الفلسفة والفن ، مرجع سابق ، ص ٦٣ .

[2] ملحة عبدالله ، حالة اختبار ، ص ٢١ .

ويدعم هذا الزمن التخيلي الاعتماد على آليات أو مخترعات حديثة لا وجود لها في أرض الواقع حتى الآن مثل البطاريات التي تعتمد على تحليل جزيئات الهواء الجوي كما يبدو في هذا الحوار :

الإمبراطور : وكيف احتفظت البطارية بقدرتها على العمل طوال هذه الفترة ؟

الرجل : إنَّ هذه البطارية من اختراعي وهي تعتمد على تحليل جزئيات الهواء الجوّي وتستمدُّ الكربون من الجو ليظلّ الشَّحن طالما هناك هواء " [1].

بل إن الكاتبة اكسبت زمنها الافتراضي بعض سمات الزمن الفيزيائي وهي :

١ – **نسبية الإدراك** : حيث يطول الزمن أو يقصر حسب إحساس الفرد به ، أو تبعاً للحالة النَّفسية للفرد ، فقد تمرُّ اللَّحظة على الإنسان وكأنها دهر كامل ، وقد يمرُّ اليوم وكأنَّه لحظة ، علماً بأنَّ الشَّخصيَّات التي تناولتها المسرحيَّة و وردت عندها هذه الظاهرة كما يبدو في هذا الحوار :

المهرج : قلت إنّك ستبحث عن محكومين .

الإمبراطور : متى ؟

المهرج : منذ لحظات .

الإمبراطور : لابد أنَّك نَسِيت يا مولاي أنَّنا وجدناهم منذ فترة [2] .

٢ – **دائرية الزمن** : و هي سمة تؤكد افتراضية الزمن ، لأنَّ الزمن الفيزيائي خطِّي وإنْ اعتراه الاستباق أو الاسترجاع إلا أنَّه لا يمكن أنْ يكون دائرياً أي يعود مرة أخرى إلى نقطة البداية كما حدث في هذه المسرحيَّة ، فقد انتهت المسرحيَّة بعرض أوَّل موقف فيها الذي ورد في بدايتها وهو طلب الإمبراطور من المهرّج أنْ يقصَّ عليه قصَّة الحيوان الذي يسير على أربع وهو الحمار ، كما يبدو في هذا الحوار :

المهرج : هل أقْذِف عليك إحدى النكات المضْحِكة .

الإمبراطور : بل قصّ عليّ حكاية الحيوان الذي يسير على أربع .

[تعزف فتاة الهارب الموسيقى مع ستار بطيء] [3] .

---

[2] المصدر السابق ، ص ٢١ .

[3] المصدر نفسه، ص ٢٧ .

[3] ملحة عبدالله ، حالة اختبار ، ص ٩ .

وقد يطرح الكاتب الزَّمن الافتراضي طرحاً صريحاً كما في مسرحيَّة "الفنار" لملحة عبدالله حيث صرَّحت بأنَّ "الزمان : مساء يوم من أيام القرن الحادي والعشرين " [١] ثمَّ سارت بالزمن في اتجاه خطى وإن اشتمل على استرجاعات واستباقات حلمية ، ونفسية.

ويلاحظ ارتباط الزَّمن الافتراضي عند ملحة عبدالله بحدوث أمرٍ مروّع مثل انفجار كوني شديد كما في مسرحيَّة " حالة اختبار " ، أو سقوط طائرة في مكان منْعزل مثل مسرحيَّة " الفنار " .

النمط الثاني : الزمن الحلمي :

ويأتي من منْطلق "أنَّ الحلم امتداد للمتخيَّل في الواقع ... والشَّكل الحلمي دائماً ما يمتاز بالفانتازيا والخيال الجامح ، إلا أنَّه يعبِّر بصدق عن أحاسيس ومكبوتات لا يستطيع الكاتب تحقيقها إلا من خلال هذا الشَّكل على خشبة المسرح التي تسمح باتخاذ ما يناسب من الرموز والصُّور للتنفيس عن رغباته " [٢] .

والاعتماد على الحلم وآلياته – ومنها الزمن الحلمي – ملمح من ملامح مسرح العبث" التي تنطوي على مفارقة عجيبة ، إذ لمْ يكنْ التَّطور التكنولوجي الذي ساد العصر الذي تبلور فيه محدّداً لملامحه أو محوراً من محاوره ، وإنَّما حدَّد ملامح هذه النَّزعة البدائية ، ولذا فإنَّ نبذ الحضارة المعاصرة والقِيمات الاجتماعية القائمة سمة مميزة لمسرح العبث "[٣].

وهذا ما دفع رشاد رشدي إلى القول **إنّ** مسرح العبث " ليس للزينة أو الترفيه، بل هو مسرح جاد ، وأصحابه يعتبرون أنفسهم مسئولين عن القيمة الإنسانية العليا"[٤] .

---

[١] الفنار ، ص ٣ .

[٢] عزالدين إسماعيل ، التفسير النَّفسي للأدب ، دار غريب ، القاهرة ، د . ت ، ص ٤٠ .

[٣] كرسيتوفر إنيز ، المسرح الطليعي من ١٨٩٢ حتى ١٩٩٢م ، ت. سامح فكرى ، مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون ، القاهرة ، ص ٦ .

[٤] رشاد رشدي ، مسرح اللا معنى ومشكلة المعنى ، مجلة المسرح ، القاهرة ، ع.١ ، يناير، ١٩٦٤م ، ص ١٠ – ١١ .

وقد سبق القول إن الزمن الحلمي هو الذي تسير فيه الأحداث والشَّخصيَّات في حالة اللاوعي أو شبه الوعي أو الشرود الذهني وذلك من خلال أحلام النَّوم وأحلام اليقظة ، وقد اعتمدت عليه ملحة عبدالله كثيراً في مسرحها ، كما يبدو في مسرحيَّة "كلام ستات " حيث يتوقَّف الزمن الفيزيائي عند يسرية وتلجأ إلى الزمن الحلمي الاسترجاعي ، فلو عاد بها الزمن إلى الوراء وهو حلم بعيد المنال لأحسنت معاملة زوجها كما يبدو في هذا الحوار :

يسرية : غبية .
زبيدة : هي مين يا بت ؟
يسرية : الست اللي تناكف راجلها ، عارفة يا ستي لو كنا رجعنا للعالم اللي إحنا كنا عايشين لكنت أقيد صوابعي شمع لأبو وائل .
.....
يسرية : معلش يا مولاتي ما هو لو كان عندك عقل شويَّة ما كانش بقينا في المصيبة دي .
زبيدة : أنا السبب "[1] .

فحالة الشرود الذهني أدَّت إلى ايقاف حركة الزمن .

وقد يرتد الزمن الحلمي إلى صدمة عصبية توجد نوعاً من عدم التآلف مع الواقع، حينئذ تنفصل الذات عن الواقع بطابعه ذي الزمن الخطي وتتقوقع داخل الزمن الحلم لتصنع منه واقعاً ، وقد يصدمها الزمن الحلم أيضاً كما نجد في مسرحيَّة " صاحية ... ونعسان " في هذا الحوار :

صاحية : سعد مات يا عمِّ عرفه .
عرفة : ودي غريبة ... قابيل قتل هابيل . سلو الحياة يا بنتي ... يالله بينا .
صاحية : استني آخذ الحتَّة بتاعتي .
عرفة : في الطريق هتلميها ... هتلاقيها في طريقك حتة حتة ابقى لميها براحتك ... وسبي الساقية تدور تروي الأرض بالدَّم [2] .

فالصدمة التي أصابت صاحية وعرفة بمقتل سعد اليتيم أوقفت الزَّمن الفيزيائي ونقلتهما إلى الزمن الحلمي ، فإذا بزمن الحلم يثبت لهما أنَّ القتل جزء من تاريخ البشرية، فلنترك ساقية الحياة تدور وتروى الأرض بالدَّم . والزمن الذي ارتدَّت إليه الشَّخصيَّة زمن

(1) ملحة عبدالله ، كلام ستات ٢١.

(2) ملحة عبدالله ، صاحية ... ونعسان ، ص ١٠٥-١٠٦ .

مرجعي على الرغم من كونه حُلْمياً ، هذه المرجعيَّة تتحقَّق عن طريق التَّماس مع قصَّة قابيل وهابيل .

وقد يكون الزمن الحلمي استباقياً يهتك حُجُب المستقبل ويطلُّ عليه من خلال آمال الإنسان وأحلامه كما يبدو في المسرحيَّة ذاتها ، كما في هذا الحوار بين صاحية وعرفة:

"عرفة : كل واحد منّنا مصيره مكتوب عليه ياللا يا بنتي اجهزي والبسي توب الفرح الليلة تكمل فرحتك ويعود نعسان لفرشتك والصبايا يحسدوك والفرحة تكمل .

صاحية : [تضمُّ البؤجة مع تعالي أصوات الزَّفة] .
نذراً عليَّا يا عمي لأعمل فرح تحلم بيه كل الصبايا إلحق يا عمي البؤجة بتتحرك ها تتفرتك .

عرفة : لسه شويَّة يا زينب ما تستعجليش أَدْهم جاي بعد شوية ويفكّ سجنك" [1] .

وقد يرتبط زمن الحلم بأحلام النوم كما في مسرحيَّة " التميمة " من خلال حلم اتصال الذات المنعزلة بالعالم عن طريق حارس القطار الذي هو نقطة الوصل أو الاتصال مع الكون كما يبدو من خلال هذا الحوار :

"الأم : فلتناديه فربما يسعفنا بشي ء من الزاد .

الابنة : أتعتقدين ذلك ... أنت ، ... يا من هناك ... يا والدي الشيخ .
[يدخل حارس القطار]

.....

الأم : عودي إلى فراشك يا ابنتي واهدئي فلربما تُشْرق الشَّمس .

الابنة : قيل إنَّها لنْ تُشْرق "[2] .

وقد يتضافر الارتحال داخل الزمن في النص الذي يتشكل عبر الزمن الحلمي نتيجة ازدياد إحباط الشَّخصيَّة كما يبدو في مسرحيَّة " التميمة " ، كانتظار الأمُّ خروج السحالي بين الأحراش حتى تأخذها وتصنع منها التميمة التي تَحُوْل بين سقف الحجرة

[1] المصدر السابق ، ص ١١١ – ١١٢ .

[2] ملحة عبدالله ، التميمة ، ص ٤٠٥ –٤٠٦ .

وبين الانهيار ، وتتأرجح بين الأمل والألمْ النَّاتج عن قسوة الأب ممَّا يخلق زمناً عجائبياً يصعب تفسيره كما في هذا الحوار :

"الأم : ما أحوجنا إلى هذه التميمة فيما بعد ... حين تعاد الكرة من السقف المسحور .

الابنة : من أين أتيت بها ؟

الأم : حينما تنفرج عيون الشطآن باكية ... تعدُّ بحيرة الدَّمع تلك لتخرج السحالي بين الأحراش ... فتنشر نفسها على قوارب الزمن لتنقذ الهالكين أمثالنا ... في مثل هذه الأيام .

الابنة : كان يأخذني فيما مضى ليعصرني حتى تكاد أنْ تختفي أضلعي بين ذراعيه وينادي بأسماء لا أفهمها ... يقذف بي بين أغصان الزيتون وأحراش الرمان ... ليتجه هو الآخر للرحيل ... أين ذهب ... ؟

الأم : أبوك لم يكن يحيا معنا ... لقد تركنا في بحيرة الدَّمع هذه وتحت هذا السقف المسحور منذ ما يقرب من ألف عام أو ...

الابنة : [تقاطعها] لكنه سيعود [لحظة صمت]" [1] .

تضفر الزمن الحلمي بالزمن النفسي لتخلق زمناً عجائبياً لا يمكن حسمه بالحسابات المنطقية ، فالشعور بانفصال الذات أو الانعزال والغربة يؤدي إلى الإحساس المتحوِّل بالزمن حيث " يحدث اضطراب وتشوه لإدراك الزمن كشكوى متكرِّرة لدى الأفراد الذين يعانون هذه الحالة . وكما وصف شورفون *Shorvon* هذا النوَّع من الاضطراب هنا ، فإن هناك حالة من العجز عن استحضار الماضي على نحو جيِّد أو واضح وصعوبة التمييز بين الماضي والحاضر والمستقبل لكن المفارقة أيضاً أنَّ هناك سرعة واضحة يتحرك من خلالها الزمن ويمرُّ ، كما لو كان يُسحب أو يُجر عبر مساره . فيبدو الماضي القريب هنا بعيداً جداً. بالإضافة إلى عجز في القدرة على الحكم على طول الزمن أو مدته . إنَّهم يبدون كأنَّهم لا تنطبق عليهم مقولة اينشتين إنَّ المبرِّر الوحيد للزمن هو ألاَّ يحدث كل شيء في اللحظة نفسها ، فهم يكونون غير قادرين على التمييز على نحو جيد بين الماضي والحاضر والمستقبل . فالزمن كلُّه كأنَّه يوجد وتحدث فيه الأشياء بالنسبة إليهم كالحلم أو الكابوس خلال لحظة واحدة أو خلال زمن واحد " [2] .

---

[1] المرجع السابق ، ص ٤١٠-٤١١ .

[2] شاكر عبدالحميد ، الغرابة ، المفهوم وتجلياته في الأدب ، مرجع سابق ، ص ١٣٣ ، ١٣٤ .

وهذا الإحساس المتوتر بالزمن نجده في كثير من مسرحيات ملحة عبدالله مثل مسرحيَّة حانة الربيع كما يبدو في عدم القدرة على حساب الزمن عند آدم والجرسون كما في هذا الحوار :

"آدم : منذ متى تعارفنا ؟

الجرسون : منذ أن التقطت أصابعي تلك الحجارة الملساء لتهوى على مارة الشارع وأنت تلاحقني بثأرك حين أصابك بعضها وأنت تعزف وسط حشد من المارة والمشاهدين .

آدم : آه كان عمري حينها عشرين عاما .

الجرسون : ثلاثون فهل تختصر الزمن يا لصّ [يضحكان] أمَّا أنا فأزيد سبعاً . لكنك كنت أشعث الشعر ، حافي القدمين ... " [1] .

ويؤدي الجسر دلالة الخروج من العزلة أو الاغتراب في مسرحيَّة " الجسر " في عرض الغفير للأمل المنشود الذي هو الوحدة العربية على مستوى الأداء الرمزي كما يبدو في الحوار بين الباشمهندس كمال والغفير مرزوق :

كمال : يا عالم ... أنت سرحت في إيه يا عمّ مرزوق ؟

الغفير : كنت واقف بالليل باتفرج على الشُطوط زي ما أكون حلمت وأنا صاحي إنَّ الجسر انتهي ومشيت عليه العربيات والبني أدمين ... والمية والكهارب في كل بيت ... والعيال قايمين من نومهم الصبحية رايحين على العلام لابسين هدوم جديدة ووشوشهم بتضحك مافيش عليها طين ولا هباب فرن ... شفتهم طايرين من الفرحة كأنَّهم ملايكة خضر ما نشفوش من الجوع وماكتمش فرحتهم عيار طايش ولا قرصة بطن مادخلهاش الزاد ... قلت لنفسي إمتى نوصل للصبح ده ... إمتى نحس ببعض ونلعق النّعاس اللى متقَّل جفوننا على الحقيقة ... تلاتين سنة مرت ذي العَلْقَم ... الصبر طعمه مُرّ أَمَرّ من الصبَّار اللي ملأ الصحاري بشوكه و رقد في حلوقنا اللي اشتاقت لميه نظيفة وزاد من زرع إيدينا وكسوة مكتوب عليها صنع بلدنا إمتى ياسي كمال ؟

كمال : لما الجسر يخلَّص .

الغفير : انتظر كتير" [2] .

وعلى أية حال فالزمن الحلمي رفضٌ لواقعٍ إمَّا واقع معيش آني ، أو واقع متذكر مرجعي كما يبدو في مسرحيَّة ليلة في فرانكفورت لملحة عبدالله ، فالعمَّة عَلِيَّة تتذكر

[1] ملحة عبدالله ، حانة الربيع ، ص ٧٢ .

[2] ملحة عبدالله ، الجسر ، ص ٢٠١-٢٠٢ .

الماضي الأليم حين تصعد التَّلَّ وتتنسَّم العبير وتسير النَّشوة بين أوصالها وكذلك العَمَّة صفية كما يبدو في هذا الحوار الداخلي :

المرأة العجوز : حينما أرتقي أعلى التَّل ... أتنفس بعمق . تجول ذرات الهواء العذب عبر خلايا جسدي وحين تتمُّ دورتها عبر مسامات قدمي تصعد أعلى الرأس فتصيبني بشيء من الدوار لكنَّه دوار يمتزج بالنَّشوة أتذكر حينها وطني . الحارات الضيقة تفوح بالضجيج الصبياني . تعطره أنفاس العجائز القابعات على أبواب دورهنَّ . العَمَّة عَلِيَّة نحيلة ضيِّقة العينين تتحسَّس بين الحين والحين أخاديد الزمن على قسمات وجهها . أمِّية لم تقرأ ولم تَكْتُب ولكن دهاءها يُسَيِّر الرجال . كانت تحتضنني بحنان وهي تحكي لي ما تبقى في ذاكرتها من أهوال الغزاة . بقر بطن ابنتها لأنَّها تحمل جنيناً ربما يكون ولداً .

العَمَّة صفية ترقد على فراش قَلَبَه الأعداء وأخرجوا من تحته زوجها وأبناءها الذكور وذُبِحوا جميعاً لمْ يعدْ لها سوى عَطْف المارة . لا تزال هناك زهوة حفيدتها الجميلة ذات الست سنوات تلعب فوق التَّل تقطف الزهرات وتداعب الفراشات لكن دخان الرصاص يفوح حولها" [1] .

من هنا يتَّضح لنا أنَّ زمن الحلم يشغل حيزاً كبيراً في مسرح ملحة عبدالله وأنَّ هناك تداخلاً زمنياً في مسرحها ، بمعنى انَّها قد تمزج بين زمن الحلم والزمن النَّفسي والزمن الخطِّي أو المرجعي والزمن الأسطوري . كما يتضح لنا ارتباط زمن الحلم والزمن النَّفسي بالإحساس بالاغتراب ممَّا يصنع زمناً عجائبياً لا يمكن الاحتكام إلى المنطق في تفسيره .

النمط الثالث : الزمن الأسطوري :

وهو ما يمكن تسميته بأسطورة الزمن ، وهو القسم الذي أضافه رولان بارت للزمن الميتافيزيقي . وهو زمن متخيَّل أيضاً إلا أنه يستخدم الحلول الخيالية المرتبطة بالقوى الغيبية تلك التي لا تعترف بحدود المكان والزمان حيث يخترق فيزيائية المكان والزمان دون أنْ يحكمه منطق عقلي فهو زمن عجائبي انطلاقاً من مقولة وليز أنَّنا نسير بأجسادنا في الزمن المحدَّد ولكنَّنا نَسبح بعقولنا في أي زمن غير محدَّد ، ولما كانت الأسطورة ذات صلة

[1] ملحة عبدالله ، ليلة في فرانكفورت ، ص ٥٥ ، ٥٦ .

بالغيبيات ، فإن الزمن الأسطوري يمثل نتوءاً في جسد الزمن الخطِّي المحدَّد أو الفيزيائي حين يكسر كل قواعد المألوف ليصوغ رؤية وثَّابة للكون . يبدو ذلك في مسرحيَّة جوكاستا للكاتبة ملحة عبدالله ، فرؤية جوكاستا لكابوس يقوم على كونِها مخضَّبة في سريرها وبجوارها طفل رضيع ينهشها كوحوش الصحاري الضارية ، وارتباطه بما حدث فيما بعد هو تناول لحدث أسطوري سار في الزمن كما يبدو في هذا الحوار :

جوكاستا : تريزياس لا تتفوه بهذه الكلمات أحبك . نعم أحببتك منذ رأيتك فهل تؤمن بتلك اللحظة الخاطفة الآسرة .

تريزياس : مولاتى لا تخدعينني .

جوكاستا : لمْ أَطِقْ بُعْدَك عنِّي بتلك الأيام الخالية ولكنِّي اشتقت إليك بدافع لا أعرفه . كانت أحلامي فيما مضى تحمل كوابيس مرعبة إذ أرى أنِّي مخضَّبة على سريري وبجواري طفل رضيع يتعلَّق بصدري ينهش فيه كوحوش الصحاري الضَّارية .

تريزياس : مولاتي .

جوكاستا : نعم يا تريزياس أحلم بجسدي يخترقه خنجر ضخم يهبط من المساء ليصيب قلبي وكبدي ويسيل على جسدي كحديد منصهر . ومنذ رأيتك ضاعت تلك الكوابيس ولم تعد تلك الصور تمرُّ عَلَيَّ في أحلامي بل ورود وبساتين وأشجار وارفة الظلال [1] .

فالخنجر الذي يصيب قلبها يهبط من المساء وهو مرتبط بقوة غيبية . إنه كيوبيد الحب الذي لا تملك منه فراراً . وكذلك استحضارها أسطورة برومثيوس مع وضوح ارتباطها بإغضاب زيوس كبير الآلهة في الفكر اليوناني حين سرق النَّار المقدسة وأهداها للبشر كما أغضبت هي الآلهة بالخطيئة لذا فعليها أنْ تسلِّم بقدرها وتتعذَّب كما تعذَّب برومثيوس ، يبدو ذلك في هذا الحوار بين جوكاستا وخادمتها تميرا :

جوكاستا : مسكين يا برومثيوس يتجرَّع الألم من هول ذلك الطَّائر الجارح الذي ينهش كبده صباحاً ومساءً .

تميرا : يقولون إنَّه يستحق .

.....

جوكاستا : لقد سرق النَّار وأهداها للبشر من أجل أنْ ينعموا بالنَّار والنُّور معاً .

[1] ملحة عبدالله ، جوكاستا ، ص ١٨ .

تميرا : النَّار هبة الإله فإنْ يشاء أهداها لبني البشر وإنْ شاء منعها ، فهو كفيل بعلم بواطن سعادتهم وشقائهم [1] .

أو كما تعذب سيزيف حيث سبحت جوكاستا في زمن أسطوري قدري هو قدر سيزيف الذي قضى عليه كبير الآلهة بأنْ يتعذَّب بالصَّخرة كما في هذا الحوار :

جوكاستا : مسكين يا سيزيف تتجرَّع الألم من جراء عملك الأزلي وتعبك فيه .
تميرا : سيزيف أيضاً ؟
جوكاستا : تصوري يا تميرا لقد حكم عليه بأنْ يحمل صخرة ضخمة من قاع الوادي إلى قمَّة جبل منحدر ثمَّ يعاود كرَّته كلما انحدرت منه صخرته على قاع الوادي يكرِّر فعلته يا تميرا عبر زمن سرمدي لا نهاية له .

.....

جوكاستا : نعم يا تميرا فلابد أنْ يَحْمِل كلٌ وزر خطيئته ، فلا خطيئة بدون عقاب[2] . فهو يتعذَّب عبر زمن سرمدي لا نهاية له . والزمن الأسطوري زمن سرمدي وهنا يتَّضح تأثير فكر المدرسة الشكلية الروسية ولاسيما رولان بارت في سيمولوجيته الروائية .

وتبدو خيالية الحلول وغيبيتها في معالجة المواقف وهي الفكرة التي طرحها رولان بارت في هذا الحوار بين العرافين ولايوس في تفسير الحلم أو الكابوس الذي رآه لايوس حيث يدور الحوار التالي :

"عراف ٢ : ما المشكلة ؟
كبير العرافين : تِلال وجبال وقِمَم . . إنني أحلِّق فوق معبد أبوللُّو .

.....

لايوس : يجحد ؟ ... ليس هذا مناسباً .
عراف ٢ : إذن فلنقل يقتل أباه ويتزوَّج أمَّه .
لايوس : يدنِّس فراش أمه وبالتالي ستوافقني على الفور بقتله " [3] .

وكذلك استثمَّرت ملحة عبدالله الزمن الأسطوري إيزيس وأوزيريس في مسرحيَّة " صاحية ... ونعسان " في استسلام قَدَرِي لم تستطع فيه أنْ تغير من قدرها كما يبدو في هذا الحوار :

---

[1] المصدر السابق ، ص ٢٩ –٣٠ .

[2] المصدر نفسه ، ص ٣٠ –٣١ .

[3] ملحة عبدالله ، جوكاستا ، ص ٤١–٤٣ .

صاحية : أوعى تسيبنى تاني ده أنا حلفت بالله العظيم مارجعش إلاَّ و انت معايه وترد كيد عنيف في زوره ... البلد كلها مستنياك يا نعسان هتتخلى عنهم ؟

ياسين : كل البلد خايفين و انتي عارفة جزاء اللي ينصرني ... لا ... ده التابوت أرحم .

بهية : لا ... يا نعسان لازماً تفضّ التابوت وتلم الجراح وتلم روحي أنا كمان وتشوف ضناك ده اللي زي العسل ... شوف" [1] .

النمط الرابع : الزمن النَّفسي :

قلنا قبل ذلك إن الزمن النَّفسي هو المعتبر من الحالات النفسية للشخصيات وما تعايشه من زمن مرتبط بذلك تمييزاً له عن الزمن الحلمي والزمن الأسطوري وإن كانت كلَّها أزمنة متخيَّلة . كما أنَّ زمن الحلم يمكن تفسيره وربط الأسباب بالمسبِّبات والمقدِّمات بالنتائج أمَّا الزمن النَّفسي فيستحيل معه ذلك .

ففي حالات عدم الاستواء النَّفسي التي تعتري الإنسان مثل لحظات المرض النَّفسي أو العضوي نرى الزمن النَّفسي مختلاً حيث تتداخل الأزمنة وصولاً إلى عدم قدرة الشخص على تحديد الزمن أو تقديره . فهناك ممَّن يعيشون تحت وطأة المرض النَّفسي من يعيشون في الماضي غير مدركين لما يحدث في الحاضر المحيط بهم من تحولات حيث يتوقف الزَّمن عند لحظة معينة هي بداية الأزمة النَّفسية لا يغادرها ولا يتحرك للأمام في خطِّيته . وقد يكون السبب في الزمن النَّفسي الشَّيخوخة حيث نجد في حالات الارتداد عند العجائز زمناً نفسياً آخر ، فيصبح فجأة الشيوخ كالأطفال . وبذلك تُصْبِح السرعة التي يمضي بها الزمن عند هؤلاء متباينة حسب الحالة الشُّعورية التي تجتاح هذه الشَّخصيَّات .

والزَّمن النَّفسي مرتبط بصورة واضحة عند العبثيين بالغربة المفْضِية إلى انعزال الذات أو تَشظِّيها حيث " يتوقَّف عندها الزمن عند لحظة بعينها ، وهي النَّاتجة عن الشعور بالوحدة والعزلة والاغتراب ، كما عبَّر عنها بوضوح مسرح العبث ، إنَّ إدراك

[1] ملحة عبدالله ، صاحية ... ونعسان ، ص ٨٨ .

الزمن يختلف من شخص لآخر ، بل وعند الشَّخص نفسه تبعاً لأطوار حياته ، فلمجرى الشعور عند كل فرد منَّا إيقاعه الخاص الذي يختلف عن إيقاع غيره ممَّا يترتب عليه اختلاف إدراك اللحظة الآنية أو الحاضرة . ذلك هو الزمان النَّفسي الذي لا تحكمه المعايير المنطقية ، فهو إما إغراق في الماضي كما هو الحال عند شخصيَّات أنطون تشيكوف ، أو إغراق في المستقبل كما هو الحال في شخصيَّات مسرحيَّة ماكبث لوليم شكسبير " [1].

وقد عبرّت ملحة عبدالله عن الزمن النَّفسي واستخدمته بوصفه تَقْنِية في كثير من مسرحيَّاتها ، فما بين الماضي والحاضر توقُّف الزمن في مسرحيَّة "بيرهوت" ، حتى إنَّ الشَّخصيَّات لا تدرك الواقع الآني للزمن كما يبدو في هذا الحوار بين كهفي ١ ، وكهفي ٢ :

"المرأة : قمْ يا قمر من غفوتك
فالعمر طال .
والظلُّ يلوي بذراعيه . .
عمر الزمان .
كهفي ١ : أفيقي يا امرأة . النُّور أمامك
كهفي ٢ : رحى الزمان تطحن بين أسنانها
عمر الكون
عمرى رحل ... لا لا بل أتى
والزهر يذوى بين طياته ندى
كل الليالي المقمرة ويا الزمن
لكن عمري كالدهر لما مضى .
يشكي عيون النُّور لما انطفأ" [2] .

فهو لا يعرف أن كان عمره قد رحل أم أتى ، كما أنَّه يحسُّ أنَّ عمره قد طال فأصبح دهراً وهو الكاره للحياة ، فما خلقت مثل هذه الشَّخصيَّات إلاَّ لتنتظر الموت لإحساسها بتفتت الذات وعدم اكتمال معنى الحياة عندها .

---

[1] عبير صلاح الدين ، الزمن بين الفلسفة والفن ، ص ٦٥ – ٦٦ .

[2] ملحة عبدالله ، بيرهوت ، ص ١٣٠.

وقد يرتدُّ الزمن النَّفسي العجائبي إلى الشيخوخة عند العجائز وحالة الشرود الذهني الاكتئابي الذي يصل إلى درجة الذهان العقلي عند البعض كما يبدو في هذا الحوار من مسرحيَّة " ليلة في فرانكفورت " لملحة عبدالله :

المرأة : [تصرخ] لا أريد عالم الجنون هذا [يختفي الشاب ويظهر الجرسون العجوز]

الجرسون : أي عالم تقصدين ؟

المرأة : أنت مرة أخرى ؟

.....

المرأة : لا توجد لدي أوراق ولا أعرف شيئاً عمَّا تقولين .

العجوز : ونحن أيضاً أتينا معك ... كانت أياماً تَعِسة منذ مائة عام مضت ...لم نستطع العودة لبلادنا فقدنا الطريق وضاعت الخطِّي " [1] .

فالمرأة شاردة شروداً مرضيّاً حتى فكر الجرسون في استدعاء الطبيب لها ، والعجوز ترى أنَّها أتت لحضور المؤتمر منذ مائة عام ولكنَّها فقدت الطريق . فالزَّمن النَّفسي عند العجائز يرتد إلى الماضي ويتوقف النمو والتَّطور الخطِّي فيه .

والحوار الآتي يصوِّر كما يبرز الزمن النَّفسي الذي يتوقف ويرتد للماضي عند العجائز ، وموقفهم من حقيقة الحقائق وهو الموت باعتباره النِّهاية الخطِّيَّة للزمن المعيش الذي تمثِّله الحياة ، وذلك من مسرحيَّة ليلة في فرانكفورت لملحة عبدالله :

"الفتاة : حينما يكون هاجس الحياة هو النَّجاة من الموت لا تستحق الحياة أنْ تعاش .

المرأة : آه ... سمعت ذلك من قبل .

الفتاة : [تستمر في القراءة] جدران منيعة تتهاوى أو تكاد تتراصّ أحياناً وتتناثر أحياناً أخرى . ترغب في الاتصال وتنفصل حين فجأة . لا تقتات إلا على حجارتها . مسكينة تلك الحجارة تنضغط حتى الموت لترفع تيجان معمارها لكن التيجان ثقيلة ثقيلة تسحق حتى فتات الحجارة .

المرأة العجوز: حين أتينا إلى هنا فقدنا الطريق ولم نستطع العودة ... وحين لجأنا إلى تلك الفتاة الشقراء اصطحبتنا إلى هنا إلى هذا المطعم القديم في هذا المكان المهجور وتركتنا وهربت .

الرجل العجوز: كنت حين أُجدِّل ضفائر شعرك تبدو كالسحالي الملساء ... كم اشتقت إليك ... إلى ابتسامتك الرقيقة .

المرأة : أتعرفني ؟

الرجل العجوز ٢ : بالطبع ... أنت ابنتي .

---

[1] ملحة عبدالله ، ليلة في فرانكفورت ، ص ٤٦ ، ٤٧ .

المرأة : أنت والدى ؟
الرجل العجوز ٢ : حين كنت أحكى لك حكايات المساء ينساب النوم إلى عينيك الناعستين الجميلتين كجمجمتين في ضوء القمر .
المرأة : لكن والدي توفي منذ أعوام "[١] .

فإذا كانت النَّجاة من الموت هي الهدف من الحياة ، فالحياة لا قيمة لها ولا تستحق أنْ تعاش ، والإنسان كالجدران يبحث عن الحياة الاجتماعية المتَّصلة ولكَّنه ما إنْ يتصل حتى ينفصل ، يعيش تحت وطأة ضغوط الحياة التي تفتت عظامه وتطحنها وتفتت ذاته . وهو يعيش رحلة التيه لا يعرف أين الطريق يعيش غريباً ويموت مطارداً، لا يدرك الزمن الآني الذي يعيشه فيهرب منه إلى الماضي محاصراً بشيخوخته واغترابه حتى ولو كان في ريعان شبابه .

أمَّا مسرحيَّة " مركب بان " فقد اعتمدت فيها الكاتبة على الزمن النفسي في نقل رؤيتها للكون على المتلقي ، حيث لعب دوراً في نقل فلسفتها ؛ حيث يوجد تباين بين العمر الزَّمني المعيش وهو تسعون عاماً أو خمسة وتسعون عاما وبين العمر الحقيقي الذي يعتدُّ به كل من بان وزوجته تانيا وهو خمس سنوات أو سبع سنوات . يبدو ذلك في هذه المقاطع الحوارية :

"بان : يوماً جميلاً آخر في عمرنا .
.....
بان : خمس وتسعين ثروة زائلة" [٢] .

إلى هنا والزمن خطى لا نتوء فيه ويظلُّ كذلك إلى أنْ نصطدم بهذا الحوار بين بان وتانيا ورئيس الحي :

"رئيس الحى : كم سنك ؟
بان : كل ما أذكره خمس سنوات .
تانيا : قد يزيد اثنتين .
بان : كلها قضيتها في المروج الخضراء" [٣] .

---

[١] ملحة عبدالله ، ليلة في فرانكفورت ، ص ٤٨ – ٥٠ .

[٢] ملحة عبدالله ، مركب بان ، ص ١٠١ – ١٠٢ .

[٣] المصدر السابق ، ص ١٠٦ .

فعمره الذي يعتدُّ به هو خمس سنوات أو سبع سنوات ، أمَّا بقيَّة الأعوام التسعين فلديه إحساس بأنَّها ضاعت هباءً دون أنْ يُحسَّ بها . ثمَّ تطورت حالته النَّفسية المرضية إلى أنْ أصبح لديه اعتقاد راسخ بأنَّ عمره خمس سنوات ، أو كما سبق في تحليل الظاهرة يعود العجائز إلى مرحلة الطفولة ، يبدو هذا في الحوار التالي بين بان وتانيا :

"بان : أين طفلتنا الحبيبة .
تانيا : لم تعدْ طفلة يا حبيبى صار لها زوج وأولاد .
بان : كل ما مضى من عمرى لم يتعد الخمس سنوات ... فكيف يكون لي أحفاد ؟!" (١) .

وتسعى ملحة عبدالله إلى الدَّمج بين الزَّمن ولعبة الورق مع تحويل الزَّمن النَّفسي إلى دائرة مغلقة ولكن بها ثِيْمَة مغايرة في نهايتها عن ثِيْمَة أخرى في بدايتها . تتَّضح هذه التقنية في هذا الحوار من مسرحيَّة " مركب بان " :

"المساعد: كلُّهم موافقون وأنت أيُّها الصعلوك الأحمق تقف أمَام رئيس الحي وتعانده ؟
بان : أشباه أشباح تقتات قوتها من قنديل زيت .
[يدخل أحد الرجال ويقذف بتانيا على الأرض] .
بان : عشر ... عشرون ... ثمانون ... تسعون .. حصيلة زائفة .
تانيا : حصيلة زائفة ... الولد ، البنت ، الشايب ، كلها ورقات خاسرة .
بان : أعيدي لعبك للورق فقد شغلك ذلك عنِّي كثيراً" (٢) .

ويلاحظ هنا أنَّ " بان " يعد سنوات العمر وتانيا تعدُّ نقاط أوراق اللعب [الكوتشينة] . والأرقام واحدة أو متقاربة . كما يلاحظ أن المشهد نفسه ورد في أول المسرحيَّة وفي آخرها وكأنَّها تصنع بالزَّمن دائرة مختلفة ، وإنْ كانت الأرقام في آخر المسرحيَّة تختلف عن الأرقام في أوَّلها ، فهي متسارعة فالثلاثون أصبحت ثمانين ، ولكنَّها متناقضة بمقدار خمس ، فالخمس وتسعون أصبحت تسعين ، وهذه الخمسة الفاصل هي مقدار ما نَصَّ عليه أنَّه عُمْرُه الحقيقي ، فهل هذا من قبيل المصادفة ؟ لا . إنَّ الكاتبة واعية تماماً بهذه التقنية متقنة لها أيَّما إتقان ، أضف إلى هذا ترتيب أوراق اللعب وتعليقها عليه فهي في البداية رمز للأمل في الحياة أوراق رابحة وفي نهاية المسرحيَّة بعد

(١) المصدر نفسه ، ص ١١٥ ، ١١٦ .
(٢) ملحة عبدالله ، مركب بان ، ص ١١٨ .

الاحباطات المتتالية أصبحت أوراقا خاسرة . وترتيبها في البداية الولد ، الشايب ، البنت، وفي نهاية المسرحيَّة الولد ، البنت ، الشايب، وتغيير الترتيب له دلالته ، فقد شاخ بان وشاخت تانيا وشاخت الدنيا وليس بعد ذلك إلا الموت وإنَّ الحياة التي يكمن وهجها في انتظار الموت حياة ليست جديرة بأنْ تعاش كما قال الفلاسفة ، فليكن الموت هو الهدف في عالم عبثي يحسُّ فيه الإنسان باللا قيمة.

ولمْ تقدِّم مسرحيَّة " حينما تموت الثعالب " جديداً على ما قدمته مسرحيَّة "مركب بان" فيما يتصل بالزمن النَّفسي ولكن كلَّها قيم معادة مثل تناسي اللحظة الآتية كما في هذا الحوار :

"الشاب: كيف دخلت من الباب دون أنْ تبتل ثيابك من المطر ... ؟
الجرسون : أي مطر ... نحن في شهر يوليو .
.....
الفتاة : [تصب له الكأس وهي تضحك معه] إنَّه على حق [1] .

أو مثل نسبية الإحساس بالزمن كما يبدو في إجابة الفتاة على سؤال الشاب منذ متى تعارفنا ؟ :

الفتاة : من بضع ساعات ... لكنى أشعر أنها سنوات .
الشاب : وأنا كذلك "[2] .

أو فقدان الإحساس بالزمن وصعوبة ضبط هذه الحدود اعتماداً على المنطق وهو السؤال نفسه الذي طرحته الكاتبة في مركب بان حول قياس عمر الآباء والأجداد إلى عمر الأبناء والأحفاد كما يبدو في هذا الحوار :

"الابنة : أبي هل تنساني ... أم ما زلت تذكر ؟
الشاب : كم عمرك يا فتاتي ؟
.....
الشاب : قرأت عنها في الجامعة .
الفتاة : أنا أؤمن بها" [3] .

ويبدو تأثير مسرح أنطون (تشيكوف) في مسرح (ملحة عبدالله) واضحاً ، فكما عاش أبطال (تشيكوف) في الماضي عاش أبطال مسرحيَّة "الطُّلسم "لملحة عبدالله في

---

[1] ملحة عبدالله ، حينما تموت الثعالب ، ص ٩١ .

[2] المصدر السابق ، ص ٩٢ .

[3] ملحة عبدالله ، حينما تموت الثعالب ، ص ١٠٤ .

الماضي، وذلك من خلال زمن نفسي يمثل القيمة الغالبة في المسرحيَّة ، فالعجوز يصف الصَّياد الذي نقل الشاب في قاربه المثقوب والذي كان الشَّاب يعتقد أنه يرتدي قناعاً فيقول :

"العجوز : أريد أنْ أطمئنك يا بني لم يكن قناعاً بل هي جمجمة على رأسه يحملها منذ أكثر من ألف عام .

الشاب : قلت لك أخرجني من هنا [لنفسه] يقول ألف عام ماذا أتى بي إلى هنا[1].

كما ذكر العجوز أنَّ هؤلاء النَّائمين في الكهف مكبَّلون منذ آلاف السنين وأنَّه يحرس هذا الكهف منذ أربعمائة عام أو ألف عام والبون شاسع بين الرقمين ، يقول :

العجوز : نحن مكبَّلون منذ آلاف السنين ننتظر قدومك ونحن بين هذه الجبال الرَّاكدة .

الشاب : تقول نحن ... من أنت ومن معك .

العجوز : [يشير إلى الكهف] هُمْ وأنا حارس المكان قلت لك منذ أربعمائة أو ألف سنة .

الشاب : عمرك ألف سنة [يصرخ]"[2].

كما ذكر العجوز أنَّ شيخاً " عابر سبيل حينها رآهم ينامون في سبات عميق منذ آلاف السنين وأنا حارسهم الوحيد فأعطاني هذه الورقة "[3]. فكلُّها أزمنة ماضية مغرقة في القدم .

(1) ملحة عبد الله ، الطلسم ، ص ٦

(2) المصدر السابق ، ص ٨

(3) المصدر نفسه ، ص ٩

المدخل:

(التشـــكيل) هـــو "تآلـــف شـــبكة عناصـــر ومكـــوّنات وأدوات تُحْتَشَـــد في ســـياق تْكـــويني مؤتلـــف لبنـــاء فضـــاء المصـــطلح، وتتمثَّـــل عناصـــر النجـــاح التشـــكيلي مـــن الانـــدماج و التـــوازن والـــذروة ،الـــتي تمـــنح الـــنص قوّتـــه الجماليـــة والفنّيـــة" ([1])،ولـــذلك فهـــو لا ينفـــكّ عـــنْ عمليـــة الخلْـــق للعمـــل الفـــنِّي عامَّـــة والدراميّ على وجه الخصوص.

فالـــدراما تعـــني "المشـــهد غـــير المتوقَّـــع ،الـــذي يتضـــمَّن هـــزَّة خاصَّـــة في المشـــاعر، ويثـــير عـــن طريـــق الصـــدفة والمفاجـــأة _غـــير المفتعلـــة _ألـــواناً مـــن الأحاســـيس أقـــوى ممَّـــا يثـــيره عـــن طريـــق مشـــهد عـــادي"([2]) ،فـــالمتلقي يتوقـــع عنـــد قراءتـــه لمســـرحية مـــا أنْ يصـــادف فيهـــا مـــن الأحـــداث غـــير المتوقعـــة مـــا يثـــير مشـــاعره ويحـــرك انْفعالـــه، فـــالمؤلِّف لا يســـتطيع أنْ يُوجْـــد بنـــاءه المســـرحي إلاَّ في صـــورة شخصـــيَّات تجسِّـــد أفكـــاره وأحاسيســـه و قناعاتـــه، وتُمثِّـــل قصـــته الدِّرامية .

فوســـيلة الكاتـــب لتشـــكيل شخصـــيته الدِّراميَّـــة يعتمـــد علـــى عـــدد مـــن الآليـــات و الأدوات، الـــتي يســـخِّرها لإظهـــار شـــخوص مســـرحياته ورسمهـــا بدقـــة ،بحيـــث تـــؤدي الأدوار المنوطـــة بهـــا في المســـرحية ،وإيصـــال فكـــرة الكاتـــب و رؤيتـــه ، و ذلـــك عـــن طريـــق الإفـــادة مـــن الطاقـــات الكامنـــة في اللغـــة ، "فآليـــة تشـــكيل الشَّخصـــيَّة لا يمكـــن أن تتجلَّـــى دون النَّظـــر إلى مـــا عُـــرِف في الدراســـات النَّصـــية بهـــوامش الـــنَّص ، وهـــو المنْطلـــق الـــذي أشـــارت إليـــه بعـــض الدراسات في تفاعل أنظمة العلامات" ([3])فكل ما على المسرح علامة.

---

[1] لويس فارجاس ، المرشد إلى فن المسرح (الدراما)، ت. أحمد سلامة، **دار** الشؤون الثقافية ،بغداد ،ص ٧٩.

[2] المرجع السابق ، ص ٢٢

[3] شكري عبد الوهاب ، دراسة تحليلية لأصول النّص المسرحي، ص.١٠٢

وقد اعتمدت (ملحة عبد الله) على تقنيات عدة في رسمها للشَّخصية المسرحية في نصوصها، نقف عليها في الباب الثاني من الدراسة ،الذي جاء تحت مسمَّى (آليات التَّشكيل الدِّرامي للشَّخصيَّة)، وهو في فصلين ،الأول :آليات اشتغال اللغة الدِّراميَّة، و الثاني: المستويات الدِّراميَّة للتَّشكيل التناصِّي .

استحوذت لغة النَّص المسرحي على اهتمام الباحثين قديما وحديثا من حيث علاقة اللغة بالحضور المسرحي الفاعل للشخوص وارتباط ذلك بطبيعة المسرح .

فالمسرح ينهض على متطلبات نوعية بصفة خاصة . أولها التأثير ، إنه بادئ ذي بدء يعدُّ مجال الكلمة – الكلمة المتحرّكة –نصًّا يستمد قيمته من صدر كل نص مكتوب . إلا أن هذا النص يؤدى تمثيلاً ، أي أنه يعاش أمَّام أعيننا .

إذن المسرح هو مجال الكلمة المتحرِّكة ،" وفي هذا المجال عناصر جسدية وحركية تتوحد مع العناصر الكلامية لكى تكمِّلها أو تحلَّ محلَّها . ومن توحد جميع العناصر المتباينة والمتقاربة في ذات الوقت تتولد للإنسان الكلمة " (١) .

وسيتناول هذا الفصل آليات اشتغال اللغة الدراميَّة فية خمسة مباحث تتناول لغة المسرح بين الفصحى و العامِّية، الاقتصاد الكلامي ، سيميائية اللغة ، الصمت الدلالي ، شاعرية اللغة و إيحائيتها .

(١) حمادة إبراهيم ، العرض المسرحي بين الكلمة واللغات ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، مصر ، ١٩٩٦م ، ص ٢٨ ، ٢٩ .

المبحث الأول

لغة المسرح بين الفصحى والعامية

تُعد قضية لغة المسرحية بين الفصاحة والعامية من القضايا التي شغلت أذهان النقاد كثيراً ومازالت تشغلها حتى الآن ، وقد ارتبطت آراء النقاد في هذه القضية بالمذاهب الفنية .

فإذا كان الكلاسيكيون قد تمسكوا " بالشعر عند كتابة مسرحياتهم بالرغم من أنه لم تعد في تلك المسرحيات أجزاء ملحنة يتغنى بها ، فهم يستخدمون الشعر لأنه يجمع بين وسيلتين من وسائل التعبير هما اللغة والموسيقى ، والتمثيل والأداء الجيدان في استطاعتهما أن يبرزا هاتين الوسيلتين معاً ، حيث يصبح التعبير كاملاً يظهر كل ما في نفس قائله من معان وألوان عاطفية لتلك المعانى ، ونحن عندما نستمع إلى مسرحية كلاسيكية لشاعر كبير كراسين أو كورنى في فرنسا أو دريدن في انجلترا لا نطرب ولا ننفعل ولا نتأثر بالقيمة الدرامية للمسرحية وحدها ، بل نطرب أيضاً للشعر وموسيقاه، كفن جميل ، عندما يجيد الممثلون أداءه ... ثم جاءت الرومانسية التي حطمت القواعد والأصول الكلاسيكية كافة بما في ذلك مبدأ كتابة المسرحيات شعراً، وإن يكن من الواجب أن نلاحظ أن الرومانسيين في فرنسا لم يكتبوا جميع مسرحياتهم نثراً ، بل منها ما كتبوه شعراً مثل مسرحيات فيكتور هوجو الذي يبدو أن معظم كلامه كان شعراً . وبينما كتب شعراء آخرون من الفحول مسرحيات نثراً مثل ألفريد دى موسيه ... وجاء المذهب الواقعى فاستخدم النثر وسيلة للتعبير في الأدب المسرحي سواء في ذلك الكوميديا أو الدراما . ولكنه لما كانت المذاهب الفكرية والأدبية لا تحدث أبداً موتاً تامّا، بل يظل لها أنصارها رغم ظهور مذاهب جديدة باستمرار فإننا قد رأينا في العصر الحديث نفسه وأثناء ظهور المذهب الواقعى وبعده أدباء ظلوا يفضلون الشعر كوسيلة للتعبير المسرحي " [1] .

فالمذهب الواقعي في اقترابه من حياة العامة دنا باللغة الفصحى إلى لغة الحياة اليومية أو التعبيرات الدارجة أو اللهجة العاميَّة ، ويجمل محمد مندور مستويات اللغة

[1] محمد مندور ، الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما ، درا نهضة مصر للطبع والنشر ، مصر ، د. ت ، ص ٦٤ : ٦٧ .

المستخدمة في الأدب الآن ، فللغة العربية " اليوم ثلاثة مستويات تتسلسل في دنوها من حياة شعوبنا ، فلدينا لغة الشعر التي لا يزال كثير من شعرائنا يحرصون على جزالتها الخاصة وبعدها عن لغة النثر حتى ولو كانت من الفصيح ، ثم لدينا لغة النثر الفصيح الذي يرى بعض النقاد والأدباء أن الشعوب العربية أخذت تحس بأنها بعيدة عنه في حياتنا وأنها كانت لغة بداوة لا تتفق مع حياتنا الحالية الحاضرة ، وأخيراً لدينا اللهجات العامية المختلفة التي يفضل بعض الأدباء استخدامها في الحوار وبخاصة في مشاهد الحياة الشعبية سواء أكان هذا الحوار مسرحياً أم كان حواراً داخلاً في تضاعيف القصة أو الأقصوصة . كما ان تلك اللهجات العامية لها فنونها الأدبية الخاصة مثل الزجل والمواويل والعتابا " [1] ، ولكل من هذه الفرق حججه وأسانيده التي تؤيد رأيه وتنتصر له .

فعلى أحمد باكثير يرد على هؤلاء الذين يدعون إلى كتابة المسرحيات التاريخية والمترجمة بلغة فصيحة ، والمسرحيات الاجتماعية باللهجة العامية ، بأنه غير مقتنع بهذا الحل ، لأنه يتطلع " إلى أن يكون لمسرحنا لغة مُوَحَّدة حتى يكون عندنا تراث من الأدب المسرحي نعتز به ونخلفه للأجيال القادمة . فإن المشكلة عندى لم تزل قائمة تنتظر الحل . وأنا لا أستطيع أنْ أزعم أن اللجوء إلى الموضوعات التاريخية والأسطورية هو الحل لهذه المشكلة ، فماذا نصنع في المسرحيات العصرية ؟ ولكنى أعترف بأن من أسباب غرامى بالتاريخ والأسطورة التهرب من مواجهة هذه المشكلة ، وإن كنت قد حاولت مع المحاولين أن أجد لها حلاً آخر وذلك باستعمال لغة فصيحة جارية على قواعد الإعراب ولكنها تلتزم أسلوب اللغة الدارجة ومنطقها وبلاغتها مع استعمال الكلمات الدارجة التي لها أصل في اللغة وإيثارها على مُرَادِفاتها التي لا تستعملها العامة"[2] .

فالكاتب على أحمد باكثير يرى أن حل هذه الإشكالية يكمن في استخدام اللغة الثالثة التي تلتزم قواعد الإعراب ولكنها تستخدم بلاغة العامية ومنطقها وبعض كلماتها التي لها أصل في اللغة الفصحى .

---

[1] محمد مندور ، الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما ، مرجع سابق ، ص ٦٨ .

[2] على أحد باكثير ، فن المسرحية ، مرجع سابق ، ص ٤٠ ، ٤١ .

أمَّا محمد غنيمى هلال فقد أكد على ضرورة كتابة أى أدب رسمي بلغة عربية فصيحة ، ولكنَّه لمْ يُحرِّم –على حد قوله –كتابة المسرحيات باللهجة العامية ولكن على كاتبها ألاَّ يسمِّيها أدباً رسمياً وليسمِّها أدباً شعبياً . حيث يقول : " ونبادر إلى القول بأنَّه لا يخطر ببالنا أن نحرم كتابة المسرحيات بلغة العامة ، فَلِمنْ شاء من الكتاب أنْ يختار جمهوره الذي يتوجَّه إليه . والأدب الشعبى أو الفولكلورى قديم قدم الشعوب نفسها ، وهو بين شعوب الأمم المعاصرة كلها في صورة من صوره . وسيظل الأدب الشعبى الفلولكلورى كذلك ما بقيت الشعوب وقد كانت أقدم صوره حكايات الشعوب البدائية أو المتوحشة حول النيران ، في أول عهد اللغة بالدلالات الجمالية ، وحين اقترن بالرقص على نقر الطبول ، وبالرسوم ذات الصبغة الميتافيزيقية ، ولمن شاء كذلك أن يشترك بموهبته في رقى هذا الأدب الشعبى الذي هو ظاهرة طبيعية ، فيغذيه بثمرات قريحته ما بدا له . ولكنه سيظل كاتباً شعبياً ، ينتج أدباً شعبياً ، بلغة العامة من الشعب، ولهذا الأدب طابعه ومجاله فلا ينبغى بحال من الأحوال أن نتساءل عن الأصلح في لغة المسرحية ، ونفاضل بين الفصحى والعامية ، تعللاً بأن العامية قد تكون أقدر على تصوير بعض الحالات النفسية أو على التعبير عن الدلالات الاجتماعية ، أو ما يسمونه واقعية الأداء فهذه الحجج وما إليها يقصد بها الانتصاف للعامية من الفصحى . وفيها خلط بين نوعين من الأدب مختلفين في جوهرهما وجمهورهما " [1] .

فهو يرفض الحكم بعجز الفصحى عن " أن تسهم في هذا المجال . فإلى ما في هذا الحكم من إغفال لطبيعة الأشياء ، لو كانت قد ظلت تكتب في الآداب العالمية بلهجات محلية ، لما ارتقت ، ولما تعاونت الآداب العالمية والنَّقد العالمى في النهوض بها ، وفي تبادل التأثير فيها والتأثُّر بها ، ممَّا كان سبب نُضجِها ، وعوناً على تأْدية رسالتها الإنسانية والفنية . وأظنُّ هذا الأمر من الوضوح بحيث لا يحتاج إلى إنفاق الوقت عبثاً في شرحه والتدليل عليه " [2] .

فالأدب الرسمى قد يكون فصيحاً وقد يكون عامياً ، والأدب الشعبى قد يكون فصيحاً وقد يكون عامياً .

---

[1] محمد غنيمى هلال ، فى النقد المسرحى ، مرجع سابق ، ص ٧٤ ، ٧٥ .

[2] محمد غنيمى هلال ،في النقد المسرحي ، مرجع سابق ، ص ٧٧ ، ٧٨ .

أمَّا صلاح عبدالصبور فيؤكد على ضرورة الاعتماد على الفصحى في كتابة المسرح ، ففي مقال له بعنوان (لغة المسرح العربى) يعقب على مسرحية كتبها مؤلفها بعامية الكويت يدرك صعوبة قراءة اللهجات ،كما يضيف أنه إذا كانت لدينا عشر لهجات عربية على الأقل وعشرات في الأقاليم لكان لدينا عشر لغات للمسرح ، ثم يقول: " ولعل من الجرأة أن نطالب كتاب المسرح جميعاً أن يكتبوا بالعربية الفصحى، فالمسرح ليس طرازاً واحداً متكرراً في أشكاله ومحتواه ... ولكن الكتابة بالعربية تلقى علينا عبئاً كبيراً ، هذا العبء هو تحويل لغتنا العربية من لغة جمود إلى لغة حركة . هو عبء اكتشاف بلاغة جديدة للغتنا العربية ولا سبيل إلى ذلك إلا المحاولة " [1] .

أمَّا محمد مندور فقد طرح القضية بكل أبعادها مؤكداً على كتابة المسرح بالفصحى حيث يقول : " ومشكلة التعبير اللغوى في الأدب تثير اليوم مناقشات لا تنتهي في عالمنا العربى كله ، فهناك من يدعون إلى ضرورة التمسك باللغة الفصحى في كل فن أدبى وفي كل جزء من أجزائه ، وهؤلاء لا يستندون إلى اعتبارات أدبية وفنّية فحسب ، بل ويستندون أيضاً إلى اعتبارات سياسية ودينية خطيرة ، فاللغة الفصحى هي لغة القرآن والحديث اللذين يكونان الدين الإسلامى الذي تدين به غالبية العرب . واللغة الفصحى تعتبر من الناحية السياسية أهم أساس وأقواه للقومية العربية ، ولا يرتفع إلى مستواها في الأهمية أى عنصر آخر من عناصر قوميتنا العربية . فالدين لا يمكن أن نعتبره أساساً لها وذلك بحكم وجود طوائف كبيرة من إخواننا المسيحيين العرب في كافة الأقطار العربية ،كما أن الدين الإسلامى قد أصبحت تعتنقه اليوم شعوب جديدة غير عربية ... والعنصرية أو الجنسية القائمة على الدم والخصائص العضوية لا تصلح هي الأخرى أساساً لقوميتنا ... وذلك بينما يعزز الدعوة إلى استخدام اللغة العامية من الناحية السياسية أيضاً فلسفة حياتنا الاشتراكية الشعبية التي تولى أكثر اهتمامها للشعب وتحرص على أن تخاطب هذا الشعب باللغة التي يفهمها وأنْ تَصِلَهُ بالأدب الذي كان من قبل مقصوراً على الطبقة الممتازة في المجتمع . وحان الحين لأن يساهم الشعب في التمتع به والانتفاع بثمراته . أمَّا من الناحية الفنية والعملية الخالصة فمن الواجب أن نلاحظ أن

[1] صلاح عبدالصبور ،كتابة على وجه الريح ، الوطن العربي للنشر و التوزيع،بيروت ، ١٩٨٠م ، ص ٢٠١ – ٢١٠ .

اللغة العامية لغة ضيقة الآفاق لأنَّها لغة شعب أو شعوب حكم عليها الاستعمار والاستبداد والإقطاع بالجهل والتخلُّف الثقافي قروناً طويلة مما أضرَّ بالحياة الفكرية والعاطفية لتلك الشعوب ، وبالتالي أصاب لغة تعبيرها وهي اللغة العامية بالضيق ، بحكم أنه لم يستخدمها إلا للتعبير عن ضرورات حياته المادية أو العاطفية والروحية الضيقة الحدود ، بحيث أصبحت هذه اللغة عاجزة عن التعبير عن جميع المعانى الفلسفية المجردة وعن الأغوار العاطفية والروحية التي لم يستخدمها الشعب في التعبير عنها فقط ، من هنا نلاحظ أن ما يمكن أن يكتب بالعامية الخالصة سيظل سطحياً قريب الغور لا يخرج عن المألوف في الحياة اليومية الدارجة . وعلى هذا الأساس لابد من استخدام الفصحى في التعبير عن المعانى الفكرية والاجتماعية والأخلاقية والروحية الجديدة العميقة ؛ لأنها وحدها هي التي تساعدنا على هذا التعبير ، ومن المؤكد أننا لو أحصينا مفردات اللغة التي يعرفها الرجل العامِّي لوجدنا إنها لا تكاد تتجاوز بضع مئات من الكلمات ، وإن كان كل هذا لا يمنع من وجود بعض الاصطلاحات والتعبيرات الشعبية ذات الألوان الخاصة التي قد لا نعثر على مقابل لها في الفصحي ، وإذا عثرنا فإن التعبيرات الفصيحة لن تلقى من جمهورنا نفس القبول الذي تلقاه التعبيرات العامية المقابلة ، كما إنَّها لن تؤثر في نفس الجمهور نفس التأثير الذي اكتسبته التعبيرات العامية المقابلة بحكم امتزاجها بحياة الشعب . واختلاطها بروحه وتغلغلها في ضميره . ومثل هذه التعبيرات الشعبية ليست قاصرة على اللغة العربية والشعوب العربية بل لها نظائرها في اللغات الأوروبية مثل الفرنسية والإنجليزية اللتين توجد فيهما تعبيرات شعبية ذات لون خاص لا يرى عمالقة الأدب مثل شكسبير وموليير وغيرهما بأساً من إدخالها في مؤلفاتهم الأدبية المكتوبة كلها باللغة الفصحى ، ولقد تكون لهذه التعبيرات دلالة البطاقات الشَّخصيَّة في أحيان كثيرة ، كأن يكون التعبير خاصاً بطبقة اجتماعية معينة بحيث إذا أجراه الأديب على لسان شخصية روائية في قصة أو مسرحية دلتا على الطبقة الاجتماعية التي تنتمى لها تلك الشَّخصيَّة ، وكأنه وضع عليها بطاقة مميزة ، وليس معنى هذا أنَّ الأديب قد فضل

استخدام العامية في العبير على الفصحى ، وإنَّما معناه أنه قد اختار لغرض فنى خاص تعبيرات عامية أدخلها في سياق عمله الأدبي تحقيقاً للغرض الفنى الذي ينشده" [١] .

ولكن هل فصاحة اللغة في مفرداتها ؟ وهل إدخال كلمة عامية أو أجنبية في لغة يتنافي مع كونها فصيحة ؟ لا فإن" إيراد بعض ألفاظ أجنبية أو عامية في التراكيب الفصيحة لا ينال من اللغة الفصحى ، ولا يجعل منها لغة عامية أو أجنبية فالألفاظ المفردة لا تخلق اللغة ولا تميزها . ذلك أن خاصة كل لغة تتمثَّل في قواعد نحوها ، أو علم التراكيب فيها . وفي ذلك تتجلى قدرة اللغة على التعبير عن المعانى الدقيقة والمشاعر الرفيعة ، كما تتجلى خصائصها الجمالية " [٢] .

أمَّا ما ذهب إليه بعض دعاة العامية في الكتابة المسرحية ، من أن الكتابة بالعامية تحقق واقعية الأداء المسرحي فهذا ليس صحيحاً ، لأن صدق التصوير الفنى لا يستلزم مراعاة لغة الأداء ، لأن الواقعية في الأدب ليست واقعية اللغة ، بل واقعية النفس الإنسانية والسلوك البشرى أو واقعية الحياة نفسها ، والأديب لا يستنطق الشخصيات بلسان مقالها بل بلسان حالها ، فهل إنطاق شكسبير لشخصياته الإيطالية باللغة الإنجليزية أفقد مسرحياته واقعية الأداء ؟!!

وإذا حاولنا تصنيف مسرح ملحة عبدالله بالنظر إلى هذه القضية كما يتضح من الجدول التالى :

مسلسل	عنوان المسرحية	فصيحة	عامية	لغة ثالثة
١	غول المغول	√		
٢	جوكاستا	√		
٣	داعية السلام	√		
٤	مية أراجوز		√	
٥	شق المبكى	√		
٦	العازفة	√		
٧	الطلسم	√		
٨	الفنار	√		

[١] محمد مندور ، الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما ، مرجع سابق ، ص ٦٨ – ٧١ .

[٢] محمد غنيمى هلال ، في النقد المسرحي ، مرجع سابق ، ص ٨٧ .

٩	حانة الربيع	√		
١٠	مواطن رغم أنفه	√		
١١	الطاحونة	√		
١٢	مسرحية الاسم عربي(طقسية)			√
١٣	اللمس			√
١٤	فنجان قهوة		√	
١٥	كلام ستات		√	
١٦	زمن المنظى		√	
١٧	الحجلة وعين العفريت		√	
١٨	المسخ		√	
١٩	الجدة حكاية		√	
٢٠	صهيل		√	
٢١	ابن الجبل		√	
٢٢	الجسر		√	
٢٣	مركب بان	√		
٢٤	حالة اختبار	√		
٢٥	إتش ون إن ون	√		
٢٦	المتاهة	√		
٢٧	اغتيال المواطن دو	√		
٢٨	حينما تموت الثعالب	√		
٢٩	التميمة	√		
٣٠	ليلة في فرانكفورت	√		
٣١	صيد الأمواج	√		
٣٢	مقعد أمَّام النهر			√
٣٣	صاحبة ... ونعسان			√
٣٤	بئر الصدى	√		
٣٥	بيرهوت	√		
الإجمالى	٣٥	٢١	١٠	٤

من خلال الجدول السابق يتضح الآتى :

أولاً : غلبة المسرحيات الاجتماعية وعددها ثماني عشرة مسرحية على إنتاج ملحة عبدالله ، يليها المسرحيات العبثية وعددها عشر مسرحيات ، ثم المسرحيات التاريخية وعددها أربع مسرحيات.

ثانياً : ميل ملحة عبدالله إلى استخدام اللغة العربية الفصحى لغة لمسرحها ، حيث غلب على مسرحياتها استخدام الفصحى ، إذ اعتمدت عليها في إحدى و عشرين مسرحية من إجمالى عدد مسرحياتها و الخمس وثلاثون مسرحية ، تلاها اللهجة العامية ولاسيما العامية المصرية ، إذ اعتمدت عليها في عشر مسرحيات ، وبنسبة مئوية ٢٩٪ ، تلاها اللغة الثالثة وهي عامية المثقفين أو فصحى العاميين ، إذ استخدمتها في أربع مسرحيات، وبنسبة مئوية ١٢,٥٪ . وهذا يكشف عن إيمانها بقدرة اللغة العربية الفصحى على التعبير عن الأحداث والأفكار التي تريد التعبير عنها في مسرحها .

ثالثاً : غلبة استخدام اللغة العربية الفصحى على المسرح العبثى عند ملحة عبدالله ، وكذلك المسرح التاريخى ، وسيطرته على المسرح التاريخى يتوافق مع طبيعة الاستخدام المسرحي العربى ،كما يتضح من موقف على أحمد باكثير من قضية لغة المسرح ، حيث ذكر أن من أسباب ميله إلى كتابة المسرح التاريخى " " التخلص من مشكلة اللغة ، فنحن نشكو كما تعلمون من هذا الازدواج اللغوى ، إذ نكتب بلغة ونتحدث بلغة أخرى ، فأى اللغتين ينبغى أن نتخذها في المسرح : اللغة الدارجة التي نتكلم بها في حياتنا اليومية أم اللغة الفصيحة التي نستعملها في الكتابة ؟ الرأى الشائع في الأوساط المسرحية عندنا أن نستعمل اللغة الفصيحة في المسرحيات التاريخية والمسرحيات المترجمة عن اللغات الأجنبية وأن نستعمل الدارجة في المسرحيات العصرية [١] والمقصود بالمسرحيات العصرية عنده المسرحيات الاجتماعية ، ومن هذا المنطلق غلب

[١] على أحمد باكثير ، فن المسرحية ، مرجع سابق ، ص ٤٠ .

على المسرحيات الاجتماعية عند ملحة عبدالله استخدام اللهجة العامية أو اللغة الدارجة .

رابعاً : كثرة الأخطاء اللغوية في مسرحيات ملحة عبدالله التي كتبت باللغة العربية الفصحى سواء أكانت عبثية أم اجتماعية ، وسوف نورد منها بعض النماذج القليلة خشية الإطالة ، فمنها ما ورد في مسرحية "حالة اختبار" .

خامساً : أحياناً – وإن كان على قلَّة – تَصُوغ ملحة عبدالله جملة فصيحة صياغة عامِّية وهو ما يمكن تسميته إدخال تعبير عاميّ في جملة فصيحة ، كما في مسرحية " حالة اختبار " على لسان الرجل مخاطباً (الإمبراطور) حيث يقول : " ولكنك لم تخلقنا ... قد نكون وُجِدْنا بعد منك ولكن هذا لا يعطيك الحق في هذا"[١]. فالتعبير " بعد منك " تعبير عامِّي أُدخل في جملة فصيحة ، وتفصيح هذا التعبير هو " بعدك " .

سادساً : أحياناً يوجد في بعض مسرحيات ملحة عبدالله كسر للحس اللغوى كما في مسرحية " صهيل "، كما يبدو في هذا الحوار بين (مبروك) و(الدكتور) و(دافيد) و(حنا).

"مبروك : هاللو دكتور ... هاللو سير اتس نايس توبى هير .
الدكتور : هاللو مستر مبروك إيه الجمال ده ... بتتكلم إنجليزى كويس قوى .
مبروك : الحصار يا دكتور على الفكر ... وقفتوا تفكيرنا عند مرحلة الطفولة الفكرية واستاثرتوا بالعلم والنضج لوحدكم "[٢] .

وكسر الحس اللغوي إذا صاحبه استحالة في إمكانية تصور الشَّخصيَّة المسرحية على هذه الشاكلة يؤدي إلى فقدان واقعية الأداء المسرحي على الرغم من إيمان البحث وصاحبته بأن واقعيَّة الأداء لا تقتصر على التعبير اللغوي .

سابعاً : يوجد في لغة المسرح عند ملحة عبدالله أحياناً كسر للحس التاريخى والشعبى باستعمال كلمات لا تتناسب مع البعد التاريخى للمسرحيَّة وهذا أيضاً يؤدي إلى فقدان أو ضعف واقعية الأداء المسرحي كما يبدو في العبارة التي جاءت على لسان جنزير في مسرحية مية أراجوز حيث يقول : " مولاى الوزير شفاط

[٢] ملحة عبدالله ، حالة اختبار ، ص ٣٤ .

[٣] المصدر السابق ، ص ١٤ .

أنت عارف إن الأراجوز مستخبى وراء البرافان بتاعه وبعدين ذكى ورغم إن الواد خميس بتاع صندوق الدنيا حاول أكثر من مرة إنه يوقعه لكن بينفقس الخطة إزاى مش عارف " [1] . فمن ينطق هذه العبارة بهذه اللهجة ينتمي إلى طبقة وبعد تاريخي يستحيل معه استخدام كلمة (براڤان) .

وكذلك استخدام كلمة " مامتك " التي لا تتناسب مع استخدام الطبقة الشعبية للكلمة المعبرة عن الأم ، وإنما المناسب هو استخدام كلمة أمك . كما إنها لا تتناسب مع البعد التاريخى حيث ورد في هذا الحوار :

"لوزة : باقولك إيه إنت وهو . مش عايزة شغل السنكحة والثلاث ورقات ، بلا حب بلا كلام فاضى هتشرب إيه .
على : الله ... الله ... مالك واخدانا على الحامى ليه ؟ ده إحنا برضه زباين .
النجدى: لا ومش أى زباين ده إحنا لا مؤخذه يعنى اللى همه حتى اسالي الست مامتك " [2] .

ثامناً : كثرة استخدام ملحة عبدالله للمفارقة اللغوية بما يشبه القفشة عند المصريين ، وذلك إمَّا عن طريق ربط الحقيقة بالمجاز ويبدو ذلك في مسرحية "شق المبكى" في حوار الأب مع أبى ماجد ، حيث يتحدَّث أبوماجد عن الجواهر ويقصد بنات أبى سالم ، فيرد عليه (أبوسالم)بالحديث عن الجواهر الحقيقية ، فيبدو هذا الحوار .

"الأب : والله يا أبوماجد لقد حجز البنك على كل أموالى وتجارتى وليس لدى شيء .
أبوماجد : يا أخى بل لديك الكثير ... لديك جواهر ثمينة .
الأب : بعتها كلها ... كلها ... كلها ... لم يعد لدى شيء .
أبوماجد : يا أخى جواهر من نوع آخر ، افهم " [3] .

وقد تتمُّ هذه المفارقة اللغوية أو القفشة عن طريق نطق الكلمة الإنجليزية حاملة لمعنى كلمة عربية ، مثل كلمة الترحيب الإنجليزية (*Wellcoom*) والكلمة العربية (وَيْلَكُم) من الويل أو الثبور كما يبدو في هذا الحوار :

"هلال : *Well Coom* .

---

[1] ملحة عبدالله ، مية أراجوز ، ص ٢١٥ .

[2] المصدر السابق ، ص ٢١٩ .

[3] ملحة عبدالله ، شق المبكى ، ص ١٣٦ .

الأب : أنت كمان هتقول ويلكم . طب يا ويلكم الجميع *Wellcoom* .

.....

الأب : آه يا ويلك أنت وأمثالك أنت الذي أحضرتهم .

هلال : العفو يا عمى هذا مجرد واجب ورد للجميل" [١] .

وقد تكون المفارقة اللغوية عن طريق بعض الحيل اللغوية المتَّصلة بالاشتقاق عند الخليل بن أحمد بمعنى الصور اللفظية الناتجة عن تبادليَّة الحروف داخل الكلمة ، كما يبدو في مسرحية "طقسية" لملحمة عبدالله حيث ورد على لسان (الراوي) عبارة "الاسم عربي برعي عبري مش مهم " [٢] . فالكلمات (عربى وبرعى وعبرى) حروفها واحدة هي العين والراء والباء والياء ولكن تبادلية موقعية الحروف هي التي أوجدت هذا الاشتقاق .

وقد تعتمد على المشترك اللفظى عند العامة ، مثل كلمة النقطة بمعنى الجلطة وكلمة النُّقطة أى النقود التي تلقى على العروس في الأفراح وكذا الفرقة الغنائية كما تبدو في المسرحية سالفة الذكر في قول (الراوي) :

"الراوي : أنا صراحة مش قادر أتكلم الراجل ده هينقطنى .

الراوية : يعنى إيه ؟

الراوي : هيجب لي نقطة .

الراوية : النقطة ... هو بقى مستنى النقطة" [٣] .

أو مثل كلمة رفاعى بمعنى الرجل الذي يخرج الثعابين من جحورها ، والرفاعى بمعنى احد أتباع (الطريقة الرفاعية) وهي إحدى الطرق الصوفية ، كما ورد في إحدى العبارات على لسان على في مسرحية مية أراجوز ، حيث يقول : " هَمّ يضحك ، وهَمّ يبكّى . كنت صغير حتى إنى أعرف إنى بقيت وحيد في الدنيا ، التقطني ساعتها واحد من الشيوخ ، كان حنين ذي أبويه ، أصله برضك كان رفاعي بس رفاعى من اللي هُمَّة ، قلبه طاهر ما يرتجف من تعابين العسس " [٤]

[١] ملحة عبدالله ، شق المبكى ، ص ١٥٨ .

[٢] ملحة عبدالله ، مسرحية الاسم عربي (طقسية)، ص ٢ .

[٣] ملحة عبدالله ، مسرحية الاسم عربي (طقسية) ، ص ٧ .

[٤] ملحة عبدالله ، مية أراجوز ، ص ٢٣٠ .

المبحث الثانى

الاقتصاد الكلامي

يُعد الاقتصاد الكلامي سمة أساسية من سمات الحوار المسرحي الجيد ، ونعنى به الحد الفاصل بين الإيجاز المخل والإطناب الممل ، فهو وسط مثالي أو وسيط ذهبي شأنه في ذلك شأن كل الجماليات ، حيث لا إفراط ولا تفريط ،" فإذا ترك المؤلف شخصياته تتحدث بإسهاب وتندمج في حديث لا هدف منشود منه ولا فائدة فإنَّها تخرج عن الموضوع وتتعدَّى الحدود المرسومة لها . وتقضى على البناء الدِّرامي للمسرحية أى لابد من الاقتصاد في الحوار بحيث تكون لكل كلمة وظيفة درامية" [١].

ويبدو الاقتصاد الكلامي في حوار مسرح ملحة عبدالله ، في هذا الحوار من مسرحية " اللمس" ، وذلك يزيد من حيوية الصراع الدِّرامي ، وهو :

" المنظر : مؤتمر صحفي في الجامعة الأمريكية وقد ظهر فيه مدير المنصة وحوله رجاله وتابعوه بينما تبدو الصالة فارغة قبل دخول الضيوف . اجتماع مغلق.

مدير المنصة: إحنا دلوقت في اجتماع مغلق والكلام ده سرى للغاية .

عضو ١ : عيب يا أستاذ الباب مقفول ومافيش حد هنا غيرنا .

.....

عضو ١ : في ثوب الرأفة والمعونة وهذا ما يراه المجلس الأعلى .

الجميع : موافقون .

مدير المنصة: موافقون بالإجماع . والآن تفتح الأبواب .

(تفتح الأبواب ويدخل الجمهور كما تدخل دينا وقد اقتادت والدها حتى مقعده) " [٢] .

وإذا كان الاقتصاد الكلامي يتم عن طريق زيادة المعنى عن اللفظ – كما رأينا في النموذج السابق – فإنه أحياناً ما يتم باختصار الموقف كله بكلمة واحدة أو جملة واحدة، وهذه الظاهرة كثيرة ، ولها نسبة من الشيوع أو الانتشار في مسرح ملحة عبدالله، ويبدو ذلك في مسرحية "حانة الربيع" ، فحينما جاءت (الفتاة) إلى الحانة وأدرك (آدم) أنَّ هذه (الفتاة) هي ابنة (دورا) التي أغرقها هو في النهر ، وذلك من خلال السياق ،

---

[١] عادل النادى ، مدخل إلى فن كتابة الدراما ، مرجع سابق ، ص ٣٠ ؛ انظر : لاجوس إجرى ، فن كتابة المسرحية ، مرجع سابق ، ص ٤٢٠ .

[٢] ملحة عبدالله ، اللمس ، ص ٢٣ –٢٤. .

إضافة إلى اتفاق بعض الملامح ، أدرك اكتمال كل أطراف الحكاية ، وأنَّ هذا الاكتمال هو الخطوة التي تسبق النِّهاية فقال : " الله ... لقد اكتملت الحلقة "[١]. ويؤكد هذا استخدام الصمت الدلالي الذي استغرقه تجميع أطراف الفكرة أو القضية .

والسبب في استحسان الاقتصاد الكلامي في المسرح هو مشاركة عناصر أخرى أو آليات مختلفة في الكشف عن " الشَّخصيَّة أو الصورة ، ويجرى هذا بالكلام وبالإشارة وبالحركة في وقت واحد . ويجرى بأسلوب قد يغاير كل المغايرة الأسلوب الذي يصدر عنه الكلام في حياتنا . في نطاق الشَّخصيَّة العادية التي فطرنا عليها عادة"[٢].

وقد يتضام الاقتصاد الكلامي مع الصمت الدلالى الذي هو أبلغ من الكلام ، ويختزل موقفاً حياتياً يصل إلى عشرات السنين ، ويحرِّك الصِّراع الدِّرامي بشكل فائق كما يبدو في مسرحية " حانة الربيع " أيضاً حينما أرادت (الفتاة) الإيقاع بين (الجرسون العجوز) و(آدم) اعتذر لها الجرسون بأن آدم صديقه منذ فترة طويلة ، ولا يمكن له أن يخونه، حيث يقول :

"الجرسون : أهدئي قد يعلم بذلك آدم فينهار ، ربما يموت . وأنا أحب صديقى ولا أحب أن أخونه .

القتاة : وما ذنبى أنا ... أنت لا تريد خيانة صديقك . وأهلك أنا ... قلت لك إنى أحبك ... ألا تفهم .

الجرسون : وصديق عمرى الذي وهبت عمرى له ...

الفتاة : صديقك ... صديقك ... إن صديقك هذا لا عمل له سوى العزف على آلته ، أمَّا أنت ... فأنت من تدين له خلايا أجسادنا بما جمعته من غذاء في ظلمات الليل ، بالإضافة إلى هذه العضلات وهذا الجسد وهذه الأكتاف " [٣] .

فعبارة " صديقك ... صديقك " طرحت شكوكاً على مرحلة حياتية تمتد لعشرات السنين بما فيها من اقتصاد كلامى ، بالإضافة إلى التنغيم الذي من المفترض أن يصاحب نطق هذه الكلمات عند الأداء التمثيلي على المسرح . وهذا يؤكد أن الحوار المسرحي ليس هو الكلام فقط بل الحركات المصاحبة والتنويعات الصوتية المصاحبة للأداء التمثيلي أيضاً .

---

[١] ملحة عبدالله ، حانة الربيع ، ص ٧٥ .

[٢] عثمان عبدالمعطى ، عناصر الرؤية عند المخرج المسرحى ، مرجع سابق ، ص ١٩٦ .

[٣] ملحة عبدالله ، حانة الربيع ، ٨١- ٨٢ .

وقد يتدخَّل وصف سرعة الأحداث في الاقتصاد الكلامي وخلق حالة من التوتر أو القلق كما يبدو في مسرحية "حانة الربيع" أيضاً ، حيث تصف الكاتبة سرعة تساقط الماء في الأواني المعدنيَّة فتقول :

"(يزداد تساقط الماء في الأوانى المعدنية في إيقاع متسارع يعلو على صوت البحر) . إنها تنذر عن شيء ما رغم أنها تزيد عينيك بريقاً.

الفتاة : أيامى الماضية والآتية جميعاً لك ، فأنت من طوقنى بعنايته وحبه . (تنصت قليلاً) .
تباً . لا أجد الكلمات . نسيتها جميعاً بين يديك .
(تنظر إلى السقف) .
إن سقف هذا المكان بدأ يتآكل ... ربما يسقط علينا .

الجرسون: نعم ... معك حق ... فالثلوج تراكمت كثيراً ، ودعائم هذه الحانة تآكلت . قديمة جداً .

الفتاة : حين يقع اختبيء بين ذراعيك ..." [1] .

وإذا كان (يوسف نوفل) يرى " أنَّ الزجل أو الموال أو الأغنية الشعبية من أسباب قصور الحوار المسرحي ، حيث" تعثُّر اللغة وركاكتها ، وإقحام النصوص الشعرية في مجري الحوار النثرى ، أو ميلها إلى العاميَّة المهلهلة ، وإقحام الزجل في مجرى الحوار ، وغير ذلك مِّما عُدَّ قصوراً فنِّياً في الحوار المسرحي من إطالة الحوار والاستطراد فيه ممَّا لا يقتضيه الموقف أو الحدث دون إضافة جديدة أو إثارة للعواطف ، وإن كانت الإطالة أو القصر نسبيين تبعاً لإحساس الكاتب بالدفقة الشعورية المرتبطة بالموقف وصلة ذلك بتطوره ونموه، وهكذا نرى أن لكل موقف كلماته المحددة التي تبدو وكأنها اشتقت من أجله ، إذ يختلف الزمن في العمل الأدبي عنه في حياتنا المعتادة ، وتبعاً لذلك تتقلص وحدات ذلك الزمن المستغرقة في الحوار المسرحي عنها في حوار حياتنا اليومية ، لذلك قيل إنه إذا قسنا شيئاً ما بالبوصة فإن الحوار يقاس بجزء من الثانية ، لأن الحياة التي تمثلها المسرحية ليست هي بعينها الحياة التي نعيشها في الواقع " [2] .

إذا كان يوسف نوفل يرى ذلك فإنَّ من يَتَمَعَّن الأمر يجد أنَّ تضمين نص أدبي كالموال أو الأغنية الشعبية يساعد على الاقتصاد الكلامي لأنه ينقل تجربة حياتية طويلة

[1] ملحة عبدالله ، حانة الربيع، ص ٥٩ ، ٦٠ .

[2] يوسف نوفل ، بناء المسرحية العربية ، مرجع سابق ، ص ٢٢٠ .

و معيشة في كلمات قليلة وكأنه يختزل بها تجربته بكل ما فيها من آلام و آمال و أفراح وأتراح، بل إن في ذلك تعبيراً عن الوجدان الجمعى للأمة أحياناً ، يبدو ذلك في مسرحية "الجسر" ، حين عبَّرت الكاتبة عن حال المهمشين في الحياة تحت وطأة الاستبداد السياسى على لسان (مرزوق) الغفير حيث يغنى قائلاً :

"وباعشق فيك ياليل كل المواجع ومهما طال الليل الفجر راجع
شايل حموله بكفي والقلب ناجع من الهموم السود يا عمرى راضع
يا نجمة الصبحية يا حلوة متزوقة أنا مانيش هفية كفاياك تريقة "[1]

أو مثل الموال الذي أوردته على لسان حسن في مسرحية "صاحية ... ونعسان" وهو :

"يا قهوجى باش هات على الماشى خيصالى
في كنكة حشاش في فنجان باش خيصالى
أصل الحلوة من الشباك بصالى
البنت حلوة قوى وزاينها حمار الخد
إذا فاتت على الجمع نسته الصلاة والصوم ويا الفرض
طلبت منها الوصال قالت لىّ روح يا ولد ده أنا منسبة بالعرض
أهلى شبيه النمل على الأرض بصالي"[2]

فهذا الموال يختصر كلاما كثيراً عن حب (حسن) لـ(نعيمة) وجماليات هذه المحبوبة وتأثير جمالها فيمن يراه وكونها من أسرة كبير عدداً وقوة وأنهم أهل منعة يستطيعون حماية عرضهم ،كل هذا القضايا في هذه الأبيات أو السطور القليلة مما ينفي ما ذكره (يوسف نوفل) من أنَّ هذه الأغانى والمواويل تتنافي مع الاقتصاد الكلامي .

وكذلك موال (ياسين) و(بهية) الذي وظفته الكاتبة ملحة عبدالله لكى يحكى جزءاً من كفاح أمة ، هذا الكفاح الذي يحتاج إلى أسفار كثيرة تحمله اختزلته هي من خلال هذا الموال :

"عبادى يا واد عبادى
كرباجك ع الهجين
واللى يعادى العبادى

[1] ملحة عبدالله ، الجسر ، ص ١٩٠ -١٩١ .

[2] ملحة عبدالله ، صاحية ... ونعسان ، ص ٨١ .

.....

وعـد ومكتـوب عليـه يابـوى ومسـطر ع الجبـين
وأنا كـل مـا أقـول التوبـة يابـوى تـرميني المقـادير" [١]

ولاشك أفي نَّ كثافة الرؤية والأحداث والاعتماد على الصور والرموز تساعد على الاقتصاد الكلامي ، فكلَّما تأزَّمت المواقف واحتدمت الأحداث فإن " اللغة الخصبة المحملة بالرموز والصور والإيحاءات المتعددة تساعد على بلورة الأزمة التي تمرُّ بها الشَّخصيَّة ... فلا يعقل أنْ تقوم الشَّخصيَّة بشرح وتحليل أزمتها حين تكون في حالة نفسية لا تسمح لها بذلك ... ولو قامت بهذا لأفسدت الأثر الدِّرامي المرجو من الموقف الراهن لأنها ستطفو به من العمق الدِّرامي إلى السطح التقريري وبذلك يحدث انفصام بين أبعاد الموقف وبين ما تنطق به الشَّخصيَّة ... لذلك فإنَّ الرموز والألفاظ ذات الأثر الدِّرامي والجمل ذات الصور المتعددة تقوم بالتعبير عن ثقل الأزمة التي تمرُّ بها الشَّخصيَّة " [٢] .

ويبدو ذلك واضحاً في نهاية مسرحية "اغتيال المواطن دو" والذي يعبر عن تزييف التاريخ ووقاحة المزيف فكل هؤلاء الضعفاء هم(المواطن دو) ، وكلُّهم مكفوفون ، يذهب (دو) ويأتي (دو) آخر ولا فرق :

"الجنرال : هل تجيد العزف على البيانو ؟
الكفيف: نعم سيدى ...
الجنرال : إذاً . أعزف يا سيدي دو .
الكفيف: اسمي مراد .
الجنرال : تفضل بالعزف يا سيد دو ...

(يتجه الكفيف للجلوس على المقعد خلف البيانو ... يدخل الجرسون ويضع المدفع على البيانو ... ويبدأ العزف . تتركز الإضاءة على المدفع ... ثم على السيد دو المعلَّق على ماسورة مدفع الدبابة ... وتخفت الإضاءة تدريجياً يرتفع صوت باعة الصحف) .

الأصوات: اغتيال السيد دو .
الرجل الذي رفض البيع .
ادفنوا القتلى ولا تبيعوا الانتصارات " [٣] .

---

[١] ملحة عبدالله ، صاحية ... ونعسان ص ٨٩ –٠٩٠ .

[٢] نبيل راغب ، لغة المسرح عند الفريد فرج ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٦م ، ص ١٤٠ .

[٣] ملحة عبدالله ، اغتيال المواطن دو ، ص ١٠٣ .

وقد تلجأ ملحة عبدالله – إذا أحست بأن الحوار الذي تلقيه الشَّخصيَّة قد طال طولاً شديداً يخشى معه أن يتهرَّأ البناء المسرحي وأن تتشظَّى قوى الصِّراع وتخفت قوَّتها وتتلاشى ملامحها – إلى حيلة هي تغليف الموقف بشاعرية الحوار ، وهي في ذلك متأثرة بأسلوب الكاتب المسرحي الفريد فرج ، فعندما يرى ألفريد فرج " أنَّ الشَّخصيَّة سَتُلقِي بحديث طويل إلى الشَّخصيات الأخرى دون أنْ تقاطعها .. فإنهَّ يدرك أنَّ الحديث الطويل من جانب واحد يمكن أن يعوق تقدم الأحداث وتسلسل المواقف ولذلك فهو يستغل الغلالة الشعرية في تجنب هذا الخطأ الذي يمكن أن يحيل الحوار الدِّرامي إلى نوع من البيان المباشر أو التقرير التوضيحى الذي يلقى أمَّام الشخصيات الأخرى ... ومن هنا كانت الكثافة الشعرية والصور المتتابعة والإيقاع القوى الذي يمتاز به الحديث الطويل من جانب واحد ... وقد يقول البعض إن طول الحديث في حد ذاته لا يهم كثيراً طالما أنه مرتبط بالسياق الدِّرامي للأحداث من حيث إلقاء الأضواء عليها وتبرير وقوعها للنظارة ... وهذا منهج نقدى سليم ... ولكن الأداة الموصلة لهذا الحديث هي التي تؤثر على الأسلوب الذي يصل به إلى الجمهور ... ولذلك فإن هذا الحديث قد يكون مملاً رتيباً لجنوحه إلى التقرير والمباشرة مما يؤثر على القالب النفسى الذي حاول الكاتب أن يصب فيها مشاعر الجماهير وبالتالى فإنه يضعف الصلة الحيَّة بين قاعة المسرح ومنصته . وقد يكون الحديث زاخراً بالصور الموحية والرموز القوية والإيقاع الرصين النابع من تقطيع الجمل واختيار الألفاظ مما يمنح دفعة للأحداث بحيث يحس الجمهور أن عجلتها قد زادت سرعتها ... ولاشك في أنَّ الغلالة الشعرية خير من يتحكم في سرعة دوران عجلة الأحداث طبقاً لتوظيفها في خدمة الحوار والشَّخصيَّة " [1] .

ويبدو ذلك واضحاً جداً في مسرحية "اللمس " "لملحة عبدالله" لاسيما أنَّ الشَّخصيَّة المحورية فيها مفكر وشاعر وهو" الأستاذ نعيم"، ولكن هذا لا ينفي أنَّ ملحة عبدالله فقدت القدرة على التحكم في الاقتصاد الكلامي في بعض المسرحيات ، ومنها مسرحية اللمس ، فكثيراً ما اتسعت منها الجملة الحوارية حتى أضعفت الصراع في بعض المواضع ، ومنها هذا الحوار الذي دار بين (أحمد)خادم (الأستاذ نعيم) وزوجته (سيدة) .

[1] نبيل راغب ، لغة المسرح عند ألفريد فرج ، مرجع سابق ، ي ١٤٢ ، ١٤٣ .

" أحمد : بالك يا بت سيدة ؟

سيدة : أيوه بالى .

أحمد : أنا عايزك تستحمى كويس. فاهمانى ؟

سيدة : أيوه فاهمة .

أحمد : تستحمى يا سيدة ... المرة دى بجد. إنتِ عارفة ضيوف نعيم بيه دايماً على الفرازة .

سيدة : يالهوى إلا هو أنا باستحمى أي كلام ؟

أحمد : ما علينا و تلبسى الحته الزفرة إياها .

سيدة : يووه ياسي أحمد ... ما هي كل الحتت اللى عندى بريحة .

أحمد : أنا عارف إن الريحة مالية هدومك، لكن أنا قصدى يعنى ...

سيدة : أيوه ... أيوه فهمتك النظيفة يعنى .

أحمد : عليك نور حاكم البهوات دول مناخيرهم شبرين، ويشموا النفر منا وهو بعيد .

سيدة : الله يحرق دمك يا بعيد ... كان مالها الهدوم دي ... هه .

أحمد : تاني يا سيدة. لسانك بدأ يطلع بره أهو هاتيه .

سيدة : يا لهوى .

(تهرب للداخل وهو يجرى وراءها) "[1] .

فهذا الحوار الطويل كان من الممكن أن يستغنى عنه بجملتين فقط ، لاسيما أن طول الحوار لم يغير من طبيعة رسم الشَّخصيَّة أو تقوية الصراع أو دفع الحبكة المسرحية .

[2] ملحة عبدالله ، اللمس ، ص ١٣٠ .

المبحث الثالث

سيميائية اللغة *

تأتي أهمية هذا المبحث من تحول المسرح من استخدام اللغة فقط إلى استخدام علم الإشارة أو السيميولوجي ، وهو في هذا الاستخدام يعتمد على سيمولوجيا اللغة، واعياً أنَّ " السيميائية أو العلاماتية هي دراسة العلامات المستخدمة لتحقيق التفاهم المتبادل ، وفي اللسانيات تحتل العلامة اللغوية المكان الأول والأساسى بين علامَات التواصل " [١] ، وإذا كان الباحثون قد أرجعوا الاهتمام بالسيميائية ودراستها إلى (جون لوك) ، فإنَّ أسس السيميائية الحديثة ـ إلى (فرديناند دي سوسير) في كتابه " محاضرات في علم اللغة العام "، حيث ذكر "أنَّ اللغة أحد أنساق العَلاْمات التي تعبر عن الأفكار ، ومن ثم يمكن مقارنتها بالكتابة وأبجدية الصمِّ والبُكْم والشعائر الرمزية وأشكال الايتيكيت والرتب العسكرية ... إلخ . ومع ذلك يظل نسق اللغة أكثر هذه الأنساق أهمية على الإطلاق ،وبالتالي يمكننا أنْ نتصور قيام علم يدرس حياة المعلومات داخل المجتمع نطلق عليه علم العلامات والاسم مشتق من الكلمة اليونانية *Simian* وتعنى علامة، وبإمكانه أن يعلمنا مِمَّ تتكون العلامات وطبيعة القوانين التي تحكمها ؛ ولأن هذا العلم لم يوجد بعد فلا يستطيع أحد التكهن كيف سيكون ، ومع ذلك فإن له حقاً في الوجود وموقعه مكفول مقدماً ، وما علم اللغة إلا جزء من هذا العلم العام ، وسوف تنطبق القوانين التي يكتشفها علم العلاَمَّات على علم اللغة [٢] .

والسؤال الذي يطرح نفسه هو ما علاقة العلامة السيميائية بالرمز ؟ وقد ذهب الباحثون إلى أنَّ الرمز من الأشياء التي تتداخل مع العلامة ولاسيما أنَّ حديث (دي سوسير عن السيمياء يكشف عن وجود " الرمز في قلب اهتمامَاته ، مركزاً على الرموز

* سيميائية اللغة ، دراسة تفكيكية في عناوين المسرحيات وأسماء الشخصيات

[١] ميلكا إيفيتش، اتجاهات البحث اللساني ، ت. د. سعد مصلوح ، د . وفاء فايد ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، د. ت ، ص ٣٥١ .

[٢] أنظر:جونثان كللر و فرديناند دي سوسير ، تأصيل علم اللغة وعلم العلامات ، ت. محمود حمدى عبدالغنى ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ٢٠٠٠م ، ص ١٠٩ .

اللغوية كمثال متقدم لغيرها من أنظمة الرموز التي يجب اكتشافها . وتم التركيز أيضاً ، لا على العلامة المفردة الحسية ، بل على النظام الذي يحكم الرموز المختلفة"[١] ، فللرمز عند بعض الدارسين " علامة عقلانية مع الشيء الذي يدل عليه ، غير أنَّ هذه القاعدة غير موجودة بالقياس إلى اللغة التي هي منظومة علامات اعتباطية ، وبغيابها تغيب كل أرضية نقاش أصيلة " [٢] .

وعلى الرغم من صعوبة التفريق بين العلامة والرمز فإن المحاولات التي بذلها الباحثون للتفريق بينهما لم تنقطع ، فقد توالت المحاولات لوضع فروق بين العلامة والرمز، وهي محاولات رآها بعض الباحثين غير مؤسسة ؛ لصعوبة الحكم على ما تتناوله ، أهو علامة أم رمز ، من منطلق أنَّ " هناك عمليات واضحة تعبر عن معنى معيَّن ، بحيث تبدو الحقيقة مجرد نتائج خالصة أو علامات ، بينما تحمل عمليات أخرى في طياتها معنى مختفياً ، ومن ثمَّ فإنَّها تُعدُّ رموزاً ، ويبقى حكمنا على الشيء الذي نبحث عنه بأنه علامة أو رمز أمراً متروكاً لنقدنا الذاتي " [٣] .

وممَّا يؤكد على العلاقة بين الإشارة أو العلامة اللغوية والرمز ما ذهب إليه (دي سوسير) حيث نظر " إلى الإشارة اللغوية كعلاقة ثنائية بين دالٍ ، وهو مجرد صورة صوتية، ومدلول أى فكرة أو مفهوم ذهنى ، مثلاً كلمة " شمس " هي إشارة ، والحروف (ش ، م ، س) هي الدال . وما تثيره في ذهن المتلقى هو المدلول أو فكرة الشمس ، وليس الشمس الفعلية ، وهذا يعنى أنَّ العلاقة بين الدال والمدلول لا تشير إلى الواقع الفعلي الطبيعي ، بل تكتفي بصورة ذهنية عنه ، أي أنَّ الإشارة اللغوية ، كما يقول دي سوسير" لا تربط شيئاً باسم ما ، بل مفهوم بصورة سماعية ، والأخيرة ليست صوتاً مادياً

---

[١] أنطوان جمعة ، السيمولوجيا والأدب ، مجلة عالم الفكر ، الكويت ، المجلد : ٢٣ ، العدد : ٣ يناير / مارس ١٩٩٦م ، ص ٢٠٧ .

[٢] فرديناند دى سوسير ، محاضرات فى الألسنية العامة ، ترجمة : يوسف غازى ومجيد النصر ، دار نعمان للثقافة ، بيروت ، ١٩٨٤م ، ص ٩٥ .

[٣] عاطف جودة نصر ، الرمز الشعرى عند الصوفية ، دار الأندلس ، بيروت ، ١٩٨٣و ص ٢٣ .

، أي شيء محض فيزيائي بل هي أثر سيكولوجي للصَّوت ، الانطباع الذي يتركه على أحاسيسنا "[١].

ويؤكِّد ذلك أيضاً إضافة البعض عنصرين جديدين في عملية التلقي وهما المرسل والمستقبل إضافة إلى العنصرين الكلاسيكيين وهما الكلمات والأشياء ، ففي " مقابل المنهج الكلاسيكي للتمثيل الذي ينطلق من الكلمة ويتجه نحو الأشياء عن طريق المفهوم، يضيف بوهلر قطبين جديدين هما المرسِل (بكسر السين) والمتلقي ، وإضافة هذين القطبين المرسل والمتلقى تؤكد البعد الرمزى للعلامة أو الإشارة اللغوية ، حيث يشترط الاتفاق بين هذين الطرفين على تأدية العلامة لدلالة معينة .

ولما كان " المنهج السيميائي كالمنهج الألسني مَعْنِيّاً بالدرجة الأولى بتفكيك الظاهرة المسرحية إلى أصغر وحدات إشارية ممكنة ، لفحص بنيتها وتصنيف طبيعة عناصرها سمعياً وبصرياً ، وتحديد علاقاتها المتبادلة ضمن سياقاتها ، ومعرفة الأنساق الخاضعة لها والمتحكمة بصياغة معانيها " [٢] كان الاعتماد عليه في تفسير بعض الكلمات والأفعال المسرحية أمراً حتمياً فيما يمكن أن نسميه تفكيك الظاهرة وتجميعها.

وتبدو القيمة الإشارية لاستخدام الكلمة في مسرح ملحة عبدالله واختلاف دلالة هذه الكلمات باختلاف السياق أو الأنساق الثقافية مثلاً في استخدام كلمة " الإيريال"في مسرحية " المسخ " ، فالكلمة في معناها الحقيقي هي آلة لالتقاط إشارة البث الإذاعى والتليفزيونى ، تبدو هذه الدلالة من خلال النسق الذي جمع بين هذه الآلة وآلة أخرى هي الدش حين حمد المحقِّق الله أنَّه يقوم بضبط الدش وليس (الإيريال) وكأن الإيريال هو المرتبط بخداع الزوج حين تشغله الزوجه بضبط (الإيريال) وعدم إمكانية ذلك أثناء ضبط الدش . وهناك الدلالة المراوغة لكلمة الإيريال عند الطبقة الشعبية وهي الدلالة على الرجل المخدوع ، يبدو هذا في المقطع الحواري الآتي :

"جابر : كانت الست بتاعتي ... تقول يا جابر ... أنت تنفع تشتغل إيريال ... كنت فاكرها الأوّل تقصد إنِّي اشتغل غسالة ... لكن اتضح حاجة

(١) يان موكاروفسكي و آخرون : سيمياء براغ للمسرح : دراسات سيميائية ، ت. أدمير كوريه ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، ١٩٩٧م ، ص ٤ .

(٢) المرجع السابق ، ص ١٠ .

ثانية ... عرفت الحقيقة .كل يوم في عزِّ الليل.... و أسمع صوتها تقولي ... اطلع فوق يا جابر ... إرفع الإيريال .

حامل العصا: وكنت بترفع يا عبيط ... ؟

جابر : رفعته يا بيه ... لحد ما فهمت ... واستريحت ...

المحقق : (لنفسه) الحمد لله أنا ما بضبطش الإيريال ، أنا باضبط الدش (بأعلى صوته) يتم استدعاء الزوجة (ويخرج) "[1] .

كما يبدو هذا في استخدام تعبير "فرد الملايات" [*] على الرغم من استخدامها لهذا التعبير بصورة خاطئة ، فقد نسبته للرجال وهذا ليس صحيحاً ، وعلى ما يبدو أن خصوصية هذا التعبير والفعل المرتبط به بهذه الطبقة في الحارة المصرية جعل ملحة عبدالله لا تدرك هذا النسق الثقافي .

ففرد (الملاية اللَّف) التي كانت المرأة المصرية ترتديها لسترتها قد يكون أمراً عادياً في سياقه العادى ، أمَّا في لحظة الردح في يومه الثالث فهو إشارة إلى إشارة أخرى وهي تخلى هذه المرأة عن الحياء المفترض فيها . فالفعل الواحد تختلف دلالته باختلاف السياقات التي يرد فيها ، وباختلاف الأنساق الثقافية للمجتمع الذي يحدث فيه هذا الفعل . ويبدو ذلك في هذا المقطع الحوارى :

"جنزير: جرى إيه يا أخ سايب مش قادر تمسك لسانك ولا إيه ... لأ يا حبيبى أنا أقدر امسكوهولك وأربطه في سقف حلقك .

سايب : أنت بتهدِّدني يا جنزير ؟

جنزير: لا أنا بس باحاول أوضح لك الصورة خليك في حالك أحسن لك ... كل خط سيرك عندى وكل مليم في الفلوس خانة عارف بيروح فين واللا عايزني أتكلم وافرد لك الملاية " [2] .

وقد تكون اللغة إشارة أو علامة سيمولوجية لطبقة معينة تخضع لنسق سيميائي تفكيكي ، فكما " هو الحال بالنسبة للملابس المسرحية ، كذلك هو بالنسبة للغة ،يختار الكاتب المسرحي و الممثل قسماً صغيراً فقط من نظام الإشارات الذي تمتلكه اللغة العملية ، كما توجد في اللغة العملية إشارات عديدة خاصة بطبقة معيَّنة من النَّاس (اللهجة الريفية مثلاً) . ولهذه اللغة علاقة وثيقة باللهجة (كإشارة) لمنطقة الشَّخص

(١) ملحة عبدالله ، المسخ ، ص ١٧٣ -١٧٤.

(*) تعبير " فرد الملايات " تعبير شعبى مصرى يرتبط بالردح أو تبادل الشتائم بين النساء اللاتى ينتمين إلى هذه الطبقة ، و كأنَّ فرد الملاية هنا عنوان للتخلى عن حياء المرأة وخوضها فى شتائم تتعلق بالسقوط الجسدى .

(٢) ملحة عبدالله ، مية أراجوز ، ص ٢١٦ .

المتكلِّم ، وليس غالباً من الضروري للأعمال الدرامية أن تحدد المنطقة التي ينشأ فيها الفلاح . إن استخدام الممثل لخصائص تتعلق بمنطقة معينة ، وأحياناً عملية مزج أساسية للهجات عديدة بعضها ببعض تؤهله أن يخلق لغة الفلاح " [١]. ويبدو هذا في الحوار الذي دار بين (أحمد) و زوجته (سيدة) في مسرحية "اللمس" حيث نستطيع من خلال الأنساق السيمولوجية أنْ نحدِّد كون هذه اللغة تمثل طبقة الفلاحين ، يقول الحوار :

"سيدة : هو أنت كده كسلان ، على طول تسيب الشعل لآخر لحظة .

أحمد : دايماً لسانك طويل عايز قصُّة (تترك السلم فيسقط على الأرض ، ينهض ثم يركض وراءها) هاتى لسانك والله لأقصُّه .

.....

أحمد : أهو كلكم كده يا نسوان ، ما ينفعش معاكم إلا قص اللسان ، قال كسلان قال" [٢] .

ويأتي تمسك البحث وصاحبته بضرورة تحليل أسماء الشخصيات في مسرح ملحة عبدالله من إحساسها بالتكنيك الفنى في استخدام الأسماء ، حيث يمكن لاسم الشَّخصيَّة الذي يرد في النَّص "أن يكون سيميائياً (معنوياً) ثانوياً ، يخدم فقط في تعيين الهوية الجنسية للشخصية (ماري – تشارلو) أو قد لا يقوم بذلك كما هو الحال غالباً في أعمال ميترليك . على أية حال ، قد يستخدم الاسم أيضاً لنقل تشكيلة من المعانى كقومية الشَّخصيَّة (اسم أجنبى) ، الخواص الرئيسية لشخصيته (السيد توبى بليج والسيد أندرو اكوبجيك في مسرحية الليلة الثانية عشرة ، والشخصيات التقليدية في الكوميديا (ديلارتى) وغيرها . باستطاعة الاسم أن يتخذ حتى مجموعة معاني محدَّدة وظلال معنى (اسم شخص فعلى معروف بشكل حميمى عند الجمهور) أو اسم شخصية شهيرة نوقشت كثيراً مثل اليكترا ، انتجونى ، فوستس ، والقديسة جان دارك " [٣] .

فكما يرى محمد حسن جبر " الاسم هو الذي يحدِّد الشَّخصيَّة المسرحية ويعرفها، ويقدم بوصفه دالاً مدلولات تكشف عن الكثير من صفاتها التي تدخل بالمتلقي إلى العالم الدِّرامي للمسرحية . ولهذا لابد للشخصية المسرحيَّة من أنْ تحمل اسماً يميزها ... ويتوخى الكاتب أن تكون أسماء شخصياته متوائمة مع مسمياتها ، فلا يسمَّى

(١) بيتر بوغاتيريف، السيمياء فى المسرح الشعبى ، ضمن كتاب سيمياء براغ للمسرح ، مرجع سابق ، ص ٦٩ ، ٧٠ .

(٢) ملحة عبدالله ، اللمس ، ص ١١ – ١٢ .

(٣) يورى فلتروسكى ، النص الدرامى كعنصر أساسى في المسرح ، ضمن كتاب سيمياء براغ للمسرح ، مرجع سابق ، ص ١٦٦ .

الكاذب مثلاً بالصادق . ولا المؤمن بالمنافق إلا إذا أراد المفارقة ... وهذه القضية لا تنفي اعتباطية العلامة ، ذلك أن الاسم قد يستغنى عنه لتطلق على شخصياته ألقاباً مهنية من قبيل : الأستاذ ، المهندس ، والفلاح ... أو أسماء تشير إلى قرابة / علاقة أسرية : الأب ، والأم ... أو بالجنس مثل : امرأة ، البنت ، الرجل ... أو ينسبهم إلى مواطنهم مثل الروسى ... أو يطلق عليهم سمات وصفية تميزهم مثل : الغفير ، والخادم ، والأمير / الأميرة ، والشيخ ،ويقوم اسم الشَّخصيَّة بعدة وظائف (وفق نموذج آن أوبرسيفلد) كالوظيفة الإحالية ، والمرجعية ، والاستعارية ، والكناية ، والتفرد ، والجمعية ... " [١] ، ولاشك في أنَّ إدراك وظائف اسم الشَّخصيَّة قديم في التراث العربى فقد سُئل الرجل العربى عن سر تسمية الأبناء من الذكور بأسماء تدل على القوة ، بينما يسمون البنات بأسماء تدل على الرقة فقال : نسمِّي أبناءنا لأعدائنا ، ونسمِّي بناتنا لنا . وقد كانت ملحة عبدالله في كتاباتها المسرحية على وَعْي بدلالة الأسماء المتوافقة أحياناً والمراوغة أحياناً أخرى مما أكسب هذه الأسماء قدرة إشارية أو سيميائية .

أولاً : التحليل السيميائى لعناوين المسرحيات :

أمَّا عن التحليل السيميائى لعناوين المسرحيات فلابد من الإشارة أولاً إلى أن العنوان يمثل " بأقسامه عنصراً فنياً رئيساً في تكوين النص المسرحي أولاً ، والكشف عن مجموعة من الدلالات المركزية المنبثقة منه ثانياً " [٢] . ومن العناصر المهمة التي يقف عندها المؤلف الذي يتقيد – رغم حريته – بمعايير محددة في الاختيار ، وتتمثل هذه المعايير (بالنسبة للعنوان الرئيس بشكل خاص) في معايير موقعية (كيفية وضعه على العلاف) وتركيبية (الجانب اللغوى للعنوان) وجمالية (نوع الخط وحجمه ولونه) ودلالياً (طبيعة الإشارات التي يحملها) وتجارياً (ترويج الكتاب) [٣] ، لذا فقد احتل العنوان اهتماماً خاصاً لدى النقاد ومنظري الفن عامَّة فقد رأى رومان جاكبسون المرجعية

(١) محمد حسن جبر ، مسرح شوقى عبدالحكيم : دراسة فى التقنيات ، رسالة دكتوراه مخطوطة ، جامعة الزقازيق ، مصر ، ٢٠٠٨م ، ص ٦٨ .

(٢) صلاح فضل ، بلاغة الخطاب وعلم النص ، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان ، ١٩٩٦م ، ص ٣٠٣ .

(٣) أنظر : محمد فكرى الجزار ، العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٨م .

والإفهامية والتناصية هي ما يمكن أن ينتج لنا عنوانا ناجحاً [١] .،بينما حدَّد (جيرار جينت) مهامه في أربعة محاور رئيسة هي "الإغراء ، والإيحاء ، والوصف ، والتيقن . ومنها تتفرَّع مهام فرعيَّة و وظائف أخرى ... كما قسمه جينت إلى ثلاثة أقسام هي : (العنوان / الرئيسي ، العنوان الفرعي/ الثانوي التعيين الجنسي) " [٢] .

ويتطلب التحليل السيميائي للعنوان في تركيز على أوَّليَّة تلقيه، و تناوله على مستويين يرتبط كلاهما بالآخر ارتباطاً وثيقاً ، الأول" مستوى ينظر إلى العنوان باعتباره بنية مستقلة لها اشتغالها الدلائلي الخاص ، بمعنى أنه دال يستدعي حين تلقيه دلالات عديدة من منطلق أنَّه نص صغير يؤدي وظائف شكليَّة وجماليَّة ودلاليَّة تُعَدُّ مدخلاً لنص كبير كثيراً ما يشبهونه بالجسد رأسه هو العنوان " [٣]، وهو ما يسمى المستوى الخاص . والثانى" مستوى تتخطَّى فيه الإنتاجية الدلالية لهذه البنية حدودها متجهة إلى العمل . وهو وما يسمى المستوى العام ، ومن المسلم به أنَّ المرسل / المؤلف يبدأ بالعمل منتهياً إلى العنوان ، والمستقبل يبدأ بالعنوان الذي يهيئه لتلقى العمل . وفعالية الذات / المتلقى ستنصب – أول ما تنصب – على العنوان بوصفه مدخلاً لتلقي العمل نفسه ، ومن هنا فلابد للعنوان من إنتاجية دلاليَّة قادرة على توريط المتلقي في عمله ، ولابد أن ينطوى على كفاءة التفاعل مع عدد متنوع من النُّصوص والخطابات بما يكفل له القيام بوظائفه" [٤] .

ويمكن تصنيف عناوين مسرحيات ملحة عبدالله على النحو الآتى :

أ – تناص العناوين مع مواويل قصصية :

(١) أنظر: عبدالرحمن طنكون ، خطاب الكتابة وكتابة الخطاب فى رواية مجنون الألم ، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، المغرب ، فاس ، العدد التاسع ، ١٩٨٧م ، ص ١٣٥ .

(٢) جميل حمداوى ، السيموطيقا والعنونة ، مجلة الفكر ، الكويت ، المجلد الخامس ، العدد ٢٣ ، يناير / مارس ١٩٩٧م ، ص ١٠٦ .

(٣)محمد الهادي المطوي ، شعرية عنوان كتاب الساق على الساق فيما هو الفارياق ، مجلة عالم الفكر ، الكويت ، مجلد ٢٨ ، يناير / مارس ١٩٩٩م ، ص ٤٥٥ .

(٤) محمد فكرى الجزار ، العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبى ، مرجع سابق ، ص ١٠ – ٢٥ .

لكى تعطى ملحة عبدالله لمسرحها عمقاً اجتماعياً اقتربت في عنوان مسرحيتها "صاحية ... ونعسان " [١] . من التناص مع بعض المواويل القصصية التي عالجت قضية كل عصر وهي الحب الممنوع أو المحَارَب مثل (حسن ونعيمة) ، و(شفيقة ومتولي) ، و(ياسين وبهية) ، و(سعد اليتيم وصبحية) ، ومواويل محاربة المستعمر مثل أ(دهم الشرقاوى. وهي في هذا تقترب من مسرح شوقى عبدالحكيم الكاتب المسرحي المصري في مسرحياته (حسن ونعيمة) و (شفيقة ومتولى)[٢] .

ولكن العنوان هنا عنوان مراوغ ، فالكاتبة لم تتناول قصة من قصص الحب الشعبى ، ولكنها تتناول قضية سياسية هي قضية الوحدة العربية ومحاولة جمع أشلاء الكيان العربى الذي يرمز له بجمع أشلاء نعسان من أنحاء مصر مع التوقف أمَّام بعض الحكايات مثل (إيزيس وأوزوريس) ، (حسن ونعيمة) ، (شفيقة ومتولي) ، (سعد اليتيم وصبحية)، (أدهم الشرقاوي) ، وهذا يؤكد ما ذهب إليه فاروق خورشيد من أن الكاتب المسرحي قد يحكى بعض القصص الشعبى أو السير الشعبية وفي ذهنه أنَّ المسالة ليست " مسألة المادة القصصيَّة وحسب ، وإنَّما المسالة هي مسألة المضمون الدِّرامي الذي يعكس طموحات الإنسان العربى و آماله وأحلامه أو يرسم الشَّخصيَّة الموحدة لابن المنطقة العربية في تحركها عبر تاريخها الطويل . وعبر ما مر بها من محن وتجارب وآلام . وقد استوحت بعض الأعمال المسرحية هذه المصادر . بعضها مسرح الحدث واكتفي بهذا ، وبعضها أضاف إليه إسقاطات معاصرة ، وبعضها استقاه من الشكل الملحمي لها ، والبعض استلهمها ليقدم أعمالاً مسرحية متكاملة " [٣] .

ب – استمداد العنوان من أسطورة :

جاء عنوان إحدى مسرحيات ملحة عبدالله مستمداً من إحدى الأساطير وهي مسرحية "جوكاستا" [٤] . وهي أسطورة يونانية ، فهي أم (أوديب) . ولم تخرج بها

(١) ملحة عبدالله ، صاحية ... ونعسان ، ص ٦٨.

(٢) أنظر: شوقى عبدالحكيم ، حسن ونعيمة ، الأعمال الكاملة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، المجلد الثانى ، ص ٧٧ – ١٢٩ ، وشفيقة ومتولي ، المجلد الثانى ، ص ٤٢ – ٧٦ .

(٣) فاروق خورشيد ، الجذور الشعبية للمسرح العربى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩١م ، ص ١١٩ .

(٤) ملحة عبدالله ، جوكاستا ، ص٨ .

الكاتبة عن محتواها اليوناني ولمْ تُحمِّلها رؤية سياسية أو لمْ تحدث من خلالها أي إسقاط، ولكنَّها اكتفت بِمَسْرحَة الحكاية فقط .

وقد استطاعت الكاتبة من خلال هذه المسرحية أن تعالج رؤيتها للكون بوصفه كلاً متكاملاً ، وهذا هو الفرق بين التناول الأسطورى والتناول العجائبي ، فالفرق بينهما جد دقيق فـ : " على الرغم من أن العجائبى يبدو لصيقاً بالأسطورى ويتماس معه ، ويتداخل أحياناً ، إذ يشاركه فعالية إنجاز عوالم ما فوق واقعية ، ويقترض منه سِمَة تعدُّد مستويات التَّأويل . و يمثِّل أحد جذوره ، فإنَّه في الوقت نفسه يبدو على قطيعة معه تماما ، وَتَتَبدَّى هذه القطيعة في الشرط اللازم له ، شرط التردُّد ، أو المأزق الإدراكى المعبِّر ، كما يبدو عن ذهنيَّة محكومة بعمليات التجزُّء والتَّشْطِير ، والتنضِيد لعوالم مستقلّ بعضها عن بعض تمام الاستقلال من جهة ، ومتضادة فيما بينها من جهة ثانية ، على حين لا تبدو الذهنية الأسطورية كذلك لا " [1] .

جـ – الاستمداد من الحكايات الشعبية الشفاهية :

استمدت ملحة عبدالله عناوين بعض مسرحياتها من الحكايات الشعبية الشفاهية، تلك الحكايات التي تمثل زاداً وجدانياً لدى أطفالنا ، ولما كان كل إنسان في داخله طفل فقد انسحبت هذه الحكايات على الكبار ، حيث استطاعت الكاتبة أنْ تحمِّلها أفكاراً سياسية واجتماعية دون الاكتفاء بمسرحة الحدث .

ومن هذه المسرحيات مسرحية" الجدة حكاية" [2] ، وشخوصها أشجار في غابة تعرضت لمحنة كادت تودى بحياة الغابة كلَّها ، إلاَّ أنَّها تكاتفت و اعتمدت على العلم واستطاعت إنقاذ أنفسهم وإنقاذ الغابة ، وحكايات الجدة حكايات شعبية هدفها تربوى كما أنها تحقق الدفء الاجتماعي .

وكذلك مسرحية" الحجلة و عين العفريت" [3] وهي مرتبطة بأحد الألعاب التي يمارسها الأطفال في الريف والأحياء الشعبية ولكن الكاتبة ملحة عبدالله استطاعت أن

(١) نضال الصالح ، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠١م ، ص ٢١ ، ٢٢ .

(٢) ملحة عبدالله ، الجدة حكاية .

(٣) ملحة عبدالله ، الحجلة وعين العفريت ، ص ١٠٥.

تكسبها صفة سياسية ، فالعنوان هنا مراوغ دلالياً ، فالحجلة هي محاولة الفكاك من ربقة عبودية الدول الكبرى أو الاستعماري التي تمثل عفريت العالم ، تلك المحاولة التي تمارسها الدول الصغيرة والنامية التي تمثلها خضرة في هذه المسرحية ، فقوة هذه الدول الكبرى خرافة إن صدقناها سكنتنا وسكنَّا معها الخوف ، وإن محوناها واجهناها بلا خوف ولا جزع .

وتتخذ ملحة عبدالله من فن شعبي هو فن الأراجوز **أو** "الكراكوز" عنواناً لإحدى مسرحياتها وهي مسرحية "مية أراجوز"[١] . فالأراجوز الذي تعود أن يحكى للأطفال في القرى والأحياء الشعبية حكايات مضحكة مسلية ، حكت المسرحية مأساته ودوره في تحريك الشارع السياسى وإشباع الوجدان الجمعى للأمة بالكفاح ضد ظلم الأنظمة الحاكمة التي تسوم شعوبها سوء العذاب ، والعنوان في المسرحية مراوغ فقد اعتاد الناس على الاعتقاد بتفاهة لاعب الأراجوز ، ولكنَّه هنا غير وجهة النظر هذه وتحول إلى حكيم وناشط سياسى .

د – استمداد العنوان من فن السيرة :

ويبدو هذا في مسرحية "داعية السلام " [٢] . عن دور(زهير بن أبى سلمى) في الإصلاح بين (عبس) و (ذبيان) لإيقاف حرب (داحس والغبراء) ، نقول هذا على الرغم من اعتقادنا أنَّ ملحة عبدالله لم تستطع توظيف تقنيات السيرة الشعبية في هذه المسرحية جيداً .

هـ – استمداد العنوان من بعض العادات الشعبية :

اتخذت ملحة عبدالله من بعض العادات الشعبية عنواناً لبعض مسرحياتها ومنها "التميمة" [٣] . وهي عادة شعبية مرتبطة بالسحر والكهانة ، وقد جاءت الدلالة السيمولوجية في هذه المسرحية مباشرة ، فهي تحكي قصة الصراع بين الأمل والخوف وقدر الإنسان .

(١) ملحة عبدالله ، مية أراجوز ص ٢٠٧ .

(٢) ملحة عبدالله ، داعية السلام .

(٣) ملحة عبدالله ، التميمة .

أمَّا المسرحية الثانية فهي مسرحية "الاسم عربي" [١] . وهي تتعلَّق ببعض طقوس الزار والرقية وغير ذلك من عادات الطبقة الشعبية في جميع البلدان العربية ولذا فقد وضعت للمسرحية عنواناً " الاسم عربى " وحملتها الكثير من الدلالات السياسية ذات الصلة بالقضايا العربية، من هنا يتضح أنَّ ملحة عبدالله تدرك أن المسرح هو فن الشعب وليس فن الطبقة الأرستقراطية ، لذا آمنت بهذا الشعب وتفاعلت مع روحه ، تأثرت به وأثرت في وجدانه ، كما أن " مثل هذه العناوين التي تتناص مع أشكال وفنون الأدب الشعبى تضفي البعد التراثى (او الواقعية السحرية) إضافة إلى تحقيقها تقنية التغريب (البريختية) جاعلة المتلقي منفصلاً عن العمل منذ البداية (العنوان) متيحة له فرصة التلقي النَّقدى " [٢] .

و – العناوين المكونة من كلمة واحدة ومباشرة الدلالة :

يغلب على المسرحيات التي تحمل عنواناً مكوناً من كلمة واحدة أن تكون دلالة هذا العنوان مباشرة لا مراوغة فيها ، وهذا ما يبدو من عناوين مسرحيات ملحة عبدالله المكونة من كلمة واحدة . ومنها :

- **مسرحية "المتاهة"** [٣] : ويرتبط معنى هذا العنوان / الدال بالمجهول ، والإنسان بطبيعته عدو ما يجهل ، كما يرتبط هذا الدال أيضاً بحياة الجن والعفاريت ، والعنوان لا مراوغة فيه ، فالمسرحية من مسرح العبث أو مسرح اللامعقول تحمل الكثير من المتناقضات التي توحى بتخبُّط الإنسان ، وأنَّه يسير على غير هدى ، وأنه يسير أو يعيش في متاهة ، وهذه الإيحاءات التي أفادتها سيميائية العنوان تثير توتر المتلقى قبل أن يبدأ فعل التلقى ، وذلك لأن أفق توقعاته* [٤] يستدعى الكثير من المخاوف التي سرعان ما تتصاعد فنجد الشجار والضرب والقتل والدعارة وبيع ما لا يمكن بيعه وانهيار النسق الأخلاقي بشكل عبثي خارج عن إطار العقل، فهي متاهة .

(١) ملحة عبدالله ، مسرحية الاسم عربي ، مخطوط

(٢) محمد حسن جبر ، مسرح شوقى عبدالحكيم : دراسة فى التقنيات ، مرجع سابق ، ص ٢٧ .

(٣) ملحة عبدالله ، المتاهة .

(*) أفق التوقعات هو الخبرات المتراكمة عند المتلقي بفعل تجربة الحياة ومعطياتها المادية والثقافية والحضارية والأدبية وما يطرأ لها من تغيرات وتحولات .

(٤)أنظر : عبدالرحمن القعود ، الإيهام فى شعر الحداثة ، الكويت ، سلسلة عالم المعرفة ، مارس ٢٠٠١م ، ص ٣٣٦ .

- **مسرحية "اللمس"**[١] : وهذا العنوان /الدال مرتبط بمدلوله وهو الإشارة إلى أن النور الحقيقى هو نور البصيرة وليس نور البصر ، فنعيم وإن كان قد فقد البصر فقد حباه الله بنور البصيرة حيث يرى ما لم يره قبل ذلك بلمسه ، فقد أوحى العنوان بذلك محققاً ما ذهب إليه جيرار جينت من وظائف للعنوان وهي "الإغراء والإيحاء والوصف والتيقن ، وقد خرجت به الكاتبة من رؤية الأشياء المادية إلى تكوين رؤية أيدلوجية للموقف السياسي ، مؤكدة أنَّ الفنَّ / المسرح أحد العناصر المكونة للبنية الفوقية للمجتمع (الأيدلوجيا) الناتجة عن البنية التحتية (الأساس الاقتصادى المادى للمجتمع) بمعنى أن المادة والفكر المكونين للفن يعيشان جنباً إلى جنب ، ويؤثر كل منهما في الآخر ويتطوران معاً " [٢] ، ليشكلا في النهاية " العملية الاجتماعية العامة " [٣] .
- **مسرحية" المسخ"** [٤] : وقد جاء عنوان هذه المسرحية /الدال مباشراً دون مراوغة ، حيث يدل على أن الإنسان يصبح مسخاً شائهاً (مشوهاً)حين يفقد شخصيته أو إرادته، وقد تصاعدت دلالة العنوان حين وقف جابر أمَّام قفص القرود في حديقة الحيوان فوجد الحيوان معتزاً بشخصيته متمسكاً بإرادته بينما هو الإنسان الذي كرمه ربه وحمله الأمَّانة التي أشفقت منها السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَالْجِبَالِ فَأَبَيْنَ أَن يَحْمِلْنَهَا يصبح مسخاً شائهاً (مشوهاً) .
- **مسرحية" الطاحونة"** [٥] : وقد جاء عنوان هذه المسرحية مباشراً كغيره من العناوين المكونة من كلمة واحدة ، والطاحونة هنا رمز للدنيا التي تطحن كل شيء حتى عظام الإنسان ولا تبالى ، والإنسان هو الحيوان الذي يدفع هذه الطاحونة معصوب العينين ، والكاتبة هنا تحمل هذا العنوان رؤيتها الأيدلوجية للطبقة الكادحة في هذا المجتمع .

(١) ملحة عبدالله ، اللمس ، ص ٩ .

(٢) جون فريفل ، الأدب والفن فى ضوء الواقعية ، ترجمة : محمد الشوباشى ، دار الفكر العربى ، القاهرة ، ١٩٧٠م ، ص ٥٢.

(٣)جورج لوكاتش ، دراسات فى الواقعية ، ترجمة : نايف بلوز ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر،بيروت ، ١٩٨٥م ، ص ٤٣ .

(٤) ملحة عبدالله : المسخ ، ص ١٦٥ .

(٥) ملحة عبدالله : الطاحونة ، ص ١١٥.

- **مسرحية" صهيل"** [١] : وعنوان هذه المسرحية / الدال عنوان مراوغ ، فهو لا ينصرف إلى المهرة التي يملكها الدكتور ويخدمها مبروك ، ولكنه ينصرف إلى الأمة العربية التي تعتقد الدول الإمبريالية أن خيولهم لم تعد راقصة وأنها ماتت حين خارت قوى أبناء العروبة ، ولكن هيهات ذلك ، فمازال للخيول العربية صهيل ، هو دليل حياة ومقاومة .
- **مسرحية "الجسر"** [٢] : عنوان هذه المسرحية عنوان مراوغ ، فهو لا ينصرف إلى الجسر بمعناه الحقيقى ولكن ينصرف إلى جسر الأمل الذي تسعى الشعوب العربية إلى العبور فوقه من تخوم الفرقة السياسية إلى شاطىء الوحدة ، من اليأس إلى الرجاء ، ولكن أعداء النجاح يعطلون هذا الجسر كما تعطل بعض القوى جسر الوحدة بين الشعوب العربية ، فتقتصر بعض الزعأمَّات العربية على الكلام الأجوف ، كما يكتفي بناة الجسر بطلائه ووضع أشجار الزينة المعُدَّة لاستقبال أي زائر ، فالعنوان هنا موحى وواصف لمبتغى متلقى المسرحية .
- **مسرحية "الفنار"** [٣] : وعنوان هذه المسرحية / الدال عنوان مراوغ ، فهو لا ينصرف إلى الفنار ومجموعة من الرجال الذين سقطت الطائرة التي كانت تقلهم في البحر ، ولكن العنوان يجذب المتلقى إلى المصير المشترك الذي ينبغى أن يتجمع حوله العرب ، هذا المصير المشترك هو المشكِّل للهوية العربية الإسلامية ، لذا فعَدَد الأفراد والشخصيات اثنتان وعشرون شخصية وهو عدد الدول العربية ، كما أنهم مشتغلون بالسياسة ، كما أنها لمْ تحدِّد شخصيَّة أممي ، وهو الشَّخصيَّة المحورية ، ولعلَّه سعودي فالجزيرة رمز للجزيرة العربية .
- **مسرحية "الطلسم"** [٤] : وعنوان هذه المسرحية / الدال يأخذ المتلقى إلى دلالة مباشرة هي المجهول ، وما المجهول هنا إلا طلاسم هذا الكون التي يصعب على

(١) ملحة عبدالله : صهيل ، ص ١٧٣

(٢) ملحة عبدالله : الجسر ، ص ١٨٧ .

(٣) ملحة عبدالله : الفنار .

(٤) ملحة عبدالله : الطلسم ، ص ١٩٩.

الإنسان حلها ، وتتصاعد توترات المتلقى حين يقرأ هذه المسرحية أو يشاهدها ، فالمسرحية عبثية تعالج بعض مظاهر عبث هذا الكون .

- **مسرحية "العازفة"** [١] : وعنوان هذه المسرحية / الدال مباشر ، وواصف للشخصية المحورية في هذه المسرحية ، ولكنه يحمل دلالات اجتماعية كثيرة ، فهذه المرأة عازفة على أوتار أحزانها ، وهي أيضاً عازفة عن الحياة كارهة لها ، لديها إحساس كبير بالاغتراب الذي يُفضي بهذه الشَّخصيَّة إلى الاكتئاب الذهاني الذي يدفعها إلى القتل .

ز – العناوين المكونة من أكثر من كلمة وتناقض الدلالات ومجاورة الأضداد :

نعنى بمجاورة الأضداد ، أو " الأضداد الثنائية " أنَّها أزواج من الدوال التي يستبعد بعضها بعضاً في منظومة خاصَّة بنموذج معرفي معين ، وتمثِّل هذه الأزواج مجموعة من الفئات المتعارضة منطقياً التي تقوم معاً بتعيين عالم الخطاب أي المجال الأنطولوجى الوثيق الصلة به " [٢] وهذه المسرحيات هي :

- **مسرحية" حانة الربيع"** [٣] : والعنوان / الدال مُكَوَّن من كلمتين وهو خبر لمبتدأ محذوف تقديره هذه ، والكلمة الأولى تحمل دلالة مكانية وهي الحانة أو مكان تناول المشروبات الروحية أو المسكرة ، وكلمة الربيع تحمل دلالة زمنية وهي فصل من فصول السنة ، ودلالة العنوان تقوم على مجاورة الأضداد ، فهذه الحانة ليست موقوته بفصل الربيع ،كما أن من بها وهما آدم والجرسون في خريف العمر. ولكن حين تتضام الكلمتان تعطيان دلالة جديدة هي دلالة اسمية مكونة من تركيب إضافي يقترب من دلالة المفرد ، حينئذ تتحول دلالة العنوان إلى دلالة وصفية .
- **مسرحية "زمن المنظى"** [٤]: وعنوان المسرحية خبر لمبتدأ محذوف تقديره هذا ، وهو مكون من كلمتين لكل منهما دلالته المستقلة ، فكلمة زمن أى وقت أو أوان ،

(١) ملحة عبدالله : العازفة .

(٢) دانيال تشاندلر ، معجم المصطلحات الأساسية فى علم العلامات " السيموطيقا " ، ترجمة : شاكر عبدالحميد ، أكاديمية الفنون ، القاهرة ، ٢٠٠٢م ، ص ٢٦ .

(٣) ملحة عبدالله ، حانة الربيع ، ص ٦٣ .

(٤) ملحة عبدالله ، زمن المنظى .

والمنظى هو الذي يعمل في تكسير الحجارة وبيعها في الجبال ، وحين تتضام الكلمتان يصبح لهما دلالة جديدة هي دلالة العنوان ، فهذا أوان يعلو فيه المنظى وهي مهنة متواضعة على رؤوس الناس ، وهذا العنوان يجذب المتلقى إلى أن هذا الزمن يوضع فيه الرجل غير المناسب في المكان المناسب ، لأنَّ بعض الأنظمة العربية تبحث عن أهل الثقة وليس أهل الخبرة . ممَّا أدَّى إلى تدهور أحوال الجهاز الإداري في هذه من الدول العربية .

- **مسرحية" كلام ستات"** [1]: وعنوان هذه المسرحية مكون من كلمتين هما الكلام وهي منفردة تعطى أكثر من دلالة هي الكلام بمعنى الحديث وهو التعبير الفعلى عن اللغة كنظام ، والكلام بمعنى علم الكلام وهو علم له قواعده وفنونه ، والستات أى السيدات ، والكلمتان حال اجتماعهما تعطيان دلالة جديدة وهي الدردشة الخالية من المضمون أو المحتوى الفكرى ، والدلالات هنا ثنائية متضادة لأنها تهمل قيمة الكلمة التي أبرزتها الديانات السماوية ، ويدرك قيمتها كل مثقف .
- **مسرحية "شق المبكى"** [2]: والعنوان / الدال مكون من كلمتين ، الكلمة الأولى هي كلمة شق وهي كلمة توحى بالخوف والفزع لارتباطها بكائن مخيف هو الثعبان ، والكلمة الثانية تستحضر في الذهن حائط المبكى عند اليهود ، وهو مثير للخوف والفزع عند العرب والمسلمين ، وحال اجتماع الكلمتين تعطيان دلالة مفزعة أكدها تطور الأحداث في المسرحية ، فشخصية الأب تستحضر إلى الذهن سلوكيات اليهود وما عرف عنهم من بخل ، وإحساس بالطبقية المقيتة فهم شعب الله المختار كما يزعمون ، وشخصية سالم شخصية مستغلة تبحث عن مصالحها الشَّخصيَّة كعادة اليهود ، فالعنوان مُغرٍ وموحٍ وواصف .
- **مسرحية " صيد الأمواج"** [3]: عنوان هذه المسرحية / الدال مكون من كلمتين ، الأولى كلمة صيد بمعنى أخذ والثانية الأمواج جمع موجه والكلمتان بينهما تضاد ثنائى ، فالأمواج لا تصاد ، ولكن يصاد الأسماك أو اللؤلؤ ، ولكن حين تتضام الكلمتان

(١) ملحة عبدالله ، كلام ستات .

(٢) ملحة عبدالله ، شق المبكى ، ص ١٢٥ .

(٣) ملحة عبدالله ، صيد الأمواج .

تكتسبان دلالة جديدة ، فعدنان يريد أن يصطاد الموج الذي أختطف أهله جميعاً ، فعدنان كالدول الضعيفة أو النامية كما يسمونها تمَّتْ سرقته على كل المستويات فقد قتل أهله وسرق ماله ، والقاتل والسارق هو هذه الدول الكبرى ، فالعنوان مراوغ ، حملته الكاتبة رؤيتها الأيدلوجية تجاه الدول الاستعمارية ، والعنوان أيضاً يحقِّق وظيفة الإغراء والتشويق عن طريق المفارقة . ويؤكد هذه الرؤية في آن آخر ما يحصيه عدنان أو يعده من موج البحر واحد اثنان ثلاثة ، وهو عدد إخوته الذين اختطفهم الموج .

- **مسرحية "غول المغول "**[1]: عنوان هذه المسرحية / الدال مُكوَّن من كلمتين هما كلمة غول وهي كلمة تطلق على كائن خرافي مفترس ، وهو أحد المستحيلات الثلاثة : الغول والعنقاء والخِلُّ الوفي ، ولكنْ لدى كل منا صورة متخيَّلة له ، والكلمة الثانية هي المغول وهي تطلق على شعب محارب يعشق سفك الدماء أتى من وسط آسيا وشمالها واحتل كثيراً من البلدان ، ودمرها وقتل أهلها وشردهم ، وقضى على كثير من الحضارات وهم الذين أسقطوا الخلافة الإسلامية في بغداد . والعنوان مباشر وليس مراوغاً لأنه يصف ما فعله المغول في البلاد التي دخلوها ، ولكن الكاتبة حملته رؤيتها السياسية أو أيدلوجيتها تجاه المغول اليوم وهي أمريكا وغيرها من الدول الاستعمارية .

وقد راعت الكاتبة في هذا العنوان الناحية التركيبية والتقارب الصوتى بين الغول والمغول ، كما راعت الجانب الإيحائي حول وهم قوة هؤلاء القوم ، وهذا الجانب الإيحائي هو الذي حقَّق عنصر الإغراء في العنوان .

- **مسرحية "حالة اختبار"** [2]: عنوان هذه المسرحية / الدال مُكَوَّن من كلمتين ، الكلمة الأولى كلمة " حالة " وهي كلمة لها إيحاءات مرضية ، والكلمة الثانية هي كلمة اختبار أى امتحان ، والكلمتان متضادتان تضاداً ثنائياً ، فالحالة المرضية لا تُختبر ، والعنوان مراوغ حيث تدور المسرحية حول تبادلية السلطة بين الإنسان وبين الآلة والكاتبة تهدف إلى وظيفة تواصلية مع المتلقي ، حيث تهدف إلى القول أن كل

(١) ملحة عبدالله ، غول المغول .

(٢) ملحة عبدالله ، حالة اختبار ، ص ٥ .

الحكام لا يملكون روح الزعامة ، لذا فهم مسوخ مشوهة يتساوون مع غيرهم في قدرتهم على الحكم .

- **مسرحية "فنجان قهوة"** [١]: عنوان هذه المسرحية يقع مفعولاً به لفعل محذوف تقديره أريد ، وهو مكون من كلمتين ، الكلمة الأولى فنجان وهو الوعاء الذي يُشرب فيه القهوة أو الشاى أو غيره من المشروبات ، والكلمة الثانية هي القهوة وهو الشراب الذي يتناوله الإنسان ، والكلمتان حين تتضمان تعطيان معنىً جديداً، يدلُّ على شيء بسيط ولكن العربي بعد أنْ ترك حضارته وأدوات معيشته وتَطَلَّع إلى استهلاك الحضارة الأوروبية أصبح غير قادر على صناعة هذا الشيء البسيط ، فكانت أزمة المسرحية ومحور الصراع الدرامي .
- **مسرحية "مركب بان"** [٢]: عنوان هذه المسرحية / الدال يقع خبراً لمبتدأ محذوف تقديره هو ، وهو مكون من كلمتين أضيفت إحداهما إلى الأخرى فأصبحتا كالمفرد ، الكلمة الأولى هي المركب أى القارب ، والكلمة الثانية بان وهو اسم الشَّخصيَّة الرئيسة في المسرحية ، والعنوان مراوغ حيث إن أفق توقعات المتلقى تجره إلى وصف حياة صياد بينما الحقيقة هي صراع حول الأرض وهو نقل لتجربة الصراع العربى الإسرائيلى ، كما تطرح المسرحية مفهوم المواطنة .
- **مسرحية "ابن الجبل"** [٣]: وعنوان هذه المسرحية مكون من كلمتين ، الكلمة الأولى ابن أى ولد ، والكلمة الثانية الجبل وهو معلوم ، والعنوان مراوغ حيث يتوهم المتلقى أن المسرحية تتناول سيرة شخص شقى من مطاريد الجبل كما هو معروف في صعيد مصر ، ولكن الحقيقة أن الجبل حين احتضن أشلاء الطفل عبدالمولى أصبح أباً له ، فهذا الطفل الذي ينبغى أن يعيش حياة الطفولة يذهب ليعمل ليكسب قوت يومه ، فالكاتبة تطرح قضية عماله الأطفال الذي لا يَعُوْن شيئاً فكان جهله سبباً في موته .

(١) ملحة عبدالله ، فنجان قهوة .

(٢) ملحة عبدالله : مركب بان ، ص٩٧.

(٣) ملحة عبدالله : ابن الجبل .

- **مسرحية "بئر هوت"** [١]: وعنوان هذه المسرحية مكون من كلمتين ، الكلمة الأولى هي كلمة بئر أو عين الماء ، والكلمة الثانية كلمة " ملغزة " هل هي " هوت " بمعنى عشقت ، أم هوت بمعنى سقطت وهذه الكلمة في الحالتين متضادة تضاداً ثنائياً مع الكلمة الأولى ، والأرجح أن معناها هوت بمعنى عشقت ، فقد عشقت هذه البئر النور فخرج ثعبانها فالتهم الكهفي الذي يريد أن يسرق خاتم النور ، والمسرحية من مسرح العبث عند ملحة عبدالله .
- **مسرحية "مواطن رغم أنفه"** [٢]: عنوان هذه المسرحية / الدال مكون من ثلاث كلمات هي مواطن وهي من أقام في مكان لمدة تزيد على خمسة عشر يوماً حتى وإن لم يكن قد ولد فيه [٣] ، وكلمة رغم والرغم هو التراب ، وأنفه والأنف عضو من أعضاء الجسد ، ورغم أنفه أى دون رضاه ، والعنوان مباشر لا مراوغة فيه ، فالسيد تاج أجبر سكان قريته على أن يتمسكوا بالأرض ولا يبيعونها للغريب، فهم مواطنون رغم أنفهم . وقد حملت الكاتبة هذه المسرحية رؤية أيدلوجية وهي التمسك بالوطن والانتماء .
- **مسرحية" ليلة في فرانكفورت"** [٤]: عنوان هذه المسرحية مكون من ثلاث كلمات هي ليلة وهي وحدة زمنية من اليوم ، ولكنها قد تحمل دلالة تكاثف الهموم على الإنسان فتصبح ليلة ليلاء ، وفي حرف جر ، واسم مدينة ألمانية هي فرانكفورت . والمسرحية مسرحية عبثية تكثف رؤية عبثية للحياة وتكرس لفلسفات مادية مثل فلسفة سارتر وهيجل وماركس . والمسرحيَّة تنحو نحو الوظيفة الوصفية التوصيلية فهي تريد أن تنقل حالة إلى المتلقي .
- **مسرحية "اغتيال المواطن دو"** [٥]: وعنوان هذه المسرحية مكون من ثلاث كلمات هي اغتيال أى القتل غدراً ، والمواطن أى من له حقوق المواطنة وعليه واجباتها ،

(١) ملحة عبدالله : بئر هوت .

(٢) ملحة عبدالله : مواطن رغم أنفه ، ص٩٣ .

(٣) أنظر : الشريف الجرجانى : التعريفات ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٨٦م ، ص ١٣٨ ، مجمع اللغة العربية ، المعجم الوسيط ، ١٩٨٥م ، ج.٢، ص ١٠٨٤ .

(٤) ملحة عبدالله : ليلة فى فرانكفورت .

(٥) ملحة عبدالله : اغتيال المواطن دو ، ص ٨١ .

وبين الكلمة الأولى والكلمة الثانية تضاد ثنائى ، فليس جزاء المواطن القتل غدراً ، والكلمة الثالثة دو وهي كلمة حمالة أوجه فقد تكون اسماً للمواطن ، وقد تكون شهرته لأنه عازف بدليل قول الجنرال للعازف الذي جاء بعده أعزف يا سيد دو فقال له اسمى مراد ، قال له : بل دو . وقد يحمل هذا الاسم دلالة التكرار أو الرجوع إلى المربع رقم واحد ، لأن دو هي بداية السلم الموسيقى . وقد تحتمل أكثر من دلالة .

- **مسرحية "مقعد أمَّام النهر"** (١): وقد جاء عنوان هذه المسرحية / الدال مكوناً من ثلاث كلمات هي مقعد أى مكان مخصص للجلوس ، وكلمة أمَّام وهي ظرف مكان ، وكلمة النَّهر وهو مجرى مائى ، والعنوان وإن كان وصفياً إلا إنه يحمل رمزاً ، فأنت أمَّام مجرى الحياة ، لماذا تريد أن تكون خلفه حين تنتحر ؟ فموضوع صراع المسرحية يدور حول الرضا بالقدر أو المكتوب .
- **مسرحية" إتش وَنْ إَنْ وَنْ"** (٢): جاء عنوان هذه المسرحية مكوناً من أربع كلمات غير قابلة للتجزئة وهي اسم ميكروب أنفلونزا الخنازير ، والعنوان هنا حقَّق وظيفة الإغراء والوصف ، وهو عنوان غير مراوغ إلا أن الكاتبة حملته رؤية أيدلوجية معادية للصهيونية العالمية من اليهود الذين يعتقدون أنَّهم شعب الله المختار ، وأنَّهم ما خلقوا إلا ليقودوا هذا العالم .
- **مسرحية "حينما تموت الثعالب"** (٣): وعنوان هذه المسرحية / الدال مكون من تركيب شرطى ينقصه جملة الجواب ، وهو مكون من ثلاث كلمات : أداة شرط تدل على الظرفية " حِيْنَما " ، وفعل الشرط " تموت " فهو عكس الحياة . ثم "الثعالب" وهي حيوان معروف بالمكر والدهاء . والكلمة الثانية تتضاد ثنائياً مع الكلمة الثالثة، فالثعالب تتماوت أي تدَّعي الموت لكي تهرب من مطاردها، والمسرحيَّة عبثيَّة تدور حول فكرة الاعتراف بالخطيئة لكي يرفع الله الغُمَّة وهي فكرة تقوم عليها المسيَّحية ،

(١) ملحة عبدالله : مقعد أمام النهر .

(٢) ملحة عبدالله : إتش ون إن ون .

(٣) ملحة عبدالله ، حينما تموت الثعالب ، ص٨٣ .

فالعنوان مباشر لا مراوغة فيه ، فقد دفع هؤلاء الثعالب المتماوتون وهم شخصيَّة المسرحيَّة الشَّاب إلى الاعتراف .

ثانياً : التحليل السيميائى لأسماء الشخصيات :

لاشك في أنَّ أسماء الشخصيات المسرحية وحدات حاملة للمعنى في أغلب الأحيان يرتبط فيها الدال بالمدلول ، ويمكن تقسيم أسماء الشخصيات في مسرح ملحة عبدالله سيميائياً على النَّحو الآتي :

أ – أسماء الشخصيات محدّداً لنوع المسرحية :

تقُوم أسماء الشَّخصيات بوظيفة تحديد نوع المسرحية (تراجيديا / كوميديا / تراجوكوميديا / مرتجلة) ، وهي مزيَّة موجودة في الدراما اليونانية القديمة ، لاحظها أرسطو في أن كتاب التراجيديا "يطلقون على شخصياتهم أسماء حقيقية أو تاريخية بينما يطلق كتاب الكوميديا أسماء خيالية ... فمثلاً عندما يطلق سوفوكليس اسم أوديب – أي مربوط القدمين – في مسرحية (الملك أوديب) نعرف" أنَّ المسرحية تراجيدية مأخوذة من أسطورة أوديب ، وعندما يطلق يوربيدس أسماء ساخرة على شخصيات مسرحيته الضفادع نعرف أن المسرحية كوميدية أو خيالية" [(١)].

وقد أطلقت ملحة عبدالله في مسرحياتها المستمدة من التراث الشعبى أسماء حقيقية مما يشير إلى نوع المسرحية ، وكونها تراجيديا ، كما يبدو في مسرحية "صاحية ... ونعسان " [(٢)] مثل (صاحية)، و(نعسان) ، و(عرفة) ، و(حسن) ، و(نعيمة)، و(محمد) ، و(ياسين) ، و(بهية) ، و(على) ، و(شفيقة)، و(متولى) ، و(بدران) ، و(صبيحة) ، و(زهيرة) ، و(سعد اليتيم) ، و(أدهم الشرقاوى) .

وإن كان اسم صاحية ونعسان ليسا من أسماء المواويل الشعبية فلهما دلالتهما الخاصة ، فصاحية هنا صوت التاريخ ، ونعسان هنا رمز للتضحية مثل أوزريس ، وعرفة

(١) نجوى عانوس : دراسات فى سيمياء المسرح ، دراسات وترجمة: مؤسسة الطوبجى للطباعة والنشر ، القاهرة ، ٢٠٠٧م ، ص ٧٩ ، ٨٠ .

(٢) ملحة عبدالله ، صاحية ... ونعسان ، ص٦٥.

رمز للمعرفة . وبقية الأسماء مرتبطة بتاريخ الشعب ، وهي هنا تحيل المتلقى على التاريخ الشعبى الذي هو نبض هذه الأمة .

وفي مسرحية " الحجلة وعين العفريت " [١] نجد شخصيات تحمل أسماء حقيقية مثل خضرة ، ولا يخفي علينا دلالة هذا الاسم فهو رمز للطيبة المعهودة في فتيات الريف، وهي فتاة في عمر الزهور ، وهي ترمز للدول النامية أو الدول الضعيفة التي تفترسها الدول الاستعمارية ، كذلك نجد أسماء حقيقية مثل بهانة ، وشلبية ، والاسم الأخير عند أبناء الريف المصرى مرتبط بالفتاة اليافعة الجميلة .

أمَّا في مسرحية " الاسم عربى " [٢] فقد استخدمت بعض الأسماء الحقيقية مثل اسم "عربى" الذي قلبته أحياناً ليصبح بُرْعِى ، إضافة إلى اسم الأب وهو " مغلوب " والمسرحية تتعرض لبعض العادات الشعبية ومنها الزار وما يرتبط به من طقوس ، ولا يخفي ما في اسم " مغلوب " من إيحاء بأن هذا الرجل مغلوب على أمره ، مستسلم لقدره ، فالاسم هنا قد حقق الإحالة والمرجعية والكناية حسبما ورد في نموذج آن أوبرسيفلد .

ولكن قد تحيل الكاتبة التراجيديا إلى "تراجيكوميديا "عن طريق استخدام الأسماء التي تشتمل على قدر من السخرية أو الإضحاك ، ولاسيما إذا كانت المسرحية تدور في جو الأحياء الشَّعبية المصرية ، لما تتمتع به الشَّخصيَّة المصرية من "سخرية لاذعة وفَّرتها لها خِفَّة الدَّم وفكاهية الشَّخصيَّة المصرية " [٣] بشكل يطرح تلك المآسى وعجز إنسان الدول النامية ومنها الدول العربية بمظهر لاهٍ مضحك ؛ ممَّا يكرَّس الطابع التراجيكوميدي لتلك المسرحيات ، ويبدو ذلك في مسرحية " مية أراجوز " [٤] حيث نجد الشخصيات شقَّاط وهو الوزير ، سايب وهو مسئول الفلوس خانة ، جنزير وهو مسؤول العسس خانة ، مفقود وهو مسؤول العلاج خانة . ولا يخفي على المتلقي التناقض بين الاسم والوظيفة وهو ما يُحدث نوعاً من المفارقة التي تؤدي إلى الإضحاك .

(١) ملحة عبدالله ، الحجلة وعين العفريت ، ص١٠٥ .

(٢) ملحة عبدالله ، مسرحية طقسية " الاسم عربى " .

(٣) وينفرد بلاكمان ، الناس فى صعيد مصر ، العادات والتقاليد ، ت. أحمد محمود ، دار عين للدراسات ، القاهرة ، ١٩٩٥م ، ص ١٠ .

(٤) ملحة عبدالله ، مية أراجوز ، ص٢٠٧.

أمَّا المسرح الكلاسيكى عند ملحة عبدالله ، والذي يدور في إطار تاريخى فقد استخدمت فيه الأسماء الحقيقية ، كما يبدو في مسرحية " جوكاستا " [١] والمستمدة من الأسطورة اليونانية ، حيث نجد الشخصيات " لايوس " ملك طيبة وهو في الخمسين من عمره ، "كريون " وزير الملك وأخو جوكاستا ، " جوكاستا " زوجة الملك " لايوس " ، " تريز ياس " الفران ، الذي أصبح كاهن معبد أبوللون ، وهو الذي عشقته جوكاستا ، وحملت منه سفاحاً في أوديب " أدويب " الملك ، " تمبرا " وصيفة جوكاستا ، " إكتافيوس " حارس الملكة الخاص ، " مندرين " من حراس الملك لايوس .

واستخدام هذه الأسماء يعطى نوعاً من الإحالة والمرجعية ، التي تساعد على نقل المتلقى للعمل المسرحي إلى جو يحاكى الجو الذي وقعت فيه أحداث المسرحية ، ويجعله يتنسم عبق التاريخ .

أمَّا في مسرحية " داعية السلام " [٢] زهير بن أبى سلمى فقد اتبعت الكاتبة تكنيكاً فنياً غريباً لعل الهدف من ورائه نوع من التجريب المسرحي ، هذا التكنيك يتمثل في أنَّها اتخذت لمسرحية تاريخية أسماء معاصرة هما محسن ومطلق وأنطقت عامل البئر بلسان كل الشعراء العرب القدامى رجالاً ونساء مثل زهير بن أبى سلمى ، والخنساء تماضر بنت عمرو ، والنابغة الذبيانى ، وحسان بن ثابت ، ودريد بن الصمة ، وطريف بن تميم العنبرى ، والأعشى ميمون بن قيس ، وعمر بن أبى ربيعة ، وامرئ القيس ، بل تعدت ذلك إلى ذكر خطباء العرب مثل قسّ بن ساعدة الإيادي .

وهذا التكنيك أضعف المسرحيَّة كثيراً لأنَّه يقطع على المتلقي الحسِّ التاريخي وينقله بين المعاصرة والتاريخ ، كما أنَّه يضعف عملية اندماج المتلقي في تلقي النَّص .

أمَّا مسرحية " غول المغول " [٣] ، فإن التكنيك الفنى في استخدام الأسماء واضح فيها جداً على مستوى التوافق وليس مستوى التناقض إلا في مواضع التزمت فيها الكاتبة التسمية التاريخية ، فنجد الرجل الذي يمثل صوت الحكمة والتاريخ والذي أتى من الأندلس يحمل اسم الأندلسى ، لأن تحديد الأندلس له معنى في هذا الموضع بصفة

(١) ملحة عبدالله ، جوكاستا ، ص٥ .

(٢) ملحة عبدالله ، داعية السلام .

(١) ملحة عبدالله ، غول المغول .

خاصة وابنته سارة لأنَّها تسر النَّفس بجمالها ولباقتها ، والقائد حسام لأن آراءه حاسمة كالسيف البتار ، وابن سعيد تاجر الجوارى لأنه طبيعى أن يكون سعيداً في هذا الجو الذي انتشرت فيه تجارة الرقيق ، مما جعله يحقق أرباحاً طائلة ، وهو أيضاً ابن لؤلؤ ولا يخفي على القارئ لمعان اللؤلؤ وبهرجه ، وصبيه " قرنى " وهذا الاسم يطلق في بعض من البلدان العربية على الرجل الذي لا غيرة ولاحمية له ، والشيخ " محيي الدين بن يوسف " وهو الذي كان ينصح الخليفة بالتمسك بعروة الدين التي لا انفصام لها ، ومجاهد الدين داوتدار الخليفة أى كبير حراسه ، وسليمان بن برجم الذي أشار على الخليفة بعقد أحلاف مع قوى عربية ودولية أخرى لصد هجوم التتار والمغول ، هولاكو وإيحاء الاسم بالقوة ، ومرجعيته التاريخية نتيجة ما شاع عنه من قسوة وبطش، أمَّا الأسماء التي استخدمت بصورة متناقضة حتى ولو كان لها أصل تاريخى فنجد " الخليفة " المستعصم بالله " وهو ليس مستعصماً بالله ، بل حالف أعداء الله فخانوه ، " وصدر الدين " واحد من حاشية الخليفة كان يسهل له الدعارة فهو ليس صدراً للدين ، و" مؤيد الدين بن العقلمى " وزير الخليفة ،كان شيعياً ، هو الذي خان الخليفة ، واتفق مع المغول على إسقاط الخلافة الإسلامية في بغداد ، على أن يتولى هو حكم بغداد بعد سقوط المستعصم بالله ، وتسبب في سقوط الخلافة ، ثم ما لبث المغول أن خانوه وأطاحوا برأسه مع من أطاحوا برؤوسهم في هذه الواقعة [1] . فهذه الأسماء تاريخية ثابتة في مصادر التاريخ إلا أن الأسماء الأخرى ليست تاريخية فكان فيها هذا التكنيك الفنى .

ب – أسماء الشخصيات علامات فاعلة في البِنْية الدرامية :

وإذا كانت نمطية التكنيك الفنى تستلزم كما سبق القول أن يستخدم الكاتب المسرحي في التراجيديا أسماء واقعية فقد سارت ملحة عبدالله في هذا الاتجاه دون النظر إلى الموافقة أو المفارقة السلوكية للشَّخصيات كما يبدو في مسرحية " الفنار " [2] حيث

(٢) لمزيد من تفاصيل موقف مؤيد الدين بن العقلمى فى سقوط بغداد أنظر ، قطب الدين أبوالفتوح موسى بن محمد اليونينى (ت ٧٢٦هـ) ، ذيل مرآة الزمان ، دار الكتاب الإسلامى ، القاهرة ، ١٩٩٢م ، ٨٨/١ ، ٨٩ ، ٩٠ .

أبوالفدا عماد الدين إسماعيل (ت ٧٣٢هـ) ، المختصر فى أخبار البشر ، المطبعة الحسينية ، القاهرة ، ط.١ ، د. ت ، ١٩٣/٣ ، ١٩٤ .

(١) ملحة عبدالله ، الفنار .

نجد الشخصيات الآتية "جهاد " سوري ، "نضال " فلسطيني" ، فواز " لبناني" ، كفاح "كويتي، " صنديد " سوداني ، " منازل " إماراتي ، " مقدم " عُماني، "فارس" يمني ، ولا يخفي ما في هذه الأسماء / الدوال من دلالات النضال والكفاح والجهاد والقوة الإقدام والصلابة وغير ذلك من دلالات إيجابية في الشَّخصيَّة . ولكن سرعان ما تتحول هذه القيم الإيجابية إلى قيم سلبية حيث تحولت إلى قوة وإقدام وصلابة وجهاد ونضال في اغتصاب الفتاة البريئة " نور " التي هي رمز فكرى للطهارة وهذا واضح من توافق الاسم مع السمات الشَّخصيَّة ولم يعترض منهم على ذلك إلا الشَّخصيَّة الرئيسية " أممي " الذي لا نعرف له جنسية ، ولكنَّه مدرك لكل جماليات الأخلاق ، مدرك لكون هؤلاء يغتصبون الحلم حين اغتصبوا نور . فهذه الأسماء مُوحية ، مرجعية ، كنَّائية ، حسبما ورد في نموذج آن أوبرسفيلد للتحليل السيميائى .

كذلك التزمت الكاتبة الأسماء الواقعية في مسرحية " شق المبكى " [١] ، حيث نجد الشخصيات التي تحمل الأسماء الآتية وهي دوال تحمل الكثير من الدلالات ، "فسالم " شخصية مسالمة للكل حتى يستطيع أن يستخلص لنفسه ما يريد من أموال ، أمَّا " صبح " وهو الأخ الأصغر لسالم ، إلا انه صاحب ضمير يَقِظ ، يرعى إخوته الإناث فهو الصبح الذي يشرق عليهم بعد ليل ظلم الأب ، و " ماجد " صديق صبح الذي استطاع أن يحقق لنفسه المجد العلمى في أبحاث الفضاء رغم كونه من سكان الدور الثالث .

وقد استخدمت ملحة عبدالله في مسرحها أسماء الشخصيات كدليل على الجنسية و على طبيعة السلوك كما يبدو في مسرحية " صهيل " [٢] ، حيث نجد الشخصيات المصرية " مبروك " مع ما في دلالة هذا الاسم عند الطبقة الشعبية في مصر من دلالة على ضعف العقل أو القدرة التفكيرية كما نجد " زينب " اسم شائع أو منتشر في الريف أكثر ارتباطاً بالسيدة زينب – رضى الله عنها – أخت الأمَّام الحسين، بينما نجد أسماء اليهود الذين يريدون إجراء التجربة لتدمير المجتمعات العربية والإسلامية أسماؤهم

(١) ملحة عبدالله ، شق المبكى ، ص١٢٥ .

(٢) ملحة عبدالله ، صهيل ، ص١٧٣.

إبراهام ، ديفيد ، حنا . وكلها أسماء لها قدرة إيحائية ومرجعية ذاتية تستطيع أن توحى للمتلقى بطبيعة سلوك هذه الشخصيات .

أمَّا مسرحية " اللمس " [١] فنجد فيها الشخصيات ذات الأسماء الحقيقية مثل "سيدة " الخادمة ولكنها معتزة بكرامتها فهي سيدة ، وأحمد زوجها وهو محمود الصفات يعرف كيف يعامل الناس معاملة حسنة ، والأستاذ " نعيم " الشاعر الذي يعيش النعيم بهدوء النفس على الرغم من كف بصره ، وابنته " دنيا " التي هي دنيا أبيها ، فالأسماء موحية ، لها مرجعيتها الذاتية .

وفي مسرحية " المسخ " [٢] لا يحمل أسماء حقيقية إلا شخصيتان فقط هما الزوج " جابر " وفيه من جبر الخاطر الكثير ، والزوجة " مايسة " وهي الزوجة الخائنة. فالأسماء / الدوال مرتبطة بمدلولها .

تحمل الشخصيات فيها أسماء واقعية كما في مسرحية "فنجان قهوة " [٣] حيث نجد شخصيات مثل جاسم ، وطارق ، وأحمد ، وكذلك مسرحية " صيد الأمواج " [٤] تجد فيها شخصية واحدة تحمل اسماً حقيقياً هي الشَّخصيَّة الرئيسية عدنان ، وهو اسم تراثى عربى وكأن قدره قدر العرب جميعاً ، لذا " فإن المتلقى في سياق اللحظة التاريخية يمكنه أن يتنبأ من خلال إشارات الأسماء بما يمكن أن تؤول إليه في النهاية ، وإن تركها الكاتب مفتوحة ... يتفق هذا التحليل وما ذهب إليه إيلام وإيكو من أن المتلقي يفترض أن العالم الممثّل يخضع للقوانين الفزيائية والمنطقية الخاصة بعالمه ، ومن ثم فهناك درجة ملحوظة من الملاءمة بين شخوص العالم المسرحي وعالم المتلقي ، ومن هذا المنطلق فإن مثل هذه الشخصيات تضع المتلقى في حالة اتصال مع العالم الخارجى (واقعة) بدلاً من أن ينعزل عنه " [٥] .

كما تشير أسماء الميكروبات التي توظفها ملحة عبد الله في مسرحياتها إلى سمات الشَّخصيَّة وموقف الكاتبة منها ، يبدو هذا في استخدام ملحة عبدالله اسم " إتش ون

(١) ملحة عبدالله ، اللمس ، ص ٩ .

(٢) ملحة عبدالله ، المسخ .

(٣) ملحة عبدالله ، فنجان قهوة .

(٤) ملحة عبدالله ، صيد الأمواج .

(٥) إلين آستون ، وجورج سافونا ، المسرح والعلامات ، ص ٦٧.

إن ون " [١] للدلالة على الشَّخصيَّة الرئيسة في المسرحية التي تحمل ذات الاسم ، ويشير بهذا الاسم إلى اليهود . والهدف من اختيار هذا الاسم لهذه الشَّخصيَّة لا يحمل بعداً سيميائياً خاصاً بقدر ما يحمل دلالة وبعداً سياسياً عاماً في مجمله .

د – أسماء تشير إلى وظيفة درامية :

أطلقت ملحة عبدالله على المجموعات التي تمهد للحدث وتشارك فيه وتعقب عليه وتستبطن أعماق الشخصيات اسم الكورس كما في مسرحية "صيد الأمواج"[٢]، والكورس في هذه المسرحية لا يمهد للحدث فقط ولكن يشارك في صناعته ، لذا فقد استمر الحوار بين الكورس وعدنان طوال المسرحية ، بل هو الذي أسس للجملة الحوارية المحورية التي قامت عليها المسرحية كما يبدو في هذه الجملة الحوارية :

"الكورس : يجلس يومياً أمَّام البحر ... يناجي أمواجه العاتية ... يحصى الموجات تباعاً ... واحد ... اثنان ... ثلاثة ... هو في العقد السادس من عمره"[٣] .

أمَّا في مسرحية " غول المغول " [٤] ، فقد استخدمت الكاتبة مصطلح " المجموعة لكى تمهد للحدث ولم تستخدم مصطلح الكورس أو الجوقة ، ووضعت لحديثها عنواناً هو "ما قبل البداية " ، وحديث المجموعة هو الذي حدد المكان والزمان وملخص أحداث المسرحية .

واستخدمت اسماً يدل على وظيفة درامية جديدة ، لم نرها عند غيرها من كتاب المسرح في حدود علم الباحثة ، ولم أرها عندها إلا في مسرحية واحدة هي مسرحية " صيد الأمواج " وهي وظيفة " ضابط الكلام " وهي وظيفة درامية مهمتها ضبط الحوار حين يحدث فيه خطأ . كما يبدو في هذا المقطع الحوارى :

"عدنان الطفل: نتلقى صفعات الموج على خدينا كقبلات عاشقة تنتصب عروقنا حبلى بالأفكار .

(يدخل ضابط الكلام ليقاطع الحوار) .

(١) ملحة عبدالله ، إتش ون إن ون .

(٢) ملحة عبدالله ، صيد الأمواج .

(٣) المصدر السابق ، ص ١ .

(٤) ملحة عبدالله ، غول المغول. .

.....

ضابط الكلام: من فضلك لا تجعل الكلمات تتردد داخل رأسك . انطقها وبكل سهولة.

امرأة الحلم : هل نتوقف عن الحكي ؟ أم نواصل التقديم .

ضابط الكلام: عذراً للمقاطعة ... سأخرج ولكن لا تتناسوا سنوات العمر" (١) .

كذلك استخدمت ملحة عبدالله تقنية الراوي في مسرحيتين ، المسرحية الأولى " الاسم عربى " وقد استخدمت فيها راوياً وراوية ، والراوي والراوية في هذه المسرحية " راوٍ خارج الحكاية ولا ينتمى إليها *Extradiégétiue / Homodiégétique* وهو راوى الحكاية الرئيسية بضمير المتكلم " (٢) . يبدو هذا على إحدى شخصيات المسرحية حيث يقول :

"مغلوب : والعمل يا سيادنا .

الراوية : إحنا ما لناش دعوه.

الراوي : أيوه يا سيد مغلوب ... إحنا بنقول بس على اللى بيحصل لكن تعمل إيه ؟ ده موضوعك" (٣) .

وفي مسرحية " الحجلة وعين العفريت " استخدمت الكاتبة أسماء تدل على وظيفة درامية هي " شاعر الربابة " . وشاعر الربابة هو الراوي الخارجى واستخدمت معه راوية وإن لم تسمها راوية ولكن منحتها اسم شلبية صديقة خضرة وهي " راوٍ داخل الحكاية وينتمى إليها *Homodiégétique / Intradiégétique* . وهو شخصيته داخل الحكاية " (٤) . فالراوي لا يعرف تفصيل الحكاية ولكن يمهد الحديث للراوى الحقيقى شلبية كما يبدو في هذا المقطع الحوارى :

"شاعر الربابة: أول ما نبدى القول نقول صلوا بينا على النبى الرسول اللى شد المؤمنين بنيان مرصوص بحكمة ونور وهداية ودين .

شلبية : إيه يا عم يا راوى ده ... إحنا زهقنا خلاص من كلام الليل والأغانى...

شاعر الربابة: طب عايزه إيه يا بنتى قولى .

.....

شلبية : خمس خطوط وشقفاية .

شاعر الربابة: هي الحجلة اللى بنلعبها" (٥) .

---

(١) ملحة عبدالله ، صيد الأمواج ، ص ٣ .

(٢) لطيف زيتونى ، معجم مصطلحات نقد الرواية ، ص ٩٦ .

(٣) ملحة عبدالله ، الاسم عربى ، ص ١٠ .

(٤) لطيف زيتونى ، معجم مصطلحات نقد الرواية ، ص ٩٦ .

(٥) ملحة عبدالله ، الحجلة وعين العفريت ، ص ١٠٧ .

هـ – أسماء تشير إلى دور أسري و اجتماعي :

لا تمدنا هذه الشفرة التي يستخدمها الكاتب المسرحي بأسماء أو مهنة ولكن بدور أسرى واجتماعي ،"ويعد (ستريند برج) هو من أحيا هذه المسميات في ثلاثية دمشق 1898م في محاولته لتحقيق تأثير تجريدى ذي مغزى أخلاقى ، وقد انتقل هذا النظام التشفيرى من ستريند برج إلى التعبيريين الذين ارتبطت مسرحياتهم بالعلاقات الأسرية وبالإنسان والمجتمع التكنولوجى فأصبح من الطبيعى أن نجد شخصيات تحمل أسماء من قبيل الأب – الابن – المهندس – العامل – الزعيم – البائع ، وهيشخصيات بلا أسماء ولكنها تشير إلى الدور الذي تلعبه في البناء الأسري والاجتماعي"[١] .

ونجد هذه الأسماء في كثير من مسرحيات ملحة عبدالله ، منها على سبيل المثال لا الحصر ، شخصية (الأب) و(الأم) في "الحجلة وعين العفريت" ، و(الأم) و(الابنة) في مسرحية "التميمة" ،(الابن)و(الابنة) في مسرحية "الطاحونة" ، والأم في مسرحية "العازفة" ، و(الابنة) في مسرحية "حينما تموت الثعالب" ، و(الأب) و(الأم) في مسرحية "ابن الجبل "، و(الزوجة) و (العشيق) و(الأم) في مسرحية (المسخ) ، و(الجد) في مسرحية "فنجان قهوة" ، و(الأب) في مسرحية "شق المبكى" .

أمَّا الأسماء الدالة على الدور الاجتماعي فمنها حكيم الصحة (الممرض) في مسرحية "الحجلة وعين العفريت" ، و(عامل البناء) و(الحارس) في "جوكاستا "، و(خبير البناء) في "شق المبكى"، و(الصحفي) و(القهوجي) و(الطبيب) في مسرحية "اللمس" ، و(الغفير) و(المهندس) و(الصحفي) في مسرحية "الجسر" ، و(الخادم)في "فنجان قهوة" ، و(المهرج) و(عازفة الهارب) في "حالة اختبار "، و(المحقِّق) في مسرحية "المسخ "، و(الموظف) و(الخادم) و(الفراش) و(مدير المصلحة) و(رجال الأعمال) في مسرحية "زمن المنظى" ، و(الشاويش) في"كلام ستات"، و(رئيس الحي) و(مساعد رئيس الحي) في "مركب بان" ، و(الطبيب) و(الفلاح) في "مواطن رغم أنفه "، و(الجرسون) في مسرحية "ليلة في فرانكفورت" ، و(الجرسون) و(المدير) و(الجنرال) في "اغتيال المواطن دو"،والبائع في مسرحية "مقعد أمَّام النهر" ، والجرسون في مسرحية "حينما تموت الثعالب" ،

(٢) مارفن كارلسون ، فن الأداء ، مقدمة نقدية ، ترجمة ، منى سلام ، وزارة الثقافة ، القاهرة ، ١٩٩٩م ، ص ٥٦ .

و(الفلاح) و(الضابط) في "الطاحونة" ، والبائع والسائق في مسرحية "المتاهة" . وعامل القطار في مسرحية التميمة . و(البائع) و(الداية) و(الطبيب) و(المدرس) و(رَجُل الزار) و(كودية الزار) و(حامل البخور) و(الطبيب النفساني) في مسرحية "الاسم عربي" ، و(الجندي) و(الشحاذ) و(القاضي) في "غول المغول" .

و – أسماء تشير إلى التمييز الجنسى والعمرى :

استخدمت الكاتبة أسماء لمجرد التمييز الجنسى مثل الرجل وامرأة ، وكذلك للتمييز العمرى مثل الشاب والفتاة والعجوز . ويذكر محمد حسن جبر أنه " غالباً ما تكون هذه الشخصيات التي يتم تمييزها (نوعياً وعمريا) كورساً يتدخل على الطريقة البريختية في الأحداث " [1] . ولكن يلاحظ أن معظم هذه الشخصيات في مسرح ملحة عبدالله ليست كورساً ، كما يلاحظ في استخدام اسم امرأة الحلم في مسرحية "صيد الأمواج" ، والشاب والفتاة والعجوز في مسرحية "حينما تموت الثعالب" ، والرجل في" مقعد أمام النهر"، (المرأة) و(الفتاة) في "ليلة في فرانكفورت" ، والفتاة في "حانة الربيع" ، وإن بدأت هذه الشخصيات كورساً في الرجل ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ في "غول المغول" ، الولد ١، ٢ في مسرحية " الحجلة وعين العفريت " .

[1] محمد حسن جبر ، مسرح شوقى عبدالحكيم ، ص ٨٧ .

المبحث الرابع

الصمت الدلالى

كثيراً ما يكون الصمت أبلغ من الكلام ،ويحمل من المعاني ما تعجزعنه اللغة ،فالعواطف الإنسانية هبة إلهية ، والكلام خلق بشرى ، والهبات الإلهية لا حدود لها ، والخلق البشرى له حدوده ، ولا يستطيع المحدود أن يحيط باللامحدود ، حينئذ تصبح اللغة عاجزة عن الإحاطة بالعواطف ، وحينئذ يصبح الصمت أبلغ من الكلام ، مما يفسح المجال لطاقة جديدة من طاقات الإبداع الفنِّي لكي تعمل وهي طاقة الخيال .

فكثيراً ما يحس الإنسان ببعض العواطف ولا يجد في معجمه اللغوى مهما كانت ثقافته كلمات تعبر عن هذه العواطف ، فيعتمد الإنسان على لغة تراسل المشاعر ، لذا قال العقاد " إن شدة العاطفة كما أنَّها قد تنطق الإنسان فإنها قد تخرسه"[١] . ورأى إبراهيم عبدالقادر المازنى أن الألفاظ قاصرة عن الإحاطة بالمعانى[٢]. وقال شوقى مخاطباً محبوبته (زحلة) إحدى مناطق لبنان:

وَتَعَطَّلَت لُغَةُ الكَلامِ وَخاطَبَت عَيني في لُغَةِ الهَوى عَيناكِ
لا أَمسِ مِن عُمرِ الزَمانِ وَلا غَد جُمِعَ الزَمانُ فَكانَ يَومَ رِضاكِ

وقد أتى اهتمام المسرحيِّن بالصمت من التحول في تقنيات المسرح نفسه ، فبعد أن كان المسرح الكلاسيكى يهتم بالكلمة أكثر ، أصبح المسرح المعاصر يهتم بالحركة أكثر من الكلمة أو ما اصطلح على تسميته الكلمة المتحركة ، فهم يرون أن "العمل الدِّرامي أو المسرحية مجموع من الحركات يغلب عليها الكلام و تستمد قيمتها جمالياً بعرضها على منصة التمثيل . إذن : المسرح هو مجال الكلمة المتحركة . وفي هذا المجال عناصر جسدية وحركية تتوحد مع العناصر الكلامية لكي تكملها أو تحلَّ محلَّها. ومن توحد جميع هذه العناصر المتباينة والمتقاربة في ذات الوقت تتولد للإنسان الكلمة.

وفيما يتعلق بغير الكلمة تختلف الاتجاهات تبعاً للعصر وتبعاً للكاتب . اختلافات بينة . (راسين) مثلاً لم يضمن مسرحياته أية إشارة عدا النص الذي تنطق به

[١] عباس محمود العقاد ، الأعمال الكاملة ، دار الكتاب اللبنانى ، بيروت ، ط.١ ، ١٩٨١م ، ص ٦٢٥ .

[٢] إبراهيم عبدالقادر المازنى ، الشعر غايته ووسائطه ، مطبعة البوسفور ،القااهرة ، ١٩١٥م ، ص ١٥ .

الشخوص . اللهم إلا مرة واحدة في مسرحية فيدرا . وردت عبارة (تجلس) إشارة أو حاشية . في البيت رقم (١٥٢) حتى (موليير) بالرغم من أهمية الحركة على المستوى الفكاهي في مسرحه ، فإن مثل هذه الإشارات يندر وجودها في ثنايا النصوص المكتوبة ، وعلى النقيض من الكتاب الكلاسيكيين درج كتاب المسرح المعاصر على الإشارة في عناية فائقة ودقة متناهية إلى تحركات شخوصهم وإيماءاتهم ، وقد يستغرق ذلك في بعض المواقف صفحات كاملة يصف فيها الكاتب أيضاً الإطار الذي تدور فيه أحداث المسرحية وما يوجد من جمادات منظورة على منصة المسرح ، وعناصر المنظر الأخرى من ضوئية وصوتية " [١].

وهذا التحول الذي حدث في موقف المسرح من اللغة الكلامية واللغة الدرامية يعود إلى إحساس المسرحيين بأن " اللغة الكلامية ناقصة تفتقر إلى الكمال التعبيرى ، فهي عاجزة بوصفها أداة للتعبير أو الاتصال فعلي مستوى الحياة اليومية ، فإنَّ الحوار العادي يكون في أغلب الأحيان في حالة يرثى لها ، فأحياناً الفكرة تهرب من المتحدث، ويحاول أن يتذكرها ، وأحياناً تخوننا العبارات نفسها . وعلى الرغم من كل وسائل البلاغة وما وصل إليه فن الحوار من عظمة ، فإن الكلام يبدو أداة ناقصة، فهو أمَّا يزيد عن المطلوب وأمَّا ينقص .

إنّ الكلام – وبخاصَّة – الكلام المجرَّد أو ما يعبر عن تجريدات يقودنا إلى الخطأ ، فالمضمون يختلف باختلاف الثقافات والحضارات وتباين المواقف الاجتماعية والتاريخية، وما يؤمن به المتحدِّث من قِيَم ومفاهيم . وكذلك تبعاً للظروف ، إنَّ الكلام يستهلك نفسه ، ويخلو من المعنى ويتغير . والمعنى يخصص أو يعمم ، والمجال الدلالى يتغير ، وعلى ذلك فالمفاهيم في تغير مستمر ، وهكذا لا نصل إلى شيء ثابت أكيد . ولا يرجع ذلك إلى عيب في المتكلم ، وإنما العيب في طبيعة اللغة ذاتها .

الكاتب وحده ، أى صانع الكلام أو صانع اللغة ومحترفها ، هو الذي يستطيع أن يتجنب مثالب اللغة التي يقع فيها الإنسان العادى ، ولكنه من ناحية أخرى يقع في

[١] حمادة إبراهيم ، العرض المسرحى بين الكلمة واللغات ، مرجع سابق ، ص ٢٨ ، ٢٩ .

فخ آخر يتمثل في البلاغة ، فينساق وراء الصور البلاغية ، ويستسلم لدغدغة الكلام وعذوبته فتفقد اللغة على يديه كل مستند تعتمد عليه وبذلك تنفصل عن الواقع .

هذا الواقع يعيبه أيضاً أنه يختلف من شخص لآخر ، واللفظ الواحد لا يؤدى معنى واحداً لجميع الناس ، حتى المفردات البسيطة العادية مثل بيت أو شجرة ، فهي توحى بمعان تتعدد حسب الأفراد ، إذن فكل فهم هو في حقيقة الأمر عدم فهم ، وكل توافق في الأفكار والمشاعر هو حينئذ عكس ذلك .

وهكذا نخلص إلى أن من المستحيل على الناس أن يعرف بعضهم بعضاً عن طريق اللغة ، ومن ثم دأب المسرح الحديث على معالجة اللغة معالجة درامية ، فهو لا يكتفي بعرض أحداث تتطور ، ومشاعر تتحول ، وإنما هو يعرض علينا اللغة نفسها . وهي تتبدل وتتشكل وتتكاثر وتتضاءل ، تتضخم وتنكمش ، تتقدم وتتراجع ، تظهر وتختفي طبقاً لقانونها النوعى ، وهو غير قانون الفكرة التي تصاغ ، وإنما قانون الكلمة التي تحقق ذاتها وتثبت وجوده " [١].

ولكن يوسف نوفل يستخدم مصطلح اللغة الصامتة للدلالة على لغة الإشارة والحركة ، أى اللغة الخالية من الكلام أو الكتابة ، إذ إنه " لا يمكن إغفال لغة أخرى غير لغة الحوار نستعير لها تسمية (اللغة الصامتة) في مواجهة لغتين : منطوقة وسيلتها الصوت، ومكتوبة وسيلتها الحروف ، حيث تقوم هذه اللغة الصامتة على الإشارة الحركية باليد ، والرأس والعين ، والأنف ... الخ ، وهي لغة تتفق مع ما يؤديه فن التمثيل الإيمائى الصامت *Pantomime* المعتمد على الحركات الجسدية للممثلين دون حوار كلامى ، وما يعرف بالتومئة *Telegraph* من إشارة وإيماءة ، كذلك ما يتصل بتعدد مصدر الإشارة *Cue* من حركة يدوية أو جرس أو إضاءة موجهة للممثل ، والمؤثرات الصوتية *Sound Effects* والمؤثرات المسرحية " [٢].

واللغة الصامتة عند يوسف نوفل هي فن البانتومايم ، بحيث " يجعل الممثل البانتومايم وسيلة لتصوير الشَّخصيَّة أو لإلقاء الضوء عيها . والممثل في هذه الطريقة عليه أن يتحكم في انتباه الجمهور . فيركز انتباههم على ما هو بصرى أحياناً ، وعلى ما هو

[١] حمادة إبراهيم ، العرض المسرحى بين الكلمة واللغات ، مرجع سابق ، ص ٣٦ – ٣٨ .

[٢] يوسف نوفل ، بناء المسرحية العربية ، رؤية فى الحوار ، مرجع سابق ، ص ٩ .

سمعى أحياناً أخرى ، وينقلهم من التركيز على جزء من الجسم إلى التركيز على جزء آخر وهكذا ... " (١).

وقد أشار حمادة إبراهيم إلى نوع آخر من الصمت ، يسميه الصمت الحقيقى، وهو لا يستعيض بالحركة عن الصوت أو الكلام ولكنه توقف عن الكلام وعن الحركة في آن واحد وهو " الصمت الحقيقى الذي ينبغى أن نفرق بينه وبين الوقفات والاستراحات، الصمت الذي يشل الشخوص ، ويجعلنا في انعدام الكلام وغياب الحركة نحس بالوقت ونشعر بثقل الزمن . إن الصمت كما هي الحال في الحياة اليومية له معنى ، فالتوقف المفاجىء الذي يصيب الحوار في الحديث العادى قد يدل على حيرة المتكلم أو الانفعال أو الانتظار أو القلق أو عدم الاستلطاف أو في أغلب الأوقات ضيق الخيال أو عدم حضور البديهة ، فلا يكون هناك ما يمكن أن يقال ، ويصيب المحادثة نوع من العطل ، حتى يتمكن أحد الأطراف من أن يدفع بعجلتها مرة أخرى . ولقد جسد كتاب المسرح المعاصر هذا النوع من الخلل الذي يصيب اللغة وسَخَّروه في إحداث تأثيرات قوية ،... فأصبح الصمت في العمل المسرحي يرمز إلى دلالات كثيرة أكثر مما يرمز إليه الصمت في المحادثة العادية ، فهو يشير إلى أن المتحدثين لا يفهم كل منهما الآخر . كما يعبر عن انفعال المتحدث أو عجزه عن مواصلة الحديث" (٢).

فالدلالات التي يحقِّقها الصمت الدلالي هي دلالات سياقية ، وأن السياق فيها اجتماعي أكثر منه لغوي ، وأن الفهم الكامل لدلالات الصمت تحتاج إلى فهم السياق الاجتماعي إضافة إلى التنغيم المصاحب لنطق الكلمات السابقة على الصمت ، إضافة إلى تعبيرات وجه الممثل ، إذاً فهي في حاجة إلى عناصر مسرحية أخرى .

ويمكن تصنيف دلالات الصمت في مسرحيات ملحة عبدالله على النحو الآتى:

- **التعبير عن الارتياح** : حيث يمكن تقدير جملة في موضع الصمت تعبر عن ارتياح المتحدث لما حدث من فعل ، وحينئذ يصبح الصمت حاملاً لهذه الدلالة كما يبدو في هذا الحوار من مسرحية "داعى السلام" .

(١) عثمان عبدالمعطى ، عناصر الرؤية عند المخرج المسرحى ، مرجع سابق ، ص ٢٣٠ .

(٢) حمادة إبراهيم ، العرض المسرحى بين الكلمة واللغات ، مرجع سابق ، ص ١٤١ ، ١٤٢ .

"مطلق : يا أخى ، لدى فكرة نارية ، وهي ما ستضع عن كاهلنا كل هذه المتاعب .
محسن : وما هي ؟ أخبرنى بها وبسرعة . حقيقة كما عهدتك . صديق عمرى ... قل حالاً ... هيا ؟" (١).

فالسياق الاجتماعى للحوار يوحى بأن هذه الجملة التي سيقولها مطلق سوف تريح محسن أو تحقق له الراحة .

وكلك في هذا المقطع الحوارى من مسرحية "صيد الأمواج" :

"عدنان : كنت أتجول بين الأمواج أنسج بينها شباكاً عسى تلتقط شيئاً يشبع جوع الصغار .
الكورس : بدأ يحكى من هذه اللحظة ... سوف يكون كل فرد منا قائماً بدور واحد لكن متعدد" (٢).

فالصمت في هذا الحوار يمكن أن تحل محله جملة " الآن سنرتاح " سوف ... "

- **الإعجاب** :حيث يمكن تقدير جملة في موضع الصمت تعبر عن إعجاب المتحدث بما قيل أو فعل وحينئذ يصبح الصمت حاملاً لهذه الدلالة كما يبدو في هذا الحوار من مسرحية "الفنار" :

"أممي : أقسم لك إنك حين تضحكين أخال الشمس تسطع من بين ثناياك وحين توجمين عن الضحك تسود الكون كله غمامة قاتمة تخنقنى .
نور : (تضحك) كلما كبرت ارتقت مشاعرك ... كلامك شعر"(٣).

وتقدير جملة الصمت (يا لجمال كلامك أو شاعريته) .

- **التعبير عن الملل** :حيث يمكن تقدير جملة تحمل دلالة التضجُّر مكان النقاط التي تعبر عن الصمت ويصبح الصمت الدلالى حاملاً لهذه الدلالة ،كما يبدو في هذا الحوار من مسرحية (صهيل) :

"زينب : يا راجل شوف المهرة ما لها .
مبروك : يعني هيكون ما لها ... واكلة ومبسوطة ... على رأي المثل أكل ومرعى وقلة صنعة" (٤).

(١) ملحة عبدالله ، داعى السلام ، ص ٣ .
(٢) ملحة عبدالله ، صيد الأمواج ، ص ٣ .
(٣) ملحة عبدالله ، الفنار ، ص ٤٤ .
(٤) ملحة عبدالله ، صهيل ، ص ٣ .

فالسياق الاجتماعي يقدر مكان النقاط الدالة على الصمت " أنا زهقت " وهي جملة باللهجة العامية المصرية تعبر عن التضجر والملل . لذا فالصمت هنا دال يحمل دلالة الضجر أو التعبير عن الملل . وكذلك هذا الحوار من مسرحية "الفنار" .

"أممي : حبيبتى ... أتسخرين من حبى وولعى لحضنك الدافئ والمبتل دائماً بعطر الياسمين ؟

نور : مر يومان أو ثلاثة أو ... أوه لا أذكر على انقضاء عيد الفيروز" (١).

فحصر العدد دليل على الاعتياد ، والاعتياد تعبير عن الملل .

- كذلك من الممكن أن يعبر الصمت في الحوار المسرحي عن حالة من الارتباك تعترى المتحدث ، ويمكن لنا أن نقدر في مكان هذا الصمت جملة " أنا مرتبك " كما يبدو في هذا المقطع الحوارى من مسرحية " صيد الأمواج "

"عدنان : كنا نلهو طفلين فقط ... والموج يداعب أصدافه .

الكورس : ها هو يكذب .

عدنان : أقصد طفلين حبيبين ... ليس إلا" (٢).

فتقدير الجملة بين كلمة حبيبين وكلمة ليس إلا " أنا مرتبك أو مضطرب "

وكذلك في هذا الحوار من مسرحية "الطلسم" :

"الشاب: (يصرخ) أرى ... ؟ هراء ما تقول أوقف النزيف أرجوك .

العجوز: لا ... لا ... لا تتحرك فتتناثر قطرات الدم فنحن في حاجة إلى قرص الدم دعه يسيل حتى يتخثر" (٣).

- حيث يمكن تقدير جملة إنى استنكر هذا أو استنكفه أو أشجبه وذلك يتضح من خلال السياق الاجتماعى ،كما يبدو في هذا الحوار من مسرحية "داعية السلام" :

"مطلق : وكنت أرتدى ملابس العيد الجديدة أمَّا أنت فلا تجد سوى ما يقذفه لك المحسنون من بقايا ثياب أولادهم وكان هذا يرضى غرورى .

محسن : ما كنت تترك الثوب إلا برقعه ...

مطلق : والله إننى كنت أقطع الثوب بأسنانى حين أعلم أن أبى ينوى إعطاءك إياه" (٤).

(١) ملحة عبدالله ، الفنار ، ص ٣٣ .

(٢) ملحة عبدالله ، صيد الأمواج ، ص ٧ .

(٣) ملحة عبدالله ، الطلسم ، ص ٢٠٥ – ٢٠٦ .

(٤) ملحة عبدالله ، داعية السلام ، ص ٥ .

وكذلك في هذا الحوار الداخلى من مسرحية "إتش ون إن ون" : " تفتكر يا أتيوش إنك لو إنك قربت منها هتعديك ... والله ممكن ، ويمكن يلوشنى جين البنى أدمين دول وأتحول بنى آدم ، ياليلة سودة وبعدين أقول إيه لأهلى وناسى لما يقولوا عليه غير توبه وبقى بنى آدم . دى كانت تبقى حكاية ، الله لا يردها دى تبقى فضيحة يا نهار ... لا . لا . مش ممكن " (١).

- قد يعطى الصمت الدلالى في الحوار المسرحي دلالة إظهار الخوف ، كما يتضح من السياق الاجتماعى على اعتبار أن الأصل في فن المسرح العرض وليس النص ، يتضح ذلك في هذا المقطع الحوارى من مسرحية "جوكاستا" .

"جوكاستا: فلتقترب .

تريزياس : (يقترب) نعم ... رغم غبار السنين على هذه العباءة ... ورغم نور عينى الذي بدأ يذهب بريقه إلى ظلمة هذا الفرن الغابرة فإننى أتذكر ذلك الوجه وتلك العينين ... تباً لى ماذا أقول ... إننى خائن فلا أستحق الحياة" (٢).

فشدة الخوف قد ألجمته فكان الصمت الدلالى ، بعد كلمة نعم وبعد كلمة العينين .

- قد يتضمن الصمت الدلالى إحساساً بالنشوة أو الانتشاء كما يبدو في مقاطع كثيرة في مسرحية "صهيل" منها هذا المقطع الحوارى :

"مبروك : الحصار يا دكتور على الفكر ... وقفتوا تفكيرنا عند مرحلة الطفولة الفكرية واستأثرتوا بالعلم والنضج لوحدكم .

الدكتور: أنا باتكلم معاك بالعلم .

مبروك : وأنا باتكلم معاك بالعقل والمنطق ... والعلم ما هو إلا عقل ومنطق ما يقبله العقل ويبرره يصبح منطق ... بعد إذنكم أنا محتاج أستريح شوية من السفر" (٣).

فأنت تحس في مبروك الانتشاء بما وصل إليه حاله في الصمت الذي بعد كلمة المنطق ، فمبروك أصبح له منطق يتحدث به ، فحق له أن ينتشى .

(١) ملحة عبدالله ، إتش ون إن ون ، ص ٣ .

(٢) ملحة عبدالله ، جوكاستا ، ص ١٦ .

(٣) ملحة عبدالله ، صهيل ، ص ١٤ ، ١٥ .

- يعيش الإنسان بين ماضٍ يتحسر عليه ومستقبل يتطلع إليه ، وشدة الحسرة وقوة الأمل كما أنهما قد ينطقان الإنسان فإنهما قد يخرسانه ، يتضمن الصمت الدلالى إحساساً بالحسرة على ما فات كما يبدو في هذا المقطع الحوارى من مسرحية "التميمة" لملحة عبدالله :

"الابنة : يا ألطاف الله ... عناكب متوحشة تضخمت في انتظار فرائسها .
الأم : ياله من منظر حالم ... انظرى إلى المروج الخضراء ... المياه تنساب في خرير ساحر ... اسمعى ... أين نحن من هذا المنطق الساحر ؟" (١).

فالمقارنة بين الماضى الجميل والحاضر المزعج والمستقبل المظلم يورث حسرة .

وكذلك في هذا المقطع الحوارى من مسرحية جوكاستا .

"جوكاستا: زوجتك وحبيبتك ؟
تريزياس : زوجتى ... منذ أن ماتت وأنا أراها في أحلامى في صورتك ... نعم أنت لقد رأيتك دوماً في أحلامى كفراشة بيضاء ... نعم أنت ... من أنت؟" (٢).

و قد يتضمن الصمت أو لحظات الصمت نوعاً من التأمل وإعادة ترتيب المشهد في العقل البشرى ، كما يبدو في هذا المقطع الحوارى من مسرحية "الفنار":

"أممى : في بادئ الأمر كنت أعرف بلدى أصبحت أغير بلدى وأصبحت لا أعرف أين بلدى .
نضال : من أجل ذلك ... اسمك أممى ... أى تتبع أى أمة .
أممى : كما لو كان أبى يعرف مصيرى فأسمانى أممى .
نضال : الآباء دائماً يعرفون مصير أولادهم . أبى أسمانى نضال كى أحيا طوال عمرى مناضلاً ، وأنا أسميت ابنتى انتفاضة" (٣).

و السخرية من الدلالات التي يمكن إبرازها بالكلام أو بتنغيم الكلام وبتعبيرات الوجه أو بالصمت الدلالى ، يبدو ذلك في هذا المقطع الحوارى من مسرحية "الطلسم" :

"الشاب: وكيف استطاعوا مقاومة وحوش الليل في هذه الجبال المظلمة .
العجوز: مظلمة ... ؟! إن نيران عيونهم المتوقدة تحيل ظلام الكهف إلى فوهة الجحيم كل مساء" (٤).

(١) ملحة عبدالله ، التميمة ، ص ٣ .
(٢) ملحة عبدالله ، جوكاستا ، ص ١٦ .
(٣) ملحة عبدالله ، الفنار ، ص ١٦ .
(٤) ملحة عبدالله ، الطلسم ، ص ٧ – ٨ .

فالصمت الدلالى الذي يعقب كلمة " مظلمة " يحمل دلالة السخرية من جهل الشاب بالأمور . كما نلحظه كذلك في هذا المقطع الحوارى من مسرحية "جوكاستا" :

"لايوس : وإذا لم يعمل فراناً فماذا يفعل في القصر ؟
جوكاستا: رجل وفي إذا أكرمته وأنعمت عليه ظل وفياً لك طيلة عمره .
لايوس : إنى أرى رأيك صواباً .
كريون : سيدى ... الحاشية مكتظة والقصر لم يعد يحتمل زحام الخدم ونفقاتهم.
لايوس : يا كريون ... لن يتهدم الجبل لو نزعت منه قنينة رمل" (١).

فالصمت الذي جاء بعد أسلوب النداء يا كريون يحمل دلالة السخرية .

- و قد يحمل الصمت في الجملة الحوارية دلالة توكيدية كما في هذا المقطع الحواري من مسرحية "داعية السلام" .

"مطلق : أولا تلتقى بهم ؟
عامل البئر : أسامرهم ... ليس إلا .
مطلق : إنه يهذى ... هذا هراء . تسامر من أيها العجوز الخرف .
عامل البئر : من هم بالقاع ... بين صخور هذه البئر" (٢).

فالصمت الذي بعد كلمة " بالقاع " يحمل دلالة توكيدية تبدد الشك لدى المتلقى.

- قد يحمل الصمت دلالة تحذيرية حسب السياق الاجتماعى في الحوار ، كما يبدو في هذا المقطع الحوارى من مسرحية "صهيل" :

"حنا : وده اللى خلىَّ الإخوة في جميع المؤتمرات العالمية يوجهوا اهتمام العلماء ناحية الشَرق .
دافيد : واستغلال طبيعة الناس من خلال صفات معينة يعنى الكسل والتباطؤ في إنجاز العمل .
حنا : الحمية يا دكتور ... والانفعال الزائد يؤدى إلى الخطأ في اتخاذ القرار"(٣).

فالصمت الذي يعقب كلمة يا دكتور فيه دلالة تحذير واضحة .

- الصمت في الحوار حيث يدل على التناسى أو النسيان وحينئذ يصبح صمتاً دلالياً كما في هذا الحوار من مسرحية "صيد الأمواج" :

"الكورس : نسمع منك حكاية .
عدنان : أى حكاية ... إياكم تقصدون

(١) ملحة عبدالله ، جوكاستا ، ص ١٣ .
(٢) ملحة عبدالله ، داعية السلام ، ص ١٨٣ .
(٣) ملحة عبدالله ، صهيل ، ص ٨ .

الكورس : هي بعيونها .
عدنان : زرقاء .
الكورس : كالثور لا يدرك كنه اللون فعيونها عسلية .
عدنان : أجل تذكرت ... عسلية ... وسبائك الشعر الذهبي تنشر نوراً" (١).

فالصمت هنا يحمل دلالة النسيان ففيه جملة لم تنطق " أنا نسيت " .

- و قد يحمل الصمت دلالة الدهشة وكأن هذا الصمت قد نطق " أنا مندهش "

كما يبدو في هذا المقطع الحوارى من مسرحية "اللمس" :

"الراديو : وقد اجتمع المجلس الأعلى وقرر في جلسته الأخيرة بقاء الحال على ما هو عليه وعلى المتضرر اللجوء إلى القضاء .
(تدخل سيدة وقد غيرت من شأنها بعض الشيء على غرار طالبات الجامعة لكن بشكل هزلى) .
سيدة : ياريتك تشوف التغيير يا بيه . دى الست هانم خلتنى حاجة تانية .
نعيم : مين سيدة ... والله يا سيدة انتى المتغير الوحيد في العالم" (٢).

فالصمت الذي يتبع عبارة مين سيدة يحمل دلالة الدهشة نتيجة تغير شكلها .

- و قد تكون الحيرة إحدى الدلالات التي يحملها الصوت في الحوار المسرحي كما

يبدو في هذا المقطع الحوارى من مسرحية "الفنار" :

"صنديد : من فضلكم أين نحن ؟
أمى : نحن في جزيرة .
فارس : ما اسمها ؟
أمى : أسمها ... لم يسمها أحد .
منازل : ماذا تقول ... كل جزيرة لها اسم ... أم أنها لم تكتشف بعد ؟ "(٣).

فالصمت بعد " ماذا تقول " ، وبعد " لها اسم " يحمل دلالة الحيرة .

- و قد يحمل الصمت في الحوار المسرحي دلالة التمنى ،كما يبدو في هذا المقطع

الحوارى من مسرحية " التميمة " :

"الأم : ليس الأمر بهذه البشاعة ... فلا تنسى اللآلئ البيضاء التي ستهدينها لابن الدوق ليلة عرسه .
الأبنة : سينعم علينا بالعطاء أليس كذلك ؟ (لحظة صمت) آه ... ابن الدوق شاب أنيق" (١).

(١) ملحة عبدالله ، صيد الأمواج ، ص ١ – ٢ .
(٢) ملحة عبدالله ، اللمس ، ص ٤٩ .
(٣) ملحة عبدالله ، الفنار ، ص ٢٣ .

المبحث الخامس

شاعرية اللغة و إيحائيتها

بداية تود الباحثة أن تشير إلى وجود اختلاف بين مصطلحى الشعرية و الشاعرية حيث " يعرف ياكوبسون *Jakbson* الوظيفة الشعرية بأنها الوظيفة اللغوية التي تجعل الرسالة *Massage* أثراً أدبياً . والشعرية التي تهم نقد الرواية – وكذلك المسرح – ليست تلك المختصة بالشعر ، أو بالأسلوب الفنى ، بل بالنظرية النَّقدية في علم الأدب.

الشعرية مصطلح من المصطلحات التي تناولها أرسطو ، يدل بها على نظرية الأنواع الأدبية ، ونظرية الخطاب وليست غاية هذه النظرية تفسير النصوص ، بل استنباط الوسائل التي تساعد على تحليلها . فهي تدرس الأشكال الأدبية ، ولكنها لا تتوقف عند أثر بعينه إلا رغبة في إعطاء مثل أو توضيح فكرة . أمَّا دراسة الآثار المفردة فمن اختصاص النَّقد. والشعرية علم ، أو هي تطمح إلى أن تكون كذلك ، يستخدم وسائل علم اللغة (اللسانية) ويعتمد على المنهج الوصفي . ولكنها تختلف عن علم اللغة ، فهذا موضوعه اللغة بينما موضوع الشعرية هو الخطاب " (٢).

أمَّا الشَّاعرية فإنَّها لا تعنى بطبيعة الحال " الاهتمام بالتزويق اللفظي والمحسنات البديعية ، ولكنَّها تعني اللغة الفنِّية بإيحائها ، ودلالتها ، وثرائها ، وقدرتها على التوافق مع طبيعة الموضوع ، حيث تكون لغة المسرحية التاريخية مراعية لاختلاف الزمان والمكان والشخصيات والواقع ، فتختلف في تراكيبها وصياغتها عن تلك التي تعالج واقعاً معاصراً وشخصيات معاصرة ، ومشكلات محلِّيَّة ؛ وبذلك يتسع المجال أمَّام مستويات متعدِّدة للغة في الحوار المسرحي تتحقق فيه شاعرية الأداء المنسجمة مع طبيعة المسرحية وارتباطها بالمعنى العام والأثر الكلى من ناحية ، ومراعاتها الإيقاع أو السرعة من ناحية ثانية ، وتوافر الموسيقى بها وتعدد مستوياتها ارتفاعاً وانخفاضاً تناسقاً وتنافراً من ناحية ثالثة ، مع حرص في اختيار الكلمات والتراكيب ، وبذلك تفوق اللغة الأدبية مستوى اللغة

(١) ملحة عبدالله ، التميمة ، ص ٦ .

(٢) لطيف زيتوني ، معجم مصطلحات نقد الرواية ، مرجع سابق ، ص ١١٥ – ١١٦ .

التجريدية الوضعية . وبذلك تثير اللغة كلاً من الفكر والشعور ، ويتحقق ذلك للكاتب الملم بتراث لغته ، ورصيدها الحضارى ، وما حققته من تطور معاصر " (١).

وإذا كان يوسف نوفل قد نفي عن اللغة الشاعرة التزويق اللفظى والمحسنات البديعية فإن هذا لا ينفي تزيينية هذه اللغة . والتزيينية حدّ وسطي لا إفراط فيه ولا تفريط شَأْنَه في ذلك شَأْن كل الجماليات الفنيَّة فالإفراط فيها يؤدى إلى القبح والتفريط فيها يؤدى إلى القبح .

ويرى نبيل راغب أن المقصود بالشاعرية اشتمال المسرحية على روح الشعر " المتمثلة في الاقتصاد اللفظى والكثافة اللغوية والإيحاء المتعدد والومضات الحادة ، واللمسات السريعة واللمحات المؤثرة والمعانى الخصبة والتطور الدِّرامي ... لو فقدت المسرحية كل هذه الخصائص تحولت إلى تحليل إخبارى تقوم به الشخصيات عن نفسها أو عن المواقف التي تقفها أو عن الأحداث التي تمر بها مما يهدد المسرحية بالتسطيح والمباشرة " (٢).

ومن خلال هذين النصين نستطيع ان نحدد السمات المفْضِية إلى وصف لغة العمل المسرحي بالشاعرية وهي :

- الاقتصاد اللفظى وقد عالجه البحث في مبحث خاص.
- التكثيف اللغوى .
- الإيحاء المتعدد والمؤثر .
- خصوبة المعانى .
- التوافق مع طبيعة موضوع المسرحية .
- الإيقاعية أو الموسيقية بكل تنويعاتها .
- التزيينية الوسطية حيث لا إفراط ولا تفريط .

وقد تبدو بعض هذه السمات الفنية معياراً بلا عيار ، أى أنَّها تخلو من القواعد الضابطة لها ، وهذا أمر طبعى ؛ فكثير من جماليات الفنِّ تُحَس ولكنَّها لا توصف. ويبدو

(١) يوسف نوفل ، بناء المسرحية العربية ، مرجع سابق ، ص ٢٢١ – ٢٢٢ .

(٢) نبيل راغب ، لغة المسرح عند الفريد فرج ، مرجع سابق ، ص ١٥٣ .

هذا في تعريف توفيق الحكيم للشاعرية بأنها " بمثابة انبعاث شيء غير مرئى ولا ملموس يحدث – بمجرد انبعاثه – تأثيراً غير معلوم في نفسك ، ولكنَّك تشعر به بعده كما لو كانت أشعة لا ترى قد كشفت عن عالم مجهول ، والقيمة الأدبية تأتى هنا من أن هذا الكشف الشاعرى قد أضاف أبعاداً غير متوقعه للبعد المادى المتوقع والمنظور"(١).

إن الحقيقة التاريخية تؤكد أن المسرح ولد شعراً ، ولكن " منذ ثار الرومانتيكيون على تقاليد الكلاسيكيين بدأ النثر يحتل منزله تفوق منزلة الشعر في لغة الحوار المسرحي ، وازدادت هذه المنزلة مع الحركة الواقعية ، وصار النثر لغة المسرح وأكثر انتشاراً من الشعر؛ وكان لذلك ارتباط بمستوى أبطال المسرحيات وشخوصها، وبنوعية موضوعاتها ومواقفها ، وقضاياها ومشاكلها غير أن لغة المسرح لم يغب عنها عهدها القديم حين نشأت في كنف الشعر الأغريقى ، فهل تجافت في عصرها الحديث عن الشاعرية ؟ ... " (٢).

إن الحقيقة المؤكدة أن المسرح ظَلَّ فترة طويلة تتنازعه لغتا الشعر والنثر إلى أنْ ظهرت الواقعية فحسمت القضية لصالح النثر ، ولكنْ هذا لا ينفي بعض مظاهر الشاعرية في الحوار المسرحي ، ويتضح ذلك في مسرح ملحة عبدالله في بعض المقاطع الحوارية على النحو الآتى :

ففي مقطع حوارى من مسرحية "حانة الربيع" نجد كثيراً من ملامح الشاعرية :

"آدم : ألست أنا معك ، ماذا يهمك ثم إنى سأغنى لك مقطوعاتى المفضلة ، لكم خلقت أنواعاً من الحب ، وغيرت مشاعر كثير من قساة القلوب . يأتون إليَّ من كل الأصقاع لتشفي وجداناتهم . (يدق على آلته) .

الفتاة : غنى لىّ يا حبيبى .

آدم :

حين تظهر سحب السماء القرمزية
تتساقط حبات لؤلؤ مضيئة
.....
من الهموم والأوهام ... والضياع" (٣)

حيث تبدو ملامح الشاعرية في هذا الحوار من خلال تكثيف لغة الحوار "الذي تصل به المسرحية إلى أهدافها خلال ساعتين أو ثلاث مصورة أياما وأسابيع وسنوات مما

(١) فؤاد دوارة ، عشرة أدباء يتحدثون ،كتاب الهلال ، ع. ١٧٢ ، القاهرة ، ١٩٦٥م ، ص ٣٩ .

(٢) يوسف نوفل ، بناء المسرحية العربية ، مرجع سابق ، ص ٢١٥ .

(٣) ملحة عبدالله ، حانة الربيع ، ص ٧٩ –٨٠ .

يستدعى إيجاز الحوار وإيحائيته " [١] . ففي تصويره انعكاس لون سحب السماء القرمزية وكأنها حبات لؤلؤ مضيئة تتساقط وهي يجمعها ليصوغ منها عقداً يطوق به عنق محبوبته التي تسبح عيناها اللامعتان في غدق الدموع والتي يتخذ من رموشها سياجاً يحميه من الضياع ، وحين يشبه محبوبته بالبحر الذي يغوص داخل أعماقه فيختبيء به من الهموم والأوهام والضياع . هذه المعانى لو صاغها صاحبها نثراً لأخذت صفحات وصفحات ففيها تكثيف . كما أن فيها إيحائية لأنها تكسر نمط التعبير الحقيقى وتتجاوزه إلى دلالات مجازية تحمل المتلقى إلى أفق رحيب . وهكذا تتماوج الغلالة الشفافة تحت الألفاظ الموحية والرموز المكثفة والإيحاءات اللماحة واللمسات المثقلة بالمعانى الخصبة لتنقل أفكار الكاتب إلى المتفرج (المتلقى) دون أن يفرض المؤلف نفسه كخطيب أو واعظ [٢] .

أمَّا هذا المقطع الحوارى من المسرحية نفسها :

"آدم : كانت دقائق ولكنها ساعات يا حبيبتى .

الفتاة : لم أر مثل رقتك يا حبيبى ... إن الزمن يتلاشى حين أراك ، بلورة تضيء بداخلى لأرى أحلامًا وورودا وأزهاراً .

آدم : دعك من هذا ألا تري الشيب و خط هامتى ؟

الفتاة : تاج يعلو رأسك لتضيء . إنه الشعاع المضيء للأيام القادمة والذي نتخذه كلنا دليلاً في هذه الليالى القاحلة .

آدم : أي قاحلة يا حبيبتى" [٣] .

في هذا المقطع يتضح لنا أنَّ الغلالة الشعرية تأتيه من قبل نسبية الأحكام الجمالية ، فاللحظة في بعد المحبوبة دهر ، والعمر كله في لحظة لقائها لحظة ، والشيب الذي يعلو رأسه أصبح تاجاً يعلو رأسه لتضيء الأيام القاحلة . فالإيحاءات المتعددة المتحققة من خلال اختلاف الرؤى والومضات الحادة واللمسات السريعة واللمحات المؤثرة والمعانى الخصبة هي التي أضفت على هذا الحوار سمة الشاعرية .

وقد تعتمد شاعرية الجمل الحوارية على توافر الإيقاع الموسيقى الذي يساعد على إيهام المتلقى كما يبدو في هذا الحوار من مسرحية " الاسم عربى ":

(١) يوسف نوفل ، بناء المسرحية العربية ، مرجع سابق ، ص ٢٤ .

(٢) انظر : نبيل راغب ، لغة المسرح عند الفريد فرج ، مرجع سابق ، ص ١٢٩ .

(٣) ملحة عبدالله ، حانة الربيع ، ص ٧٨ -٧٩ .

"الراوي : مغلوب ما بينام ومسهره همه حتى القمر واساه لا ينكشف غمه يعد نجوم السما والعد ما يهمه . ضحى بكل شيء لينقذ الحيلة . اللى بعد الكبر يصبح أبوه وأمه . ومع شروق الصباح عاد على الحكما . يمكن يلاقى دليل يمكن يزول همه [١] ، لذا فقد رأى بعض الباحثين ضرورة مراعاة الإيقاع التكوينى الذي يربط بين أجزاء المسرحية ، والإيقاع النفسى الذي يؤدى إلى التأثير المطلوب ، وهذا الإيقاع يختلف من موضوع إلى آخر قوة وخفوتاً ، سرعة وبطئاً ، لذا يرتبط اختيار النثر أو الشعر بنوعية الإيقاع ما بين : الشعر التقليدى الموزون المقفي ، والشعر الجديد ، والنثر الأدبي" [٢] .

ونحس بدور الشاعرية في التعبير عن ثقل الأزمة النفسية التي تمر بها الشَّخصيَّة المسرحية في هذا المقطع الحوارى الداخلى من مسرحية "العازفة" حيث تقول : "العواطف ونباح الكلاب يجبرانى على أن تظل نوافذى مغلقة كل مساء . إنه هناك يقبع بين القضبان فلا تأمن مكر النساء حين ينتزعهن الخوف من بين أحضان الأمَّان (تنزوى جانباً وهي خائفة) إنه هو ، هذه رائحته ، رائحة حذائه العفن ، إنه هناك يقطن خلف العفن أو ربما أنه خلف هذه الستائر المعلقة أو تلك ، أشم أنفاسه تتهدج في فتحات أنفي ، إنه يلامسنى (كأن أحداً يلاحقها) ابتعد ، لا تقترب منى فأنت تحمل في ثنايا ملابسك عطر امرأة أخرى ، ها هي خصلات شعرها على كتفيك ، ليتك غسلت راحة كفيك من بقايا عرقها ، من بصمات شفاهها على قميصك ، (تستمر في الذعر) أتركنى وشأنى ، لن تلمس جسدى . فجسدى طاهر لا تلوثه بخلايا العاهرات المبعثرة على جسدك " [٣] .

فهذه الصورة الفنية وهذه الأساليب الإنشائية المتنوعة خلقت غلالة شعرية " تلعب دوراً هاما كلَّما تأزَّمت المواقف واحتدمت الأحداث لأن اللغة الخصبة المحمَّلة بالرموز والصور والإيحاءات المتعددة تساعد على بلورة الأزمة التي تمر بها الشَّخصيَّة ... فلا يعقل أن تقوم الشَّخصيَّة بشرح وتحليل أزمتها حين تكون في حالة نفسية لا تسمح لها بذلك ... ولو قامت بهذا لأفسدت الأثر الدِّرامي المرجو من الموقف الراهن لأنها

(١) ملحة عبدالله ، الاسم عربى ، ص ٢٧ .

(٢) يوسف نوفل ، بناء المسرحية العربية ، مرجع سابق ، ص ٢١٥ .

(٣) ملحة عبدالله ، العازفة ، ص ٥ .

ستطفو به من العمق الدِّرامي إلى السطح التقريرى وبذلك يحدث انفصام بين أبعاد الموقف وبين ما تنطق به الشَّخصيَّة " [1] .

وقد يسهم الرمز وتزيينية اللغة أو اشتمالها على محسنات بديعية في خلق لغة شاعرة موحية كما يبدو في هذا المقطع الحوارى من مسرحية "جوكاستا" وما دار بين الملكة جوكاستا والفران تريزياس في لقاء بين عاشقين :

"جوكاستا: إذاً ترفضنى ؟

تريزياس : مولاتى فلينخرس لسانى لو تفوه بمثل هذه الترهات ، ولكنى أحاول أن أنقذك من هذا الحب .

.....

(رعد وبرق في السماء)

جوكاستا : ما هذه الرائحة ؟

تريزياس : إنه الخبز في الفرن قد احترق .

(يجرى الاثنان نحو الفرن ، تسبقه جوكاستا وتضع يدها بداخل الفرن لتخرج رغيفاً محترقاً وتصرخ في ألم) .

تريزياس : مولاتى أرنى يدك ...

(يمسك يدها ... يمسح عليها يطيل النظر إليها يقبل يدها ... يعانقها ... السماء تمطر) "[2] .

فقد تضافرت مجموعة من العوامل في خلق شاعرية الحوار المسرحي هنا ، منها التزيينية أو استخدام المحسنات البديعية بين لقائنا وفراقنا تضاد وبين سعادتنا وشقائنا تضاد ، إضافة إلى الصورة الفنية من تشبيهات واستعارات وكنايات ومجاز ، إضافة إلى تطور المعانى ونموها في اتجاه نضج الحبكة ففي البداية نجد صوت رعد في السماء وكلما أزداد الصراع واقتربنا من الحبكة الدرامية زادت المعانى ، فبعد ذلك نجد رعداً وبرقاً في السماء فقد زاد على الرعد برقاً ثم بعد ذلك وفي نهاية الأزمة أو قمة الصراع تمطر السماء ، مطر السماء هنا رمزت به الكاتبة للسقوط الجسدى بين جوكاستا وتريزياس .

و في مسرحية "اللمس" ، فالشَّخصيَّة الرئيسة في المسرحية وهو " نعيم " شاعر لذا فقد كثر في حوار هذه المسرحية استخدام الشعر المنثور أداة للحوار بصورة واضحة سوف آخذ منها جزءاً يسيراً وهو المقطع الحوارى الذي دار بين الصحفي ونعيم :

(١) نبيل راغب ، لغة المسرح عند ألفريد فرج ، مرجع سابق ، ص ١٤٠ .

(٢) ملحة عبدالله ، جوكاستا ، ص ١٩ –٢٠ – ٢١ .

"الصحفي : أنطمع أن نسمع بعض حكايات الطفولة ؟
نعيم : طفولتي ... طبعاً ... لىّ حكاية ظريفة . أقولها لك ...
الصحفي : أنا جاهز .
نعيم :

جلست ذات يوم ألملم الزهور من الشطآن
وفي ربى الوادى يرفرف الحمام
.....
لا تحزنى يا زهرتى الندية
بعطر ماضيك وشمسك العفية
هكذا عهدناه وغصباً نستسيغه
تلك إذا هي ... سنابك الحضارة" (١)

ويلاحظ هنا أن شاعرية الحوار تعتمد على كثرة الصور الفنية ، فالفرح الذي يغسل الغيوم استعارة مكنية ، والندى الذي يحوم فوق العشب استعارة مكنية ، والشمس المتربعة التي تبث شعرها استعارة مكنية ، هذه الصور الفنية وغيرها من الصور جعلت المتلقى يحلق بخياله في آفاق عالم التجربة الشعرية ، مما يخلق عالماً من شاعرية الحوار المسرحي ، كما أن المقابلة بين حالة السرور وحالة الحزن تخلق نوعاً من التموجات في المشاعر ارتفاعاً وانخفاضاً انقباضاً وانبساطاً وهذه التموجات تساعد على خلق جو من الشاعرية .

ولكن يلاحظ هنا طول القصيدة أو الحوار الشاعرى ، وهذا الطول يميل بالعمل المسرحي ناحية الغنائية ويضعف الصراع الدِّرامي في المسرحية حيث يغلب على المسرحية الناحية الذهنية ، فللقارئ أن يتخيل أن مسرحية اللمس مثلاً أكثر من نصف عدد صفحاتها قصائد على شاكلة القصيدة التي عرضها البحث ، هذه القصائد تخلو تماما من عنصر الحركة الذي هو الأصل في العمل الدِّرامي .

فكل ما نخشاه هو " أن تسيطر تلك الغلالة الشعرية على ما عداها من عناصر مسرحية أخرى فيخفت إيقاع العنصر الدِّرامي وهو عصب المسرحية ويعلو نبض العنصر الغنائى ... وفي هذه الحالة تصاب المسرحية بأورام ونتوءات تؤثر على التدفق الدِّرامي ، وربما دفعته إلى الطريق الذي لم يقصده الكاتب ... ولا ينكر أحد العناصر الجمالية

(١) ملحة عبدالله ، اللمس ، ص ١٨ – ١٩ .

الكامنة في الغنائية الشعرية ... فهي تمنح المتفرج فرصة رسم صور لخياله وإضافة أبعاد أخرى إلى استمتاعه بالمسرحية ، ولكن إذا أصبحت هذه الغنائية الشعرية الهم الأول للكاتب المسرحي ، وأهمل عناصر الدراما الأخرى من تتابع حتمى للمواقف ورابطة عضوية بين الفصول ورسم مدروس وفعال للشخصيات ونابع من الحوار الذي يجرى بينها ، تحولت المسرحية إلى قصيدة غنائية من الدرجة الثانية على أحسن الفروض إذ أن الكاتب لم يكن هدفه كتابة مثل هذه القصيدة ... هذا أيضاً في حالة أن يكون الكاتب المسرحي شاعراً أو متمكناً من فن الشعر ... إمَّا إذا كان غير ذلك فالحالة ستكون أسوأ بالتأكيد .

وعلى ذلك فلابد أن يقتصر دور الغلالة الشعرية هذه على تجسيد المواقف وتعميقها ثم ربط الرموز المجردة بجسم المسرحية حتى يصبح الرمز في خدمة البناء كله ، ويجب أيضاً أن تتضمن موسيقى خفية كتلك الموسيقى التي تدق بإيقاعها في خلفية قصائد الشعر ... وهذه الإيقاعات الخفية بدورها تربط المتفرج سيكولوجياً بإيقاع الأحداث السائرة داخل المواقف [1] .

(١) نبيل راغب ، لغة المسرح عند ألفريد فرج ، مرجع سابق ، ص ١٠١ – ١٠٢ .

الفصل الثاني
المستويات الدرامية للتشكيل التَّناصي

إنَّ العمل الأدبي ما هو إلا رحلة لرحالة عبر ثقافات متعددة هو المبدع ، وإنّ هذه الرحلة تعمل على إحداث نوع من تقاطعات النصوص حتى إنه يمكن القول " إن النص حصيلة ثقافية وحضارية لرحلة الأديب عبر إبداعه بل عبر حياته كلها " [١]أو كما اسماه جيرار جينت هو " بؤرة جامعة للثقافات الإنسانية " [٢] .

من هذا المنطلق أصبح مصطلح التَّناص *Intertexuality* " ذا دور مؤثر في مجال الدراسات النقدية المعاصرة ، لما له من الذيوع والانتشار ، وبخاصة في المرحلة الأخيرة، التي تبوأ فيها بوضوح مكانة بين المصطلحات والمناهج النقدية الحديثة ، تلك التي أخذت في الظهور في أدبنا المعاصر على يد بعض الأعلام ، سواء أكان ذلك في الغرب أم في الشرق " [٣] ، ويعد تعريف محمد مفتاح اوضح التعريفات العربية للتَّناص وأدقها، إذ يرى أنْ التَّناص هو " تعالق نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة " [٤] .

ويرى بعض النُّقاد "أنَّ ثَّمة نمطاً آخر من أنماط التشخيص باللغة يسهم في الإبانة عن ثقافة الشَّخصيَّة ، ويكشف عن المخزون الثقافي الكامن في ذهنها ، وهو ما اصطلح عليه حديثاً بظاهرة التَّناص ، والتَّناص يعني تعالق النصوص مع بعضها البعض بحيث تتراءى في النَّص ثقافة الماضى والحاضر وفق صورة محدَّدة تمنح اللاحق وضع الإنتاجية لا وضع إعادة الإنتاج ، لأنَّ التَّناص ليس محاكاة إرادية مقصودة ، وإنَّما استجلابات عفوية لا شعورية" [٥] . فالتَّناص أسلوب من أساليب الكشْف عن ثقافة الشَّخصية ورسمها .

---

(١) عبدالعاطى كيوان ، التَّناص القرآني في شعر أمل دنقل ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٨م ، ص ١٧.

(٢) جيرار جنيت ،مدخل لجامع النص ، ت. عبدالرحمن أيوب ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ١٩٨٦م .ص٨٢

(٣) عبدالعاطى كيوان ، التَّناص الأسطوري في شعر محمد إبراهيم أبوسنة ، مكتبة النَّهضة المصريَّة ، القاهرة ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٣م ، ص ٩ .

(٤) محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري وإستراتيجية التَّناص ، دار التنوير ، بيروت ، د . ت ، ص ١٢١ .

(٥) عبدالمطلب زيد ، أساليب رسم الشَّخصية المسرحيَّة ، مرجع سابق ، ص ١٠٤ .

و قد أُفرد هذا الفصل لدراسة المستويات الدراميَّة للتَّشكيل التَّناصي في مسرح (ملحة عبدالله) ، ويتأسَّس على أربعة مباحث، يتناول المبحث الأول مستوى التَّناص الديني،و المبحث الثاني مستوى التَّناص الشَّعبي ،والمبحث الثالث مستوى التَّناص الأدبي،و المبحث الرابع مستوى التَّناص التَّاريخي.

المبحث الأول

مستوى التَّناص الديني

إنْ استدعاء النَّص الديني له قيمة فنِّيَّة و جماليَّة ،وهي آلية من آليات تشكيل الشَّخصيَّة المسْرحيَّة،و نقصد بـ (الديني) ما ارتبط بمعتقد ديني ،فكل تناص ارتبط بالدين الإسلامي ،أو الديانات السماوية الأخرى(اليهودية أو المسيحيَّة) ،أو المِلل الأخرى كالبوذيَّة و الزرادشتية وغيرها يندرج في التناص الديني ،سنتناول التَّناص الدِّيني في مسرحيات (ملحة عبدالله) في المحاور التالية:التَّناص مع الفكر الدِّيني ، التناص القرآني،التَّناص مع الحديث النبوي ،التَّناص الاسطوري ،التَّناص مع القصص الديني .

المحور الأول:التَّناص مع الفكر الديني :

تعالقت بعض النُّصوص المسرحية لملحة عبد الله مع نصوص تمثِّل فكراً عقدياً سواء أكان ذلك الفكر إسلامياً أم غيره من الأديان . ومن هذه الأفكار فكرة(تناسخ الأرواح) وهي فكرة مناهضة للفكر الإسلامي وتتعارض مع تعاليم الشريعة السمحة ، فقد تناولته الكاتبة في مسرحية "حينما تموت الثعالب" ، ويبدو ذلك في هذا الحوار المسرحي :

"العجوز: ارحمنا جميعاً يا بنى ... فالطين غطَّى نصف الكازينو ... انظر من النافذة .

الشاب : أنا شاب عمرى ثلاثون عاماً كيف أنجب فتاة عمرها فوق العشرين.

الفتاة : هل تؤمن بتناسخ الأرواح .

الشاب : نعم .

الفتاة : أنا أيضاً كنت أتمنى أن أنجب بنتاً وأربيها وأنا عمرى خمس سنوات .

الفتاة : وتركتنى هناك في غابة بولينا...." [1] .

وتستند هذه الفكرة التي أحياناً ما تسمى بفكرة (تهجير النُّفوس) على فكرة أنَّ الروح قد تمرّ من جسد إلى جسد آخر وقد تمَّ العثور على المذهب الأكثر مفصليَّة بالكامل من التهجير في الهندوسية على الرغم من أنها لا تظهر في الكتب المقدسة

[1] ملحة عبدالله ، حينما تموت الثعالب ، ص ١٠٣ - ١٠٤ .

الهندوسية ، وهي تعتقد أنَّ البشر يولدون ويموتون مرات عديدة في دورة مستمرة من الولادات والوفيات،ويتمّ تحديد وضعهم في كل الوجود من خلال تصرفاتهم في الولادات السابقة (١) .

و التَّناص هنا يوظِّف آلية الاختصار ،الذي يؤدي إلى التكثيف ، لأنَّ طبيعة الحوار المسرحي لا تسمح بالإطالة في شرح القضايا الذهنية .

وقد تحقَّق التَّناص مع فكرة (الاعتراف والغفران) في مسرحية "حينما تموت الثعالب" تناصاً امتصاصياً ،حيث وقفت الكاتبة من هذه الفكرة موقف الاحترام على الرغم من اختلاف ديانتها عن هاتين الديانتين، فهي كاتبة مسلمة لها دورها في الدفاع عن الإسلام وقد كرمها الأزهر الشريف ، وهذا النوع من التناص يتضح في هذا المقطع الحوارى من المسرحية :

" العجوز : الطِّين بدأ يزحف على الكازينو ... من فضلك اعترف حتى نتخلص من خطيئتنا جميعاً .

الشاب : أعترف بماذا ؟

الابن : أبي ... يا أبي ... لقد تركت أمي وحضرت إليك حتى تعطيني حقي في الحياة .

العجوز : يا بنيَّ ... إن هذه الأخطاء ستغفر لك إذا أنت اعترفت بها .

[الجرسون داخلاً وهو يحمل زجاجة شمبانيا]

الجرسون : الزجاجة يا سيدى .

الجرسون : سيدى إنَّ الطِّين غطى منتصف الكازينو من الخارج .

العجوز : اعترف يابُنيَّ حتى نتخلَّص من الدنس الذي أحاط بنا من جراء أفعالك"(٢) .

و فكرة (**الاعتراف والغفران**) متأصِّلة في الفكر اليهودي والمسيحي أو ما يُعرف باسم " سرَّ التَّوبة والاعتراف " في الفكر اللاهوتي، وحسب عقيدة اليهود والمسيحيين فقد " أسس الرب هذا السر قديماً، والاعتراف له شروطه بأنَّ الإنسان يعترف في قرارة نفسه بالخطأ ويعترف أمام الله وأمام من أخطأ في حقه ، وأن يعترف أمام الأب الكاهن

(١) أنظر: الموقع الإلكتروني http:// mb.sft.com/believe/belieara.html .

(٢) ملحة عبدالله : حينما تموت الثعالب ، ص ١٠١ ، ١٠٢ .

الذي أخذ سلطان الحلِّ والربط من الرب ،وقد وردت هذه الفكرة في العهد القديم عند اليهود" . (١)

المحور الثاني:التَّناص القرآني :

كثيراً ما وُظِّف النَّص القراني في خدمة الحوار المسرحي بين الشَّخصيات في مسرح ملحة عبد الله ،منه استدعاء النص القراني مباشرة(اقتباس) في مسرحيَّة "غول المغول" في جملة حوارية وردت على لسان (ابن برجم) يحذِّر الخليفة (المستعصم بالله) من خطورة انتظار ما تسفر عنه المفاوضات مع (التَّتار) ، فهم ملوك لديهم شهوة الحكم وسطوة الملك ، ولديهم من الجبروت ما يجعلهم يعيثون في الأرض فساداً ، وقد بدا ذلك من خلال هذا الحوار :

"مجاهد : مولانا الخليفة ! التتار على أبواب بغداد قطعوا الصحارى بجيوشهم وقواتهم وهي حملة لن تتوقف بالأحلام والهتاف ، ولا تتخيل أنَّهم يقابلوننا بالبشر والسرور بل بالدماء ، تذكر يا مولانا أنهم قتلوا آلاف المسلمين الذين استسلموا طواعية لهم في بخارى وسمرقند .

الخليفة : ورأيك يا سليمان .

ابن برجم : إنّي أرى رأيين أحلاهما مرّ ولكنْ أعلم يا مولانا إِنَّ الْمُلُوكَ إِذَا دَخَلُوا قَرْيَةً أَفْسَدُوهَا وَجَعَلُوا أَعِزَّةَ أَهْلِهَا أَذِلَّةً . ولن يكونوا أصدقاء أو أحلافاً معنا فأنا أحبذ الاستعداد للقتال بأسرع وقت فلا يوجد من الوقت ما يكفي.

مؤيد : وأنا أرى أن نتمهل قليلاً عسى نتبين الأمور "(٢) .

تناصَّت الكاتبة ملحة عبدالله مع الاية الكريمة قوله تعالى : [قَالَتْ إِنَّ الْمُلُوكَ إِذَا دَخَلُوا قَرْيَةً أَفْسَدُوهَا وَجَعَلُوا أَعِزَّةَ أَهْلِهَا أَذِلَّةً وَكَذَلِكَ يَفْعَلُونَ] (٣) ،والاقتباس النَّصي هو أكثر ما يكون في الآيات القرآنية "بحيث تتخلَّى الشَّخصيَّة عن لغتها وتسوق الآية الكريمة بهدف تعضيد رؤية الشَّخصيَّة حول أمر ما ،لمنح آرائها مشروعية القبول ، واتخاذه وسيلة من وسائل الإقناع لقداسته المتوارثة عبر الأجيال"(٤)،وهذا هو ما حصل من التَّتار ،فقد أفسدوا و أهلكوا الحرث والنَّسل .

(١) أنظر: الموقع الإلكترون، لكنيسة الأنبا تكلا بالإسكندرية بمصر وهو :

- http:/// st.takla. org/faq.question-vs-Answer 103-question-Relate.

(٢) ملحة عبدالله ،غول المغول ، ص ٤٢ – ٤٣

(٣) سورة النمل : الآية (٣٤) .

(٤) نوال صالح السويلم،الحوار في المسرحية الشعرية بين الوظيفة الدرامية والجمالية،دارالمفردات للنشر،ط١٤٢٩١،،١،هـ.ص٤٦٠

وقد تناصَّت الكاتبة مع هذه الآية في مسرحية "المتاهة" لتثبت قضية غاية في الأهمية ، إجابة على سؤال هو أيهما أهم و أولى : ولادة الجسد أم ولادة الفكر؟ كما يبدو في هذا المقطع الحواري :

"أممي : [لنفسه] لعلَّه هناك يلد .
رجل ١ : [لأممي] ماذا تقول ؟
أممي : لا شيء ... أقول إنَّه هناك يلد ... أحضر القابلة من فضلك .
المندفع : الرؤوس لا تلد وإنَّما الذيول .
أممي : بل الرؤوس هي التي تلد .
رجل : الرؤوس لا تلد أبداً ، وكل مخلوقات الأرض تخرج من الذيل .
أممي : عندما ينساب الخيط الأبيض بين الخيط الأسود أتخيَّل أنِّي ملكت الدنيا وهي تبدو تحت أقدامي كامرأة جميلة انتهيت منها .
رجل ٢ : سريعاً ما يكون شعورنا بالغبطة .
الفتاة : [للمندفع] وأنت هل تحب السرعة .
المندفع : أنا أعشق الباذنجان أو كما يسمونه الطبخة السوداء "[١] .

فقد تناصت الكاتبة هنا تناصاً غير مباشراً حيث أدخلت الآية في نسيج الحوار المسرحى، مع قوله تعالى : [... وَكُلُواْ وَاشْرَبُواْ حَتَّى يَتَبَيَّنَ لَكُمُ الْخَيْطُ الأَبْيَضُ مِنَ الْخَيْطِ الأَسْوَدِ مِنَ الْفَجْرِ ...] [٢] .

فالكاتبة تنطلق من عبارة سقراط " أنا أمتهن مهنة أمي . وهي قابلة ، هي تولد أجسام الرجال وأنا أولد عقول البشر " ، والقضية هل المجتمع العربي في حاجة إلى ولادة الأجسام أم ولادة العقول ؟ بالتأكيد هو في حاجة إلى الثانية ؛ لأنَّ مولود الرأس أخطر ما في الأرض . وهل القائل بهذا مجنون ينبغى أن يعيش نزيل مَصَحَّة عقلية ؟! عند بعض المجتمعات ؟ لذا خاف القائلون بهذا من الرجل ذى البالطو الأبيض وهو الطبيب لأنه سيحقنهم لاعتقاده بأن النوبة العقلية قد هاجمتهم . أما الفتاة فتُحدث إسقاطاً بقولها: " بل صلب كجلمود صخر حطة السيل من عل " وتَبَيُّن الخيط الأبيض من الخيط الأسود موعد لامتناع الرفث إلى النساء الذي يؤدى إلى ولادة الأجساد أو ولادة الذيل ، ولكنَّه رمز لتبين الحقائق ولا يحول بين المرء وبين التفكير الذي هو ولادة العقول أو ولادة

(١) ملحة عبدالله : المتاهة ، ص ١٩ ، ٢٠ .
(٢) سورة البقرة : الآية (١٨٧) .

الرأس . وهذا يطرح تساؤلاً لدى المتلقي، هو هل الذي يعيش داخل المصحَّة العقليَّة هو المجنون أم من يعيش خارجها ؟!!

كما تناصّت الكاتبة مع بعض الآيات في المونودراما الرائعة " العازفة " محدثة نوعاً من الانزياح الجمالي في الانتقال من اللّذَّة التي هي مرادف للجمال إلى الألم الذي هو مرادف للقبح ، محقِّقة نوعاً من الاغتراب النفسي مع الأشياء حين يتحول المألوف إلى اللامألوف . حيث "[تعزف على البيانو ، لكنَّه يأتي بنغمات نشاز وغير متسقة] لابد أن أفتحه ... لكنْ مستحيل ... ها هو ذا يهتز وكأن به جان ... يا لخوفي منه كلَّما اقتربت منه يهتز وكأنَّ به مسّاً ، [تفتحة قليلاً ثم تغلقه فجأة]". (١) .

وهو تناص مع قوله تعالى :[وَأَلْقِ عَصَاكَ فَلَمَّا رَآهَا تَهْتَزُّ كَأَنَّهَا جَانٌّ وَلَّى مُدْبِراً وَلَمْ يُعَقِّبْ يَا مُوسَى لَا تَخَفْ إِنِّي لَا يَخَافُ لَدَيَّ الْمُرْسَلُونَ{ ١٠}] (٢) . وكذلك قوله تعالى : [وَأَنْ أَلْقِ عَصَاكَ فَلَمَّا رَآهَا تَهْتَزُّ كَأَنَّهَا جَانٌّ وَلَّى مُدْبِراً وَلَمْ يُعَقِّبْ يَا مُوسَى أَقْبِلْ وَلَا تَخَفْ إِنَّكَ مِنَ الْآمِنِينَ{ ٣١}] (٣).

فـ(العازفة) ترى في رسالتها للحصول على درجة الماجستير عصاها التي تتوكأ عليها ،والعمل فيها يَسرّي عنها ويسعدها ويبعد عنها مخاوفها ، لذا حين أَتْلَف الزوج أوراقها كان لزاماً عليها أنْ تُعيدها إلى سيرتها الأولى ، وذلك ما يتَّضح من خلال هذا المقطع من مسرحية "العازفة" :" [تتقمَّص دور الزوج وتضرب بكلتا يديها على سطح المكتب] : ألمْ أقل لك كُفّي عن هذا الهراء ، كل يوم على هذا المكتب متناسية أنَّك امرأة . أو تَحلُمين أن تعتلي كرسي الوزارة ، [يقذف بالكتب على الأرض ويمزّق الأوراق ثمَّ ينثرها في أرجاء المكان تعود لدور الزوجة وتلملم أوراق الرسالة وتبكى] إنها أبحاثي التي سأنال بها درجة الماجستير قد تلفت تماماً ، [تحاول تجميعها ولصقها] كيف أعيدها لسيرتها الأولى"(٤) .

(١) ملحة عبدالله ، العازفة ، ص ٣ .
(٢)سورة النمل ، الآية (١٠) .
(٣) سورة القصص، الآية (٣١) .
(٤) ملحة عبدالله ، العازفة ، ص ٣، ٤ .

فقد تناصت مع قوله تعالى :[قَالَ خُذْهَا وَلَا تَخَفْ سَنُعِيدُهَا سِيرَتَهَا الْأُولَى{٢١}[١]

وفي مسرحية "حالة اختبار" حيث ترى الكاتبة أنَّ الإنسان لا يعرف في حياته إلا الشقاء ولا يذوق طعم الراحة وذلك بسبب كثرة مطامعه فلا يملأ عين ابن آدم إلا التراب مما يجعله يؤذى الآخرين فيعكس عليهم شقاءه ومكابدته ، فالنَّصَب والكبد هما قدر الإنسان في هذ الكون كما يتضح من هذا الحوار :

" الرجل : الحقيقة ... ما هي الحقيقية ... الحقيقة لا توجد حقيقة .

المهرج : لا وقت للفلسفة . أمامنا بضع ساعات فقط .

الرجل : لَقَدْ خَلَقْنَا الْإِنسَانَ فِي كَبَدٍ .

المهرج : ماذا تقول ؟

الرجل : الإنسان يتحرك في هذه الدنيا بلا طائل أو هدف ، يدور في دائرة مفرغة لا تنتهي حتى تعود بدايتها ، يسبح في فلك لا نهائي "[٢] .

وهو تناص مع قوله تعالى : [لَقَدْ خَلَقْنَا الْإِنسَانَ فِي كَبَدٍ{٤}] [٣] .

و الأسرة المنكوبة حين اقترفت الذنوب والآثام نزع الله سبحانه وتعالى البركة من أرزاقهم ،فأصبحت مثل طعام أهل النار لا يسمن ولا يغني من جوع ،كما يبدو في هذا الحوار :

"الابن : جعجعة بلا طحن . في تلك الأيام الخوالى حينما كانت تغسل مياه الأمطار شجر الكافور الذي يحتضن منزلنا . كنا نتقافز فرحاً ، ونطارد تلك الضفادع الصغيرة .

العجوز : عليها اللعنة . كانت ضفادع ملساء بائسة . لا تسمن ولا تغني من جوع" [٤] .

فقد تناصَّت تناصّاً جزئياً مع قوله تعالى : [لَّيْسَ لَهُمْ طَعَامٌ إِلَّا مِن ضَرِيعٍ{٦} لَا يُسْمِنُ وَلَا يُغْنِي مِن جُوعٍ{٧}] [٥].

المحور الثالث:التَّناص مع الحديث النبوى :

(١) سورة طه ، الآيات (٢١) .

(٢) ملحة عبدالله ، حالة اختبار ، ٦٥ ، ٦٦ .

(٣) سورة البلد ، الآيات (١ – ٤)

(٤) ملحة عبدالله ، الطاحونة ، ص ١٢٧ .

(٥) سورة الغاشية ، الآيات (٦ – ٧) .

وقد تحقَّق التَّناص الديني في مسرحيات (ملحة عبدالله)على مستوى الحديث النبوي للرسول صلَّى الله عليه وسلم ،الذي أوتى جوامع الكلم ، هادي البشريَّة ومعلمها مُحْدِثة نسيجاً نصيّاً جديداً ، منه ما جاء في مسرحية "غول المغول"،في الحوار التالي بين (الأندلسي)و ابنته (سارة)،يقول:

" سارة : لو أن العدل انتشر هنا لدرجة أنَّ النَّاس لا تسرق أو تقتل أو ترتكب الفحشاء .

الأندلسى : لم يأت يوم في تاريخ البشرية يحقق فيه هذا العدل بشكل كامل ففي بلد يعدل حاكمه تسوء بطانته فيعوج أو تنصلح بطانته فيسوء... ألا تذكرين قول الرسول : " ما استخلف خليفة إلا له بطانتان : بطانة تأمره بالخير وتحضه عليه . وبطانة تأمره بالشر وتحضه عليه ، والمعصوم من عصم الله " .

سارة : ولكننا لم نسمع عن الدولة العباسية هذه شيئاً من جور وظلم ، فلقد كان المستنصر بالله – رحمه الله – رجلاً عادلاً وكذلك ابنه المستعصم بالله" (١) .

فالمعصوم – صلى الله عليه وسلم – يؤسِّس لتربية سياسية ، فالحاكم يَصْلح بصلاح بطانته ويَفْسَد بفسادها . وقد تناصت الكاتبة مع حديث نبوي آخر تناصاً مباشراً من قول رسول الله صلى الله عليه وسلَّم عن أبى سعيد الخدري – رضى الله عنه – عن النبي – صلى الله عليه وسلم – قال : " ما بعث الله من نبي ولا استخلف من خليفة إلا كانت له بطانتان، بطانة تأمره بالمعروف وتحضُّه عليه، وبطانة تأمره بالشرِّ وتحضُّه عليه ، فالمعصوم من عصمه الله تعالى " (٢) .

وقد تناصَّت الكاتبة مع هذا الحديث النبوى تناصاً مباشراً ، وذلك في مسرحية "غول المغول" في حوار دار بين الخليفة (المستعصم بالله) والشيخ (محيى الدين) ،في هذا الحوار :

"الشيخ محيى : أحذر يا مولانا الخليفة من غدر التَّتار فإنَّهم وضعوا قائمة كأوراق اللعب تحمل أسماء رجال الدولة وعلى رأسهم أنت وأولادك يإيعاز من العلقمي جاسوسهم الأول .

الخليفة : لو اجتمع الإنسان والجن على أنْ يضروك بشيء لنْ يضروك إلا بما كتبه الله عليك .

(١) ملحة عبدالله ، غول المغول ، ص ٦ .

(٢) أبو العباس القسطلاني ،ارشاد الساري لشرح صحيح البخاري ، دار الكتاب العربي،بيروت ، د. ت، ص٥٥٦ .

الشيخ محيي : ونعم بالله يا مولانا" (١) .

التَّناص مع قوله – صلى الله عليه وسلم – : " قل لو اجتمعت الإنس والجن على أنْ ينفعوك بشيء ما نفعوك إلا بشيء قد كتبه الله لك ، وإن اجتمعوا على أن يضروك بشيء لم يضروك إلا بشيء قد كتبه الله عليك " . وقد روى هذا الحديث برواية أخرى هي : " عن أبي العباس عبدالله بن عباس – رضى الله عنهما – قال : كنت خلف النبي – صلى الله عيه وسلم – يوماً فقال : يا غلام إني أعلمك كلمات : احفظ الله يحفظك ، احفظ الله تجده تجاهك ، وإذا سألت فاسأل الله ، وإذا استعنت فاستعنْ بالله ، واعلم أن الأمة لو اجتمعت على أن ينفعوك بشيء لم ينفعوك إلا بشيء قد كتبه الله لك ، وإن اجتمعوا على أن يضروك بشيء لم يضروك إلا بشيء قد كتبه الله عليك ، رفعت الأقلام وجفت الصحف " (٢) .

وكما ورد تناص من الحديث النبوي في وصف سُمْعَة (الأمِّ) في مسرحية "الطاحونة" في الحوار بين (الضابط) و(الفلاح) هذا نصُّه :

"الضابط : بالنسبة للرياح والقمح والطَّاحونة فهذا أمر شرحته لك من قبل . أمَّا بالنسبة لها ، فهي امرأة سيئة السمعة .

الفلاح : كذب ... كذب ... افتراء ... كانت تقف بجوار كل محتاج وتسهر منْ أجل إطعام أفواه جائعة . تقف طوال اليوم لتوزع الدقيق على كل منْ يفد إليها . ثمَّ إنَّها عاشت بيننا ثلاثين عاماً لمْ نسمع عنها سوى سمعة كرائحة المسك . أين اختفت فبظهورها تظهر الحقيقة .

الضابط : لقد هربت مع عشيقها أفهمت ؟" (٣) .

فهو من حديث الرسول – عليه الصلاة والسلام – " عن أبي موسى عن النبى – صلى الله عليه وسلم – قال : إنَّما مثل الجليس الصالح والجليس السوء كحامل المسك ونافخ الكير ، فحامل المسك إمَّا أنْ يحذيك وإما أن تتباع منه ، وإما أن تجد منه ريحاً طيبة. ونافخ الكير إما أن يحرق ثيابك ، وإما أن تجد منه ريحاً خبيثة" (٤) .

(١) ملحة عبدالله ، غول المغول ، ص ٨٥ ، ٨٦ .

(٢) الحافظ ابن العربي ، عارضة الأحوزى بشرح صحيح الترمذي ، دار الوصي المحمدي ، القاهرة ، د . ت . ص٣٥٥

(٣) ملحة عبدالله ، الطاحونة ، ص ١٣٢ .

(٤) أبوالعباس القسطلانى ، إرشاد السارى لشرح صحيح البخارى ، دار الكتاب العربى ، بيروت .ص٣٤٢

المحور الرابع:التَّناص الأسطوري :

أمَّا عن التَّناص الأسطوري فحري بنا أنْ نشير إلى أنَّ كلمة أساطير وردت في كلام العرب الجاهليين ، فقد كان العرب يقصدون بها القَصص التي لا يوثق في صحَّتها .

ففد ارتبطت لفظة الأسطورة بما لا يصدَّق أو بما هو محض خيال ،و" تتميَّز القصة الخرافية بأنَّ الراوي لا يقدِّم الحدث كواقعة حقيقية ، وهذا الفصل الصريح بين الحقيقة والوهم يسمح للحيوان والأشياء بان تتكلم في الخرافة ، وللقوى الغيبية بأنْ تظهر وتشارك الإنسان في الأعمال والنوايا" (١) .

والسبب الرئيس في إدخال الأسطورة في التَّناص الديني، هو أنَّ الأسطورة تقوم على العقيدة أو الشعيرة ، إذ أنَّها " قصَّة سرديَّة مرتبطة بالشعيرة و أَنَّ هذه القصَّة لا ينفصل وجودها عن هذه الشعيرة ، إذ الشعيرة هي التي تُفرِّق بين الأسطورة وغيرها من ألوان القصص ، وارتباطها بالشعيرة لا يجعلها – بالنسبة لمعتنقيها – مجرد قِصَّة تُقصّ وإنَّما هي حقيقة معيشة " (٢) .

و"لا تفرق الأسطورة بين شعيرة اندثرت بانتهاء الاعتقاد فيها مثل أديان الفراعنة وأديان الإغريق أو بين شعيرة مازالت باقية ببقاء الاعتقاد فيها مستمراً حياً إلى الآن ، ومازال معتنقوها يؤدون طقوسها" (٣).

وقد ربط الباحثون بين "هذه الطقوس والشعائر الأسطورية وبين نشأة المسرح، إذ تعدُّ شعائر الإنسان القديم هي البداية الحقيقية لفن المسرح ، أي أنَّ المسرح ولد مع مولد الأسطورة ، ولم يكن فناً قائماً بذاته . منفصلاً عنها ، وإنَّما كان جزءاً لا يتجزأ منها" (٤)

فعالم الأسطورة عالم " أعمال وقدرات وقوى متصارعة ، والأسطورة ترى هذا الاصطدام بين تلك القوى في كل ظاهرة من ظواهر الطبيعة " (٥) .

(١) لطيف زيتوني ، معجم مصطلحات نقد الرواية ، مرجع سابق ، ص ٧٨ .

(٢) أحمد شمس الدين الحجاجي ، الأسطورة في المسرح المصرى المعاصر ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، مصر ، الطبعة الثانية ، ٢٠٠٠م ،ج١، ص٩ .

(٣) المرجع السابق ،ج١، ٩

(٤) المرجع نفسه، ج١،ص ١٢ ، ١٣ .

(٥) كاسيرز ، مدخل إلى فلسفة الحضارة ،"مقال في الإنسان"،ت . إحسان عباس،جار الآدابى،بيروت،١٩٦٠م، ص ١٤٨ .

وقد توزَّعت مصادر الأسطورة في مسرح (ملحة عبدالله) على الأسطورة اليونانيَّة،والأسطورة الفرعونيَّة :

أولا:التَّناص مع الأسطورة اليونانيَّة:

اعتمدت (ملحة عبدالله) على توظيف (**أسطورة أوديب**) اعتماداً كاملاً في مسرحيتها "جوكاستا"، وهذا الاعتماد الكامل هو الذي يسميه سعيد الوكيل النزوع الأسطورى حيث يقول : " أعنى بالنزوع الأسطورى استلهام الأسطورة أو استيحاءها على نحو كلى أو جزئى ، ظاهر أو مضمر ، أو استدعاء الرموز الأسطورية أو بناء عوالم تخييل روائية (أو مسرحية) تتصل بأكثر من نسب مع ما هو أسطورى ، وبهذا المعنى فإنَّ النتاج الروائياً و (المسرحي) الذي يدخل في هذا الإطار هو النتاج الذي تبدو الأسطورة معه وعبره مكوناً أساسياً من مكونات متن النَّص الروائي أو (المسرحي) ومبناه أي النَّص الذي تتماهي الأسطورة ونسيجه الحكائي والجمالي " [1] .

وممَّا يطرح تساؤلاً هو أنَّ (ملحة عبدالله) هي الوحيدة فيمن تناولوا أسطورة (**أوديب**)**–بحسب علمي–** التي لم تشر إلى اسم (**أوديب**) في عنوان مسرحيتها ،ولكن أسمتها (جوكاستا) لرغبتها في تقديم رؤية جديدة و كاشفة ،تسلط الضوء على المرأة ،كيف لا و(ملحة عبدالله) تهتم بكل ما يعني المرأة من قضايا ،وتتلمَّس مشاعرها الدفينة ،كما لاحظنا في كثير من مسرحياتها، وهذا ما لم يفعله كاتبٌ في قصَّة (أوديب)قديماً أو حديثاً[2].

لقد اتخذت ملحة عبدالله من (جوكاستا) محوراً للمسرحية فهي البطلة أو الشَّخصيَّة الرئيسيَّة فيها ، فهي التي حرَّكت الأحداث ، ونمَّت الصراع وصولاً به إلى العقدة ثم الحل الذي تمثَّل في موتها ، فهي التي كان زوجها حريصاً على إرضائها ، ومع هذا أحبت الفران (تريزياس)،طلبت من الملك تعيينه في القصر ، فذهبت إليه ليلاً في

(١) أنظر: سعيد الوكيل ، السرد الروائى المصرى المعاصر ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، ط.١ ، ٢٠٠١م ، ص ١١٢.

(٢) أنظر: سوفوكليس : أويدبيوس ملكاً ، أويدبيوس في كولونا ، ت. طه حسين، دار المعارف، القاهرة، د.ت، أندرية جيد : أوديب ، ثيسيوس ، ت . طه حسين ، دار الكاتب المصرى، القاهرة ، ١٩٤٦م .،و توفيق الحكيم : الملك أوديب ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، د . ت ،و على أحمد باكثير : مسرحية مأساة أوديب ، مكتبة مصر ، القاهرة، ١٩٤٩م، على سالم : كوميديا أوديب (أنت اللى قتلت الوحش) ، دار الهلال ، القاهرة ، ١٩٧٠م .

مسكنه و حرَّكت مشاعره ،و دفعته دفعاً إلى خيانة الملك في عرضه، وهي التي رضيت بقتل وليدها ، ثمَّ تحمَّست لجلسات الاعتراف ، فهي الشخصية الأساسية المتنامية المؤثرة في نمو الحدث الدِّرامي ، لذا فقد أطلقت (ملحة عبدالله) اسمها على المسرحية ، وتوقفت بالأحداث المسرحيَّة عند موتها وأنهت المسرحية بدخول (أوديب) حاملاً جثتها فوق يديه دون أن تبين سبب موتها .

وقد تكون الكاتبة أرادت ألا تجعل من (أوديب) مخلصاً وضحية في الوقت ذاته وهو الذي لا ذنب له ، وهذا تغيير في طبيعة المأساة اليونانية ، فقد أرادت أن تقدم رؤية معاصرة لموضوع قديم .

أمَّا فيما يتَّصل بمعالجة الأسطورة في المسرحية فقد اتفقت ملحة عبدالله مع بعض من سبقوها في معالجة بعض الأحداث واختلفت معهم في معالجة بعضها الآخر. فإذا كان كل من سوفوكليس وأندريه جيد وتوفيق الحكيم قد ذكروا أنَّ الخطر الذي هدَّد طيبة هو الطاعون فقد وافقتهم ملحة عبدالله في ذلك بينما خالفت على أحمد باكثير الذي ذكر أن الخطر الذي هدَّد طيبة هو المجاعة . وخالفت على سالم الذي لم يذكر شيئاً عن الطاعون إذ ذكر أن الخطر الذي هدَّد طيبة هو أبوالهول " وبهذا لم يعد مكان للنبوءة التي أوحى بها أبولون بضرورة القصاص من قاتل لاسيوس " [١] .

وما ذهبت إليه ملحة عبدالله ومن تابعتهم من الكتاب أدقّ من النَّاحية التاريخيَّة وأفضل من الناحية الفنية حيث ساعد على نمو الحبكة الدرامية وتطورها .

خالفت ملحة عبدالله كلاً من سوفوكليس وأندرية جيد و الحكيم وعلى أحمد باكثير في عدم عنايتها بالجو الأسرى بين أوديب وجوكاستا فلم تتحدَّث عن علاقتهما الزوجية وأنجابهما أربعة من الأبناء والبنات وهذا ما فعله الحكيم وباكثير . وقد تابعت في ذلك على سالم في مسرحية إنت اللى قتلت الوحش .[٢] .

وقد لا يعود ذلك إلى تأثرها بعلي سالم ولكن يعود إلى أن ملحة عبدالله توقَّفت عند تأثرها بسوفوكليس أدويب في بولونا . يؤكد ذلك مخالفتها الواضحة لعلى سالم في

(١) أحمد شمس الدين الحجاجى ، الأسطورة في المسرح المصرى المعاصر ، مرجع سابق ، ١٠٣/١ .

(٢) انظر : المرجع السابق ، ص ١٠٢ .

كثير من الأحداث في المسرحية ، فقد" بدأت الأحداث في مسرحية على سالم بظهور ترسياس [تريزياس] يتحدَّث عن قصَّة طيبة ويشرح كيف عرف الفقر والبؤس طريقهما للمدينة لأول مرة في عمرها الطويل ، ففي مكان غير بعيد عن طيبة وعلى الطريق الوحيد المفتوح إلى بلاد الشمال ظهر وحش غريب يقولون إن له رأس امرأة جميلة وجسد حيوان هائل الحجم يسمونه أبا الهول يلقي هذا الوحش ألغازاً على المسافرين . ويقتل من لا يعرف الحل ، وطوال الشهور الثلاثة الماضية قضى على كل رجال القوافل القادمة إلى طيبة عن طريق البر ، أو القادمين عن طريق النيل العظيم ، وذهب الكثيرون ليحلوا اللغز ، ويحصلوا على الجائزة ولم يعودوا ، وتقدم أُوديب في ذلك الوقت ، ليحلَّ اللغز ، فعرض عليه أونج رئيس الغرفة التجارية في المدينة أنْ يعطيه – إذا نجح – في ذلك خمسين ألف قطعة ذهبية من أموال الدولة بالإضافة إلى خمسين ألف أخرى يدفعها له من أموال الغرفة التجارية ، ويضيف (حور محب) كبير كهنة آمون إلى ذلك أن يعينه مساعد كاهن ، فيحصل على مئة قطعة ذهبية في الشهر، هذا غير بدل التمثيل وترقيته كاهناً بعد سنتين. ويرفض(أوديب) ذلك ويشترط أن ينصب ملكاً على طيبة خلفاً لملكها الراحل وأنْ يتزوج ملكتها ، ويقبل أهالي طيبة ورجالاتها ذلك .....ويذهب ليحلَّ اللغز ، ثمَّ يعود ويريد أنْ يبلغهم حقيقة ما صنع ، ولكن أحداً لا يعطيه الفرصة لذلك . فلقد علت أصوات الفرح من حوله ، وأخذ الأهالى يتبادلون القبلات . وحملوا أوديب على الأعناق ، وانهالوا عليه بالزهور من كل جانب بينما يحاول أن يرفع صوته لكى يعلو على أصواتهم ، هاتفاً بهم ، ولكن صوته يضيع وسط زحام هتافاتهم المنغمة (إنت اللى قتلت الوحش) ولا يتوقف نداؤة طالباً منهم أن يسمعوه من دون جدوى وبدا فاقداً السيطرة تماماً على الأهالى ..... وتمضى الأحداث بعد ذلك إلى أن يعود الوحش ، وبعودته ينتهي حكم أوديب ، فعودة الوحش هنا هي البديل للطاعون ، ولم يعد الوحش لأن هناك قصاصاً على المدينة أن تقوم به ، وإنَّما عاد لأنَّ المدينة لم تقمْ بأي دور فعَّال في القضاء عليه في المرة الأولى " [1] .

(١) أحمد شمس الدين الحجاجي ، الأسطورة في المسرح المصرى المعاصر ، مرجع سابق ، ١٠٣ – ١٠٥ .

كما أنَّ هناك خلافاً بين ملحة عبدالله وعلى أحمد باكثير الذي " أقام تفسيراً جديداً لقصة أبى الهول بنى على أساس خدعة قام بها كبير الكهنة ، فلم يكن هذا الوحش سوى دُمْيَة من صنع الكهان ، فقد استتر أحدهم بداخلها ، وكان يحركها ، ويلقى الأحاجي والألغاز . وأشاع الكهنة أمره . فألقوا في قلوب الناس الرعب منه . فكان الذي يقف أمامه ويسمع أحجيته لا يثبت من الخوف ، فيغشى عليه ، فيقتله الكاهن الذي بداخله وعندما لقيه أوديب وحل لغزه خرَّ على وَجْهه متظاهراً بالموت بمقتضى أمر الكاهن الأكبر لينال أوديب عرش طيبة ويتزوج جوكاستا . وتصدق بذلك نبوءة الكاهن الأعظم الكاذبة " (١) .

وعلى ذلك فإن ملحة عبدالله أقرب إلى التأثُّر بسوفوكليس وأندرية جيد من التأثُّر بالمسرحيين العرب في تناصِّها أو تناولها لأسطورة أوديب في مسرحية "جوكاستا".

ومسرحية"جوكاستا" تؤُكد على حقيقة أبرزتها (ملحة عبدالله) في كثير من مسرحياتها وهي" الصراع بين الإنسان والحقيقة المجرَّدة أو البسيطة وهي قدرية الإنسان ذلك " أن الإغريق عرفوا نوعين من الحقيقة : الحقيقة المجردة والحقيقة الواقعة . وعرفوا أن الحقيقة الواقعة زائفة لا تبنى معرفة صحيحة بالكون ، وأن هذه المعرفة ينبغى أن يكد الإنسان في تحصيلها من الحقائق الجوهرية الثابتة وهذا تماماً هو الشَّأن مع أوديب. فهناك حقائق واقعة يعيشها أوديب .وهناك حقيقة بسيطة ولكنها متوارية تحتاج إلى البحث والتنقيب والكد في سبيل الوصول إليها . ولما كان أوديب يعرف أنَّ الحقيقة عدد ومعادلة رياضية فقد أخذ ينهج هذا المنهج الرياضى في الوصول إليها . وبعد أن نجح في إقامة بعض المعادلات تكشفت له تلك الحقيقة البسيطة التي فرضت نفسها على واقعه ، وعصفت به آخر الأمر " (٢) .

(١) أحمد شمس الدين الحجاجي ، الأسطورة في المسرح المصرى المعاصر ، مرجع سابق ، ص ١٠٥ .

(٢) عز الدين إسماعيل ، قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر ، مرجع سابق ، ص ١١٠ .

وهذا يؤكد ما ذكره سيجموند فرويد أنّ " للبطل المأساوي وضعاً مزدوجاً ، فهو في وقت واحد ذات الاستقصاء وموضوعه ، أي المستقصِي المستقصَى وحركة المأساة تنظم ازدواجية الإنكار والإقرار حتى بلوغ الحقيقة المذهلة " (١).

أمَّا الاسطور اليونانيَّة الثانية ،وهي (**أسطورة بروميثيوس**) فقد تناصَّت ملحة عبدالله معها في مسرحيتين من مسرحياتها هما مسرحية "جوكاستا "و مسرحية "بيرهوت".

وأسطورة (بروميثيوس) واحدة من أشهر الأساطير اليونانية وتحكي عن (بروميثيوس) بادئ الحضارة الإنسانية الذي حكم عليه الإله زيوس [كبير الآلهة عند اليونان] بالنفي إلى جبال القوقاز ، حيث قيد وأخذ نسر ينهش لحمه أو كبده لأنه كان قد سرق النار وأحضرها للبشر ، ثم أطلق هرقل سراحه فيما بعد (٢) .

وترتبط هذه الأسطورة بالمأساة أكثر من ارتباطتها بالملهاة ، فلقد سرق يرومثيوس النار ، وقد كان يريد الخير ، غير أنه لم يره ، وكان العذاب قدراً محتوماً عليه ، إنها صورة مقلوبة ، منكفئة على ذاتها تبرز في أثوابها متأرجحة بين الزيف والتَّشتت والبهتان ، كما أنَّها تسبح في بحر النفاق والتخبط والسلبية .

وقد استخدمت ملحة عبدالله هذه الأسطورة محدثة نوعاً من الاسترجاع النَّصِّي في هذا المقطع الحوارى من مسرحية "جوكاستا ":

"جوكاستا : مسكين يا بروميثيوس يتجرَّع الألم من هول ذلك الطائر الجارح الذي ينهش كبده صباحاً ومساءً .
تميرا : يقولون إنه يستحق .
جوكاستا : وهل تعتقدين أنه يستحق ؟
تميرا : نعم .
جوكاستا : لماذا يا تميرا ؟
تميرا : ألم يخن عهده مع زيوس ؟
جوكاستا : ولكنه أسعد البشر .
تميرا : كيف ؟

(١) مجموعة من الكتاب ، مدخل إلى مناهج النقد الأدبى ، ت. رضوان ظاظا ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، مايو ١٩٩٧م ، ص ٧٧ .

(٢) أنظر: جميس فريزر ، الفلكور في العهد القديم ، ت .نبيلة إبراهيم ، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ، ١٩٩٨م ، ص ١٢٢/١ – ١٣٩ .

جوكاستا : لقد سرق النَّار وأهداها للبشر من أجل أن ينعموا بالنار والنور معاً .
تميرا : لكن يا مولاتى هناك أوامر تُتَّبع و نَواهٍ يجب الابتعاد عنها .
جوكاستا : هيه وماذا بعد ؟
تميرا : النَّار هبة الإله فإن شاء أهداها لبنى البشر ، وإن شاء منعها فهو كفيل بعلم بواطن سعادتهم وشقائهم .
جوكاستا : ومن أين أتتك هذه الحكمة يا تميرا ؟
تميرا : تعلمتها من جلالتك خلال الأعوام السابقة لقد قضيت ليالي طوال بجوارك .
جوكاستا : مسكين أنت يا مندرين كيف تجارينها ؟
تميرا : سأعلمه فلقد تعلمت منك خلال أمسياتى وكذلك هو .
جوكاستا : [تضحك] يا لشقاوتك ؟" (١) .

ولكن الكاتبة هنا خرجت بالأسطورة إلى دلالة اجتماعية من خلال السياق فالحب الذي يسعد البشر إذا خرج عن سياقه وإطاره الاجتماعى قد يؤدى إلى مصير يشبه مصير (بروميثيوس) ، وما (جوكاستا) إلا (برميثيوس) آخر ، يؤكد هذا الجمع بين النار والنور ، فالحب نور تكمن في داخله النار ، والمحب كالفراشة ينجذب إلى النُّور حتى يقترب منه فيتحول النُّور إلى نار العشق التي يكتوي بها هذا العاشق المحب .

كما أنَّها طرحت في هذا الاستخدام رؤية الاستسلام القدرى وهذا ما بدده ايسخولوس في المسرحية الثانية " برميثيوس طليقاً " فهي تعانى وتكابد هذا الحب برؤية استسلامية قدرية . حيث لا مفر من القدر المحتوم وهذه رؤية كتاب المآسى اليونانية . يؤكد ذلك تناولها أسطورة سيزيف بعد ذلك مباشرة .

وقد تناصت ملحة عبدالله مع (**أسطورة برميثيوس**) في مسرحية "بئرهوت" ولكنها خرجت بها برؤية تأويلية للصراع بين الخير والشر في العالم ، فسر الختم الرجل الأسطورى هو (زيوس) كبير الآلهة ، والمرأة هي (برميثيوس) و (الخاتم) يجمع بين النَّار والنُّور و(الكهفي ١) ، و(الكهفي ٢) هما قوى الشَّر في الكون ،يريدان الخاتم ليهدياه للملك الذي يعيش هو وشعبه في ظلام منذ عام، نظير الذهب أو المال (٢) .

(١) ملحة عبدالله ، جوكاستا ، ص ٢٩ ، ٣٠ .
(٢) أنظر: ملحة عبدالله ، بير هوت .ص٦٦

والكاتبة هنا خرجت على الأسطورة في نصها اليونانى لتضفي عليها رؤية سياسية أو لتبرز من خلالها أيدلوجيتها وموقفها المعارض للأنظمة السياسية الفاشية التي تغتصب فكر شعبها كما اغتصبت مقدراته المالية أو الاقتصادية .

كما وظِّفت الكاتبة (**أسطورة سيزيف**) اليونانية ،وهي تحكي قصة الرجل " الذي حكم عليه بالعذاب الأبدي لكثرة جرائمه ، بأنَّ يدحرج الصخرة إلى أعلى الجبل ، ولكنَّها ما تكاد تصل إلى قمته حتى تسقط مرة ثانية وهكذا يعاود الكرة من جديد "[١].

وسيزيف رمز لعذابات الإنسانية وكثرة إحباطاتها ، سحبته الكاتبة على شخصية (جوكاستا)في مقطع حواري طويل، منه :

"جوكاستا : مسكين يا سيزيف تتجرع الألم من جراء عملك الأزلي وتعبك فيه .
تميرا : سيزيف أيضاً .
جوكاستا : تصورى يا تميرا لقد حكم عليه بأن يحمل صخرة ضخمة من قاع الوادى إلى قمة جبل منحدر ثم يعاود كرَّته كلَّما انحدرت منه صخرته إلى قاع الوادى يكرر فعلته يا تميرا عبر زمن سر مدى لا نهاية له .
تميرا : وما فعلته هو الآخر ؟
جوكاستا : أغضب زيوس .
تميرا : إنه يستحق .
جوكاستا : نعم يا تميرا فلابد أن يتحمل كلٌ وزر خطيئته .فلا خطيئة بدون عقاب .
تميرا : قال لى مندرين ذلك ... لا أحد يهرب من خطيئته .
جوكاستا : هل تعتقدين أن هناك بشراً بدون خطايا ؟؟
تميرا : نعم يا مولاتى .
جوكاستا : من ... ؟
تميرا : مولاتى ... والملك لايوس العظيم ومندرين وأنا ... حتى إكتافيوس اللهم إلا أكل دجاجة مندرين ... سيدتى لو كنا نعانى من خطيئة ما ... ماحوتنا جدران هذا القصر المنيعة .
جوكاستا : إذاً لكم خطايا .
تميرا : نعم ويقول زمن تقسم فيه الدجاجة بين رجلين ... ولكن هل تعدينها خطايا ؟
جوكاستا : نعم ولكن لكل بشر في هذه الحياة خطيئته كل على قدر حاله من عظمت حالته عظمت خطيئته والفائز من ينجو من الاثنين !
تميرا : مولاتى أنا لا أفهم شيئاً في أول الليل بروميثيوس وفي آخره سيزيف ثم الحديث عن الخطايا .

(١) عبدالعاطى كيوان ، التَّناص الأسطورى في شعر محمد إبراهيم أبوسنة ، مرجع سابق ، ص ٥١ .

جوكاستا : أشعر أن فيه هلاكى ... صخرة سيزيف وكبد بروميثيوس " [١] .

فقد سحبت جوكاستا عذابات سيزيف على نفسها ، ما بين حب ضائع تحت ضغوط النظام الاجتماعى . وطفل لا تتوقع من وراء ولادته الخير . فوجود تريزياس في حياتها مثل صخرة سيزيف كلَّما كاد يصل بها إلى قمة الجبل تنحدر رغم أنفه وتريزياس كلَّما اقترب ابتعد . هي مجموعة من الإحباطات النفسية المتتالية .

والكاتبة تهدف من وراء التَّناص مع هذه الأسطورة إلى الكشف عن طبيعة المجتمع ، لكن قدرة التَّناص الأسطورى على كشف الأبعاد الاجتماعية محدودة فقد انتهي ليفي شتروس من ذلك إلى نتيجة " هي أن كل ما يمكن للأساطير أن تكشفه لنا عن المجتمع الذي وجدت فيه أقل بكثير جداً مما تكشفه عن أعمال الفعل ، وأن لها معنى عقلياً أكثر منه اجتماعياً ؛ لأنها تصدر عن المنطق العقلي الذي هو طبيعي ولا شعوري " [٢] .

كما جاءت (**أسطورة الخلق**) في مسرحية "حالة اختبار" تناصاً استرجاعياً إذ المسرحية تطرح تصوراً لما بعد قيام القيامة في إطار فنتازي، ننقل منه بعض المقاطع الحوارية المتناصة .

"المرأة : لماذا تشرح ... نحن غير متهمين في شيء نحن السادة .
المهرج : لقد نزعت عن وجهها قناع الحب والطيبة وظهرت تلك الأفعى الرقطاء .
الإمبراطور : ماذا تقول أيها المختل ؟
المهرج : أفعى الجحيم من طردت آدم من الجنة ... الخطيئة الأولى .
الرجل : أنا لا أفهم شيئاً ... ماذا حدث يا حبيبتى ؟
المرأة : أرجو أن تتفهم الوضع الجديد .
الرجل : أى وضع جديد ؟" [٣] .

أو كما يبدو في حوار المرأة مع الإمبراطور الآلى في موضع آخر ،وهو :

" الإمبراطور : ليس الآن فأمامنا ما هو أهم .. توطيد أركان ملكنا على أسس سليمة .
المرأة : وبعد ذلك ؟
الإمبراطور : بعد ذلك نبدأ في صناعة الجديد .

(١) ملحة عبدالله ، جوكاستا ، ص ١٨ ، ١٩ ، ٢٠ .

(١) أحمد أبوزيد ، الواقع والأسطورة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، ٢٠٠٢م ، ص ٣٥ .

(٢) ملحة عبدالله ، حالة اختبار ، ص ٣٣ .

(٣) المصدر السابق ، ص ٣٧.

(٤) المصدر السابق ، ص ٧٩

المرأة : وأصبح أنا حواء الجديدة وأنت آدم ؟
المهرج : [داخلاً] آدم الحديدى الذي لا يصدأ" (١) .
وكذلك هذا الحوار بين المرأة والإمبراطور الحديدى :
"الإمبراطور : وأخيراً وجدت السبيل لأحيا دون مساعدة من أحد . هذا الزنبلك البسيط هو أغلى هدية من الإنسان القديم للإنسان الجدبد وأستطيع أن أشحن نفسى بنفسى دون الحاجة لهذا المهرج اللعين ومن الغد لن يكون هناك منافس في حب فتاتي . وأصبح أنا آدم الجديد دون خطيئة" (٢) .

وكذلك الحديث عن رحلة التيه بين آدم وحواء كما في هذا المقطع الحواري :
"الإمبراطور : لقد خدعنا الرجل .
المهرج : وضيع منا البازلاء المعلبة في تجاربه الغريبة .
الإمبراطور : والنباتات لن تنمو في الجو المليء بالسموم ... والتربة مليئة بالنفايات النووية .
المهرج : إذاً مصيرها الهلاك .
الإمبراطور : ليتها تعود .
المهرج : لن تعود فهي تبحث عن رجل مع الآخر تربتها أجيالاً جديدة .
الإمبراطور : ولن تعود .
المهرج : نعم لن تعود رحلت تقطع الصحارى بحثاً عن أمل اللقاء والتواصل مع آخر . فأنت محض آلة قذرة فاقدة الإحساس والشعور "(٣).

يتضح من خلال هذه التَّناصات مع أسطورة الخلق أو التكوين أنَّ الكاتبة لم تحقِّق التناص مع النص القرآني فحسب، ولكنَّها تناصت مع النص التوراتى أو نص العهد القديم ،لأنَّها في المسرحية ذكرت أنَّ الذي أغوى آدم الحيَّة ، وما ورد في القرآن أنَّ الذي أغوى آدم وحواء إبليس ، وإن كانت بعض الشروح التوراتية قد ذكرت أن إبليس تجسد في صورة حية ،كما تحدثت عن إنبات البازلاء ، والقرآن لم يشر إلى ذلك ، وإنَّما أشار إليه النَّص التوراتي،و أشارت إلى رحلة التيه، والقرآن لم يشر إليها وإنَّما أشار إليها النَّص التوراتى،و أشارت إلى اشتهاء المرأة زوجها ولم يشر إليها النص القرآنى وإنَّما أشار إليها النص التوراتي على سبيل العقوبة الإلهية لحواء ،و أخيرا أشارت إلى تغطية العورة بورقة التوت في مسرحية "التميمة" في الحوار التالي:

(١) ملحة عبد الله ،حالة اختبار، ٢٣
(٢) المصدر السابق ، ص ٢٨

"الابنة : لكم هو رائع هذا الرداء الذي تحيكينه .
الأم : إن كل خيط فيه يذكرني بأيامي التي انقضت فقد جمعتها من أشعة الشمس الحريرية على أوراق التوت" (١) .

والنَّص القرآني أشار إلى ورق الجنَّة دون تحديد ، والنَّص التوراتي أشار إلى ورق التين البري .

وهذه التَّناصات تؤكد كما قال الشكلانيون الروس أنَّه " لا يمكن إنتاج الشعر إلا انطلاقاً من قصائد أخرى ، ولا إنتاج الروايات إلا انطلاقاً من روايات أخرى ، فكل نصية هي تداخل نصي " (٢) .

ثانيا:التناص مع الأسطورة الفرعونيَّة:

توظيف أسطورة (**أسطورة إيزيس وأوزيريس**) وهي أسطورة مصرية قديمة تتناول قضية الصِّراع بين الخير والشر ، وقدتناصت معها الكاتبة " تناصاً تحويرياً وليس تناصاً امتصاصياً بمعنى أنها أدخلت عليها بعض التحويرات الزمنية والمكانية والتشخيصية ؛ لكي تكسبها صفة العمومية أو الشمول ،كما في مسرحيَّة"صاحية ...ونعسان".

وتنقسم أسطورة (إيزيس) و (اوزيريس) إلى قسمين هما : (إيزيس) الزوجة ، و(إيزيس) الأم ، أما عن (إيزيس) الزوجة فقد "كانت إيزيس زوجة لملك مصر حاكم الوجه القبلى والبحرى أوزيريس . وكان هذا الملك عادلاً رحيماً يحبه شعبه . كان هذا الحب سبباً في نقمة أخيه (ست) عليه . فوضعه داخل صندوق أقفله بإحكام ثم ألقى به في الفرع الثانى من النهر . سار الصندوق مع التيار حتى وصل ببلوس . وهناك حمل الصندوق إلى قصر الملك فنمت عليه شجرة ضخمة وعلمت إيزيس بوحى من الشائعات المقدسة أن الصندوق توجه إلى ببلوس فأخذت طريقها إليها في عزم وإصرار لتعيده إلى مصر . وعندما وصلت إلى ببلوس وجدت ابن ملكها مريضاً فقامت بعلاجه حتى شفي فحصلت على الصندوق وعادت به إلى مصر ..وما أن وصلت إيزيس إلى أحراش الدلتا حتى أخرجت الجثمان من الصندوق واستلقت عليه وحملت منه . عثر " ست " على جثمان أخيه وقام بتمزيقه قطعاً بعدد أقاليم مصر ، وأخفي كل قطعة في إقليم من

(١) ملحة عبدالله ، التَّميمة، ٤٧ .

(٢) تزفيتان تودوروف ، نقد النقد ، ت . سامى سويدان ، منشورات مركز الإنَّماء القومي ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٦م ، ص ٩٤ .

هذه الأقاليم والقى بأعضائه التناسلية في النيل ...جابت إيزيس مصر بحثاً عن أشلاء زوجها ، وتمكنت من العثور عليها باستثناء الأعضاء التناسلية التي كانت أسماك النهر قد أكلتها . روحت إيزيس بأجنحتها فهب الهواء ودبت الحياة في جسم الميت ، ولما كان من الصعب عليه أن يحيا فوق الأرض حياته الأولى وأن عليه أن يحيا ثانية ، لذا فقد صار ملكاً للموتى بعد أن كان ملكاً للأحياء " [١] .

أمَّا عن إيزيس الأم فتحكى الأسطورة أنه قد هربت إيزيس من وجه ست مستخفية بحملها في أحراش الدلتا وهناك وضعت مولودها حوريس . هددت الأخطار هذا الطفل ولكنه نجا بفضل أمه حتى كبر وكان عليه أن يطالب بوظيفة أبيه من مغتصبها " ست " فلجأ إلى محكمة التاسوع بعين شمس التي يرأسها رع .. استمرت المحاكمة مدة ثلاث وثمانين سنة . لم يتخذ فيها التاسوع حكماً . ودار قتال رهيب فقد فيه حوريس إحدى عينيه وتشوه فيه " ست " وكانت إيزيس تقف في كل ذلك وراء ابنها تعززه وتحميه وتدافع عنه حتى انتصر . وهناك قادته إلى قاعة جب فحياه الآلهة المجتمعون وأعطى عرش أبيه ، وقد عالج هذه الأسطورة معالجة تناصية في المسرح العربي قبل ملحة عبدالله كل من توفيق الحكيم في مسرحية " إيزيس "، وعلى أحمد باكثير في مسرحيته "أوزيرس" . وذلك اعتماداً على رسالة بلوتارك عن إيزيس وأوزيريس ، والمخطوطة المصرية القديمة التي عثر عليها (شستربيتي) وترجمها إلى الإنجليزية (جاردنر) ثم نقلها إلى العربية سليم حسن [٢] .

وأول ما يلحظه القارئ في المقارنة بين الأعمال المسرحية الثلاثة وهو تناصها مع الأسطورة فيما يتصل باستخدام أسماء الشَّخصيات ، فقد خلط (الحكيم) في مسرحيته (إيزيس) بين النطقين المصري القديم والنطق اليوناني في أسماء الشخصيات فبينما يسمى أيزيس وأوزيريس باسميهما المعروفين في النطق المصرى القديم يسمى ست باسم طيفون، ويسمى تحوت باسم توت وهذا هو النطق اليونانى ، أما على أحمد باكثير ففي مسرحيته

(١) أحمد شمس الدين الحجاجى ، الأسطورة في المسرح المعاصر ، ص ٤٧٤ ، ٤٧٥ .

(٢) أنظر : رسالة بلوتارخس عن إيزيس وأوزيريس ،ت.حسن صبحى بكرى ، دار العلم ، القاهرة ، ١٩٥٨م ، سليم حسن ، الأدب المصري القديم ، مرجع سابق ، ٣٤٣ .

أوزيريس استخدم الأسماء المصرية القديمة (إيزيس ، أوزيريس ، ست ، تحوت) وبنطقها الشائع بين دارسي الحضارة المصرية القديمة .

ويلاحظ أن توفيق الحكيم حاكى النطق الذي ورد في رسالة ب(لوتارك) كما هو دون تغيير ، أمَّا ملحة عبدالله فقد استخدمتْ أسماء مصرية معاصرة وهي (صاحية) بدلاً من (إيزيس) ، و(نعسان) بدلاً من (أوزيريس) ، عنيف بدلاً من ست ، عرفة . وكلها أسماء تحمل دلالات خاصة أو تحمل صفات الشخصية ، فصاحية دائماً متيقظة وهي سمات شخصية إيزيس ، ونعسان دائماً شارد وهي سمات شخصية أوزيريس ، وعنيف شخصية شريرة تدل على عنف ست ، وعرفة شخصية حاملة للمعرفة فهي التي ترشد صاحبة .

ولعل في تحميل شخصيات المسرحية أسماء مصرية معاصرة تحمل دلالات معينة هي سمات الشخصية وهو تناص تحويرى محاولة للقول بأن القضية التي تحملها هذه الأسطورة هي قضية كل العصور والأمكنة ، فهي قضية لا تحدها حدود زمنية أو مكانية وهي قضية الصراع بين الخير والشر ، و يتضح هذا في المقطع الحواري،يقول :

"عرفة : ما تخافيش يا بنتى دى طبول الأسياد ربنا يجعل كلامنا خفيف عليهم المهم أخدت الحتة بتاعتك . لازم نعسان يكمل .

صاحية : أيوه يا عمى ما هي دى آخر حتة .

عرفة : أيوه خلى النور يطلع الليل طال [يضىء الفانوس ينعكس الضوء على البؤجة وهي تتحرك] .

صاحية : البؤجة ... البؤجة بتتحرك ... الحق يا عم عرفه دى بتشر دم .

عرفة : مبروك يا بنتى ... مبروك رجع لك نعسان والشمس بتشرق من بين عينيه ويزيح ستار الغمة [تتفتق البؤجة يخرج منها قزم مشوه عديم الملامح مع طبول الزفة] .

صاحية : نعسان يا حبيب [تحتضنه ثم تقذفه بعيداً] إيه ده ... ده مش نعسان يا عمى .

عرفه : ده حبيبك .

صاحية : لا حبيبى ولا أعرفه ... دا واحد تانى مالوش ملامح .

عرفة : انتى اللى استعجلتى عليه [تدخل الزفة ويدخل أهل البلد وهم يزفون نعسان وصاحية وسط الأغانى مع صراخ صاحية] .

صاحية : يا ناس كفاية ... يا ناس حرام عليكم دم مش نعسان .

أصوات : ده هو نعسانك .

صاحية : لا ده مش نعسان [استمرار طبول الزفة] بطلو الطبل والزمر ده . وقوموا كلكم في يد واحدة ، حطوا أيديكم في إيديه ويالله بينا ندور على نعسان لأنى برضه هافضل طول العمر مستنياك يا نعسان ، قولوا لعين الشمس فين الضى [ستار]"(١) .

و يتضح أن الكاتبة توقفت في تناصها مع الأسطورة عند مرحلة إيزيس الزوجة ولم تتطرَّق إلى أسطورة (إيزيس) الأم ، لهذا لم تتعرَّض لمرحلة الحمل وتفاصيل قطع الجسد كما أوردها (بلوتارك) ، وقد كان لهذا المسلك أثره على نهاية العمل المسرحى ، فقد انتهي إلى أنه لا يمكن أن يكون هذا المسخ الذي بعث على هيئة قزم هو (نعسان) الذي تبحث عنه أو هو (أوزيريس) الذي أصبح إلهاً للموتى ، لذا فهي تطلب من الموجودين في الزفة أن يضعوا أيديهم في يدها ليبحثوا عن (أوزيريس) الحقيقي، الذي هو معادل موضوعى للخير.

وقد أفادت الكاتبة في رسمها لشخصية أوزيريس مما قدمته المصادر التاريخية ، ولاسيما ما قدمه بلوتارك الذي ذكر" أن أوزيريس حينما استوى على عرش مصر انتشل المصريين من حياة الحرمان والتوحش فعلمهم كيف يزرعون الحب وسن لهم القوانين ، وعلمهم تبجيل الآلهة دون ما حاجة إلى استعمال السلاح ، وإنَّما كان يستميل معظم الشعوب إليه بالإقناع والتهذيب ويسحرهم بجميع ألوان الموسيقى" (٢) .

وقد بدا ذلك في بعض المقاطع الحوارية مثل :

"عرفة : عرفت إنك صاحية بنت الشيخ حسن وحكاية نعسان دى ماليه البلد

صاحية : يوه يا عم ده كان مالى عليه حياتى ... ده كل دنيتى .

عرفة : أيوه يا بنتى ده كان مالى البلد كلها ، هو كان لحد سيرة غير سيرته . ده البلاد كلها تتمناه وتستنى يومه والخلاص من عنيف وشره لكن ... هه ما باليد حيلة "(٣) .

وكذلك هذا المقطع الحوارى :

"عنيف : أين الخمر والموسيقى [تعزف الموسيقى وترقص النساء يدخل نعسان يحتضنه عنيف] شقيقى الحبيب نعسان لقد تأخرت قليلاً .

نعسان : ليس لشيء سوى إننى قد وجدت أرملة بأطفالها دون عشاء فذهبت وأحضرت لهم بعض الزاد .

(١) ملحة عبدالله ، صاحية ... ونعسان ، ص ١١٣ ، ١١٤ .

(٢) بلوتارخس ، رسالة بلوتارخس ، مرجع سابق ، ص ١٦ ، ١٧ .

(٣) ملحة عبدالله ، صاحية ... ونعسان ، ص ٦٩ .

عنيف : أرملة !! ... رحيم كإياى ... يشبهنى في كل شيء .

رجل ٢: إنه استمد الرحمة منك يا سيدي" [١] .

واستحقاق (أوزيريس) [نعسان] للمُلك قائم على تحقيق العدالة فقد "كان المصريون بذلك أول من تصور أن العدالة ميزان وأن ميزانها لا يختل ولا يحابى ، وكان أوزيريس هو الإله الذي لا يختل ميزانه ولا يحابى ، فلقد كان أوزيريس بين الناس وعانى من الظلم حتى قتل ، ثم ارتفع ليكون قاضى محكمة الآخرة ، وعانى ابنه كثيراً لينال حقه من مغتصبيه وهو بهذا كان الصورة المثلى للإله المعذب من أجل العدل مما قربه إلى ذهن أقنان الأرض وبعض أصحاب المصالح الصغيرة المرتبطة بأصحاب الأرض. وفيما يبدو أن مقتنى دعوة هذا الإله والمدافعين عنه وناشرى دعوته هم أصحاب هذه المصالح من الطبقة المستعبدة " [٢] .

المحور الخامس:التَّناص مع القصص الديني :

يمثل التَّناص مع القصص الديني واحداً من أبرز ملامح التَّناص الديني في مسرح (ملحة عبدالله) ، وهو تناص استرجاعي تسترجع به الكاتبة حدثاً يحمل دلالة ، وتسترجع به حقبة زمنية ، كما تسترجع به سمات معينة للشَّخصيَّة المسرحيَّة . وسوف يعرض البحث بعضاً من النماذج

فقد تحقَّق التَّناص مع قصة(**نملة سليمان**)وقد تناصت الكاتبة مع قصة نملة سليمان في مسرحيتها "ليلة في فرانكفورت" كما يتضح في هذا المقطع الحواري الكاشف عن طبائع الشَّخصية المسرحيَّة :

"المرأة العجوز : حينما أرتقى أعلى التل ... أتنفس بعمق تجول ذرات الهواء العذب عبر خلايا جسدى وحين تتم دورتها عبر مسامات قدمى تصعد أعلى الرأس فتصيبنى بشيء من الدوار لكنه دوار يمتزج بالنشوة . أتذكر حينها وطنى . الحارات الضيقة تفوح بالضجيج الصبيانى تعطره أنفاس العجائز القابعات على أبواب دورهن . العمة عليه نحيلة ضيقة العينين تتحسس بين الحين والحين أخاديد الزمن على قسمات وجهها . أمية لم تقرأ في ذاكرتها من أهوال الغزاة . بقر بطن ابنتها لأنها تحمل جنيناً ربما يكون ولداً . العمة صفية ترقد على فراش قلبه الأعداء وأخرجوا من تحته زوجها

(١) ملحة عبد الله ، صاحية ونعسان ، ص ٧٥،٧٤ .

(٢) أحمد شمس الدين الحجاجى : الأسطورة في المسرح المصرى المعاصر ، مرجع سابق ، ص ٣٥٥ .

وأبناءها الذكور وذبحوا جميعاً . لم يعد لها سوى عطف المارة . لا تزال هناك زهوة حفيدتهم الجميلة ذات الست سنوات تلعب فوق التل تقطف الزهرات وتداعب الفراشات لكن دخان الرصاص يفوح حولها .
[تختفي وتظهر المرأة العجوز ٢] .
المرأة العجوز ٢: عشنا في الدنيا صغار الخطوات قصار الوثبات ، واسعات الأفق والذكريات . تتحرك مشاعرنا لرؤية نملة دأبت على إفاقة أخرى أصابها الدوار إثر طوفان خيول سليمان وجيوشه لم يسعفها الزمن ليدخلوا مساكنهم " (١) .

وإذا كان توفيق الحكيم لم يخرج بتناصه مع نملة سليمان إلى دلالة جديدة كما يبدو في مسرحيته " سليمان الحكيم " (٢) . فكان تناصه امتصاصياً ، مَّا ملحة عبدالله قد تناصت مع هذه القصة تناصاً تحويرياً ، أسقطت من خلاله على أحداث فلسطين إسقاطاً سياسياً . فـ(سليمان) – عليه السلام – وهو من أنبياء بنى إسرائيل ، بل إنهم يقدمونه على سائر أنبيائهم كان رحيماً بالنمل بما أتاه الله من حكمة وعلم . أما أحفاده وشعبه فليس لديهم رحمة بالفلسطينيين فقد قتلوا الرجال وبقروا بطون الحوامل كما حدث في (دير ياسين) وفي (صبرا وشاتيلا) ، ولم يتركوا حتى الأطفال فقد أزكموا أنوفهم بدخان رصاصهم .

وهذا الاختلاف بين (الحكيم) و(ملحة عبدالله) يؤكد ما ذهب إليه السيميولوجيون والسرديون من أنَّ الخطاب السردي متعدِّد ، وأن المحتوى الواحد يمكن تقديمه من خلال عدة خطابات سردية ، فإذا "كان السيميوطيقيون يشتغلون بالمحتوى ، فالسرديون يهتمون بالتعبير إذا وظفنا مصطلحية السيميوطيقيين ، أو الخطاب كما يستعملون كمقابل للقصة (أو المسرحية) أو المحتوى . عن ما يهم السرديين بشكل خاص هو الاختلاف المتعلق بالعمل الحكائي ، ومكمنه في الخطاب . لأن المحتوى الواحد يمكن أن يقدم من خلال خطابات متعدِّدة لكل منها خصوصيَّته ، لأنَّ ما يهمهم هو العنصر الجمالي الكامن في هذا الاختلاف " (٣) .

(١) ملحة عبدالله ، ليلة في فرانكفورت ، ص ٥٥ – ٥٦ .
(٢) توفيق الحكيم ، مسرحية سليمان الحكيم ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، د. ت ، ص ٢٤ ، ٢٥ .
(٣) سعيد يقطين ، قال الراوى " البنيات الحكائية في السيرة الشعبية" ، مرجع سابق، ص ١٦ .

كما وردت حكاية (**طوفان سيدنا نوح عليه السلام وسفينته**) في مسرحيتين هما: مسرحية "ليلة في فرانكفورت" ومسرحية "مركب بان".

ففي مسرحية "ليلة في فرانكفورت" أحدثت نوعاً من التَّناص الاسترجاعى ، لم تصوِّر طوفان نوح بشكل حرفي (التَّناص الامتصاصي) ولم تأخذ بعض الأحداث وتحور جزءاً آخر (التَّناص التحويرى) ولكنها تسترجع إشارات أو لمحات تساعدها في تكثيف رؤيتها للكون (التَّناص الاسترجاعى).

ويبدو هذا التَّناص في المسرحية عامَّة ، وفي هذا المقطع الحواري على وجه الخصوص،يقول :

"المراة : هذا الرجل العجوز الخرف أخوك ؟
المرأة العجوز ٢ :نعم أخى وزوج هذه [تشير للمرأة العجوز] ووالدتك [تشير للفتاة].
المرأة : إنه يقول إنه والدى !
المرأة العجوز: كل من يقابلها يدعى أنها ابنته بينما هو يغمز بعينيه لكل ذاهبة وآيبه ، قناع من الورع لا يسقط سوى في غرف النوم والأماكن المغلقة .
[يدخل مجموعة الرجال العجائز يحملون حزم أعواد الحطب] .
الرجل العجوز: أوه أهلاً ... أهلاً سيدى الدوق مساء سعيداً دافئاً .
[يأخذ الرجل العجوز الحزم ويضعها في المدفأة ويشعل الحطب يداهم الطوفان المكان وتصرخ النساء يصارعون الأمواج دون جدوىٍ
المرأة : ناولنا القارب أيها الرجل .
الفتاة : أبى ألا تسمعني ... أنا ابنتك أرجوك افرد الشراع .
المراة العجوز : ألا تذكر لى كلمة طيبة تسعفنا بها .
الرجل العجوز: [يحرك أعواد الحطب فيزداد اشتعال النار] اشتعلى وأضيئى ظلام هذا المكان البارد ، زيدى في لهبك وأضيئى . [تصرخ النساء وهو يقلب الحطب] ... هيه إنه شعر حريرى وناعم ولكن لا بأس سيساعد على الاشتعال [يستمر في التقليب] ستار" [(١)] .

فهي ترى أنَّ البشرية بذنوبها وآثامها قد أحالت العالم إلى مركب أشرف على الغرق في طوفان آثام البشرية ، لذا فالمكان المسرحي يتأرجح ما بين كازينو المارنيخ في فرانكفورت وبين قارب شراعى متهالك يوشك على الغرق ، ولا سبيل إلى نجاته إلا بالتخفف من آثام البشرية . وهي هنا تتناص مع أسباب حدوث الطوفان كما في الكتب السماوية القرآن والتوراة وكذلك ملحمة جلجامش .

(١) ملحة عبدالله ، ليلة في فرانكفورت ، ص ٦٢ .

كذلك تصوير العلاقات الأسرية لحظة حدوث الطوفان ، فالابنة تطلب من أبيها أن يفرد شراع المركب لينقذهم ولكنه يتغافل عنها ،كما حدث بين نوح وابنه مع بعض التغييرات في المواقف .

وكذلك تصوير اجتماع النار والماء ، نار المدفأة وماء الطوفان متناص مع التنور والطوفان في القرآن والتوراة . وهذا يتوافق مع طبيعة رؤية ملحة عبدالله فهي ترى أن الإنسان العربي مسكون بحب النار والماء [1] .

أمَّا مسرحيَّة "مركب بان" فقد تناصت فيها مع قصَّة طوفان نوح بداية من عنوان المسرحية ، فـ(مركب بان) هي سفينة نوح ، فالعنوان أو الدَّال قائم على وظيفة توصيلية ، وتبدو ملامح التَّناص هنا في عدة أمور ، منها أسباب الطوفان لاسيما فساد المجتمع وتجبر البشر على بعضهم البعض، وكذلك اجتماع النار والماء من خلال اللهب الذي كانت تراه تانيا زوجة بان من خلال ثقب الباب ، ومن خلال التصريح بأن من آمن لن يغرقه الطوفان " فمن يأكل من طمى الوادى لا يغرق في قاع النهر " والأكل من طمى الوادى أى الإيمان بقدسية أرض هذا الوطن . فالتَّناص هنا تناص استرجاعي،تسترجع قصة نوح ،وتستخدمها للتعبير عن قضية محورية تدافع عنها بل هي محور الصراع في المسرحية ، وهي قضية المواطنة والانتماء .

وتبدو ملامح هذا التَّناص من خلال المسرحية كلها ولاسيما هذا المقطع الحوارى من المسرحية :

"رئيس الحى : هذا الأخرق سيغرق كل الوادى .
المساعد : المياه تزدحم على النوافذ والزجاج يتحطم .
تانيا : لا يغرق في قاع النهر من يأكل من طمى الوادى .
رئيس الحى : هذه العجوز الشمطاء أسكتوها .
[تتدفق المياه من النوافذ وينكسر الزجاج ويغوص الرجال في المياه صوت هدير المياه يختلط بصوت تحطيم الأخشاب والزجاج يصرخ السيد بان]
بان : أين شراعى ؟
[يتناول شراعه المطوى جانباً يفرده ويحمل تانيا بداخله ويجدف بينما يغرق كل الرجال ... بان يغنى] .
بان : هذه مركب سيدنا نوح وهذه بقايا عنكبها .

(١) ملحة عبدالله ، حوار مع مجلة عربيات الدولية ، وهي مجلة الكترونية ، ٢٠١٣/٦/١ م .

تانيا : هذه مركب سيدنا نوح وهذه بقايا عنكبها .
بان : الشبح الأسود يغرق في قاع النهر .
تانيا : من يأكل من طمى الوادى لا يغرق في قاع النهر .
بان : من يأكل من طمى الوادى لا يغرق في قاع النهر" (١) .

كما تناصت الكاتبة ملحة عبدالله مع قصَّة (**الخضرعليه السلام**) العبد الصالح التي وردت في القرآن وذلك في مسرحية "الطلسم" تناصاً امتصاصياً بداية من العنوان وحتى إسدال الستار في المسرحيَّة . فالثيمة في قصة الخضر هي المعرفة ببواطن الأمور التي تخفي على كثير من الناس ، والمسرحية تحمل عنوان" الطُّلسم" أى الأشياء غير المفهومة أو غير المدركة إلا لمن أوتي علماً خاصاً، فهم الذين يستطيعون فكَّ هذه الطلاسم .

وكما يبدو في هذا الحوار :

"الشاب : لقد جئت إلى هنا مرغماً فضمِّد جرحى أولاً [يتحسس كتفه] يا والدي الشيخ .
العجوز : منهمك أنت يا ولدى ولكن ...
الشاب : ولكن ماذا ... ؟ جرحى ينزف والموت قاب قوسين أو أدنى وتقول لكن أفعل شيئاً أى شيء .
العجوز : ألدغك عقرب ؟ أم ثعبان أم ما ذا فلدى لكل جرح علاجه .
الشاب : جرح أى جرح ؟ المهم أوقف النزيف .
العجوز : ما اسمك ؟
الشاب : مصباح ... مصباح أفهمت أسعفنى بارك الله فيك .
العجوز : يميل على الأرض ويأخذ حفنة من الرمل ثم يملأ قدح من الماء ويضع فيه حفنة الرمل ثم يرج القدح ويناوله للشاب] اشرب ... اشرب يابنى فهذا دواء لدغات العقارب .
الشاب : [يتقزز وهو يشرب] ولكن هذه ليست لدغة عقرب هذا جرح عميق عميق جداً جداً .
العجوز : سأصعد الجبل من أجل أن أجمع لك أوراق الشجر وأطبخها وأضمد جرحك .
الشاب : لا ... لا وقت لهذا أنا أنزف أنزف أفهمت" (٢) .

(١) ملحة عبدالله ، مركب بان ، ص ١٢٠ – ١٢١ .
(٢) ملحة عبدالله ، الطلسم ، ص ٢ – ٣ .

والقصدية التَّناصية واضحة منذ بداية المسرحية وتحديداً بداية من وصف المكان والشَّخصية الرئيسيَّة في المسرحيَّة ، حيث وصف المنظر : " وادى بين الجبال العالية يتوسطه قمة تعلو كهف تراصَّت الأحجار على جانبيه – صوت الريح يتردَّد صداها بين الجبال . على يمين المنظر توجد شجرة صبار ضخمة ، وعلى اليسار يوجد شلال مياه يناسب من بين الأحجار . يجلس أمامه رجل عجوز فارع الطول شديد بياض الشعر وقد استطالت لحيته بشكل مبالغ فيه ، كما استطال شعر رأسه حتى تهدل على جبهته حتى لا يظهر من وجهه إلا عيناه وقد ارتدى جلباباً أبيض يدقق النظر في شلال المياه ولا يحرك ساكناً كتمثال منحوت من الصخر " (١) .

ففي وصف المنظر شيخ (عجوز) يجلس أمام كهف ، وقد وردت قصة الخضر في سورة الكهف ، الوصف الظاهرى للرجل العجوز الشَّخصية الرئيسة يكشف عن كونه رجلاً تبدو عليه ملامح الصَّلاح ، الرجل العجوز يتأمل الكون وهذا التأمل يتناسب مع شخصية الخضر التي تتمثَّل معرفتها في العلم ببواطن الأمور .

كما يؤكد هذا التَّناص حديث الكاتبة عن هذه الشخصيات الموجودة داخل الكهف ، فهم أموات وليسوا بأموات ، طالت لحاهم . والنمو مرتبط بالحياة ، وزمن وجودهم أربعمائة عام ، أو ألف عام . وهو شبيه بالاختلاف حول المدة التي لبثها أهل الكهف والواردة في قوله تعالى : [وَلَبِثُوا فِي كَهْفِهِمْ ثَلَاثَ مِئَةٍ سِنِينَ وَازْدَادُوا تِسْعاً{٢٥} قُلِ اللَّهُ أَعْلَمُ بِمَا لَبِثُوا لَهُ غَيْبُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ أَبْصِرْ بِهِ وَأَسْمِعْ مَا لَهُم مِّن دُونِهِ مِن وَلِيٍّ وَلَا يُشْرِكُ فِي حُكْمِهِ أَحَداً{٢٦}] (٢) .

ويؤكد ذلك أيضاً الحديث عن الأشياء التي يجهل الشاب حقيقتها أو لم يستطع فهمها مثل المركب المثقوب ، وطبيعة الدواء الذي ناوله للشاب وهو الرمل والماء المخلوطان وفيها إشارة إلى ماء الحياة التي ارتبطت بالخضر .

(١) ملحة عبدالله ، الطلسم ، ص ٢٠٣ .

(٢) سورة الكهف ، الآيات (٢٥ – ٢٦) .

كما وردت قصَّة(**قابيل وهابيل**) ابني آدم (قابيل) و(هابيل) ، في مسرحيَّة "حالة اختبار" في موضعين، الأول حين تحدَّث الرجل مع المهرج حول إنبات البقوليَّات (البازلاء) التي عثر عليها فدار هذا الحوار :

"الرجل : سيعود العالم السابق بدائيته سيقتل قابيل هابيل .
المهرج : هذه مصطلحات لم أسمع بها قبلاً .
الرجل : أقصد أن الكون سيعود لصراعاته من جديد ونحن نريد ترتيب الأرض بدون حدود أو قيود .
المهرج : يبدو أن الأمر خطير" (١) .

والآيات تحكى قصة أول جريمة على وجه الأرض وهي قتل (قابيل) لأخيه (هابيل) نتيجة الغيرة والحقد ، فقد حقد (قابيل) على أخيه (هابيل)، وذلك لتقبل الله سبحانه وتعالى القربان الذي قدمه هابيل ولم يتقبل القربان الذي قدمه قابيل فأراد قابيل أن ينتقم من أخيه هابيل فقتله ، وبعد أن قتله حمل جثته على كتفه لا يعرف ماذا يصنع بها، فأرسل الله إليه أول معلم للبشرية وهو الغراب حتى يعلمه، فقتل الغراب غراباً آخر ثم حفر له حفرة ودفنه فيها ، فيقول قابيل نادماً هل عجزت عن أن أكون مثل هذا الغراب فأوارى جثة أخى ، ودفن أخاه . وقد ندم على هذه الفعلة أشد الندم .

فالكاتبة تصوغ من خلال هذا التَّناص رؤيتها للكون المبنى على الصِّراع، فكل منا (قابيل) إذا صادف شخصاً ضعيفاً أو متسامحاً يصلح أن يكون (هابيل) ، فالصراع على معطيات الحياة هو ديدن الكون منذ خلق الله الأرض ومن عليها وحتى قيام الساعة. ودائماً الأساطير والحكايات العجائبية – بمفهومها الأدبى وليس الدينى – تقدم تفسيراً لما لا يمكن فهمه من ظواهر الكون .

كما تناصت الكاتبة في المسرحية ذاتها مع موقف آخر يكشف قمة العجز البشرى ، وهو العجز عن مواراة قابيل سوءة أخيه عن طريق الدفن وهو ما استطاعه الغراب، فما أحقر الإنسان وما أضعف عقله . يقول الحوار المسرحى :

"الإمبراطور: والآن ماذا قررت أن تفعلى .
المرأة : لقد خدعتنى أنت مجرد جسد مطاطى ليست فيك الروح محض آلة .
الإمبراطور: نعم آلة .
المرأة : وماذا أفعل أنا ؟

(١) ملحة عبدالله ، حالة اختبار ، ص ٣٩-٤٠ .

الإمبراطور: تعيشين وتأكلين وتشربين .
المرأة : وهذا المهرج ؟
الإمبراطور : آلة أيضاً ... نحن جميعاً آلات ... إلا أنت .
المرأة : أنا وما الفائدة ... مرأة بدون رجل .
الإمبراطور: وماذا تفعلين يا سيدتى ؟
المرأة : لا أعرف ماذا أفعل لقد خدعتنى .
الإمبراطور: كنت تريدين الآخر [نعيق الغراب]
المرأة : الآخر رجل مقتول وبيدى قتلته قتلت الحياة بيدى وسرعان ما أموت دون أن يكون هناك حياة والآخر سيتعفن داخل الغسالة .
الإمبراطور : يتعفن !
المرأة : نعم لابد من دفنه قبل أن يتجمع عليه الغربان . أحفر له وأدفنه أيتها الآلة الحمقاء " [1] .

وقد تناصت ملحة عبدالله مع قصة (**يوسف وزليخة**) تناصاً تحويرياً سواء على مستوى الدوافع أم الأحداث أم رسم الشخصيات المسرحية ، وذلك ما يتضح من خلال تحليل الحوار التالى تحليلاً دراميا ،حيث ورد في المشهد السادس من مسرحية "حالة اختبار" :

"المرأة : وهل تظن يا مغفل أننى أدعوك لمخدعي في هذا الوقت المتأخر كى تصلح أدوات كهربائية ؟
الرجل : وإننى غير مستعد لخلاف ذلك .
المرأة : ولكنى أحبك وأحتاجك بجانبى .
الرجل : أنا بجانبك فعلاً ولكنك لا تشعرين بما أعانى ، فأنا من وضعك معى في الثلاجة لنهرب سوياً ونصحو في عالم آخر أفضل ... وما أن تنشقت الهواء حتى أصبحت إنسانة أخرى ... تبحث عن الهواء بريق السلطة والحياة والسلطان . هذا من حقك ولكنى أيضاً لى حقوق ... لمَ لم تفكرى في أننى رجل مثقف أحترم ملكية الآخرين ولا أطمع فيما يملكون أنتى لست من حقى إنك من حق رجل آخر هو الإمبراطور ... وهو إنسان طيب يسعى دوماً لإرضائك وإشباع رغباتك التي لا تهدأ .
امرأة : بالطعام .
الرجل : بالطعام أو غيره ماذا تريدين أكثر من هذا ؟! إنسان يحبك ويجلك بينما أنت تبحثين عن المتعة مع إنسان آخر ... أنا لا أستطيع أن أكون هذا الخائن أبداً .
الرجل : نعم وسوف أغادر هذا المكان فوراً .
المرأة : كما تريد ... من فضلك ساعدنى في فك زرار القميص فهو يخنقنى ..

(١) ملحة عبدالله ، حالة اختبار ، ص ٧٧ .

الرجل : تحت أمرك [يذهب ليفك لها زرار القميص فيفتح القميص تحاول أن تحتضنه فيتركها ويحاول الهرب تنزع قميصه من الخلف فيتمزق وفي هذه اللحظة يدخل الإمبراطور والمهرج] .

الإمبراطور : يا للهول ماذا أرى ؟! خطيبتى مع الخائن في هذا الوضع المخل .

المرأة : صدقنى لم يحدث شيء .

الإمبراطور : اخرس يا نذل يا سافل يا هاتك الأعراض ... الإنسان لا يتغير دائماً ... دائماً يبحث عن الرذيلة .

المرأة : أنا لم أفعل .

الإمبراطور : أعرف أنك لم تفعلى شيئاً فهو جاء إلى غرفتك في ظلام الليل بقصد الخيانة ومحاولة استمالتك للسقوط في الخطيئة وها هو قميصه يخلعه عنه في محاولة إغرائك .

[يأخذ الإمبراطور الفتاة ويخرج] .

المهرج : هل جننت ... حتى تتعدى على المرأة وتمزق قميصها .

الرجل : لا تحاول استدراجى في الحديث أنا لم أفعل شيئاً ...

المهرج : أنت لا تفهم شيئاً .

المهرج : لمَ ... لقد رأيناك وأنت تمزق ملابس المرأة .

الرجل : لم يحدث .

المهرج : لم يحدث ... نحن رأيناك .

الرجل : فقط اختلاف المسمى بين الفك والتمزيق .

المهرج : عدت للفلسفة مرة أخرى .

الرجل : إننى لم أفعل سوى فك زرار القميص .

المهرج : ماذا تقول بالله عليك ... تفك زرار القميص عشر سنوات لم تلحظ لون عينها وفي لحظة تفك زرار القميص .

الرجل : هناك سوء فهم ... أنا لم اقصد شيئاً لقد طلبت منى أن أفك زرار القميص .

المهرج : هي من طلبت ... وما الذي جاء بك لخلوتها ؟

الرجل : هي من طلبت أن آتى لإصلاح أدوات كهربائية .

المهرج : نفس الخطيئة .

الرجل : لا أفهم .

المهرج : هي حواء وزليخة والليدى ماكبث ... أسمع يا رجل ! أنا محاميك وسأشهد معك في القضية وسأحاول أن أخرج بك من هذا المأزق ولن أتنازل عنك أيها الآدم الخجول" (١) .

ففي المقطع الحوارى السابق نلاحظ تناصاً تحويرياً مع قصة يوسف ، فيما يتصل بمقدمات وقائع القضية ، فالثابت في القرآن والتوراة وشروح التوراة وكتب الحاخامات

(١) ملحة عبدالله ، حالة اختبار ، ص ٦١ .

اليهود وكتابات المؤرخين العرب والمسلمين أنه لم يكن هناك اتفاق بين العزيز وزوجته على الإيقاع بيوسف ، ولكن الكاتبة هنا تكشف عن اتفاق بين المراة والإمبراطور على الإيقاع بالرجل ولكل منهما دوافعه ، فالإمبراطور يريد التخلص منه لأنه الوحيد في المشهد هو والمرأة وهو الذي يملك حرية الإرادة والفعل ، والمرأة تتنازعها مشاعر متناقضة فهي تريده لأنه الوحيد الذي يملك الحياة الكاملة ، وتريد الانتقام منه لأنه رفضها متخذاً من الإطار الأخلاقى دافعاً إلى هذا الرفض .

أحدثت ملحة عبدالله تحويراً تناصياً في هذا المقطع الحوارى خرجت فيه بالبطل من إطار البطل الأسطوري إلى إطار البطل المأساوي الواقعي ، فقد أقامت رفض الرجل للخيانة على أسباب بشرية ، فالإمبراطور هو الذي أنقذه من الموت ، ولأن المرأة ليست من حقه دون وجود أسباب تتصل بالغيبيات . أما الموجود في القرآن والتوراة وشروحهما وكتب التاريخ القديم ، فمنها أسباب بشرية وهي إكرام عظيم مصر ليوسف مضافاً إليها أسباب إلهية وهى رؤية يوسف لبرهان ربه " ولما كانت قصة يوسف إحدى قصص القرآن الكريم فإن الخير هو المنتصر ، هذا يعنى أن يوسف قد خرج من هذا الصراع – الامتحان – مبرءاً سالماً حسب المفهوم الإسلامى ، وأن الله سبحانه وتعالى هو الذي أراد ذلك، أى أن النصر كان من الخارج من قيم غيبية ليس لإرادة الإنسان أى تدخل فيها ، أما الداخل فإن النفس أمارة بالسوء ، وهذا يذكرنا بالبطل الأسطورى ... الذي تأتيه المساعدة من خارج ذاته ، من قوى غيبية " (١) .

وقد ترتب على ذلك إحداث تناص آخر مع حكايات قديمة وحكايات حديثة حين قرنت (ملحة عبدالله)بين المرأة وحواء وزليخة والليدى ماكبث ، فثلاثتهم كن وراء سقوط البطل التراجيدى لإشباع رغباتهن الشخصية ، فحواء أغوت آدم حتى أكل من الشجرة فهبط من الجنة . وزليخة حاولت إغواء يوسف فأودت به إلى السجن ، والليدى ماكبث أغوت ماكبث حتى قتل . وكلها خروج على الأسطورة ، لأن السلوك سلوك بشرى ولا علاقة له بالقوى الغيبية . وهو ما يعرف بالواقعية السحرية التي آمنت بها ملحة عبدالله في مسرحها وفي مؤلفاتها النقدية ، فهي ناقدة مبدعة تميل " إلى المدرسة

(١) داود سلمان الشويلى ، تجليات الأسطورة ، مرجع سابق ، ص ٣٣ .

الواقعية السحرية ، فبعد تأمل عميق لمجمل ما ألفته من نصوص وجدتنى مأخوذة بعالم الواقعية السحرية ذلك الذي تستهوية الموروثات الشعبية والتراثية القديمة المحملة بالغرائبيات والأساطير حيث قدرة الخيال على قلب الصورة الواقعية الرتيبة إلى حالة من الدهشة والتجدد والحيوية " (١) .

كما تناصت الكاتبة مع بعض ما ورد في التوراة في تسمية امرأة العزيز (زليخة) ، بينما لم يسمها القرآن الكريم ، وأطلقت عليها المصادر التاريخية العربية القديمة اسم (راعيل)، بالإضافة إلى اختلافات مع كل المصادر السابقة في استباق الباب ووجود سيدها لدى الباب ؛ لأن الإمبراطور هو الذي فتح الباب بناء على اتفاق مسبق مع المرأة .

وتتناص الكاتبة مع بعض نصوص التوراة في نظرة المرأة للإمبراطور (الآله) المفتقد للقدرة ، ونظرة (زليخة) للعزيز ، فقد كان عاجزا للملك مفتقداً للقدرة ، كما يبدو في هذا الحوار المسرحي الذي يدور بعد قتلها للرجل :

"الإمبراطور : والآن ماذا قررت أن تفعلى ؟
المرأة : لقد خدعتني أنت مجرد جسد مطاطى ليست فيك الروح . محض آلة .
الإمبراطور : نعم آلة .
المرأة : وماذا أفعل أنا ؟
الإمبراطور : تعيشين وتأكلين وتشربين .
المرأة : وهذا المهرج .
الإمبراطور : آلة أيضاً ... نحن جميعاً آلات . إلا أنت .
المرأة : أنا وما الفائدة ... امرأة بدون رجل .
الإمبراطور : وماذا تفعلين يا سيدتى ؟
المرأة : لا أعرف ماذا أفعل . لقد خدعتنى .
الإمبراطور : كنت تريدين الآخر [نعيق الغراب] .
المرآة : الآخر رجل مقتول وبيدى قتلته ! قتلت الحياة بيدى وسرعان ما أموت دون أن يكون حياة . والآخر سيتعفن داخل الغسالة" (٢) .

(١) ملحة عبدالله ، حوارها مع مجلة عربيات ، مرجع سابق .

(٢) ملحة عبدالله ، حالة اختبار ، ص ٧٧ .

المبحث الثانى

التَّناص الشعبى

يعد التراث الشعبى رافداً رئيساً في تشكيل وجدان (ملحة عبدالله) ، فكثيراً ما عادت إليه تستمد منه وتتناص معه ، حتى شكل محوراً أساسياً من محاور التَّناص لديها، " والتراث الشعبى هو ما يخلفه الأجداد للأحفاد والأجيال السابقة للأجيال اللاحقة من عادات وتقاليد وأخبار وروايات وثقافة شعبية " [١] ،ويرى فاروق خوشيد أن " مصطلح التراث الشعبى مصطلح شامل نطلقه لنعنى به عالماً متشابكاً من الموروث الحضارى ، والبقايا السلوكية والقولية التي بقيت عبر التاريخ ، وعبر الانتقال من بيئة إلى بيئة ، ومن مكان إلى مكان في الضمير العربى للإنسان المعاصر ... فمصطلح التراث الشعبى إذن يضم الممارسات الشعبية السلوكية والطقسية ، معاً كما يضم الفولكلور والميثولوجيا العربية ويضم أيضاً الأدب الشعبى الذي أبدعه الضمير الشعبى أو العطاء الجمعى لأدباء الشعب العربى في مسيرته الحضارية من قديم وإلى اليوم " [٢] .

وفي دراستنا للتناص على المستوى الشعبى في مسرح ملحة عبدالله سوف ندرسه في ثلاثة محاور :التناص مع المثل الشعبي،التناص مع الحكاية الشعبيَّة،التناص مع المعتقدات الشعبية.

المحور الأول: التَّناص مع المثل الشعبي :

يشكِّل المثل الشَّعبي شكلاً من أشكال الأدب الشعبى ، وقد عُرِّف بأنَّه " القول الجاري على ألسنة الشعب ، الذي يتميز بطابع تعليمى وشكل أدبى مكتمل يسمو على أشكال التعبير المألوف ... . وهو يتميز بمجموعة المميزات التالية : الطابع الشعبى – الطابع التعليمى – أنه شكل أدبى مكتمل – أنه يسمو على الكلام المألوف على الرغم من أنه يعيش في كلام الشعب"[٣] ، وقد تناصت الكاتبة مع المثل الشعبى القائل: (**ما عفريت إلا بنى آدم**)كما يبدو في هذا الحوار من مسرحية" الجسر" :

(١) أمينة فزاري ، مناهج دراسات الأدب الشعبى ، دار الكتاب الحديث ، القاهرة ، الطبعة الأولى ، ٢٠١٠م ، ص ١٧ .

(٢) فاروق خورشيد ، الجذور الشعبية للمسرح العربى ، ص ١٣ .

(٣) نبيلة إبراهيم ،أشكال التعبير في الأدب الشعبي ، دار غريب للطباعة والنشر ، القاهرة ، الطبعة الثالثة ، د . ت ، ص ١٧٥.

"الغفير : الجسر هيوصل بين الناحيتين ... ألا قوللى يا باش مهندس أنت سمعت عن العفاريت اللى بتسرق الحديد .
كمال : عفاريت إيه ... ما عفريت إلا بنى آدم .
قناوى : يعنى مافيش عفاريت ؟
الغفير : مافيش عفاريت ، هتهوب طول ما إحنا صاحيين" (١) .

وهذا المثل يناقش إيمان العقلية العربية بالعفاريت وقدرتها على إيذاء الإنسان ، فهو قادر من وجهة نظر هؤلاء البسطاء على سرقة الحديد من الغفير .

كما تناصت الكاتبة مع المثل الشعبى **(ظل بصلة ولا ظل جزرة)** وهذا المثل يطلق للاستعاضة بالسيء لتوافر الأسوء ، فالاثنان كلامهما مر ، ولكن أحدهما أَمَرّ ، وهو قريب من المثل القائل (قال ايش جبرك على المر قال اللى أمرّ منه) . والأصل في هذا المثل (ظل راجل ولا ظل حيط) . ويبدو هذا التَّناص في المقطع التالي " إيه القرف ده ، يعيد الكرة مع أخرى ، معقولة ، معقولة ، أهو ظل بصلة ولا ظل جزرة ، إيه الحزن ده ، هو أنا شميت أنظف منها وقلت لأ ؟ ... " (٢) .

وهذا التَّناص يثبت إمكانية تغيير أى فرد من أفراد الشعب في تغيير المنتج في الأدب الشعبى ، فهو ملك للشعب ، وليس ملكاً لشخص معين . وبالتالى فمن حق أى فرد أن يغير فيه ، مادام في مرحلة المشافهة ، فالأمثال " الشعبية التي يستشهد بها الكثيرون في المواقف الحياتية اليومية كانت قد صدرت أصلاً في مواقف ومناسبات انقضت ثم نسيت تماماً بينما بقيت الأقوال والأحكام متداولة بين الناس على مر العصور مما يدل على اتساع مغزاها وإمكان الرجوع إليها للتعبير عن واقع الحال حيثما وأينما وكلَّما اقتضت الظروف ذلك ، وبصرف النظر عن اختلافات الزمان والمكان . وثمة تشابه كبير بين الأمثال الشعبية في مختلف مجتمعات العالم العربي لدرجة قد تصل إلى حد التطابق أو مع اختلافات طفيفة في بعض الألفاظ " (٣) .

(١) ملحة عبدالله ، الجسر ، ص ٢٠٢ .
(٢) ملحة عبدالله ، اتش ون إن ون ، ص ٢ .
(٣) أحمد أبوزيد ، هوية الثقافة العربية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، ٢٠١٢ ، ص ١٧٣ .

كما تناصَّت ملحة عبدالله مع المثل الشعبى القائل: (**اليد البطَّالة نجسه**) وهو مثل يحض على قيمة العمل ، فقد ورد هذا التَّناص في مسرحية "زمن المنظى" في هذا الحوار :

"موظف ١ : وبعدين يا جماعة صار لنا مدة واحنا جالسين لا شغلة ولا مشغلة .
مفرح : يا أخى المهم إنك تحضر وتمضى حضور وانصرف وآخر الشهر تشيك الشيك .
ماجد : لا والله يا جماعة اليد البطالة نجسه . وكلنا لابد إن نحن ندخل مرة وحدة على المدير ونطلبه السماحة" (١) .

وقد ورد هذا المثل أيضاً في مسرحية "الجدة حكاية "حاملاً الدلالة نفسها" (٢)

وهو ذو طابع تعليمى تربوى ، وإن كان القول بالطابع التعليمى للمثل يطرح إشكالية ، هي أنَّنا لا نتذكر المثل إلا بعد المرور بالتجربة السيئة ، فعلى سبيل المثال حين يتدخل الإنسان فيما لا يعنيه فيسمع ما لا يرضيه يتذكر المثل ، فطابعة التعليمى تراكمى وليس مباشراً .

كما تناصت الكاتبة مع المثل القائل: (**اللى يخاف من العفريت يطلع له**)،يبدو ذلك في هذا الحوار :

"خضرة : أيوه أنا كنت بالعبها مع الولاد بس وقعت في عين العفريت ومن ساعتها مش فاكرة أى حاجة إيه ده انتو مسحتوها من على الأرض .
الأب : أيوه يا خضرة لأن اللى يخاف من العفريت يطلع له . واللى يلعب الحجلة ما يخاف من عين العفريت ، وأنتى خفتى وعلشان كده وقعت مش عيب إنى أقول إنى خايف لكن العيب إنى أكابر وما أواجهش الخوف بنفسى" (٣) .

وهو تناص اعتمد على آلية الاجترار دون إدخال أى تعديلات عليه . وهذه الآلية هي الأكثر شيوعاً في التَّناص مع المثل الشعبى ، والكاتبة هنا تحدث نوعاً من الرمز في المثل الشعبى فالعفريت هنا رمز للدولة الاستعمارية ، بينما خضرة رمز للدول النامية أو الضعيفة) .

(١) ملحة عبدالله ، زمن المنظى ، ص ١٦٢ .
(٢) أنظر:ملحة عبدالله ، الجدة حكاية ، ص ١٢ .
(٣) ملحة عبدالله ، الحجلة وعين العفريت ، ص ١٢٢ .

فالهدف من هذا المثل تعليمى أو تربوى ، حيث هدفت الكاتبة إلى تربية جمهور المتلقين تربية سياسية بعدم تضخيم حجم الدول الاستعمارية .

وهناك التَّناص مع المثل الشعبى العربى القديم (**جعجعة من غير طحن**) أو (جعجعة بلا طحن) ، كما يبدو من هذا الحوار :

"العجوز : بل أريد أن تدركى الحقيقة أيتها المكابرة ! تشبهين أمك في كل شيء .

الابنة : نعم حتى هذه الخصلات التي تنساب على جبينى . لقد سئمت هذه الثرثرة .

الابن : جعجعة بلا طحن . في تلك الأيام الخوالى حينما كانت تغسل مياه الأمطار شجر الكافور الذي يحتضن منازلنا . كنا نتقافز فرحاً ونطارد تلك الضفادع الصغيرة "[1] .

وهذا المثل يضرب لمن كثر كلامه وقل فعله ، وهو كغيره من الأمثال ذو طابع تعليمى تربوى فهذا الأمر منهي عنه . حتى في أمثال القرآن ، فقد روى السيوطى أن "ضرب الأمثال في القرآن يستفاد منه أمور كثيرة : التذكير، والوعظ ، والحث ، والزجر ، والاعتبار ، والتقرير ،وتقريب المراد للعقل ، وتصويره بصورة المحسوس ، فإن الأمثال تصور المعانى بصورة الأشخاص،لأنها أثبت في الأذهان لاستعانة الذهن فيها بالحواس " [2]

كما تناصت الكاتبة مع المثل الشعبى القائل: (**داري على شمعتك تقيد**) وهو مثل يحمل طابعاً تعليمياً ، يعلم المتلقي أن لا يكشف أسرار حياته أمام الآخرين حتى لا يحسدوه أو يفسدوا عليه أموره ، يبدو هذا في هذا المقطع الحوار من مسرحية "مية أراجوز "

"لوزة : ما قلت لك ياسى علي المولد لا ، ناس كثير من الحتة تشوفنى

على : وهو الحب يستخبى يا لوزة ، أنا عايز الناس دى كلها تعرف إن أنا بحبك .

لوزة : دار على شمعتك تقيد ياسى علي" [3] .

(١) ملحة عبدالله ، الطاحونة ، ص ١٢٧ .

(٢) السيوطى ، الإتقان في علوم القرآن ، تحقيق : محمد أبوالفضل إبراهيم ، دار التراث ، القاهرة ، الطبعة الثالثة ، ١٩٨٥م ، ٣٨/٣ ، ٣٩ .

(٣) ملحة عبدالله ، مية أراجوز ، ص ٢٢٩ .

ويتبقى الإشارة إلى أن الأمثال عبارات مسكوكة يتم تناقلها كما هي ، ويصنفها البلاغيون العرب استعارة تمثيلية لأنها تنقل حالة كاملة قائمة على التشبيه، فأمورك شمعة وصلاح الأمور إنارة الشمعة . والاستعارة التمثيلية هي ما كان " وجه الشبه فيها منتزعاً من متعدد " (١) .

وهناك التَّناص مع المثل الشعبى القائل (**إكف القدرة على فمها تطلع البنت لأمها**) وهذا المثل ليس ذا طابع تعليمى ولكنه يعكس نظرة الشعب أو الجماعة الشعبية إلى الآخر والكون والحياة . وهو يؤكد على ضرورة الاختيار للبنت عند الزواج، لأن العرق دساس . يبدو ذلك في هذا المقطع الحوارى من مسرحية (مية أراجوز) .

"الأراجوز : من كل نساء الدنيا اخترتك وفي أحسن عيشة عيّشتك ليه تخونينى ؟

حسنية : أنا ما خونتش .

الأراجوز : لأ وقلبى الأعمى شافك .أنت خاينة وأمك خاينة وإكف القدرة على فمها تطلع البنت لامها" (٢) .

وإذا كانت الكاتبة قد اعتمدت على آلية الاجترار من آليات التَّناص في تناصها مع الأمثال الشعبية السابقة ،فإنَّها في تناصها مع المثل الشعبى القائل (أول القصيدة كفر) قد اعتمدت على آلية الاختصار حيث لم تورد المثل كاملاً ، اعتماداً على ذاكرة المتلقي الذي يتواصل معها . وهذا المثل يحمل دلالة التوجُّس والخوف ،يبدو ذلك في هذا المقطع الحواري من مسرحية (مية أراجوز) .

"السلطان : أنزل إزاى وأنت هتخرج من هنا إزاى ؟

علي : عشرة آلاف دينار يفكو سجنى وتبان الحقيقة .

السلطان : عشرة آلاف دينار ليه ؟!!!

علي : رشوة طلبها منى جنزير .

السلطان : رشوة ؟

علي : أنت لسه شفت حاجة ده أول القصيدة .

السلطتان : اسمع يا أخ ... إسمك إيه ؟

علي : على الناظر .

السلطان : أنا ها أديلك الفلوس ومن بكره تنزل معايه البلد "(١) .

(١) السيوطى ، الإتقان في علوم القرآن ، مرجع سابق ، ص ١٤٠/٣ .

(٢) ملحة عبدالله ، مية أراجوز ، ص ٢٣٥ .

كما تناصت الكاتبة مع المثل الشعبي القائل: (**المال السايب يعلم السرقة**) تناصاً اجترارياً في مسرحية (مية أراجوز) حيث ورد في هذا الحوار بين على و(جنزير) و(سايب) :

"سايب : مبروك البراءة ياسى على .
علي : براءة إيه وتهمة إيه .
جنزير : تهمة الإساءة للسلطان .
سايب : تقدر تقولى الفلوس اللى أخدتها ودتها فين .
علي : فلوس إيه ... قصدكم التعويض .
سايب : أيوه التعويض ... مش التعويض ده عليه ضريبة .
جنزير: واللا فاكره مال سايب .
علي : والمال السايب يعلم السرقة .
سايب : أنت بتهزأني ياعسس" (٢) .

وجاء التناص في مسرحية "الاسم عربي" ،في المقطع الحواري التالي

"الراوى : قال الراوى يا سادة يا كرام ... بعد ما شم ابن مغلوب نفسه في الدنيا وأوأ مرتين وسكت .
الراوية : إذا كان الكلام من فضة ، فالسكوت من دهب .
الراوى :أنتى قلبتى الكلام إذا كان السكوت من فضة فالكلام من دهب" (٣).

فقد اعتمدت الكاتبة على آلية الحوار التَّناصي وهي أرقى آليات التَّناص لكونه تناصاً قصدياً لا عفوياً حيث يقصد نصاً لآخر يستلبه ويحطمه ،ويدخل في صراع معه لكى يثبت موقفاً أيدلوجياً ، وهذا ما يبدو من خلال تناص الكاتبة مع المثل الشعبي القائل: (**إذا كان الكلام من فضة فالسكوت من ذهب**) وقد غيرته الكاتبة ليصبح (**إذا كان السكوت من فضة فالكلام من ذهب**) فقد نقضت المثل واستلبته لكى تكسب المتلقى العربى قيمة حرية التعبير عن الرأى في مواجهة الأنظمة الحاكمة وفي مواجهة الدول الإمبريالية .

(١) ملحة عبدالله ، مية أراجوز ، ص ٢٤٦ .
(٢) المصدر السابق ، ص ٢٥٦ .
(٣) ملحة عبدالله ، الاسم عربى ، ص ٨ .

المحور الثَّاني : التَّناص مع الحكاية الشعبية

وقد تناصت الكاتبة المسرحية ملحة عبدالله مع كثير من الحكايات الشعبية التي تركزت في الوجدان الجمعي للشعوب ، والتي أصبحت ثيمات مضمونية لدى شعوب العالم المختلفة . وهي في تناصها هذا تحاول أن تنقل هذه الفكرة وتكسبها دلالات خاصة .

فقد وردت حكاية (**شهرزاد وشهريار**) **أو** (**حكاية ألف ليلة وليلة**) (شهرزاد وشهريار) في مسرحية "صيد الأمواج" ،بما يحمل الصراع بين الكلمة والفعل كما يبدو في هذا الحوار المطوَّل :

"المرأة : لم ألمس يوماً دانة ، لم أعرف بريق عينيها .

الكورس : ليست كل الأشياء مسروقة ، بعض الدانات لا يبرق هي تدافع عن نفسها ، لا أحد يدافع عنها ، أحكى يا شهرزاد .

المرأة : ألف ليلة وليلة ، أسمع يا شهريار ... ياسيدى الأمير كان اليوم ممطراً وللريح زئير .

ضابط الكلام : لا أريد . أسمع حكايات فقط افعلوا ما أريد .

الكورس : ها هو بدأ يقاطعها فلا نسمع شيئاً . إنه يخاف من قول الحق ، تنسحب إلى الزورق الرابض في البحر . وتترك عدنان يتذكر .

[تخفت الإضاءة وتنير على أطلال المنازل المهجورة يتأملها عدنان]

عدنان : هنا كان البيت القديم ، تملؤه صرخات الأطفال ، وضجيج الأم يملؤه ، والأب ساكن ، مسكين ، يأتى بالدانة ويأخذها شيخ الصيادين ، كنت أعانى من فرط الجوع فأملأ رأسى بالنوم ، أيقظنى صوت حاد ، ينادى : أبوك يا عدنان قد مات ، في عمق البحر ، كنا لا نقوى على فعل البحر ، لكن أخى الأكبر بعض الشيء تناول أشياء الغوص ، وذهب للبحر يناديه ، بيوت الحى مهجورة ، البحر يقتات عليهم ، لم يبق شيء .

المرأة : كان أبى صياداً ماهراً ، يموج البحر بذراعيه ، تخاف منه الحوريات ، لكن البحر غدار ، يأخذ أحلام الثكلى ويغزو الآمال المنحوتة .

عدنان : [يكمل مناجاته] نعود من ميدان اللعب ، نفرح بأقراص الخبز الجاف، ننقع ما يبقى منها ، ونحلم بأكل اللحم .

عدنان : تعالى هناك ، فلنسمع حكايات الأهل ، في وسط البحر ، سنسمع شيئاً أحلى" (١) .

(١) ملحة عبدالله ، صيد الأمواج ، ص ٩ .

ويلاحظ على هذا التَّناص أنَّه تناص امتصاصى تحويري أي أنها تمتص النَّص السابق وتحوره باتجاه المقصدية التي تهدف إليها . وتبدو ملامح هذا التحوير في أن الحكى الذي كان النص السابق يعهد به إلى شهرزاد أسندته الكاتبة إلى شهريار ، وهذا التحوير مرتبط بالموقف السياسي المأمول لدى الكاتبة ، فالصراع في المسرحية صراع سياسى بين أمريكا والدول النَّامية أو الضعيفة وخاصة العربي منها ، فـ"عدنان "وهو الشخصية الرئيسة في المسرحية يرمز للعرب الذين هم أبناء عدنان وقحطان .

لذا يرى فائق مصطفي أن "حكايات ألف ليلة وليلة أو حكاية شهرزاد وشهريار تصلح أن تكون وسيلة رئيسية بين وسائل تحقيق التسلية على المسرح ... وفي الوقت ذاته تصلح أن تستخدم إطاراً يعبر عن قضايا فكرية مختلفة "[١] .

ويلاحظ أيضاً أنَّ من ملامح التَّناص الامتصاصى التحويرى في هذه المسرحية الحضور والحضور المضاد بين الكلمة والفعل أو الكلمة والسيف حسب المصطلح السياسي . فإذا كانت فريال غزولى قد قالت على لسان شهرزاد " أنا أحكى إذن أنا موجودة " فإن ملحة عبدالله تريد أن تقول على لسان عدنان وضابط الكلام الذي هو الكاتبة نفسها " أنا أفعل إذن أنا موجود " وليس هذا إنكاراً منها لقيمة الكلمة أو القلم، حيث تأتى فاعليتها " من قبيل الإعجاز الذي يلتئم فيه الأضداد ، فهو يشرب ظلمة ويلفظ نوراً " [٢] .

ويلاحظ في المقطع الحوارى السابق أنَّ ضابط الكلام كان دائماً يطلب من شهرزاد وشهريار التوقف عن الحكى (الكلام أو القلم) والتحول إلى الفعل (السيف) أو المزاوجة بينهما . ونقصد بالمزاوجة أو التجاور استدعاء كل منهما للآخر حيث يتلازم رسول الجنان [السيف] ورسول البنان [الكلمة أو القلم] وهما " قلما يتساويان في النفس الواحدة ، فمن الناس من تنزع به نظرته إلى الفكر يبرق في الكلمة المجنحة يسيل بها القلم ، ومنهم من تستبد به دواعى الغلبة يجلبها في البطولة الشامخة يضعها السيف ولكن هذا وذاك أداة من أدوات المغامرة الروحية ، ومعقل من معاقل الفعل المتعالى الذي

(١) فائق مصطفي ، أثر التراث الشعبى على المسرح النثري في مصر ، دار الرشيد ، بغداد ، ١٩٨٠م ، ص ١٣ .

(٢) ديوان أبى تمام بشرح الخطيب التبريزى ، تحقيق :محمد عبده عزام ، دار المعارف ، القاهرة ، الطبعة الثالثة ، د . ت ، ١٢٢/٣ ، ١٢٣ .

ينم عما في الثقافة من شباب ويدل على ما فيها من إيجاب " [١] . وهذا التحول الذي يؤدى إلى الانحياز ، إما إلى الكلمة وإما إلى الفعل يرتبط بظروف المجتمع السياسية والثقافية، وحين كانت " الثقافة العربية في عنفوانها ،كان للسيف فيها سلطان وللقلم سلطان مثله . وإذا كان قد جرى بينهما تفاضل ، فإن هذا التفاضل لم يكن ليفضى إلى انتفاء قيمة أحدهما إذ كان ذلك إيذاناً بأفول الثقافة ، يتبلَّد فيها القلم فيجف ويسقط ، و يكلّ فيها السيف فيصبح سيفاً من خشب تسخر منه حقيقته الخشبية "[٢] . كما سبق القول في فصل الحضور المسرحي .

كما تحقَّق في مسرح (ملحة عبدالله) التَّناص الشعبي مع (**سيرة أبي زيد الهلالي**)،وسيرة أبي زيد الهلالي واحدة من أشهر السير الشعبية العربية ومن أكثرها استلهاماً في الأدب العربي الحديث ، لأنَّها تمثل الطموحات العربية ، وتمثِّل حفزاً للشعوب العربية لكسر أغلال الضعف والتبعية ، وهي سيرة من سير البطولة [٣].

وقد تناصت ملحة عبدالله مع سيرة أبي زيد الهلالى تناصاً استرجاعياً حيث استدعت بتناصها هذا شخصية تحمل بعداً بطولياً ، فهو القادر على فتح المداين دون أن توظف هذا التَّناص ،كما يبدو في هذا الحوار :

"قناوي : والله يا عمى أنا حاسس إنك ما عايز الجسر يكمل .
الغفير : ليه ؟ ليه بتقول الكلام ده ؟
قناوي : هتشتغل فين لو خلص ؟
الغفير : أى مكان .
قناوي : والله ما تعرف ... أنا كل يوم باشوفك بتركب الحديد وفاكر إنك أبوزيد الهلالى ... وهتفتح مداين ... وأشوفك بتعد حديد الجسر كما لو إنك خايف عليه ليتسرق ... خايف من إيه ؟ هو فيه حد بيهوب النواحى دي . دي حتة مقطوعة يا عمى ما يجيها غير العفاريت .
الغفير : روح نام وسبني في حالي" [٤] .

(١) لطفي عبدالبديع ، ميتافيزيقا اللغة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٧م ، ص ٧٥ ، ٧٦ .

(٢) لطفي عبدالبديع ، ميتافيزيقا اللغة ، المرجع السابق ، ص ٧٦ .

(٣) أنظر :أحمد شمس الدين الحجاجى ، مولد البطل في السيرة الشعبية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ٢٠١٠م ،ص ٤٩.

(٤) ملحة عبدالله ، الجسر ، ص ١٩٣ .

كما يتحقق في مسرح ملحة عبدالله التناص على مستوى الحكاية الشعبية ، فتوظف قصَّة (**حسن ونعيمة**)،وهذه الحكاية تقع في موال قصصى استلهم في أكثر من عمل درامي،وإذا كان (شوقى عبدالحكيم) و(نجيب سرور) قد أحدثا إسقاطاً سياسياً في حكاية حسن ونعيمة على الواقع السياسى المصري ، فإن ملحة عبدالله لم تخرج بها عن إطارها الاجتماعي على الرغم من جمعها مع حكاية إيزيس وأوزيريس كما فعل نجيب سرور. كما احتفظت بالمكان وهو قرية المنشية في صعيد مصر [١]..

و ملحة في تناصها مع حكاية (**حسن ونعيمة**) لم تحْدث زخماً سياسياً كما هو الحال عند شوقى عبدالحكيم ونجيب سرور ،ولكنها بدأت وانتهت تسليمية مسلمة بالقدر والمكتوب أو القضاء والقدر كما هو في أصل الحكاية . فهو تناص امتصاصى يسجل النص السابق ويحترمه ولا يحور فيه أو يغيرفيه ،كما يبدو في هذا الحوار الدِّرامي :

"امرأة ٣ :خلصوا يا بنات الشمس غابت والزفة قربت وساعتها البلد هتزيط

امرأة ٢ : حسن المغنواتى زينة الشباب أبولاسة وجلابية هينور الزفة الليلة ؟

امرأة ١: ده إنتى بتحلمى حسن خلاص زفته كل ليلة خالية من غيره وعروسته مستنية لكن ما فيش فايدة بقى لنا على ده الحال سنين وسنين .

مجموعة : لموا لموا المحصول لموا الزفة جاية .

امرأة ١: يا حسرة عليَّه أهو كل يوم من ده . زفة بدون عريس ولا حتى عروسة.

امرأة ٣ : أهو المنشية بتفرح ولو بالكذب .

[تدخل الزفة بأغنية واستعراض وجمهرة من الناس يغنون للعريس الغائب يدخل عرفة يحمل فانوسه وفى اليد الأخرى ، عكازاً] .

عرفة : المركب يا ناس وصلت وعليها نعيمة [ترسو المركب وتنزل منها صاحية].

صاحية : زفة مين دى ؟

عرفة : زفة حسن يا نعيمة .

صاحية : لكن أنا صاحية .

عرفة : عارفين يا نعيمة وكلنا صاحيين معاكى للصبح .

صاحية : أنا صاحية بنت الشيخ حسن وبدور على نعسان .

عرفة : صاحية إيه ونعسان إيه أنتى نعيمة .

صاحية : والله أنا صاحية .

عرفة : دى مين يا جماعة ؟

(١) أنظر :لطفي عبدالبديع ، ميتافيزيقا اللغة ، مرجع سابق ، ص ٧٥ ، ٧٦ .

المجموعة: نعيمة .
صاحية : جرى إيه يا عم عرفة هو أنت مش عارفنى .
عرفة : شوفى يا صاحية يا بنتى ... فى المكان ده اللى ما غيروش الزمن .
[يخفت الضوء وينسحب الناس ويدخل حسن]
صاحية : نعسان ! الحمدلله إنى لقيتك .
حسن : أنا حسن يا نعيمة وحشتينى موت [ومن هذه اللحظة يتم نداء صاحية بنعيمة] .
نعيمة : إنت اللى وحشتنى قوى يا حسن .
حسن : إمتى يتلم الشمل يا نعيمة بقى ... أنا تعبت من الليل والموال . وقلوب الحيارى والولهنين ذابت ويا قلبى وقلبك يا نعيمة .
نعيمة : أنا لازم أروح .
حسن : خليكى معايا شوية يا نعيمة .
نعيمة : يا حسن بيتهيأ لى إن كل صخرة أو حجرة وراها حد من أهلى... ده البلد كلها أهلى يا حسن . ما هو لو حد لمحنا يا يذبحونى يا يذبحوك أنا لازم أمشى .
(نعيمة تلمح صديق حسن محمد الطبال قادم] .
حسن : ما قلنا خليك شوية .
نعيمة : يا خرابى يا حسن ده محمد الطبال جاى [تخرج مسرعة]" [(١)] .

فإمعاناً في التداخل النصِّى تم إيهام صاحية بأنها نعيمة ، كما توهمت هى فى البداية أن حسن هو نعسان وتم التحول الإيهامى فى المقطع السابق أكثر من مرة . ولعل الكاتبة تقصد من وراء هذا النوع من التناص إلى القول بأن قدر المحبين هو اللوعة والعذاب .

كذلك تناصت ملحة عبدالله مع حكاية (**ياسين وبهية**) ، وهى من حكايات العشق والكفاح عند الشعب المصرى ، حتى كتب عنها الموال القصصى ياسين وبهية ، وقد استلهمت هذه الحكاية فى المسرح المصرى الحديث ، فقد استلهمها نجيب سرور فى مسرحيته الشهيرة ياسين وبهية التى كتبها عام ١٩٦٤م [(٢)].

ففي المقطع الحواي تقول :

"[يمسك يدها فى حلم تدخل بالزفة وتزف بهية لياسين ويغنى لها ياسين]
بهية : حلوة قوى الزفة وصوتك كمان يا نعسان .

(١) ملحة عبدالله ، صاحية ونعسان ، ص ٩ – ١٢ .

(٢) أنظر:سيد على إسماعيل ، أثر التراث العربى فى المسرح المعاصر ، دار قباء ، القاهرة ، مؤسسة المرجاح ، الكويت ، ٢٠٠٠م ، ص ٢٦٧ ، ٢٦٨ ، بهية صدقي رشيد،أغاني مصرية شعبية،مكتبة الأنجلو المصرية،القاهرة، ط٢، ١٩٨٢م،ص٦٠،٦١.

ياسين : ده أنتى اللى قمر يا صاحية .
صاحية : أوعى تسيبنى تاني ده أنا حلفت بالله العظيم ما ارجعش إلا وإنت معايه وترد كيد عنيف فى زوره ... البلد كلها مستنياك يا نعسان هتتخلى عنهم ؟
ياسين : كل البلد خايفين وإنتي عارفة اللى ينصرنى ... لا ... ده التابوت أرحم.
بهية : لا ... يا نعسان لازماً تفض التابوت وتلم الجراح وتلم روحى أنا كمان وتشوف ضناك ده اللى زى العسل ... شوف [تخرج له طفل فى اللفة].

[ويدخل على استعراض السبوع وينثر الملح وسط الشموع وأثناء الرقص والاحتفال يدخل رجال البوليس ويطلقون الرصاص على ياسين ، يسقط ياسين قتيلاً وسط صراخ بهية ، يدخل عرفة يحمل فانوسه] .

عرفة : يالله بينا يا بنتى يا صاحية خلاص المولد انفض دول هربوه من السجن علشان ينقتل وسطينا بعيار طايش ويتفرق دمه بين الناس .
بهية : استنى يا عم عرفة .
عرفة : استنى إيه ؟
بهية : نعسان ... !!
عرفة : ما له نعسان ؟
بهية : ما هى دي تاني حتة " [1] .

و تناصت مع الموال

"يا بهيـــــة وخبريـــــنى ع اللـــــى قتـــــل ياســـــين
قتلـــــوه الســـــود عينيـــــه مـــــن فـــــوق ظهـــــر الهجـــــين
وبهيـــــة فى المحـــــاكم خـــــدت واحـــــد وكيـــــل
أحكـــــم يا بيـــــه النيابـــــة قـــــدامك مظـــــاليم
عـــــوج الطربـــــوش علـــــى شـــــقة وحكـــــم بأربـــــع ســـــنين
ســـــنتين فى الســـــجن العـــــالى واثنـــــين فى الـــــزنازين
وعـــــد ومكتـــــوب عليهـــــا ومســـــطر ع الجبـــــين
وأنا كـــــل مـــــا أقـــــول التوبـــــة يا بـــــوى تـــــرميني المقـــــادير". [2]

وإذا كان تناص نجيب سرور مع الموال القصصى (ياسين وبهية) تناصاً امتصاصياً، يجل النَّص السابق ويحترمه وإن أدخل عليه بعض التعديلات، فإن ملحة عبدالله اختصرت النَّص أو أخذت من الاختصار آليه لتناصها مع الموال . فلم تتعرَّض لمقاومة الإنجليز وحلفائهم لاسيما أن الموال يؤرخ لفترة الحرب العالمية الثانية .

(١) ملحة عبدالله ، صاحية ونعسان ، ص ٨٩
(٢) ملحة عبدالله ، صاحية ونعسان ، ص٩٠ .

كما أنَّها اعتمدت على التَّناص الإيهامى الذي انتهجته في التناص مع حكاية (**حسن ونعيمة**)سابقا .

وقد تناصت ملحة عبدالله مع هذا الموال القصصى "**شفيقة و متولي**"فى مسرحيتها (**صاحية ... ونعسان**) اعتماداً على آلية الاجترار والتحوير وآليه الإيهام ، كما يبدو فى هذا المقطع الحوارى :

"صاحية : الحقنى يا عم عرفة المركب هتغرق ونغرق كلنا .
عرفة : ما تخفيش يا شفيقة ... شفيقة عمرها ما تغرق .
صاحية : تعبتنى يا عم . مرة نعيمة ومرة بهية والمرة دى شفيقة ... يا عم أنا صاحية وهاغرق .
عرفة : عمرك ما تغرقى طول ما أنت صاحية يا شفيقة يا بنتي بس أنتي امسكي الفانوس .
صاحية : يوه يا عم عرفة الرياح هتطفيه .
[يضاء جانب المسرح على متولى وهو ينشد مواله وشفيقة تستمع له].
شفيقة : أنت فين يا متولى طالت ليالى وأيام وأنا باستناك . يا بن أمى وأبويه ونن عيني من جوا ... أنا خلاص تعبت من الغربة .
عرفة : فيه إيه يا صاحية ... أنت بتكلمى نفسك وإلا إيه ؟
صاحية : أنا شفيقة يا عم عرفة ومستنية نعسان .
عرفة : برجلتى دماغى ... أنت شفيقة والا صاحية .
صاحية : ما تفرقش يا عمى ! شفيقة هى صاحية وصاحية هى شفيقة والهم واحد.
[تضاء منطقة القرية على مجموعة من النساء ، النساء يطلقون الضحكات ، وهم نفس النساء اللاتى فى المشهد الثانى] .
امرأة ١ : [وسط ضحكات الجميع] قال إيه البنية غريبة .
امرأة ٢ : جتها ضربة .
امرأة ٣ : قال إيه وماشيه على حل شعرها .
امرأة ١ : وفى الآخر تستني متولي .
امرأة ٢ : ده هيدبحها .
امرأة ٣ : الذبح عليها شوية .
امرأة ١ : ها تولها الداية تخلصها .
... صاحية: يا عم عرفة ما تخلصني من شفيقة دي اللي تعباني .
عرفة : شفيقة غلبانة ومظلومة لكن العيب على متولى اللى ساب الديابة تنهش فى لحمها .

صاحية : قصدك إيه ؟
عرفة : قصدى إن البنية مظلومة وكل اللى اتقال عليها افترى .
صاحية : يعنى إيه يا عم ؟ اللى أنا أعرفه إن شفيقة وقعت فى الغلط .
عرفة : يا بنتى شفيقة بنت اليومين دول غير شفيقة بتاعة الحكاية .
صاحية : يعنى إيه ؟
عرفة : يعنى شفيقة غير شفيقة ومتولى غير متولى .
... [تضاء منطقة متولى وهو راجع من الجهادية]
متولى : أنا راجع يا شفيقة اغسل عارى بإيديا دول اللى اترتب على الشرف والعفة .
شفيقة : بس ارجع يا متولى وخلصنى من الهم والظلم وألسنة الناس .
متولى : كان لازم تحمى ظهرى .
شفيقة : منها لله بنت الحرام اللى قادتنى لسكة الحرام .
متولى : جاى يا شفيقة وهخلصك وحياة إيديا دول [يخنقها بيديه] .
شفيقة : إلحقونى يا ناس ... يا ناس هموت [يدخل جمع من الناس] .
امرأة ١ : حرام عليك البنية هتموت .
متولى : لازم اغسل عارى يا غربان البوم .
رجل : أنا اللى هخلص عليك .
[تهرب شفيقة من يده ويعترك متولى مع الرجل] .
متولى : إنت اللى لازم تموت. إنت اللى جرتها للغلط يا نذل وما حفظتش غيابى [يضربه على رأسه فيطعنه الرجل ويسقط متولى قتيلاً تضاء منطقة صاحية وعرفة] .
صاحية : الحق يا عم عرفة ده متولي مات ومتولى مفروض إنه يبقى عايش .
عرفة : أيوه يا بنتى ... ما أنا قلت لك إن متولى بتاعنا غير ... يا لله بينا" [١] .

المـوال القصصـى "شـفيقة ومتـولى" يحكـى قصـة الصـراع بـين الطبقـة الـدنيا والطبقـة الأرسـتقراطية فى فـترة مـا قبـل ثـورة يوليـو ١٩٥٢م ، وقـد ارتبطـت الطبقـة الأرسـتقراطية بالرأسمالية الظالمة المستغلة التى سرقت من الطبقة الدنيا مالها وشرفها أيضاً .

فـ(**متـولى**)الـذى يمثـل الطبقـة الـدنيا ذهـب إلى الجهاديـة أو الجـيش لأداء الخدمـة العسكرية تاركاً (**شـفيقة**)شقيقته دون دخـل اقتصـادى تعيش به ، مما دفعها وهى الفتاة الجميلة أن تعمل خادمة لدى (**الباشا**) الذى انتهك عرضها ، و عاد متولى ليثأر لعرضه بقتل (شفيقة) المظلومة ، فهو لا يقدر على قتل الظالم وهو (الباشا) فقُتل ، فقد بخلت طبقة الرأسمالية المستغِلَّة عليه بالمال وبالشرف وحتى بالحياة .

(١) ملحة عبدالله ، صاحية ونعسان ، ص ٩١ – ٩٣ .

فالكاتبة تطرح رؤية جديدة من خلال هذه المسرحية ، فـ(شفيقة) اليوم غير شفيقة الأمس ، ومتولى اليوم الذى قتل غير متولى الأمس الذى لم يُقتل ، لأن مسئولية حماية الطبقة الدنيا أو طبقة البلوروتاريا أصبحت مسئولية المجتمع ،. وينبغى على المجتمع أن يضغط على نفسه وليس على الفرد إذ الثابت " أن كل مجتمع – كما يقول الاجتماعيون – هو مجتمع ضاغط فكما يرى "دور كايم " فإن أولى خصائص الحياة الاجتماعية هى الإكراه الذى يعتبر مقياساً يستند به على ما هو اجتماعى أو غير اجتماعى ، وكذلك ماركس الذى يرى أن تاريخ المجتمعات هو تاريخ صراعى ، وأن العنف ينجم عن تحول بنية لا عنف فيها هى الملكية التجارية إلى بنية عنيفة هى الملكية الرأسمالية وينتهى هذا التطور إلى وضع عنيف هو فقدان العامل ملكية عمله واستغلال فائض قيمته ، عند هذا نجد أنفسنا فى وضع عنيف ، ولذلك فإن العنف لدى ماركس يلعب دوراً هاماً فى التاريخ . فكل مجتمع قديم يحمل فى طياته مجتمعاً نقيضاً يحطم أشكالاً اجتماعية جامدة " [1] .

وتحول العنف من قتل شفيقة إلى قتل متولى هو تحول فى رؤية الكاتبة حول مسئولية المجتمع ، لأن " العنف بتحوله دائماً نحو الأضحية البديلة (عبر لعبة الاستبدالات) يفقد رؤية الموضوع الذى قصده بدئياً ، وطالما بقيت الأضحية حية لا يمكنها أن تجعل التحويل الذى بنيت عليه ظاهراً ومن ثم تفقد الأضحية فاعليتها " [2] .

وقد تناصت الكاتبة مع قصة **"سعد اليتيم و صبيحة"** ، فقد اعتمدت آليتين هما الاجترار دون تحوير ، والإيهام كما يبدو فى هذا الحوار المسرحى .

"[تدخل مجموعة من الناس يهدئون من روع بدران وهو رجل فى حوالى الخمسين من عمره] .

رجل ١: سعد يتيم وملوش حد .

بدران : له . داهية تاخده أنا لازم أصفى دمه . مين الجدع فيكم اللى يجيبه لى .

(١) محمود نسيم : المخلِّص والضحية " رؤى العالم لدى محمود دياب وصلاح عبدالصبور" ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، مصر ، ١٩٩٦م ، ص ٢٣٠ ، ٢٣١ .

(٢)المرجع سابق ، ص ٢٣٣ .

رجل ٢: هنجيبه لك وتعمل فيه ما بدالك بس مش كده وبعدين صبيحة بنتك برضه .
بدران : ده إذا طلعت عليها الشمس .
رجل ١: والملك ده كله والعز اللى بنيته تسيبه لمين ؟
بدران : للحداد والغربان [تدخل صاحية] .
رجل ١: [بخوف] مين صبيحة إيه اللى جابك دلوقت ؟
صبيحة : أنا جيت يابا واعمل فيّه ما بدالك ... بس سعد مالوش ذنب .
بدران : أنا لا بوك ولا أعرفك لازماً أذبحك [يستل خنجره محاولاً قتلها] .
صبيحة : [تركع تحت قدميه] اقتلنى يابا ، بس سعد مالوش ذنب . ده بيحافظ عليه ده أنا بنت عمه يابا وهو ابن أخوك .
بدران : [يهمُّ بقتلها] لامش دلوقت ... لازماً أموته الأول قدام عينيك وبعدها أذبحك وراه ... كتفوها .
... صاحية : سعد ماله عمل لهم إيه ؟
عرفة : سعد بيحب أهله وناسه وبنت عمه ... وبيحب عمه كمان ... لكن الثأر يا بنتى .
[يخفت الضوء ويضاء الجانب الآخر حيث بدران وفى يده خنجر تقطر دماً وأمامه زهيرة شابة فى الأشهر الأخيرة من الحمل تتلوى تركع تحت قدميه فوق كوم القش]
زهيرة : ارحمنى يا بدران ما تقتلنيش سبنى أهج فى بلاد الله الواسعة .
بدران : والدم اللى فى الخنجر ده رأيك إيه فيه ؟ لازماً تلحسيه وتشربى دم المعلون ده قبل ما أقتلك يا زهيرة يا بنت الحداية .
زهيرة : واللى فى بطنى ده ذنبه إيه ... الله لا يسيئك سبنى ... وإذا كان هان عليك أخوك وقتلته بلاش يهون عليك ابنه ... ده لحمك .
بدران : والورث ... والميراث ده .
زهيرة : عهد عليه يا خويا لا شفته ولا اعرفه ولا اعرفك أنت كمان ... اطلقنى لوجه الله .
بدران : قدامك ساعة من دلوقت ولو الشمس طلعت عليك فى البلد هيكون مكانك هنا جنب جوزك فاهمة ؟
... [يشتبك معه فى عراك . يقع الفانوس على القش تشتعل النار في القش ، يختفي الجميع ويظهر سعد من وسط النار يغنى مواله] .
... صبيحة : كفاية ... كفاية دم وقتل .
سعد : صبيحة ... حبيبتى [يحتضنها ثم يدفعها بعيداً تسقط على الأرض] .
صبيحة : ليه كده يا بن عمى .
سعد : ابعدى عنى ... دم أبويه بيفوح من بين هدومك .

صبيحة : أنا راجعة يا نعسان ... راجعة للحبس اللى حبسنى فيه أبويا ... يا نعسان إنت اللى هتفك سجني .
سعد : روحى يا صبيحة لحد يلمحك .
[صوت جمهرة من الناس ... يقتحم المكان بدران ورجاله] .
سعد : اهربي يا صبيحة ... اهربي .
أصوات : الخاينه أهى مع عشيقها ابن الجبان كتفوه [يكتفون سعد] .
سعد : يا جبنا يا خونة أنا هشرب من دمكم .
بدران : أنا اللى هشرب من دمك ... والله وقعت فى إيدى يا ابن فاضل .
سعد : فك قيودى إن كنت راجل .
بدران : بنفس الخنجر وبنفس اليد هتكون نهايتك .
[يطعنه يسقط قتيلاً] .
أصوات : لا إله إلا الله سعد مات يا ناس" (١) .

وهو موال قصصى يحكى قصة الصراع الأسرى حول الإرث ، فبدران عم سعد قتل أباه طمعاً فى الإرث ، وأوشك أن يقتل زهيرة أم سعد وهى حامل به ، وبعد توسلها له قضى عليها بالتغريبة التى هى قدر البطل فى السير والحكايات الشعبية، وبعد ولادتها لسعد عادت به إلى القرية ليطالب بثأر أبيه وبماله ، ولكنه عشق صبيحة ابنة عمه بدران، ومن عشق مات ، قتله بدران بحجة الانتقام لشرفه ظاهراً ، وطمعاً فى المال حقيقة . فهو موال يبعث للذاكرة قصة قابيل وهابيل من جديد .

وقد تناصت ملحة عبدالله مع حكاية " **أدهم الشرقاي**"تناصاً امتصاصياً ، يبدو ذلك فى هذا الحوار :

"الخواجة : اخرس إنت وهو ... إخنا عاوزين واخد خرامى .
رجل ٣: اجمع يا ولد إنت وهو ... وعندك واخد خرامى وصلحه .
الخواجة: هاتوا زينب خبيبة خرامى [يجذب زينب وسط مقاومتها وعراك الجميع].
الرجل : أهوكله إلا كده ... هى حصلت توصل لحريمنا .
زينب : يا لهوى خلصونى يا رجاله ... إلحقونى .
[عراك بين الناس والإنجليز ، تخفت الإضاءة وتضاء منطقة على رجل فى زنزانة وقد تكور فى وضع الجنين وهو أدهم الشرقاوى] .
أدهم : وأدى ايديه مطلوقين والأرض واسعة وسع الكون والسجن ده مش سجن. ده بطن أم بيحبل كل يوم . وكل يوم يولد بطل وأنا لازم أتولد

(١) ملحة عبدالله ، صاحية ... ونعسان ، ص ٢٩ – ٣٥ .

وهاتولد فى كل يوم ومع طلوع كل شمس وفى كل نفس ويّا أنفاس النايمين والحيرانين والزاهدين والمظلومين [نقر على الشباك يجفل أدهم] .

أدهم : الله يجازيك يا بدران ... هه طمنى إيه الأخبار .

بدران : الأخبار مش ولابد يا أدهم .

أدهم : خير يا بدران .

بدران : زينب ... زينب يا أدهم .

أدهم : مالها ؟

بدران : الملعونين خطفوها ، وقال إيه بيدوروا عليك .

أدهم : والعمل يا صاحبى ؟

بدران : العمل إنك تهرب وتخلصها من إيديهم [تدخل صاحبة] .

صاحبة : ما تفضوها سيرة وتخلصوا البنية أحسن يتعدوا عليها .

أدهم : مين زينب حبيبتى ... الله يخزيك يا بدران وتقول خطفوها .

صاحبة : أنا صاحبة بنت الشيخ حسن .

أدهم : أنت زينب حبيبتى .

صاحبة : ما هم كل بنات البلد زينب بس خلصها .

أدهم : هاخلصك يا صاحبة هاخلصك .

... عرفة: البنية مكتفة وفى جب بير مالوش قرار والبطل أدهم حاير وفى الفلا هايم يدور على البنية . فض سجنه لكن يا خسارة ده هرب والبراءة فى سرج خيله لو ظهر هيندبح .

... صاحبة : هو فين نعسان .

عرفة : نعسانك أدهم على صهوة جواده جمع حواليه أحرار يرجع الحق لصحابه يدخل فى عين الإنجليز ورموز الإقطاع .

صاحبة : خايفة عليه .

عرفة : اللى معاه الحق ربنا معاه . دخل مركز الشرطة وخد السلاح منهم كضابط عظيم ولا حد منهم قدر يشك فيه . قلب قطر الإنجليز بسلاحه وعساكره .

بدران : بس سيبك ... سيبك ده إنت دوختهم .

أدهم : ولسه نذراً عليه يا بدران لأفك كل قيد وأكسر كل سجن وأرجع الحق لأصحابه وأقيم فرحك يا زينب وأرفع رأسك .

بدران : كُل كُل ... تلاقيك هلكان وأنا جبت لك العشاء .

أدهم : يا خوفى يا بدران ليكون ده آخر عشاء

بدران : كل واستريح ... ولا يهمك .

أدهم : يعنى مأمن المكان يا صاحبى .

[يفتح اللفة التى بها العشاء ويبدأ فى الأكل يدخل عليهم رجال الشرطة ويطلقون الرصاص على أدهم فيسقط أدهم] .

أدهم : [وهو فى النزع الأخير] غدرت بيه يا صاحبى .

صاحية : ادهم مات يا عمى ... أتقتل .
عرفة : بس قولى ده أتولد" [١] .

وهو موال قصصى يحكى قصة كفاح أحد الأبطال الشعبيين الذين قاوموا الاحتلال الإنجليزى والقصر وهو أدهم الشرقاوى ، حيث لم يستطيعوا إلقاء القبض عليه وقتله إلا بعد أخذ زينب محبوبته ، وقد قتلوه غدراً حين استقطبوا صديقه بدران وأعدوا كميناً عن طريقه تم الإيقاع بأدهم و قتل .

المحور الثالث– التناص مع الموال الشعبى والأغنية الشعبية :

الموال نوع من أنواع الأغنية الشعبية ولكن له سمات خاصَّة تختلف عن خصائص أغانى الأفراح أو أغانى الأطفال أو أغانى العمل . ولكنه على أى حال أحد الموروثات الشعبية التى هى ملك للوجدان الجمعي للأمة .

و الموال مصطلح أدبى يشير إلى "فن من فنون الشعر الشعبي ، سمته المميزة موالاة القوافى بعضها بعضاً على أساس من الجناس "[٢] ،ولقد اتخذ الإنسان العربى من الموال مصدراً للتعبير " عن قصة الحياة على أرضه خلال رحلة الزمان و اتساع رقعة المكان ومن خلال علاقاته الإنسانية ... ليضفى على الحياة طابعاً جمالياً فريداً " [٣] .

فإن هذا الفن –كفنون شعبية كثيرة –كان وليد العلاقة القاهرة لمجموع من يعملون من عبيد [٤] .

وقد تناصت ملحة عبدالله مع فن الموال ، ففى مسرحية (الجسر) نجد هذا الموال على لسان الغفير يقول :

"و بعشق فيك يا ليل كل المواجع ومهما طال الليل الفجر راجع
شايل حموله بكفى والقلب ناجع من الهموم السود يا عمرى راجع
يا نجمة الصبحية يا حلوة متزوقة أنا مانيش هفيّه كفاياك تريقة " [٥]

(١) ملحة عبدالله ، صاحية ... ونعسان ، ص ٣٦ – ٤٠ .
(٢) محمد رجب النجار ، الموال الزهيرى ما هو ؟ ورقة بحثية ، رابطة كلية الآداب ، جامعة الكويت ، د . ت .ص٢٣
(٣) صفوت كمال ، من فنون الغناء الشعبي المصري ، مواويل وقصص غنائية شعبية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٤م ، ص ٥ ، ٦ .
(٤) أنظر: مسعود شومان ، الخطاب الشعرى فى الموال ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، ١٩٩٤م ، ص ٢٠ .
(٥) ملحة عبدالله ، الجسر ، ص ١٩٠ .

وعلى الرغم من عدم مسايرة هذا الموال للأشكال النمطية لفن الموال ، فإنَّه يعبر عن هموم الإنسان البسيط وآماله وآماله .

ويبدو أن الكاتبة لا تعرف طبيعة بناء الموال بحكم ارتباطه أكثر بالبيئة المصرية الغريبة عن الكاتبة مهما اقتربت منها. كما يبدو فى تناصها مع هذا الموال فى مسرحية (الاسم عربى) حيث ورد فى هذا الموال على لسان الراوى :

"اشـــرح لـــه يالطبيـــب وقـــول وفى الصـــراحة يا مـــا بان القـــول
الكـــل فى حالـــة بـــنى مغلـــوب تحب تزوق الكلام تلبس وشوش العلام
بـــس العـــلام لـــه ناســـه وناس العـــلام يا مـــا كـــان منداســـة
قله وطيب الجراح اليوم يمكن أبو عربى يلاقى النوم" (١)

وتتناص ملحة عبدالله مع الموال السبعاوى أو الزهيرى فى مسرحية (صاحية ونعسان)كما يبدو فى هذا الحوار :

"حسن : عندك حق وكمان عندنا مولد بعد كده [ينشد مواله]
يا قهـــوجى باش هـــات علـــى الماشـــى خيصـــالى
فى كنكـــة حشـــاش فى فنجـــان باش خيصـــالى
أصـــل الحليـــوة مـــن الشـــباك بصـــالى
إذا فاتـت علـى الجمـع نسـته الصـلا والصـوم ويا الفـرض
طلب منها الوصال قالت لى روح يا ولد ده أنا منسبة بالعرض
أهلـــى شـــبيه النمـــل علـــى الأرض بصـــالى" (٢)

كما تناصت مع بعض الأغانى الشعبية مثل أغنية (واحد اثنين سرجى مرجى) فى مسرحية (ابن الجبل) " عبدالمولى : (يلعب بالأسلاك ويغنى يتراقص يلاعب الأسلاك، يصنع بها دوائر ونجمات ، النجمة أحلى من الهلال [يصنع هلال] لا .الهلال أحلى . والله هما أحلى من بعض [يغنى ويرقص] واحد اثنين سرجى مرجى . إنت حكيم ولا تمرجى . أنا حكيم الصحة ، العيان أديله حقنه والمسكين أديله لقمة " (٣) . وهى تكشف عن طيبة أبناء هذه الطبقة . فالتناص هنا امتصاصى لأنها تجلُّ هذا المضمون وتحترمه .

(١)ملحة عبدالله ، الاسم عربي ، ص ١٥ .
(٢) ملحة عبدالله ، صاحية ونعسان ، ص٨١
(٣) ملحة عبدالله ، ابن الجبل ، ص ١ .

وفى المسرحية نفسها نجد أغنية (طاق طاق)على لسان عبدالولى حيث يقول : " طاق طاق طاقية ، طاق طاق طاقية ، أمسك يد الحرامية ، عبده أبداً مش سراق ، بس جعان شوية ، طاق طاق طاقية " [1]،وهى تكشف عن حالة الفقر المدقع الذى تعيشه هذه الطبقة .

المحور الرابع – التناص مع المعتقدات الشعبية :

والمعتقدات الشعبية أو الطقوس عنصر من " عناصر العادات فى رأى (ريتشارد فايس) هو التعبير الدرامى الذى يظهر فيه سلوك مألوف . ويبرهن على رأيه هذا قائلاً:"إن هناك بعض صور التعبير البسيطة أو وسائل العرض التى تتكرر دائماً كعناصر عادة احتفالية ابتداء من أقدم طقوس الإخصاب أو تقديس الموتى حتى أحدث عادات الأعيان التى نعرفها ... وتستخدم الممارسات السحرية الريفية القديمة التى تستهدف زيادة الخصوبة والاحتفالات الحالية فى المدن ، والمواكب الدينية والاجتماعات الحزبية الحديثة ، تستخدم جميعها الأشكال نفسها وعناصر العادات نفسها التى يمكن تسميتها طقوساً ، إذا ما كانت تعبر عن مضمون اعتقادى " [2] .

ومن هذه المعتقدات (**الزار**) وهو طقس أو معتقد قديم ، وقد تناصت معه ملحة عبدالله فى مسرحية (**الحجلة وعين العفريت**) كما يبدو فى الحوار التالي :

"شلبية : ... من بعيد نسمع دقات زار قلب ليل دارهم نهار ... تعالى معاية يا رباب ... نشوف الزار [جمع من الناس يمسكون الدفوف ويضربونها بينما تتوسطهم عروسة الزار بينما ترقد الصبية فى وسط الرقص]

الأب : هه يا خلق ما فيش فايدة دقوا الهندى والسودانى والجريجى وكل الملل نفسى أفهم إيه اللى صابها الحكاية مش قناية خطت عليها قامت وقعت فى عين عفريت ولبسها وكيف يخرجه من جتتها .

رجل الزار : مش عارفين للعفريت ملة .

الأب : يبقى كافر .

رجل الزار : حاسب على نفسك ... راح يأذوك .

الأب : هو فيه أذيه بعد كده ... اطلع لى يا عفريت يابن الصرمة وأنى هاديك على دماغك بالقديمة .

(١) ملحة عبدالله ، ابن الجبل ، ص ١ .

(٢) إيكة هولتكرنس ، قاموس مصطلحات الأنثولوجيا والفولكلور ، ترجمة : محمد الجوهرى وحسن الشامى ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، د . ت ، ص ٢٨٢ .

رجل الزار : بالقديمة ... هى حصلت للقديمة أنى ياعم ما ليش دعوة أنى عملت اللى عليه بنتك حداك اشبع بيها أنى ماشى ياله يا رجاله" [١] .

كما تناصت مع هذا الطقس أيضاً فى مسرحية (**صاحية ونعسان**)كما يبدو فى هذا الحوار :

"امرأة ٢ : تعالوا نعمل زار ونعرف الحقيقة فين .
[يدخل طقس الزار وصاحية ترقص بينما تتمتم الكودية بلغات الزار تسقط صاحية أرضاً]
الكودية: دستور يا أسيادى ... قولوا الصبية مالها [تصفعها على خدها] شفيقة مالها ... ومين اللى غرر بيها .
صاحية : بس كفاية حرام عليكم ... يا عم عرفة "[٢] .

و يبدو الموقف الفكرى للكاتبة من هذا الطقس وهو الرفض على اعتبار أن هذا الطقس تغييب لعقل الأمة أو الشعب ، ولكن ما الهدف من هذا التناص ؟ يرى توفيق الحكيم أن " الأدب الجديد عندما يستلهم المادة الجديدة الشعبية أو الأسطورية إنَّما يهدف إلى غرض آخر: هو بعثها فى الحياة الجديدة بلباسها الجديد وأفكارها الحديثة ، إنه يجرب عليها عملية استنبات أو تطعيم –كما يقال فى لغة الزراعة – لتلائم الجو الحديث ، وتعيش فيه ، وتخدم أغراضه . لم يعد الأدب الجديد مجرد تسجيل للقديم ، بل هو إعطاء روح جديدة للزمن الغابر ، وبعث جسد قديم برأس جديدة " [٣] .

وطقس الزار له تقاليد تقترب به من العروض المسرحية [٤] .

ويبدو موقف ملحة عبدالله من هذا الطقس فيما ورد على لسان الراوى فى مسرحية (**الاسم عربى**) فى هذا الحوار :

"الكودية : يا شمردل وعفركوش . ويا شمهورش وابن المارد وطيطلوش فكوا عين اللى ما بيشوف . حِلُّو عنا بقدرة طهاطيلك يا بوش . بوش . بوش . شوس.
الراوى : لكن يا سادة يا كرام الكودية مسكينة فى الرضا وفى الغضب كانت فى زمانها لها وزن الذهب . والكل كان يثق فيها وللشفا لها طلب ، أما فى الزمن الحالى خلاها العلم عملة براني "[١] .

(١) ملحة عبدالله ، الحجلة وعين العفريت ، ص ١٦ ، ١٧ .
(٢) ملحة عبدالله ، صاحية ... ونعسان ، ص ٢٣ .
(٣) توفيق الحكيم ، تحت شمس الفكر ، مكتبة مصر ، القاهرة ، د . ت ، ص ٧٠ .
(٤) أنظر: فاروق خورشيد ، الجذور الشعبية للمسرح القومى ، مرجع سابق ، ص ٩٣ ، ٩٤ .

من المعتقدات الشائعة عند العامة أو الطبقة الشعبية (**تأثير بعض الأسماء على الحشرات**) ، ومنها البرص ، فذكر اسم (محمد) عليها يجعلها تهرب وتترك المكان ، وهذا تبرك باسم الرسول – صلى الله عليه وسلم – ، وذلك يبدو فى هذا الحوار من مسرحية (**الحجلة وعين العفريت**) لملحة عبدالله :

" الأب : إنما دي كل الطلبات ؟
الحكيم : إنت اللى هاتجيب واللا أنا ؟
الأب : لأ آني ... ما آنى ما أملكش ورقة بمدنة ... بس المشكلة كلَّها فى البرص الصاحى كيف أجيبه لك ؟
الأم : أنى أجيبه أهو البرص على الحيطة ما حدش يتكلم ولا يتحرك [ينظر للحائط] صاحب البيت اسمه محمد [تذهب للحائط بهدوء وتمسك بالبرص من ذيله] آدى البرص .
الأب : أرمى يا وليه .. .
الأم : أرمي إيه ده علاج بنتى" (٢) .

كما أحدثت الكاتبة نوعا من التناص الشعبي الذي تستخدم فيه نصوصا ذات دلالة شعبية ،ونصوصا ذات مدلول ديني يرتبط بالرقية الشرعية ، وهى فى تناصها مع (**الرقية الشعبية**) تصف ما يفعله العامة فى مثل هذه الأحوال ، وذلك يبدو فى هذا الحوار :

" شلبية : خد بالك يا رباب إن الرقوة ما تنفعش إلا فى حالة الخضة يعنى ... طاسة الخضة .
شاعر الربابة : جابوا البخور والمنقد لجل يصحوا الضحية اللى ما حدا يعرف ليها أصل البلية عروسة قماش متذوقة وخرزة زرقا فى صدرها دى لعبة البنت الصبية، يمكن نشوفها ترجع بعد الغياب عفية .
شلبية : عروسة ورق وقرص الشبه عالنار وسن إبرة يسقها من عين كل جار.
الأم : رقيتك ما استرقايتك صبحت ولقيتك ناضرة وعفية يا بنتى يا خضرا يا أحلى صبية ... الأولى بسملة ... والثانية بسملة ... يا زينة الصبايا يا نور عينيه ، الثالثة لا حول ولا قوة إلا بالله ، والرابعة رقيتك رقوة محمد بن عبدالله ، ما تنضامى ولا يصيبك مكروه من شر العين وشر البلية .

(١) ملحة عبدالله ، الاسم عربى ، ص ١٩ .
(٢) ملحة عبدالله ، الحجلة وعين العفريت ، ص١١٨ .

الخامسة من عين صاحب كل ملة ، والسادسة من الجار الحسود وعينه القوية ، والسابعة من كل عين شافتك ولا صلتشي على النبي .

شلبية: طبعاً عارفين الحسد مذكور فى القرآن ، وفى كل كتاب نزل من السماء ، وعلى كل البيبان تلمح كفوف الدم مطبوعة من الدبايح أو الضحية بس النوبة دى لا هو حسد ولا يحزنون ولا وشم مدقوق على الدقون الحكاية ما لها آخر .

الأب : ما لها الصبية ؟ خرجت برضك زى عادتها ، قومى يا بت .

الأم : لأ ... سبها ما تقرب لهاش جابوها شايلينها بعد ما وقعت منهم فى الغيطان .

الأب : أروح انده للشيخ رمضان ؟

الأم : يعمل إيه .

الأب : يقرأ عليها يمكن تصحى .

الأم : استنى أحرق العروسة ولو ماصحيتش اعمل ما بدالك .

الأب : وإنتى لسه ما حرقتيش الورقة .

الأم : قبله قلت أرقيها ... آدى العروسة من عين أبوكى ، من عين أمك ، من عين خالك ، من عين عمك ، من عين المارد والعفريت والجنية لو خرجت من الترعة [تضع الورقة فى منقد النار] .

الأب : حطيتى شبة وعين عفريت ؟

الأم : مالها لازمة .

الأب : كيف يا وليه مالهاش لازمة ... رشى البخور وحطى الشبَّه برضه البت زى ماهية طيب أروح أجيب حكيم الصحة مش هو برضك اللى طاهرها لازم يعلم باللى فيها نرجع مرجعوعنا لمين ؟" [1] .

و ثمة اعتقاد عند الطبقة الشعبية يربط بين طائر(**الهدهد والقدرة على الإبصار)** ، وقد يرتد هذا إلى دور الهدهد فى حياة نبى الله سليمان ، وقد تناصت ملحة عبدالله مع هذا المعتقد فى مسرحية (**الفنار**) كما يبدو فى هذا الحوار الذى وظفته ملحة عبدالله فى موقف غزلى بين (اممي) و (نور) :

"نور : [تمسك بخصلات شعرها بينما تجذب هى الخصلات من يده] أتعجبك ؟

أممي : يقال إن جناح الهدهد يحوى شعرة واحدة من تكحل بها أبصر كنوز العالم وأنا أعتقد أن أهداب الهداهد جميعها تجمعت وكونت هذه الخصلات دعينى أكحل ناظرى بها ما أسعدنى من عاشق يكحل عينيه بهذا الشلال الحريرى" [2] .

(١) ملحة عبدالله ، الحجلة وعين العفريت ، ص ١١٣ .

(٢) ملحة عبدالله ، الفنار ، ص ٣٣ .

وقد بدا تناص ملحة عبدالله مع (**القـَرِين**)كمعتقد له ارتباط بالطبقة الشعبية هذا المعتقد فى مسرحية **"حينما تموت الثعالب"** في هذا المقطع الحواري :

"الشاب: كم عمرك يا فتاتى ؟
الفتاة : ثلاثون عاماً .
الشاب : مثلى تماماً [للابنة] وأنت ؟
الابنة : خمسة وعشرون عاماً .
الشاب : وكيف لطفل عمره خمس سنوات أن ينجب ؟
الفتاة : هل تؤمن بنظرية الرفيق الخيالي ؟
الشاب : قرأت عنها فى الجامعة .
الفتاة : أنا أؤمن بها " (١) .

حيث يؤمن أبناء الطبقة الشعبية بوجود القرين ، بمعنى أن كل شخص له قرين من الجن من عكس نوعه ، فالولد له أخت من الجن ، والبنت لها أخ من الجن ، فقد "دخل الاعتقاد الشعبى وجود إخوة من الجان للإنسان معكوسة الجنس ، فالصبى تكون أخته الجنية صبية ، والفتاة يكون أخوها جنياً . وتقى الأم ابنها أو بنتها بالتعاويذ من شر أخيه الجنى . وهى تخاف أن يؤذى سلوك ابنها أخاه من الجن فإذا سقط أسرعت تقول : وقعت على أخوك أحسن منك وهى تحرص على ترك فضلات الطعام كقربان للجنى ليرضى عن الفتى ، فإن سقط مريضاً فإن أخاه الجنى غاضب ولابد من استرضائه بشكل أو بآخر ، ولعل آخر هذه الأشكال هو حفلات الزار شبه الطقسية " (٢) .

(١) ملحة عبدالله ، حينما تموت الثعالب ، ص ١٠٤ .

(٢) فاروق خورشيد ، الجذور الشعبية للمسرح العربي ، مرجع سابق ، ص ٧٩ .

المبحث الثالث

مستوى التناص الأدبى

إذا كان النص الأدبى مجموعة من الخيوط المتداخلة من نصوص أخرى سابقة عليه تُسهم فى خلق النص اللاحق أو المتناص وتشكيله حيث تصنع لُحمته وسداه .

وإذا وجدت كل هذه المعطيات كان طبيعياً أن نجد فى مسرحيات ملحة عبدالله الكثير من التناصات الأدبية والنَّقدية سواء أكان ذلك على مستوى الشعر أم النثر أم النظريات النقدية ،و الذى كان له دوره البارز في تحقيق الحضور المسرحى فى مسرحياتها .

ونحس فى تناصاتها أنها تحترم التراث بصفة عامة والعربى منه بصفة خاصة ، قارئة نهمة للتراث الأدبى والدينى مؤمنة بأن من لا ماضى له ليس له حاضر ولا مستقبل .

وقد قسمت الباحثة هذا المبحث على النحو الآتى :

أولاً : التناص الأدبي ، وقسمته إلى :

أ – التناص مع الشعر العربى .

ب – التناص مع النثر العربى .

ج ــ التناص مع الأدب العالمي .

ثانياً : التناص النقدي .

وسوف يقوم البحث باستعراض نماذج من هذه التناصات ، كاشفاً عن دورها فى تشكيل النص المسرحى ، مبيناً كيف اتخذتها الكاتبة آلية فى الكشف عن أفكارها .

أولاً : التناص الأدبي :

تناصت الكاتبة مع الأدب العربى ، شعره ونثره ، قديمه وحديثه ، وهذا يكشف عن ثقافتها الأدبية . وذلك على النحو الآتى :

أ – التناص مع الشعر العربى :

تناصت الكاتبة فى مسرحياتها مع بعض أبيات الشعر العربى القديم والحديث منها:

١ – قول الشاعر العربى .

وإذا أراد الإله نفاذ أمر ذهبت من ذي العقول عقول

فإذا أراد الله – سبحانه وتعالى – إنفاذ قضائه ضاع حسن تدبير الإنسان مهما كانت قدرته العقلية أو التدبيرية ، حينئذ يسقط السقطة القاتلة التى لا يستطيع الفكاك منها .

وقد تناصت معه الكاتبة فى مسرحيتها غول المغول تناصاً امتصاصياً ، فما كانت الخلافة الإسلامية فى بغداد لتسقط لولا سفه الخليفة المستعصم بالله وانغماسه فى ملذاته، فما أزال أركان ملكه إلا خطاياه كما يبدو فى هذا المقطع :

"[المنظر: الخليفة وهو يجلس فى مجلسه ومن حوله بعض الأعيان والراقصات ترقص وتتمايلن على الموسيقى والأغانى ... بينما الراقصة عرفة ترقص تصاب بسهم قاتل تصرخ وتسقط على الأرض يقف الخليفة ويميل إلى الراقصة وينزع منها السهم ليقرأ ما دُوِّن عليه] .

من هولاكو : إذا أراد الله إنفاذ قضائه وقدره أذهب من ذوى العقول عقولهم .

الخليفة : ماتت عرفة ولا حول ولا قوة إلا بالله ... أرخوا الستائر على النوافذ فلا أريد أن يدخل مزيد من السهام" (١) .

٢ – قول أبى ذوئيب الهذلى فى عينيته الرائعة فى رثاء أبنائه :

وَإِذا المَنِيَّةُ أَنشَبَت أَظفارَها ألفَيتَ كُلَّ تَميمَةٍ لا تَنفَعُ

فَالعَينُ بَعدَهُمُ كَأَنَّ حِداقَها سُمِلَت بشَوكٍ فَهيَ عورٌ تَدمَعُ

حَتّى كَأَنّي لِلحَوادِثِ مَروَةٌ بِصَفا المُشَرَّقِ كُلَّ يَومٍ تُقرَعُ

لا بُدَّ مِن تَلَفٍ مُقيمٍ فَانتَظِر أَبِأَرضِ قَومِكَ أَم بِأُخرى المَصرَعُ

وَلَقَد أَرى أَنَّ البُكاءَ سَفاهَةٌ وَلَسَوفَ يولَعُ بِالبُكا مِن يُفجَعُ

وَلَيَأتِيَنَّ عَلَيكَ يَومٌ مَرَّةً يُبكى عَلَيكَ مُقَنَّعاً لا تَسمَعُ

وَالنَفسُ راغِبَةٌ إِذا رَغَّبتَها فَإِذا تُرَدُّ إِلى قَليلٍ تَقنَعُ (٢)

وقد تناصت الكاتبة مع هذه الأبيات فى مسرحيتها " التميمة " (٣) ، فكأن الكاتبة تقدم بمسرحيتها هذه شرحاً لعينية أبى ذوئيب مرددة قوله:

وَإِذا المَنِيَّةُ أَنشَبَت أَظفارَها ألفَيتَ كُلَّ تَميمَةٍ لا تَنفَعُ

(١) ملحة عبدالله ، غول المغول ، ص ٦٤ .

(٢) المفضَّل الضّبّي، المفضليات (المفضليّة رقم ١٢٦) ت. عبد السلام هارون ، دار المعارف بمصر ،د.ط ، د.ت.

(٣) ملحة عبدالله : التميمة ، المسرحية بكاملها .

٣ – التناص مع قول امرئ القيس فى وصف الفرس :

مكرٍّ مفرٍّ مدبر مقبلٍ معاً كجلمودِ صخرٍ حطّه السيلُ من علِ [١]

وقد تناصت الكاتبة مع هذا البيت اعتماداً على آلية الاجترار فقد أوردته كما هو ، وإن كانت قد حورت دلالة البيت من خلال السياق الاجتماعى ، فقد أوردته على لسان فتاة فى مسرحية " المتاهة " ، هذه الفتاة تعانى من مرض نفسى يتصل بالناحية الجنسية ، فهى فتاة شبقية ، تعيش حياتها كلها فى هذه الدائرة ، بدليل أن كل العبارات التى وردت على لسانها فى المسرحية تحمل دلالات جنسية .

يبدو هذا التناص ودلالته فى هذا المقطع الحوارى :

"[يدخل الرجل ذو البالطو الأبيض ينظر إليهم]

رجل : هم من يتحدثون عن الولادة .

أمى : أولاد الرأس أم أولاد الذيل ... هه .

[يشير أمى نحو الرجل ذى البالطو الأبيض ... يتحرك الجميع خوفاً ويجلسون إلى جانب الحوائط وكلهم فى صمت يشعرون بالخوف ثم فجأة ينفجرون ضحكاً] .

الجثة : مما تخافون جميعاً ؟

.....

الفتاة : بل صلب كجلمود صخر حطه السيل من عل

رجل١ : إنهم يتحدثون عن أشياء أجهلها" [٢]

٤ – التناص مع قصيدة ماذا أقول له ؟ لنزار قبانى [٣] :

ماذا أقول له لو جاء يسألنى ...
إن كنت أكرهه أو كنت أهواه ؟
ماذا أقول : إذا راحت أصابعه
تلملم الليل عن شعرى وترعاه ؟
وكيف أسمح أن يدنو بمقعده ؟
وأن تنام على خصرى ذراعاه ؟
غداً إذا جاء ... أعطيه رسائله
ونطعم النار أحلى ما كتبناه

(١) امرؤ القيس : ديوانه ، تحقيق : محمدأبوالفضل إبراهيم ، دار المعارف ، الطبعة الرابعة ، د. ت ، ص ١٩ .

(٢) ملحة عبدالله : المتاهة ، ص ٢٠ .

(٣) نزار قبانى : ديوان الرسم بالكلمات ، منشورات نزار قبانى ، بيروت ، الأعمال الكاملة ، د . ت ، ٥٠٤/١ ، ٥٠٥ .

وقد تناصت الكاتبة مع هذه القصيدة كاملة حتى تساؤلاتها فى مسرحية "العازفة"، وهو تناص امتصاصى يجل هذه المشاعر الإنسانية ويحترمها كما يبدو فى هذا المقطع من هذه المونودراما الرائعة :

[تجلس على مقعد البيانو وتلتفت للمكان من حولها] .

هنا سجائره فى الركن مهملة ، هنا كتاب كنا قرأناه [تعزف على البيانو وتغنى يتوقف البيانو] أف إنها لحظات ويعود ليصلح ذاته ، لكن لابد أن أفتحه . [تحاول أن تفتحه لكنها تخاف] لا لن أستطيع [تبكى] أحبه لن أستغنى عنه أبداً ... يا لها من لحظات تتداعى فيها كل الأشياء ، إن العالم يحضر بين يدى فى لحظة واحدة بعدما اعتزلته وقررت العيش بمفردى دون إراقة أفكار متناثرة ، فقط حين يتوقف العزف تتجمع الأفكار وكأنها قوانين العالم الجديد ، وفجأة تهب الرياح فتتناثر وتتساقط الأحلام كأوراق الخريف ، ويتعرى كل شىء بعدما يغيب . نعم غاب عن الوجود ذلك الزوج الحنون . حنون ؟ لا بل غبى ومتعالى [متداركة] لكنه مسكين ، مستكين الآن فى غفوته ربما ! يستنشق عبيرى الأخاذ بين ردهات هذا البيت ، كان يقول لى : لك رائحة أخاذة تشعرنى بالنشوة ، تأخذنى ، تطوف بى بين السحاب ثم تعيدنى إلى الأرض فى سكرة مجيدة تجعلنى أسبح فى ومضة من الوجد الصوفى الممتع ، إنه معى الآن وإلى الأبد يداعب خصلات شعرى المنساب بين أنامله فتعزف حينها أطياف الموسيقى الكونية " [1] .

وقد ساعد هذا التناص على إبراز سمات الشخصية الرئيسية فى المسرحية ، فهى شخصية قدرية مستسلمة لهذا القدر ، يعتريها قدر كبير من التردد ، إلا أنها ترى الحب قدرها ، فكما لا يملك النهر القدرة على تغيير مجراه لا تملك هى الأخرى تغيير مجراها من الحب إلى الكراهية .

أما مسرحية " داعية السلام " ففيها الكثير من التناص سواء أكان شعرياً أم نثرياً أم نقدياً ، لذا سنأخذ منه بعض النماذج خشية الإطالة مراعين التنوع فى هذا الاختيار .

(١) ملحة عبدالله : العازفة ، ص ١ ، ٢ .

٥ – التناص مع قول أبي القاسم الشابي [١] :

إذا الشَّـــعْبُ يومـــاً أرادَ الحيـــاةَ فـــلا بُـــدَّ أنْ يَسْـــتَجيبَ القـــدرْ
ولا بُدَّ للَّيْـــلِ أنْ ينـــجلي ولا بُدَّ للـــــقيدِ أن يَنْكَسِرْ

فعامل البئر الذى أبرزته الكاتبة مستودع الحكمة فى المسرحية يهمهم همهمات غير مفهومة لم يسمع منها غير (عامل البئر : لا بُدَّ للَّيْلِ أنْ ينجلي) [٢] والتناص هنا تناص يعتمد على آلية الاجترار دون تحوير ولكنه مباشر يكاد يصل إلى حد التضمين .

كما تناصت الكاتبة تناصاً اجترارياً مع قول زهير بن أبي سلمى [٣] :

رَأَيتُ المَنايا خَبطَ عَشواءَ مَن تُصِب تُمِتـــهُ وَمَـــن تُخطِـــئ يُعَمَّـــر فَيَهـــرَمِ
وَمَـــن لا يُصـــانِعِ في أُمـــورٍ كَثـــيرَةٍ يُضَـــرَّس بِأَنيـــابٍ وَيوطَـــأ بِمَنسِـــمِ
وَمَن يَجعَلِ المعروفَ مِن دونِ عِرضِهِ يَفِرهُ وَمَن لا يَتَّقِ الشَتمَ يُشتَمِ

وفى الجمل الحوارية التالية لهذه الأبيات مطابقة دلالية للأبيات فمحتواها واحد.

"مطلق : لقد تعبت قدماى ، لنا ساعتان ونحن نمشى فى هذه الصحراء .
محسن : يا مطلق يا أخى . لا تنس أنك تساعد صديق عمرك الوحيد .
مطلق : يا محسن يا صديقى . أنا لا مانع عندى أن أساعدك ولكن قدماى لم تعد تحملنى (يجلس) .
محسن : يا مطلق يا صديق عمرى . يا حياتى . فات الكثير ولم يبق إلا القليل" [٤]

وكذلك تناصها مع قول زهير:

وَمَن يوفِ لا يُذمَم وَمَن يُفضِ قَلبُهُ إِلى مُطمَئِنِّ البِرِّ لا يَتَجَمجَمِ [٥]

يرد بعده قول عائمل البئر : (القليل اوف بوعدك يا رجل) [يحاول أن يستنهضه] [٦]

وقد اعتمدت ملحة عبدالله فى بعض تناصاتها فى هذه المسرحية على آلية الحوار، وهى آلية فنية صعبة الارتياد ، لا يستطيع كثير من الكتاب الاعتماد عليها ، لأنها تحتاج

(١) أبوالقاسم الشابى : ديوانه ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٨٦م ، ص : ٤٠٦ .
(٢) ملحة عبدالله : داعية السلام ، ص ١ .
(٣) زهير بن أبى سلمى : ديوانه ، الهيئة العامة للكتاب ، مصر ، ١٩٦٤م ، ص ٢٩ ، ٣٠ .
(٤) ملحة عبدالله : داعية السلام ، ص ٢ .
(٥) ديوان زهير : مرجع سابق ، ص ٣١ .
(٦) ملحة عبدالله : داعية السلام ، ص ٣ .

إلى مقدرة فنية عالية ، ونعنى بها أن يتم حوار بين مقاطع النص وبعض النصوص السابقة المتناص معها ، يبدو ذلك فى تناصها مع أبيات زهير فى هذا المقطع الحوارى :

عامل البئر :

ومن يجعل المعروف فى غير أهله يكن حمده ذماً عليه ويندم (١)

محسن : أحفظ له أى أبيات من الشعر ثم القها عليه .

عامل البئر :

وَمَهما تَكُن عِندَ اِمرِئٍ مِن خَليقَةٍ وَإِن خالَها تَخفى عَلى الناسِ تُعلَمِ (٢)

محسن : إن عمى شاعر ، ويحب الشعر القديم ويحفظ شعر القدماء جلهم .

مطلق : كلهم ؟ لم يترك واحداً !!

محسن : جلهم ... ولذا علىَّ أنا أن أحفظ الأشعار كلها .

مطلق : أعانك الله . أنا تعبت ، الطريق وعر . وأنت تأخذنا فيه ولا أعرف إلى أين .

عامل البئر :

وَمَن يَغتَرِب يَحسِب عَدُوّاً صَديقَهُ وَمَن لا يُكَرِّم نَفسَهُ لا يُكَرَّمِ (٣)

مطلق : ماذا تريد منى إذاً ؟

محسن : أريد العثور على سيد الشعراء (٤) .

وكذلك هذا الحوار من المسرحية نفسها (٥) .

مطلق : لكننا سنهلك .

عامل البئر :

ومن هاب أسباب المنايا ينلنه وإن يرق أسباب السماء بسلم (٦)

وقد لا يكون التناص الحوارى بين النص المبدع (اللاحق) والنصوص السابقة عليه (السابق) ولكن قد يكون عن طريق التلاحى الحواري بين نصوص متعاصرة وخارجة عن النص المبدع كما يبدو فى هذه الملاحاة بين الأعشى ميمون بن قيس والخنساء تماضر بنت عمرو فى الحوار المسرحى التالى من مسرحية داعية السلام لملحة عبدالله :

"[فى مكان آخر حيث يجلس النابغة الذبيانى تحت خيمة حمراء]

الأعشى :

نَحنُ الفَوارِسُ يَومَ الحِنوِ ضاحِيَةً جَنبي فُطَيمَةَ لا ميلٌ وَلا عُزُلُ

(١) ديوان زهير : مرجع سابق ، ص ٣١ .

(٢) المرجع السابق ، ص ٢١ .

(٣) ديوان زهير : مرجع سابق ، ص ٣٢ .

(٤) ملحة عبدالله : داعية السلام ، ص ٣ ، ٤ .

(٥) المصدر السابق ، ص ٤ .

(٦) ديوان زهير : مرجع سابق ، ص ٣٠ .

قالوا الرُّكوبَ فَقُلنا تِلكَ عادَتُنا أو تَنزِلونَ فَإِنّا مَعشَرٌ نُزُلَ[1]

النابغة الذبيانى: أحسنت يا أبا بصير ، فمن يضاهى الأعشى فى شعر الحماسة والفخر ... وأنت يا أبا الخنساء سمعت بمشكلة الخنساء مع دريد بن الصمة قبل أن أسمع المشكلة منكما أحب أن استمع إلى شعر الخنساء .

الخنساء :

قَذىً بِعَينِكِ أَم بِالعَينِ عُوّارُ أَم ذَرَّفَت إِذ خَلَت مِن أَهلِها الدارُ
تَبكي لِصَخرٍ هِيَ العَبرى وَقَد ثكلت وَدونَهُ مِن جَديدِ التُربِ أَستارُ
لا بُدَّ مِن ميتَةٍ في صَرفِها عِبَرٌ وَالدَهرُ في صَرفِهِ حَولٌ وَأَطوارُ
يَوماً بِأَوجَدَ مِنّي يَومَ فارَقَني صَخرٌ وَلِلدَهرِ إِحلاءٌ وَإِمرارُ
وَإِنَّ صَخراً لَوالِينا وَسَيِّدُنا وَإِنَّ صَخراً إِذا نَشتو لَنَحّارُ
وَإِنَّ صَخراً لَتَأتَمُّ الهُداةُ بِهِ كَأَنَّهُ عَلَمٌ في رَأسِهِ نارُ
مِثلَ الرُدَينِيِّ لَم تَنفُذ شَبيبَتُهُ كَأَنَّهُ تَحتَ طَيِّ البُردِ أُسوارُ [2]

النابغة : لله درك يا تماضر ... والله لولا أن أبا بصير أنشدنى آنفاً لقلت إنك أشعر الجن والإنس " [3] .

ولقد ابتدعت ملحة عبدالله آلية جديدة لم يتناولها دارسو علم التناص حسب علم الباحثة وهى آلية الإجازة بمعنى أن يكمل اللاحق نص السابق وهو ما يعرف فى النقد العربى القديم باسم الإجازة . كما يبدو فى هذا الحوار :

عنترة : هذا شعرى من أين حصلت عليه ؟
محسن : ومن لا يقرأ شعرك ، إنه كأس لابد أن يرشفه كل ولهٍ ومحب .
عنترة : كيف وأنا نظمته ولم أبح به بعد لمخلوق ؟
النابغة : به عفريت يسرق قرائح الشعراء ويسلبهم عقولهم .
عنترة : هلا أخبرتنى من أين حصلت على القصيدة ؟
محسن : هلا سألت الخيل يا ابنة مالك .
عنترة : إن كنت جاهلة بما لم تعلمى [4] .
النابغة : أمتعنا بما كتبته يا عنترة :

عنترة :

إِن تُغدِفي دوني القِناعَ فَإِنَّني طَبٌّ بِأَخذِ الفارِسِ المُستَلئِمِ

(١) ديوان الأعشى الكبير، شرح وتعليق : محمد محمد حسين،دار الرسالة،بيروت،ط.٧، ١٩٨٣م، ص٣٠٢
(٢) ديوان الخنساء : منشورات مكتبة الحياة ، بيروت ، د.ت ، ص ٤٩ – ٥٢ .
(٣) ملحة عبدالله : داعية السلام ن ص ٢٥ ، ٢٦ .
(٤) ديوان عنترة : قدم له وعلق على حواشيه : سيف الدين الكاتب وأحمد عصام الكاتب ، دار مكتبة الحياة ، بيروت ، د. ت،ص ١٩١ .

أثـــني عَلَـــيَّ بِمـــا عَلِمـــتِ فَـــإِنَّني سَمـــــحٌ مُخـــــالَقَتي إِذا لَم أظلَـــــم
وَإِذا ظُلِمـــتُ فَـــإِنَّ ظُلمِـــيَ باسِـــلٌ مُـــرٌّ مَذاقَتَـــهُ كَطَعـــمِ العَلقَـــمِ (١)

.

محسن :
وَلَقَد شَرِبتُ مِنَ المدامَةِ بَعدَما رَكَدَ الهَواجِرُ بِالمشوفِ المعلَمِ (٢)
عنترة : وَلَقَد شَفى نَفسي وَأَذهَبَ سُقمَها قيلُ الفَوارِسِ
محسن : وَيكَ عَنتَرَ أَقدِمِ (٣)
عنترة : إنك والله تقرأ ما فى نفسى .
النابغة : احذر منه فقد يسرق لسانك أيضاً (٤) .

كما تناصت الكاتبة مع كثير من الشعراء مثل النابغة والحارث بن حلزة ودريد بن الصمة وغيرهم من الشعراء العرب بما يثبت تسامى المستوى الثقافى عند الكاتبة ، ويؤكد أيضاً إلى أن النص الأدبى هو مجموعة من التقاطعات النصية بين النص المبدع والنصوص السابقة عليه .

ب – التناص مع النثر العربى :

لم يقتصر تناص ملحة عبدالله مع الأدب العربى قديمة وحديثه على الشعر فقط بل امتد إلى التناص مع النثر العربى فى فنونه المختلفة سواء أكانت الوصايا أم الخطابة أم الحكم.

ففى مجال الوصايا تناصت الكاتبة مع الوصايا العشر لأمـــــامة بنت الحارث توصى ابنتها أم إياس ليلة زفافها ونصها :

" لما هيئت أم إيـــاس بنت عوف إلى زوجها ملك كندة قالت لها أمـــــامة : أى بنية : إن الوصية لو تركت لفضل أدب تركـــــــــــت لذلك منك ، ولكنها تذكرة للغافل ومعونة للعاقل ، ولو أن امرأة استغنت عن الزوج لغنى أبويها وشدة حاجتهما

(١) ديوان عنترة : مرجع سابق ، ص ١٨٩ .
(٢) المرجع السابق ، ص ١٨٩
(٣) نفسه : ص ١٩٤ .
(٤) ملحة عبدالله : داعية السلام ، ص ٣٧ ، ٣٨ .

إليها كنت أغنى الناس عنه ، ولكن النساء للرجال خلقن ولهن خلق الرجال " (١) .

وقد تناصت الكاتبة مع وصايا أمامة بنت الحارث لابنتها أم إياس بنت عوف ليلة زفافها تناصاً امتصاصياً دون تحوير حتى التحديد الزمنى ، فالنص اللاحق يصور وصايا أم البطلة لها ليلة زفافها كما يبدو فى هذا المقطع الحوارى : " أشعر بالبرد يكسر عظامى . أتذكر يوم زفافى وكلمات أمى [صوت طبول الزفة مع أهازيج الفرح ، تتناول شالاً أبيض ملقى على الأريكة ، تضعه على رأسها ، تخطر فى المكان على أنغام الطبول، تقذف بالشال جانباً مع تقمصها لدور الأم] : هو نصيبك هو جنتك ونارك ، أصغى لكلامه إذا تحدث ، إذا شبت ناره فأطفئي نارك ، لا تُقابلي غضبه بغضب ، اهتمى بغذائه ، فالطريق إلى قلب الرجل معدته ، دعيه يتحدث كثيراً وتكلمى قليلاً ، فالمرأة الثرثارة آفة ، فلا يسمع منك قبيح ولا يشم منك إلا أطيب ريح ، تَثَنِّي فى خطواتك واهتمى بملبسك واجعلى حركاتك لمساً وحديثك همساً "(٢).

كما تناصت الكاتبة مع الحكمة العربية القديمة القائلة " تموت الحرة ولا تأكل بثدييها " ،تلك التي تكشف عن حرص المرأة العربية على كرامتها ، حتى إنها لتفضل الموت جوعاً على أن يكون طعامها التى يحفظ عليها حياتها ثمناً لانحرافها .

والتناص هنا تناص امتصاصى يوحى باحترام الكاتبة لهذه الحكمة وتبجيلها لها، فبرغم المتغيرات التاريخية والاجتماعية التى أحاطت بالمجتمع العربى من الخليج إلى المحيط، ورغم ما ذهب إليه كتاب الواقعية النقدية من ربط بين الجوع والسقوط الجسدى ، إلا أن كاتبتنا وهى من كتاب الواقعية السحرية التى يشكل الموروث التاريخى والحضارى جزءاً من وجدانها ترى أن الحرة تموت ولا تسقط فى بئر الخيانة ، يبدو ذلك فى هذا المقطع الحوارى: " خذى كل ما يؤول لك فهو من حقك ، فسيأتى يوم تحتاجين فيه لكل قرش فرطت فيه ، أما هو فهو مكلف بك وبمن يأتى من بطنك . هو الرجل ، ألا يكفى أن ليس له أحد سواك ، فلا أم ولا أب ولا أهل ولا حتى جيرة ، لم نر أنثى تسعى لإطعام

(١) الموقع الالكترونى :

- Http:// ejabat.google.com/ejabat/ thread?tid=34ede6098a7494d8.

(٢) ملحة عبدالله : العازفة ، ص ٢ .

صغارها إلا فى الحيوانات ، فى إناث الأسود فقط. [تعود لدور الزوجة] لقد صدقت . ها أنا الآن أتضور جوعاً ، من لى برغيف يسد رمقى [تتحسس بطنها مخاطبة جنينها] قلت لك : اهدأ فلن أسمح لك بالحراك، تدق جانبى برجليك الصغيرتين ، أجائع أنت ؟ أعرف أنك جائع وتطلب الطعام لكن من أين يا طفلى الحبيب ؟ فالحرة لا تأكل بثدييها ، هكذا قالوا ... لا شيء فى هذا المنزل سوى الفئران الجائعة ، تدق جحورها كما تدق أنت أحشائى . أتحب أن أراقصك ؟ ... حسنا ... " (١).

والتناص الامتصاصي هنا تناص تحويرى أيضاً ، ففى أصل الحكمة تجوع بدلاً تموت ، والمفهوم الذى تطرحه الحكمة فى أصلها مختلف عن المفهوم المعاصر الذى تطرحه الكاتبة .

فهذا المثل يشير إلى أن نساء العرب كانت تأنف من العيش مما تأخذ لقاء لبن أثدائها . وأول من قال هذا المثل هو الحارث بن سليل الأسدي ، فقد اتفق أنه زار حليفاً له اسمه علقمة بن خطفة الطائى فرأى عنده ابنة جميلة اسمها الزباء فوقعت فى نفسه فخطبها وكان شيخاً وهى صبية . سألوها فقالت إن الشيخ يبلى شبابى ويدنس ثيابى ويشمت بى أترابى . وكانت تقول لأمها : إن الفتاة تحب الفتى كحب الرعاة أنيق الكلأ ، فلم تزل بها أمها حتى غلبتها على رأيها ، فتزوجها الحارث ورحل بها إلى قومه، فبينما هو جالس ذات يوم وهى بجانبه إذ أقبل فتية من بنى أسد يعتلجون فتنفست الصعداء ثم أرخت عينيها بالبكاء لما رأت قوة الشباب وشدته فى أولئك الأسديين . رآها الحارث تبكى فقال : وما يبكيك ؟ قالت : ما لي وللشيوخ الناهضين كالفروخ . فقال ثكلتك أمك : تجوع الحرة ولا تأكل بثديها " (٢).

كما تناصت الكاتبة مع فن الخطابة ، حيث تناصت مع الخطبة الشهيرة لخطيب العرب المبرز قس بن ساعدة الإيادى وذلك فى مسرحية داعية السلام حيث ورد هذا الحوار :

رجل ١ : من هذا الرجل الذى يخطب فى الناس ؟

(١) المرجع السابق ، ص ٩ .

(٢) الموقع الإلكترونى :

http.// montada baja.blogspot.com12011/08/blog.post.html.

رجل ٣ : لعله رجل من بنى تميم حكام السوق .
رجل ٢ : أو لا تعرفه ؟ إنه قس بن ساعدة .
رجل ١ : وأين النابغة الذبيانى ؟
رجل ٢ : بعدما نسمع الخطبة نذهب إلى خيمة النابغة ... استمع .
قس : أيها الناس اسمعوا وعوا ، من عاش مات ، ومن مات فات ، وكل ما هو آت آت ، ليل داج ، ونهار ساج ، وسماء ذات أبراج ، ونجوم تزهر ، وبحار تزخر ، وجبال مرساة ، وأرض مدحاة ، وأنهار مجزاة ، إن فى السماء لخبرا ، وإن فى الأرض لعبرا ، ما بال الناس يذهبون ولا يرجعون؟! أراضوا فأقاموا أم تركوا فناموا ؟ يقسم قس بالله قسماً لا إثم فيه إن لله ديناً هو أرضى له وأفضل من دينكم الذى أنتم عليه ، وإنكم لتأتون من الأمر منكراً .

فى الذاهبين الأولين من القرون لنا بصائر
لما رأيت مواردا للموت ليس لها مصادر
ورأيت قومى نحوها تمضى الأكابر والأصاغر
لا يرجع الماضى إلىَّ ولا من الباقين غابر
أيقنت أنى لا محالة حيث صار القوم صائر [١]

.

وتناص ملحة عبدالله مع هذه الخطبة التى هى من آيات البيان العربى اعتمد على آلية الاختصار ، حيث اختارت من الخطبة ما يؤكد قدرية الكون وحتمية الموت ، فالموت هو حقيقة الحقائق ولب اللباب والجوهر الثابت من كل ما له وجود فى متناول الحواس ، فالموت مورد للإنسان لا مصدر له ، علماً بأن كل الموارد لابد لها من مصادر إلا الموت. ولا شفاعة فيه ، ولا فرق بين غنى وفقير ، عظيم ووضيع ، قوى وضعيف أمام الموت . وهذا الاختصار أو الاختيار تأكيد على فلسفة الكاتبة أو موقفها من الكون . يبدو هذا الاختصار من مقارنة نص ملحة عبدالله مع الخطبة فى نصها الأصلى وهو : " يا أيها الناس ! اسمعوا وعوا. وإذا وعيتم فانتفعوا ، إنه من عاش مات ، ومن مات فات ، وكل ما هو آت آت ، ونبات وأرزاق"[٢]

فهناك جمل وأفكار اختصرتها الكاتبة عند تناصها مع هذه الخطبة التى تعد من أشهر الخطب العربية والتى ألقاها قس بن ساعدة الإيادى فى سوق عكاظ قبل بعثة

(١) ملحة عبدالله : داعية السلام ، ص ٢٤ ، ٢٥ .
(٢) الموقع الإلكترونى :
http://www, dibifaaf.com/vb/showthread.php?t=6983.

الرسول – صلى الله عليه وسلم – ، وقد حضرها الرسول وهو صغير برفقة عمه أبي طالب ، وجدير بالذكر أن المعانى الإسلامية التى وردت فى الخطبة تعود لكون قس بن ساعدة كان حنيفياً يعبد الله على ملة إبراهيم عليه السلام وكان مدركاً لقرب مبعث النبى – صلى الله عليه وسلم – وكان ينتظر ظهوره .

جـ – التناص مع الأدب العالمى :

ملحة عبدالله كاتبة موسوعية الثقافة ولاسيما أنها مبدعة ناقدة ، فإلى جانب كونها كاتبة مسرحية فهى أستاذة للنقد الإنجليزى . ولكونها كذلك تناصت مع الرواية الإنجليزية ولاسيما رواية (ثورة على السفينة بونتى) للكاتب الإنجليزى وليم بلاى أو وليم بليك ، وقد استخدمت التناص لإحداث إسقاط سياسى على الأساطيل الأمريكية التى تجوب بحار العالم بجرأة ووقاحة دون التزام بالمواثيق والأعراف الدولية يبدو هذا فى هذا المقطع الحوارى :

"جهاد : من أين جمعت كل هذه الكتب ؟
أمى : من السفن العابرة اسمعوا .
كتاب لمؤلفه وليم بلاى بعنوان ثورة على السفينة بونتى (يقرأ) منذ صباى وأنا أحلم بأن أصبح قبطاناً على سفينة ... وعندما بلغت سن السادسة عشرة عام ١٧٧١ كانت انجلترا ملكة البحار وسيطر أسطولها على البحار والمحيطات فى منطقة تمتد من أمريكا الشمالية حتى الهند .
فواز : ما أشبه اليوم بالبارحة .
أمى : ماذا تقصد ؟
فواز : مع اختلاف اسم الأساطيل .
أمى : ألم يعد الأسطول البريطانى هو المسيطر ؟
صنديد : هناك أسطول آخر أشد جرأة ووقاحة .
فواز : أكمل ربما ننسى هذا البرد .
أمي : [يقرأ] كانت أطقم السفن تتكون غالباً من مجموعة من المجرمين الهاربين من وجه العدالة أو من الرعاع الذين يتم تسخيرهم فى الخدمة البحرية وكان قباطنة السفن يعاملون هؤلاء الرجال معاملة قاسية وحازمة حتى يضمنوا إقرار النظام والطاعة .
منازل : جرئ وليم بلاى هذا كيف يصف القادة بهذه البشاعة .
أمي : نعم . نعم إنهم كذلك حتى اليوم أراهم حين يعبرون من هنا .
منازل : يا فاقد الزمن والهوية يقول لك هذا عام ١٧٧١ يعنى منذ ما يقرب من ثلاثة قرون .

أممي : الآن أنا أرى ذلك على السفن العابرة .
كل السفن العابرة ؟
العالم كله يعبر أمامى ويدور دورته حول هذ الفنار فأنا من يهتم بهدايته"[١] .

وتناص الكاتبة مع هذا الرواية يعتمد على آلية الاختصار ، إذ اقتصرت الكاتبة على وصف البحارة الذين يعملون على السفينة ، وضرورة معاملتهم بالشدة حتى لا يتمردوا .

وجدير بالذكر أن "وليم بلاى كان بحاراً شجاعاً خدم الأساطيل الإنجليزية كثيراً ولم يكتب إلا هذه الرواية الخالدة فى تاريخ الأدب العالمى والتى قدمتها السينما العالمية . ولد وليم بلاى بميناء بلايموث بإنجلترا سنة ١٧٥٤م . فى سن السادسة عشرة أصبح بحاراً ، وفى سن الثانية والعشرين عمل تحت قيادة الكابتن الإنجليزى الشهير جيمس كوك . خلال رحلته البحرية مع الكابتن كوك عاونه فى رسم خرائط لمناطق جنوب المحيط الهادى. وفى هذه الرحلة اكتشفوا ثمرة الخبز . ثم بعد ذلك طلب منه القيام برحلة بحرية إلى جزيرة تهيتى للحصول على شتلات من شجرة الخبز لزراعتها فى جزر الهند الغربية ، وكانت هذه الرحلة على سفينة تحمل اسم السفينة بونتى وهى التى كتبت عنها الرواية وفى أثناء الرحلة حدث عصيان من مجموعة من البحارة وأرغموا الكابتن بلاى وثمانية عشر بحاراً على النزول من السفينة التى استولوا عليها فى قارب صغير ، وقد دون وليم بلاى كل هذه الأحداث فى مذكراته التى نشرها سنة ١٧٩٠م ، ثم صيغت فى صورة عمل أدبى هو هذه الرواية التى تصور أحداثاً واقعية . وبعد أن قضى حياة عاصفة فى خدمة الأسطول البريطانى عين حاكماً ، وفى سنة ١٨١٧م توفى وليم بلاى فى بيته الريفى بأحد الضواحى خارج مدينة لندن" [٢] .

ثانياً : التناص مع النظريات النقدية :

(١) ملحة عبدالله : الفنار ، ص ٣٧ ، ٣٨ .

(٢) الموقع الإلكترونى :

http://www, borsaat.com/vb/4368780. html .

تناصت الكاتبة مع بعض النظريات النقدية سواء أكان ذلك على مستوى المفاهيم الاصطلاحية أم على مستوى النظريات النقدية ، ومن المفاهيم الاصطلاحية التى تناصت معها .

١ – مفهوم الشعر النبطى :

وقد عرفت الشعر النبطى بالتعريف المتوارث ، كما يبدو فى هذا المقطع الحوارى :

"محسن : أنا لا أحب أن أقلل من احترام القبيلة لأبى أو أن يدعوه أحدهم بالكذاب ، إذ قال إنى شاعر فلابد أن أتعلم الشعر وأنا حاصل على الدكتوراه فى الشعر النبطى .

ع البئر : النبطى ؟

مطلق : نعم الشعر النبطى هل لديك أى اعتراض .

ع البئر : لا من أى بحر تكتب ؟

مطلق : من بحر الرمال .

ع البئر : تقصد بحر الرمل .

محسن : لا تكترث بما يقول إنه شعر شعبى دارج باللهجة المحلية " (١) .

فالشعر النبطى شعر شعبى منتشر فى البيئات البدوية يكتب باللهجة المحلية ، ويرى بعض الباحثين أنه أصل فن المواليا ، فلعل " أصل المواليا من الشعر النبطى . لأن الأنباط كانوا يشكلون الأكثرية فى المنطقة الجنوبية وهم عرب مستعربة يتكلمون العربية ولغتهم الكتابية الآرامية " (٢).

٢ – نظرية شياطين الشعر :

وهى نظرية تبحث فى مصدر الإبداع الشعرى ، وهى نظرية قديمة فى النقد العربى بل فى النقد العالمى ، فإذا كان اليونان قد ردوا الشعر إلى عرائس الشعر ، فإن العرب قد ردوه إلى شياطين الشعر ، ويرى العقاد أنه لا فرق بين أن نسميها عروس الشعر أو نسميها شيطان الشعر حيث يقول : " اتفقت الأساطير على أن الشعر من وحى العرائس أو من وحى الشياطين ، فاختار الأوروبيون أن يتلقوا وحيهم من عروس ، واختار

(١) ملحة عبدالله ، داعية السلام ، ص ٢٢ .

(٢) رضا محسن حمود ، الفنون الشعرية غير المعربة ، الجزء الأول ، المواليا ، دار الحرية للطباعة والنشر ، بغداد ، ١٩٧٦م ، ص ٤٩ .

العرب أن يتلقوا وحيهم من شيطان ، ولا نراهم اختلفوا كثيراً فى نهاية المطاف، وإن اختلفوا قليلاً فى الخطوة الأولى ، فنهاية العروس أن تعمل بشيطان ، ونهاية الشيطان أن يعمل بعروس ، وما نظمهما عملاً قط منفردين فى فؤاد إنسان"(١).

ويرى محمود تيمور أن شيطان الشعر ما هو " إلا تلك الحالة النفسية التى يتلبس بها الكاتب حين يعالج موضوعه فيسمو إلى أفق بعيد يدق فيه إحساسه ويرهف شعوره وتستبين بصيرته ، فتتجلى له حقائق الأمور ، وتنكشف نوايا القلوب " (٢) .

وقد بلغ إحساس الإنسان العربى بجماليات اللفظ الشعرى " الحد الذى جعله يرفض أن يعتبر قائل الكلمة هو مصدرها الحقيقى ، بل اعتبره مجرد وسيط ينقل هذه الكلمات إلى الناس ، فهى بتركيبها وجرسها وظلالها وأسرارها أعلى من قدرة الإنسان ، والشاعر له رئى من الجان يوحى له بكلماته وأشعاره . وعرف العرب هؤلاء الجان بأسماء يربطون بينها وبين أسماء الشعراء ، فلكل شاعر جنى يضع الكلمات على لسانه ، وينظمها له بنظمها الشعرى ... وهناك بيت شعرى مشهور يقول فيه الشاعر مفاخراً باقى الشعراء .

إنَّ وكل شاعر من البشر شيطانه أنثى وشيطانى ذكر

وعرف العرب وادى عبقر أو وادى الجن حيث يجتمع الجان من أصحاب الكلمة الشعرية التى يلقونها إلقاء إلى الشعراء ... وذكروا حكايات كثيرة عن شعراء لم ينطقوا بكلمة شعرية واحدة حتى ارتبط بجنى فقالوا الشعر فى وقت متأخر ... وارتباط الجن بالشعر هنا ارتباط سحرى قديم " (٣) .

وقد تناصت ملحة عبدالله مع هذه النظرية فى مسرحية داعية السلام حيث ربطت بين إجادة محسن فن الشعر والمبيت ليلة واحدة فى وادى عبقر أو وادى الجن كما يبدو فى هذا الحوار :

"عامل البئر : ومن أخبرك بمكان سيد الشعراء ؟
محسن : شيخ طاعن فى السن عندما سألته كيف أتعلم شعر القدماء فنصحنى أن أقضى ليلة واحدة فى وادى عبقر أو أن أذهب إلى سوق عكاظ هناك

(١) العقاد ، ديوان عرائس وشياطين ، مكتبة عيسى البابى الحلبى ، القاهرة ، د . ت ، ص ٢ .
(٢) محمود تيمور ، فن القصص ، دار الهلال ، القاهرة ، الطبعة الثانية ، ١٩٤٨م ، ص ٧ .
(٣) فاروق خورشيد ، الجذور الشعبية للمسرح العربى ، مرجع سابق ، ص ٤٣ .

عند سيد الشعراء ، وحينما سألت دلنى بعض الناس للطائف ... هل هذا صحيح ؟

عامل البئر : فى هذه المنطقة كان الناس يجتمعون . هنا فى سوق عكاظ أما وادى عبقر فلا أعرفه .

مطلق : مع أن شكلك يوحى بأنك قد أتيت منه .

عامل البئر : ماذا تقصد ؟

محسن : هو لا يقصد الإهانة ... فقط يمازحك ... عد إلى نشيدك وغنى"[١] .

٣ – الشعر بين الموهبة والصنعة :

تبدو ملحة عبدالله واعية بتاريخ النقد العربى فى تناصها مع هذه القضية ، وهذه القضية قديمة جداً فى تاريخ النقد العربى ، ويرى مصطفى سويف أن البحث فى هذه القضية له " تاريخ طويل ، والعهد بطرفيها متضادان غالباً ، إلا أننا نشهد أيضاً نوعاً من الاتساع بين الحين والحين ينتاب ناحية الاكتساب على حساب ناحية الوراثة أو الاستعداد الفطرى ، ولكن برغم هذا الاتساع المطرد لسنا نظن إننا سوف نستغنى عن فكرة الوراثة نهائياً ، وإن كان هذا هو أمل البعض . غير أن المشكلة قد اتخذت الآن وجهاً جديداً تبعاً لمنهج البحث الحديث وإمكانياته ، فلم تعد مشكلة بين طرفين متناقضين بل أصبحت مشكلة بين طرفين متداخلين ، كلاهما يشترط الآخر لظهوره ، فلا وراثة بغير اكتساب ولا اكتساب بغير وراثة ، أى أن كل موروث لدينا يمكننا – فى الحاضر أو فى المستقبل – بأن ندخل عليه بعض التغيير ، كما أن كل ما نكتسبه لابد أن يقوم على استعداد فطرى لدينا ، ومن هنا لا يمكن أن نعرف الشخصية دون أن نحسب فى هذا التعريف حساباً للقوى البيئية والقوى الوراثية معاً " [٢] .

ولكن يبدو أنَّ الكاتبة تميل إلى جانب الاكتساب أو الصنعة على حساب الموهبة أو الإيهام بدليل تناصها مع واقعة تعلم أبى نواس الشعر على يد أستاذه والبة بن الحباب حيث طلب منه أبونواس أن يعلمه الشعر فقال له : اذهب فاحفظ أربعة آلاف بيت من الشعر ، فذهب وحفظ وعاد ، فقال له : لقد حفظتها . قال له انسها ، فقال

(١) ملحة عبدالله ، داعية السلام ، ص ٩ .

(٢) مصطفى سويف ، الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة ، دار المعارف ، القاهرة ، الطبعة الرابعة ، ١٩٨١م ، ص ٢١٠ .

قد نسيتها فقال له ارثنى ، فقال فيه قصيدة رثاء ، فقال له والبة إنها لرائعة ، فقال أبونواس : مت أنت ولك عندى خير منها .

ويبدو هذا التناص الامتصاصى فى هذا الحوار من مسرحية داعية السلام :

"محسن : كيف لك أن تتعلم كل هذا العلم من النقد والتحليل والمعرفة بالبحور والقوافى ؟

ع البئر : إذا أردت أن تصبح شاعراً عليك أن تقرأ أو تحفظ أشعار السابقين .

محسن : هذا أمر صعب ولكننى سأحاول .

ع البئر : وبعد أن تقرأها عليك نسيانها .

مطلق : ولما أتعب نفسى بالحفظ طالما علىَّ أن أنساها ؟

ع البئر : حتى تتكون لك شخصيتك الشعرية وتصبح لك مفرداتك اللغوية التى تميزك عن سواك .

محسن : وهل كل الشعراء فى هذا العصر كانوا يحفظون الشعر .

ع البئر : هذه مواهب فطرية هناك فارق بين الموهبة والصنعة إنّ ما أقوله لك فهو ضرب من الصنعة .

مطلق : صنعة ماذا إنه دكتور وليس بسباك" [1] .

٤ – التناص مع نصوص الموازنات :

وقد تناصت ملحة عبدالله مع بعض النصوص النقدية التى تتناول الموازنة بين الشعراء حتى ولو كانت مطلقة ، حيث دار هذا الحوار بين النابغة وحسان بن ثابت بعد أن أنشد الأعشى ميمون بن قيس شعره ثم الخنساء يقول النابغة :

"النابغة : لله درك يا تماضر ... والله لولا أن أبا بصير أنشدنى آنفاً لقلت إنك أشعر الجن والإنس ... أهلاً بحسان بن ثابت .

حسان : أنا أشعر منها ومنك ومن أبيك .

النابغة : حيث تقول ...

حسان : أقول :

لَنا الجَفَناتُ الغُرُّ يَلمَعنَ بِالضُحى وَأَسيافُنا يَقطُرنَ مِن نَجدَةٍ دَما
وَلَدنا بَني العَنقاءِ وَابني مُحَرِّقٍ فَأَكرِم بِنا خالاً وَأَكرِم بِذا اِبنَما

النابغة : إنك شاعر ولكنك أقللت جفانك وأسيافك – يعنى أن الجفنات لأدنى العدد والكثير جفان ، وكذلك أسياف لأدنى العدد والكثير سيوف ، وقلت بالضُّحى ولو قلت يبرقن بالدجى لكان أبلغ من المديح لأن الضيف فى الليل أكثر ، وقلت يقطرن

(١) ملحة عبدالله ، داعية السلام ، ص ٢١ .

من نجدة دما فدللت على قلة القتل ولو قلت يجرين لكان أكثر لانصباب الدم وفخرت بمن ولدت ولم تفخر بمن ولدك" (١) .

والتناص هنا يعتمد على آلية الإيجاز أو الاختصار فقد حذفت الكاتبة من العبارة جملة (ما رأيت ذا مثانة أشعر) فقد فضَّلها على كل شاعرات العرب وفضَّلت هي نفسها على الجميع شعراء وشاعرات ،"ولاشك في أنَّ النابغة يدرك أن شعر المرأة يختلف عن شعر الرجل ، وهو بذلك يرسى معياراً من معايير الموازنة" (٢) .

٥ – التفكيكية : (٣)

كما تناصت الكاتبة مع بعض النظريات مثل التفكيكية ، والمقصود بالتناص هنا هو إظهار موقفها من هذه النظريات قبولاً ورفضاً .

والنظرية التفكيكية هى إحدى نظريات ما بعد الحداثة فى النَّقد الأدبى ظهرت على يد الناقد الفرنسى الأمريكى دريدا ، ثم تبنتها بعد ذلك مدرسة بيل بأقطابها الأربعة بلوم ، ودى مان ، وهارتمان ، وميلر ، ويرى عبدالعزيز حمودة أن تفكيكية دريدا تختلف عن تفكيكية مدرسة بيل . ومن أشهر نقادها رولان بارت .

وهى نظرية تعلن منذ البداية رفضها لكل البنى الفوقية للنَّص وهو ما يطلق عليه نظرية موت المؤلف والنظر إلى العمل الأدبى على اعتبار أنه بنية لغوية ينبغى تفكيكها .

وجدير بالذكر أن بعض النقاد العرب يسمى التفكيكية باسم التشريحية ومنهم رائد التفكيكين العرب عبدالله الغذامى فى كتابه " الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية " . والذى عَدَّ التفكيكية أكبر إنجاز أدبي قدمه العصر حيث يعطي مجالاً للتركيز على النص ، وفى الوقت نفسه يفتح بابه للدور الإبداعى للقارئ .

ومن هنا يحفظ للنص قيمته الفنية المطلقة ويحول القارئ من مستهلك للأدب إلى صانع للأدب ومنتج له . وكما قال دي مان إنه يركز على اعتماد التفسير اعتماداً مطلقاً على النص . مثلما يعتمد النص اعتماداً مطلقاً على التفسير . ويعد أخطر ما قدمته

(١) ملحة عبد الله،داعية السلام ، ص ٢٦ ، ٢٧ .

(٢) سمير حسون ، الأصول المنهجية لقضية الموازنة فى النقد العربى القديم ، مجلة كلية الآداب جامعة المنصورة ، مصر ، ١٩٩٩م، ص ٦٦ .

(٣) لمزيد من التفاصيل عن التفكيكية انظر ، عبدالعزيز حمودة ، المرايا المقعرة ، نحو نظرية نقدية عربية ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، ٢٠٠١م .

هذه النظرية ثنائية الحضور والغياب أو ثنائية الخفاء والتجلّي كما هو الحال عند كمال أبوديب .

وقد ورد هذا التناص فى مسرحية " المتاهة " على سبيل السخرية من هذه المدرسة كما يبدو فى هذا الحوار :

"الجثة : من فضلك هل رأيت رأسى يسير خارجاً من هنا ؟
رجل ١ : من التفكيكية وحتى ما بعد العبثية [١] .
يؤكد هذا ما ورد فى مسرحية داعية السلام فى الحوار بين محسن وعبيد بن الأبرص .
الأبرص : شعر الآنى ! .. هلا تسمعانى شيئاً منه ؟
محسن : فى لون أحمر قان تغرد عصفورة
تمصمص شفتيها العلقم .
... تبصق .
الأبرص : كفى كدت أصاب .
محسن : إنها من أحدث مدارس الشعر الحديث ... إنها التفكيكية .
ابن حلزة : فكت مفاصلك ... هذا هراء" [٢] .

٦ – العبثية :

والعبثية مدرسة أدبية فكرية تدعى أن الإنسان ضائع لم يعد لسلوكه معنى فى الحياة المعاصرة ولم يعد لأفكاره مضمون ، وإنما هو يجتر أفكاره ، لأنه فقد القدرة على رؤية الأشبياء بحجمها الطبيعى نتيجة للرغبة فى سيطرة الآلة على الحياة لتكون فى خدمة الإنسان ، حيث انقلب الأمر فأصبح الإنسان فى خدمة الآلة ، وتحول الناس إلى تروس فى هذه الآلة الاجتماعية الكبيرة .

"وقد ارتبطت العبثية بالوجودية والعدمية ، وظهرت أول جذورها على يد الفيلسوف الدنماركى سورين كيركجارد فى القرن التاسع عشر ، وقد نشأت العبثية بوصفها مذهباً فكرياً انبثاق عن الحركة الوجودية ، عندما قام الفيلسوف والكاتب ألبير كامو بالانشقاق عن هذا الخط من الفكر الفلسفى ونشر كتابه الشهير " أسطورة سيزيف". ولقد هيَّأت الحرب العالمية الثانية في أعقابها المناخ الاجتماعي المناسب لولادة

(١) ملحة عبدالله ، المتاهة ، ص ١٨ .
(٢) ملحة عبدالله ، داعية السلام ، ص ٣٤ .

الآراء العبثية وانتشارها وتطورها ، تحديداً فى فرنسا المنكوبة آنذاك ومنها انتشرت إلى كافة الأنحاء من رواد العبثيَّة" [١] .

وقد ذكرت الكاتبة هذه المدرسة فى مسرحية" المتاهة " فى الموقف الذى سبق ذكره فى مصطلح التفكيكية .

(١) الموقع الإلكترونى ،، http:// ar.wikipedia.org/windex. php?tittle.

المبحث الرابع

مستوى التناص التاريخى

والمقصود بالتناص التاريخى ليس سرد أحداث التاريخ ، ولكن نعنى به استدعاء شخصيات التاريخ ، هذه الشخصيات لها دورها التاريخى ، ومجرد استدعاء هذه الشخصيات يستدعى هذا الدور ويستدعى الموقف التاريخى الذى يسقطه الأديب على فترة تاريخية أخرى . وقد استدعت الكاتبة ملحة عبدالله كثيراً من الشخصيات التاريخية التي تحمل دلالات معينة ،كشخصيتي (ابن الأثير) [١]* و (ابن رشد) [٢] *.،و ذلك في مسرحية (غول المغول)، وقد تناصت الكاتبة مع هذين العالمين فى الحوار الذى دار بين الأندلسى وابنته سارة :

"الأندلسى : ... بدافع الفضول العلمى ليس إلا ، فأنا مهمتى التأريخ .
سارة : وهل تعتبر ذلك مهنة يا بى ؟
الأندلسى : نعم مهنة وإن كان ليس لها مقابل آنى ولكنها ستعود بالنفع فيما بعد.
سارة : يا أبى ... تجار السوق لا يعنيهم إلا الآنى ... أما فيما بعد لا يشترون أو يبيعون به ، ثم من أين يأتى المال إذا لم يكن هناك عمل ، فالتأريخ قد انتهى فى عهد ابن الأثير وابن رشد .
الأندلسى : قديماً قالوا إن التاريخ سرعان ما ينتهى حتى يبدأ من جديد ويعاود كرَّته مرة فمرة . ونحن من نكتب التاريخ ونسجله ليصبح للأجيال القادمة نبراساً وعلامة ، نحن الرواة من نعلم الحقيقة ونرويها نسجلها فى عقولنا ونعبر عنها بكلماتنا وأشعارنا المسجوعة " [٣] .

ولكن لماذا اختارت ملحة عبدالله عز الدين بن الأثير وأبا الوليد بن رشد فى فلسفة التاريخ ؟ تعتقد الباحثة أن ذلك يرتد لكون ابن الأثير يملك سمات منهجية لم تتوافر فى كثير من المؤرخين العرب ، و عقلية ناقدة فى تناوله لأحداث التاريخ ، وكذلك

(١) أنظر،حسن سميسانى ، عزالدين ابن الأثير الجزرى ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، د . ت ، ص ٦٧ – ٧٠ .

* عزالدين بن الأثير وهو الذى اشتغل بالتاريخ ودراسة التاريخ وهو عز الدين أبوالحسن على مولده فى مطلع خمس وخمسين وخمسمائة من الهجرة ، تعلم فى كتاتيب الجزيرة العمرية ومدارسها القراءة والكتابة ومبادئ العلوم اللسانية والدينية ، وقد توفى عز الدين بن الأثير سنة ٦٣٠ هـ . أي قبيل سقوط الدولة العباسية على يد الغول بست وعشرين سنة . .

(٢) أنظر، ابن بسام الشنترينى ، الذخيرة فى محاسن أهل الجزيرة ، القسم الأول ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، ١٩٣٩م ، ص ٢٢/١ .

* أبو الوليد ابن رشد الحفيد من أشهر فلاسفة المسلمين ، ولد قبل وفاة جده بشهر وذلك سنة ٥٢٠ هـ . تلقى العلم بقرطبة عاصمة عواصم الأندلس ومنزل أهل الرأى والعلم والفن وأجمل مدن الأندلس

(٣) ملحة عبدالله ، غول المغول ، ص ٧ .

كان ابن رشد كما قيل عنه يقدم الدراية على الرواية . فلم يكن يسوق الأحداث أو يسرد الأفكار على عواهنها ولكن كان يعرضها على عقله فما توافق منها مع العقل والمنطق قبله ، وما تعارض معها رفضه [١] .

كما وردت شخصية (**الحجاج بن يوسف الثقفى**) [٢] *، و اعتمدت ملحة عبدالله على آلية الاختصار فى تناصها مع هذه الشَّخصية ، التي تعدُّ رمزاً في التاريخ الإسلامي للتجبر و التسلط و الجبروت ،حيث أوردت جزءاً من خطبته الشهيرة في قولها " وابن يوسف الحجاج حاصد الرؤوس اليانعة " [٣]،إشارة إلى قول الحجاج في خطبته الشهيرة:(و الله يا أهل العراق إنِّي لأرى رؤوسا قد أينعت وحان قطافها و إنِّي لصاحبها)

وكذلك فى مسرحية (**ليلة فى فرانكفورت**) حيث ذهبت إلى أنَّه ممَّن أفقدوا النَّاس حريتهم كما يبدو فى هذا الحوار :

"امرأة : أنت من أفقدهن حريتهن وأضاع خطاهن .
الفتاة : بل هو .
المرأة : من ؟
الفتاة : لا يستطيع الحراك .
المرأة : من هو ؟
الفتاة : وليم الثالث وامرؤ القيس وهتلر والحجاج بن يوسف والعمدة أيضاً " [٤]

---

(١) أنظر ،كامل عويضة ،ابن رشد الأندلسي فيلسوف العرب والمسلمين ، دار الكتب العلمية، بيروت ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٣م ص١٤.

(٢) الموقع الإلكترنى : ar. wikipedia, org/windex, php?

*هو أبومحمد الحجاج بن يوسف الثقفى (٤١ – ٩٥ هـ) سياسى اموى وقائد عسكرى ولد فى الطائف بالحجاز تزوج من ابنة المهلب بن أبي صفرة ، لعب دوراً كبيراً فى تثبيت أركان الدولة الأموية . سير الفتوح وخطط المدن . وبنى مدينة واسط. ويعد من الشخصيات المثيرة للجدل فى التاريخ الإسلامى والعربى ، ولد فى منازل ثقيف بمدينة الطائف فى عام الجماعة ٤١ هـ وكان اسمه كليب ثم أبدله بالحجاج ، نشأ فى الظائف وتعلم القرآن والحديث والفصاحة . تمرد على حكم عبدالله بن الزبير فى الطائف ورحل إلى الشام ليعمل فى شرطة الوليد بن عبدالملك ، ثم تولى الشرطة وكان سيف الوليد وسوطه فى حكم الشعوب ، حارب عبدالله بن الزبير فى مكة وحاصره وقتله ، وأشاعت بعض المصادر التاريخية أنه ضرب الكعبة بالمنجنيق ولكن ابن تيمية ينفى عنه ذلك ويقول إنه كان معظماً للقرآن ،وقد توفى الحجاج بمدينة واسط فى العشر الأخير من رمضان سنة ٩٥ هـ . وقال عنه عمر بن عبدالعزيز ، " ما حسدت الحجاج عدو الله على شيء حسدى إياه على حبه القرآن وإعطائه أهله عليه ، وقوله حين حضرته الوفاة ، اللهم اغفر لى فإن الناس يزعمون أنك لا تفعل .

(١) ملحة عبدالله ، الطلسم ، ص ٢٠٩.

(٢) ملحة عبدالله ، ليلة فى فرانكفورت ، ص ٥٣ .

كما تناصت ملحة عبدالله مع شخصية (هولاكو خان) (١)*بمدلولها التاريخي في مسرحيتين هما مسرحية (الطلسم)، ومسرحية (غول المغول)،ففي مسرحية(الطلسم) كان تناصها مجرد استدعاء للشَّخصية التي هي دال يحمل مدلولاً تاريخياً بوصفه واحداً من جبابرة العالم، كما يبدو فى هذا الحوار :

"الشاب: [يقرأ] ... هولاكو خان والجيش الذهبى المنتصر ... خاقان المشرق والمغرب " (٢) .

أمَّا مسرحية (غول المغول) فكلَّها تناص مع هذه الشَّخصية وما تحمله من دلالات ، وقد اعتمدت على آلية الاسترجاع أو الاجترار فى تعاملها مع هذه الشَّخصيَّة،وذلك لكون المسرحية تتخذ من التاريخ مادة لها وموضوعاً . ثم أحدثت الكاتبة نوعاً من الإسقاط التاريخى حيث أسقطتها على بغداد فى عصر (صدام حسين) فقولها :

" ملوك وأمراء شتى من كل بقاع المعمورة طمعوا فى أرض الإسلام ، حتى ولو قلة مغمورة من عبدة نار أو همج ، أو حتى ذئاب مسعورة جاءوا لعاصمة الدولة بغداد الأصل والصورة ، قديماً كانت ولازالت تعانى الفتنة المأجورة " (٣) .

كما تناصت الكاتبة مع بعض من الشخصيات الأخرى التى عُرِف عنها تجبرها مثل (تيمور لنك) حفيد (جنكيز خان)الخاقان الأعظم وأحد ملوك المغول وذلك فى مسرحية (الطلسم)، و(نابليون بونابرت)إمبراطور فرنسا الذى احتل جزءاً كبيراً من العالم من بينه مصر والشام ،وأرهق كاهل المصريين لكى يكوّن إمبراطورية ضخمة إرضاء لمحبوبته

(١)أنظر: عبدالسلام فهمى ، تاريخ الدولة المغولية فى إيران ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨١م ،٣٣، و فؤاد الصياد ، المغول فى التاريخ ، دار النهضة العربية ، بيروت ، ١٩٧٠م .ص٥١

* هو هولاكو خان بن الإمبراطور تولوى بن الإمبراطور جينكيز خان وأمه سرقويتى وهى من إحدى قبائل الترك، أما عن حروبه وعملياته العسكرية فهى كثيرة يهمنا منها حملته على إيران التى كان هدفها القضاء على طائفة الشيعة الإسماعيلية ، وقد تحقق له هدفه بالاستيلاء على قلاعهم سنة (١٢٥٦م = ٦٥٤ هـ) بعد معارك عديدة واستماتة أبداها أفراد هذه الطائفة فى الدفاع عن حصونهم وقلاعهم ، ولكنها لم تجد نفعاً إذاء قوة جيش هولاكو.وكذلك حملته على بغداد حيث مضى فى تحقيق هدفه الآخر بالاستيلاء على بغداد والقضاء على الخلافة العباسية، فدخل المغول بغداد سنة (١٢٥٨م – ٦٥٦هـ) .

(٢) ملحة عبدالله ، الطلسم ، ص ٢٠٩ .

(٣) المصدر سابق ، ص ٢٠٩ .

(جوزفين). وكذلك (هتلر) الزعيم النَّازى الألماني صاحب الهولوكوست أو محرقة اليهود فى شرق أوروبا، وكذلك (موسيليني)طاغية إيطاليا وأحد أعوان (هتلر) فى الحرب العالمية الثانية مسرحية (الطلسم)(١).

كما جاء التناص مع شخصية (نيرون) (٢)* باستدعاء شخصيات جبابرة العالم على مر التاريخ فى صيغة الطلسم التى قرأها الشاب فى مسرحية " الطلسم " حيث ذكرت " حارق روما العظيم نيرون " (٣) .

كما ضمَّنت ملحة عبد الله نصها على مستوى الشَّخصية (الإسكندر الأكبر ذو القرنين) (٤) *

فى مسرحية " الطلسم " وجمعت بينه وبين جبابرة العالم فى نص (الطلسم) الذى قرأه الشاب حيث قالت : " ذو القرنين أو من يحمل هذه الأرض على قرنين ... من جاء من مقدونيا بالعلم الأعظم " (٥) .

(١) أنظر، المرجع السابق ، ص٢١٠ و ما بعدها .

(٢) أنظر ، محمد عصمت ،الطاغية نيرون سنوات الهرطقة والحرقة ، دار مشاق ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٩م .ص١٣ و ما بعدها

* هو الإمبراطور الرومانى نيرون أو نيرو عاش فى الفترة من ١٥ ديسمبر سنة ٣٧م إلى ٩ يونيو ٦٨م خططت أم نيرون لجعل ابنها الوريث الشرعى للعرش بدلاً من بريتانيكوس ابن ميسالينا عن طريق زواجه من أوكتافيا ابنة كلوديوس ، أما الواقعة الأشهر فى تاريخ نيرون فهى حرق روما ، حيث أراد أن يبنى المدينة على نظام جديد فأشعل فيها النيران التى أتت عليها وأحرقت سكانها بينما هو جالس فى برج عالى يتلذذ باحتراق البلاد والعباد ، ولم يكن أمامه حتى يبرأ نفسه إلا أن يسند الفعل إلى كبش فداء إما اليهود أو المسيحيين ، ولكون اليهود كانوا تحت حماية إحدى زوجاته اختار المسيحيين فقبض على كثير منهم وأحرقهم وألقاهم للوحوش الكاسرة واستمر اضطهاد المسيحيين أربع سنوات فى عهده ولم ينته بعد موته عام ٦٨م .

(٣) ملحة عبدالله ، الطلسم ، ص ٢١٥ .

(٤) أنظر،وهب بن منبِّه ، التيجان فى ملوك حمير ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، مصر ، ١٩٩٦م ، ص ٩١ ، الموقع الإلكترونى ، - http،//

الأسكندر الأكبرoldid=115852068 ar. Wikipedia. Org/windex.php?title

* حمل لقب ذى القرنين ثلاثة من الشخصيات حسبما ورد فى المصادر التاريخية أولهم الصعب ذى القرنين أحد تبابعة اليمن، أمَّا الثانى فهو تبع الأقرن،أمَّ الثالث وهو الأسكندر الثالث المقدونى المعروف بأسماء عديدة أخرى أبرزها الأسكندر الأكبر ، والأسكندر الكبير ، والأسكندر المقدونى ، والأسكندر ذو القرنين ، وهو أحد ملوك مقدونيا الإغريق ، ومن أشهر القادة العسكريين والفاتحين على مر التاريخ ، وهو يعد أنجح القادة العسكريين فى التاريخ ، إذ لم يحصل أن هزم فى أى معركة خاضها .

.

(٥) ملحة عبدالله ، الطلسم ، ص ١١ .

حمل لقب ذى القرنين ثلاثة من الشخصيات حسبما ورد فى المصادر التاريخية أولهم الصعب ذو القرنين أحد تبابعة اليمن وهو " ابن الحارث الرائش ذى مرثد بن عمرو الهمال ذى مناح بن عاد ذى شدد بن عامر بن الملطاط بن سكسك بن وائل بن حمير بن سبأ بن يخشب بن يعرب بن قحطان بن هود عليه السلام بن عامر بن شالخ ابن أرفخشد بن سام بن نوح عليه السلام.

أما الثانى فهو تبع الأقرن وهو ذو القرنين " المذكور فى القرآن الكريم وسمى الأقرن وذا القرنين لشيب كان فيه وهو على قرنيه ، وكان ملكاً عظيماً عالماً حكيماً قد أطلع على علم الكتاب وسمع حكومات من ينظر فى القرآنات " (١) .

أما الثالث فهو الذى ذكرته ملحة عبدالله فى مسرحية " الطلسم " وجمعت بينه وبين جبابرة العالم فى نص الطلسم الذى قرأه الشاب حيث قالت : " ذو القرنين أو من يحمل هذه الأرض على قرنين ... من جاء من مقدونيا بالعلم الأعظم " (٢) .

وهو الإسكندر الثالث المقدونى المعروف بأسماء عديدة أخرى أبرزها الأسكندر الأكبر ، والإسكندر الكبير ، والإسكندر المقدونى ، والإسكندر ذو القرنين ، وهو أحد ملوك مقدونيا الإغريق ، ومن أشهر القادة العسكريين والفاتحين على مر التاريخ. ولد فى مدينة بيلا سنة ٣٥٦ ق . م ، وتتلمذ على يد الفيلسوف اليونانى أرسطو حتى بلغ سنة السادسة عشر ة ، وبحلول عامه الثلاثين كان قد أسس إحدى أكبر وأعظم الإمبراطوريات فى العالم القديم ، إذ امتدت من سواحل البحر الأيونى غرباً وصولاً إلى سلسلة جبال الهيمالايا شرقاً . وهو يعد أنجح القادة العسكريين فى التاريخ ، إذ لم يحصل أن هزم فى أى معركة خاضها .

أما سر تسميته بذى القرنين فيتصل بفتحه لمصر ، حيث وصل الإسكندر إلى الفرما بوابة مصر الشرقية فى خريف عام ٣٣٢ ق.م ولم يجد أى مقاومة من المصريين ولا من الحامية الفارسية عند الحدود ففتحها بسهولة ، ثم عبر النيل ووصل إلى منف العاصمة فاستقبله أهلها كمحرر منتصر ، بعد ذلك سار بقواته بحذاء الفرع الكانوبى

(١) وهب بن منبّه ، التيجان فى ملوك حمير ، مرجع سابق ، ص ٤٤٦ .

(٢) ملحة عبدالله ، الطلسم ، ص ١١ .

للنيل متجهاً إلى ساحل أنه قريب من النيل مصدر المياه العذبة ، فوجد فى هذا المكان قرية صغيرة تسمى راكودة ومن ثم كلف أحد معاونيه يسمى دينوقراطيس بالإشراف على بناء مدينة فى هذا المكان تحمل اسم الإسكندر الأكبر وهى مدينة الإسكندرية التى أصبحت عاصمة لمصر .

بينما شرع المهندسون فى التصميم قرر الأسكندر القيام برحلة روحية لمبعد الإله آمون المقابل لزيوس عند اليونان فى واحة سيوة ، ولما وصل المعبد ودخله قوبل بالترحاب من قبل الكهنة المنتظرين الذين نصبوه فرعوناً على مصر ، وأعلنوه ابناً لآمون كبير الآلهة المصرية ، وألبسوه تاجه وشكله كرأس كبش ذى قرنين فلقب بذلك فأصبح الأسكندر ذا القرنين . ومنذ ذلك الحين أخذ الأسكندر يزعم بأن زيوس – أمون هو والده الحقيقى . وظهر نقش رأسه على العملات المسكوكة مزيناً بقرون كبش وهى علامة الخلود [١] .

عنترة بن شداد :

هو عنترة بن شداد العبسى ، أحد فرسان العرب ، هو الذى أنكره أبوه لسواد لونه ، لأن أمه زبيبة كانت سوداء اللون ، ولكن شداد اضطر للاعتراف به ابناً نتيجة لحاجتهم إليه فى الدفاع عنهم ضد القبائل الأخرى المتصارعة معهم ، ففى إحدى المعارك انهزمت عبس وطلب منه أبوه شداد أن يدخل المعركة فقال له : العبد لا يحسن الكر والفر وإنما يحسن الحلب والصر ، فقال له شداد كر وأنت حر . وهو واحد من أبطال السير الشعبية العربية .

وفى سيرة عنترة نجد الفروسية " تحقق للبطل كيانه كبطل فارس وإنسان مغامر ويرتفع إلى أعلى مراتب الفروسية ليصبح البحر المتوسط ، وحط رحاله بالقرب من بحيرة مريوط ، وأدهشه المكان المحصور بين البحر والبحيرة ولاسيما

البطل الفردى بما يشبه الأبطال المغامرين . ويثبت تقاليد الفروسية العربية ، ثم يصبح فى مرحلة تالية رمزاً للإنسان العربى فى مواقفه السياسية والعسكرية من أعدائه ، ثم يتحول إلى بطل قومى بكل معنى القومية التى تجعل من القومية مزاجاً من السياسية والدين وبين

(١) الموقع الإلكترونى ،

- http،// الأسكندر الأكبر oldid=115852068 ar. Wikipedia. Org/windex.php?title

تفوق الجزيرة وتفوق دين التوحيد الذى يمهد البطل الأرض ، بوجوده الملحمى أمام رسالته ثم تأتى مرحلة الأولاد والأبطال أو الامتداد" (١) .

ولدور هؤلاء الأبطال فى إرساء تقاليد الفروسية العربية من الناحية الأخلاقية ذكرت بعض الدراسات أن " دور عنترة المكتوب عليه أن يذل العرب الجبابرة حتى يمهد الأرض لمحمد – صلى الله عليه وسلم – . وتروى القصة أنه حدث المحدثون وأخبر المخبرون الذين نقلوا كلام العربان الأوليين بما رووا من حديث عربان الجاهلية الشجعان وعبادتهم للأصنام وانعطافهم على الأزلام والأوثان وقد أضلهم وأغواهم الشيطان حتى ابتلاهم الله بالمذلة والحرمان لأنه لم يكن قصدهم من ذلك الزمان إلا أنهم يتفاضلون على بعضهم البعض ، وكأن كل منهم يريد أن يكون ما مثله أحد على وجه الأرض ويقهر شجعانهم بالطول والعرض كانوا لا يخافون الله ولا يخشونه ولا يحترمونه ، ولما أراد الله سبحانه وتعالى هلاك أهل تجبرهم وتكبرهم أذلهم الله تعالى وقهرهم بأقل الأشياء عليه وأحقرهم لديه وكان ذلك غير عسير عليه . وذلك بالعبد الموصوف بأنه حية تطبق الوادى الذكى الفؤاد الطيب الميلاد صاحب الوداد عنترة بن شداد الذى كان فى زمانه شرارة خرجت من زناد ، فقمع الله به الجبابرة فى زمن الجاهلية حتى مهد الأرض قبل ظهور سيدنا محمد – صلى الله عليه وسلم – " (٢) .

وقد تناصت الكاتبة مع شخصية عنترة التى تحمل الكثير من الدلالات فى مسرحية (الجدة حكاية)، فقد ورد على لسان (مروان) أحد شخصيات المسرحية " العدل ساد والظلم راح للأبد . دول يا حبابيبى ناسكم وجدودكم ده عنترة . وده أبوزيد الهلالى ، ودي جميلة أبوحريد " (٣) .

كما حقَّقت التناص على مستوى الشخصيات النسائية بكل مالها من جهود في درب النِّضال والكفاح لنيل الحريّة لأوطانهم و شعوبهم كشخصية (جميلة بوحريد) المجاهدة الجزائرية التي قتلها الاحتلال الفرنسى عقاباً لها على جهادها من أجل حرية وطنها ، فهى مدافعة عن المبادئ والقيم النبيلة كما يبدو فى النص السابق من مسرحية

(١) فاروق خورشيد ، الجذور الشعبية للمسرح العربى ، مرجع سابق ، ص ١٢٢ .

(٢) أحمد شمس الدين الحجاجى ، مولد البطل فى السيرة الشعبية ، مرجع سابق ، ص ٥١ .

(٣) ملحة عبدالله ، الجدة حكاية ، ص ٢٧ .

(الجدة حكاية) ،و هي بهذا الاستدعاء لشخصية .(جميلة) تطرح كل صفاتها ومناقبها على (الجدة)في المسرحية التي تفعل المستحيل ليحيا أبناؤها حياة كريمة ،ولو كان ثمن ذلك أن تموت هي .

بعد هذه الرحلة الطويلة الشاقة التي طوَّف فيها البحث وصاحبته بمسرح ملحة عبدالله ، وما لاقاه من صعوبات جمَّة لاتساع ثقافة الكاتبة المبدعة ولاسيما ثقافتها المتصلة بالمسرح العالمي وتقنياته تمكن البحث من رصد بعض النتائج المتصلة بدراسة الشخصية المسرحية عندها ومنها :

- أثبت البحث أن ملحة عبد الله كاتبة مسرحيّة متميّزة، أسهمت بجهد واضح في مجال الإبداع المسرحي.
- أكد البحث أن الشخصيّة عنصر أساسي في بناء النَّص المسرحي وأنها تخلق شبكة من العلاقات بينها وبين عناصر المسرحية الأخرى.
- رصد البحث العلاقة بين الشخصية وأشكال الصِّراع وذهب إلى ضرورة وجود مقدمات حتى يتحقق الصراع الدِّرامي منها وجود قوى فعالة متجسدة مادياً بشكل ما ضمن حيز محدد ، وكذلك وجود علاقة ما تربط بين هذه القوى المادية المتصادمة .
- مخالفة طبيعة الصراع في الأعمال الأدبية والأساطير لطبيعة الصِّراع في الواقع حيث يمكن حدوث الصراع الدِّرامي في الأعمال الأدبية بين قوى غيبية وقوى مادية ملموسة أو متجسدة .
- أمكن رصد عناصر مفهوم الصراع في أربع نقاط هي قيامه على علاقة صدامية جسدية أو معنوية ، وأنه قد يكون ذاتياً أو خارجياً بين أفراد أو مجتمعات، قد يكون بين قوى مادية أو بين قوى مادية وغيبية ، وأنه يكون بين قوى أو رغبات متعارضة تمثل مدخلات التجربة الإنسانية ومخرجاتها .
- الصراع عنصر أساسي في المسرح الدِّرامي أو الأرسطي بينما هو عنصر عرضي أو ليس أساسياً في المسرح الملحمي إذ يعتمد المسرح الملحمى على وصف الشخصيات ولذلك هو أقرب إلى فن الرواية إذ يعتمد على تناقضات الشَّخصية وليس صراعها .
- يختلف الصراع في المسرح الدِّرامي عن الصراع في مسرح العبث كذلك في كون الصراع الدِّرامي يقوم على البداية والعرض ولحظة التأزُّم والحل وهو بناء منطقي لا يتناسب مع

طبيعة مسرح العبث الذى ينكر البناء المنطقي للحدث ، لذا فالبناء المسرحي العبثي دائري يقوم على التركيز وتكثيف الحدث المسرحي دون التركيز على الصراع .

- ارتباط تقسيم الصراع إلى صراع داخلي وصراع خارجي بطبيعة الحبكة المسرحية، إذ يرتبط الصراع الخارجي بالحبكة البسيطة بينما يرتبط الصراع الداخلي بالحبكة المعقَّدة أو المركبة .
- ارتباط الصراع الخارجي في مسرح ملحة عبدالله بالمسرح التاريخي مثل مسرحيتي "غول المغول" ، " وجوكاستا "، وكذلك المسرح الاجتماعي الذى يقوم على الواقعية الانتقادية مثل "اللمس" و "شق المبكي" و"مواطن رغم أنفه" و"فنجان قهوة" و"حانة الربيع" .
- أحياناً يكون الصراع بين نوعين من الدوافع النوع الأول هو الدوافع الغريزية الانفعالية والنوع الثاني هو الدوافع العقلانية كما يبدو في مسرحية اللمس فدوافع نعيم عقلانية ودوافع المحيطين به دوافع غريزية انفعالية ، وذلك لارتباط طبيعة الدوافع باختلاف المستوى الثقافي .
- وعي ملحة عبدالله النَّقدي يتجلى في عدم الكشف عن أوراق الصراع منذ البداية المسرحية ولكن يتم كشفها بصورة تدريجية مما أدى إلى تماسك النص المسرحي وعدم اللجوء إلى التكرار أو الحشو كما في مسرحية "الطاحونة" .
- تعدد خيوط الصراع الدِّرامي في المسرحية الواحدة وتقاطعها أحياناً كما يبدو في مسرحية "الطاحونة" لملحة عبدالله . وكذلك مسرحية "مية أراجوز" .
- أحياناً يكون موضوع الصراع فكرة مثالية مثل النور في مسرحية "الفنار" لملحة عبدالله . وإن كان الغالب أن يكون موضوع الصراع مادياً .
- ارتباط الصراع الداخلي في العمل المسرحي بالذهنية ؛ لذا يصعب تجسيده على المسرح إذ يحتاج إلى معايير دقيقة ومعقدة لتجسيد الحركة المعبرة عنه ، يبدو ذلك في مسرحية "العازفة" لملحة عبدالله .
- تجلى قدرة ملحة عبد الله في تضفير الصراع في مسرحية "العازفة" في إطار حس جمالي راق قائم على أن ما يخالف المألوف يورث الألم ، والألم يورث القبح .
- وعي ملحة عبدالله بطبيعة الشخصيات عند معالجة الصراع الدِّرامي ، لذا تختلف استجابات الشخصية تجاه الحدث الواحد كما يبدو في مسرحية "حانة الربيع" .

- ارتباط المعالجة الدرامية الواقعية بمحاولة تغيير المجتمع كما في مسرحية "الجسر" لملحة عبدالله ، وكذلك مسرحية "الحجلة وعين العفريت" ، ومسرحية "شق المبكى" ، ومسرحية "زمن المنظى".
- مزجت ملحة عبدالله بين المعالجة الدرامية الواقعية والمعالجة الرومانسية كما في مسرحية الطاحونة . كما اعتمدت على المعالجة الرمزية للصراع كما في مسرحية "المتاهة" . ومسرحية "المسخ" ومسرحية "الاسم عربي" .
- جدلية العلاقة بين الموقف الفكري والتشكيل الجمالي في النَّص المسرحي هي التي جعلت الحوار المسرحي هو الآلية التي تكشف بها الشخصية المسرحية عن نفسها بنفسها وتتحاور فيما بينها لينمو الحدث المسرحي ، فإذا كان الحدث هو العنصر الذى يشغل المكانة الأولى بين عناصر العمل المسرحي فإن الحوار هو شكله الذى يميزه عن غيره من الأجناس الأدبية ، فالحوار هو أداة المسرحية فهو الذى يعرض حوادثها ويخلق شخصياتها ويقيمها من مبدئها إلى ختامها .
- أمكن إجمال السمات العامة واللغوية للحوار في مسرحيات ملحة عبد الله في عدة سمات هي توالديَّة الحوار ، الاقتصاد اللغوي ، الواقعية ، ضرورة مناسبة اللغة لموضوع المسرحية ، تلاؤم الحوار مع طبيعة الشخصية ، ضرورة كون الحوار شيِّقاً وذا إيقاع جميل ، أن يكون الحوار مساعداً للممثل على الإلقاء ، ضرورة ألا يقوم الحوار على زخرف الكلام والمحسنات البديعية والحلي اللفظية .
- قدرة الحوار المسرحي عند ملحة عبدالله على رسم الأبعاد الفسيولوجية والاجتماعية والنفسية للشخصيات المسرحية ، وهذه الأبعاد لها أهميتها في بناء الشخصية المسرحية لأنها هي محركات الفعل المسرحي ومحددات نظرة الشخصية للمجتمع ، ونظرة المجتمع لها . بل إن بعض النقاد المسرحيين توسع في إثبات هذا الدور فأثبت للثياب وألوانها وللصوت وطبقاته دوراً في رسم أبعاد الشخصية .
- لكون ملحة عبدالله واحدة من كتاب الواقعية السحرية مالت إلى التعبير بالفعل المسرحي أكثر من ميلها إلى التعبير بوصف الشخصيات ، لذا فقد اتخذت من الوصف الجسدي

والاجتماعي والنفسي للشَّخصية محركات للصراع المسرحي دون التركيز على جمالياته الجزئية وهذه من سمات الواقعية السحرية .

- استطاعت ملحة عبدالله أن تتخذ من الوصف الحوارى محركاً للصراع بين الطبقات الاجتماعية داخل المجتمع بل بين الأنواع البشرية متمثلاً في الصراع التاريخي بين الرجل والمرأة .
- اعتمدت ملحة عبدالله قليلاً على الشخصية الكاريكاتورية في مسرحها ولاسيما في مسرحيات النقد الاجتماعي ، وذلك لكون هذه الشخصية نمطية ولا تحتاج إلى جهد كبير من الكاتب المسرحي في رسم أبعادها لأنها شخصية غير متنامية أو متطورة ، ولكن ملحة عبدالله استطاعت تنميتها وتطويرها في بعض المسرحيات مثل مسرحية "زمن المنظي" ، شخصية (الخادم) الأسيوي نموذجاً . وكذلك شخصيَّة (الأب) البخيل في مسرحية "شق المبكى" وذلك اعتماداً على بعض الآليات منها رأى المحيطين بالشخصية بصفاتها ، لغة الشخصية . و في الآلية الثالثة و هي لغة الشخصية يتضح دور الحوار في التدرج في رسم هذه الشخصية .
- الحوار لاسيما الحوار الخارجي هو الذى يحمل الحبكة ويساعد على تطورها ويلقى مزيداً من الضوء على طبائع الشخصية ودوافعها والقضايا التي تؤمن بها سواء أكانت سياسية أم اقتصادية أم اجتماعية أم دينية . كما تجلى في مسرح ملحة عبدالله ؛ حيث حملت على عاتقها توعية الشعب من خلال مسرح مسيس وليس سياسياً كما اتضح في مسرحية " اللمس " و" مسرحية شق المبكى " ومسرحية " غول المغول " ، ومسرحية "الطاحونة " ، ومسرحية " حانة الربيع " .
- تحول النَّظرية الجمالية لدى ملحة عبدالله من النظرية الكلاسيكية التي تؤمن بجمال الطبيعة إلى النظرية الواقعية التي تؤمن بجمال الفن ، إذ لم يعد الجمال محصوراً في الخير بل تعداه إلى تصوير الجمال في الشر .
- استخدمت ملحة عبدالله البوح وحديث الصَّفِي بديلاً عن دور الجوقة في المسرح الكلاسيكي بوصفه تقنية مسرحية خاصة تعوِّض قدرة الروائي على السرد والولوج إلى عقل شخصياته .

- كثيراً ما وقعت ملحة عبد الله في طول الحوار وذهنيته ممَّا أضعف قدرتها على تحريك الفعل المسرحي والإخلال بالوظيفة الأولى للحوار و هي المشهديَّة ، لأن الحوار هو الذى يضع إطاراً للمشهد ، إلا أنها استطاعت إكساب الحوار القدرة على التعبير الرمزي عن الشخصيات كما في مسرحية صيد الأمواج ، ومسرحية مواطن رغم أنفه ومسرحية الحجلة وعين العفريت .
- أخطأت بعض الدراسات في التفريق بين البوح وحديث الصَّفِي وبين الحوار الداخلي لأنها غفلت عن التوحد بين الشخصية وبين صفيها .
- وضعت الدراسة تقسيماً جديداً للحوار الداخلي أفادت فيه من المزج بين تقسيم نجية الطهارى وتقسيم عبد المطلب زيد والتأصيل اللغوي للمصطلح في المعاجم العربية والأوروبية .
- تعددت أشكال الحوار الداخلي ونماذجه في مسرحيات ملحة عبدالله ، كما اتضحت قدرة الكاتبة على استثمارها الحوار الداخلي في تحريك الصِّراع بقدرة فنية راقية .
- ارتباط الحوار الداخلي في مسرح ملحة عبدالله بحالة الاغتراب النفسي حسب التناول الفرويدي كما يبدو في مسرحية العازفة ، ومسرحية المسخ ، ومسرحية اللمس .
- لاشك أن هناك ارتباطاً واضحاً بين ثلاثة مصطلحات مسرحية هي الشخصية والحضور المسرحي والأداء المسرحي ؛ ذلك أن الأداء المسرحي هو الذى يحدد نمط الشخصية المسرحية ، ونمط الشخصية هو الذى يخلق لها نوعاً من الكاريزما أو الحضور المسرحي ، فكلمة شخص في معناها الأول تعنى القناع وهو مصطلح أدائي لأنَّه يعي الدور الذي تقوم به الشخصية .
- الحضور المسرحي يتطلب إعداداً خاصاً للممثل المسرحي ، بل يتطلب بعض التقنيات في كتابة النص المسرحي ، كما يتطلب سمات خاصة في صوت الممثل وطريقة إلقائه للجملة الحوارية ، ولهذه المتطلبات علاقة قوية بالفرق بين الكفاءة اللغوية أو الإمكانات التعبيرية وبين الكلام أو الأداء الفعلي عند نعوم تشومسكي.
- تنبه المعاجم الفرنسية المتخصصة لخاصية الحضور المسرحي في تعريفها للشخصية في مفهومها الخاص وهذا ما لم تتنبه إليه المعاجم المتخصِّصة في اللغات الأخرى .

- ضرورة دراسة الوعاء الثقافي والنمط الفكري للشخصية باعتبار ذلك مكوناً أساسياً في تنميط الشخصية ، فالمواصفات والعوامل والأدوار الثيمية معطيات ثقافية وتحققها في النص هو الذى يحقق الحضور ال مسرحي للشخصيات .
- لاشك أن تنوع النمط الفكري للشخصية يؤطِّر لهذا الشخصية لكنه يطرح مفهوماً جديداً هو مفهوم الحضور المسرحي أو مفهوم الظهور ، وهو المفهوم الذي يحقِّق علاقة إيجابية بين المبدع و المتلقي ومن آلياته التحوُّل كما يبدو في شخصية ميسور الخادم الأسيوي في مسرحية "زمن المنظى" .
- ليس ثمة علاقة بين الحضور المسرحي للشخصية و واقعيتها ، إذ لا تنافي بين الحضور المسرحي وخيالية الشَّخصية ، فالشَّخصية مزيج من الواقع والوهم ، فهي وهم واقعي أو واقع وهمى وهذا ما يجعل المتلقي يتقبل الشخصية حتى وإن كانت متناقضة كما في شخصية مبروك في مسرحية صهيل لملحة عبدالله .
- التصور الذى يعرفه المتلقي عن الشخصية من خلال ما يسند إليها أو ما يضاف إليها من مفاهيم أو علامات ذات أبعاد اجتماعية وثقافية مما يمنحها القدرة على الاتفاق معها وجعلها محببة أو عكس ذلك كما يبدو في شخصية(أممي) في مسرحية "الفنار" الذى يمثل الفكر المتسامي في مواجهة الفكر الغريزي البهيمي عند الآخرين.
- تنوع النَّمط الفكري يقوم على مجموعة من الثنائيات العجوز بحكمته والشاب باندفاعه كما في مسرحية "الطلسم" ، التسامي والفكر البهيمي كما في مسرحية "الفنار "، التفاؤل والتشاؤم كما في مسرحية الجسر ، رؤية البصر ورؤية البصيرة كما في مسرحية ""اللمس" .
- المقصود بجاهزية الشخصية وهو ما اعتمدت عليه ملحة عبد الله في مسرحها هو نمطية الشخصية أو الشخصية المنمَّطة، و هي التي تفتقر إلى ما هو خاص وفردي وبصفات محددة تطرح في عموميتها وهذا ما يسمح بالتعرف عليها بشكل مباشر وقبل أن تبدأ في التصرف في إطار الحدث المسرحي .
- من أبرز الشَّخصيات الجاهزة أو المنمَّطة في مسرح ملحة عبدالله شخصية (الخادم الآسيوي) فهي شخصية تفتقد إلى السمَّات الخاصة . تمتهن مهنة معينة ، لها وجه واحد

ومظهر واحد ، لا تعرف التحول والتغير ، تحقق قدراً من الضحك أو الإضحاك . وكذلك شخصية الجد كما في مسرحية فنجان قهوة . وشخصية حلاق الصحة في مسرحية الحجلة وعين العفريت ، وشخصية (كودية الزار) في مسرحية "الاسم عربي" ومسرحية الحجلة وعين العفريت .

- ومن الشخصيات الرامزة في مسرح ملحة عبدالله شخصية العفريت التي ترمز بها للدول الاستعمارية كما في مسرحية الاسم عربي ، ومسرحية الحجلة وعين العفريت ، وكذلك شخصية الغريب التي يرمز بها لإسرائيل كما في مسرحية مواطن رغم أنفه . وشخصية اللصوص التي ترمز بها لإسرائيل وأمريكا في مسرحية حانة الربيع و هي نفسها شخصية البائع في مسرحية المتاهة ؛ حيث يتضح ارتباط الشخصيات الرامزة بالمسرح السياسي .
- السخرية أو الشخصية الساخرة لا تستخدم دوماً للإضحاك ، بل إن استخدامها للإضحاك هو أقل وظائفها قيمة ، و هي السخرية اللفظية القائمة على ما يعرف بـ(القفشة)،ولكن السخرية التي تحقق قدراً كبيراً من الحضور المسرحي هي السخرية القائمة على الموقف ، و هي التي يعتمد عليها المسرح البريختي و هي التي تكسر اعتدادنا بأنفسنا انطلاقاً من القول المأثور شر البلية ما يضحك .
- هناك ارتباط قوى بين الشخصية النَّمطية وبين الشخصية الكاريكاتورية أو الفكاهية كما أن لهما حضوراً في المأساة والملهاة معاً ومن أهم نماذجها في مسرح ملحة عبدالله شخصية المدير في مسرحية "زمن المنظى" ، وشخصية الأب في مسرحية "شق المبكى" ، وشخصية المسئول الكبير في مسرحية "الجسر" ، وشخصية جابر في مسرحية "المسخ" ، وشخصية سيدة في مسرحية "اللمس" .
- للجوقة أو الكورس وظيفتان في العمل الدِّرامي هما تخفيف حدة التوتر عند الجمهور وكسر الإيهام عند الجمهور ، وحمل رأى الكاتب أو الجماعة و هي وظيفة الراوي العليم في الرواية .
- يبدو تأثر ملحة عبدالله بالمسرح البريختي في دور الجوقة في العمل المسرحي واضحاً حيث تتحول الجوقة من مجرد التعليق على الحدث إلى المشاركة في الحدث كما يبدو في مسرحية "صيد الأمواج" .

- أحياناً تستخدم ملحة عبدالله تقنية جديدة بديلاً عن الجوقة و هي تقنية ضابط الكلام أو ما يعرف بظاهرة المسرح داخل المسرح كما في مسرحية "صيد الأمواج" وقد أخذت التقنية من المسرح البريختي . الذي أخذها من مسرح النو الياباني . كما استخدمت تقنية الراوي بديلاً عن الكورس و هي تقنية معروفة في الحكاية الشعبية لتحقيق سمة الإبعاد التاريخ أو الزمنى مما يثبت سمة الأصالة والمعاصرة في فكر ملحة عبد الله الفني . وقد تجلى ذلك في مسرحية "الاسم عربي "ومسرحية "الحجلة وعين العفريت" .
- شهد مسرح ملحة عبدالله تعدداً نوعياً للشخصية ، فمن بين شخصياته شخصيات مستمدة من المخزون الشعبي الحياتي مثل الداية ، وكودية الزار ، وحلاق الصحة، والفقي ، والتربي أو اللحاد ، والخواجة ، والمنادى . وكذلك الشخصيات المأخوذة من السيرة الشعبية مثل شخصية المحتال وشخصية العجوز الحكيم ، وكذلك الشخصيات التراثية .
- إذا لم يكن للفضاء المكاني أهميته في الرواية حسب رأى جيرار جنيت فإنه جزء أساسي لا يمكن الاستغناء عنه في المسرحية إذ الفرق بين الفضاء الروائي والفضاء المسرحي أن الفضاء الروائي لغوي وعقلي يحمل المتلقي إلى عالم الخيال وليس مادياً بينما الفضاء المسرحي لغوى عقلي مادى ، فالوجود المادي المقترن بوصف المنظر عنصر أساسي في العمل الدِّرامي .
- إن وصف الفضاء المكاني تقنية فنية تتناول وصف أشياء واقعية من المفترض وجودها على خشبة المسرح وجوداً حسياً ، تحولها في النص المسرحي إلى ما يشبه الصورة الفوتغرافية عند الواقعيين ، أو أيقونات تحمل دلالات خاصة عند المدرسة التعبيرية .
- يمكن تقسيم الإشارات المكانية في مسرح ملحة عبدالله إلى ستة مستويات :

أ - المستوى الشامل أو الكلى ويكثر مجيئة في المسرحيات ذات الفصل الواحد أو المسرحيات سكونية الحدث أو محدوديته أو التي يتميز فيها المكاني بالثبات والعزلة. وعلى الرغم من كون هذا المستوى من الوصف المكان أقرب إلى اللوحة المرسومة أو الفوتغرافيا حسب تقاليد المدرسة الواقعية إلا أن ملحة عبدالله أدخلت فيه بعض الأيقونات التعبيرية . كما يبدو في مسرحية العازفة . كما استثمرت الكاتبة في هذا المستوى الوصفي الصوت والضوء كما في مسرحية "الاسم عربي" .

ب – المكان المتغير تغيراً كلياً . ويقصد به تغير المكان مع كل مشهد مسرحي كما في مسرحية "صاحية ونعسان" ، ومسرحية "مواطن رغم أنفه" .

جـ – المكان المتعدد تعدداً تبادلياً كما في مسرحية "زمن المنظى" ومسرحية "غول المغول"، ومسرحية "الطاحونة" ، ومسرحية "اللمس" .

د – مستوى الوصف المتدرج للمكان كما في مسرحية "حانة الربيع" ومسرحية "التميمة" .

هـ – مستوى المكان المتغير داخل المشهد الواحد كما في مسرحية "مركب بان" ومسرحية "صيد الأمواج" .

و – مستوى التحول من المكان الواقعي إلى المكان الافتراضي كما في مسرحية "كلام ستات" ، ومسرحية "حالة اختبار" .

– اعتمدت الإشارات المكانية في مسرح ملحة عبدالله على عدة آليات أمكن تناولها تناولاً سيميائياً على النحو الآتي :

أ – الاستحضار : الداخل يستدعى الخارج وقد تجلت هذه الآلية في المسرحيات ذات الفصل الواحد التي تتسم بمحدودية المكان وتكثيف الأحداث مثل مسرحية "حانة الربيع" ومسرحية "التميمة" .

ب – التشتيت : كما في مسرحية المتاهة ومسرحية "حالة اختبار" وهذه الآلية من تقنيات المدارس بعد الواقعية التي سعت إلى البعد عن الفوتغرافيا في التعامل مع الواقع مكسبة الواقع دلالات رمزية .

جـ – الازدحام أو الاتساع : وقد اعتمدت على هذه الآلية في مسرحية "إتش ون إن ون" ، وهذه التقنية ذات فعالية في إثراء الفعل الدِّرامي والكشف عن أزمة الشخصية .

– سيطر المكان ذو الصفة المرجعية على المكان الفزيقي في مسرح ملحة عبدالله ولاسيما المسرحيات التاريخية مثل "غول المغول" و"صاحبة ونعسان" . وكذلك المسرحيات الاجتماعية مثل "المسخ" ، و"حانة الربيع" .

– سيطرة السينوغرافيا الكلاسيكية التي تعتمد على التزين على مسرح ملحة عبدالله كما في مسرحية العازفة ومسرحية فنجان قهوة . وإن كانت قد اعتمدت على السينوغرافيا التجريبية أو الطليعية كما في مسرحية "مية أراجوز" .

- انقسم المكان الميتافيزيقي في مسرح عبدالله إلى ثلاثة أقسام هي :

١ - المكان الافتراضي ، وهو المكان القائم على افتراض عقلي يحطم حدود المكان الفزيائي كما في مسرحية "حالة اختبار" ، ومسرحية "كلام ستات" .

٢ - المكان النفسي ، وقد تأثرت ملحة عبدالله في تقنياته بمسرح الباروك، وقد تجلى هذا النوع في مسرحية "المتاهة"، ومسرحية "العازفة" ، ومسرحية "ليلة في فرانكفورت" .

٣ - المكان الحلمى وهو ما يعرف بالمكان الكابوسي – مع التحفظ على هذا المصطلح – وذلك في مسرحية "ليلة في فرانكفورت" ، ومسرحية "صيد الأمواج"، ومسرحية "الطلسم" ، ومسرحية" التميمة" ، ومسرحية "حينما تموت الثعالب" ، ومسرحية "الفنار" .

- تنوعت الإشارات الزمنية في مسرح ملحة عبدالله إلى :

أ - إشارات وردت في وصف المنظر ال مسرحي ، و هي إرشادات تتعلق بتحديد الوقت الذى تقع فيه أحداث المسرحية باعتباره إرشاداً للمخرج والممثلين والسينوغراف ، وقد وردت هذه الإشارات في معظم مسرحياتها وقد بلغت قمة نضجها الفني في استخدام الإشارات الزمنية في مسرحية "الجسر"حيث هيئت المتلقي للتفاعل مع الحدث الدِّرامي .

ب - إشارات وردت على لسان الراوي ، وقد وردت هذه الإرشادات في مسرحية "الاسم عربى" فقط .

جـ - إشارات زمنية وردت على لسان الشخصيات و هي من تقنيات المسرح الشكسبيري وقد وردت في مسرحية" صاحية .. ونعسان" ، وكذلك في مسرحية "حالة اختبار" .

- انقسم الزمن الفزيائي في مسرح ملحة عبدالله إلى قسمين هما :

أ - الزمن الدائري وهو القسم الشائع في المسرح الكلاسيكي والمفهوم التراجيدي الأرسطي وقد اعتمدت عليه ملحة عبدالله في مسرحية "جوكاستا" فيما يُعرف بتوارث اللعنة ، وكذلك في مسرحية "ليلة في فرانكفورت" ، ومسرحية" الطاحونة" ، ومسرحية "صاحية ونعسان" .

ب – الزمن الخطى وهو الزمن الطبيعي وقد يطرأ عليها بعض النتوءات بالاسترجاع أو الاستباق وقد اعتمدت عليه ملحة عبدالله في مسرحيات كثيرة منها "فنجان قهوة" ، و"مية أراجوز" ، ومسرحية "صهيل" ، ومسرحية "صيد الأمواج" .

- الزمن الميتافيزيقي زمن متخيل لا وجود له إلا في خيال الإنسان ، فهو زمن ذهني يجتاح الإنسان عندما لا يرضى عن الواقع أو الحاضر المعيش فيلجأ إلى الخيال ليصنع زمناً آخر محاولاً تحقيق أحلامه وأمانيه المحبطة .
- ما كان قائماً على الحلم سواء أكانت أحلام النوم أو أحلام اليقظة فهو زمن حلمي ، وما كان قائماً على المرضى النفسي أو الشيخوخة فهو زمن نفسي .
- ينقسم الزمن الميتافيزيقي في مسرح ملحة عبدالله إلى أربعة أقسام هي :

١ – الزمن الافتراضي وهو زمن خطِّى إلا أنَّه يكسر حاجز الزمن ، كما في مسرحية "حالة اختبار" ، ومسرحية "الفنار" .

٢ – الزمن الحلمي وهو قسم مرتبط بمسرح العبث وقد تجلَّى هذا الزمن في مسرحية "كلام ستات" ، ومسرحية "صاحية ونعسان" ، ومسرحية "التميمة" ، ومسرحية "حانة الربيع" ، و"مسرحية الجسر" ، ومسرحية "ليلة في فرانكفورت" .

٣ – الزمن الأسطوري وهو ما يعرف باسم أسطورة الزمن وهو الذى أضافه رولان بارت للزمن الميتافيزيقي ، وهو زمن عجائي وقد استثمرت ملحة عبدالله هذا الزمن في مسرحية "جوكاستا" ، ومسرحية "صاحية ونعسان" .

٤ – الزمن النفسي وهو مرتبط أيضاً بمسرح العبث لارتباطه بحالات عدم الاستواء النفسي والاغتراب ، وقد اعتمدت الكاتبة عليه في مسرحية "بيرهوت" ، ومسرحية "ليلة في فرانكفورت" ، ومسرحية "مركب بان" .

- تفوقت ملحة عبدالله على نفسها في مزجها بين الزمن النفسي ولعبة الورق مع تحويل الزمن النفسي إلى دائرة مغلقة مع اختلاف ثيمة البداية عن ثيمة النهاية .
- المذهب الواقعي الذى دانت به ملحة عبدالله برغم انحيازها إلى الواقعية السحرية اقترب بلغة المسرح الفصحى إلى لغة الحياة اليومية أو التعبيرات الدَّارجة أو اللهجة العامية.

ولكن ليس معنى إدخال كلمة دارجة في لغة المسرح التخلّي عن فصاحة اللغة كما في مسرح ملحة عبدالله .

- غلبة استخدام اللغة الفصحى في مسرح ملحة عبدالله ولاسيما في المسرحيات التي تنحو نحو العبثية والمسرح التاريخي ، على الرغم من كثرة الأخطاء اللغويَّة في مسرحياتها .
- وقعت ملحة عبدالله في بعض الأخطاء الفنية أضعفت الجانب اللغوي في مسرحها وأضعفت الصراع كثيراً منها كسر الحس اللغوي وكسر الحس التاريخي والشعبي ، وكثرة استخدام (القفشة) اللغوية المعروفة في البيئة المصرية واعتمادها على الحيل اللغوية القائمة على الاشتقاق اللغوي ، وكذلك المشترك الفظي كما في مسرحية "الاسم عربي"، وكذلك مسرحية "مية أراجوز" ، ومسرحية "صاحية.. ونعسان" .
- غلب على مسرح ملحة عبدالله الاقتصاد الكلامي الذى كان كثيراً ما يحدث نوعاً من التضام بينه وبين الصمت الدلالي . واعتمادها كثيراً على فن الموال ، وهذا الاقتصاد الكلامي يؤدى إلى تكثيف الحدث أو الفعل الدِّرامي محققاً المعنى الدقيق لكلمة دراما ، إلا أنها أحياناً قد يطول الحوار منها وتفتقد الاقتصاد الكلامي ، وقد غلب ذلك على مسرحياتها ذات الطابع الذهني مثل مسرحية "اللمس" .
- يتضح من التحليل السيميائي لأسماء الشخصيات والمسرحيات عند ملحة عبدالله وعيها النقدي الشديد بالتكنيك الفني في استخدام الأسماء ، فلم ترد الأسماء عندها بشكل عشوائي ولكن استخدمت الأسماء بشكل واعٍ مدرك لدلالات هذه الأسماء.
- الدلالات التي يحققها الصمت الدلالي سياقية ، والسياق الاجتماعي فيها أكثر أهمية من السياق اللغوي ، والفهم الكامل لدلالات الصمت تحتاج إلى فهم السياق الاجتماعي إضافة إلى التنغيم المصاحب لنطق الكلام ، إضافة إلى تعبيرات وجه الممثل ، فهي في حاجة إلى عناصر مسرحية أخرى .
- دلالات الصمت في مسرح ملحة عبدالله متنوعة منها التعبير عن الارتياح ، التعجب ، التعبير عن الملل ، الارتباك ، الاستنكار ، إظهار الخوف ، الإحساس بالنشوة ، التحسُّر ، التأمل ، السخرية ، التوكيد ، التحذير ، النسيان ، الدهشة ، الحيرة ، التمني .

- السمات الجوهرية للغة الشاعرية في المسرح هي الاقتصاد اللفظي، التكثيف اللغوي ، الايحاءات المتعددة ، خصوبة المعاني ، التوافق مع طبيعة موضوع المسرحية ، الإيقاعية ، التزيينية الوسطيَّة لا إفراط ولا تفريط .
- توزعت مستويات التناص في مسرح ملحة عبدالله إلى مستويات أربعة هي مستوى التناص الديني ، ومستوى التناص الأدبى ، مستوى التناص التاريخي ، مستوى التناص الشعبي .
- فعلى مستوى التناص الديني تناصت ملحة عبدالله مع بعض أفكار العقائد غير الإسلامية مثل تناسخ الأرواح التي وردت في الديانة الهندوسية . وكذلك فكرة الاعتراف والغفران في الفكر اليهودي والمسيحي أو ما يعرف باسم " سر التوبة والاعتراف " في الفكر اللاهوتي ، والتي وردت في العهد القديم عند اليهود ، و في إنجيل متى عند المسيحيين ،وقد تناصت مع هذه الأفكار تناصاً امتصاصاً يقوم على الاحترام على الرغم من مخالفة هذه الأفكار للعقيدة الإسلامية التي تدين بها الكاتبة ، وذلك في مسرحية "حينما تموت الثعالب" .
- كما تناصت الكاتبة مع كثير من آيات القرآن الكريم وذلك في مسرحية "غول المغول" ، ومسرحية "المتاهة" ، ومسرحية "العازفة" ، ومسرحية "حالة اختبار" ، ومسرحية "الحجلة وعين العفريت" ، ومسرحية "الطاحونة" .
- كما تناصت مع بعض أحاديث الرسول – صلى الله عليه وسلم – تناصاً مباشراً ، وذلك في مسرحية "غول المغول" ، ومسرحية "الطاحونة" .
- كما تناصت الكاتبة مع الأسطورة التي تختلف عن الحكاية الخرافية في كون الأسطورة قائمة على العقيدة أو المعتقد الديني وذلك مثل أسطورة "أوديب" في مسرحية "جوكاستا" .
- اختلفت ملحة عبدالله عمن سبقوها من المسرحيين الذين تناولوا أسطورة أوديب في كونها لم تطلق على مسرحيتها اسم أوديب ولكن أسمتها "جوكاستا" ، وقد يعود هذا إلى كونها الشخصية المحورية المتنامية المؤثرة . وقد يكون السبب رغبة الكاتبة في أن لا تجعل

أوديب مخلِّصاً وضحية في ذات الوقت وهذا مخالف لطبيعة التراجيديا اليونانية ، فقد قدمت رؤية معاصرة لموضوع قديم .

- تأثَّر ملحة عبدالله بسوفوكليس و أندريه جيد في تناصها مع أسطورة أوديب أكثر وضوحاً من تأثرها بالمسرحيين العرب وقد يعود ذلك لطبيعة ثقافتها ،ف هي أستاذة الأدب الإنجليزي .
- كما تناصت الكاتبة مع أسطورة (بروميثيوس) وذلك في مسرحية "جوكاستا" ، ومسرحية "بيرهوت" ، ولكنها خرجت بها إلى دلالة اجتماعية من خلال السياق . كما طرحت من خلالها رؤية الاستسلام القدري ، كما خرجت بالأسطورة في مسرحية "بيرهوت" إلى رؤية تأويلية للصراع بين الخير والشر في هذا العالم وهذا خروج عن النص اليوناني لتضفي الكاتبة من خلال ذلك رؤية سياسية تبرز من خلاله أيدلوجيتها وموقفها المعارض للأنظمة الفاشية .
- وكذلك تناصت مع أسطورة سيزيف رمز عذابات البشرية ، وبأسطورة الخلق ليس من خلال ما ورد من نصوص الحضارة المصرية القديمة ولكن من خلال ما ورد عنها في العهد القديم و في القرآن في سورة الأعراف ، وذلك في مسرحية حالة اختبار ، وكان هذا التناص استرجاعياً . وقد تركز تناصها على ما ورد عن هذه الأسطورة في التوراة أو العهد القديم .
- كما تناصت تحويرياً مع أسطورة إيزيس وأوزوريس إذ توقفت عند إيزيس الزوجة فقط كما حمَّلت الأسطورة أسماء عصرية حديثة ولعلها بذلك تريد القول أن قضية الصراع في هذه الأسطورة هي قضية كل العصور و هي قضية الصراع بين الخير والشر وذلك في مسرحية صاحية ... ونعسان .
- كما تناصت الكاتبة مع القصص الديني مثل قصة نملة سليمان في مسرحية" ليلة في فرانكفورت" ، وقد جاء هذا التناص تحويرياً أحدثت به الكاتبة إسقاطاً سياسياً على القضية الفلسطينية . وكذلك قصة طوفان نوح التي تناصت معها تناصاً استرجاعياً في مسرحية ليلة في فرانكفورت ومسرحية "مركب بان" ، وحكاية سيدنا الخضر التي تناصت معها في مسرحية "الطلسم" تناصاً امتصاصياً ، كما تناصت مع حكاية قابيل

وهابيل في مسرحية "حالة اختبار "واستطاعت من خلال هذا التناص أن تنقل لنا رؤيتها للكون فكل منا قابيل إذا صادف شخصاً يحس فيه الضعف مثل هابيل ، وكذلك قصة(يوسف وزليخا) التي تناصت معها تناصاً تحويرياً سواء على مستوى الدوافع أم الأحداث أم رسم الشخصيات المسرحية في مسرحية "حالة اختبار" .

- يعد التراث الشعبي رافداً أساسياً في تشكيل وجدان الكاتبة ملحة عبدالله ، لذا فكثيراً ما تناصت معه ، كما يبدو في تناصها مع المثل الشعبى الذى حاولت من خلاله الكشف عن طبيعة العقلية العربية ، وقد كان معظم تناصها مع المثل الشعبي اجترارياً .
- اعتمدت الكاتبة أحياناً على آلية الحوار التناصي و هي أرقى آليات التناص لكونه تناصاً قصدياً لا عفوياً حيث يقصد نصٌ الآخر يستلبه ويحطمه ويدخل في صراع معه لكى يثبت موقفاً أيدلوجياً كما يبدو في مسرحية "الاسم عربي" .
- شكَّل التناص مع الحكاية الشعبية ملمحاً من ملامح التناص عند ملحة عبدالله حيث تناصت مع حكايات ألف ليلة وليلة في مسرحية "صيد الأمواج "مؤكدة على الصراع بين الكلمة والفعل ، في تناص امتصاص تحويري يؤكد على القصد الذي تهدف إليه وهو التلميح إلى أن بعض العرب أصبحوا لا يملكون إلا اجترار الكلام. كما تناصت مع سيرة أبى زيد الهلالي تناصاً استرجاعياً في مسرحية "الجسر"، وتناصت مع حكاية حسن ونعيمة إلا أن تناصها مع حكاية حسن ونعيمة لم يحدث زخماً سياسياً كما هو الحال عند شوقى عبدالحكيم ونجيب سرور .
- في تناصها مع حكاية حسن ونعيمة ، وياسين وبهية ، وشفيقة ومتولى ، وأدهم الشرقاوي وزينب ، وسعد اليتيم وصبحية ابتدعت ملحة عبدالله نوعاً جديداً من التناص يمكن أن نسمية التناص الإيهامي .
- كما تناصت مع الحكاية الخرافية في مسرحية "الجدة حكاية" ، وتناصت مع الموال والأغنية الشعبية في مسرحية "الجسر" ، ومسرحية "الاسم عربي" ، ومسرحية "صاحية ونعسان" ، ومسرحية "ابن الجبل" .
- كما تناصت مع بعض المعتقدات الشعبية التي أسهمت في تشكيل العقلية العربية مثل الزار، كما في "مسرحية الحجلة وعين العفريت" ، ومسرحية "الاسم عربي" ، وهو تناص

اجترارى . وكذلك طقوس طرد الحشرات والرقية ، والقرين في مسرحية "الحجلة وعين العفريت" ، ومسرحية "حينما تموت الثعالب" ، وطقس شعرة الهدهد ورؤية كنوز العالم في مسرحية "الفنار" .

- وقد شكل الموروث الأدبي العربي والعالمي ملمحاً واضحاً في عقلية ملحة عبدالله وفكرها ، فقد تناصت مع كثير من شعراء العرب القدامى والمحدثين مثل أبى ذؤيب الهذلى ، وامرئ القيس ، وعنتره ، والأعشى ميمون بن قيس ، وزهير بن أبى سلمى ، والنابغة الذبيانى ، والخنساء ، والحارث بن حلزة ، ودريد بن الصمة، وأبى القاسم الشابى ، ونزار قبانى .
- أضافت ملحة عبدالله آليه جديدة للتناص مع الشعر العربي و هي الإجازة بمعنى أن يكمل اللاحق نص السابق .
- لم يقتصر تناص ملحة عبدالله مع الأدب العربي قديمة وحديثة على الشعر فقط بل امتد إلى النثر العربي في فنونه المختلفة حيث تناصت مع بعض نصوص الوصايا مثل وصية أمامة بنت الحارث لابنتها أم إياس عند زفافها في مسرحية "العازفة" ، تناصاً امتصاصياً ، وكذلك الحكمة العربية (تموت الحرة ولا تأكل بثديها) في المسرحية ذاتها . كما تناصت مع خطبة الحجاج بن يوسف الثقفي في أهل العراق ، وخطبة قس بن ساعدة الإيادي .
- كما تناصت ملحة عبدالله مع بعض نصوص الأدب العالمي بما يؤكِّد على موسوعية ثقافتها بحكم كونها أستاذة للنقد ، حيث تناصت مع رواية "ثورة على السفينة بونتى" للكاتب وليم بلاي وذلك في مسرحية "الفنار" .
- تؤكد النتيجة السابقة تناص ملحة عبدالله مع بعض المفاهيم والنظريات النقدية مثل الشعر النبطى ، ونظرية شياطين الشعر ، ونظرية الصنعة أو النظرية التكوينية في الفن، ونصوص الموازنة ، والنظرية التفكيكية ، والمدرسة العبثية" .
- وتبدو الكاتبة على وعى بالتاريخ العالمي ومتغيراته في تناصها التاريخي حيث وقفت أمام شخصيات تاريخية تعد علامة بارزة في تاريخ العالم أو هي شخصيات غيرت وجه التاريخ سواء في التاريخ اليوناني الروماني مثل (الأسكندر الأكبر) و(نيرون) ، أم

شخصيات عربية جاهلية مثل (عنترة)الذى يعتبر بداية الكفاح ضد العبودية أو التمييز العنصر ، أم (هولاكوخان) وتقطيع أوصال الدولة العربية الإسلامية ، أم الحجاج بن يوسف الثقفي والفكر الاستبدادي ، أم (ابن العلقمي) وفكرة الخيانة ، أم (ابن الأثير) وحرفية كتابة التاريخ، أم ابن رشد وكسر جمود العقلية النقلية والإعلاء من شأن العقل .

- من هنا يتضح لنا عبقرية هذه الكاتبة المسرحية المبدعة وتمكنها من تقنيات الكتابة المسرحية ، ووعيها بقضايا العروبة والسلام ، بل وعيها بالقضايا الإنسانية عامة . وكيف استطاعت أن تحمّل الشخصية المسرحية كل عناصر العمل ال مسرحي من حوار وصراع وأفكار ، وكيف حركت هذه الشخصية في الفضاء الزماني والمكاني محققة حضوراً مسرحياً عن طريق آليات اشتغال اللغة وتقاطع الأفكار والنصوص مع نصوص أخرى ،جامعة بين الأصالة المتمثلة في التأصيل للمسرح السعودي والمعاصرة في تأثراتها بالمسرح العربي في الدول الأخرى ولاسيما مصر ، بل والمسرح العالمي أيضاً لاسيما المسرح اليوناني والمسرح الإنجليزي .

المصادر والمراجع

أولا – المصادر :

– مسرحيات ملحة عبد الله :

- الاسم عربي (طقسية)، مخطوط ، أخذت من المؤلفة شخصياً .
- ابن الجبل ،مخطوط ، أخذت من المؤلفة شخصياً .
- اتش ون اند ون ، مخطوط ، أخذت من المؤلفة شخصياً .
- اغتيال المواطن دو ،القاهرة،الهيئة المصرية العامة للكتاب،٢٠٠٠م .
- بئر الصدى ،مخطوط ، أخذت من المؤلفة شخصياً .
- بيرهوت ،القاهرة،الهيئة المصرية العامة للكتاب،٢٠٠١م.
- التميمة ،القاهرة،الهيئة المصريةالعامة للكتاب ،٢٠٠٢م .
- الجدة.. حكاية ،مخطوط ، أخذت من المؤلفة شخصياً.
- الجسر ، القاهرة،الهيئة المصرية العامة للكتاب،٢٠٠٢م .
- جوكاستا ، القاهرة،الهيئة المصرية العامة للكتاب،٢٠٠٢م.
- حالة اختبار ، القاهرة،الهيئة المصرية العامة للكتاب،٢٠٠٠م.
- حانة الربيع ، القاهرة،الهيئة المصرية العامة للكتاب،٢٠٠٢م.
- الحجلة وعين العفريت ، القاهرة،الهيئة المصرية العامة للكتاب،٢٠٠٠م .
- حينما تموت الثعالب ، القاهرة،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،١٩٩٤م.
- داعية السلام ، المخطوط ، أخذت من المؤلفة شخصياً.
- زمن المنظى ،القاهرة،الهيئة المصرية العامة للكتاب،٢٠٠٣م.
- سر الطلسم ،القاهرة،الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٩٥م.
- شق المبكى ، القاهرة،الهيئة المصرية العامة للكتاب،٢٠٠٠م.
- صاحية ونعسان، القاهرة،الهيئة المصرية العامة للكتاب،٢٠٠٤م.
- صهيل، القاهرة،الهيئة المصرية العامة للكتاب،٢٠٠٢م.
- صيد الأمواج ، مخطوط ، أخذت من المؤلفة شخصياً .

- الطاحونة ، القاهرة،الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٩٤م.
- الطلسم ، القاهرة،الهيئة المصرية العامة للكتاب،٢٠٠٢م.
- العازفة ،مخطوط ، أخذت من المؤلفة شخصياً
- غول المغول ،مخطوط، أخذت من المؤلفة شخصياً .
- فنجان قهوة ، القاهرة،الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٩٣م.
- الفنار ،مخطوط ، أخذت من المؤلفة شخصياً
- كلام ستات ، مخطوط ، أخذت من المؤلفة شخصياً .
- اللمس ، القاهرة،الهيئة المصرية العامة للكتاب،٢٠٠٤م.
- ليلى في فرانكفورت ،مخطوط ، أخذت من المؤلفة شخصياً .
- المتاهة ،مخطوط ، أخذت من المؤلفة شخصياً .
- المسخ ،القاهرة،الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٩٤م.
- ميت أراجوز ، القاهرة،الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٠م .
- مركب بان ، القاهرة،الهيئة المصرية العامة للكتاب،٢٠٠٥م .
- مواطن رغم أنفه ، القاهرة،الهيئة المصرية العامة للكتاب،٢٠٠٢م.

ثانياً : المراجع العربية :

- إبراهيم حمادة :

١ - معجم المصطلحات المسرحية والدرامية ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة، د. ت.

- إبراهيم عبدالقادر المازنى :

٢ - الشعر غاياته ووسائطه ، مطبعة البوسفور ، القاهرة ، ١٩١٥م .

- إبراهيم عبدالله غلوم :

٣ – المسرح والتغيير الاجتماعى فى الخليج العربى ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، العدد ١٠٥ ، ١٩٨٥م .

– أحمد إبراهيم :

٤ – الدراما والفرجة المسرحية ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، الإسكندرية ، مصر ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٦م .

– أحمد أبوزيد :

٥ – الواقع والأسطورة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ٢٠٠٢م .

٦ – هوية الثقافة العربية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ٢٠١٢م .

– أحمد شمس الدين الحجاجى :

٧ – الأسطورة فى المسرح المصرى المعاصر ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، الطبعة الثانية ، ٢٠٠٠م .

٨ – مولد البطل فى السيرة الشعبية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ٢٠١٠م .

– إدريس بلمليح :

٩ – نماذج من الذات المنتجة للخطاب العربى الحديث ، منشورات زاوية للفنون الثقافية، الدار البيضاء ، المغرب ، ٢٠٠٥م .

– أكرم اليوسف :

١٠ – الفضاء المسرحى : دراسة سيميائية ، دار مشرق – مغرب ، دمشق ، ١٩٩٤م .

– امرؤ القيس :

١١ – ديوانه، تحقيق: محمد أبوالفضل إبراهيم ، دار المعارف ، القاهرة ، الطبعة الرابعة ، د.ت .

- أمينة فزارى :

١٢ - مناهج دراسات الأدب الشعبي ، دار الكتاب الحديث ، القاهرة ، الطبعة الأولى ، ٢٠١٠م .

- بدران عبدالحسين محمود :

١٣ - التناص فى شعر العصر الأموي ، دار غيداء للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن، الطبعة الأولى ، ٢٠١٢م .

- ابن بسام الشنترينى :

١٤ - الذخيرة فى محاسن أهل الجزيرة ، القسم الأول ، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ، ١٩٣٩م .

- بهيجة صدقى رشيد :

١٥ - أغانى مصرية شعبية ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٢م .

- أبوتمام (حبيب بن أوس الطائى) :

١٦ - ديوانه بشرح الخطيب التبريزى ، تحقيق : محمد عبده عزام ، دار المعارف ، القاهرة ، الطبعة الثالثة ، د.ت .

- توفيق الحكيم :

١٧ - فن الأدب ، دار مصر للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٥٢م .

١٨ - مسرحية سليمان الحكيم ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، د.ت .

١٩ - تحت شمس الفكر ، مكتبة مصر ، القاهرة ، د.ت .

- الجاحظ (أبوعثمان عمرو بن بحر) :

٢٠ – رسالة الحنين إلى الأوطان ، ضمن رسائل الجاحظ، تحقيق: عبدالسلام هارون، مكتبة الخانجى ، القاهرة ، د.ت .

– ابن جرير الطبري :

٢١ – تاريخ الطبري ، دار المعارف ، القاهرة ، د.ت .

– حازم شحاتة :

٢٢ – الفعل المسرحى فى نصوص ميخائيل رومان ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة، ١٩٩٧م .

– حسن بحراوى :

٢٣ – بنية الشكل الروائي ، المركز الثقافى العربي ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٠م .

– حسن سعد :

٢٤ – الاغتراب فى الدراما المصرية المعاصرة بين النظيرية والتطبيق ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٦م .

– حسن سميسانى :

٢٥ – عزالدين بن الأثير الجزري ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، د.ت .

– حمادة إبراهيم :

٢٦ – العرض المسرحي بين الكلمة واللغات ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، ١٩٩٦م .

– حميد الحمدانى :

٢٧ – بنية النص السردي من منظور النقد الأدبى ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ١٩٩١م .

– الخنساء (تماضر بنت عمرو) :

٢٨ – ديوانها ، منشورات مكتبة الحياة ، بيروت ، د.ت .

– داود سليمان الشويلى :

٢٩ – تجليات الأسطورة ، العراق ، ٢٠٠٥م .

– رشاد رشدى :

٣٠ – فن كتابة الكوميديا ، دار الغد للنشر ، القاهرة ، ١٩٨٥م .

٣١ – فن كتابة المسرحية ، دار الفن للنشر ، القاهرة ، ١٩٨٥م .

– رضا عبد الغنى الكساسبة :

٣١ – التشكيل الدرامى فى مسرح شوقى وعلاقته بشعره الغنائى ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، الإسكندرية ، مصر ، الطبعة الأولي ، ٢٠٠٤م .

– رضا محسن حمود :

٣٣ – الفنون الشعرية غير المعربة ، الجزء الأول : المواليا ، دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد، ١٩٧٦م .

– زهير بن أبى سلمى :

٣٤ – ديوانه ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، ١٩٦٤م .

– سعد أردش :

٣٥ – المخرج فى المسرح المعاصر ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، العدد ١٩ ، ١٩٧٩م.

- سعد عبدالعزيز :

٣٦ - الأسطورة والدراما ، المطبعة الفنية الحديثة ، القاهرة ، ١٩٦٦م .

- سعد مرزة :

٣٧ - طوفان نوح – عليه السلام – بين القرآن الكريم والتوراة وملحمة كلكامش: قراءة علمية ، النجف الأشرف ، بغداد ، د.ت .

- سعيد بنگراد :

٣٨ - سيمولوجية الشخصية الروائية : رواية الشراع والعاصفة لحنا مينة نموذجاً ، دار مجدلاوى ، عمان ، الأردن ، ٢٠٠٣م .

- سعيد الوكيل :

٣٩ - السرد الروائي المصري المعاصر ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، الطبعة الأولى، ٢٠٠١م .

- سعيد يقطين :

٤٠ - قال الراوي : البنيات الحكائية فى السيرة الشعبية ، المركز الثقافي العربى ، الدار البيضاء ، المغرب ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٧م .

- سليم حسن :

٤١ - الأدب المصري القديم ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، ١٩٤٥م .

- سيد على إسماعيل :

٤٢ - أثر التراث العربي فى المسرح المعاصر ، دار قباء ، القاهرة ، مؤسسة المرحاح ، الكويت ، ٢٠٠م .

- السيوطى (جلال الدين السيوطى) :

٤٣ – الاتقان فى علوم القرآن ، تحقيق : محمد أبوالفضل إبراهيم ، دار التراث ، القاهرة ، الطبعة الثالثة ، ١٩٨٥م .

– شاكر عبدالحميد :

٤٤ – الغرابة: المفهوم وتجلياته فى الأدب ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت، العدد ٣٨٤، ٢٠١٢م .

– الشريف الجرجانى :

٤٥ – التعريفات ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٨٦م .

– شوقى عبدالحكيم :

٤٦ – حسن ونعيمة ، الأعمال الكاملة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، المجلد الثانى.

– صالح لمباركية :

٤٧ – بناء الشخصية فى مسرح ألفريد فرج ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، د.ت .

– صلاح عبدالصبور :

٤٨ – قراءة على وجه الريح ، بيروت ، ١٩٨٠م .

– صلاح فضل :

٤٩ – بلاغة الخطاب وعلم النص ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، القاهرة ، ١٩٩٦م .

– صفوت كمال :

٥٠ – من فنون الغناء الشعبي المصري : مواويل وقصص غنائية شعبية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٤م .

– طارق عبده دياب :

٥١ – شهرزاد فى المسرح المصري المعاصر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ٢٠١٠م .

– طه مقلد :

٥٢ – الحوار فى القصة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون ، مكتبة الشباب ، القاهرة ، ١٩٧٥م.

– عادل النادى :

٥٣ – مدخل إلى فن كتابة الدراما ، مؤسسات عبدالكريم بن عبدالله ، تونس ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٧م .

– عاطف جودة نصر :

٥٤ – الرمز الشعري عند الصوفية ، دار الأندلس ، بيروت ، ١٩٨٣م .

– عبدالرحمن بدوى :

٥٥ – الزمن الوجودى، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، الطبعة الأولى ، ١٩٥٥م.

– عبدالرحمن القعود :

٥٦ – الإيهام فى شعر الحداثة ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، ٢٠٠١م .

– عبدالسلام فهمى :

٥٧ – تاريخ الدولة المغولية فى إيران ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨١م .

– عبدالعاطى كيوان :

٥٨ – التناص القرآني فى شعر أمل دنقل ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٨م .

٥٩ – التناص الأسطورى فى شعر محمد إبراهيم أبوسنة ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٣م .

– عبدالعزيز حمودة :

٦٠ – المرايا المقعرة نحو نظرية نقدية عربية، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ٢٠٠١م .

– عبدالقادر القط :

٦١ – من فنون الأدب : المسرحية ، دار النهضة العربية ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٠م .

– عبدالله حمار :

٦٢ – تقنيات الدراسة في الرواية : الشخصية ، دار الكتاب العربي للنشر والتوزيع والترجمة ، الجزائر ، ١٩٩٩م .

– عبدالمحسن طه بدر :

٦٣–نجيب محفوظ (الرؤية و الآداء)،دار الثقافة ،القاهرة ،الطبعة الأولى ،١٩٨٧م.

– عبدالمنعم تليمة :

٦٣ – مقدمة في نظرية الأدب ، دار الثقافة ، القاهرة ، الطبعة الأولى ، ١٩٧٣م .

– عبدالمطلب زيد :

٦٤ – أساليب رسم الشخصية المسرحية ، دار غريب ، القاهرة ، ٢٠٠٥م .

– عبدالمنعم سعيد :

٦٥ – صراع الحضارات أو العولمة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ٢٠٠٢م .

– عبدالمنعم عثمان :

٦٦ - الديكور والتشكيل المسرحي ، سان بيتر للطباعة ، القاهرة ، ٢٠٠١م .

- عبدالمنعم القاضي :

٦٧ - البنية السردية في الرواية ، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية ، القاهرة، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٩م .

- عبير صلاح الدين :

٦٨ - الزمن بين الفلسفة والفن : مسرح تشيكوف نموذجاً ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، ٢٠٠٧م .

- عثمان عبد المعطى :

٦٩ - عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٦م .

- عدنان بن زريل :

٧٠ - فن كتابة المسرحية ، مطبعة اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ١٩٦٦م .

- ابن العربي (الحافظ ابن العربي) :

٧١ - عارضة الأحوزي بشرح صحيح الترمذي ، دار الوحى المحمدي ، القاهرة ، د.ت.

- عزالدين إسماعيل :

٧٢ - التفسير النفسي للأدب ، دار غريب ، القاهرة ، د.ت .

٧٣ - قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر ، دار الفكر العربي ، القاهرة،١٩٨٠م .

- عزالدين المناصرة :

٧٤ – علم التناص والتلاص ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، الطبعة الأولى، ٢٠١١م .

– عصام أبوالعلا :

٧٥ – مدخل إلى علم العلامات في اللغة والمسرح ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، ١٩٩٦م .

– العقاد (عباس محمود العقاد) :

٧٦ – ساعات بين الكتب ، الأعمال الكاملة ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ١٩٨١م .

٧٧ – ديوان عرائس وشياطين ، مكتبة عيسى البابي الحلبي ، القاهرة ، د.ت .

– على أحمد باكثير :

٧٨ – فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية ، مكتبة مصر ، القاهرة ، د.ت .

– على الراعي :

٧٩ – شخصية المحتال في المقامة والحكاية الشعبية والمسرحية ، كتاب الهلال ، القاهرة ، ١٩٥٨م .

– على عواد :

٨٠ – غواية المتخيل المسرحي : مقاربات لشعرية النص والعرض والنقد ، المركز الثقافي العربي ، المغرب ، الطبعة الأولى ، ١٩٧٧م .

٨١ – المعرفة والعقاب : قراءات فى الخطاب المسرحى العربي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠١م .

– أبوالفدا عمادالدين إسماعيل (المتوفى ٧٣٢هـ) :

٨٢ – المختصر في أخبار البشر ، المطبعة الحسينية ، القاهرة ، الطبعة الأولى ، د.ت .

– عنترة بن شداد العبسي :

٨٣ – ديوانه، قدّم له وعلق على حواشيه : سيف الدين الكاتب، وأحمد عصام الكاتب، دار مكتبة الحياة ، بيروت ، د.ت .

– فؤاد دوارة :

٨٤ – عشرة أدباء يتحدثون، كتاب الهلال، العدد ١٧٢، القاهرة ، ١٩٦٥م .

– فؤاد الصياد :

٨٥ – المغول في التاريخ ، دار النهضة العربية ، بيروت ، ١٩٧٠م .

– فائق مصطفى :

٨٦ – أثر التراث الشعبي على المسرح النثري في مصر، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨٠م.

– فاروق خورشيد :

٨٧ – الجذور الشعبية للمسرح العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩١م .

– فرحان بلبل :

٨٨ – النص المسرحي الكلمة والفعل، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٣م.

٨٩ – أصول الإلقاء والإلقاء المسرحي ، مطابع وزارة الثقافة، دمشق، الطبعة الثانية، ٢٠٠٧م.

– فيصل عباس :

٩٠ – أساليب دراسة الشخصية ، دار الفكر اللبناني، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٠م.

– القسطلاني (أبوالعباس القسطلاني) :

٩١ - إرشاد الساري لشرح صحيح البخاري، دار الكتاب العربي ، بيروت ، د.ت.

- قطب الدين أبوالفتوح موسى بن محمد اليونيني (المتوفى ٧٢٦هـ) :

٩٢ - ذيل مرآة الزمان ، دار الكتاب الإسلامي ، القاهرة ، ١٩٩٢م .

- كامل عويضة :

٩٣ - ابن رشد الأندلسي فيلسوف العرب والمسلمين دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى ، ١٩٩٣م .

- كمال الدين حسين :

٩٤ - التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث ، بغداد ، ١٩٨٠م .

- لطفي عبدالبديع :

٩٥ - ميتافيزيقا اللغة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٧م .

- لطفى المرايحي :

٩٦ - الهوية العربية : فجوة الأدلجة والواقع ، الأطلسية للنشر ، المغرب ، ٢٠٠١م.

- لطيف زيتوني :

٩٧ - معجم مصطلحات نقد الرواية ، مكتبة الحياة ودار النهار للنشر ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٢م .

- ماري إلياس وحنان قصاب :

٩٨ - المعجم المسرحي ، مكتبة لبنان ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٧م .

-محمد زغلول سلاَّم :

٩٩-دراسات في القصَّة العربيَّة الحديثة(أصولها- اتجاهاتها-أعلامها)،منشأة المعارف الإسكندرية،١٩٧٣م .

- محمد عصمت :

٩٩ - الطاغية نيرون سنوات الهرطقة والمحرقة ، دار مشارق ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٩م .

- محمد عناني :

١٠٠ – فن الكوميديا ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٨م .

- محمد غنيمي هلال :

١٠١ – في النقد المسرحي ، دار نهضة مصر للطباعة والنشر ، القاهرة ، د.ت .

١٠٢ – النقد الأدبي الحديث ، دار نهضة مصر للطباعة والنشر ، القاهرة ، د.ت .

- محمد فؤاد عبدالباقي :

١٠٣ – المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم ، دار الجيل ، بيروت ، ١٩٨٧م .

- محمد فتوح أحمد :

١٠٤ – الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٤م .

- محمد فكرى الجزار :

١٠٥ – العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة، ١٩٩٨م .

- محمد مفتاح :

١٠٦ – تحليل الخطاب الشعري واستراتيجية التناص ، دار التنوير ، بيروت ، د.ت .

- محمد مندور :

١٠٧ – الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما ، دار نهضة مصر للطباعة والنشر ، القاهرة ، د.ت .

- محمود تيمور :

١٠٨ – فن القصص ، دار الهلال ، القاهرة ، الطبعة الثانية ، ١٩٤٨م .

- محمود نسيم :

١٠٩ – المخلص والضحية : رؤى العالم لدى محمود دياب وصلاح عبدالصبور ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، ١٩٩٦م .

- مراد مبروك :

١١٠ – العناصر التراثية في الرواية في مصر : دراسة نقدية ١٩١٤ – ١٩٨٦م ، دار المعارف ، القاهرة ، الطبعة الأولى ١٩٩١م .

- مسعود شومان :

١١١ – الخطاب الشعرى في الموال، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، ١٩٩٤م.

- مصطفى سويف :

١١٢ – الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، دار المعارف ، القاهرة الطبعة الرابعة ، ١٩٨١م .

- نبيل راغب :

١١٣ – التفسير العلمي للأدب ، المركز الثقافي العربي ، القاهرة ، ١٩٨٠م .

١١٤ – لغة المسرح عند ألفريد فرج، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦م.

١١٥ – فن العرض المسرحي ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونجمان، القاهرة، ١٩٩٦م .

- نبيلة إبراهيم :

١١٦ – أشكال التعبير في الأدب الشعبي ، دار غريب للطباعة والنشر ، القاهرة ، الطبعة الثانية ، د.ت .

- نجوى عانوس :

١١٧ – دراسات في سيمياء المسرح : دراسات وترجمة ، مؤسسة الطوبجي للطباعة والنشر ، القاهرة ، ٢٠٠٧م .

- نزرا قباني :

١١٨ – ديوان الرسم بالكلمات ، منشورات نزرا قباني ، الأعمال الكاملة، بيروت، د.ت .

- نضال الصالح :

١١٩ – النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، ٢٠٠١م .

- نعيم عطية :

١٢٠ - مسرح العبث : جذوره – مفهومه – أعلامه ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، ١٩٩٢م .

- وهب بن منّبه :

١٢١ – التيجان في ملوك حمير ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، ١٩٩٦م .

- يوسف مراد :

١٢٢ – مبادئ علم النفس العام، دار المعارف ، القاهرة ، الطبعة الرابعة ، ١٩٦٢م.

- يوسف نوفل :

١٢٣ – بناء المسرحية العربية : رؤية في الحوار ، دار المعارف ، القاهرة ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٥م .

ثالثاً: المراجع المترجمة :

- أرنست فيشر :

١- ضرورة الفن ، ترجمة : أسعد حليم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٧م.

- أرنولد هاوزر :

٢ - الفن والمجتمع عبر التاريخ ، ترجمة : فؤاد زكريا ، المؤسسة المصرية العامة للترجمة والنشر، القاهرة ، ١٩٦٩م .

- ألجير داس جوليان غريماس :

٣ - فى المعنى، ترجمة: نجيب قراوي ، مطبعة الحداد ، اللاذقية، سوريا، ٢٠٠٠م.

- إلين ستون ، جورج سافونا :

٤ - المسرح والعلامات، ترجمة : سباعي السيد ، أكاديمية الفنون ، القاهرة ، د.ت.

- آن أوبرسيفلد :

٥ - قراءة المسرح ، ترجمة : مي التلمساني ، وزارة الثقافة ، مهرجان المسرح التجريبي السادس ، القاهرة ، ١٩٩٤م .

- أنطونيو تينرو :

٦ - المسرح والعالم الرقمي : الممثلون والمشهد والجمهور ، ترجمة : أمانى حبيش ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ٢٠١٠م .

- إيكه هولتكرنس :

٧ – قاموس مصطلحات الاثنولوجيا والفلكور ، ترجمة : محمد الجوهري ، وحسن الشامي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، د.ت .

– إيمانويل فيلكوفسكي :

٨ – أوديب وإخناتون، ترجمة: فاروق فريد، دار الكاتب العربي ، القاهرة، د.ت.

– بامير حالسون :

٩ – الدراما في القرن العشرين ، ترجمة : محمد فتحي، دار الكاتب العربي، القاهرة، د.ت .

– برتولد بريخت :

١٠ – مسرحية دائرة الطباشير القوقازية ، ترجمة : عبدالرحمن بدوى ، سلسلة روائع المسرح العالمي ، القاهرة ، العدد ٣٠ .

١١ – نظرية المسرح الملحمي، ترجمة : جميل نصيف ، عالم المعرفة ، بيروت ، د.ت.

– بلوتارخس :

١٢ – رسالة بلوتارخس عن إيزيس وأوزريس ، ترجمة : حسن صبحى بكرى ، دار العلم ، القاهرة ، ١٩٥٨م .

– بيتر بوغاتيريف :

١٣ – السيمياء فى المسرح الشعبي، ضمن كتاب سيمياء براغ للمسرح، دراسات سيميائية، ترجمة وتقديم : أدميركورية ، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٧م .

– تزفيتان تودروف :

١٤ – نقد النقد، ترجمة: سامى سويدان ، منشورات مركز الإنماء القومي ، بيروت، الطبعة الأولى ، ١٩٨٦م .

– توماس مونرو :

١٥ – التطور في الفنون ، ترجمة : محمد على أبى درة وآخرين ، الهيئة العامة للتأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، ١٩٧٠م .

– جان بول سارتر :

١٦ – ما الأدب ، ترجمة : محمد غنيمي هلال ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ٢٠٠٠م .

– جان دفينو :

١٧ – فضاءات العرض المسرحي ، ترجمة : حمادة إبراهيم ، مركز اللغات والترجمة ، أكاديمية الفنون ، القاهرة ، د.ت .

– جلين ويلسون :

١٨ – سيكولوجية فنون الأداء ، ترجمة : شاكر عبدالحميد ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت، العدد ٢٥٨ ، يونيو ٢٠٠٠م .

– جورج لوكاتش :

١٩ – دراسات في الواقعية، ترجمة : نايف بلوز ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٥م .

– جوزيف شايكين :

٢٠ – حضور الممثل ، ترجمة : سامى صلاح ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، القاهرة ، د.ت .

– جونثان كللر ، فرديناند سوسير :

٢١ – تأصيل علم اللغة وعلم العلامات ، ترجمة : محمود حمدي عبدالغني ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ٢٠٠٠م .

- جون فريفل :

٢٢ - الأدب والفن في ضوء الواقعية ، ترجمة : محمد الشوباشي ، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٧٠م .

- جيرارجينت :

٢٣ - مدخل لجامع النص ، ترجمة : عبدالرحمن أيوب ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء، المغرب ، ١٩٨٦م .

- جيمس فريزر :

٢٤ - الغصن الذهبي ، ترجمة : مجموعة بإشراف أحمد أبوزيد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧١م .

٢٥ - الفلكلور في العهد القديم ، ترجمة : نبيلة إبراهيم ، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ، ١٩٩٨م .

- دانيال تشارلز :

٢٦ - معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات السيموطيقا ، ترجمة : شاكر عبدالحميد، أكاديمية الفنون ، القاهرة ، ٢٠٠٢م .

- رولان بارت :

٢٧ – أساطير، ترجمة : سيد عبدالخالق ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، ١٩٩٥م.

- رينيه ويلك :

٢٨ - مفاهيم نقدية ، ترجمة : محمد عصفور ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، العدد ١١٠ ، فبراير ١٩٨٧م .

- فرانسو راسيتى :

٢٩ – فنون النص وعلومه ، ترجمة : إدريس الخطاب ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ٢٠١٠م .

– فرانك هوايتنج :

٣٠ – المدخل إلى الفنون المسرحية ، ترجمة : كامل يوسف وآخرين ، دار المعرفة ، القاهرة، د. ت .

– فردب ميلت وجيرالديس بنتلى :

٣١ – فن المسرحية ، ترجمة : صدقي خطاب ، دار الثقافة ، بيروت ، ١٩٨٦م .

– فردريش فون ديرلاين :

٣٢ – الحكاية الخرافية نشأتها – مناهج دراستها – فنيتها ، ترجمة : نبيلة إبراهيم ، مكتبة غريب ، القاهرة ، د.ت .

– فرديناند دي سوسير :

٣٣ – محاضرات فى الألسنية العامة ، ترجمة : يوسف غازي ومجيد النصر ، دار نعمان للثقافة ، بيروت ، ١٩٨٤م .

– كاسبرز :

٣٤ – مدخل إلى فلسفة الحضارة أو مقال في الإنسان ، ترجمة : إحسان عباس ، دار الآداب ، بيروت ، ١٩٦٠م .

– كريستوفر أنيز :

٣٥ – المسرح الطليعي من ١٨٩٢ حتى ١٩٩٢ ، ترجمة : سامح فكرى ، مركز اللغات والترجمة ، بأكاديمية الفنون ، القاهرة ، د. ت .

– كولن ولسن :

٣٦ – فكرة الزمن عبر التاريخ ، ترجمة : فؤاد كامل ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت، ١٩٩٢م .

– لاجوس إجري :

٣٧ – فن كتابة المسرحية، ترجمة: دريني خشبة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، د.ت .

– مارفن كارلسون :

٣٨ – فن الأداء: مقدمة نقدية، ترجمة: منى سلام، وزارة الثقافة، القاهرة، ١٩٩٩م.

– مجموعة من المؤلفين :

٣٩ – سيماء براغ للمسرح : دراسات سيميائية ، ترجمة وتقديم : أدمير كوريه ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، ١٩٩٧م .

– مجموعة من الكتاب :

٤٠ – مدخل إلى مناهج النقد الأدبى ، ترجمة : رضوان ظاظا ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، ١٩٩٧م .

– ميلكا أيفتش :

٤١ – اتجاهات البحث اللساني ، ترجمة : سعد مصلوح ، وفاء فايد ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، د.ت .

– وينفرد بلاكمان :

٤٢ – الناس فى صعيد مصر : العادات والتقاليد ، ترجمة : أحمد محمود ، دار عين للدراسات ، القاهرة ، ١٩٩٥م .

– يورى فلتروسكي :

٤٣ – النص الدرامي كعنصر أساسي في المسرح ، ضمن كتاب سيمياء براغ للمسرح ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، ١٩٩٧م .

رابعاً: الرسائل العلمية :

– أبوزيد قاسم :

١ – المسرح عند سعد الله ونوس ، مغامرة رأس المملوك جابر أنموذجاً ، مقاربة سيميائية، ماجستير مخطوطة، كلية الآداب واللغات ، جامعة الحاج لخضر، الجزائر، ٢٠٠١م .

– رندة الصبحي:

٢– مسرح ملحة عبد الله : الروافد والاتجاهات، رسالة دكتوراه مخطوطة ،جامعة أم القرى ،المملكة العربية السعودية ،عام ١٤٣٣هـ–٢٠١٢م.

– عبد القوي علي الغفيري :

٣– الصراع في المسرحية النثرية في اليمن، رسالة دكتوراه مخطوطة ،اليمن ، جامعة صنعاء ،٢٠٠٩م

محمد صبري عبدالحكيم :

٤– رسم الشخصية في المسرحية المصرية من اواخر القرن التاسع عشر الى منتصف القرن العشرين ، أطروحة دكتوراه ،قسم اللغة العربية وآدابها ، كلية الآداب ، جامعة عين شمس،٢٠٠٤م .

– محمد حسن جبر :

٤ – مسرح شوقي عبدالحكيم ، دراسة في التقنيات ، رسالة دكتوراه مخطوطة ، كلية الآداب – جامعة الزقازيق ، مصر ، ٢٠٠٨م .

– نجية الطهارى :

٥ – بناء الشخصية في مسرح أحمد رضا حوحو ، ماجستير مخطوطة ، جامعة الحاج لخضر، الجزائر ، ٢٠٠١م .

خامساً: المقالات والدوريات :

- أحمد العشري :

١ – المسرح التحريضي : الإثارة والدعاية، مجلة عالم الفكر ، الكويت ، العدد ٧ ، ١٩٨٧م .

٢ – مسرح بوتولد بريخت بين النظرية الغربية والتطبيق العربي ، مجلة عالم الفكر ، الكويت، المجلد ٢١ ، العدد ٣ ، ١٩٩٢م .

- أنطون جمعة :

٣ – السيمولوجيا والأدب، مجلة عالم الفكر، الكويت ، المجلد ٢٣ ، العدد ٣ ، يناير ١٩٩٦م .

- باتريك بافيس :

٤ – الفضاء في المسرح ، ترجمة : محمد سيف ، مجلة الأقلام العراقية ، بغداد ، السنة ٢٥، العدد ٢ ، شباط ، ١٩٩٠م .

- جميل حمداوي :

٥ – السيموطيقا والعنونة ، مجلة عالم الفكر ، الكويت ، المجلد ٥ ، العدد ٢٣ ، ١٩٩٧م.

- رشاد رشدي :

٦ – مسرح اللامعنى ومشكلة المعنى، مجلة المسرح ، القاهرة، العدد ١، يناير ١٩٦٤م.

- رشيد عويدة :

٧ – سؤال الهوية : بين العائق ومسوغ الإقلاع ، مكتبة معابر الإلكترونية :

- .Http://www, maaber, prg/library-1.htm

- سمير حسون :

٨ - الأصول المنهجية لقضية الموازنة فى النقد العربى القديم ، مجلة كلية الآداب ، جامعة المنصورة ، مصر ، ١٩٩٩م .

- صالح مفقودة ، نصيرة زوزو :

٩ - بنية الزمن في رواية شرفات بحر الشمال لواسيني الأعرج، مجلة الآداب واللغات، جامعة ورفلة ، الجزائر ، العدد ٤ ، ماي ٢٠٠٥م .

- صبحى الطعان :

١٠ - بنية النص الكبرى ، مجلة عالم الفكر ، الكويت ، العدد ٢٣ ، ١٩٩٤م .

- عبدالرحمن زيدان :

١١ - اشتغال المتخيل في المسرح العربي ، الموقع الإلكتروني :

- .www, masraheon, com

- عبدالرحمن طنكون :

١٢ - خطاب الكتابة وكتابة الخطاب فى رواية مجنون الألم ، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، فاس ، المغرب ، العدد ٩ ، ١٩٨٧م.

- عبدالرحيم كمال :

١٣ - الصورة والذات والمعنى والعلامات : بعض الأسس المفهومية لسيميئيات بارت الفينومينولوجية حول الصورة الفوتغرافية ، مجلة علامات ، المغرب ، العدد ٥ ، ١٩٩٦م .

- عبدالعالى بوطيب :

١٤ – برج السعود وإشكالية العلاقة بين الروائي و التاريخي ، مجلة المناهل ، المغرب ، العدد ٥٥ ، ١٩٩٧م .

– عبدالعزيز حمودة :

١٥ – الحداثة والمسرح العربي ، مجلة عالم الفكر ، الكويت ، المجلد ٢١ ، العدد ٢ ، ١٩٩١م .

– عدنان الذهبي :

١٦ – سيكولوجية الرمزية ، مجلة علم النفس، المجلد ٤ ، العدد ٣ ، فبراير ١٩٤٩م.

– عمر خيمري :

١٧ – الشخصية من الدلالات إلى الإشكالية ، الموقع الإلكتروني :

– www. aujdacity.net 05.06.2008.

– عمر شاهين :

١٨– الأسس النفسية لمسرح اللامعقول، مجلة المجلة، القاهرة، العدد ٧٨، ١٩٦٣م .

– فؤاد دوارة :

١٩ – مسرح المقهورين : رؤية جديدة تهدم نظرية أرسطو ، مجلة العربي ، الكويت ، العدد ٢٧٢ ، ١٩٨١م .

– مجمد رجب النجار :

٢٠ – الموال الزهيري ما هو؟ ورقة بحثية، رابطة كلية الآداب، جامعة الكويت، د.ت.

– محمد العمرى :

٢١ – بلاغة السخرية الأدبية ، مجلة علامات ، المغرب ، الجزء ٢٠ ، ١٩٩٦م .

- محمد الهادي المطوي :

٢٢ - شعرية عنوان كتاب الساق على الساق فيما هو الفارياق ، مجلة عالم الفكر، الكويت ، العدد ٢٨ ، يناير ١٩٩٩م .

- مظهر مقدمي فر ، حميرا حميدي :

٢٣ - الأثر الفني للقصة القرآنية في بناء قصة يوسف وزليخا الفارسية ، مجلة إضاءات نقدية ، آذار ، ٢٠١٢م .

- ملحة عبدالله :

٢٤ - حوار مع مجلة عربيات الدولية وهى مجلة إلكترونية ٢٠١٣/٦/١م .

- هشام طلبة :

٢٥ - قصة يوسف عليه السلام فى كتب اليهود المخفية ، الموقع الإلكتروني :

- Tolba hesham, ayahoo.com.

- يورى لوتمان :

٢٦ - مشكلة المكان الفنى ، ترجمة وتقديم : سيزا قاسم ، مجلة ألف ، العدد ٦ ، ١٩٨٦م.

- يوسف الشاروني :

٢٧ - رؤية جديدة لألف ليلة وليلة ، مجلة العربي، الكويت، العدد ٢٩ ، ١٩٧٨م .

سادساً: المواقع الإلكترونية :

١ - الموقع الإلكتروني :

-http:// ar.wikipedia, org/windex.php?tittle.

٢ - الموقع الإلكتروني :

-www. marifa.org.

-http:/// mb.sft.com/vekueve/belieara.html.

٤ - الموقع الإلكتروني :

-http:///mopbtada baja.blogspot, com. 12011/08/ blog. post.htimla

٥ - الموقع الإلكتروني :

-http:///ejalrat google.com/ejabat/thread?tid=34ede 6098a7494d8،

٦ - الموقع الإلكتروني :

-http://www.borsaa.cim/vb/436878a.htiml

٧ - الموقع الإلكتروني لكنيسة الأنبا تكلا بالإسكندرية وهو :

-http:/// st.takla.org/foq.question-vs-Ansaer 103 uestion-relateede.

٨ - الموقع الإلكتروني :

-http://www,dibifaa.com/vb/showthread Php?t=6983.

SYNOPSIS

The present study deals with the aesthetics of the dramatic portrayal of characters in Melha Abdalla's drama. The study is divided into an introduction, a preface, two parts, a conclusion and a bibliography.

Part One deals with the dramatic portrayal of characters in four chapters. Chapter One handles the character and the forms of conflict under three subtitles: One is the external conflict, its cases, and tactics in Molha Abdalla's drama; Two treats the internal conflict within the character; Three handles the dramatic treatment whether it be critical realism, romanticism, or symbolism.

Chapter Two deals with the character and the mechanisms of dialogue under three subtitles: One deals with dialogue and character traits through the character's appearance, and the character's caricature portrait; Two deals with the external dialogue through dialogue and the character's direct ideological implication whether it be cultural, social, psychological or religious and through the character's symbolic implication; Three handles the character's internal monologue all after an introduction on the hypotheses and terminology of dialogue.

Chapter Three investigates the character's presence on the stage, performance, and charisma. This chapter is subdivided into an introduction and five subtitles: One deals with the character's diverse way of thinking; Two the character's readiness and symbolism; Three targets joking and the satirical characters; Four treats course and dramatic presence; and Five handles the diverse types of characters.

Chapter Four examines the character and the time-place space available through an introduction on defining space and place and the difference between both in narrative studies. It is subdivided into two subtitles: One describes the levels of the stage place. It shows the place signs and cinematography employed by the actor; it highlights the physical environment and the mechanisms of describing it; it spotlights the virtual place, the psychological place and the dreamy place. Two deals with the dramatic time space through the time signs and guidelines, through the physical time in its circular and linear lines and through the

metaphysical time whether it be virtual, psychological, dreamy, or mythical.

Part Two focuses on the mechanisms of dramatic formation of the characters through two chapters the first of which deals with the mechanisms of the dramatic language through stylistic economy, pragmatic silence, language implicature, and poetic nature as well as the playwright's attitude towards slang and Classical Arabic. Chapter Two handles the dramatic levels of intertextuality formation in Molha Abdalla's drama through an introduction on intertextuality, its divisions and mechanisms. It is subdivided into four subtitles as follows: One handles religious intertextuality through the Quran and Hadith, other religions and dogmas, as well as mythology; Two deals with the levels of intertextuality in folklore, fables, myths, and popular songs; Three deals with literary intertextuality in old and modern Arabic poetry, Arabic prose, whether commandments, speeches, or any other form, world literature and literary and critical theories; Four deals with historical intertextuality with eminent persons influencing the history of humankind.

The thesis ends with a conclusion of the most important results, and a bibliography listing the books and references used.

Kingdom of Saudi Arabia

Ministry Of Higher Education

Taibah Univeresity

Arabic Language Department

The Aesthetics of the Dramatic Portrayal of Characters in MelhaAbdalla's Drama.

Thesis submitted For The Degree Of Doctor Of Philosophy in Arabic Language and Literature
(Literature and Literary Criticism)

By

Wafa Omer Othman Alfouty

Supervisor

Dr.Asma Abu Baker Ahmad

Associate Professor of Arabic Literature and Literary Criticism
Taibah University

Year (1435/2014)