الزمكانية في النص المسرحي "سر الطلسم" لملحة عبد الله بين الجمالية والتعبيرية

Space-time in the theatrical text "The Secret of the Talisman" by Melha Abdullah Between aesthetic and expressive

د. إبراهيم أحمد محمد حسن

أستاذ النقد المسرحي المساعد بقسم الدراسات المسرحية

كلية الآداب– جامعة الاسكندرية

Hagag20002266@yahoo.com

مجلة البحوث في مجالات التربية النوعية

معرف البحث الرقمي DOI: 10.21608/jedu.2021.103940.1508

المجلد الثامن العدد 41 . يوليو 2022

الترقيم الدولي

P-ISSN: 1687-3424 E- ISSN: 2735-3346

موقع المجلة عبر بنك المعرفة المصري https://jedu.journals.ekb.eg/

موقع المجلة http://jrfse.minia.edu.eg/Hom

العنوان: كلية التربية النوعية . جامعة المنيا . جمهورية مصر العربية

الزمكانية في النص المسرحي "سر الطلسم" لملحة عبد الله
بين الجمالية والتعبيرية

مستخلص البحث:

علاقة الزمان بالمكان من أكثر العلاقات أهمية فى تحليل الخطاب الدرامى؛ ذلك أن الزمان بعد من أبعاد المكان ولا معنى له إلا بانخراطه فى الظاهرة المكانية، وهو ما يبرر نحت العنصرين فى عنونة واحدة (الزمكانية)، بشكل يجعل الوعى بالحركة الزمانية لا يتجسد إلا من خلال المكان.

في البداية قدم الباحث بناء تأسيس نظرى لمصطلح الزمكانية والوقوف على بعض مفاهيمه، كالفضاء والمكان والزمان، ثم تناول الباحث تحليل لبنيتي الزمان والمكان في النص، لبيان كيفية انتظام شفرات الزمكانية فى أنساق دالة، والكشف عن مكوناتها وآلية اشتغالها لاستنطاق النص جماليًا وتعبيريًا. وأثبت البحث أن جماليات البنية المكانية تتضح من خلال تحرك البنية العميقة للمكان باتجاه معاكس للبنية الظاهرة، وذلك من خلال انفتاحها على العديد من الدلالات. كما تتضح جماليات البنية الزمانية من خلال تخلى الزمان عن خصائصه المتعارف عليها من حيث التسلسل الزمنى المنطقى وتميزه بالتداخل والدائرية، مما أضفى جوًا نفسيًا متناغم مع طبيعة الشخصيات والأحداث، كما أثبت البحث مساهمة التشكيل الزمكانى فى تقديم اسقاطات سياسية على واقعنا العربى المتأزم.

الكلمات الرئيسة: (زمان– فضاء–جمالية– تعبيرية– دلالة)

Space-time in the theatrical text "The Secret of the Talisman" by Melha Abdullah
Between aesthetic and expressive

Research summary

The relationship of time and place is one of the most important relationships in the analysis of dramatic discourse; This is because time is one of the dimensions of space and has no meaning except by its involvement in the spatial phenomenon, which justifies the carving of the two elements into one address (space-time), in a way that makes awareness of temporal movement is embodied only through space. In the beginning, the researcher presented a theoretical foundation construction for the term spatio-time and standing on some of its concepts, such as space, space, and time. The research proved that the aesthetics of the spatial structure is evident through the movement of the deep structure of the place in a direction opposite to the visible structure, through its openness to many connotations. The aesthetics of the temporal structure is also evident through the abandonment of time from its recognized characteristics in terms of the logical chronology and its distinction of overlapping and circularity, which gave a psychological atmosphere harmonious with the nature of personalities and events The research also proved the contribution of the spatio-temporal formation in providing political projections on our difficult Arab reality

Key words: time- space- aesthetic- expressive- significance

مقدمة:

تأتى العلاقة بين الزمان والمكان فى النص المسرحى بصورة تلازم وتكامل، وذلك لكون الزمان يخلق خط الأحداث بينما يؤطرها المكان، ويرسم معالمها ودروبها فى النص المتخيل، ومن ثم أصبحت القراءة فى الفضاء الزمانى والمكانى من الدراسات المهمة لفهم النص وتفسيره، فلم تعد البنية المكانية والزمانية تنتمى إلى عالم المعطيات البدهية، بل صارت اقتراحًا يقدم للمتلقى، ويتعلق هذا الاقتراح بالمفاهيم الدلالية والجمالية؛ فالمكان تشكيل رمزى يأخذ في كثير من الأحيان منحى جماليًا يعبر عن موقف وجودى يتعدى الحدود الفيزيائية والهندسية، إلى أبعد من ذلك حتى يتشرب أبعادًا إنسانية وفكرية.

أما الزمان فهو الآخر ممارسة دلالية تتجسد عبر آليات اللحظة، والديمومة، والتغير، والحركة والتعاقب، ونظرًا للعلاقة الوثيقة التى تربط الزمان بالمكان، استعير مصطلح "الزمكانية"(*) المستخدم فى العلوم الطبيعية، وأدخل فى مجال الأدب؛ "حيث استعمله الناقد الروسى "ميخائيل باختين" Mikhail Bakhtin فى كتابه "أشكال الزمن والمكان فى الراوية" ليدل به على أن مفهومى الزمان، والمكان غير منفصلين، وهذا لدى قراءته للرواية الغربية".(1)

كما أشار الفيلسوف الفرنسى "جاستون باشلار"(2) Gaston Bachilard فى كتابه "جماليات المكان"، إلى مدى ارتباط الزمان بالمكان فى ثنايا النص الشعرى

(*) تعددت مسميات المصطلح فى العديد من المراجع ما بين (الزمكان، الزمكانية، الزمكنة).

(1) سمير عباس: الزمكان في الشعر العربى المعاصر (بدر شاكر السياب، عز الدين المناصرة)، دار الصايل للنشر والتوزيع، عمان، 2015، ص3.

(2) انظر: جاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، ط3، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1987، ص 40.

الغربى؛ حيث اعتقد أن مسألة هذا الارتباط تعبر عن الإشكالية التى نشأ مصطلح "الزمكانية" ليجيب عنها.

وهو ما دفع الباحث لدراسة هذا المصطلح، ومعرفة مدى تسلله إلى النصوص المسرحية، من خلال تحليل البيئة المكانية والزمانية كمفردة من مفردات عناصر البناء الدرامي للنص المسرحي، وتوضيح علاقتها بمفردات وعناصر النص الأخري، والدور الذي يمكن أن تؤديه في الكشف عن القيم الجمالية والتعبيرية. وقد وقع اختيار الباحث على نص "سر الطلسم"(**)(1995) للكاتبة السعودية "ملحة عبد الله"، لحضور الزمكانية فيه بشكل مكثف ولافت، وكذلك لما يمثله هذا النص من تجربة فنية ثرية فى اتجاه مسرح اللامعقول، "لكاتبة لها دورها الريادى في المسرح السعودى الحديث، وتخطو خطوات جادة نحو بناء تجربة مسرحية تتسم بالتنوع على مستوى اتجاهات الكتابة، وبالخصوصية على مستوى الوعى باللحظة التاريخية التي يحياها مجتمعها العربي بكل همومها وتحدياتها."[3] ومن هنا يعتبر النص مادة خصبة للدراسة والبحث والتقصى.

(**) طلسم: كلمة عربية صميمة لكنها معكوسة ونطقها الصحيح إن عكست (مسلط) من تسليط، وهو نوع من السحر يستعين صاحبه بروحانيات الكواكب وأسرار الأعداد للتسلط على شخص معين.

(3) الدليل العربي للسير الذاتية: ملحة عبد الله. http://www.seraty.info

مشكلة البحث:

تكمن مشكلة البحث في الإجابة عن السؤال الرئيس التالي: كيف وظفت الكاتبة "ملحة عبد الله" عنصري الزمان والمكان لخلق قيم جمالية وتعبيرية في النص المسرحي سر الطلسم؟

وينبثق من التساؤل الرئيس عدد من الأسئلة الفرعية:

1- هل يعد مفهوم الزمكانية مكونًا رؤيويًا فى النص المسرحى المعاصر؟
2- من أين استمد مفهوم الزمكانية أبعاده الجمالية وما السمات أو المكونات التى منحته أهمية فى نص "سر الطلسم"؟
3- ما القيم التعبيرية لبنية الزمان والمكان فى نص "سر الطلسم" وكيف ساهمت فى تقديم اسقاطات عصرية على واقعنا العربى المتأزم؟
4- ما العلاقة بين البنية المكانية والزمانية وباقي عناصر النص المسرحي؟ وهل ساهمت تلك العلاقة في فتح آفاق جديدة للتأويل؟

وللإجابة عن تلك التساؤلات سيعتمد البحث على المنهج الوصفي التحليلي، باعتباره أنسب المناهج للتحقق من أهداف البحث.

أهمية البحث:

تنبع أهمية البحث من وجود مساحة فارغة من الدراسات البحثية التى تتفق مع الموضوع والعينة المختارة، من حيث الاشتغال على دراسة تطبيقية لنص حداثى من نصوص المسرح السعودى، ولكاتبة من أهم رموزه، وكذلك دراسة مفهوم الزمكانية وما يحمله من أبعاد ودلالات تضفى على النص قيمة جمالية وتعبيرية.

أهداف البحث:

يهدف البحث إلى الوقوف على دلالات البنية المكانية والزمانية فى نص من النصوص اللاوقعية فى المسرح السعودى، لبيان كيفية انتظام شفرات المكان والزمان فى أنساق دالة، والكشف عن مكوناتها وآلية اشتغالها لاستنطاق النص جماليًا وتعبيريًا.

في البداية سيحاول الباحث بناء تأسيس نظرى لمصطلح الزمكانية والوقوف على بعض شوارده ومفاهيمه، كالفضاء والمكان والزمان، قبل الولوج فى دارسة نص "سر الطلسم" وتحليله.

مفهوم المكان والزمان لغة واصطلاحًا:

لاتزال قضية الاشتباك الاصطلاحى المرتبط بمصطلح المكان والفضاء، تطرح الكثير من النقاشات والأسئلة، فكلمة فضاء تحمل الكثير من المعانى مما يجلعها تلتبس على الأذهان، فهى تعنى فيما تعنيه " الحيز والفراغ والمدى والمساحة ".[4]

ولكن إذا تتبعنا أصل الكلمة فى المعاجم اللغوية سنجدها جاءت بمعنى الأرض الشاسعة أو ما اتسع فى الأرض.[5]

إن كلمة "فضاء" التى ترد بوصفها مرادفًا، أو مصطلحًا بديلًا للمكان المسرحى، هى فى اللغة تعنى "المكان الواسع وما استوى من الأرض واتسع، والصحراء فضاء، ومكان فاض أى واسع وجمعه أفضية".[6]

---

(4) جروان سابق: الكنز(فرنسي– عربي)، دار السابق للنشر، باريس، 1972، ص325.

(5) انظر: ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1، 1997، ص392.

(6) الأزهرى: معجم تهذيب اللغة، تحقيق: رياض زكى قاسم، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط1، 2001، ص 1796.

ويبدو من الدلالة اللغوية للفضاء أنه مكان خاص يتميز بالاستواء والاتساع، وقد اعتاد العرب على تسمية الكون الخارجى بالفضاء أى ما يحوى بين الكواكب والنجوم.

ومن كل هذا نرى "أن الفضاء لغويًا ليس هو المكان ذاته، بل صفة الاتساع أو الخلو"،[7] ولأن الشيء فى ذاته الكلية أكبر من صفاته المنفردة، لا يجوز تحجيم مفهوم المكان بحدود صفة واحدة من صفاته.

أما لفظة مكان، فهي "مصدر لفعل الكينونة، والكينونة هي الخلق الموجود، والماثل للعيان الذي يمكن تحسه وتلمسه"[8]، وقد وردت فى الكثير من المعاجم الأجنبية والعربية بمعان متقاربة؛ حيث وردت في قاموس أكسفورد على أنها "موقع أو نقطة أو منطقة معينة في الفضاء"[9] أما فى معجم لسان العرب لابن منظور[10] فجاءت بمعنى الموضع.

أما فى قاموس "محيط المحيط" فجاءت بمعنى "الرتبة والمنزلة والمكانة"،[11] وفى كتاب "تاج العروس فى جواهر القاموس" فيرد المكان بصفته المادية على أنه "الحاوى للشيء ... وأنه اجتماع جسمين حاوى ومحوى".[12]

---

(7) أبى عبد الرحمن بن أحمد الفراهيدى: كتاب العين، الجزء 7، دار الرشد للنشر، بغداد، 1981، ص 63.

(8) باديس فوغالى: المكان والزمان في الشعر الجاهلي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، أربد، 2008، ص 161.

(9) William Little: The shorter Oxford English dictionary, Oxford University Press, 1973, P.1610.

(10) ابن منظور: مصدر سبق ذكره، ص 414.

(11) بطرس البستانى: محيط المحيط، مكتبة لبنان، بيروت، 1991، ص 109.

ويعد المكان فى الدراما من بين أهم الأركان التى تشكل بنيتها، فهو العمود الفقرى الذى يربط أجزاء النص، فلا وجود للشخصيات والأفعال إلا بحضور مكان يحتويها، وفى إطاره يدور زمن الأحداث وتنشأ العلاقات ويحتدم الصراع، وتوضع النهايات، وهو ما يؤكده "جيرالد برنس" [13] Gerald Prince فى تعريفه للمكان الدرامى على أنه: "الحيز المسئول عن تقديم الوقائع والمواقف، فلا يمكن أن تكتمل الدراما بدون الإشارة إلى مكان الأحداث واللحظة الدرامية أو العلاقة بينهما".

وفى إطار المعنى ذاته يرى "نبيل حداد"[14] أن المكان الدرامى "ليس ديكورًا تنجزه مخيلة فنان وينفذه حرفى متميز، بل أنه المكان الذى صنفه التاريخ، والجغرافيا، والفعل، والإحساس، والحاضر، والماضى، والإنسان، والأشياء".

ومن هنا يتبين أن "العمل الأدبى حين يفتقد المكانية، فهو يفقد خصوصيته ومن ثم أصالته"[15]، وتأسيسًا على ذلك فإن المكان ليس مساحات أسمنتية خرساء جامدة من أسقف وجدران، بل هو تشكيل درامى مشحون بطاقات إشعاع وظلال تنعكس على الحدث والشخصية وباقى عناصر النص الأدبى، ولا يأتى اختيار أى كاتب للمكان اعتباطيًا بل لاعتبارات جمالية وتعبيرية.

---

(12) محمد مرتضى الزبيدى: تاج العروس من جواهر القاموس، المجلد 9، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، 1993، ص 348-349.

(13) جيرالد برنس: المصطلح السردى، ترجمة: عابد خزندار، 2003، ص 214.

(14) نبيل حداد: بهجة السرد الروائى، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2010، ص 227.

(15) جاستون باشلار: مرجع سبق ذكره، ص 5.

أنواع المكان:

ميز العديد من النقاد بين أنواع المكان فى العمل الأدبى، ومنهم "غالب هلسا" الذى أهتم بالمكان اهتمامًا كبيرًا تجلى فى ترجمته كتاب "باشلار" "جماليات المكان"، ثم فى بحثه الذى ألقاه فى ندوة "الرواية العربية واقع وآفاق" والتى عقدت فى فاس (المغرب) عام 1979، وصدر فى كتيب بعنوان "المكان فى الرواية العربية"، وفيه قسم "هلسا" المكان إلى أربعة أقسام:

1- المكان المجازى: وهو المكان الذى نجده فى رواية الأحداث المتتالية حيث يكون مجرد مساحة للأحداث ومكملًا لها، إنه مكان سلبى لا يثير أى خيال.
2- المكان الهندسى: هو المكان الذى يعرض بحيادية ودقة بصرية من خلال وصف أبعاده، والمكان هنا يتحول إلى درس فى الهندسة المعمارية.
3- المكان كتجربة معاشة داخل العمل الأدبى: هو المكان القادر على إثارة ذكرى لدى المتلقى.
4- المكان المعادى: كالسجن والمنفى، ويتخذ صفة المكان الأبوى، وهو يدار بهرمية السلطة، ويواجه كل من يخالف قوانينه بقسوة وعنف[16].

ويتفق الباحث مع رأى "محمد برادة" الذى انتقد فيه هشاشة منظور "هلسا" للأمكنة؛ حيث يرى أنه "لا يمكن تقسيم الأمكنة أو الفضاءات إلى مجازية لأنها كلها مجازية أى لا تساوى الواقع، كما لا يمكن أن تقول مكانًا هندسيًا، أو مكانًا معيشيًا؛ لأن جميع الأمكنة لها أبعاد هندسية، وكلها تمثل تجربة تعيشها الشخصيات داخل النص".[17]

(16) انظر: محمد عبد الله القواسمة: المكان عند غالب هلسا (مقال إلكترونى 2020)
https://www.addustour.com

(17) المرجع السابق (موقع إلكتروني).

وبالرغم من أن "باشلار"[18] –المرتد نحو الخيال الشعرى– يقول فى كتابه: بأن المكان هو المكان الأليف لدينا، وأن المكانية فى الأدب هى تلك التى تعبث بذاكرتنا وتبعث فينا روح الطفولة، ويؤكد على أن كتابه موجه نحو دراسة المكان الذى نحب، ذاك الذى يمكن الدفاع عنه ضد القوى المعادية، أما المكان المعادى فلا يكاد يذكر فى صفحات كتابه، إلا أن "هلسا" سلط الضوء على هذا الذى لم يقله، وذكر فى تصنيفه للمكان: المكان المعادى الذى يحفر منقبًا عن ماضى الإنسان لاستكناه سبب تعاسته؛ حيث أن فعل اليقظة/ التحفيز يستمد كل عنفوانه من الذكرى المرتبطة بالمكان، والمكان المعادى تحديدًا.

وبناءًا على ما سبق سيستند البحث –في أحد محاوره لدراسة المكان– على تقسيم المكان إلى نوعين أساسيين:

1- المكان الأليف: هو المكان القادر على بث مشاعر الألفة والأمن والأمان فى النفس البشرية.
2- المكان المعادى: أى مكان يهدد حياة الإنسان وراحته، ويبث مشاعر النفور والكره والخوف فيه.

وتحيلنا هذه الثنائية الضدية إلى مفهوم التقاطب ذلك المفهوم الذى ارتكزت عليه دراسات "باشلار"، و"يورى لوتمان" Youri Lotman، و"رولان بارت"R.Part، و"يان كوت" Yan Kot، وغيرها من الدراسات التى أولت أهمية خاصة للبعد النفسى فى دراسة المكان الدرامى، ويقصد بالتقاطب "الثنائيات الضدية التى تجمع بين قوى أو عناصر متعارضة، والتى غالبًا ما تتمحور حول (المفتوح/ المغلق، القريب/ البعيد،

(18) انظر: جاستون باشلار: مرجع سبق ذكره، ص 6.

المنخفض/ المرتفع، المركزى/ الهامشى، الأعلى/ الأسفل ... إلخ)" [19] وبالتأكيد تنعكس هذه التناقضات وواقعها المادى على المستوى النفسى للشخصيات، وفى هذا الصدد يقول "باشلار"[20]: "كلما كان المكان منغلقًا وضيقًا يشعر الإنسان بمعان غير مستحبة، لأن الضيق والانغلاق يوحيان عادة بالخنق واليأس، فى حين يوحى الانفتاح بالحرية والانطلاق"، وعلى العكس قد يمنحنا المكان المغلق إحساسًا بالدفء والراحة والأمان، في حين يشعرنا المكان المتسع بالضياع وذوبان الكيان.

لقد ساهم مفهوم التقاطب فى الكشف عن عمق المكان ودلالته وخصوصيته، وعبر عن جمالياته وأبعاده السياسية والفكرية، وقد لجأ العديد من الكتاب إلى استثماره من أجل تحقيق رؤيتهم الجمالية والتعبيرية. ولاشك فى أن قراءة المكان الدرامى سيميولوجيًا تستدعى تحديد البنى المكانية وهى على قسمين:

"**الأولى:** البنية المكانية الظاهرة، ويقصد بها أيضًا المكان الملموس، الذى يشكل واحدًا من جهات التكوين المكانى يحدده المؤلف سواء تم وصفه بوضوح تام ضمن النص المرافق (الإرشادات المسرحية)، أم يدرج بعض ملامحه وتفصيلاته على لسان الشخوص، ويعد من هذه الزاوية إطارًا للأحداث والصراع والشخصيات.

(19) يورى لوتمان وآخرون: جمالية المكان الفنى، ترجمة: سيزا قاسم، عيون المقالات، الدار البيضاء، 1988، ص 115.

(20) جاستون باشلار: مرجع سبق ذكره، ص 46.

الثانية: البنية المكانية العميقة، ويقصد بها أيضًا المكان المحسوس وهى التى تجعل من المكان الدرامى شبكة من العلاقات المتفاعلة القائمة مع باقى مكونات الخطاب وخاصة الرؤية".[21]

حيث تنطلق القراءة السيميولوجية للبنية المكانية العميقة من الكشف عن البعد النفسى الذى يحكم مجموعة علاماتها وتمفصلاتها داخل النص، ورغم تعدد أبعاد المكان الجغرافية والتاريخية والواقعية والنفسية، يظل الأخير أهم الأبعاد داخل المتخيل الدرامى، "وهو أكثر الأبعاد وضوحًا وانتشارًا فى الأدب، فالمكان الذى لا يثير مقدار ما من المشاعر تعاطفًا أو تناثرًا، قلما يستحوذ على الاهتمام سواء من جانب الكاتب أو المتلقى، وتتجدد وظيفة هذا البعد فى إبراز مشاعر الشخصيات (نفور – قبول – انتماء – تعاطف ... إلخ)، إزاء الأماكن المختلفة، سواء اتخذ البعد شكلًا مرضيًا أو غير مرضى".[22]

كما يمكننا أن نقرأ الفعل الدرامى للنصوص طبقًا للأماكن التى تمارس فيها الشخصية أفعالها المختلفة: حيث يقسم الأماكن تبعًا لذلك إلى:

1- "مكان المشكلة: هو المكان الذى تعلن فيه الشخصية أنها تعانى من أزمة ما، وعادة ما يكون هو المكان الذى لا تستطيع فيه الشخصية ممارسة حريتها واختياراتها.

(21) منصور نعمان نجم الدليمى: المكان في النص المسرحى، ط 1، دار الكندى للنشر والتوزيع، الأردن، 1999، ص ص 20، 21.

(22) محمد السيد إسماعيل: بناء فضاء المكان في القصة العربية القصيرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2010، ص 19.

2- مكان الاختبار: حينما تتخذ الشخصية قرارًا لحل أزمتها، فإنها عادة ما تتوجه إلى مكان ما لتنفذ هذا القرار.

3- مكان الحل: هو المكان الذى ستحل فيه مشكلة الشخصية، وتسمح قوانينه بممارسة الأفراد حريتهم".[23]

ومكان الحل هو المكان الذى ينتهى إليه مصير الشخصية وقد يكون هو أحد المكانين السابقين؛ حيث يمكن أن تجد الشخصية ضالتها فى مكان الاختبار، أو أن يكون مكان الحل هو ذاته مكان المشكلة، بعد أن تم تعديل أنساقه بفعل ثورى تغييرى.

ولابد من الإشارة إلى أن عرض جوانب مختلفة لأنواع المكان، ما هو إلا ضرورة لتيسير عملية الدراسة على نص "سر الطلسم" عينة البحث.

"وإذا كان المكان من خصائص الأبعاد المادية للحياة الإنسانية فى العمل الأدبى، فإن الزمان هو الحياة نفسها، أو هو الوعى بالحياة، ومن ثمة أمكن أن يقال: إن المكان هو عالم الثوابت، بينما يندرج الزمان تحت عالم المتغيرات".[24]

وفي لسان العرب "لابن منظور"[25] يرد الزمان بوصفه "اسم لقليل من الوقت أو كثيره، وأزمن بالمكان، أى أقام فيه زمنًا."

---

(23) حازم شحاته: الفعل المسرحى في نصوص ميخائيل رومان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2005، ص 178، 179.

(24) بدرى عثمان: بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ، دار الحداثة، بيروت، 1986، ص 154-155.

(25) انظر: ابن منظور: مصدر سبق ذكره، ص 202.

وينحدر الزمن من قانون الدال، فهو ممارسة دلالية، وقد منحه علم العلامات امتيازًا؛ "بوصفه دلالة ذات آليات التزامن والتعاقب والمدة، لا نشعر به على مستوى تجريد اللغة ولكن بترخيص من عملية تستثمر فى الوقت نفسه وبحركة واحدة، جدل الفاعل وجدل الآخر والسياق الاجتماعى".[26] أى أن الزمن حقيقة مجردة لا تظهر إلا من خلال مفعولها على العناصر الأخرى؛ إذ ليس له وجود مستقل تستطيع أن تستخرجه من النص.

ويتوزع الزمن فى النص المسرحى على أكثر من مستوى أهمها:

1- مستوى الزمن الآنى: تمثله اللحظة الراهنة، لحظة الواقع المعيش للشخصية، وهو زمن حاضر دائمًا مع دوام حركة الحوار ومعايشة الشخصيات لمجريات الأحداث.

2- مستوى الزمن الدينامى: ويقصد به الحركة الترددية للزمن ما بين الحاضر والماضى والمستقبل، وفقًا لتقنيتى الاسترجاع (الفلاش باك)، والاستشراف. "وفى الغالب تستدعى الشخصية الماضى، إما لتهرب منه، وإما لتلجأ إليه؛ حيث تبدو أزمة الحاضر لديها كأنها نتيجة حتمية لما حدث فى الماضى، وأحيانًا يكون الماضى هو منبع القوانين والقواعد للشخصية، فتحاول استخلاص المعنى من كل ما مر بها أو ما مر بالآخرين أو من حكايات التاريخ لتطبيقه على الحاضر".[27] وقد يكون للارتداد دور وظيفى يقدم من خلاله الكاتب معلومات خفية عن الأحداث الحاضرة، تعين المتلقى على فهمها. أما الاستشراف فله توظيفات عدة داخل النص المسرحى منها استشراف الرؤى الخلاصية، "فهناك من الشخصيات

(26) محمود نسيم: المخلص والضحية "رؤى العالم لدى محمود دياب وصلاح عبد الصبور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2013، ص 49.

(27) حازم شحاته: مرجع سبق ذكره، ص179.

من يتوجه نحو المستقبل رغبة فى التغيير نتيجة عدم الرضا عن الحاضر، أو نتيجة الشعور بأن المستقبل يحمل فى طياته شيئًا مختلفًا عن واقعها المتأزم".[28]

علاقة الزمان بالمكان (الزمكانية):

ليس ثمة شك فى أن علاقة الزمان بالمكان من أكثر العلاقات أهمية فى تحليل الخطاب الدرامى؛ ذلك أن الزمان بعد من أبعاد المكان ولا معنى له إلا بانخراطه فى الظاهرة المكانية، "وهو ما يبرر نحت العنصرين فى عنونة واحدة (الزمكانية)، بشكل يجعل الوعى بالحركة الزمانية لا يتجسد إلا من خلال المكان؛ فالعلاقة بين الزمان والمكان جدلية لأن وجود أحدهما يشترط وجود الآخر"،[29] بالرغم من اختلاف طريقة إدراك كل منهما؛ إذ يرتبط الزمان بالإدراك النفسى، بينما يرتبط المكان بالإدراك الحسى، وقد يسقط الإدراك النفسى على الأشياء المحسوسة؛ لتوضيحها والتعبير عنها أو إكسابها معاني مختلفة.

يرى "باختين"[30] أن أشكال الزمكانية في صورها المختلفة تجسد الزمان في المكان، وتجسد المكان في الزمان، دون محاولة تفضيل أحدهما على الآخر، وعرف المفهوم بأنه الترابط الداخلي الفني لعلاقات الزمان والمكان المعبر عنهما في الأدب، مشيرًا إلى أن مؤشرات الزمان والمكان في الزمكانية الفنية الأدبية، تتشابك معًا في كل واحد متجسد ومحدد بعناية.

---

(28) سمير عباس: مرجع سبق ذكره، ص 36.

(29) أحمد مولاى لكبير، العناصر المكانية والتأثيثات المشهدية في الرواية المغاربية، فضاء الصحراء نموذجا، رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة جيلالى ليابس، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، 2017، ص 99.

(30) انظر: ميخائيل باختين: أشكال الزمان والمكان في الرواية، ترجمة: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1990، ص218.

وتتشكل بنية الزمان والمكان فى النص المسرحى من مجموعة العلاقات اللغوية التى تؤسس للفضاء المتخيل، وتعمل على تحويل النصوص الكلامية وغير الكلامية (الإرشادات)، إلى معان ودلالات تدرك لا عن طريق الألفاظ وحسب، بل بوساطة تشكل الألفاظ ووضعها؛ لأن الألفاظ ليست سوى انعكاس لمحمولات نفسية تتموضع ضمن سياق ورودها فى النص المسرحى، وتخضع بالدرجة الأولى إلى أسلوب الكاتب سواء تقاطعت أم تداخلت أم تدرجت بالظهور أم بالاختفاء، وهى تخاطب المدركات العقلية ومرجعياتها عند المتلقى وتحدد قدرته على الفهم والتفسير.

وانطلاقًا من مقولة السيميائى البولندى "تاديوش كوفزان" T. Kowzan "أن كل شيء فى التمثيل المسرحى علامة".[31] فستبدأ آلية اشتغال الباحث على نص "سر الطلسم" من النص المكتوب الذى أنجزته الكاتبة وحملته أفكاره ومضامينه وحواراته وإرشاداته المسرحية فبقيت الكلمات على الورق – بوصفها نصًا مقروءًا – محملة بعلامات لغوية تنتظر من يفك شفرتها ويربطها برؤية فكرية أو سياسية أو اجتماعية، وهو ما سيمارسه الباحث فى الجزء التطبيقى.

الزمكانية فى نص "سر الطلسم":

فى السنوات الأخيرة وتحديدًا منذ أن بدأ المسرح السعودى يرتحل فى فضاءات مسرحية أوسع، ويقدم تجربته فى تظاهرات مسرحية كالمهرجانات المسرحية العربية على سبيل المثال، اتخذ النص المسرحى السعودى مسارًا جديدًا خلقته فرص الاحتكاك والتلاقح والتنافس بين المسرح السعودى والمسرحيين العرب وغير العرب، وأبرز ملامح هذا المسار انخراط النص المسرحى السعودى فى المسرح بمفهومه الجديد الخارج عن

(31) كير إيلام: سيمياء المسرح والدراما، ترجمة: رئيف كرم، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء، 1992، ص 33.

سياق المسرحية بمفهومها الكلاسيكى والانفتاح على مختلف المدارس والاتجاهات الحديثة فى الكتابة المسرحية كالرمزية والتعبيرية والعبثية.

وتعد نصوص "ملحة عبد الله" المسرحية تجربة متفردة تتميز بالخصوصية، وتخطو خطوات جادة نحو كسر المألوف، وتقديم نصوص انساقت بكل عناصرها إلى فكرة التجريب وفلسفته، ولاسيما أن "نصوص الكاتبة اللاوقعية – بشكل عام – تتخطى المسرح العربى، لتمثل المسرح الإنسانى الشامل، القادر على خلق المتعة، وإيجاد التأثير فى المجتمعات العالمية كافة، على مختلف الرؤى والتوجهات والمستويات الثقافية المختلفة"،[32] ومنها نص "سر الطلسم" الذى يمثل رفض لاستمرارية سطوة الإنسان على الآخر، وصراع السلطة والقوة، والتعدى حد البطش، وفق هيئة ميلودرامية تقترب بشكل كبير من اللاواقع والخيال، وتتخطى حدود الزمان والمكان؛ حيث تبدأ بالتقاء شاب صغير مضرج بالدماء –يدعى "مصباح"– بشيخ عجوز يقف أمام كهف قديم ممتلئ بأجساد الموتى: (الاسكندر الأكبر، خاقان، نبرون، أبوقيس، الحجاج، تيمورلانك، نابليون، هتلر، موسولينى)[33*]، وهى أسماء لشخصيات بسطت سيطرتها

---

(32) حليمة مظفر: المسرح السعودى بين البناء والتوجس، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2009، ص 185.

(*) شخصيات تاريخية:

- الاسكندر الاكبر: خلف الإسكندر المقدونى والده على عرش البلاد سنة 336 ق.م، وورث الإسكندر عن أبيه جيشًا قويًا ذا جنود مخضرمة. وقد مُنح حق قيادة جيوش بلاد اليونان كلها، فاستغل ذلك ليُحقق أهداف أبيه التوسعيّة، كان الإسكندر يسعى للوصول إلى نهاية العالم والبحر الخارجى الكبيرو تمكن من خلط الثقافة الإغريقية الهلينية بالثقافات الشرقية المختلفة للشعوب الخاضعة له، كما أسس أكثر من عشرين مدينة تحمل اسمه في أنحاء مختلفة من إمبراطوريته.
- خاقان: أبو محمد الفتح بن أحمد بن غرطوج، هو وزير وأديب وشاعر ترعرع في أحضان الدولة العباسية، من أصول فارسية، عينه المتوكل أميراً ونائباً لشؤون مصر وإفريقية. بدوره في إخماد الفتنة التي وقعت بين بطون قبيلة تغلب العربية عام 243 هجرية 857 ميلادية حين عهد إليه المتوكل بذلك.

على العالم بقوة السلاح أو قوة اللغة والخطاب أو من خلال المكر والخديعة والقهر والاستلاب. يطلب الشاب النجدة من إصابة بيده؛ حيث أرهقه نزيف الدم والألم وطول البحث عن مغيث، ويتلقاه الشيخ الذى يبحث هو الآخر عن بعث الروح فى تلك الأجساد البالية من جديد، ويكون دم الشاب النازف هو مفتاح "الطلسم"، أى هو التعويذة الباعثة لحياة الشخصيات المحنطة داخل الكهف، تعويذة خلودهم فى هذه الحياة، فالوقت الذى تنتهى فيه حياة الشاب هو ذاته وقت تجديد أرواحهم ونشر أفكارهم

- نيرون: كان خامس وآخر امبراطور الإمبراطورية الرومانية من السلالة اليوليوكلودية (من أوغسطس حتى نيرون) (27 ق.م. –68 م)، وقد عرف عنه انغماسه في اللهو والتلذذ بالقتل وإراقة الدماء وقد قامت كثير من الانقلابات والثورات ضده، مات منتحراً في عام 68م .
- أبو قيس: أبو قيس بن الأسلت، كان سيد قومه وأسندت إليه الأوس حربها يوم بعاث الذي انتصر فيه الأوس على الخزرج، وكان يعدل به ابن الخطيم في الشجاعة والشّعر، قيل أنه شهد الإسلام، ومات عليه.
- الحجاج: أبو محمد الحجاج بن يوسف الثقفي (714 م)، قائد في العهد الأموي، وكان سَفَّاكاً سَفَّاحاً مُرْعِباً باتِّفاقِ مُعْظَمِ المُؤَرِّخِين.
- تيمورلنك: قائد أوزبكي من القرن الرابع عشر ومؤسس السلالة التيمورية في وسط آسيا، كان تيمورلنك قائدًا عسكريًا فذًا قام بحملات توسعية شرسة أدّت إلى مقتل العديد من المدنيين وإلى اغتنام مجتمعات بأكملها، وقد توفي في عام (1405م) بعد أن دانت له البلاد من "دلهي" إلى دمشق، ومن بحيرة آرال إلى العراق.
- نابليون بونابرت: قائد عسكري وسياسي فرنسي، قاد عدَّة حملات عسكرية ناجحة، وحكم فرنسا في أواخر القرن الثامن عشر حتى بنى إمبراطوريَّةً كبيرة سيطرت على مُعظم أنحاء أوروبَّا القاريَّة إلى سنة 1815 عندما سقطت وتفكَّكت، ويُعدُّ أحد أبرز القادة العسكريين في التاريخ، وقد يراه معارضوه طاغية جبارًا أعاد الحكومة لإمبراطورية ووزع المناصب والألقاب على أسرته ودخل مغامرات عسكرية دمرت الجيش.
- هتلر: سياسي ألماني نازي، ولد في النمسا، وكان زعيم ومؤسس حزب العمال الألماني الاشتراكي الوطني والمعروف باسم الحزب النازي. حكم ألمانيا في الفترة ما بين عامي 1933 و1945، وقد نظر إليه بعض المؤرخين على أنه من أكثر الشخصيات دموية في التاريخ الحديث؛ حيث تسببت سياساته في قتل ملايين المدنيين والعسكريين، خلال الحرب العالمية الثانية.
- موسوليني: من مؤسسي الحركة الفاشية الإيطالية وزعمائها، يعد من الشخصيات الرئيسة المهمة في خلق الفاشية، دخل الحرب العالمية الثانية مع دول المحور، وقد تمت هزيمته وألقي القبض عليه ومن ثم أعدمته حركة المقاومة الإيطالية.

فى دورة جديدة تعيد للأذهان مرارة السطوة والبطش التى عانت منها المجتمعات العربية على مر عصورها.

هذه التفاصيل الإنسانية المشحونة بأبعاد فكرية وإيحاءات رمزية لواقعنا السياسى والتاريخى فى الصراع مع الآخر، باختلاف أشكاله وتنوع صوره، فى حاجة إلى قراءة متأنية عميقة لفك شفراتها داخل نسق زمانى ومكانى يعمل بوصفه معادلًا مسرحيًا ينطق بالمعنى ويعبر عن جوهر القضية.

ولا شك في أن للنص الموازي وظائف دلالية وجمالية تمنح العمل الأدبي بعدًا جماليًا، وقد اهتمت الدراسات التي تناولت تحليل النص بكل ما يقع داخل إطار النص من عناوين وإرشادات ومقدمات، وكان العنوان أحد أهم النصوص الموازية للخطاب الأدبي عامةً والمسرحي خاصةً؛ لأنه يرتبط بعلاقات داخلية مع النص وأصبح العتبة التي من خلالها يلج المتلقي إليه، وأصبح من الضرورة البحث في بنيته ودلالته ووظيفته التي يؤديها داخل هذا الخطاب.

وقد حضر المكان وبقوة بداية من العنوان فسر الطلسم لم يكن عنوانًا سائبًا أو عديم الجذور فى تربة النص، بل كان تهيئة وبداية، أو خطوة موفقة نحو المكان؛ حيث تمارس لفظة الطلسم فاعليتها الدلالية باستدعاء مكان الأحداث واستحضاره فى مواجهة المتلقى استحضارًا مرئيًا؛ فالطلسم متعانق فى مخليتنا الشعبية بكونه يفيد الغموض والإبهام الذى نسعى لرفعه وإزالته نظرًا، لما يحمله من دلالات السحر والتسلط والإيذاء، فكل غامض هو مخيف ولا يلبسه الخوف إلا لإخفائه شيئًا أو سرًا، يراد الإبقاء عليه فى حيز الكتمان، لذا لزم بقائه متواريًا في مكان له خصوصيات ضيقة، إذا انتهكت حرماته شاع الطلسم وفقد جراء ذلك قيمته الأسرارية والسحرية؛ ومن هنا مثل العنوان تمهيدًا

لتقبل المفردات التشكيلية المتنافرة (كهف– جبل– وادي– شجرة صبار– شلال مياه... إخ) والتى تتسق جميعها مع أجواء الطلسم، وما يحتويه من غموض وأسرار.

يرى "رومان انجاردن"[34] Roman. Ingarden "أن الكاتب يكتب من خلال إرشاداته المسرحية تصورًا لعمله الفني بما يشمله من مفردات بصرية وسمعية تكتسب دلالات تتفق مع رؤيته الفكرية"، وقد تأكد هذا الرأى من خلال الاستهلالات الوصفية في النص المرافق، والتي شكلت إطارًا مكانيًا وزمانيًا قادرًا على تكثيف الحدث على كافة المستويات، كما أن فيه وصفًا للصور والتفاصيل والحيثيات الدقيقة المحيطة بالمشهد، والتى تساهم بشكل مباشر أو غير مباشر فى تفسير الجدليات والغوامض:

"واد بين الجبال العالية، تتوسطه قمة يعلوها كهف، تراصت الأحجار على جانبيه، صوت الريح يتردد صداه بين الجبال، على يمين المنظر توجد شجرة صبار ضخمة، وعلى اليسار يوجد شلال مياه ينساب من بين الأحجار".[35]

إن تحليل معطيات البنية المكانية وفق آليات الزمن وتحولاته المستمرة يتطلب فهمًا عميقًا لفكرة النص عبر الثنائيات المتضادة الممتدة ودلالاتها المتعددة ما بين (الحاضر والماضى)، و(الحقيقة والوهم)، و(الحياة والموت)، و(السطوة والإذعان)؛ حيث تكشف لنا القراءة الأولى للنص عن ثلاثة عوالم أساسية، أولها: دائرة العوالم الحقيقية، الحاضر الذى يمثله الشاب بدمه النازف، وثانيها: العالم الغيبى الظاهر أو منطقة العبور بين العوالم ويصنعها الرجل العجوز بهيئته الغرائبية، والذى يؤمن بفكرة السطوة والقهر. وكيف أنها رغبة ملازمة لاستمرار الحياة، ولبعث التجدد فيها كفكرة لا إنسانية يتوارثها الإنسان وأن إمكانية ذلك لن تكون إلا بالدم، أما ثالثها: فهو العالم

(34) Roman. Ingarden: The Literary Work of art, trans by Grabowiez, G. Evanston, North west uni Press, 1973, P. 12.

(35) ملحة عبد الله: سر الطلسم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2003، ص204.

اللاوقعى المتخيل وهو الماضى الذى تمثله شخصيات تاريخية ترمز للسطوة والسلطة المطلقة والمؤثرة فى أزمنة وأماكن متباعدة على مستوى التاريخ؛ حيث تظهر بشكل عجائبى فى عالمها البرزخى بين حقيقة الموت ووهم الحياة على هيئة مومياء، يصفها العجوز بقوله:

"يتمددون بداخل هذا الكهف كل إلى جانب الآخر بأسمال ممزقة، فلا يبدو منهم سوى الجلد يغطى العظم البارز، فلم يقاوم الزمن منهم سوى هذه اللحى البارزة التى استطالت حتى أقدامهم، تحركها الرياح يمينًا وشمالًا كل صباح ... إن نيران عيونهم المتوقدة تحيل ظلام الكهف إلى فوهة الجحيم كل مساء".(36)

ويجمع العوالم الثلاثة مكان يستفز الأذهان ولا يكف عن مساءلة الدلالة، ويتميز بصفة التقاطب التى تقوم على ثنائية متضادة تجمع بين عناصر متعارضة تتمحور حول (المفتوح والمغلق) (المرتفع والمنخفض)(الداخل والخارج)، فنحن أمام مكان متسع مفتوح وكهف مغلق وجبال مرتفعة، والجبل لأنه مكان مرتفع فقد أدى أدوارًا حاسمة فى تحول المعتقدات حول دلالاته؛ حيث وقف دومًا عائقًا فى وجه الأعداء الذين يستعصى عليهم البحث عن المقاومين بين جنباته، فكان حليفًا طبيعيًا للإنسان الثورى المتمرد ورمزًا للقوة والصمود، ومن هنا تحتل صورة الجبل في النص مقامًا متميزًا يكشف عن روح الثورة والرغبة في التغيير. أما الوادى كمكان متسع مفتوح فيحمل دلالتين متناقضتين، فقد يكون رمزًا للانطلاق والحرية، وقد يوحى أيضًا بالفراغ والبرودة وذوبان الكيان وتلاشيه، فيتيه فيه الإنسان ويفقد نفسه، إلى جانب أن المكان المفتوح يلعب دورًا سيميولوجيًا بوصفه مكانًا لا يوحى بأية حماية أو طمأنينة.

(36) المصدر السابق، ص205.

كما أن هناك مفردات بصرية متضمنة تشكل فى مجملها شفرات مكانية تسهم فى تأكيد الدلالة كشجرة الصبار الضخمة، بكل ما تحمله من دلالات التحمل والمقاومة، بالإضافة إلى الكهف الذي شكل إحدى العلامات المكانية الفارقة فى النص؛ حيث صورته الكاتبة باعتباره حاملًا لمعنى ولحقيقة أبعد وأعمق من حقيقته الملموسة الظاهرة، وأزاحته من موقعه كعلامة أيقونية تشير لتجويف طبيعى فى صخر أو جبل، إلى علامة رمزية تسيطر على المشهد بحيازتها لمركز الثقل وشغلها لقمة تتوسط الوادى بين جبلين، لتجسد فى صورة جمالية بليغة بنية القهر والسطوة –المهيمنة على الشخصيات والأحداث– وهى فلسفة ممتدة زمانيًا ومكانيًا، بوصفها نتاجًا متوقعًا لكثير من رغبات الذوات عبر تاريخ البشرية، وجاءت (الأحجار) كمفردة مكانية لتشحن الصورة بطاقة إيحائية تتفاعل مع الكهف، وترمز لقسوة قلوب ساكنيه، دلالة على ما جبلوا عليه من فظاظة وغلظة.

وبالرغم من أن الكهف مكان مغلق أمام العالم الخارجى والزمن الحاضر، فإنه فى الأماكن المغلقة توجد دائمًا فتحة مادية تؤدى إلى الخارج، وتتمثل هنا فى باب الكهف الموارب الذى يكشف جزءًا من المومياوات المكدسة داخله، والذى يعطيه السياق صفات تخرج به عن مجاله الطبيعى كمفردة مكانية واقعية؛ ليأخذ دلالة رمزية بوصفه بوابة للعبور بين العوالم الواقعية واللاوقعية، ليخلق النص ثنائية متضادة تجمع بين عناصر المكان والزمان والشخصيات، ويمثل طرفيها (الواقع والحاضر والخارج والشاب) من جهة و(اللاواقع والماضى والداخل والمومياوات) من جهة أخرى، وبينهما يقف العجوز فى دائرة اللاحدود وفيها تظهر تقنية تكسر الزمان والمكان والواقع واللاواقع.

وكلها رموز يحتملها خطاب النص وتنعكس بواقعها المادى على المستوى النفسى للشخصيات.

وقد يعتقد المتلقي أن تعمد "ملحة عبد الله" عرض مكان واحد ثابت –من بداية الأحداث حتى نهايتها– يقلل من أهمية النص ويضعف من العلاقات الديناميكية بين الشخصيات، لكنه –مع ازدياد الوعي بأهمية الدور الفعال الذي يلعبه المكان الدرامي– يكتشف أن الهدف من ثبات المكان هو ثبات المؤثر الذي يعمل على إذكاء الصراع الداخلي، وهذا الثبات يقود الشخصية إلى اللحظة التي يتوقع فيها المتلقي قرب انفجاره؛ حيث تبدو أصغر وأبسط حركة للشخصية ترسمها الكاتبة عبر النص المرافق، كأقوى حركات النص؛ مما يثير اهتمام المتلقي، ويدفعه إلى فهم طبيعة العلاقات التي تربط بين الشخصيات.

ولأن الحركة كما يقول "كوفزان"، هي "الوسيلة الأكثر ثراءً والأكثر ليونة بعد الكلمة للتعبير عن الأفكار، التي تدور حولها كل الدراما"[37] فقد لجأت الكاتبة إلى وصفِ تلكَ الحركات بلغةٍ أدبيةٍ فنيةٍ، تبدأ من لحظة التحول من الجمود الممتد لقرون، إلى الحركة؛ حيث "يقف العجوز، ويسير حتى يقف، فاتحًا قدميه، وبين قدميه يرقد الشاب"[38]، وهو إقرار لحراسة الأزمنة والأماكن والتاريخ والشخصيات من سطوة النسيان، ومن ثَم يتحرك العجوز راقصًا على جرح الشاب (الذات المعاصرة)، طربًا وفرحًا بعودة الدم، وعودة الألم والظلم.

أما على مستوى الزمان فقد كان الزمن الحاضر هو لحظة البداية فى هذا المكان الغامض، ويمثله الشاب حيث الألم والأمل، والموت والحياة، والحرية والقتل والدم وما يقابلها من حب فى البقاء ومقاومة للفناء.

"الشاب : لقد جئت إلى هنا مرغمًا، فضمد جرحى أولًا يا والدى الشيخ

العجوز : منهك أنت يا ولدى، ولكن!

(37) T. Kowzan: Literature et spectacle, La Haye, Edition mouton, Paris, 1975, P. 88

(38) ملحة عبد الله: مصدر سبق ذكره، ص 206.

الشاب : ولكن ماذا؟ جرحى ينزف، والموت قاب قوسين أو أدنى، وتقول لكن!، أفعل شيئًا أى شيء.

العجوز : قل لى أولًا: ما سبب جرحك؟

الشاب : إنها رصاصة مصاب، الرصاصة ترقد فى كتفى .. أفهمت؟"[39]

وأمام سطوة الرغبة فى الحياة من جانب الشاب، يعرض عليه العجوز ترياقًا مركبًا يجمع التراب بالماء، ويعيد ترميم الإنسان من جديد وعندما يرفضه يباغته العجوز بقوله: النار شفاؤك.

ورويدًا رويدًا يبدأ الانزياح للمتخيل والارتداد للزمن الماضى، وما فيه من دوائر تتسع للتجريب والمغامرة فى النص، وتصنع الإبداع والدهشة من خلال التداخل التام بين الواقع واللاواقع؛ حيث يكون للخيال دورًا أساسيًا ومؤثرًا على صيرورة الأحداث.

وتتجلى القيم التعبيرية والجمالية للزمن فى نص "سر الطلسم" من تقسيمه إلى مستويين أساسيين كل منهما يكون محفزًا على تفجير دلالات المكان وتعميق أبعاده النفسية.

1- **المستوى الأول:** هو مستوى اللحظة الآنية، وهو زمن حاضر دائمًا مع دوام حركة الحوار، وتعيشه الشخصيات مع مجريات الأحداث، ويبدأ مع جلسة العجوز الهادئة أمام الكهف، واختراق الشاب "مصباح" للمكان.

2- **المستوى الثانى:** هو مستوى الزمن المرتد الذى يحيل الحاضر إلى ماضى يتميز بمستويات متفاوتة مثل ماضى قريب وبعيد، ومن ثم نشأت أنواع مختلفة من الاسترجاع.

---

(39) المصدر السابق، ص 207.

أ- الاسترجاع الداخلى (الماضى القريب): ويرتبط بذكريات الشاب عن مدينته البائسة، ويقع فى نطاق منظور الشخصية ورؤيتها الخاصة عن المكان والأحداث بحيث تبدو الشخصية وكأنها لا تعيش الحاضر، أو تبدو أزمة الحاضر لديها كأنها نتيجة حتمية لما حدث فى الماضى.

ب- الاسترجاع الخارجى (الماضى البعيد) ويرتبط بذكريات جمعية خارج الذات، تستدعى شخصيات تاريخية تجسد فكرة السطوة الممتدة عبر الماضى والحاضر والمستقبل، كما يرتبط هذا النوع من الاسترجاع بمفردات مكانية وعلامات مادية تسهم معه فى تأكيد الفكرة كالكهف وورقة الطلسم والدم.

ويتضح مما سبق أن جمالية الزمان فى نص "سر الطلسم" تنشأ من علاقته الوثيقة بالمكان، إلى جانب تحرره من خصائصه المتعارف عليها، من حيث التسلسل الزمنى المنطقى، وأفقية الحدث، وهو ما دفعه إلى تخطى المألوف، وتجاوزه للمعايير ليكشف عن أعماق الذات الإنسانية ورغباتها.

ويبدأ الانزياح الزمني من لحظة حديث العجوز المفاجئ عن المكان الأثرى الذى يقفان فيه، وأزمنة الانتظار التى يعيشها، وملامح الشخصيات القابعة فى دهاليز الكهف المظلم، فالعجوز هو صانع التحول من الحاضر إلى الماضي، من العالم الواقعى إلى العالم الوهمى المتخيل؛ حيث يتربع أمام الكهف كتمثال ساكن بهيئة عتيقة، ولحية وشعر أبيض طويل، يعكس صورة الزمن المتبلد، الذى صنع منه صورة عجائبية تختلط فيها أساطير حراسة الأضرحة، والدم النازف حولها، والقرابين المقدمة لمن بداخلها، وسكينة المكان، وهى دوائر من الرموز والمعانى المغلفة بالغموض والضبابية، وانتظار ما هو خارق للعادة ويتجاوز التوقعات.

يخرج العجوز من بين ثنايا ملابسه ورقة مطوية، يفردها بعناية شديدة ويضعها أمام الشاب.

"العجوز : انظر، دقق النظر فى ملامح هذه الصورة.

الشاب : ما هذا؟!

العجوز : مهلًا يا بنى ألم أقل لك لا تتحرك؟ دع الدم يتخثر، ثم ماذا يفزعك أن الفرج قد دنا لنا ولك؟

الشاب : فرج؟! من أين الفرج؟! ثم إنه الموت بعينه، ثم قل لى: من الذى أتى بصورتى؟!

العجوز : نحن مكبلون منذ الآن السنين ننتظر قدومك، ونحن بين هذه الجبال الراكدة.

الشاب : تقول نحن؟! من أنت؟ ومن معك؟

العجوز : (يشير إلى الكهف) هم، وأنا حارس المكان قلت لك منذ أربع مئة أو ألف سنة".[40]

يشعرنا الحوار السابق بأننا أمام لغة أدبية مؤثرة استطاعت أن توجّه الإحساس إليها، وأن الصور الفنية المطروحة في هذا الجزء من الخطاب لا تكتفي بأن تخضع خيال القارئ لرسم المشهد، بل وتستحثه للتماهي مع المعاني البعيدة التي يراها القارئ بذهنه؛ حيث تتجلى القيمة التعبيرية للزمكانية في النص من خلال ظلال فكرة انتظار المخلص –التى تخيم عليه– وأجوائها التى تتشابه مع أجواء مسرح العبث، فمكان الاغتراب ممتدًا متداخلًا كالمتاهة، لا يفضى إلى أى استقرار، بل يحاصر العجوز بدوائر التوجس والقلق والترقب، أما زمن الاغتراب فهو ممتد أيضًا بموازاة المكان،

(40) ملحة عبد الله: مصدر سبق ذكره، ص 208.

لسنين لم يستطع تحديد عددها بدقة، لشدة وطئتها وثقلها على نفسه، لذا يتبرم العجوز بهذا الزمان وينشد الخلاص من قبضته، فزمكان الاغتراب فى "سر الطلسم" خانق وممتد ومتداخل، ومعبر عن فكرة السطوة الأبدية.

كذلك يمكن ملاحظة التلازم مع الزمن الذي يتلاحم مع الشخصية فتؤثر الشخصية فيه ويؤثر فيها، باعتبار أن الزمن أداة تكشف عن أعماق الشخصية وجوانبها الخفية ومستوياتها الفكرية، فتمثل الشخصية بذلك العصب النابض للزمان.

"وإذا كان الزمان معينًا بوجود الحياة، فإن المكان يأخذ قميته من الحياة ذاتها"،[41] فلولا انتظار العجوز فيه، واقتحام الشاب له، لأصبح مجرد مساحة أسمنتية جامدة، خالية من أى معنى، ومن ثم تأتى المومياوات الممددة فى الكهف، لتعبر عن سكون اللحظة الآنية باتجاه الماضى، حيث الأزمنة المتعددة الظاهرة على هيئة شخصيات تاريخية معروفة، يكشف وجودها القدرة على نقل الصراع من الحاضر إلى الماضى، بذات الرمزية، فالإنسانية بطبيعتها تبحث عن التحرر من سطوة الآخر.

الشاب : (يقرأ) من جاء من مقدونيا بالحلم الأعظم ... هولاكو خان والجيش الذهبى المنتصر .. خاقان المشرق والمغرب حارق روما العظيم، أبو قيس الجاثم على أفراس النهر المنكوبة، وابن يوسف الحجاج حاصد الرؤوس اليانعة، تيمور لنك، نابليون، وهتلر وموسيلينى ما هذه الأسماء؟ .. ما هذا؟ أيجمع أسماء الطغاة كلهم فى ورقة أقرؤها وأنا أتلوى بين يديك يا رجل".[42]

(41) أحمد خلف، عائد خصباك: دراسات في القصة القصيرة والراوية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987، ص 174.

(42) ملحة عبد الله: مصدر سبق ذكره، ص209.

إن تلك الشخصيات هى ذوات ساهمت فى انفتاح النص المسرحى على أزمنة وأماكن ممتدة عبر التاريخ، وكشفت عما وراء الأحداث وتواتر الثيمات ورمزيتها كالسطوة وإراقة الدماء، وصناعة الإمبراطور، والحكم الممتد بلا نهاية، وخلق القوانين الذاتية وفق مبدأ الأنا وما أريد، وهى شخصيات غائبة حاضرة؛ حيث لم يكن لها دور ظاهر فى النص المسرحى، ولكنها بقيت فى حيز الأنموذج أى المثال الساكن، بكل دلالاته وإيحاءاته، ولها دور حيوى فى خلق الصراع داخل المكان، ومن ثم لا يرى المتلقى الشخصية ذاتها، لكنه يستشعر ماهيتها عبر الإدراك التام للموقف النفسى والفكرى الذى يصنع الحدث الداخلى للنص، فكلها أسماء تحمل حلم الغزو وأطماعه، وتمثل فى العالم والتاريخ العربى صورة للطغيان الذى أعقبه عصور من الانهيار الحضارى والإنسانى، وهى بلاشك تفتح أبوابًا تأويلية واسعة يأتى منها (الخلود والبقاء والسطوة والقدرة والاستيلاء والاستلاب والسلطة ... إلخ)، وترسم صورة مكررة لذات الفعل الإنسانى عبر التاريخ، ولكن فى أماكن وأزمنة متعددة، فهى موغلة فى القدم وفى العدد، وساهمت –بشكل أو بآخر– فى تكوين ظاهرة بشرية ممتدة تؤمن بتلك الأفكار، ويمثلها فى هذا النص الرجل العجوز.

"العجوز : السر كله فى هذه الرائحة وفى الصورة انظر (يضع الصورة أمامه).

الشاب : الصورة بدأت تحترق! من الذى رسمها.

العجوز : شيخ عابر سبيل، حينها رآهم ينامون فى سبات عميق منذ آلاف السنين، وأنا حارسهم الوحيد فأعطانى هذه الورقة: "سيأتى زمن يقدم فيه شاب يافع من خلف النهر، فى المركب المثقوب، يتدفق دمه، يتخثر على

لهب النار المشتغلة، يعبر فوق الحيات والأفاعى يحيا لتحترق الصورة وينفك الطلسم"".[43]

وتتسع التداخلات على مستوى الزمان والمكان، ما بين الحاضر والماضى، والداخل والخارج، لتبرز جمالية الزمكانية وقدرتها على التعبير عن الفكرة، فعودة الماضى القابع داخل الكهف، مرهون بحرق دم من يمثل الحاضر خارجه.

كما تتنوع العلامات المادية فى النص، عبر ارتباطها بمفردة الكهف، وما يحتويه، وتأتى فى مقدمتها الورقة والصورة، فالحقيقة تعنى قطعة ملموسة من الورق، واللاحقيقة هى الظواهر الغرائبية المحيطة بها، وعليه تشكل الورقة فضاء مكانى يجمع انعكاس صورة الشاب بالطلاسم التى لا تتضح معالمها إلا بحرق الدم المتخثر عليها، وبها يعود الماضى، وتتبعث الأرواح الخالدة في الكهف، الصانعة لجدليات التاريخ الخاضع دائمًا لقانون السطوة، والذي عبرت الكاتبة عن استمراريته الزمنية بصورة مكانية بصرية من خلال شلال المياه المتدفق.

ويتصاعد الصراع النفسي للشاب، متعلقًا بالزمان والمكان، فنحن نحس بالزمان من خلال نسق الأحداث وصيرورتها، فمثلًا ندرك امتداد شخصية الشاب زمانيًا من خلال نموها وتطورها، وانتقالها الفعلي بين الأماكن، فمنذ أن عبر النهر هاربًا من مدينته، حتى وصوله لهذا المكان الغامض؛ وهو خاضع لسطوة الآخر، التى تجسدت على هيئات متعددة مابين الماضي والحاضر وال "هنا" وال "هناك"، منها صورة العجوز الذى يسلبه دمه النازف؛ ليفك به سر الطلسم، ومن قبله صورة الطغاة فى مدينته التى نزح منها هاربًا من قسوتها، ليجد نفسه فى مكان أشد قسوة.

(43) المصدر السابق، ص211.

"الشاب : حين قدمت إلى هنا اعتقدت أنى نجوت.

العجوز : نجوت! نعم، لقد نجوت، ولكن قل لى: ممن تريد النجاة؟

الشاب : أوضاع مدينتنا، وشظف العيش يؤرقنا، تقدمت أنا ورفاقي، ناولته رصاصة، استقرت فى رأسه وهربنا.

العجوز : من؟

الشاب : تلك الهولة أو اللعنة التى نزلت على حقولنا الخضراء حتى هجمت علينا جحافلهم من الجو والبحر والبر، فتحولت أراضينا الخضراء لأراضى صفراء.

العجوز : والرصاصة التى فى كتفك؟

الشاب : إنه ناب الهولة، أشد فتكًا وسمًا من رصاص قناصة، ترقد فى كتفى".(44)

تستحضر الكاتبة من خلال المشهد السابق ما هو خارج المكان، فالمنظر فى هذا النص ليس مكانًا مغلقًا على نفسه، بل مفتوحًا على ما هو خارجه؛ حيث يطل الشاب على مدينته المنكوبة، ويسرد آلام الماضى القريب، الخاضع هو الآخر لفكرة السطوة، وكأن المومياوات القابعة داخل الكهف هى امتداد لمشهد الشاب الهارب من سطوة زمن يعيشه؛ ليصدم بالماضى المعبأ بذات السطوة، وما يمثله من صراع إنسانى مستمر.

وهنا تمثل المدينة – بالنسبة للشاب – مكان المشكلة، حيث شظف العيش وسطوة الهولة التى حولت الأخضر إلى أصفر يابس، والتعب والإعياء من الجرح العميق، فأصبح المكان بطلًا مضادًا للشخصية، وانزاح من كونه مكانًا ملموسًا إلى أداة ضغط أرغمته على الفرار منها، وتحولت المدينة من مكان قريب أليف إلى مكان طارد

(44) ملحة عبد الله: مصدر سبق ذكره، ص213.

معادى غريب عن الشاب، لا يعرف فيه الأمان والاستقرار بفعل سطوة الاحتلال، وظل المكان الغائب (المدينة) مشكلًا قيمة بصرية مهيمنة على المكان الحاضر الذى لجأ إليه الشاب ظنًا منه أنه الحل لمشكلته، فإذا به يواجه مشكلة أكبر، ويكتشف أن وعيه مفارق لقانون المكان؛ حيث يقع فريسة للعجوز الذى ينتظره ليعيد بدمه المتخثر الحياة لرموز السطوة على مر التاريخ.

وقد ساهم التقاطب فى تحقيق القيم التعبيرية والجمالية للمكان بالكشف عن عمق دلالته، من خلال الثنائيات المتناقضة التي شكلت محفزًا ذهنيًا للمتلقي، يعينه على فهم النص، ففضاء المكان المفتوح أصبح بالنسبة للشاب مكانًا مغلقًا وسجنًا وتعذيبًا، كما عكست قطبية المكان (الأليف/ المعادى) ثنائية التعارض بين الوطن والاغتراب؛ فالإنسان لا يحتاج إلى رقعة جغرافية يعيش فيها، وإنما تجده دائمًا يصبو إلى مكان حميمى يضرب فيه بجذوره، ويعبر به عن كينونته ووجوده، وينعم فيه بحريته المطلقة، حيث الأمن والأمان.

وهنا لا تصف الكاتبة المكان بوصفه حيزًا تدور فيه الأحداث، ويضم الأبطال فحسب، بل عمقت مفهومه ليكشف عن حقيقة المأساة الإنسانية، شديدة الوطأة على الشعوب العربية التى اكتوت بسعير الاستعمار قرونًا طويلة.

وتتوزع المفردات البصرية فى المكان عبر ارتباطها بما آلت إليه المدينة؛ فمن المشهد الأول تحضر السطوة بلون قاتم على هيئة رصاصة تخترق جسد الشاب فينزف دمه؛ حيث تجسد الرصاصة العالقة فى كتفه، صورة التطور والتقدم الشرس الذى يصنع نهاية الإنسان على يد الآخر، أى صناعة الموت الحديث عن بعد بطريقة صامتة لامبالية، كما ترمز إلى الترصد والمفاجأة والطيش والتهور، وهى بحد ذاتها تشكل قدرة مؤثرة على صيرورة الحاضر، ورسم معالم النهايات المؤلمة، وهى فى ذلك تقترب من

النار التى تتجسد فى قطبية على هيئة مفتاح سرى ذى فكين، يتعلق الفك الأول بالعوالم الواقعية عبر قدرة النار على إيقاف نزيف الدم، أما الثانى فيفتح العوالم اللاواقعية بحرقها للدم المتخثر وفك ملامح الطلسم.

كما يحمل الدم المتبعثر على ملابس الشاب وعلى جسده وعلى بعض من زوايا المكان بفعل تنقلاته قطبية مزدوجة، "فبوصفه علامة مادية قد يرمز لروح الحمية الوطنية والدفاع المستميت عن الوطن، وقد يرمز –من ناحية أخرى– للشرف الضائع فى مدينته والجريمة المرتكبة هناك والخطر المحدق بهم والألم والخسارة التى حلت عليهم".(45)

وقد امتلك القارب بإعتباره مفردة مكانية غائبة، حضورًا مميزًا بوصفه عنصرًا دلاليًا مكملًا للفكرة ومؤكدًا لها، فقد هرب الشاب من الموت والدمار عابرًا النهر بقارب مثقوب، والقارب يستدعى فى ذاكرتنا الجمعية دلالة النجاة لارتباطه بسفينة سيدنا نوح عليه السلام، ومع ذلك يبقى القارب دالًا غائم الدلالة، ولا يتم الكشف عن معناه إلا بإضافة دال آخر (مثقوب)، يؤثر فيه ويكسبه معنى مغاير يشى بالموت الساكن فيه.

ولاشك فى أن جماليات اللغة فى النص قد جاءت مكملة للصورة البصرية للمكان، من خلال استخدام الألفاظ والرموز الموحية، فالكلمات الدالة على المكان ليست مرادة لذاتها، وعلى وجه الحقيقة، وإنما غايتها الإيحاء، فالكهف ليس كهفًا، والجبل ليس جبلًا، والمدينة ليست كأية مدينة، وكذلك كل المفردات المكانية التى

(45) فاطمة بنت صالح البرادى: تجليات الواقعية السحرية في مسرح ملحة عبد الله، بحث في كتاب المسرح السعودى بين الكتابة وتقنيات العرض، جامعة الملك عبد العزيز، كلية الآداب، السعودية، 2021، ص98.

أطلقت كل منها موكبًا ملونًا من الدلالات تتحرك بنيتها العميقة باتجاه معاكس لبنيتها الظاهرة. تأكيدًا لمقولة "أن النص المسرحى نص إشارة وليس نص عبارة."[46]

وتأتى النهاية مع انبعاث رائحة الدم المحترق فى أرجاء المكان، لتكون مفتاحًا للطلسم، فتحضر الأسماء القادمة عبر التاريخ وتنادى على "مصباح"، كرمز يضيء بدمه ظلمة الكهف، فتحيا جميع الأرواح الساكنة فيه، لتصنع مزيدًا من السطوة والسلطة الغاشمة، وتستمر بفعل الدم والألم والخوف.

"الأصوات : مصباح .. مصباح

(ينظران إلى الكهف فيتسع قليلًا وينقشع الدخان)

العجوز : لقد آن الأوان أن تدخل مدينتهم فقد استيقظوا

الشاب : سأشفى من جرحى؟

العجوز : بل ستحيا من جديد، وتحيا معك تلك الأرواح

الشاب : فليأتوا إلى هنا.

الأصوات : لن نستطيع، أنت الذى تأتى مدينتنا وتشفى من بابها (صوت صرخة عالية يمتد الصدى) تقدم يا مصباح".[47]

يتقدم الشاب والعجوز إلى الكهف، يزحف الشاب حتى الباب، بينما يعود العجوز إلى صخرته ينظر إلى الشلال، يتكاتف الدخان على باب الكهف، ثم يغرق المكان فى ظلام دامس.

يقوم هذا الحدث على الجمع بين المتضادات الزمانية والمكانية ما بين الحاضر والماضى والداخل والخارج، ويقدم صورة ترصد ثلاث لحظات متتالية للتحول من الواقع

(46) محمد راتب: النص والممانعة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999، ط1، ص 42.

(47) ملحة عبد الله: مصدر سبق ذكره، ص218.

إلى اللاواقع بفعل الدم وانكشاف الطلسم، "يأتى الصوت كصورة عجائبية أولى لتعلن بث الأرواح بتلك المومياوات القابعة داخل الكهف، ثم تأتي الصورة الثانية متمثلة في سكون الشاب بعد قربه من تلك الأرواح، ثم اختفاء الجميع خلف سحابة كثيفة من الدخان وهى الصورة الثالثة والأخيرة"[48]، التى جسدت من خلالها الكاتبة دلالات الضبابية والضياع لفكرة السطوة، ووجوب إيقافها، لتصبح كالمومياء، فكرة بلا روح، قابلة للتبخر كدخان عابر أمام بوابة الكهف، ليعود المشهد إلى البدايات؛ حيث صورة العجوز الغرابئية بذات المكان، وذات الملامح، وذات السكون، وهو يمارس فعل الانتظار، عبر استدارة زمنية تأخذ شكلًا دائريًا ترتبط بداياته بنهاياته، لتشكل دائرية الزمن معادلًا موضوعيًا للانهائية سطوة الآخر، التى ترغب الكاتبة في القضاء عليها.

ويرى الباحث أن مازاد من جمالية الزمكانية وقدرتها على التعبير هو نجاح الكاتبة في تحقيق التوافق بين الإيقاع البصرى والإيقاع السمعى للموسيقى والمؤثرات، مما أضفى على النص جوًا خاصًا ساعد على تحفيز مشاعر الخوف والقلق والتوجس، والإحساس بوطأة الزمن.

"الشاب : أوقف النزيف أرجوك

العجوز : لا، لا .. لا تتحرك فتتناثر قطرات الدم، فنحن بحاجة إلى قرص الدم، دعه يسيل حتى يتخثر.

(يشعل النار ويجلس، ويخرج طبلًا ومزمارًا ويبدأ فى عزف إيقاعات خاصة)

الشاب : أرجوك، احملني إلى القاربِ هناك، القارب المثقوب، لأعبر إلى أي مكان فيه حياة".[49]

(48) فاطمة بنت صالح البرادى: مرجع سبق ذكره، ص 110.

(49) ملحة عبد الله: مصدر سبق ذكره، ص210.

لقد كان للإيقاعات الخاصة الصادرة من مزمار العجوز دور كبير فى تعميق الإحساس بالفضاءات المكانية والزمانية، وتصعيد التوتر وتفعيل التحولات النفسية وتطوراتها لدى الشاب، وتصعيد الحدث الدرامي، وربط وحداته المتعاقبة، وتفعيل تحولاته وتطوراته، بطريقة عمودية يندمج فيها الواقع مع المتخيل، حتى يصل الذروة، وبها كان رجاء الشاب كي يحمله إلى القاربِ المثقوب، أي إلى الحياة التي يتحرر فيها من صخب الموسيقى الفاعلة في تعالي الحدث، وتأزم الحالة، وهي ثيمة خاصة تجعل من ذات المقطوعة الموسيقية مميزات خاصة.

كما نجحت الكاتبة فى إيجاد وسائل غير كلامية، ساهمت بشكل كبير فى تحقيق القيمة التعبيرية للزمان والمكان من خلال الإدراك الحسى والنفسى لهما، وذلك من خلال صوت الريح الذى يتردد صداه بين الجبال، معبرًا عن وحشية المكان، وشلال المياه الذى ينساب من بين الأحجار، معبرًا عن لانهائية الزمن، كما لعبت تلك المؤثرات، دورًا حيويًا بوصفها خلفية سمعية موازية لنبض الحدث ومنظمة لإيقاع تدفقه، فتعلو مع تصاعد حدة الأحداث، وتخفت بخفوتها.

ويتضح من التحليل السابق أن العلاقة بين الزمان والمكان فى نص "سر الطلسم" قد جاءت بصورة تداخل وتواشج، وفي فصلهما الكثير من العسف والافتعال، وهما معًا يساهمان فى خلق التأثير النفسى على الشخصيات وبلورة معنى النص، ومن هنا تنشأ جمالية الزمكانية، وقدرتها على التعبير.

نتائج البحث:

بعد القراءة التحليلية لنص "سر الطلسم"، توصل الباحث إلى مجموعة من النتائج يمكن إجمالها فيما يأتى:

1- أثبت البحث أن جماليات البنية المكانية في نص "سر الطلسم" برزت من خلال تحرك البنية العميقة للمكان باتجاه معاكس للبنية الظاهرة، مما ساهم في انفتاحها على العديد من الدلالات.

2- أوضح البحث تجلي جماليات البنية الزمانية من خلال تخلى الزمان عن خصائصه المتعارف عليها من حيث التسلسل الزمنى المنطقى وتميزه بالتداخل والدائرية، مما أضفى جوًا نفسيًا متناغم مع طبيعة الشخصيات والأحداث.

3- تشكلت البنية الزمانية والمكانية فى نص سر الطلسم عبر محورين أساسيين الأول: جمالية الزمكان الحاضر والثانى: جمالية الزمكان الغائب الحاضر.

4- ساهم التشكيل الزمكانى –على المستوى التعبيري– فى تقديم اسقاطات سياسية على واقعنا العربى المتأزم، يحيلنا إلى عصور السطوة والاستبداد التى عاشتها الشعوب العربية على مر التاريخ.

5- أكد البحث على أن دلالات المكان لا تتضح إلا من خلال وجهة نظر الشخصية التى تعيش فيه أو تخترقه، حيث تخلق دوافع الشخصية وصراعاتها دلالات جديدة للمكان.

6- ساهم التناغم بين الإيقاع السمعى (الموسيقى والمؤثرات) والإيقاع البصرى، فى تحقيق جمالية المكان والزمان ، والتأكيد على أبعادهما الدلالية والنفسية.

7- ساهمت صفة التقاطب والثنائيات المتضادة فى تكثيف الدلالة وتعميق الإحساس بالزمان والمكان، وإبراز خصوصية كل منهما وأبعاده النفسية والفكرية، وقد تجلت هذه الصفة فى النص من خلال العديد من العناصر المتناقضة منها (الحاضر/ الماضى)، (الداخل/ الخارج)، (المغلق/ المفتوح)، (البعيد/ القريب)، (الأليف/ المعادى) ... إلخ.

المصادر والمراجع العربية والمترجمة:

1- _ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1، 1997.

2- أبى عبد الرحمن بن أحمد الفراهيدى: كتاب العين، الجزء 7، دار الرشد للنشر، بغداد، 1981.

3- أحمد خلف، عائد خصباك: دراسات في القصة القصيرة والراوية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987.

4- أحمد مولاى لكبير، العناصر المكانية والتأثيثات المشهدية في الرواية المغاربية، فضاء الصحراء نموذجًا، رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة جيلالى ليابس، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، 2017.

5- الأزهرى: معجم تهذيب اللغة، تحقيق: رياض زكى قاسم، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط1، 2001.

6- الدليل العربي للسير الذاتية: ملحة عبد الله.

http://www.seraty.info

7- باديس فوغالى: المكان والزمان في الشعر الجاهلي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، أريد، 2008.

8- بدرى عثمان: بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ، دار الحداثة، بيروت، 1986.

9- بطرس البستانى: محيط المحيط، مكتبة لبنان، بيروت، 1991.

10- جاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، ط3، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1987.

11- جروان سابق: الكنز (فرنسي- عربي)، دار السابق للنشر، باريس، 1972.

12- جيرالد برنس: المصطلح السردى، ترجمة: عابد خزندار، 2003.

13- حازم شحاتة، الفعل المسرحى فى نصوص ميخائيل رومان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2005.

14- حليمة مظفر: المسرح السعودى بين البناء والتوجس، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، 2009.

15- سمير عباس: الزمكان في الشعر العربى المعاصر (بدر شاكر السياب، عز الدين المناصرة)، دار الصايل للنشر والتوزيع، عمان، 2015.

16- فاطمة بنت صالح البرادى: تجليات الواقعية السحرية في مسرح ملحة عبد الله، بحث في كتاب المسرح السعودى بين الكتابة وتقنيات العرض، جامعة الملك عبد العزيز، كلية الآداب، السعودية، 2021.

17- كير إيلام: سيمياء المسرح والدراما، ترجمة: رئيف كرم، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء، 1992.

18- محمد السيد إسماعيل: بناء فضاء المكان في القصة العربية القصيرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2010.

19- محمد راتب: النص والممانعة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999.

20- محمد عبد الله القواسمة: المكان عند غالب هلسا (مقال إلكترونى 2020)
https://www.addustour.com

21- محمد مرتضى الزبيدى: تاج العروس من جواهر القاموس، المجلد 9، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، 1993.

22- محمود نسيم: المخلص والضحية "رؤى العالم لدى محمود دياب وصلاح عبد الصبور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2013.

23- ملحة عبد الله: سر الطلسم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2003.

24- منصور نعمان نجم الدليمى: المكان في النص المسرحى، ط 1، دار الكندى للنشر والتوزيع، الأردن، 1999.

25- ميخائيل باختين: أشكال الزمان والمكان في الرواية، ترجمة: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1990.

26- نبيل حداد: بهجة السرد الروائى، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2010.

27- يورى لوتمان وآخرون: جمالية المكان الفنى، ترجمة: سيزا قاسم، عيون المقالات، الدار البيضاء، 1988.

المصادر والمراجع الأجنبية:

28- Roman. Ingarden: The Literary Work of art, trans by Grabowiez, G. Evanston, North west uni Press, 1973.

29- T. Kowzan: Literature et spectacle, La Haye, Edition mouton, Paris, 1975.

30- William Little: The shorter Oxford English dictionary, Oxford University Press, 1973.