جامعة المنصورة
كليـة الآداب

آليات التشكيل الدرامي في مسرحية "الأميرة تنتظر" لصلاح عبد الصبور

إعـــداد
دكتور/ أسماء مساعد إبراهيم العمري
الأستاذ المشارك بقسم اللغة العربية
كلية الآداب – جامعة الطائف

مجـلة كلـية الآداب – جامعـة المنصـورة
العدد الواحد و الستون – أغسطس ٢٠١٧

آليات التشكيل الدرامي في مسرحية "الأميرة تنتظر" لصلاح عبد الصبور

د/ أسماء مساعد إبراهيم العمري

ملخص البحث:

يسعى هذا البحث إلى دراسة آليات التشكيل الدرامي في مسرحية الأميرة تنتظر لصلاح عبد الصبور، ويقع البحث في خمسة مباحث، يسبقها مقدمة ومدخل، ويتلوها خاتمة، تتناول المقدمة سبب اختيار الموضوع، والدراسات السابقة، ويتناول المدخل نبذة عن الشاعر صلاح عبد الصبور، ويتناول الفصل الأول بناء الشخصية في مسرحية الأميرة تنتظر حيث يتحدث عن مفهوم الشخصية، باعتبارها من العناصر المهمة والمؤسسة والمؤثرة في بناء النص المسرحي وتوزيع الشخصيات أو علاقات الفاعلين ووسائل دراسة الشخصية، تصنيف الشخصية، والشخصيات وقرائن التشكيل، وتحليل الشخصية.

ويتناول المبحث الثاني بناء الحدث في مسرحية الأميرة تنتظر؛ حيث يتحدث عن البناء الشكلي الخارجي للمسرحية والبنية الخطية للحدث (بداية الحدث – تنامي الحدث – نهاية الحدث) والصراع، ويتناول المبحث الثالث الفضاء المسرحي في مسرحية الأميرة تنتظر؛ حيث يتحدث عن بنية الزمن في المسرحية؛ من حيث: الترتيب والمدة والتواتر وبنية المكان.

ويتناول المبحث الرابع بناء الأسلوب في مسرحية الأميرة تنتظر؛ حيث يتولى هذا الفصل الحديث عن الصيغ الأسلوبية؛ التي استخدمها الكاتب في مسرحيته؛ وهي التكرار والاستفهام والصورة، والمبحث الخامس يتناول بناء الأنساق الدرامية في مسرحية الأميرة تنتظر، وهي أنساق تساعد في إقامة دعائم المسرحية؛ حيث يتحدث عن الحوار والمونولوج وخطاب المشاهدين والكورس والنص المرافق ثم تأتي الخاتمة لتلخص أبرز النقاط وأهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة.

Abstract:

This Mechanisms of the Dramatic Formation in the Play “The Waiting Princess” By: Salah Abdel Sabour.

This research studies the mechanisms of dramatic formation of the play “The Waiting Princess” by Salah Abdel-Sabour. The research is in five sections, starting by an introduction, body and followed by a conclusion. The introduction provides the reasons for choosing the topic, and review of literature and a short synopsis about the poet Salah Abdel-Sabour.

Chapter 1 sheds light on characterization in the drama “The Waiting Princess” where the poet talks about the concept of character as one of the important and influential elements in building and writing a dramatic text, in addition to that he speaks about the distribution of characters and different methods for studying characters and the classification of characters and the personalities and analysis of characters in context.

The second part of the research addresses the building of events in the play; where the researcher talks about building eternal structure of the play; the structure of the plot for the events of the play (the conflict-rising action-the climax-and resolution). The third part of the research addresses the space of the theater, where the researcher talks about the structure time in the play; in terms of: arrangement, duration, frequency and structure of place.

The fourth section pinpoints the style of the play; stylistic formulation the poet used in his play. For example, the use of repetition, interrogating and portraying the fifth section deals with the building patterns of drama these are the components which help to build the foundations of the play where dialogue monologue, audience address, the chorus and accompanying text is represented. The last section is the conclusion which summarizes the salient points and the most important findings of the study..

مدخـل:

ولد الشاعر صلاح عبد الصبور (١٩٣١-١٩٨١م)، في إحدى قرى شرقي دلتا النيل بمدينة الزقازيق، وتلقى تعليمه في المدارس الحكومية، ثم درس اللغة العربية في كلية الآداب بجامعة فؤاد الأول (القاهرة حاليًا)، وقد تتلمذ على الرائد المفكر أمين الخولي، الذي ضم تلميذه إلى جماعة الأمناء، ثم إلى الجمعية الأدبية التي ورثت مهام الجماعة الأولى، وكان للجماعتين تأثير كبير على الإبداع الأدبي النقدي.

ويُعد صلاح عبد الصبور أحد أهم رواد حركة الشعر الحر العربي ومن رموز الحداثة

العربية المتأثرة بالفكر الغربي، كما يُعد واحدًا من الشعراء العرب القلائل الذين أضافوا مساهمة بارزة في التأليف المسرحي، وفي التنظير للشعر الحر.

وقد تنوعت المصادر التي تأثر بها إبداع صلاح عبد الصبور، من شعر الصعاليك، إلى شعر الحكمة العربي، وسير وأفكار بعض أعلام الصوفيين العرب؛ مثل الحلاج وبشر الحافي اللذين استخدمهما كأقنعة لأفكاره، وتصوراته في بعض القصائد والمسرحيات، كما استفاد الشاعر من منجزات الشعر الرمزي الفرنسي والألماني، والشعر الفلسفي الإنجليزي، كما أفاد من كنوز الفلسفات الهندية وثقافات الهند المتعددة، أثناء إقامته بالهند كمستشار ثقافي لسفارة بلاده.

وكان ديوان الناس في بلادي (١٩٥٧م) هو أول مجموعات عبد الصبور الشعرية، كما كان –أيضًا– أول ديوان للشعر الحر، يلفت أنظار القراء والنقاد، لما فيه من فرادة الصور، واستخدام المفردات اليومية الشائعة، وثنائية السخرية والمأساة، وامتزاج الحس السياسي والفلسفي بموقف اجتماعي انتقادي واضح.

ثم أصدر عدة دواوين ومسرحيات شعرية؛ من أهمها:

١- ديوان أقول لكم عام ١٩٦١م.
٢- ديوان أحلام الفارس القديم عام ١٩٦٤م.
٣- مسرحية مأساة الحلاج عام ١٩٦٤م.
٤- ديوان تأملات في زمن جريح عام ١٩٦٩م.
٥- مسرحية ليلى والمجنون عام ١٩٦٩م.
٦- مسرحية مسافر ليل عام ١٩٦٩م.
٧- مسرحية الأميرة تنتظر عام ١٩٧٠م.
٨- مسرحية بعد أن يموت الملك عام ١٩٧٣م.
٩- ديوان شجر الليل عام ١٩٧٤م.
١٠-ديوان الإبحار في الذاكرة عام ١٩٧٩م.

هذا بالإضافة إلى كتابات نثرية؛ منها حياتي في الشعر وأصوات العصر ورحلة الضمير المصري، وعلى مشارف الخمسين، وقد شغلت أشعار صلاح عبد الصبور وأفكاره كتابات العديد من الباحثين والنقاد والصحفيين فكتبوا عنها المقالات والدراسات والأبحاث، نقدًا ودرسًا ومدحًا، ومن أهم الأعمال التي دارت حول شعره، الكتب والدراسات التالية:

١- قيم فنية وجمالية في شعر صلاح عبد الصبور، لمديحة عامر، عام ١٩٨٤م.
٢- الجحيم الأرضي... دراسة في شعر صلاح عبد الصبور، لمحمد بدوي، عام ١٩٨٦م.
٣- الرؤيا الإبداعية في شعر صلاح عبد الصبور، لمحمد الفارس، عام ١٩٨٦م.
٤- شعر صلاح عبد الصبور الغنائي، للدكتور أحمد عبد الحي، عام ١٩٨٨م.
٥- المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور، للدكتورة نعيمة مراد، عام ١٩٩٠م.
٦- مسرح صلاح عبد الصبور، في جزأين، للدكتور أحمد مجاهد، عام ٢٠٠١م.

وغيرها الكثير من الدراسات الأكاديمية والكتب والمقالات والإصدارات الخاصة.

المبحث الأول :الشخصية

مفهوم الشخصية :

اختلف النقاد في تعريف الشخصية، فلكل ناقد رأيه الخاص الذي من خلاله استطاع أن يعبر عن مفهومه للشخصية، والآراء في مجملها تؤكد أهمية الشخصية في البناء المسرحي، "وأنها كائن له قيمته، فالشخصية هي الوجود الحي الملموس، الذي يراه المشاهدون ويتابعون من خلال سلوكه وانفعالاته وحواره كل المعاني التي يحملها الحدث المسرحي، وبناء المسرحية العام، وأنها بهذا – دون انفصال عن غيرها من العناصر– أهم عناصر المسرحية وأقدرها على إثارة اهتمام المشاهد"(١).

والشخصية بحكم كونها حاملة للحدث تتغير بتغير الأحداث حتى تستطيع أن تخلق الصراع الدرامي. ولكن هناك شخصيات نمطية ثابتة لا تتغير يستطيع المتلقي أن يتوقع سلوكها.

توزيع الشخصيات أو علاقات الفاعلين :

يمكن توزيع الشخصيات المسرحية داخل البناء المسرحي من خلال نمط معبر عن دور الشخصية في المسرحية، "لذلك سنجد أن هذا التوزيع يمكن أن يعبر عنه من خلال النمط السداسي لتوزيع الفاعلين في العمل الدرامي، وتمثله هذه البنية:

المرسل ← الموضوع ← المرسل إليه المساعد ← الفاعل ← المعارض(٢).

وانطلاقًا من هذا المخطط سوف نحدد موقف الشخصيات الدرامية في مسرحية الأميرة تنتظر اعتمادًا على مخطط جريماس السداسي لتوزيع الشخصيات.

ويمكننا أن نوضح العلاقات بين الشخصيات داخل البناء المسرحي؛ وهي:

١- علاقة الرغبة، وتجمع هذه العلاقة من يرغب (الذات)، وما هو مرغوب فيه (الموضوع).

٢- علاقة التواصل، وفهم علاقة التواصل ضمن بنية الحكي ووظيفة العوامل يفرض أن كل رغبة من (الذات) لابد أن يكون وراءها محرك، أو دوافع، يسميه جريماس مرسلًا، كما أن تحقيق الرغبة لابد أن يكون ذاتيًا، بطريقة مطلقة، ولكن يكون موجهًا – أيضًا– إلى عامل آخر، يسمى مرسلًا إليه، وعلاقة التواصل بين المرسل والمرسل إليه تمر بالضرورة عبر علاقة الرغبة أي عبر الذات بالموضوع.

٣- علاقة الصراع، وينتج عنها إما منع حصول العلاقتين السابقتين (الرغبة والتواصل) وإما العمل على تحقيقها، وهنا نجد دائمًا عاملين: المساعد والمعارض، الأول يقف إلى جانب الذات، والثاني يعمل –دائمًا– على عرقلة جهودها، من أجل الحصول على الموضوع(٣).

وسائل دراسة الشخصية :

هناك أشكال متعددة، يمكن من خلالها دراسة الشخصية في العمل الإبداعي؛ وهي:

١- الشخصية المنعوت، حيث يتم تحديد سمات الشخصية من خلال الوصف المباشر أو

القرائن، التي تتخلل البنية السردية، أو ما يستنتجه القارئ عن طريق سلوك الشخصيات.

٢- الشخصية الاسم، والاسم هو أهم وسائل تحديد الشخصية وتمييزها عن غيرها، وغالبًا ما يكون الاسم دالًا وموظفًا في بنية السرد، حيث يتناغم مع دور الشخصية في الحكاية.

٣- الشخصية الفاعل، ويراد بها الشخصية التي تنهض بالوظائف المختلفة، أو تصدر عنها الأفعال داخل بنية الحكاية.

٤- الشخصية العلاقة، فقد تتحدد بعض الشخصيات من خلال العلاقات القائمة بين ذواتها، فقد تتعدد ما بين علاقات اجتماعية أو أسرية أو عاطفة معرفية، أو سياسية أو إدارية[٤].

تصنيف الشخصية:

- الشخصية الرئيسية: وهي الشخصية المسيطرة على سير الأحداث في العمل المسرحي، ويطلق عليها الشخصية المحورية، أو الشخصية الفاعلة أو البطل، وهذه الشخصية لا يمكن الاستغناء عنها في الأحداث، فهي التي تقوم بالدور الأساس المهم في العمل الفني. والبطل في أبسط صورة هو البطل الرئيسي في العمل الذي يفكر دائمًا في الأحداث[٥].

وهذه الشخصية لابد أن تتمتع بقوة إرادة؛ لأنها المحرك الرئيسي للأحداث في المسرحية والمؤثرة في كل ما حولها من شخصيات، ولا يمكن لأي شخصية أن تكون محورية، فالشخصية المحورية لا تعرف أنصاف الحلول، والشخصية المحورية "هي التي تستقطب حركة النص".

من هنا "فرؤية المبدع الفكرية تتجسد في مجموعة من الشخصيات التي تحدث محاور البناء الدرامي في العمل الإبداعي، وتزداد درجة التجسيد في شخصية واحدة، تعد البنية الأساسية التي تتفرع منها المضامين الفكرية في النص الإبداعي، فهي واسطة العمل النابضة التي تحرك الحوادث جيئة وذهابًا، وهي شخصية البطل"، فالبطل هو الشخصية الرئيسية في العمل المسرحي أو الأحداث المسرحية، من خلال الترتيب الداخلي.

وعليه يكون التركيز الشديد لما يقدمه من مواقف مؤثرة في سير العمل الدرامي، ومن هنا ينال البطل أهمية كبرى من الكاتب والمشاهد والناقد، فالعمل البطولي يحتاج لينمو ويأتي بنتائج مرضية إلى إحساس خاص من البطل، بمعنى البطولة وأهدافها الإنسانية وشعور جماعي يعد الظروف المناسبة لازدهاره حتى يستطيع التعبير عن الجماعة، بصورة دافعية وروح جماعية.

والحقيقة أن لكل عصر نظرته الخاصة للبطل، والعمل البطولي بداية من ظهور الخرافة ومرورًا بالملاحم إلى القصة في بدايتها، حتى اكتملت على يد رواد المدرسة الواقعية، فالبطل الخرافي هلامي التكوين، لكونه لا يقاس بمقاييس بشرية معينة، فليست له بطولة إنسانية وواقعية،

تعبر عن جماعة بشرية إلا رمزًا؛ لأن الخرافة عبارة عن قصة أبطالها شخصيات غير عاقلة، من الحيوان والجماد، ولكنها تفكر وتتكلم، وتتصف بالعقل والمنطق، ولها عواطف ومشاعر كالبشر[٦]، والبطل في عصر الفروسية والرعاة "لا يقتصر على شخصية واحدة، تلعب دورًا رئيسيًا في تطور الأحداث، وتقبض على مصائر الأمور"[٧].

والبطل في عصر الملاحم والأساطير يستمد مفهومه من تعريف الملحمة، التي هي عباره عن أحداث غير حقيقية، ويبدو بطلها خارقًا للعادة، يصنع المعجزات، التي تفوق قدرة البشر ولهذا فهو يتسم بالقوة والشجاعة[٨].

والبطل في العصر الحديث ما جاء إلا نتيجة للتغيرات الاجتماعية التي طرأت في البناء الاجتماعي للمجتمع، فأصبح مشاركًا في صنع الأحداث، ومتعاونًا مع المحيطين به.

- **الشخصية الثانوية:**

تظهر الشخصية الثانوية في العمل المسرحي لتؤدي دورًا صغيرًا محدودًا، وهذه الشخصية "ساكنة إلى حد ما، وهذا السكون إما أن يكون مؤثرًا، أي يقوم بدور ما في أحد محاور النص، وإما أن تكون الشخصية في حد ذاتها شخصية هامشية، لا تسهم إلا في نطاق داخلي، على مستوى الخطاب السردي، ببعض ما تتسم به الشخصيات الفاعلة، فهي إما أن تكون معرفة أو مبهمة، ويحدد السارد أبعادها، وإما أن يحدد السياق نفسه أبعادها، التي أحيانًا ما تبقى غير واضحة، ويصبح وجودها مجرد رمز بسيط من الرموز المستخدمة في النص"[٩].

الشخصيات وقرائن التشكيل:

إن الشخصية في الحكي بعامة ينظر إليها من وجهة نظر التحليل البنائي المعاصر على أنها بمثابة دليل له وجهان، أحدهما دال، والآخر مدلول، وتكون الشخصية بمثابة دال، من حيث أنها تتخذ عدة أسماء أو صفات، تلخص هويتها، أما الشخصية كمدلول، فهي مجموع ما يقال عنها، بواسطة جمل متفرقة في النص، أو بواسطة تصريحاتها وأقوالها وسلوكها.

ولاشك "أن لكل شخصية خصائصها المائزة لها عن غيرها، ويمكن تحديد هوية الشخصية ومعالمها من خلال الأوصاف التي يدل عليها الراوي أو الشخصيات الأخرى، والسلوك أو التصرفات في المواقف المختلفة، حيث تساعد هذه المخبرات أو القرائن التي تتخلل البنية السردية في تحديد هوية الشخصية، فإذا كانت المخبرات هي معطيات خاصة، ودالة بشكل مباشر، تقدم للقارئ معرفة جاهزة، مثل تحديد عمر الشخصيات، وبعض خصائصها"[١٠].

وثمة وسائل متنوعة لرسم الشخصية المسرحية يمكن إجمالها على النحو الآتي:

أولًا: التشخيص بالرأي:

وتهدف هذه الطريقة إلى الكشف عن الأبعاد المكونة للشخصية سواء أكانت مادية أم اجتماعية أم نفسية، وهي أبعاد تستمد أهميتها من ربط الشخصية "رباطًا وثيقًا بنمو الحدث والشخصية لتحقيق وحدة العمل الأدبي أو وحدة

الموقف في توتره وغزاره معناه"[١١]، فالبعد العضوي أو المادي يمثل اللقاء الأول بين المتلقي والشخصية ويستطيع المتلقي تكوين انطباعاته عن الشخصية من خلاله. فالبعد المادي "يكون بلا شك نظرتنا للحياة، ويؤثر فينا إلى ما لا نهاية ويساعد على جعلنا متسامحين أو ساخطين. نقاوم ونتحدى أو نسلم بالأمر الواقع، مسالمين ومتواضعين أو طغاة متعجرفين، ثم هو يؤثر على تطورنا الذهني ويصلح أساسًا لمركبات النقص والاستعلاء فينا"[١٢].

ثانيًا: التشخيص بالفكر:

وهذه الوسيلة من أهم وسائل رسم الشخصية المسرحية، حيث يعتمد عليها الكاتب المسرحي في الاطلاع على خفايا نفس أبطاله ودروب نفسها، وذلك من خلال المناجاة أو حديث الصفي، لأن هذا النوع من التشخيص يعبر عن صوت واحد هو صوت الشخصية دون اهتمام بعملية التواصل مع الآخر.

ويمكن الاعتماد على هذه الوسيلة في الصراع الداخلي للشخصية الرئيسة حيث الصراع بين وجهي الشخصية أو ما يمكن تسميته الأنا والهو، فالهو تحكمه اللذة وليس المنطق، تصرفاته متناقضة، عواطفه متباينة، والأنا تحكمه قواعد المنطق، الهو ثابت والأنا متغير، الهو لا يظهر للناس، الأنا هو الواجهة التي تظهر للناس[١٣].

ثالثًا: التشخيص بالموقف:

ويقوم على رصد العلاقات مع الآخرين في العمل المسرحي، فقد أشار عبد المطلب زيد نقلًا عن تودروف "إلى إمكانية التعرف على الشخصية وإدراك التفاعل بينها وبين الشخصيات الأخرى من خلال شبكة العلاقات التي تربطها بغيرها، وهي العلاقات التي اختزلها في ثلاث علاقات: علاقات الرغبة التي تقيم في إطار الفاعلية والمفعولية. وعلاقة التواصل التي تشيد شبكة العلاقات بين الشخصيات وتفصح عن نوعية التواصل فكريًا كان أو اجتماعيًا أو سياسيًا. ثم علاقة المشاركة أو المساعدة من شخصية لأخرى في موقف ما أو حدث ما"[١٤].

رابعًا: التشخيص باللغة:

وهو من آليات رسم الشخصية المسرحية، حيث وظف بعض الكتاب المسرحيين اللغة للكشف عن الحالات النفسية والفكرية والمزاجية للشخصية، فكلما كانت العاطفة جامحة والموقف متأزمًا جاء إيقاع اللغة سريعًا لاهثًا، وكلما كانت العواطف باردة فاترة جاء الإيقاع بطيئًا متثائبًا[١٥]. وإذا كان نورثروب فراي يصف الدراما بأنها محاكاة حوارية تصل عن طريق جدل التعبيرات والحوار التبادلي بين الأنا والأنت إلى حدث ينمو ويتشابك حتى يكتمل في النهاية. ومن ثم تكون اللغة قناة اتصال يعبر من خلالها الحدث والفعل المسرحي من شخصية إلى أخرى[١٦]. فإن ت. س. إليوت لا يعتبرها وسيلة على الدوام فقد تصبح وسيلة وغاية في الوقت نفسه خاصة في تلك اللحظات التي يصل فيها الموقف المسرحي إلى ذروته لأنه عندما يصل الموقف "إلى نقطة من الحدة يصبح الشعر عندها

الكلام الطبيعي؛ لأنه عندئذٍ، اللغة الوحيدة التي يمكن بها التعبير عن الانفعالات مطلقًا(١٧).

وقد تجلى رسم الشخصية عن طريق التشخيص بالرأي في وصف الأميرة للسمندل حيث تقول:

- آه تبدو مثل رمح مشرع تم استواء ورضاء
- آه تبدو مثل سيف مرهف قد زاده الصقل جلاء
- آه تبدو كإله طيب قاس نبيل
- آه تبدو كشجرة
- آه تبدو سكرة
- آه تبدو قمرًا حلوًا مطلًا
- آه تبدو كل شيء زار أحلامي وأحلى (١٨).

فقد رسمت الأميرة صورة للشخصية بكل جمالياتها الخادعة عن طريق إبداء الرأي فيها.

أما التشخيص بالفكر فقد بدا واضحًا حين صور صلاح عبد الصبور ضعف شخصية الأميرة في موقف صراعي حين قتل السمندل الملك الشيخ، صراع بين حبها لأبيها وعشقها للقاتل.

الأميرة:

- ويلاه
- أقتلت أبي؟
- وسلبت الخاتم، حتى ترفعه في وجه الناس.....
- وتحكم به
- ماذا أفعل؟
- أنت حبيبي وعمادي، وقتلت أبي وعمادي
- أأشير إليك وأدعو !
- هذا قاتل مولاي؟
- أم أطوي كفي، أغرق سري في دمعي المكتوم؟
- أتكلم أم أصمت؟
- أوجع من هذا كله
- أأحبك؟
- أم أبغضك(١٩).

وقد تجلى التشخيص باللغة في مسرحية الأميرة تنتظر في مواضع كثيرة منها: الحوار الذي دار بين الأميرة ووصيفاتها:

الأميرة:

- أبدو مخطئة في أعينكن؟
- لكن ... لكن
- قد لوح لي بالحب(٢٠).

فالصمت الكلامي المعبر عنه بالنقط بين كلمتي لكن هو تعبير عن التردد، فالأميرة في داخلها مقتنعة أنها مخطئة ولكن تحاول أن تنفي ذلك فهي مازالت له عاشقة.

كما يبدو كذلك في الحوار الذي دار بين قرندل والوصيفة الثالثة والوصيفة الثانية:

الوصيفة الثالثة:

- ماذا تبغي؟

قرندل:

- أن أنفذ ما أوحاه الصوت
- حين تقدمني في الغابة حتى أوقفني في باب الكوخ

الوصيفة الثانية:

- لكنا لا ننتظرك

قرندل:

- أنبأني الصوت
- عمن تتأهبن للقياه[٢١].

فلغة الحوار هنا تسهم في رسم شخصية قرندل فهي شخصية واثقة من نفسها، فحديثه أوحى به الصوت، والوحي قداسة.

كما يتجلى دور الموقف في رسم الشخصية المسرحية أو ما يُعرف باسم التشخيص بالموقف في مواضع كثيرة منها تبرير الوصيفات لوقوفهن إلى جوار الأميرة، في الحوار بين الوصيفة الأولى والوصيفة الثانية:

الوصيفة الأولى:

- هل حملتنا قسرًا؟
- كنا نحلم بالحب كما يحلم كهف بالنور
- ولذلك أحببنا أن نصحبها

الوصيفة الثانية:

- خدعتنا الأحلام

الوصيفة الأولى:

- هي أيضًا قد خدعت[٢٢].

وهو تشخيص بالموقف من نوع المشاركة.

وهناك ثلاثة أبعاد أساسية لدراسة الشخصية:

١- البعد الجسماني: ذكر أم أنثى، العمر، الطول، الحجم، درجة الجمال، القبح، العيوب الخلقية.

٢- البعد الاجتماعي: الطبقة الاجتماعية التي تنتمي إليها ظروف النشأة أو التربية، العمل وملابساته، درجة التعليم، العلاقة بين الدين والسياسة.

٣- البعد النفسي: المزاج والطبع، الميول الخاصة، العقد النفسية، القدرات، الأخلاق، الطباع[٢٣].

تحليل الشخصية:

لا يمكن تحليل الشخصية بمفردها، بعيدة عن غيرها من الشخصيات، نظرًا للصلات الموجودة بين الشخصيات، إنها متشابكة، ومتلاحمة، من هنا فإن "تحليل الشخصية يرتبط بوجودها ضمن مجموعة من العلاقات التي تربطها بالأحداث من جهة، وتربطها بالمحيط الاجتماعي من جهة ثانية، ومن ثم تتراكم المعلومات الخاصة بالشخصية والتي يقوم التحليل بتأويلها، ثم من بعد ذلك تصنيف الشخصية بناء على ذلك التأويل، إن الشخصية بهذا المعنى لا توجد إلا في النص الذي تسود فيه الشخصية"[٢٤].

الشخصيات في مسرحية الأميرة تنتظر:

- الأميرة (الشخصية المحورية).
- الوصيفة الأولى المقنعة بقناع كبير الحراس.
- الوصيفة الثانية المقنعة بقناع الأمير المنتظر.
- الوصيفة الثالثة المقنعة بقناع الملك المغدور.
- السمندل الرجل المخادع الذي قتل والد الأميرة.
- القرندل الذي يقضي على السمندل الخائن.

اعتمدت المسرحية على قصة من الموروث التاريخي وحكايات ألف ليلة وليلة، وتبدأ بعد مرور أكثر من خمسة عشر عامًا على الحدث الأساس، الذي تدور حوله، حيث تنزوي أربع نساء، أميرة ووصيفاتها الثلاث، في كوخ

مظلم، في وادٍ مجدب، يقمن فيه، وبعد تحطم قلب الأميرة في هوى السمندل، الذي وهبته ذاتها، ومكنته من مقاليد الأمور في المملكة وقتل أباها وعجز عن منحها الطفل الذي تتوق إليه.

ويبدأ الشاعر الخطاب الشعري المتمثل في الإيماءة والأقنعة، والمعتمد على التمثيل داخل التمثيل والرمز المكثف، والإغراب والإيماء، لكن في إطار حدث واحد، يتحرك وينمو ويتعقد ويحل، وفي إطار مضمون مؤثر، يقترب منا حيناً بدلالة سياسية واجتماعية مباشرة ويرتفع حيناً بدلالة إنسانية عامة.

ويحاول الشاعر كشف دلالة العلاقات بين الشخصيات، والتقريب الزمني والمكاني والآليات الفنية الخاصة، ويبدو تيار اللامعقول في المسرحية واضحًا؛ حيث يبدأ الشاعر المسرحية بشعور أسطوري غامض، مخيف، خانق، ويصف خلاله الكوخ، ومن فيه، كما يصف أحوال الوصيفات، ويشير الشاعر بأن المرأتين تنتظران رجلًا، ويعلمن أنه سيجيء يومًا ما.

وتقوم وصيفات الأميرة الثلاث في مسرحية الأميرة تنتظر بأدوار مختلفة مع الأميرة، في الكوخ الذي يسكن فيه، منذ خمس عشرة سنة، وهي تنتظر الأمير العاشق.

وتتقنع الوصيفة الأولى بقناع كبير الحراس: "وتظهر الوصيفة الأولى، وقد ارتدت قناع كبير الحراس"(٢٥).

وتتقنع الوصيفة الثانية بقناع الأمير المنتظر: ".....، وتختفي الوصيفة الثانية لحظة، لتعود وعلى وجهها قناع رجل في كمال العمر: ذي شارب كثيف وهيئة متحدية"(٢٦).

وتتقنع الوصيفة الثالثة بقناع الملك المغدور والد الأميرة: "تهبط الأميرة عن المائدة، وتدور هي والوصيفة الثانية دورة حولها، لتجد الوصيفة الثالثة، وقد ارتدت قناع الملك الشيخ، تصعد إلى المائدة، وتغفي فوقها"(٢٧).

وتخاطب الأميرة الوصيفة الثانية التي تقوم بدور عاشقها، وقد أتاها كالمعتاد، سرًا في جنح الظلام قائلة:

وأخيرًا جئت بعد أن جن نهاري(٢٨).

بشقائي وانتظاري.

وتعجلت الهنيهات إلى الليل.

تمنيت لو استطعت اختصرت الأفق الممتد

في لحظة ضوء.

وهكذا يقمن بالأدوار المطلوبة، وينتقلن خياليًا من عالم الكوخ إلى عالم القصر، ثم يدخل السمندل، وهو من ينتظرنه، والسمندل رجل مخادع، يدخل مخدع الأميرة بالحب، وهي ما تزال صغيرة، ثم يدلف إلى أبيها، فيقتله، ويستولى على الملك.

وهكذا نجد أن المسرحية التي قدمتها الوصيفات الثلاث والأميرة تشكل بنية صغرى داخل البنية الكبرى، وهي المسرحية الأم – الأميرة تنتظر–، وهي تؤجج عواطف الأميرة ووصيفاتها وتنقلهن –خياليًا– من الحاضر إلى الماضي، ومن عالم الكوخ، الذي يعشن فيه، إلى عالم القصر، الذي كن يعشن فيه، ثم إن هذه

المسرحية تمهيد لدخول السمندل مباشرة، ولذلك هي جزء من المسرحية الأم.

"..... وفي أثناء ذلك يدخل من ينتظرنه....."(٢٩).

السمندل.

آه كدت أن أضل طريق الكوخ.

لولا أن قادتني أشجار السرو.

ما هذا .....؟

حفل بكاء..... هل مات أحد؟

ويتبادل الحوار بين الأميرة والسمندل، فتتساءل عن سبب مجيئه:

"ماذا جاء بك الليلة؟"(٣٠).

ويستمر السمندل في خداع الأميرة، مدعيًا أنه مازال يحبها، وأن سبب مجيئه هو افتقاده لها، ولكن تعيش الأميرة في ذكرى الماضي انتظارًا للحظة الخلاص.

ويتغير كل شيء في حياة الأميرة ومملكتها إلى الأفضل عند قدوم القرندل؛ الذي يقرر القضاء على السمندل:

"يندفع القرندل نحو السمندل، ويحيط رقبته بأصابعه، ثم(٣١).

يحدق في عينيه

هذا ظلي في عينيك

يا سمندل

يستل القرندل سكيناً من ثيابه، ويدخلها في صدر السمندل

خذ، هذا آخر مقطع

يتهادى السمندل على المائدة، ويستدير القرندل إلى النسوة المندهشات

تمت أغنيتي

أستودعكم الله

يتجه نحو باب الكوخ، ثم يستدير قبل أن يخرج ليرى

الأميرة تقف متهاوية".

فموت السمندل يعني نهاية الجدب، إذ أن الأميرة تطيعه في البداية، ليمنحها طفلًا، ثم يظهر عجزه عن ذلك.

ويلجأ صلاح عبد الصبور إلى الرمز من خلال الشخصيات في المسرحية، فالأميرة ترمز إلى الوطن –مصر–، ويرمز الشاعر القرندل إلى صوت الحقيقة، وأما السمندل فهو الحاكم المخادع الذي خدع الأميرة، وهي صغيرة، ثم قتل والدها الملك، واستولى على العرش.

المبحث الثاني: الحدث

إن النص المسرحي بنية، وكلما اجتمعت بعض العناصر، أنتجت أبنية، يتسم تركيبها بالاطراد، والمقصود هو عملية اكتشاف بناءات النص الأساسية، وإعادة توجيه هذه البناءات على نموذج النص، أو شكل مواز له، والعلة في هذا الإجراء تنبع من أن الاشتغال على عناصر السرد سوف يتركز في نص المسرحية.

إن "المفترض في الحكاية أنها تقوم عبر سلسلة من الوظائف الدرامية المتعددة التي تؤديها الشخصيات، وتتجمع في متواليات، وبالتالي فهي مرتبطة ارتباطًا وثيقًا بالجمل الفعلية وهذه الجمل –بالطبع– تكون خبرية؛ لأنها تعلن بالفعل عن أحداث وقعت، أو تقع في الزمن الحكائي؛ لأنها لحظة تحرك الأبطال في دائرة الصراع

الدرامي، وبالتالي فالجملة الحكائية هي جملة فعلية خبرية، فيها الفعل المعبر عن الحدث، والفاعل الدال على الشخصية، وقد يكون هناك مفعول به، أي الشخص الآخر، الموجه إليه الفعل، بهدف التواصل أو التصفية في البنية الدرامية، أما الجمل الإنشائية، فهي تؤدي وظائف حكائية، إنها امتداد بالخطاب وتجاوز للحكاية"(٣٢).

ولكي يتم الوقوف على الوظائف وإدراكها ينبغي تلخيص المسرحية، وذلك بتحرير متنها الحكائي، لإظهار الوحدات الحكائية الكبرى، وصولًا إلى تحديد دقيق للوظائف السردية، على اعتبار أن الوظيفة تعرف بأنها "هي الأحداث التي تقوم بها الشخصيات، والتي يتكون من مجموعها نسيج الحكاية، أو متنها الحكائي، ودراسة الوظائف تساعدنا في تحديد المراحل التي يتكون منها المضمون السردي"(٣٣).

ويمكن تقسيم الوحدات الكبرى إلى مجموعات، يطلق على كل منها متوالية، وهي عبارة عن سلسلة متصلة من المواقف التمثيلية، التي تعيش داخل إطار متوحد من الفعل المسرحي"(٣٤).

إن الحكاية في المسرحية تُحكى على لسان الأميرة والوصيفات، إلى أن يتم تجسيدها كاملة في مشهد إيحائي من خلف الأقنعة إلى أن يعود الرجل القادم، فيكمل بعودته الحكاية وتوضع لها النهاية.

إن الكشف عن وحدات تنظيم الحكاية سوف يعين على تلخيصها أولًا، ثم إدراك الوحدات الوظيفية ثانيًا، فالقيام بفصل الحكاية، والعمل على فحصها في ضوء الإجراءات النقدية سوف يتيح لنا أن نتطرق إلى أبعد من مجرد المسائل البلاغية من ناحية، أو مجرد التقديرات الذاتية من ناحية أخرى، كما أنه يتجاوز الوصف الشكلي للنص، إلى بنيته العميقة، كقصة تعتمد العديد من الوسائل والأدوات السردية.

وتبدأ القصة بعد مرور أكثر من خمسة عشر عامًا على الحدث الأساس، والذي تدور حوله، حيث تروي أربعة نساء، أميرة ووصيفاتها الثلاث في كوخ مظلم في وادٍ مجدب، يقمن فيه بعد تحطم قلب الأميرة في هوى السمندل، الذي وهبته ذاتها، ومكنته من مقاليد الأمور في المملكة، وقتل أباها، وعجز عن منحها الطفل الذي تتوق إليه، وتقوم وصيفات الأميرة الثلاث في المسرحية بأدوار مختلفة مع الأميرة في الكوخ الذي يسكن فيه ، حيث تتقنع الوصيفة الأولى بقناع كبير الحراس، وتتقنع الوصيفة الثانية بقناع الأمير المنتظر، وتتقنع الأميرة الثالثة بقناع الملك المغدور– والد الأميرة.

ثم يبدأ التمثيل حيث يقمن بالأدوار المطلوبة، وينتقلن من عالم الكوخ إلى عالم القصر، ويستمر الحال هكذا، حتى يأتي السمندل، وهو من ينتظرنه، والسمندل رجل مخادع، يدخل مخدع الأميرة بالحب، وهي ما تزال صغيرة، ثم يدلف إلى أبيها فيقتله، ويستولي على الملك.

وقد كانت المسرحية التي قامت الوصيفات بتمثيلها بمثابة تمهيد لدخول السمندل مباشرة، ثم حواره مع الملكة، ومحاولته خداعها مرة أخرى، إلى أن تأتي لحظة الخلاص، ويتغير كل شيء في حياة الأميرة ومملكتها إلى الأفضل، عند قدوم القرندل، الذي يقوم بالقضاء على السمندل، وبموت السمندل تكون نهاية الحدث.

وقد اعتمد صلاح عبد الصبور على تقنية فنية معروفة في المسرح الشكسبيري وهي تقنية المسرحية داخل المسرحية "وتستخدم المسرحية صيغة المسرحية داخل المسرحية استخدامًا فاتنًا حقًا، فهو يذكر بالمسرحية التي تقدمها الفرقة الجوالة التي استخدمها هاملت كي يكشف لعمه وأمه عن جرمهما. ولكن المسرحية تذكر فقط بالمشهد الشكسبيري ولا تنقل. ذلك أن صيغة المسرحية التي تبسط شكوى أو تعرض حالة أو جريمة عن طريق تمثيلها. إنما هي صيغة معروفة في الأشكال الشعبية للمسرح في المغرب حيث كان مسرح البساط يقوم بهذه المهمة، وفي مصر حيث مسرحيات المحبظين قد بسطت شكوى من ظلم جباة الضرائب بل قدمتها ممسرحة أمام محمد علي في حفل ختان أولاده"(٣٥).

البناء الشكلي الخارجي للمسرحية:

إن عملية تقسيم المسرحية إلى فصول ومشاهد أو لوحات، ما هي إلا عملية شكلية تفرضها طبيعة الأحداث، أو مضمون المسرحية، وطريقة المعالجة، والمذهب الذي تنتمي إليه المسرحية.

وقبل الشروع في عملية تقسيم المسرحية، يجب الإشارة إلى عنوان المسرحية، فقد أعطت الدراسات الحديثة أهمية كبرى لدراسة العنوان، باعتباره المدخل الأول لفهم النص، وقد دخل العنوان الأدبي –بصفة عامة– عصرًا جديدًا من الأهمية في علاقته بالمتن، وفي قابليته على تزويد المتلقي بأحد المفاتيح المهمة، لفتح مغاليق الكون النصي في العمل، فضلًا عما يختزله من إشارات وعلامات سيميائية، يحيل عليها المتن، في طبقة أو أكثر من طبقاته، وشاعت أهمية النظر إليه بوصفه عتبة مركزية من عتبات الخطاب، لا يمكن لمنهج التحليل أن يتجاوزه.

وتكمن إحدى أهم وظائف العنوان في توسطه علاقة عمله بمتلقيه، حتى لا يكاد يتمكن المتلقي من الوصول إلى العمل إلا عبر فض مغاليقه الخاصة، في تلقي العنوان الذي يحمل بشكل من الأشكال خصوصية، يحملها داخل بنيته النصية.

من هنا فإن العنوان هو أحد المكونات الرئيسية في العمل الإبداعي، حيث يقوم بدور اللافتة أو الإعلان الذي يجذب انتباه القارئ، وقد أبدع صلاح عبد الصبور في اختيار عنوان مسرحيته (الأميرة تنتظر)، فقد جاء العنوان مؤكدًا سيطرة الزمن، وثقل وطأته على الشخصيات، وتفاعلها معه.

كما أبدع في الاعتماد على المفارقة في العنوان، فالأميرة تُنتَظر ولا تنتظر ولكن طبيعة التغيرات السياسية التي قام عليها الحدث

المسرحي قد غيرت من طبيعة الأمور فجعلت الشريف وضيعًا وجعلت الوضيع شريفًا. وهذه المفارقة تلعب دورًا كبيرًا في سيمياء المسرحية محققة الوظيفة الإغرائية والوظيفة الاتصالية في المناص التأليفي.

والمسرحية جاءت من فصل واحد، ومن أهداف المسرحية ذات الفصل الواحد تعقب الحالات العرضية، والتركيز على حالة واحدة، لكي يستطيع –من خلالها– التعرف على الحالات الأخرى، كذلك تهدف إلى نشر التجريب في المسرح المعاصر.

وتلتقي المسرحية ذات الفصل الواحد مع المسرحية الطويلة في جوانب، وتختلف معها في جوانب، فمن النقاط التي تلتقي معها؛ أن كلتيهما تعتمد على نفس المعلومات الدرامية، من قصة وحركة وشخصيات وحوار، وكلتاهما تتبع الصيغة المسرحية المألوفة، من عرض وتطور وأزمة وانفراج، كما تلتقيان في إبراز هدف الكاتب الجوهري، الذي يقوم بإيصاله إلى الجمهور، عن طريق عرض المسرحية، بحيث يثير عنايتهم، كما تتفقان في إيجاد نوع من التفرد في ترك انطباع مميز، وتأثير درامي ملموس، وفي الوقت نفسه تتفقان في إيجاد أسس راسخة، لتعبير فني وذوقي عالٍ.

ولكن المسرحية ذات الفصل الواحد تنفرد بقصرها، وما يستتبع هذا القصر من نتائج تكنيكية، تؤثر بدورها في نوع الموضوعات، فكاتب المسرحية ذات الفصل الواحد مضطر لاختيار موضوع بسيط، لا يستغرق زمنًا طويلًا في معالجته، وهذا الموضوع يجب أن يركز على قضية إنسانية واحدة، دون أن تتعدد القضايا.

ومسرحية الأميرة تنتظر من فصل واحد وهذا ينبع من طبيعة الموضوع الذي عرضه صلاح عبد الصبور، حيث أراد أن يصور في هذه المسرحية ما يتعرض له الإنسان من ظلم وقهر وذلك من خلال ما تعرضت له الأميرة، على يد السمندل، الذي مكنته من مقاليد الأمور في المملكة، ووهبته ذاتها، فخدعها، وقتل أباها، وحطم قلبها، وهذه الفكرة لا تتحمل سوى فصل واحد، فهي تركز على حدث واحد محدد، تركيزًا شديدًا.

البنية الخطية للحدث:

يجب على المسرحية أن تتناول حدثًا واحدًا، له طول معين، ويتميز بوجود بداية ومنتصف ونهاية.

بداية الحدث:

١- الاستهلال: إن هذه التقنية تهدف إلى تقديم المسرحية إلى المتلقي، وتبدو شبيهة في هذه الدلالة أو الوظيفة العامة بمصطلح الاستهلال في النقد العربي القديم، ذلك أن المصطلح يعني "أن يبتدئ الشاعر أو الكاتب، بما يدل على هذا الغرض"(٣٦).

٢- العرض أو التقديمة الدرامية، أو المقدمة، تبدأ المسرحية –غالبًا– بتقديمة درامية وهي "الجزء الذي يقع –غالبًا– في أوليات المسرحية وقد يكون في صيغة حدث، أو حوار، أو محادثة فردية، وفي هذا المشهد

القصير يقدم المؤلف لجمهوره مفاتيح ضرورية، أو معلومات تعينه على فهم علاقات الشخصيات بعضها ببعض – والموضوع المعالج– الجو العام للمسرحية– الأحداث البادية والسابقة، التي وقعت قبل بداية التمثيل"(٣٧).

تنامي الحدث:

١- نقطة الانطلاق: هي البداية الحقيقية في المسرحية بعد المقدمة الدرامية، "إنها اللحظة التي تفجر فيها القوة المحركة للحدث، كي ينطلق، ويتعقد نحو التأزم"(٣٨).

٢- الحدث الصاعد: وهذا الجزء من البناء الدرامي الذي يبدأ مع التقديمة، ويحركه العامل المثير إلى أعلى، كي يصدمه بقوى التصارع، وعادة ما يفضي الحدث إلى ذروة التأزم"(٣٩).

٣- الأزمة: لحظة التوتر التي "تبلغنا القوى المتعارضة الخالقة للصراع الدرامي، وتؤدي إلى ترقب في تحول الحدث الدرامي"(٤٠).

٤- الذروة: وفي هذه النقطة يتم "تركيب الأفكار والأحداث والكلمات، واحدة وراء الأخرى في شكل درامي، قد يصل في المسرحية إلى نقطة حاسمة، معقدة، تحتاج إلى تفجير، وفي هذه النقطة ..... يعظم الاهتمام لدى المتفرجين، ويزداد التأثير الانفعالي، وعادة ما يحدث تحول في مجرى الحدث، بعد بلوغه ذروة تأزمه، وقد تحتوي المسرحية على ذروة تأزمية أساسية، إلى جانب عدة ذروات ثانوية"(٤١).

٥- التعقيد: وهو ما يعرقل السير الطبيعي للأحداث، باصطدام البطل بشيء يدفعه إلى التصارع معه، وعلى هذا فإن التعقيد هو نتاج العامل الذي يتدخل في سير الأحداث لتغيير مجراه.

٦- التنبؤ والتلميح: "تقديم كلمة أو إشارة أو فعل، يهيئ الذهن، لما يمكن أن يقع في المستقبل"(٤٢) ، وهو ما يتعلق –عادة– بمصير البطل.

٧- التشويق: وهو إثارة نزعتي الخوف والأمل في نفس المشاهد، الخوف على مصير الشخصية، والأمل في نجاتها، ويتم عن طريق تحريك شيء من القلق الممزوج بالمتعة في داخله، هذا الاهتمام يخلق ترقبًا لنتيجة ما، لفترة زمنية محددة، "حتى إذا ما حدث تكشف وانفرجت الأزمة المسببة لذلك التوقع، حدث إشباع للاهتمام"(٤٣).

٨- الحدث الهابط: وهو الحدث الدرامي الذي يلي ذروة التأزم، ويعتبر من ناحية التقسيم النقدي الكلاسي نصف المسرحية الثاني تقريبًا، وفي هذا التصنيف "يتأكد سوء حظ البطل في حالة ما إذا كانت المسرحية مأسوية، أو نجاح مساعي البطل في المسرحية الملهوية"(٤٤).

نهاية الحدث:

الاختتامية المسرحية "مشهد تمثيلي، أو خطبة يلقيها الممثل في نهاية العرض

المسرحي"[٤٥]، والنهاية السعيدة هي النتيجة الأخيرة التي تصل إليها الشخصية أو الشخصيات، التي يتعاطف معها الجمهور أو القراء. أما النهاية الحزينة فهي النهاية المؤسفة، التي تصل إليها الشخصية أو الشخصيات التي يتعاطف معها متفرجو المسرحية أو قراؤها، وذلك في نهاية المسرحية. والنهاية الحاسمة يقصد بها إنهاء المسرحية بسطور، أو حادثة مفرقعة، تترك تأثيرًا قويًا في نفوس المشاهدين، و"هذا الضرب من النهايات نادر الاستخدام في الاتجاهات الدرامية الحديثة"[٤٦].

البنية الخطية في مسرحية الأميرة تنتظر:

إن مسرحية الأميرة تنتظر من فصل واحد –كما سبق ذكره– حيث تركز على حدث واحد:

التقديمة الدرامية:

حيث تبدأ المسرحية بشعور أسطوري، غامض، مخيف، خانق، وإشارة العرض في البداية أطول إشارات العروض، في كافة مسرحيات عبد الصبور، حيث يصف الشاعر الكوخ، ومن فيه، كما يصف أحوال نساء الكوخ الوصيفات، ويتلاعب بالنور في ذهابه وعودته، ويشير الشاعر إلى أن المرأتين تنتظران رجلًا، يعلمن أنه سيجيء يومًا ما، يلتقط الكاتب ما يسميه تهيؤ ساحة المسرح، بما فيها من ديكور، لفكرة الانتظار، ولذلك فإن النور الذي يمتد من واجهة المسرح إلى عمقه، يضيء بابًا، يتأرجح على لولبه، ليس مفتوحًا ولا مغلقًا، وهنا يستخدم عبد الصبور الإضاءة المتحركة، في كشف مكونات الديكور الرئيسية وسط الضباب الضوئي. كما يوظف عبد الصبور المائدة من منظور علاقاتي، أو سيميولوجي، فالمائدة (عتيقة – بلا طراز – المقاعد حولها رثة) كل ذلك يعمق إحساسنا بالزمن.

بداية الحدث:

وتبدأ القصة بعد مرور أكثر من خمسة عشر عامًا على الحدث الأساس، الذي تدور حوله، حيث تأوى أربع نساء، أميرة ووصيفاتها الثلاث، في كوخ مظلم، في وادٍ مجدب يقمن فيه، يتبين من خلال حوارهن ما فعله السمندل في الأميرة، حيث مكنته من مقاليد الأمور في المملكة، وخان هذه الثقة، وقتل أباها.

وتتقنع الوصيفات الثلاث في المسرحية بأدوار مختلفة مع الأميرة في الكوخ، الذي يسكنَّ فيه حيث تتقنع الوصيفة الأولى بقناع كبير الحراس، والثانية بقناع الأمير المنتظر، والثالثة بقناع الملك المغدور، ثم يبدأ التمثيل، حيث يقمن بالأدوار المطلوبة، وينتقلن من عالم الكوخ إلى عالم القصر، ويستمر الحال هكذا.

تنامي الحدث:

تبدأ نقطة الانطلاق عندما يدخل السمندل، وهو من ينتظرنه، والسمندل رجل مخادع، يدخل مخدع الأميرة بالحب، وهي ما تزال صغيرة، ثم يدلف إلى أبيها فيقتله، ويستولي على الملك.

ثم يأتي الحدث الصاعد، وهو بداية صعود الحدث، عندما يدخل السمندل، ويتحاور مع الملكة، ويحاول خداعها مرة أخرى.

- ها هو ذا يأتي متشحًا بالكذب كما اعتاد[٤٧]
- قد عامت في شفتيه الألفاظ
- لامعة ومراوغة كالزيت
- وأسفاه مازلت كما أنت
- أوه، اذهب عني..... لا ..... لا تذهب
- اغفر لك كل خطاياك
- إلا أن تفسد لحظة صدق.

ومن خلال الحوار نلحظ أن السمندل يحاول أن يخدع الأميرة مرة أخرى، وهنا تبدأ الأزمة الحقيقية في المسرحية، وهي قهر الأمير المنتظر للأميرة وغدره، وخداعه، وقتله والدها، ورغم ذلك مازالت تكن له حبًا، وهو يحاول أن يستغل ذلك، ويحاول أن يخدعها ثانية. ثم يأتي عنصر التعقيد، ليمنع الأمير من استكمال خداعه للأميرة. ثم التلميح؛ حيث لمحت الأميرة بأن ما يسعى إليه سيبوء بالفشل:

- لم أصبح طفلة[٤٨]
- هل تكسر باب الزمن الميت؟
- هل ستعيد إليَّ الطفلة؟

حيث تلمح الأميرة من خلال حوارها أنها لن تنخدع في الأمير ثانية.

والتشويق في المسرحية يعتمد على الحوار، بين الأميرة والأمير المنتظر، حيث نجدها تارة تظهر تعلقها به، وأنها مازالت تحمل له المشاعر، وتتشوق إلى الأيام الماضية وذكرياتها معه.

وتارة أخرى نجدها تلمح بعدم تصديقها له، واحتكامها إلى عقلها:

السمندل:

- هل مازلت على حبي؟[٤٩]

الأميرة:

- لا تنسى المرأة أول رجل باتت ساخنة في كفيه، تستخفي ذكراه، كما تستخفي الدوامة في الماء.

نهاية الحدث:

الاختتامية المسرحية تعد الكلمة النهائية التي يوجهها عبد الصبور لجمهور المشاهدين، ومن هنا تأتي أهمية مطالبة العروض المسرحية بتحويل القارئ أو المشاهد إلى المتلقي الإيجابي، الفعال، المتأمل، المفكر، المحلل .....، "بل على العروض المسرحية تشجيع المتلقي للاشتباك مع الموضوعات التي تعرضها، والقضايا التي تناقشها"[٥٠].

"يندفع القرندل نحو السمندل، ويحيط رقبته بأصابعه، ثم يحدق في عينيه:

- هذا ظلي في عينيك
- يا سمندل
- يستل القرندل سكيناً، من ثيابه، ويدفعها في صدر السمندل
- هذا، آخر مقطع... يتهاوى السمندل على المائدة، ويستدير القرندل إلى النسوة المندهشات.
- تمت أغنيتي.
- أستودعكن الله"[٥١].

"إن نهاية المسرحية ذات الفصل الواحد ينبغي أن تكون قصيرة، بل أقصر من البداية، وهي عادة ما تتكون من كلام أنيق، أو أحياناً من

حركة إيجابية تصدر بصورة مؤثرة عن ردود الفعل العاطفية للشخصيات"(٥٢).

ونهاية مسرحية الأميرة تنتظر تكون بلحظة الخلاص، ويتغير كل شيء في حياة الأميرة إلى الأفضل، عند قدوم القرندل، الذي يقوم بالقضاء على السمندل، وبموت السمندل تكون نهاية الحدث.

وقد كانت النهاية سعيدة، حيث غيرت حياة الأميرة إلى الأفضل، فموت السمندل يعني نهاية الجدب، والخلاص من الظلم والغدر والخيانة، حيث أفاقت الأميرة، واستعادت تفاؤلها وإحساسها بالحياة، وعاد إليها الأمل.

"الأميرة:

- لا بأس
- فسأمشي في طرقات الغابة، حتى أبواب القصر
- وسأدخل ساحة قصري مترجلة، حتى أتلقى من
- خدمي ورعاياي
- ما يبهج نفسي من حب وخضوع
- هيا ... هيا...
- أسرعن"(٥٣).

وعند النظر إلى الحدث في مسرحية الأميرة تنتظر نرى أن الحدث يسير بشكل طبيعي، يبدأ عبد الصبور بعرض غايته من مسرحيته التي يود أن يوجهها إلى القارئ، قبل شروعه في الدخول إلى عالم النص المسرحي، وبعد ذلك تتصاعد الأحداث، حتى تصل إلى قمة عنفوانها ويأتي بعد ذلك الهبوط في الحدث، ليصل بنا إلى المحطة الأخيرة في المسرحية، لنعرف مصير البطل.

الصراع في مسرحية الأميرة تنتظر:

الصراع الدرامي هو "النزاع بين قوتين معنويتين، تحاول كل منهما أن تحل محل الأخرى، كالصراع بين رغبتين، أو نزعتين، أو مبدأين، ..... أو هدفين، أو الصراع بين القوتين، أو الصراع بين الحب والواجب، أو الصراع بين الشعور واللاشعور في ظاهرة الكبت، ولهذا النزاع عند علماء النفس خطورة بالغة في تفسير مظاهر الشخصية السوية والشخصية الشاذة"(٥٤).

ولاشك أن الصراع الدرامي من عوامل التماسك في البناء المسرحي وتحريك الأحداث وإثارة تشويق المتفرج، فالعمل المسرحي يجب أن يحتوي على صراع بين البطل وغيره من الشخصيات، فـــــ "القصة إذا خلت من الصراع ستصبح نوعًا من السرد، يشبه المقال ويبتعد عن الروح المأساوية، التي تعد سمة أساسية في تجربة الإنسان"(٥٥).

ولم يكن عبد الصبور بعيدًا عن معايشة القضايا السياسية الموجودة في المجتمع، وتصويرها مسرحيًا، "فالكاتب هو الضمير الواعي لمجتمعه، لابد أن يبلور وجدان مجتمعه، ويضع يده على نقاط الضعف والقوة، ويرى ما لا يراه الشخص العادي"(٥٦).

وقد التجأ صلاح عبد الصبور إلى الرمز في المسرحية، فالأميرة ترمز إلى الوطن (مصر) ويرمز القرندل الشاعر إلى صوت

الحقيقة، والسمندل هو الحاكم المخادع، الذي خدع الأميرة، وهي طفلة، ثم قتل والدها الملك، واستولى على العرش. ويظهر الصراع منذ بداية المسرحية بين الظلم المتجسد في السمندل، الذي خذل الأميرة وقتل والدها، والأميرة، التي تمثل الوطن، وينتهي الصراع بقتل القرندل الذي يمثل صوت الحقيقة للسمندل.

المبحث الثالث: الفضاء المسرحي في مسرحية الأميرة تنتظر

أولًا: الزمن:

تتمثل أهمية الزمن في أنه "تترتب عليه عناصر التشويق والإيقاع والاستمرار، ثم إنه يحدد في الوقت نفسه دوافع أخرى محركة، مثل التتابع والسببية، اختيار الأحداث.

ويتقدم الزمان على المكان في الأهمية؛ لأنه "لا ينفصل عن مفهوم الذات، فنحن نعي نمونا العضوي والنفسي في الزمان، وما نسميه الذات أو الفرد لا تحصل خبرته، أو معرفته إلا من خلال تتابع الزمانية، التي تشكل سيرته"(٥٧).

العناصر المكونة للزمن في البناء الدرامي: (الماضي – الحاضر – المستقبل).

يقوم المبدع المسرحي بعد استيعاب الزمن الماضي والحاضر، ليقدم دلالة المستقبل، من خلال عنصر الزمن داخل بناء النص المسرحي، وعن طريق عرض المستقبل يتم عرض الماضي والحاضر الذي يكمن في طياته، فالزمن الماضي "هو الكيان الفعلي الذي أدركه العقل، وترك بصمته في الوجدان"(٥٨).

كما أن للمستقبل قدرة شمولية على توضح الماضي وأبعاده ودوره في البناء الدرامي، فالشخصية المسرحية تعيش داخل الزمن بكل تنويعاته. وهناك تلازم بين العنصرين: الشخصية والزمن حيث يجمعهما الحدث، ويتحقق وجود الاثنين معًا في الفضاء المكاني لتجسيد الصراع، فللزمن قدرة هائلة على استيعاب الشخصية الفاعلة للصراع، والعناصر كلها تسكن، وتتحرك في فضاء مكاني.

الترتيب:

يدرس الترتيب العلاقة بين زمن القصة أو زمن الحكاية، كما يتصور أنها جرت في الواقع وبين زمن النص، أو زمن الخطاب، ومن ثم تتم المقارنة بين ترتيب أحداث القصة، وانحراف هذا الترتيب في الخطاب، فالترتيب الزمني يعني بمقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي، بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في المسرحية، ويتفرع عن مصطلح الترتيب مصطلحان هما (الاسترجاع – والاستباق).

الاسترجاع:

وهو تذكر الأحداث الماضية السابقة في بعض المواقف والأحداث، وذلك من أجل إعادة توضيحها، وتفسيرها، وتقديمها للمتفرج في شكل جديد، حيث إن الرؤية الجديدة للحدث الماضي تعطيه أشكالًا متعددة، ومختلفة من التأويلات، وتكون المقارنة بين الماضي والحاضر إشارة إلى مسار الزمن، لإبراز معالم التغيير ومواضع

التحول، فالعادات تتغير، أو تظل كما هي، ولكنها تكتسب معنىً جديدًا، أو تفقد معناها كليةً.

وتحقق تقنية الاسترجاع عددًا من المقاصد الحكائية؛ مثل ملء الفجوات التي يخلفها وراءه بإعطائنا معلومات حول سوابق شخصية جديدة، دخلت عالم القص، أو باطلاعنا على حاضر شخصية، اختفت من مسرح الأحداث، ثم عادت للظهور من جديد.....، وهناك وظائف أخرى للاسترجاع.....، مثل الإشارة إلى أحداث سبق للسرد أن تركها جانبًا"(٥٩).

نوعا الاسترجاع:

- **الاسترجاع الخارجي:** ويلجأ إليه القص التقليدي لملء فراغات زمنية، تساعد على فهم مسار الأحداث، أو إعادة بعض الأحداث السابقة على بدء أحداث المسرحية لتفسيرها تفسيرًا جديدًا، في ضوء المواقف المتغيرة، أو لإضافة معنى جديد عليها، مثل الذكريات.
- **الاسترجاع الداخلي:** وهو تكنيك خاص بترتيب الأحداث وتسلسلها داخل القصة، حيث يترك القاص الشخصية الأولى، ويعود إلى الماضي ليصاحب الشخصية الثانية، ومن ثم يلتحم مستوى القص الأول مع الاسترجاع، ويستمر سيره بعد ذلك"(٦٠).

الاستباق:

وهو "استجلاب قبل الأوان لوقائع سابقة عن اللحظة التي يتناولها القص الأصلي"(٦١) ، ويؤدي الاستباق عدة وظائف، منها التشويق والتنبؤ والإعلان عن حدث سيروى فيما بعد.

نوعا الاستباق:

- **الاستباق الداخلي:** وهو استباق يقع داخل حدود السير السردي الرئيسي، ولا يتجاوز مداه الزمني، وهو الأكثر شيوعًا، وفيه يقوم السارد بسرد أحداث رئيسية، سيكرر سردها مرة أخرى، في مرحلة لاحقة، داخل السرد.
- **الاستباق الخارجي:** وهو استباق يقع خارج المدى الزمن للمحكي الأول، ويكون على مقربة من زمن السرد، أو الكتابة، دون أن تلتقيا، ويقل استخدامه، مقارنة بالاستباق الداخلي"(٦٢).

المدة:

يُعنى هذا المصطلح بدراسة العلاقة بين الزمن الذي يمكن أن تكون قد استغرقته الحادثة في المتن الحكائي، وبين الزمن الذي خصص داخل الخطاب السردي، لإبراز هذه الحادثة، ومن ثم فإن "مفهوم المدة أو المدى أو سرعة النص وبطئه يحيل إلى وجه آخر من أوجه علاقة زمن القصة بزمن الخطاب، فزمن الخطاب –هنا– يقاس بعدد السطور والصفحات والمشاهد والفصول، في الوقت الذي يقاس زمن القصة بالثواني والدقائق والساعات، أو بالأيام والشهور والسنين"(٦٣).

ومن ثم فنحن بصدد علاقة زمانية مكانية، زمانية فيما يتعلق بديمومة الحكاية أو القصة، ومكانية فيما يتعلق بطول النص المكرس لإظهار ديمومة النص أو الخطاب، ويتفرع عن

مصطلح المدة أربعة مصطلحات هي التلخيص والوقفة والمشهد والثغرة.

أ- **التلخيص:** هو تلخيص حوادث عدة أيام أو عدة شهور أو سنوات في مقاطع معدودة أو صفحات قليلة دون الخوض في ذكر تفاصيل الأشياء والأقوال، ودور التلخيص هو المرور السريع على فترات زمنية، لا يرى المؤلف أنها جديرة باهتمام القارئ، وللتلخيص دور في تسريع النص حيث يستحيل على القاص أن يقوم برصد وحكي كل الأحداث التي تتعرض لها شخصياته "مما يدعم الأساس الانتقائي للقصة، بحيث ينتقي القاص أحداثًا يراها هي الأكثر فائدة في بنائه القصصي، ثم يقوم بترتيبها، ذلك الترتيب الخاص برؤيته لتواكب هذه الأحداث"(٦٤).

ب- **الوقفة:** وهي التوقف القصير للعملية التفصيلية بين الوحدات اللغوية المتتالية، كالصوت والجمل والعبارات، والوقفة "تعمل على البطء المفرط في سرعة السرد، لدرجة يبدو معها السرد غير متنام، وفيها يكون زمن السرد أطول بما لا نهاية له من القصة وكأن السارد يلغي الزمن من حسابه، ويعتد بالمكان فحسب، حيث يقدم تفاصيل الشخصية الروائية أو الأشياء أو الأماكن على مدى صفحات وصفحات، دون الاهتمام بزمن القصة، وكأن السرد هو توقف عن السير"(٦٥). ولا يقتصر الأمر على وصف المكان فقط، فقد يتعدى السارد إلى وصف الشخصية والطبيعة وردود الأفعال، وبذلك يكتسب الوصف دلالة قيمة، فكل مقطع من مقاطعه يخدم بناء الشخصية وله أثر مباشر أو غير مباشر في تطور الحدث.

ج- **المشهد:** في تقنية المشهد يكون زمن الخطاب متطابقًا مع زمن القصة، أو هو أكبر منه قليلًا ولذا "يشير كثير من النقاد إلى الحوارات التي تعد أكثر أشكال المشاهد نقاء" (٦٦) ، وتتيح تقنية المشهد الفرصة "حيال الشخصيات الروائية، كي تفصح عما بداخلها بنفسها، دون واسطة من المؤلف أو السارد، وبين الشخصيات الروائية والقارئ، وهو ما يعرف بمسرحة الأحداث، ويأتي المشهد الحواري بين صوتين أو أكثر، وفيه يحدث نوع من التطابق بين زمن السرد وزمن القصة.

د- **الحذف – الثغرة:** تفضي تقنية الثغرة أو الحذف إلى إسقاط فترة زمنية طويلة، وعدم التعرض إلى الأحداث التي حوتها هذه الفترة، فالحذف هو "إغفال فترة من زمن الحكاية، وإسقاط كل ما تنطوي عليه من أحداث"(٦٧) ، فالسرد هو "نسخ جزء من القصة، يشير السارد إلى سقوطه، وعليه يجب الانتباه إلى أن الثغرة وإن كانت حذفًا على المستوى السطحي للسرد أو الخطاب، تمثل وجودًا على المستوى التخييلي في التركيب العميق للمتتالية الحكائية"(٦٨).

نوعا الثغرة:

أ- **الثغرة الصريحة:** وهي التي يشير إليها الكاتب في عبارات موجزة جدًا.

ب- **الثغرة العميقة:** وهي النوع الذي يستطيع القارئ أن يستخلصها من النص، وتكون بين الفصول في الرواية .....، وتكون كذلك عند الإشارة إلى الشهور أو فصول السنة"(٦٩).

التواتر:

يقوم هذا المصطلح بدراسة العلاقة بين عدد المرات، التي يتكرر فيها الحدث أو الواقعة، كما يفترض أنها وقعت، وبين عدد مرات ظهورها في الخطاب. فالتواتر إذن "يحيل إلى علاقات التكرار بين القصة والخطاب، أو هو ببساطة يتكرر حدوثه أو وقوعه من أحداث وأفعال، على مستوى الوقائع (القصة) من جهة، وما يوازيه على مستوى (الخطاب)، من جهة ثانية"(٧٠).

الزمن في مسرحية الأميرة تنتظر:

تتجلى أولى مظاهر سيطرة الزمن على الشخصيات وتفاعلها معه، بدءً من العنوان، فالانتظار كلمة ترتبط بالوقت، وقد شاع في الحوار ألفاظ الزمن الطبيعي (الفيزيائي)، مثل الأعوام، الخريف، الأيام، اللحظات، الهنيهات، الليل، النهار، الفجر، الصبح، المساء)، كما شاعت مفردات ذات صلة وثيقة بالزمن مثل (يستعجلنا، الموت، ماضيها، الظلام، انتظاري، تنتظر، الضوء، النور، الشمس، القمر، العمر، سيجيء يأتي).

كما قام بإسباغ المشاعر على الزمن الفيزيائي، بحيث نستشف منه أحاسيس الشخصيات ومشاعرها تجاه الموقف، وهنا تتجاوز الإشارة الزمنية وظيفة التوقيت إلى وظيفة نقل الإحساس بالكبت والجدب واليأس، من جراء إقامة الأميرة ووصيفاتها في وادي السرو، وقد وصلنا هذا الإحساس من خلال الزمن.

تقول الوصيفة الأولى:

- خمسة عشر خريفًا مذ حملتنا العربة(٧١)

وتقول الوصيفة الثانية:

- خمسة عشر خريفًا مذ فارقنا قصر الورد

فهنا تحدد الإشارة الزمنية الاستغراق الزمني لإقامة الأميرة ووصيفاتها في هذا الوادي المهجور، وهي مدة تقدر بخمسة عشر عامًا، ولا تحسب هذه المدة الزمنية بالأعوام، بل بالخريف، وفي الكلمة رمز وإيحاء نفسي بمشاعرهن الكئيبة، إذ "المعتاد أن تحسب السنون بالربيع، على أساس توقع الخير، أما الخريف فهو فصل الجفاف وعدم الإزهار، فالسنوات التي تحسب به معناها أنها سنوات عصيبة، لم تقدم خيرًا لمن مرت عليهم"(٧٢).

كما تم حساب الوقت بالظلام لا بالساعة، كهذا الحوار:

الوصيفة الأولى: ما الوقت الآن؟

الوصيفة الثانية: خمسة عشر ظلامًا

وبعد فترة تسأل الوصيفة الأولى السؤال ذاته، وتجيبها الوصيفة الثانية بعد أن تنظر إلى الكوة: سبعة عشر ظلامًا، وحساب الوقت بالظلام يوحي بكآبة الحياة وقتامتها، وقد التمس بعضهم معنىً رمزيًا في الإشارة الزمنية (سبعة عشر) من إنها دلالة سياسية، تحمل في طياتها توقًا للخلاص من أوضاع ألمت بالبلاد من ثورة ١٩٥٢م، وحتى ١٩٦٩م، تاريخ كتابة المسرحية(٧٣).

كما يبدو الزمن في قياسه بالعواطف والانفعالات وليس بوحدات الزمن المألوفة، فالإحساس بالزمن يتأثر بالمشاعر الإنسانية، ومن شعور الأميرة ببطء الوقت لطول النهار وامتداده لأنها اعتادت لقاء عاشقها ليلًا.

تقول الأميرة للوصيفة الثانية (التي تقوم بدور عاشقها) وقد أتاها كالمعتاد سرًا في جنح الظلام:

- وأخيرًا جئت بعد أن جن نهاري بشقائي وانتظاري وتعجلت الهنيهات إلى الليل. تمنيت لو استطعت اختصار الأفق الممتد في لحظة ضوء، تنطفئ في نفخة مثل انطفاء الشمعدان، آه لو أملك الشمس عدوي، الشمس أمرًا وقضاءً، آه لو أملك أن أحبسها تحت سريري، حيث لا تسمع ديك الفجر، إذ يعلن ميلاد الضياء(٧٤).

فالزمن –هنا– زمن نفسي، تقيسه العواطف والانفعالات، ويبدو طويلًا ممثلًا في مشاعر الأميرة، وقد ساهم الحوار في نقل هذا الإحساس، ابتداءً من الاستهلال بكلمة (أخيرًا)، وهي تدل على استبطاء حدوث فعل المجيء، فالفعل (جئت) تحقق بعد فترة من الانتظار طويلة في شعور الأميرة.

ويتنامى هذا الإحساس باستعجال الهنيهات إلى الليل والهنيهة وحدة زمنية صغيرة، وشعور الأميرة بثقل وطأتها –على الرغم من قصرها– مبالغة طريفة في تجسيد الإحساس بالملل، لأن التعبير بالزمن الأدنى أقوى من ثقل هذا الإحساس من استعجالها وحدة زمنية أطول كالساعات مثلًا.

وتتمنى الأميرة تعديل الزمن الفيزيائي للنهار بمدته المعروفة إلى زمن قصير، يعدل لحظة ضوء، وتصوغ هذه الأمنية في صورة بصرية، تتخيل فيها النهار ضوء شمعدان، أضيء لحظة، وسلب ضوؤه في نفخة، وجمال الصورة يأتي في التناسب بين طرفيها، ضياء النهار وضوء الشمعدان، إذ كلاهما يدور حول النور والظلمة، وتسترسل الأميرة في التمني الغريب بحبس الشمس، وفي أسر الشمس حبس للضياء وموت للنهار، مما يعني تحول الحياة إلى ليل سرمدي، وتفصل الأميرة معالم الصورة، باختيارها مخدعها، ليكون سجنًا للشمس، وهو مكان تحكم السيطرة عليه، لخصوصيته ووثوقها به، آمنة ألا تسمع الشمس نداء ديك الفجر.

ولا شك أن هذه الإشارات الزمنية تساهم في معرفة وقوع الأحداث، حيث أن الفضاء المسرحي محدد زمنيًا بنقطتين للبداية والنهاية، ويكون بينهما خط السرد الرئيس للمسرحية متصاعدًا، مع إمكانية أن يتخلله تفريعات فيه، عبر آليات شتى تقوم بتوزيع الأحداث والأزمنة.

الترتيب:

جاءت بنية الاسترجاع في المسرحية، وقد أدت بنية الاسترجاع وظائف متعددة، فقد لعبت مع الموقف دورًا مؤثرًا على لسان الأميرة:

الأميرة:

- أشعر هذي الليلة مثل شعورك[٧٥]
- قد لوح لي بالحب
- بل أقسم أن ينبت في بطني أطفالًا
- طفلًا في كل خري

فقد كشفت بنية الاسترجاع خداع السمندل، الذي وعدها بالحب، وبأن يهبها طفلًا في كل خريف.

ويأتي الاسترجاع على لسان السمندل في محاولته خداعها وإنكاره قتل أبيها:

- كان أبوك مريضًا منذ رأت عيناك النور[٧٦]
- كان العامة حين تدور الكأس يقولون:
- مست رأسي الفكرة ذات مساء
- كنا نسمر فيه نحن الحراس
- في نوبتنا فوق السور

الاستباق:

وردت بنية الاستباق في مواضع قليلة، وهذا يوضح أن صلاح عبد الصبور لم يستخدم هذه البنية بكثرة، وذلك لأن طبيعة المسرحية تستلزم ذلك، حيث أنها من فصل واحد ومن ثم فإن الاستباق لا مجال له –كثيرًا– داخل النص المسرحي القصير، وعلى سبيل نهاية المسرحية في شكل استباق داخلي، وقد أدى وظيفة مهمة، وهي تغير حياة الأميرة إلى الأفضل، بعد موت السمندل، الذي يمثل الظلم والشر في المسرحية، فقد قتله القرندل، حيث انطلقت الأميرة عازمة على الخروج من الكوخ المظلم، إلى قصرها الذي تركته منذ خمس عشرة سنة:

- فسأمشي في طرقات الغابة مترجلة[٧٧]
- وسأدخل ساحة قصري مترجلة حتى أتلقى من
- خدمي ورعاياي
- ما يبهج نفسي من حب وخضوع.

المدة:

جاءت بنية التلخيص في المسرحية، وقد استخدمها السارد لأداء وظائف مختلفة، ومن أهمها استرجاع ما سبق من أحداث بشكل سريع ومكثف، دون تفصيلات، ومن ذلك ما جاء على لسان الوصيفتين (الأولى والثانية):

الوصيفة الأولى:

- خمسة عشر خريفًا مذ حملتنا في العربة[٧٨]
- من بين حقائبها ماضيها

الوصيفة الثانية:

- خمسة عشر خريفًا مذ فارقنا قصر الورد

ب- **الوقفة:** جاءت بنية الوقفة في المسرحية (الوصف/الحوار)، وقد أدت عدة وظائف، منها الوصف، ونرى ذلك في بداية المسرحية، في قوله: (..... أما وسط الكوخ فتحتله مائدة مستطيلة، قديمة الطراز، قديمة فحسب، إذ ليس لها طراز معين، وحولها أربعة مقاعد، ظهر أحدها أعلى قليلًا، والمقاعد لا تتآلف حول المائدة ولكنها

تتخالف بلا إيقاع، يروغ بين المقاعد ظهرا امرأتين، تلبسان السواد، وتنظفان رثاث الأثاث، وتتشاكيان)[٧٩]، حيث تقوم الوقفة بوصف الكوخ ومن فيه، ووصف أحوال نساء الكوخ، الأميرة والوصيفات.

ج- **المشهد:** وقد أدت بنية المشهد وظيفتها، خاصة في موقف تأزم الأحداث، كما أنها وضحت طبيعة الشخصية السلوكية، وكشف ملامحها، وذلك نراه في حوار القرندل والسمندل، قبل أن يقتله:

السمندل:[٨٠]

- من أنت؟

القرندل:

- اسمي لا يعني شيئًا

السمندل:

- ماذا تعمل؟

القرندل:

- لا أعمل شيئًا
- أحيانًا أتأمل في الشمس إلى أن تغرب
- أو في الليل إلى أن تشرق
- أرقص أحيانًا في أفراح الخلان

كما ارتبطت بنية الوقفة بالتعليق وإظهار المشاعر الداخلية، ونلمح ذلك على لسان الأميرة: الأميرة "وهي تبكي بجانب الفراش وتقبل السمندل"

- آه ما أصدقه ميتًا[٨١]
- انظر، ماتت بسمته الفاتنة اللزجة.

د- **القفزة:** وقد جاءت بنية القفزة في حوار الوصيفتين الثانية والأولى:

الوصيفة الثانية:

- وإذا لم يأت .....[٨٢]

الوصيفة الأولى:

- لم يأت .....؟

وهنا يستعين عبد الصبور بالنقاط، حتى يدرك القارئ أن جزءًا ما من الحوار تركه للسارد، وعليه أن يكمله.

أيضًا ما جاء على لسان الوصيفة الثانية:

- سبعة عشر ظلامًا[٨٣]
- ما أسرع ما تتكاثف هذي الظلمات.

حيث يشير الشاعر على لسان الوصيفة الثانية إلى دلالة سياقية، وهي السبعة عشر عامًا من ثورة ١٩٥٢م-١٩٦٩م، وهي تاريخ كتابة المسرحية، ونلمح فيها توقه للخلاص من الأوضاع التي ألمت بها البلاد، خلال تلك السنوات.

التواتر:

اعتمد السارد على التواتر التكراري، أكثر من مرة، ومن نماذج التكرار الفردي ما جاء على لسان الوصيفتين الأولى والثانية:

الوصيفة الأولى:

- خمسة عشر خريفًا مذ حملتنا في العربة[٨٤]
- من بين حقائبها ماضيها

الوصيفة الثانية:

- خمسة عشر خريفًا مذ فارقنا قصر الورد
- ونزلنا هذا الوادي المجدب

وما جاء على لسان القرندل:

- لا أعمل شيئًا [٨٥]

- أحيانًا أتأمل في الشمس إلى أن تغرب
- أو في الليل إلى أن تشرق
- أرقص أحيانًا في أفراح الخلان
- أحيانًا أكتب

أما التواتر التكراري فقد جاء على لسان القرندل والأميرة:

القرندل:

- إلا أن يصبح ظلي في عينيه[٨٦]

الأميرة:

- هل يصبح ظلك في عينيه؟

القرندل:

- أن يصبح ظلي في عينيك

ثانيًا: المكان:

المكان المسرحي هو الموضع أو الحيز، كوجود مادي، يمكن إدراكه بالحواس، وهو أحد العناصر الأساسية في المسرح، لأنه شرط تحقق العرض المسرحي، وهو ذو طبيعة مركبة، لكونه يرتبط بالواقع (مكان العرض المسرحي) من جهة، وبالمتخيل (مكان الحدث الدرامي المعروض على الخشبة) من جهة أخرى.

وتطلق تسميه المكان –أيضًا– على ذلك الموضع الذي تجري فيه وقائع الحدث المتخيل، وهو ما يحدده النص المرافق، أو الإشارات المسرحية، أو يستشف من الحوار ويسمى مكان الحدث.

كما أن للمكان قدرة هائلة على ربط العلاقات بين الشخصيات وجمعها في سياق ما، فقد أصبح يحدد سلوك الشخصية واتجاهاتها، زيادة على أن تقاليد المكان وأعرافه، "تعكس نفسية الشخصيات وممارساتها، لذلك يحتل المكان دورًا بارزًا في الكشف عن عالم الشخصية النفسي، إذ إن المكان يقوم بتجسيد إحساس الشخصية"[٨٧].

والمكان هو الإطار المحدد لخصوصية اللحظة الدرامية المعالجة، فالحدث لا يكون في لا مكان، إنه في مكان محدد، يحدث كذا بين الشخصيات، وهنا يكشف المكان عن وظيفته الأساسية.

المكان في مسرحية الأميرة تنتظر:

ويلعب المكان دورًا مهمًا في البناء الدرامي عند صلاح عبد الصبور، لما له من قدرة على احتواء الأحداث الدرامية. ويبدو المكان منذ بداية المسرحية، حيث يصف الشاعر الكوخ ومن فيه كما يصف أحوال مشاعر من بالكوخ، الوصيفات، ويتلاعب بالأنوار في ذهابه وعودته، ويشير الشاعر إلى أن المرأتين تنتظران رجلًا، يعلمان أنه سيجيء يومًا ما، يلتقط الكاتب ما يسميه تهيؤ ساحة المسرح، بما فيها من ديكور لفكرة الانتظار، ولذلك فإن النور الذي يمتد من واجهة المسرح إلى عمقه يضيء بابًا، يتأرجح على لولبه، ليس مفتوحًا ولا مغلقًا، وهنا يستخدم عبد الصبور الإضاءة المتحركة، في كشف مكونات الديكور الرئيسية، وسط الضباب الضوئي.

وهذا الباب ليس بابًا، بل هو باب مغرق في الرمزية سيميولوجيًا، سواء على مستوى الوضع (ليس مفتوحًا ولا مغلقًا)، أو الحركة (يصر صريرًا متمزقًا)، كل هذا يتضافر ليمنح

المشاهد شعورًا بوطأة الانتظار، كما يوظف عبد الصبور المائدة، مـــن منظـــور علامـــاتي، أو سيميولوجي، فالمائدة (عتيقة – بـــلا طـــراز – المقاعد حولها رثة)، كل ذلك يعطـــي إحساسًـــا بعمق الزمن.

وقد جاء حوار الأميرة وصفًا نفسيًا للمكان، حيث تراه الأميرة بمشاعرها، لا كما هو واقع فعلًا وتخلع الأميرة صفات السجن على البيت، فهو مهجور، في ضاحية منسية، يحوطه العسس والجواسيس، وتحكم هذا البيت السجن لغة السلطة، لا الألفة، ونلحظ أن الرؤية الداخلية للمكان تمتزج بالوصف الموضوعي له، وقد يبدو الحوار وصفًا ماديًا، ولكنه ينطوي على إيحاءات شعورية، غير مباشرة؛ لأن الحوار يتوسل بالرمز والصورة الشعرية واللغة الموحية.

ومن ذلك قول إحدى الوصيفات:

- ونزلنا هذا الوادي المجدب(٨٨)
- إلا من أشجار السرو الممتد
- كتصاوير الرعب.

فالمظهر الخارجي للمكان –هنا– يتمثل في (وادٍ مجدب – تلفه أشجار السرو) ولا يقنع الشاعر بهذا الوصف الخارجي، فيجسده في صورة تشبيهية (كتصاوير الرعب)، وهي صورة توحي بوحشة المكان، حيث لا يأهله إلا الأشباح.

كما ترمز (أشجار السرو) في المكان إلى مشاعر الجدب والعزلة والخوف في نفوس قاطنيه، والاستثناء (بإلا) له قيمة فنية، حيث جاء ليخذل توقعنا بأن ما سيأتي سيكون دلالة الخصب، ولكن تفجؤنا أشجار السرو، حيث تعمق إحساسنا بالجدب، فهو وادٍ مجدب لا يوحي إلا بالجدب.

المبحث الرابع: الأسلوب في مسرحية الأميرة تنتظر

مدخل:

تُعد اللغة من أهم العناصر المكونة للبناء الدرامي؛ فلا يوجد نص مسرحي دون لغة، وشخصيات المسرحية –دائمًا– تؤدي اللغة وتجسدها، واللغة هي التي توضح علاقات الشخصيات وهي آلية من آليات رسم الشخصية، وتبرز الصراع الدرامي، ومن ثم فإن "اللغة هي الوسيلة المثلى التي يستطيع الإنسان أن يكشف بها عن مكنون نفسه، وخفايا ضميره، وأن ينقل إلى الآخرين صورة ما يدور في خلده، وما توحي به غرائزه وانفعالاته"(٨٩).

واللغة "هي أرقى نشاط إنساني، وكانت هي الملكة التي ميزت الجنس البشري؛ لأنها وحدات تفكير وتأمل، تثير في العقل توجهًا، وتدفعه للإبداع، ولا يمكن أن ينغلق العقل الإنساني مادامت هناك كلمة مازالت تومض في فضائه، فترسل شيئًا من نورها في تلك الأعماق، التي لا حدود لها"(٩٠).

هذا عن اللغة بشكل عام، فهي ذات قدرة على الاتصال، وربطنا بالآخرين، ونقل تجاربنا وخبراتنا إليهم، أما اللغة الأدبية الإبداعية، فإن الأمر يختلف، فلها سماتها الخاصة ووظائفها المتنوعة، فاللغة "لا تكون في كل الأحوال تلك الأداة الطيعة للتعبير عن المعنى أو الفكرة أو الشعور، فهذه الأشياء لا يتم نقلها خلال الألفاظ

إلا بعد مجهود كبير"[٩١]؛ وذلك لأنها لغة عميقة، عالية يشحنها الكاتب بأفكاره، ويبتعد بها عن الواقع المعيش، واللغة "هي العنصر اللغوي الأدائي الذي يعبر به المؤلف على ألسن شخصياته، عن الموقف الأيديولوجي، مستغلًا ما في اللسانية من إيحاءات، تمس دلالة الخطاب، وتحفز مشاعر القارئ والمتفرج في مغزى الموقف الدرامي"[٩٢].

واللغة أداة صلاح عبد الصبور في مسرحيته (الأميرة تنتظر)، وهي لغة قادرة على بلورة معاناة الشخصيات، كما أنها لغة غنية، محملة بالدلالات والإيحاءات، لغة متدفقة تحمل أفكارًا كثيرة، وتكاد تظهر الشخصيات وكأنها على وعي عميق بموقفها من التاريخ والواقع المحيط بها، ومن ثم يستخدم صلاح عبد الصبور مفردات سهلة، تستطيع أن تعبر عن مشاكل الإنسانية، واستطاع أن يخرج بها من حيز اللهجة المحدودة، ليفهمها كل قارئ للغة العربية.

وتقوم الدراسة الأسلوبية برصد الصيغ التي استخدمها الكاتب ودراستها، إذ أن "مهمة الدراسات الأسلوبية التعرف على وسائل التعبير المختلفة في العمل الأدبي، وتحديد أنماطها وتوضيح علاقاتها، وتحليل العناصر الأسلوبية في النص الأدبي، مما يساعدنا على النفاذ إلى أبعد مدى"[٩٣]، ويتم من خلالها الكشف عن شخصية الكاتب، وقد اهتم القدماء بوضع علامات، يُعرف من خلالها جودة الأسلوب؛ فـــــ "الكلام ..... يحسن بسلاسته وسهولته، ونصاعته، وتخير لفظه، وإصابة معناه، وجودة مطلعه، ولين مقاطعه، واستواء تقاسيمه، وتعادل أطرافه"[٩٤].

وفي الخطاب النقدي المعاصر لها سماتها الخاصة فهي لغة لها مرجعيتها الذاتية، لها سياقها اللغوي والتاريخي تستطيع من خلالها أن تحدث إسقاطًا تاريخيًا للموقف الدرامي[٩٥].

والدراسة الأسلوبية "نوع خاص من الظاهرة اللغوية، تميز لغة الأدب عن الاستعمال العادي للغة"[٩٦]، ولكن لا يمكن أن نقيم حاجزًا بين اللغة العادية واللغة الأدبية؛ إذ أن الثانية من الأولى؛ فاللغة الأدبية "هي التي تحدد الإمكانات التعبيرية الجمالية، التي توجد بشكل اعتباطي في لغة الخطاب، فتفيد منها في إبداعات جديدة"[٩٧].

وسوف نتناول في الصفحات التالية بعض الظواهر الأسلوبية، التي وردت في مسرحية الأميرة تنتظر؛ وهي (التكرار – الاستفهام – الصورة).

أولًا: التكرار:

تُعد ظاهرة التكرار من أكثر الظواهر الأسلوبية التي تلعب دورًا مهمًا في شد انتباه القارئ أو المخاطب، إلى كلمة أو عبارة، يود الكاتب أن ينبه –عن طريق إبرازها– "والتكرار أسلوب معروف في البلاغة العربية، وفي المثل الأدبية الرفيعة، التي استعملت استعمالًا جيدًا، في مواضع يحمد فيها؛ لأنه يحقق فائدة لا تتحقق بسواه في تلك المواضع"[٩٨].

ويُعد التكرار أحد الوسائل الفنية الحديثة؛ التي عرفها الأدباء، وتطور على أيديهم حتى صار له مكانة بارزة في الأعمال الإبداعية؛

فالتكرار "يخدم وظيفة مهمة للسياق الشعري، وهي جذب انتباه القارئ إلى كلمة أو لفظة، يود الشاعر أن يؤكد عليها، أو ينبه القارئ إليها"(٩٩).

ولكي يعطي التكرار نتائجه المأمولة، فإنه ينبغي أن يكون اللفظ المكرر وثيق الارتباط بالمعنى العام، ويتعلق تعلقًا مباشرًا ببناء النص، وإلا كان لفظة متكلفة، لا سبيل إلى قبولها، كما أنه لابد أن يخضع لكل ما يخضع له الإبداع عمومًا، من قواعد ذوقية وجمالية وبيانية، فالتكرار "ظاهرة لغوية، من حيث اعتماده –في صوره البسيطة والمركبة– على العلاقات التركيبية، بين الكلمات والجمل، وهو يعد في علو معدلات تكراره، وسيلة بلاغية ذات قيم أسلوبية مختلفة"(١٠٠).

ثانيًا: الاستفهام:

يجمع صلاح عبد الصبور في مسرحية الأميرة تنتظر، بين الأساليب الخبرية والإنشائية، وسوف نتناول الاستفهام باعتباره من الأساليب التي استخدمها الكاتب كثيرًا في مسرحياته، ومن الممكن أن نقول أن السمة الغالبة في المسرحية كثرة الاستفهام، والاستفهام "طلب حصول صورة الشيء في الذهن"(١٠١)، وهو "طلب العلم بشيء، لم يكن معلومًا من قبل بأداة خاصة"(١٠٢).

وقد استخدم الكاتب أدوات الاستفهام المعروفة، وكان استخدامه للاستفهام يأتي على سبيل الحقيقة، وقد يخرج عن معناه المعروف؛ ليفيد كثيرًا من المعاني البلاغية المجازية؛ وهي الاستنكار والاستبعاد والتحسر والتقرير والتعجب.

ثالثًا: الصورة:

يُعد مصطلح الصورة من المصطلحات التي تناولها الكثير من الدارسين فصار المصطلح من المصطلحات القلقة، ومن ثم لن نعثر على تعريف نهائي للصورة، وبالرغم من ذلك فإن النقاد لهم محاولات للتعريف؛ فهي "كلام مشحون شحنًا قويًا، يتألف عادة من عناصر محسوسة: خطوط ألوان، حركة، ظلال، تحمل في تضاعيفها فكرة وعاطفة، أي أنها توحي بأكثر من المعنى الظاهر، وأكثر من انعكاس الواقع الخارجي، وتؤلف في مجموعها كلًا منسجمًا"(١٠٣).

والصورة "هي الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات، بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص، ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة، مستخدمًا طاقات اللغة وإمكاناتها"(١٠٤)، وهي "انبثاق تلقائي حر، يفرض نفسه على الشاعر، كتعبير وحيد عن لحظة نفسية انفعالية، تريد أن تتجسم في حالة من الانسجام مع الطبيعة، من حيث مصدرها البعيد الأغوار، وتنفرد عنها، ربما إلى درجة التناقض والعبث، بنظمها وقوانينها وعلاقاتها، تأكيدًا لوجودها الخاص، ودلالاتها الخاصة، .....، ومن ثم فإن الصورة ليست أداة تجسيد شعور أو فكر سابق عليها، بل هي الشعور والفكر ذاته"(١٠٥).

واستعمال الصورة "لا يقتصر على ما تراه العين، بل يمتد إلى كل ما يؤثر في أي من حواسنا، أو في مجموعة منها؛ لأن كل إحساس

ينجم عن تصور معين، لأنه فيما يتصل بشكل الصورة فإنه يشمل الانطباعات الحسية، تجيء وليدة التشبيه والاستعارة وبقية الصور البلاغية مهما كانت الحاسة التي تتجه إليها، ويستبعد الوصف المباشر، حتى ولو كان حسيًا"(١٠٦).

وتشمل الصورة "توظيف اللغة للتعبير عن الأشياء والأحداث والمشاعر والأفكار والمبادئ وحالات العقل، بالإضافة إلى أي تجربة حسية، أو شديدة الحسية، والصورة الفنية ليست بالضرورة صورة عقلية، ويتم التعبير عن الكثير من الصور الفنية –إن لم يكن جميعها– باللغة الجمالية، كما في الاستعارة والتشبيه والمجاز المرسل والإيحاءات اللفظية والكناية، وقد تكون الصورة الفنية مرئية (خاصة بالعين)، أو شمية (الرائحة)، أو لمسية (اللمس)، أو سمعية (السمع)، أو ذوقية (التذوق)، أو مادية"، وفي هذه الحالة فإن الصورة الفنية تخاطب العقل .....، أو حركة خاصة بحاسة الحركة والقوة الجسمانية"(١٠٧).

وتكمن أهمية الصورة في أنها تساعد "على تقديم الرؤية الشخصية والمزاج المنفرد للكاتب وعندئذٍ يصبح دورها حاسمًا في تحديد الأسلوب"(١٠٨).

أنواع الصورة:

١- **الصورة التشخيصية:** هي وسيلة فنية استخدمها الكاتب؛ ليمنح الحياة لما حوله، ويكسب الجمادات صفة الحركة، ويبعث الحياة في شتى مظاهر الطبيعة، والصورة التشخيصية قديمة جدًا، فوسيلة التشخيص قديمًا كانت الاستعارة المكنية، التي يمكنك أن ترى من خلالها "الجماد حيًا ناطقًا، والأعجم فصيحًا، والأجسام الخرس مبينة، والمعاني الخفية بادية، وإذا نظرت في أمر المقاييس وجدتها ولا ناصر لها أعز منها، ولا رونق لها ما لم تزنها، وتجد التشبيهات على الجملة غير معجبة ما لم تكنها، إن شئت أرتك المعاني التي هي من خبايا العقل، كأنها قد جمعت حتى رأتها العيون وإن شئت لطفت الأوصاف الجسمانية، حتى تعود روحانية، لا تنالها إلا الظنون"(١٠٩). من هنا فالصورة التشخيصية "تقوم على أساس تشخيص المعاني المجردة ومظاهر الطبيعة، في صورة كائنات، تحس وتتحرك وتنبض بالحياة"(١١٠)، كما أن الصورة التشخيصية تستخدم "لتشخيص الأشياء التي تشاهدها، فمثلًا مظاهر الطبيعة الصامتة، يشخصها بحيث تصبح شخوصًا متفاعلة، تمتزج الذات فيها بالموضوع"(١١١).

٢- **الصورة التجسيدية:** هي وسيلة فنية تقوم بتحويل المعنويات إلى محسوسات، والغرض من ذلك تقريب الفهم للقارئ، إدراك المحسوس أسهل من إدراك المعنوي. "ومن المعلوم أن الصورة الحسية تلعب دورًا توصيليًا أكبر بكثير من الصورة المعنوية؛ لأنها تجسد وتثير الإحساس، بما تحمله من مقارنات، وبما تنطوي عليه من بهارات عاطفية، بينما تتطلب الصورة

المعنوية تأملًا وتفاعلًا داخليًا هادئًا وبطيئًا، ولكنه عميق في النهاية"[١١٢].

٣- **الصورة التجريدية:** التجريد عكس التجسيد، والتجريد وسيلة فنية، يستعملها الكاتب عندما يحول المحسوسات إلى معنويات أو المشخصات إلى مجسدات تخلو من الحياة، والصورة التجريدية "تحتاج إلى إعمال الفكر وكد الذهن لإدراك مدلولها، كما أنها تزيد في حيوية التعبير؛ إذ ينظر التعبير إلى العالم من حوله، وما فيه من نشاط، ويتمثل المناظر التي أمامه، وما فيها من حركة، وكما رأى في هذه الأشياء المادية المنظورة، رآها كذلك في العاطفة والفكرة، فقد يلجأ الشاعر إلى خلق مدركات بصرية، بحيث لا توحي بنفاذ البصيرة فحسب، ولكنها توحي أيضًا بصدق التوقع"[١١٣].

٤- **الصورة القائمة على تراسل الحواس:** تعتمد هذه الوسيلة الفنية على إعارة وظيفة كل حاسة إلى حاسة أخرى، تقوم بعملها؛ فهو "وصف مدركات كل حاسة من الحواس بصفات مدركات الحاسة الأخرى، فتعطي المسموعات ألوانًا، وتصير المشمومات أنفاسًا، وتصبح المرئيات عاطرة"[١١٤].

٥- **الصورة القائمة على مزج المتناقضات:** وهي نمط آخر من أنماط الصورة في مسرحية (الأميرة تنتظر)، وهذه الوسيلة تقوم على المزج بين الشيء ونقيضه، والهدف منها إظهار الحالة النفسية التي تمر بها الشخصية.

الأسلوب في مسرحية (الأميرة تنتظر):

احتوت المسرحية على بعض الظواهر الأسلوبية، التي لعبت دورًا مهمًا في إقامة البناء الأسلوبي في المسرحية، وسوف نقف عند كل أسلوب لنرصد أنماطه وأنواعه ومكانته في المسرحية.

أولًا: التكرار في مسرحية الأميرة تنتظر:

١- **تكرار أفعال توحي بجو نفسي واحد:** استخدم صلاح عبد الصبور هذا النوع من التكرار لتوضيح المعنى الناتج عن الحالة النفسية التي تعانيها الشخصية، فيلجأ إلى استخدام أفعال متعددة في تأدية المعنى المطلوب؛ للتعبير عن حالة الشخصية النفسية، فعلى لسان السمندل يذكر الكاتب الأفعال (ضاقت – قصرت – هزلت)؛ ليصور حالة الملك، وذلك لكي يبرز الأسباب التي أدت إلى الإقدام على قتله:

(بل كان البعض يقولون:
إن ضمورًا قد مس الأعضاء الملكية
حتى ضاقت كتفاه، وقصرت كفاه
بل قد شاعت شائعة أن هزلت ساقاه
حتى صارت ساق الملك الخشبية
أقصر من ساق الملك الأخرى الحية)[١١٥].

٢- **تكرار الفعل:** في هذا النوع من التكرار يكرر الكاتب فعلًا واحدًا، بهدف تأكيد المعنى الواحد؛ الذي يريد أن يوصله للقارئ، فعلى لسان الوصيفات والأميرة يكرر الكاتب الفعل المضارع (يضحك)

محاولة منهن لإخفاء الحزن الذي يشـــعرن به:

(الوصيفة الأولى:
حقًا.....، فلنضحك
الأميرة:
فلنضحك
.....
الوصيفة الأولى:
لم لا نضحك مولاتي؟
الأميرة:
لم لا نضحك أم الخير؟
الوصيفة الثالثة:
لم لا نضحك بره؟)
الوصيفة الثانية:
لم لا نضحك مفطورة؟
الوصيفة الأولى:
أنا أضحك لكن بره
الوصيفة الثانية:
أنا أضحك لكن أم الخير
الأميرة:
فلنضحك جمعًا في صوتٍ واحد)[١١٦].

٣- **تكرار الكلمة:** وهو أبسط أنواع التكرار، وفيه يؤكد الكاتب على كلمة واحدة، ويكررها، لما لها من دلالات نفسية، فيكرر الكاتب كلمة (الحادث)، على لسان الأميرة والوصيفة الثالثة؛ ليؤكد على شدة وقعه وأثره على الأميرة:

(لقد كنتن معي في تلك الليلة
وعرفتن الحادث
الوصيفة الثالثة:
الحادث، ما الحادث؟
الأميرة:
الحادث؟
لا تذكرن الحادث)[١١٧].

٤- **تكرار العبارة:** ورد هذا النوع في المسرحية بقلة، حيث إنها ذات فصل واحد، ومن ثم لا مجال للتكرار، وقد ورد تكرار العبارة فيما جاء على لسان الأميرة:

(آه، تبدو مثل رمح مشـــرع ثـــم اســـتواء ومضاء
آه تبدو مثل سيف مرهف قد زاده الصـــقل مضاء
آه تبدو كإله طيب قاس نبيل
آه تبدو شجرة
آه تبدو سكرة
آه تبدو قمرًا حلوًا مطلًا
آه تبـــدو كـــل شـــيء زار أحلامـــي، وأحلى)[١١٨].

٥- **تكرار الأدوات:** كرر الكاتب أداة النفي (لا) على لسان الأميرة في قولها:

(أرجوك ..... لا ..... لا
لا تفسدها)[١١٩].

وكرر حرف الواو على لسان الأميـــرة – أيضًا- في قولها:

(آه علقني بأكتافك كالعقد، وداعبني
وبعثرني على جسمك موسيقى ونورا
ثم لملمني وانظمني في حبل امتلاكك
وتحسسني واختمني بختمك

وليعدك الغد لي طفلًا شقيًا وجسورًا)[١٢٠].

كما كرر في المقطع السابق يـــاء المـــتكلم بشكل لافت للنظر. وتكرار يـــاء المـــتكلم ساعد على إبراز الصراع بين الأنا والهـــو داخل نفس الأميرة نتيجة الصـــراع بـــين العاطفة والواجب.

وكرر أداة الاستفهام (هـــل) علـــى لســـان الأميرة والوصيفات في قوله:

(الأميرة:

هل سيجيء الليلة؟

هل يصبح ظلك في عينيه الليلة؟

هل أجلس في هذا الركن؟

الوصيفة الثالثة:

هل لكِ في لقمة خبز؟)[١٢١].

ثانيًا: الاستفهام في مسرحية الأميرة تنتظر:

يخرج الاستفهام عن معناه الحقيقي؛ ليفيد معنى الاستنكار على لسان الأميرة في قولها:

(الأميرة:

أنت؟

.....

ما جاء بك الليلة؟)[١٢٢].

كما يخرج الاستفهام إلى معنى التحســـر انطلاقًا من الحكمة القائلـــة: "شـــر البليـــة مـــا يُضحك"، كما جـــاء علـــى لســـان الوصـــيفات والأميرة:

(الوصيفة الأولى:

لم لا نضحك مولاتي؟

الأميرة:

لم لا نضحك أم الخير؟

الوصيفة الثالثة:

لم لا نضحك بره؟)

الوصيفة الثانية:

لم لا نضحك مفطورة؟)[١٢٣].

كما يخرج الاستفهام إلى معنى الـــتهكم؛ كما جاء على لسان السمندل في قوله:

(السمندل:

من أين أتيتن بهذا الرجل المجنون؟)[١٢٤].

كما يخرج الاستفهام إلى معنى التعجب؛ كما أجراه الكاتب على لسان الوصيفة الثالثة:

(الوصيفة الثالثة:

ما بالكما لا يهدأ صوتكما أبدًا؟)[١٢٥].

ثالثًا: الصورة في مسرحية الأميرة تنتظر:

١- **الصورة التشخيصـــية:** فـــي حـــوار بـــين الوصيفات يجعل الكاتـــب الكهـــف يحلـــم، والأحلام تخدع وتُخدع في قوله:

(الوصيفة الأولى:

كنا نحلم بالحب كما كهف بالنور، ولـــذلك أحببنا أن نصحبها

الوصيفة الثانية:

خدعتنا الأحلام

الوصيفة الأولى:

هي أيضًا خُدعت)[١٢٦].

كما يعطي الكاتب اليوم الميلاد والموت، والسر المشي، وكلها صفات إنسانية؛ وذلك في حوار أجراه على لسان الوصيفة الثالثة:

(الوصيفة الثالثة:

في يوم ميت

في يوم مولود

..... الظلمة هذي الليلة أحلك مما اعتادت عيني في هذا الوادي:
لا تبدو صامتة جوفاء ككل مساء
في داخلها سرٌ يمشي يوشك أن يتكلم أو يصيح)[١٢٧].

وللجرح إرادة على لسان الوصيفة الأولى في قولها:
(الوصيفة الأولى:
الجرح يريد السكين)[١٢٨].

٢- **الصورة التجسيدية:** يجعل الكاتب للعيش – وهو معنى مجرد– صفة مادية، وهي الحبال؛ وذلك على لسان الوصيفة الأولى:
(الوصيفة الأولى:
لكنا نتشبث بحبال العيش المبتوتة)[١٢٩].
ويجسد الليلة، ويجعل لها ثقلًا على لسان الوصيفة الثانية:
(آه ما أثقلها في قلبي الليلة؟)[١٣٠].

٣- **الصورة التجريدية:** حيث يجعل السمندل نهرًا ورمحًا وسيفًا وشجرة وقمرًا على لسان الأميرة في قولها:
(وأخيرًا جئت يا نهر حياتي
آه، تبدو مثل رمح مشرع تم استواء ومضاء
أه، تبدو مثل سيف مرهف قد زاده الصقل جلاء
آه، تبدو مثل شجرة
أه، تبدو مثل قمرًا حلوًا مطلًا)[١٣١].

٤- **الصورة القائمة على مزج المتناقضات:** استخدم صلاح عبد الصبور هذه الصورة في عدة مواضع من المسرحية؛ فهو يمزج بين الحب والبغض، والرغبة والرفض؛ في قوله على لسان السمندل:
(صارت بنت العشرين
تحت جناحي امرأة حافلة بالشهوة والنار
بالمتعة والعار
بالحب والبغض
بالرغبة والرفض)[١٣٢].
كما يمزج بين الطيبة والقسوة في وصف الأميرة للسمندل في قولها:
(آه تبدو كإله طيب قاس نبيل)[١٣٣].

٥- **الصورة القائمة على تراسل الحواس:** استخدم الكاتب هذه الصورة في مواضع متعددة، فقد جعل للحكايات –التي تدرك بحاسة السمع– طعمًا حلوًا، الذي يدرك بحاسة التذوق؛ وذلك على لسان الوصيفة الأولى:
(الوصيفة الأولى:
أعددت لها بعض حكايات حلوة)[١٣٤].
والقصة –التي تدرك بحاسة السمع– تُبلع، وذلك على لسان الأميرة:
(الأميرة:
مازالوا يبتعلون القصة)[١٣٥].

المبحث الخامس: الأنساق في مسرحية الأميرة تنتظر

مدخل:

هناك أنساق درامية في الدراسة المسرحية المعتادة، وهي أنساق تساعد في إقامة دعائم المسرحية، وهي ليست مجرد وسائل

لإقامة بناء شكلي فحسب، وإنما هي أيضًا في الوقت ذاته عناصر تحمل محتوى النص ذاته؛ ومن ذلك (الحوار – المونولوج – والنص المرافق).

أولًا: الحوار:

يُعد الحوار من أهم الأشكال التي تندرج تحت اللغة، ومن أهم أدوات التعبير اللغوي والفني التي يعتمد عليها الكاتب في صياغة لغته، والتنبؤ بالحدث والكشف عنه، وتجلية أبعاد الشخصية، مما أوجب على مبدعه في المسرحية أن يتخذ منه ما يناسب دورها في الحياة، حتى يقوم بدوره الفعلي المنوط به.

والحوار هو "جهد الكاتب الأساسي، الذي يحرك به الأحداث، وينمي الشخصيات ويعرض القضايا، ويناقش الأفكار"(١٣٦)، وهو "ما يدور من حديث بين الشخصيات في قصة أو مسرحية"(١٣٧).

وتكمن أهمية الحوار في أنه يتيح للشخصية المسرحية "أن تعبر طوعًا أو كرهًا عما تتيح الكشف عنه أو استشفافه أية تقنيات روائية أخرى"(١٣٨) ، لذا يرى محمد حسن عبد الله أن الحوار "لا يقتصر على مجرد جمل وعبارات تتردد بين شخصية أو أكثر، ولكنه يشف عن الفوارق الجنسية والاجتماعية والنفسية، فلغة المرأة غير لغة الرجل، والمثقف غير الأمي، والمتشائم غير المقبل على الحياة"(١٣٩)، وللحوار دوره في رسم الشخصيات حيث إن الحوار يجب أن يكشف للمشاهد عن الشخصيات ويعرفه بها وكل كلمة تنطقها الشخصية لابد أن تكون ثمرة للأبعاد الثلاثة للشخصية: البعد المادي، والاجتماعي، والنفسي(١٤٠).

ثانيًا: المونولوج:

يلعب المونولوج دورًا مهمًا في الدراما، نتعرف من خلاله على ملامح الشخصيات وأفكارها ومشاعرها، فضلًا عن استخدامه في تغيير إيقاع المسرحية، وتصعيد الحدث الدرامي، وهو جزء من حديث الشخصية وكلامها، ليصورها حال ضعفها وانفجارها عندما تصطدم بالآخرين.

والمونولوج "هو ذلك الكلام الذي لا يُسمع ولا يُقال، وبه تعبر الشخصية عن أفكارها المكنونة –أي ما كان منها أقرب إلى اللاوعي– دون تقيد بالتقييد المنطقي ... وميل الشخصية إلى هذا التعبير هو الكلام المباشر الذي يُكتفى فيه بالحد الأدنى من قواعد اللغة على نحو يدل على أن الخواطر قد سجلت، كما ترد إلى الذهن تمامًا"(١٤١)، "وهو المقطوعة الفردية التي يلقيها في جمهور المسرح ممثل بمفرده أو ممثلة"(١٤٢).

كما يُعرف المونولوج بأنه "الحوار الدرامي المنفرد بين صوتين لشخص واحد، أحدهما هو صوته الخارجي العام، أي صوته الذي يتوجه به إلى الآخرين، والآخر صوته الداخلي الخاص الذي لا يسمعه أحد غيره، ولكنه يبزغ على السطح من آن لآخر، هذا الصوت الداخلي –إذ يبرز لنا كل الهواجس والحواجز والأفكار المقابلة، لما يدور في ظاهر الشعور أو التفكير– إنما يضيف بعدًا جديدًا من جهة، ويعين

على الحركة الذهنية من جهة أخرى"[١٤٣]، لذا يرى مارجوري بولتن أن الأقدمين كانوا يلجأون إلى المناجاة الفردية أو الأحاديث الجانبية أو خطابات يقرأها الممثلون بصوت مسموع وكأنهم يقرأونها لأنفسهم أو استخدام أمين السر وهو شخصية يثق فيها أفراد المسرحية ويجعلونها مستودع أسرارهم فتكشف عن سلوكهم وخبايا نفوسهم عن طريق حوار يتحدث به[١٤٤].

فعندما تتوجه الشخصية إلى الجمهور، فهي تحاول أن تخبرهم خلسة بما في داخلها، فهي لا تتحمل كل ما يدور بداخلها، بحيث يصبح إدراك المتفرج لأزمة الشخصية، كمن يطلع على أسرارها، فيخلق المونولوج اتحادًا مباشرًا بين المتفرج والممثل، وهو يشعر المتفرج بخصوصيته، كما أنه يتيح الفرصة للممثل لاستعراض قدرته الأدائية، أما المناجاة فهي "تقديم المحتوى الذهني والعمليات الذهنية الشخصية مباشرة من الشخصية إلى القارئ، بدون حضور المؤلف"[١٤٥].

ويقوم المؤلف "بتلقينها شخصية واحدة بمفردها، ولنفسها، في صوت مسموع، دون مقاطعة، وفي هذه الإلقاءة الانفعالية تعبر الشخصية عن بعض أفكارها الداخلية العميقة ودوافعها، أو تهدف إلى إخطار المتفرجين بمعلومات معينة، ترتبط بما يجري في المسرحية من وقائع"[١٤٦]، وبمعنى آخر تعبر عما يعتمل داخل الشخصية الدرامية من مشاعر وأحاسيس وإحباطات، والهدف من المناجاة هو "توصيل المشاعر والأفكار المتصلة بالحبكة الفنية وبالفعل الفني، لا عن طريق السرد، ولكن عن طريق الفيضان، في حين الغرض من المونولوج الداخلي هو توصيل الهوية الذهنية"[١٤٧].

ويربط عبد القادر القط بين الحيرة السلوكية للشخصية وبين المناجاة الفردية حيث إن "الشخصية التي تناجي نفسها تجد نفسها في الغالب في مفترق الطرق بين سلوك وآخر أو في حيرة من أمرها لا تدري ماذا تتخذه من قرار في نقطة تحول من طبيعة إلى أخرى أو غير ذلك من المواقف الحاسمة في المسرحية"[١٤٨]، وقد ظهر المونولوج في نص مسرحية الأميرة تنتظر، وكان له فائدته التي ظهرت في النص المسرحي.

ثالثًا: النص المرافق:

يحتل النص المرافق للحوار حيزًا ملحوظًا في فضاء النص المسرحي في مسرحية الأميرة تنتظر، وهو "التوجيهات التي يسوقها المؤلف في نص مسرحيته –خلال الحوار– كي يوجه القارئ أو المخرج أو الممثل إلى وجوب تنفيذ حركة ما أو انفعال أو صمت، أو تصوير تعليق ما، أو وصف شيء معين، أو نحو ذلك، وقد يذكر في توجيهاته أشياء ينبغي تواجدها على خشبة المسرح أو خارجها؛ كأثاثات من نوع معين، أو ستارة ذات لون معين، أو ممثلة صاحبة مواصفات جسمية خاصة"[١٤٩].

والنص المرافق لا يصف فقط انفعالات الشخصية وحركتها في الفضاء، وإنما أيضًا يعين لغة الخشبة، بوصفها إطارًا لفعل الشخصية، وينقسم النص المرافق المصاحب للحوار قسمين:

١- النص المرافق الخارجي، وهو الذي يكون قبل الدخول إلى بداية الحوار المسرحي.
٢- النص المرافق الداخلي، وهو الذي يكون داخل الحوار المسرحي.

الأنساق في مسرحية الأميرة تنتظر:

اشتمل النص الدرامي لمسرحية الأميرة تنتظر على العديد من الأنساق الدرامية المختلفة التي أسهمت في إقامة دعائم المسرحية، وكشفت عن تمكن الكاتب من لغته.

أولًا: الحوار في مسرحية الأميرة تنتظر:

إن كاتب المسرحية ذات الفصل الواحد ليس أمامه وقت كافٍ للاستطراد في الحوار، أو إجراء خطابات سردية من شأنها تعطيل تطوير الحبكة، وعدم كشف معالم الشخصية، وعدم التعبير عن العواطف والأفكار، وهبوط الصراع الدرامي، وعلى الرغم من ذلك فإن صلاح عبد الصبور يستخدم الحوار كثيرًا في مواضع متفرقة من المسرحية، فقد جاء الحوار على لسان الأميرة ووصيفاتها، وبذلك يعطي للشخصية الفرصة الكاملة للتعبير عن الانفعال الداخلي؛ فقد جاء الحوار في المسرحية مؤديًا لعدة وظائف، وقد يبدو الحوار وصفًا ماديًا، لكنه ينطوي على إيحاءات شعورية غير مباشرة؛ لأن الحوار يتوسل بالرمز والصورة الشعرية واللغة الموحية؛ ومن ذلك قول إحدى الوصيفات:

(ونزلنا هذا الوادي المجدب
إلا من أشجار السرو الممتد
كتصاوير الرعب)[١٥٠].

فمن خلال هذا الحوار يُبَيّن المظهر الخارجي للمكان –هنا– يتمثل في (وادٍ مجدب – أشجار السرو)، ولا يقنع الشاعر بهذا الوصف الخارجي، فيجسده في صورة تشبيهية (كتصاوير الرعب)، وهي صورة توحي بأنه مكان مخيف، موحش، لا يأهله إلا الأشباح. كما أننا من خلال الحوار نستشف العالم النفسي للأميرة ووصيفاتها، من قولها: أشجار السرو، وهي أشجار لا تنبت في الحياة، ولا تستنبت في قريض الشعراء إلا في أفنية المقابر، كما أن الحوار يرمز إلى مشاعر الجدب والعزلة والخوف في نفوس قاطنيه، والاستثناء (بإلا) له قيمة فنية، فالأسلوب (نزلنا هذا الوادي المجدب إلا .....) يوحي أن المستثنى (بإلا) سيكون له دلالة الحياة أو الخصب، ويخذلنا التوقع وتفجؤنا (أشجار السرو)؛ لتعمق معنى الجدب، فهو وادٍ مجدب لا يحوي إلا الجدب.

كما يقوم الحوار بمهمة التعبير عن الزمان في المسرحية؛ حيث يبث المؤلف كثيرًا من الإشارات الزمانية في الحوار، وغايتها تحديد الإطار الزماني للحكاية، أو تحديد زمان المشهد التوقيت الزمني للأحداث، وقد يتجاوز الحوار هذه الوظيفة الإبلاغية إلى وظيفة شعورية، تلمس مشاعر الشخصيات وموقفهم من الوقت وإحساسهم بمرور الزمن وانقضائه، ويغدو الحوار –هنا– مكثفًا عميقًا؛ لأنه يؤدي وظيفتين في الوقت ذاته؛ هما التعبير عن الزمان ونقل شعور الشخصية تجاهه. ومن ذلك الإحساس بالكبت والجدب واليأس من جراء إقامة الأميرة

ووصيفاتها في وادي السرو، وقد وصلنا هذا الإحساس من خلال الحوار:

(الوصيفة الأولى:

خمسة عشر خريفًا مذ حملتنا في العربة من بين حقائب ماضيها

الوصيفة الثانية:

خمسة عشر خريفًا مذ فارقنا قصر الورد، فنزلنا هذا الوادي الجدب)[١٥١].

فالحوار –هنا– يحدد الإشارة الزمنية لإقامة الأميرة ووصيفاتها في هذا الوادي المهجور، وهي مدة تقدر بخمسة عشر عامًا، ولا تحسب هذه المدة الزمنية بالأعوام، بل بالخريف، وفي هذه الكلمة رمز وإيحاء نفسي بمشاعرهن الكئيبة؛ إذ المعتاد أن نحسب السنين بالربيع، على أساس توقع الخير، أما الخريف فهو فصل الجفاف، وعدم الإزهار، فالسنوات التي تحسب به معناها سنوات عصيبة، لم تقدم خيرًا لمن مرت عليهن.

وكذلك يقدم لنا الحوار بالرمز أيضًا في قول الوصيفات:

(الوصيفة الأولى:

.....

ما الوقت الآن؟

الوصيفة الثانية:

خمسة عشر ظلامًا

وبعد فترة تسأل الوصيفة الأولى السؤال ذاته، وتجيبها الوصيفة الثانية بعد أن تنظر إلى الكوة:

سبعة عشر ظلامًا)[١٥٢].

وحساب الوقت بالظلام يوحي بكآبة الحياة وقتامتها، فالإشارة الزمنية (سبعة عشر) لها دلالة سياسية، تحمل في طياتها توقًا للخلاص من أوضاع ألمت بالبلاد من ثورة ١٩٥٢م، وحتى ١٩٦٩م، تاريخ كتابة المسرحية، أي أنه انعكاس لمشاعر إنسانية.

ومن الملاحظ أن النزعة الغنائية تتجلى خلال الحوار في المسرحية؛ حيث تتوالد الغنائية من ثقل الأحزان، التي ترزح تحتها الأميرة، من وطأة الإحساس بالكبت والضيق، والإحساس الذي يسيطر عليها بأن لا خلاص من هذه القيود، وبذلك تصبح اللغة وسيلة الاتصال بين المبدع والمشاهد، واستطاعت أن تنمي الحدث الدرامي، وتكشف عن أبعاد شخصيات المسرحية بكافة أنواعها.

ثانيًا: المونولوج في مسرحية الأميرة تنتظر:

استخدم الكاتب المونولوج في المسرحية، فالأميرة بعد أن تتحدث للوصيفة الثانية، وقد لبست قناع رجل، وتقوم بتجسيد دور السمندل تقول الأميرة:

(وأخيرًا جئت بعد أن جن نهاري

بشقائي وانتظار

وتعجلت الهنيهات إلى الليل .....

ثم تقول لنفسها:

تمنيت لو استطعت اختصار الأفق الممتد في لحظة ضوء

تنطفئ في نفخة مثل انطفاء الشمعدان

آه لو أملك الشمس، عدوي الشمس، أمرًا وقضاء

آه لو أملك أن أحبسها تحت سريري)

حيث لا تسمع ديك الفجر إذ يعلن ميلاد الضياء(١٥٣).

فقد أسهمت المناجاة مع الحوار في نقل إحساس الأميرة، ابتداءً من الاستهلال بكلمة (أخيرًا)، وهي تدل على استبطاء حدوث فعل المجيء، فالفعل جئت تحقق بعد فترة من الانتظار طويلة، في شعور الأميرة، وتجسد الاستعارة التشخيصية (جن نهاري) توتر الأميرة وضجرها من طول النهار، وقد انعكست هذه المشاعر على النهار نفسه، فاعتراه الجنون من انتظارها، وترقبها رحيله، ويتنامى هذا الإحساس باستعجال الهنيهات إلى الليل، والهنيهة وحدة زمنية صغيرة، وشعور الأميرة بثقل وطأتها، على الرغم من قصرها يجسد إحساسها بالملل لأن التعبير بالزمن الأدنى أقوى في نقل هذا الإحساس من استعمالها وحدة زمنية أطول كالساعات مثلًا.

وتطرح الأميرة تمنيًا غريبًا ولدته مشاعر الانتظار، وهو تمنيها تعديل الزمن الفيزيائي للنهار بمدته المعروفة، إلى زمن قصير، يعدل لحظة ضوء، وتصوغ هذه الأمنية في صورة بصرية تتخيل فيها النهار ضوء شمعدان، أُضيء لحظة، وسُلب ضوؤه في نفخة، ومجال الصورة في التناسب بين طرفيها؛ ضياء النهار وضوء الشمعدان، وكلاهما يدور حول النور والظلمة، وتسترسل الأميرة في التمني الغريب بحبس الشمس، وفي الاستعارة التشخيصية تتحول الشمس إلى شمعة في قبضة الأميرة (السجان)، وفي أسر الشمس حبس للضياء وموت للنهار، مما يعني تحول الحياة إلى ليل سرمدي، وتفصل الأميرة معالم الصورة باختيارها مخدعها، ليكون سجنًا للشمس، وهو مكان تحكم السيطرة عليه لخصوصيته، ووقوقها به، آمنة ألا تسمع الشمس نداء الفجر.

وبصفة عامة فإن المونولوج في المسرحية يتسم بالقصر، وذلك يناسب بنية المسرحية، فهي من فصل واحد ولا مجال للكاتب في الاستطراد في المونولوج.

ثالثًا: النص المرافق في مسرحية الأميرة تنتظر:

١- النص المرافق الخارجي:

يساعد النص المرافق الخارجي على تقديم المسرحية إلى المتلقي، حيث يقدم لنا المشهد أربعة نساء؛ أميرة وثلاث وصيفات، وتنزوي النساء في كوخ مظلم، في واد مجدب، يقمن فيه بعد تحطم قلب الأميرة من هوى السمندل، الذي وهبته ذاتها، ومكنته من مقاليد الأمور في المملكة، وقتل أباها، وعجز عن منحها الطفل الذي تتوق إليه.

ويقدم الكاتب النص المرافق في إشارة العرض، وهي من أطول الإشارات في كافة مسرحيات صلاح عبد الصبور؛ حيث يصف الشاعر الكوخ ومن فيه، كما يصف أحوال نساء الكوخ الوصيفات، ويتلاعب بالنور، في ذهابه وعودته، ويشير الشاعر بأن النساء ينتظرن رجلًا يعلمن أنه سيجيء يومًا ما، يلتقط الكاتب ما يسميه تهيؤ ساحة المسرح بما فيه من ديكور لفكرة الانتظار، ولذلك فإن النور الذي يمتد من واجهة المسرح إلى عمقه يضيء بابًا يتأرجح

على لولبه، ليس مفتوحًا ولا مغلقًا، وهنا يستخدم صلاح عبد الصبور الإضاءة المتحركة، في كشف مكنونات الديكور الرئيسية، وسط الضباب الضوئي.

وهذا الباب ليس بابًا عاديًا، بل هو باب مغرق في الرمزية سيميولوجيًا، سواء على مستوى الوضع (ليس مفتوحًا ولا مغلقًا)، أو الحركة (يتحرك على لولبه)، أو الصوت (يصر صريرًا متمزقًا)، كل هذا يتضافر ليمنح المشاهد شعورًا بوطأة الانتظار.

كما يوظف المائدة من منظور سيميولوجي؛ فالمائدة (عتيقة – بلا طراز – المقاعد حولها بلا إيقاع – رثة)، كل ذلك يعطي إحساسًا بعمق الزمن. والتحليل السيميولوجي يؤكد على رمزية المائدة فهي رمز لمصر.

٢- النص المرافق الداخلي:

وهي النصوص المصاحبة للحوار الدرامي، وتقوم هذه النصوص بعدة وظائف، ومن أبرزها تقديم المسرح داخل المسرح، فتقوم شخوصها بأداء أدوار أخرى تدعم فكرة المسرحية الأم، وتكون رافدًا يصب فيها، لتعميق الفكرة والمضمون، ويقدم النص المرافق بتقديم الأدوار التي تقوم الوصيفات والأميرة بأدائها.

وتتقنع الوصيفة الأولى بقناع كبير الحراس:

"وتظهر الوصيفة الأولى، وقد ارتدت قناع كبير الحراس"(١٥٤).

وتتقنع الوصيفة الثانية بقناع الأمير المنتظر

".....، وتختفي الوصيفة الثانية لحظة، لتعود وعلى وجهها قناع رجل في كمال العمر: ذي شارب كثيف وهيئة متحدية"(١٥٥).

وتتقنع الوصيفة الثالثة بقناع الملك المغدور والد الأميرة:

"تهبط الأميرة عن المائدة، وتدور هي والوصيفة الثانية دورة حولها، لتجد الوصيفة الثالثة، وقد ارتدت قناع الملك الشيخ، تصعد إلى المائدة، وتغفى فوقها".

وتخاطب الأميرة الوصيفة الثانية التي تقوم بدور عاشقها، وقد أتاها كالمعتاد، سرًا في جنح الظلام قائلة:

وأخيرًا جئت بعد أن جن نهاري.
بشقائي وانتظاري
وتعجلت الهنيهات إلى الليل
تمنيت لو استطعت اختصرت الأفق الممتد في لحظة ضوء.

وهكذا يقمن بالأدوار المطلوبة، ينتقلن خياليًا من عالم الكوخ إلى عالم القصر، ثم يدخل السمندل، وهو مَنْ ينتظرنه، والسمندل رجل مخادع، يدخل مخدع الأميرة بالحب، وهي ماتزال صغيرة، ثم يدلف إلى أبيها، فيقتله، ويستولي على الملك.

وهكذا نجد أن المسرحية التي قدمتها الوصيفات الثلاث والأميرة تشكل بنية صغرى داخل البنية الكبرى، وهي المسرحية الأم – الأميرة تنتظر– وهي تؤجج عواطف الأميرة ووصيفاتها وتنقلهن –خياليًا– من الحاضر إلى الماضي، ومن عالم الكوخ/ الذي يعشن فيه، إلى عالم القصر، الذي كن يعشن فيه، ثم إن هذه

المسرحية تمهيد لدخول السمندل مباشرة، ولذلك هي جزء من المسرحية الأم. [١٥٦]

المصادر والمراجع:

١- إبراهيم حمادة:
- معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، القاهرة، (د.ت.).
- مقالات في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، (د.ت.).

٢- أحمد الشايب، الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية، الطبعة: ٨، ١٤٠٨ه – ١٩٨٨م.

٣- إخلاص فخري عمارة، في فن الحكي، مكتبة الآداب، القاهرة، الطبعة: ١، ١٤٢٥ه – ٢٠٠٤م.

٤- أسامة أبو طالب، شاهد على المسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، ٢٠٠٣م

٥- أسامة فرحات، المونولوج بين الدراما والشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، مايو ٢٠٠٥م.

٦- بدوي طبانة، التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، دار الثقافة، بيروت، ١٤٠٥ ه – ١٩٨٥م.

٧- برونل، النقد الأدبي، ترجمة: هدى وصفي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ت.).

٨- بسيوني عبد الفتاح فيود، علم المعاني دراسة بلاغية ونقدية لمسائل المعاني، ١٤١٧ه.

٩- بول كلافال، المكان والسلطة، ترجمة: عبد الأمير إبراهيم شمس، العدد: ٢٤، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ١٤١٠ه – ١٩٩٠م.

١٠-جلال جميل محمد، مفهوم الضوء والظلام في العرض المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٧م.

١١-ابن جني، الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة: ٤، ١٩٩٩م.

١٢-حازم شحاتة، الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، مايو ٢٠٠٥م.

١٣-حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي: الفضاء – الزمن – الشخصية، المركز الثقافي العربي، الطبعة: ١، ١٩٩٠م.

١٤-خالد محمد الزواوي، الصورة الفنية عند النابغة الذبياني، نشر الشركة المصرية العامة للنشر، لونجمان، ١٩٩٢م.

١٥-رجاء النقاش، في أضواء المسرح، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٥م.

١٦-روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة: محمود الربيعي، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٤م.

١٧-روز غريب، تمهيد في النقد الأدبي، دار المكشوف، بيروت، ١٩٧١م.

١٨-رولان بروتوف، عالم الرواية، ترجمة: نهاد التكراني، مراجعة: فؤاد التكراني

ومحسن الموسوي، سلسلة المائة كتاب الأولى، دار الشئون الثقافية العامة (د.ت.).
١٩-رينيه خلسه، دراسات في الشعر السوري الحديث، دار الحقائق بالتعاون مع ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، آذار، ١٩٨٢م.
٢٠-سعد عبد المقصود ظلام، المسرح الشعري بين أحمد شوقي وعزيز أباظة، دار المنار، القاهرة، الطبعة: ١، ١٤٠٨ ه – ١٩٨٨م.
٢١-سمير حسون: نظرية اللغة في الخطاب النقدي المعاصر، مجلة كلية الآداب، جامعة المنصورة، العدد: ، سنة ، ص: .
٢٢-شكري عياد، اللغة والإبداع – مبادئ في علم الأسلوب العربي، الطبعة: ١، القاهرة، ١٩٩٨م.
٢٣-صلاح عبد الصبور، الأميرة تنتظر، دار العودة، بيروت، (د.ت.).
٢٤-صلاح فضل:
- شفرات النص دراسة سيميولوجية في القص والقصيد، دار الآداب، بيروت، الطبعة: ١، ١٩٩٩م.
- علم الأسلوب – مبادئه وإجراءاته، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة: ٢، ١٩٨٥م.
٢٥-الطاهر أحمد مكي، الشعر العربي المعاصر – روائعه ومدخل لقراءته، دار المعارف، ١٩٨٦م.
٢٦-طاهر سليمان حمودة، ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي، الدار المصرية للنشر والتوزيع، الإسكندرية، (د.ت.).
٢٧-طه عبد الرحيم عبد البر، فصول في النقد الأدبي، الطبعة: ١، ١٤٢١ ه – ٢٠٠٠م.
٢٨-طه وادي:
- دراسات في نقد الرواية، دار المعارف، القاهرة، الطبعة: ٢، ١٩٨٦م.
- الرواية السياسية، دار النشر للجامعات المصرية، الطبعة: ١١، ١٤١٧ه – ١٩٩٦م.
٢٩- عادل النادي: مدخل إلى فن كتابة الدراما، نشر وتوزيع مؤسسات عمر الكريم ابن عبد الله، توتنس، الطبعة الأولى، ١٨٧.
٣٠-عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٨٢م.
٣١-عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، مكتبة الشباب، القاهرة، (د.ت.).
٣٢-عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تعليق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، الطبعة: ١، ١٤١٢ ه – ١٩٩١م.
٣٣-عبده دياب، التأليف الدرامي، دار الأمين للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة: ١، ٢٠٠١م.
٣٤-عدنان خالد عبد الله، النقد التطبيقي التحليلي، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة: ١، ١٩٨٦م.

٣٥-عزة أغاملك، تركيب المضمون الروائي، الوحدات الروائية، الفكر العربي المعاصر، عدد: ٤٢، مركز الاتحاد العربي، (د.ت.).
٣٦-عصام الدين أبو العلا، التطور التقني للملهاة عند توفيق الحكيم، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٢م.
٣٧-علي أحمد باكثير، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مكتبة مصر، القاهرة، الطبعة: ١، ١٩٨٤م.
٣٨-علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد: ٢٤٨، الطبعة الثانية، ١٩٩٩م.
٣٩-علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة دار العلوم، القاهرة، الطبعة: ١، ١٩٧٤م.
٤٠-عيسى موسى سليم:
- بناء الشخصية في القص التراثي، دار الهاني للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة: ١، ١٤٢٢ه – ٢٠٠١م.
- مسرح الفلاسفة دراسة في دراما الأفكار، دار الهاني للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة: ١، ١٤٢٦ه – ٢٠٠٥م.
٤١-فوزي شاهين، أثر الموسيقى والفن التشكيلي على مسرح الحكيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مايو، ٢٠٠٥م.
٤٢-لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، لبنان، الطبعة: ١، ٢٠٠٢م.
٤٣-لاجوس أجري: فن كتابة المسرحية.
٤٤-لويز مليكة، الهندسة والديكور المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٦م.
٤٥-محمد حسن عبد الله، الواقعية في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، مايو ٢٠٠٥م.
٤٦-محمد زيدان، البنية السردية في النص الشعري، الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية، عدد: ١٤٩، أغسطس ٢٠٠٤م.
٤٧-د. محمد العبد، اللغة والإبداع الأدبي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة: ١، ١٩٦٩م.
٤٨-محمد عبد المطلب، البلاغة الأسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب (د.ت.).
٤٩-محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، (د.ت.).
٥٠-محمد فتوح أحمد، في المسرح المصري المعاصر، مكتبة الشباب، مطبعة عابدين، ١٩٧٨م.
٥١-محمد الفيل، رواية وبيان حالة المسرح العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مايو ٢٠٠٥م.

٥٢-محمد محمد أبو موسى، دلالات التراكيب – دراسة بلاغية، مكتبة وهبة، القاهرة، الطبعة: ٢، ١٤٠٨ه.

٥٣-محمود الحسيني، تيار الوعي في الرواية المصرية المعاصرة، سلسلة كتابات نقدية، عدد: ٥٩، مايو ١٩٩١م.

٥٤-مصري عبد الحميد حنورة، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦م.

٥٥-نبيل راغب، آفاق المسرح، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠١م.

٥٦-نعيمة مراد، المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠م.

٥٧-أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، تحقيق: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤٠٤ه – ١٩٨٤م.

٥٨-هيثم الحاج علي، التجريب في القصة القصيرة، دراسة في قصص يوسف الشاروني، الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية، عدد: ١٠٥، يوليو ٢٠٠٠م.

٥٩-وليد منير:

- جدلية اللغة والحدث في الدراما الشعرية الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧م.
- فضاء الصوت الدرامي دراسة في مسرح صلاح عبد الصبور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣م.

الحواشي السفلية:

١. عبد القادر القط، محاضرات في فن المسرحية، ١٣، مكتبة الشباب، القاهرة، (د.ت.).
٢. عيسى موسى سليم، المسرح والأيديولوجيا، دراسة سيموطيقية في نص محفوظ عبد الرحمن عويس، ٢٦-٢٨، مجلة فيلولوجي، عدد يونيو، ٢٠٠٤م.
٣. إبراهيم عبد المنعم إبراهيم، قراءة في سورة يوسف في ضوء مناهج السرد المعاصرة، ١٦٨-١٦٩، مرجع سابق.
٤. المرجع السابق، ١٧٠-١٧١.
٥. محمد زيدان، البنية السردية في النص الشعري، ١٩٥، الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية، عدد ١٤٩، أغسطس ٢٠٠٤م.
٦. عيسى موسى سليم، محفوظ والبطل الفلسفي، دراسة في مكونات الشخصية، ٣٠-٣١، مجلة فيلولوجي، مرجع سابق.
٧. الطاهر مكي، القصة القصيرة- دراسات ومختارات، ١٤، دار المعارف، القاهرة، الطبعة ٦، ١٩٩٢م.
٨. عبد الفتاح عثمان، بناء الرواية، ١١٩، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٨٢م.
٩. طه وادي، الرواية السياسية، ٢٠، دار النشر للجامعات المصرية، الطبعة ١١، ١٤١٧ه-١٩٩٦م.
١٠. نبيل راغب، آفاق المسرح، ٢٨، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ٢٠٠١م.
١١. غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص: ٦١٥.
١٢. لاجوس أجري: فن كتابة المسرحية، ص: ١٠٢.
١٣. فيصل عباس: أساليب دراسة الشخصية، ص: ١٣.
١٤. عبد المطلب زيد: أساليب رسم الشخصية المسرحية، دار غريب، القاهرة، مصر، ٢٠٠٥م، ص: ٥٧.

١٥. نبيل راغب: موسوعة الإبداع الأدبـــي، الشـــركة المصرية للنشر، لونجمان، القاهرة، ١٩٩٦م، ص: ١٤٠.

١٦. وليد منير: جدلية اللغـــة والحـــدث فـــي الـــدراما الشعرية الحديثة الهيئة المصرية العامـــة للكتـــاب، القاهرة، ص: ١٧.

١٧. ت. س. إليوت: في الشعر والشعراء، ص: ٩٤.

١٨. الأميرة تنتظر، ص: ٥١-٥٢.

١٩. المصدر السابق، المسرحية، ص: ٥٨-٥٩.

٢٠. المصدر السابق، المسرحية، ٢٩.

٢١. المصدر السابق، ص: ٤١-٤٢.

٢٢. المصدر سابق، المسرحية، ص: ٨-٩.

٢٣. إبراهيم حمـــادة، معجـــم المصـــطلحات الدراميـــة والمســـرحية، ٢٠١، دار المعـــارف، القـــاهرة، (د.ت.).

٢٤. أحمد مطلوب، معجـــم النقـــد العربـــي القـــديم، ١٦١/١، دار الشـــئون الثقافيـــة العامـــة، بغـــداد، ١٩٨٩م.

٢٥. لأميرة تنتظر، ص: ٦٠.

٢٦. لسابق، ٤٨.

٢٧. لسابق، ٥٧.

٢٨. لسابق، ٤٩.

٢٩. لسابق، ٦١.

٣٠. لسابق، ٥٢.

٣١. لسابق، ٨٩.

٣٢. لال أبو زيد، دور الخرائط في طريق فن التشـــكيل إلى التأويل، مجلة فيلولوجي، مرجع ســـابق، ص: ٤٢.

٣٣. إبراهيم عبد المنعم ،براهيم، قـــراءة فـــي ســـورة يوسف، ١٥١، مرجع سابق، المسرحية، ص: ٨-٩.

٣٤. إبراهيم حمـــادة، معجـــم المصـــطلحات الدراميـــة والمســـرحية، ٢٠١، دار المعـــارف، القـــاهرة، (د.ت.).

٣٥. علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، سلســـلة عالم المعرفة، الكويت، العدد: ٢٤٨، سنة ١٩٩٩م، الطبعة: الثانية، ص: ١٦٥.

٣٦. أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، ١٦١/١، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٩م.

٣٧. إبراهيم حمـــادة، معجـــم المصـــطلحات الدراميـــة والمسرحية، ٧٩، دار المعارف، القاهرة، (د.ت.).

٣٨. السابق، ٢٨١.

٣٩. السابق، ٩٩.

٤٠. السابق، ٤٦.

٤١. السابق، ١٣٦

٤٢. السابق، ٨٥

٤٣. السابق، ٧١

٤٤. السابق، ٩٩.

٤٥. السابق، ٤٣

٤٦. السابق، ٢٤٢

٤٧. الأميرة تنتظر، ٦٩.

٤٨. السابق، ٤٨.

٤٩. السابق، ٨٠-٨١.

٥٠. مدحت أبو بكر، فن الاشتباك الســـيكودرامي بـــين الممثلين والمشاهدين، ٥٥، أكاديمية الفنون، دفـــاتر الأكاديمية، (١٣)، ٢٠٠٥م.

٥١. الأميرة تنتظر، ٨٦.

٥٢. لويس رولان، مسرحية الفصل الواحـــد، ترجمـــة: سعد الحسيني، ٧، مجلة الثقافة الأجنبيـــة، بغـــداد، وزارة الإعلام، ١٩٨٠م.

٥٣. لأميرة تنتظر، ٩٦.

٥٤. حاتم عبد العظيم، المعجم الفلسفي، ١٢٥، دار الفكر اللبناني، بيروت، الطبعة ١، ١٩٧١م.

٥٥. سيد محمد قطب، بناء الشخصية في القص التراثي، ٧٣، دار الهاني للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة: ١، ١٤٢٢ه-٢٠٠١م.

٥٦. نبيل راغب، مسرح التحولات الاجتماعيـــة، ٩٩، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠م.

٥٧. محمد السيد محمد إبراهيم، بنية القصة القصيرة عند نجيب محفوظ، دراسة في الزمان والمكان، ٧٠، كتابات نقدية، عدد ١٤٣، أغسطس ٢٠٠٤م.
٥٨. هانز ميرهوف، الزمان في الأدب، ترجمة: أسعد مرزوق، مراجعة: العوضي الوكيل، ٧، مؤسسة سجل العرب، القاهرة، ١٩٧٢م.
٥٩. عيسى موسى سليم، مسرح الفلاسفة، دراسة في دراما الأفكار، ٤٩، دار الهاني للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة: ١ــ ١٤٢٦ه-٢٠٠٥م.
٦٠. السابق، ٨٠.
٦١. السابق، ٨٢.
٦٢. شريف الجيار، التداخل الثقافي في سرديات إحسان عبد القدوس، مدخل نقدي، ٢٣٥، الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية، عدد ١٥٥، (د.ت.).
٦٣. لسابق، الصفحة نفسها.
٦٤. شحاتة محمد عبد المجيد، بلاغة الراوي. طرائق السرد في روايات محمد البساطي، ٢٢٨، عدد (١١)، أكتوبر، ٢٠٠٠م.
٦٥. هيثم الحاج علي، التجريب في القصة القصيرة، دراسة في قصص يوسف الشاروني، ٢٩٠، الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية، عدد ١٠٥، يوليو، ٢٠٠٠م..
٦٦. شريف الجيار، مرجع سابق، ٢٩٣-٢٩٤.
٦٧. شحاتة محمد عبد المجيد، مرجع سابق، ٢٤١.
٦٨. لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ٧٤-٧٥، دار النهار للنشر، لبنان، الطبعة: ١، ٢٠٠٢م.
٦٩. عزة أغاملك، تركيب المضمون الروائي، الوحدات الروائية، ٧٦، الفكر العربي المعاصر، عدد ٤٢، مركز الاتحاد العربي (د.ت.).
٧٠. محمد السيد محمد، مرجع سابق، ١٦١-١٦٢.
٧١. الأميرة تنتظر، ٨.
٧٢. نعيمة مراد، المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور، ٤١٧، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠م.
٧٣. الأميرة تنتظر، ٤٩.
٧٤. المصدر السابق، ٢٧.
٧٥. المصدر السابق، ٦٨-٧٠.
٧٦. لمصدر السابق، ٩٦.
٧٧. لمصدر السابق، ٨.
٧٨. لمصدر السابق، ٦.
٧٩. لمصدر السابق، ٨٣.
٨٠. لمصدر السابق، ٩١. د.
٨١. لمصدر السابق، ١٦. د.
٨٢. لمصدر السابق، ١٤.
٨٣. لمصدر السابق، ٨.
٨٤. لمصدر السابق، ٤٢.
٨٥. بول كلافال، المكان والسلطة، ترجمة: عبد الأمير إبراهيم شمس، العدد ٢٤، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ١٤١٠ه – ١٩٩٠م.
٨٦. الأميرة تنتظر، ٨.
٨٧. عبد الله ربيع، علم اللغة العام – أسسه ومناهجه، ٢٦، الطبعة: ١، مؤسسة الزهور للطباعة، القاهرة، ١٩٩٤م.
٨٨. سيد محمد قطب، وميض الحرف، دراسة في إبداع الوصف، ٤٨، الطبعة: ١، دار الهاني للطباعة والنشر، ١٤٢٨ه – ٢٠٠٧م.
٨٩. عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه – دراسة ونقد، ٢٣٠، الطبعة: ٢، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٥٨م.
٩٠. عيسى موسى سليم، مجلة فيلولوجي، العدد ١١، يونيو ٢٠٠٤م.
٩١. طه عبد الرحيم عبد البر، فصول في النقد الأدبي الحديث، ٧٣، الطبعة: ١، ١٤٢١ه – ٢٠٠٠م.

٩٢. أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، تحقيق: مفيد قميحة/ ٦٩، دار الكتب العلمية، بيـــروت، ١٤٠٤ه – ١٩٨٤م.
٩٣. سمير حسون، انظر: نظرية اللغة الشـــعرية فـــي الخطاب النقدي المعاصر، مجلة كلية الآداب جامعة المنصورة، ٢٠٠، ص: .
٩٤. شكري عياد، اللغة والإبداع – مبـــادئ فـــي علـــم الأسلوب العربـــي، ٦٥، الطبعـــة: ١، القـــاهرة، ١٩٩٨م.
٩٥. محمد عبد المطلب، البلاغة الأسلوبية، ١٢٩، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ت.).
٩٦. بدوي طبان، التيارات المعاصرة في النقد الأدبـــي، ٢٢٦، دار الثقافة، بيروت، ١٤٠٥ه – ١٩٨٦م.
٩٧. د. عدنان خالد عبد الله، النقد التطبيقي التحليلـــي، ٢٤، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة: ١، ١٩٨٦م.
٩٨. د. محمد العبد، اللغة والإبداع الأدبي، ١٣٢–١٣٣، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القـــاهرة'، الطبعة: ١، ١٩٦٩م.
٩٩. محمد محمد أبو موسى، دلالات التراكيب– دراسة بلاغية، ٢٤، مكتبة وهبة، القـــاهرة، الطبعـــة: ٢، ١٤٠٨ه.
١٠٠. د. بسيوني عبد الفتاح فيـــود، علـــم المعـــاني، دراسة بلاغيـــة ونقديـــة لمســـائل المعـــاني، ٢٦، ١٤١٧ه.
١٠١. روز غريب، تمهيد في النقد الأدبي، ٢، دار المكشوف، بيروت، ١٩٧١م.
١٠٢. د. عبد القادر القط، الاتجاه الوجـــداني فـــي الشعر العربي المعاصر، ٤٢٥، مكتبـــة الشـــباب، القاهرة، (د.ت.).
١٠٣. محمد حســـن عبـــد الله، الصـــورة والبنـــاء الشعري، ٣٣، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨١م.
١٠٤. الطاهر أحمد مكي، الشعر العربي المعاصر – روائعه ومـــدخل لقراءتـــه، ٨٢، دار المعـــارف، ١٩٨٦م.
١٠٥. برونل، النقد الأدبي، ترجمة: هـــدى وصـــفي، ٤١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعـــة: ٢، ١٩٨٥م.
١٠٦. صـــلاح فضـــل، علـــم الأســـلوب – مبادئـــه وإجراءاته، ٢٤٨، الهيئة المصرية العامة للكتـــاب، الطبعة: ٢، ١٩٨٥م.
١٠٧. عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تعليق: محمود محمد شاكر، ٤٣، مطبعة المدني، القاهرة، الطبعة: ١، ١٤١٢ه – ١٩٩١م.
١٠٨. علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ٧٩–٨٠، مكتبة دار العلـــوم، القـــاهرة، الطبعة: ١، ١٩٧٤م.
١٠٩. خالد محمد الزواوي، الصورة الفنية عند النابغة الذبياني، ١١٨، نشر الشـــركة المصـــرية العامـــة للنشر، لونجمان، ١٩٩٢م.
١١٠. رينيه خلسه، دراسات في الشـــعر الســـوري الحديث، ١٧٩، دار الحقائق بالتعاون مـــع ديـــوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، آذار، ١٩٨٢م.
١١١. خالد محمد الزواوي، مرجع سابق، ١١٢.
١١٢. محمد غنيمي هلال، النقـــد الأدبـــي الحـــديث، ٢٧١، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، (د.ت.).
١١٣. الأميرة تنتظر، ٦٩.
١١٤. المصدر السابق، ٣٥–٣٧.
١١٥. المصدر السابق، ٢٩.
١١٦. المصدر السابق، ٥١–٥٢.
١١٧. المصدر السابق، ٦٤.
١١٨. المصدر السابق، ٥٣.
١١٩. المصدر السابق، ٤٣–٤٤.
١٢٠. المصدر السابق، ٦٢–٦٣.
١٢١. المصدر السابق، ٣٥–٣٧.

١٢٢. المصدر السابق، ٨٦.
١٢٣. المصدر السابق، ١٧.
١٢٤. المصدر السابق، ٩.
١٢٥. المصدر السابق، ٤٤-٤٥.
١٢٦. المصدر السابق، ١٠.
١٢٧. المصدر السابق، ٧.
١٢٨. المصدر السابق، ١٥.
١٢٩. المصدر السابق، ٥١-٥٢.
١٣٠. المصدر السابق، ٦٧.
١٣١. المصدر السابق، ٥١.
١٣٢. المصدر السابق، ٤٥.
١٣٣. المصدر السابق، ٧٨.
١٣٤. لمسرحي، ٢٤، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦م.
١٣٥. طه وادي، دراسات في نقد الرواية، ٤٤، دار المعارف، القاهرة، الطبعة: ٢، ١٩٨٦م.
١٣٦. رولان بروتوف، عالم الرواية، ترجمة: نهاد التكراني، مراجعة: فؤاد التكراني ومحسن الموسوي، ١٧، سلسلة المائة كتاب الأولى، دار الشئون الثقافية العامة (د.ت.).
١٣٧. محمد حسن عبد الله، الواقعية في الرواية العربية، ٢٦٩، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، مايو ٢٠٠٥م.
١٣٨. روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة: محمود الربيعي، ١٦، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٤م.
١٣٩. عادل النادي: مدخل إلى فن كتابة الدراما، نشر وتوزيع مؤسسات عمر الكريم بن عبد الله، تونس، الطبعة الأولى، ١٩٨٧م، ص: ٣٤.
١٤٠. محمد الفيل، رواية وبيان حالة المسرح العربي، ١٤٨، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مايو ٢٠٠٥م.
١٤١. أسامة فرحات، المونولوج بين الدراما والشعر، ١٩، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، مايو ٢٠٠٥م.
١٤٢. روبرت همفري، مرجع سابق، ٥٦.
١٤٣. إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ٢٦٥، مرجع سابق.
١٤٤. مارجوري بولتن: تشريح المسرحية، ترجمة دريني خشبة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٦٢م، ص: ١٥٢.
١٤٥. محمود الحسيني، تيار الوعي في الرواية المصرية المعاصرة، ١١، سلسلة كتابات نقدية، عدد: ٥٩، مايو، ١٩٩١م.
١٤٦. د. عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، ٢٧، مرجع سابق.
١٤٧. المرجع السابق، ٤٦.
١٤٨. الأميرة تنتظر، ٨.
١٤٩. المصدر السابق، الصفحة نفسها.
١٥٠. المصدر السابق، ٩.
١٥١. المصدر السابق، ٤٦.
١٥٢. المصدر السابق، ٦٠.
١٥٣. المصدر السابق، ٤٨.
١٥٤. المصدر السابق، ٥٧.
١٥٥. المصدر السابق، ٤٩.