التكوين الدرامي للنص المسرحي

« دراسات في نماذج مختارة »

الدكتور

محمد السيد سلامة نصر

الأستاذ المساعد بكلية اللغة العربية بالزقازيق ـ جامعة الأزهر

العدد الحادي والعشرون

للعام ١٤٣٨هـ / ٢٠١٧م

الجزء السابع

رقم الإيداع بدار الكتب المصرية ٦٩٤٠/ ٢٠١٧م

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

في هذه الدراسة ذهبت أبحث عن مكونات النص المسرحي المكتوب من خلال عدة تجارب مختلفة ثقافياً، وأدبياً، ومتفقة جغرافياً.

أما الاتفاق بين هذه التجارب فكان بفعل الميلاد فقط وقد يكون بنسبة بسيطة النشأة – أيضاً –لأن الأدباء الثلاثة الذين مثلوا النماذج المختارة ولدوا في السعودية، وهم:ـ

أولاً: الدكتورة ملحة عبدالله[1]، المولودة في مدينة أبها في المملكة العربية السعودية، إلا أنها سرعان ما انتقلت إلى القاهرة لتتلقى تعليمها الثانوي والجامعي، وما فوق الجامعي في القاهرة.

ثانياً: يحيى العلكمي: ولد في مدينة الطائف بالسعودية عام ١٩٦٨م أيضاً، ويعمل رئيساً لقسم اللغة العربية بإدارة الإشراف التربوي في المنطقة الجنوبية بالمملكة.[2]

---

(١) هي ملحة عبدالله مريع آل مزهر ولدت عام ١٩٥٧م في مدينة الواديين في أبها، تعيش في القاهرة، ويطلق عليها (سيدة المسرح السعودي) والبعض يرى أنها كاتبة عربية وليست سعودية فقط، تم تكريمها في ملتقى النص الأول في الرياض ٢٠١٠م.

ـ من أهم مسرحياتها: أم الفأس والمسخ وشق المبكى وسر الطلسم وفنجان قهوة وجوكاستا والطاحونة، وغيرها، طبعت أعمالها المسرحية كاملة في مصر في الهيئة المصرية العامة للكتاب.

ـ ولها من الكتب الأكاديمية:ـ أثر البداوة على المسرح في السعودية، وأثر الهوية الإسلامية على المسرح في السعودية، واللذة، والكم وحكمة النقد بين الأنس والاغتراب في ثلاثة أجزاء.

ـ راجع قاموس الأدب والأدباء في المملكة العربية السعودية، ج٢ ص ١٠٣٤-١٠٣٥، إعداد دارة الملك عبدالعزيز ١٤٣٥هـ.

(٢) هو يحيى بن محمد العلكمي، تخرج من جامعة الملك عبدالعزيز بجدة في قسم اللغة العربية وآدابها سنة ١٤١٣هـ ـ ١٩٩٣م.

ـ عمل مديراً لتحرير مجلة (تواصل) التي تصدر عن إدارة التربية والتعليم بمنطقة عسير، وعمل محرراً ثقافياً في صحيفة المدينة وعضواً في مجلس إدارة نادي أبها الأدبي.

ـ يكتب القصة القصيرة، والمقالة الأدبية والنقدية وله اهتمام خاص بالمسرح، ومثلت بعض أعماله المسرحية المملكة العربية السعودية بالقاهرة عام ٢٠٠٨م.

ـ راجع قاموس الأدب والأدباء في المملكة العربية، ج٢ ص ١١٧٤.

ثالثاً: عبدالله بن هادي السلمي[١]، وهو من مواليد محافظة رجال ألمع بمنطقة عسير بجنوب المملكة.

واتفق الكتاب الثلاثة في أنهم ينتمون في أغلبهم إلى المنطقة الجنوبية في المملكة العربية السعودية

تلك هي الخصائص الخارجية التي تجمع بينهم، وهي خصائص انعكست على تناولهم الفني، فساهمت بقدر ضئيل في إنتاج بعض الأفكار المسرحية، وكان من أهمها على الإطلاق الاستلهام الفني للتراث الشعبي، والفلكلور الإنساني التي تحفل به هذه المنطقة، وهذا ما ركزت عليه الدراسة حين أفردت مساحة – يعتقد أنها كافية – لرصد المخزون الروحي والوجداني في هذه البيئة، والعلاقة بين هذه المؤثرات والمسرح، وهل وقفت عند التمثل الخارجي، أم أنها حولت هذا التراث الشعبي إلى أفكار مسرحية.

وأما أوجه الاختلاف فكان عميقاً وجذرياً، على مستوى الكم وأيضاً على مستوى الكيف، فالدكتورة ملحة عبدالله لها تجارب مسرحية عدة وعديدة طبعت مرات ومرات، وحفلت هذه التجارب بالغنى والتنوع، فضلاً عن كونها أكاديمية محترفة.

ناهيك عن تكوينها الثقافي المسرحي – تحديداً – داخل أروقة أكاديمية الفنون بالقاهرة، فكانت تجربتها المسرحية بمقدار هذا العمق والتنوع فكرياً وفنياً وحملت مسرحياتها تصوراً إبداعياً رائعاً ورقيقاً للإنسان متجاوزة حد الزمان والمكان.

---

(١) هو عبدالله بن هادي السلمي، حصل على دبلوم كلية المعلمين عام ١٩٨٦م، وكتب للمسرح المدرسي عدداً من المسرحيات، وعمل مراسلاً لصحيفة الوطن في محافظة رجال ألمع من مؤلفاته الأدبية مدارات الأسئلة مجموعة قصصية عن نادي أبها عام ٢٠٠١م، وعفواً أيها الجدار، مجموعة قصصية، من نادي المنطقة الشرقية.

ــ راجع: قاموس الأدب والأدباء في المملكة العربية السعودية، ج ٢ ص ٧٨٢.

والتجربتان الأخيرتان المتجسدتان في كتابات يحيى العلكمي وعبدالله السلمي هي تجارب نادرة كماً، وإن تراوحت ــ كيفاً ــ في هذه الندرة.

فالكاتب يحيى العلكمي له مسرحية واحدة فقط، هي (البيدق ومسرحيات أخرى) وصدرت عام ٢٠١٤م وكلها يغلب على مسرحياتها ، المسرحية ذات الفصل الواحد، كما أنها أيضاً من نوع المسرح المونودرامي ذات الصوت الواحد، وتجربته المسرحية في إجمالها مبشرة فهو كاتب يمتلك أفكاراً مسرحية خصبة تحتاج إلى رؤى فنية أكثر وعياً وتطوراً.

والكاتب الآخر هو عبدالله السلمي، وله أيضاً مسرحية واحدة حملت اسم (صخب) هي أقرب إلى المسرح المدرسي منه إلى المسرح الفني، في حالة وجود اختلاف كبير بينهما.

في ضوء ذلك رحت أرصد أهم الظواهر الفنية التي تجمع بين تجارب هؤلاء الثلاثة متخذاً شكلاً انتقائياً من نتاج الكاتبة ملحة عبدالله، فكانت هذه النماذج محصورة في مسرحيات هي (شق المبكى، وأم الفأس والطاحونة وبياع الحميص) وكان الاختيار نابعاً من قيم فنية، وليست زمانية أو مكانية راعيت في هذا الاختيار أن تكون الفكرة الإنسانية والاجتماعية والفنية متوفرة، حتى يتم بحث أوجه الروابط المشركة بينها وبين الكاتبين الأخيرين.

أما الكاتبان يحيى العلكمي وعبدالله السلمي، فأتيت على المسرحيتين الوحيدتين اللتين أصدرها كل منهما إتياناً تاماً للتعرف على الصور والظواهر المسرحية في هذين العملين.

ومن أهم الظواهر الفنية التي شكلت التكوين الدرامي لهذه النصوص هي محاولة خلق نص مسرحي والاجتهاد في إثرائه بالمحتوى الفني من حيث الاستعراض والأسطورة والتراث الشعبي الموغل في الخصوصية.

وأسأل الله أن أكون قد وفقت فيما ذهبت إليه.

تكوينات درامية في فن المسرح

الفن إبداع ينطلق من وجدان مفعم بالمشاعر والأحاسيس، ويبلور الفن موقفه وفق قوانين خاصة ترتكز على مفهوم دقيق يجمع بين منطقية العقل، وخيال العاطفة.

كما يعتمد الفن ظواهر الوجود الماثلة بين عناصره المتعددة من خلال لغة تعبيرية تحمل دلالات الجمال والابتكار، وهي دلالة ــ تأتي مجتمعة لإعادة تشكيل الواقع.

والفن ظاهرة إنسانية، بل إنه قد يتعدى الانسان أو يتجاوزه ليصير حالة كونية، فالحيوان، وحتى الأشجار تتأنق أحيانا، وتتخطى مجرد الوجود إلى تشكيل حالة جمالية، فالوجود في تحليلاته العليا هو الجمال، والفن في مراميه البعيدة تكوين جمالي، والفنان (أداة لتنظيم هذه العناصر وفقا لنمط أو نهج رآه معبرا عن ميوله وأحاسيسه فالفنون لا تخلق، إنما تشكل العناصر)[١] والجملة الأخيرة توضح فلسفة الفنون ــ إجمالا ــ، عندما تأتلف مع الواقع، فتستعير منه إيجابياته، متحاشية قدر ما أمكن سلبياته، فالرؤيا الفنية نسج واقع جديد من ثنايا الواقع الذي ينغمس فيه،والدراما هي الفعل الوجودي لهذا الواقع ، إنها عالم يحاكي النوازع المتناقضة والمضمرة في علاقة الانسان بما حوله.

والخطاب الدرامي فن يقصد به (التشكيلات والتكوينات freams التي تحلل في سياقات تاريخية ثقافية، ومن حيث وصف التركيب الذي قد يكون صياغة في التعبير، أضف أن له نظاما خاصا، وأشكال تعبير خاصة بفترة معينة، ولغة درامية تؤدي بنا إلى دراسة الخصائص الجوهرية للخطاب الدرامي)[٢] أو بمعنى آخر هو الصياغة الجمالية للفكرة الفلسفية أو بصيغة أخرى البناء الفني للمفهوم المعنوي

---

(١) التكوين في الفنون التشكيلية ص١١ عبدالفتاح رياض، طـ ٤ ــ القاهرة ــ د ت.

(٢) سقوط المحرمات، ملامح نسوية عربية في النقد المسرحي صـ ١٥٠، وطفاء حمادي، دار الساقي بيروت ــ ٢٠٠٨.

أو المجرد، فالخطاب الدرامي تجسيد للمجرد.

والفكرة الدرامية في المسرح، هي مفهوم فني حتى وإن تبلورت في أشكال ومصطلحات مجردة، ومن هذا المنطلق، لا يمكن الذهاب مع الدكتور إبراهيم حمادة في رأيه عن الفكرة الدرامية فهو يراها (المفهوم المجرد الذي يحاول المؤلف تجسيده خلال تمثله في شخصيات بها أقوال وأحداث)[١] لأنه يفصل بين الشكل والمضمون في المفهوم المسرحي لمفهوم الفكرة الدرامية، ولكن قد يقصد من هذا الفصل إجراءا نقديا ــ فقط ــ في هذه الحالة ــ يمكن استيعاب ما ذهب إليه.

في ضوء ذلك سيتم رصد التكوينات الدرامية للمسرحية المعاصرة في شكل مفاهيم فنية، وأول هذه المفاهيم :

أولا : **الفكرة المسرحية** :

هي إطار فني يعتمد على تصوير القضايا وبلورتها في إطار يعتمد الصورة المسرحية، (تتضمن أفكار العمل ومعناه العام ودلالته)[٢] وشرط ذلك كله أن تكون الفكرة عنصرا (له صورة في كافة المسرحيات حتى تلك التي تبدو خالية من القصة)[٣] أو ما يطلق عليه بدراما الفكرة، وهي مرحلة تالية لما يعرف بدراما الصورة، ودراما الفكرة هي (المرحلة التي انتقل فيها من دراما الصورة إلى ما أمكن تسميته بدراما الفكرة ... خرج من ذاته ليلقى بمضمونه على أرض الواقع الخارجي ، أرض الصراع والفعل)[٤] وبذلك يكون قد (جمع بين الجمالية الدرامية وبين الفكرية الدرامية)[٥] وهي المواءمة الدقيقة التي تجمع بين الفن والواقع

(١) معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية صـ ١٥٧، د. إبراهيم حمادة، دار الشعب، القاهرة ١٩٧١م.
(٢) محاضرات في نظرية الدراما، عبدالمرسل الزيدي، مجلة كلية الفنون الجميلة، بغداد ٢٠٠٤م.
(٣) السابق نفسه، الصفحة نفسها.
(٤) المسرح أبو الفنون صـ ٢٢٩، فتحي العشري الهيئة المصرية العامة للكتاب ــ ١٩٧١.
(٥) السابق نفسه، الصفحة نفسها.

عبر عن ذلك من خلال الجمالية والفكرية،ولقد تشكلت الفكرة المسرحية في النماذج المسرحية من عدة مفاهيم هي :

١- الوجود الإنساني :

يعد الصراع في المسرح عنصرا فنيا بارزا، ومكونا نقديا يمتاز عن غيره من باقي العناصر الفنية الأخرى ولقد قنن أرسطو طبيعة الصراع المسرحي، عندما جعلها تدور بين الإنسان والقدر، ولقد أطلق النقاد على هذا الملمح الصراع الأرسطي، والدراما الأرسطية فهي (تعبير عن الصراع الفردي بين الانسان وسائر البشر، وهي في الدراما الملحمية تصوير للكون في مجموعة، ومحاولة للتعبير عن العالم تعبيرا شاملا يسمح بالنظرة التاريخية أو بالنظرة المتعالية على التاريخ)[١] والصراع الذي يتبناه أرسطو، والنقاد من بعده ليس الصراع الذي يخضع للمقاييس الفنية، وإنما هو الصراع الوجودي، الذي يجابه به الإنسان واقعه، ولقد تشكل الوجود الإنساني في المسرح العربي المعاصر من عدة محاور:

- **الخوف**

وهو ظاهرة إنسانية نبعت في المسرح بسبب ما يعانيه البطل أو الشخصية الإنسانية في الواقع، هذا على رأي من يرى أن الأدب والمسرح جزء منه انعكاس للواقع.

والمعاناة في الفن، تعبر عن قلق وجودي، نظرا لما يحس به الانسان من غربة في الواقع، فالخوف يشكل اتجاها نابعا من داخل النفس، بسبب فشل الإنسان في التصالح مع ما يحيط به.

تجلى ذلك في أماكن عدة من المسرحيات التي تقوم عليها الدراسة، ففي مسرحية (بيدق) في مجموعة "البيدق ومسرحيات أخرى"[٢] ، للكاتب يحيى

(١) لن يسدل الستار صـ ٨٧ ، فتحي العشري ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ١٩٨٩م.
(٢) البيدق ومسرحيات أخرى صـ ٤٣.

العلكمي تسيطر فكرة الخوف على البطل ، بل تصبح هاجسا يملأ عليه وجدانه وكيانه.

وفي مسرحية "البياض"[١] التي افتتح بها المجموعة يفشل الرسام (مختار) في إكمال اللوحة التي بدأ في رسمها منذ وقت طويل، وعبثا يحاول الرسام ترويض اللوحة، التي صارت متنافرة الألوان، يقول البطل: (شهران بأيامهما ولياليهما أجاهد نفسي لأكمل هذه اللوحة، ثم لا أعلم ما الذي يعيقني؟ يبدو أني فقدت ذائقتي ... حين كنت شابا كانت الألوان تتشكل في مخيلتي قبل أن أغمس فرشاتي في أحدها ... الصورة نفسها تتجسد حية ماثلة أمام ناظري) .

فاللوحة عند البطل (مختار) أو الرسام هي نافذته للسيطرة على العالم، والعالم هنا هو ذاته التي استلبت منه بفعل التحول الذي طرأ على المجتمع، لقد صارت الألوان كلها تتحول إلى لون واحد، وأصبح اللون الأسود يلقي بكآبته على الألوان الأخرى.

(يتساءل حتى الألوان أعلنت رفضها؟! يتابع ... كل الألوان هنا تتشح بالسواد حتى وإن اختلفت وباندهاش:

الأخضر ... أسود،

الأحمر ... أسود،

الأزرق ... أسود،

حتى بياض هذه اللوحة "يشير إليها" هو أسود بصورة ما

نعم قد لا يصدقني أحد لكنني بالفعل أراه أسود، وأسود حالك كذلك)[٢].

إن الفكرة الأساسية التي ينطلق منها الكاتب هي فكرة الخوف التي جعلته يتوارى خلف الألوان، فصار اللون هو البطل وليست الشخصية، وهو موقف يتناغم مع فلسفة التحول، فكما يتحول البياض إلى سواد يذوب البطل في ألوانه،

(١) البيدق ومسرحيات أخرى صـ ١٥، ط السروات ، جدة ٢٠١٤.

(٢) السابق صـ ١٦.

ويتحول إلى مجرد لون، يتسم بالحلكة الشديدة، وحالة العجز التي يئن تحتها الرسام هي لون من ألوان فقدان الفاعلية، ولقد برزت بشكل واضح وجلي في عدم القدرة على إتمام اللوحة.

وتركيب الفكرة المسرحية في مسرحية "البياض"اتسمت بجو إبداعي، فالبطل رسام، واسمه مختار، وبين المهنة والاسم دلالات فنية وواقعية أولى تلك الدلالات كانت مهنة الرسم وذلك ليعبر عن الحساسية الفائقة للفنان تجاه التكوين الجمالي للواقع عموما، وليست اللوحة خاصة.

أما عن ثاني تلك الدلالات فهو اسم "البطل" وكان مختار تحديدا لما يهيمن في الذهنية العربية عن الفنان التشكيلي الكبير (محمود مختار)[١].

والبطل في مسرحية البياض محمل بأبعاد سياسية وتم توظيف مصطلح (الربيع) توظيفا أيديولوجيا، يتوافق والموقف الذي ينطلق منه، فالربيع الذي يشي من بين ما يشي به إلى الألوان، وبالتحديد (اللون الأخضر) إلا أنه يصير أحمر قانٍ بسبب الدماء، وهنا تتداعى سياقات السياسة مع الواقع الوجودي، ويبرز مصطلح "الربيع العربي" محملا بوظائف فنية، تعد السخرية أحد أهم مكوناته، يقول:

(الربيع ... الربيع هههه "يضحك" ... أي ربيع يمكننا الحديث عنه؟

هل هو ربيع الخضرة والطيور ونضارة الزهور؟

أم ربيع المزاين والثراء الفاحش؟

أم بحزن أم الربيع الذي تغنى بالأشلاء والدماء والفهم المتأخر والتنحي، والقطار الذي فات؟

---

(١) هو النحات المصري صاحب تمثال نهضة مصر ولد عام ١٨٩١وتوفي عام ١٩٣٤ ، من أوائل الخريجين في مدرسة الفنون الجميلة بالقاهرة عام ١٩١١من أشهر منحوتاته (الفلاحة المصرية ورياح الخماسين)وتتمتع مجموعته النحتية المسماة (العودة من النهر) بموسيقية الخط ورصانة البناء .راجع موسوعة الفنون التشكيلية في مصر – العصر الحديث من ص٢٨ – ٤٠ عز الدين نجيب نهضة مصر ، القاهرة –٢٠٠٧ .

الربيع الذي أربك المشهد، وزعزع الصورة وأنبت الثارات والغارات والاغتيالات ... وتوكل ... و ... و .... بن علي هرب)[١] فالشخصية التي تلبست بالخوف في مسرحية "البياض" الخوف كان دافعها سياسيا، وكان ضياع الأوطان هو المنطلق لهذا الإحساس.

وهنا تبرز إشكالية الإسقاط السياسي على الحدث المسرحي، وهل هي مقبولة أم غير مقبولة؟

والرأي أن الاسقاط ــ أيا كان ــ قد يكون مقبولا شريطة أن يتساوى مع الفكرة المسرحية، بل يتم توظيفها في إطار فني (ونحن في المسرح لا نهتم بالحدث، ما لم ندرك الأسباب والمقدمات التي أدت إليه، ويبقى الممثلون ألغازا وأحاجي ما دمنا نجهل من أين يجيئون، وإلى أين يذهبون، وباختصار ما دمنا لا نعرف هذه الشخصية)[٢]، والمعرفة التي يشير إليها الدكتور الطاهر مكي ليست المعرفة الحقيقية، وإنما يقصد المعرفة الفنية التي تجعل المتلقي مقتنعا بالحبكة وبالحدث المسرحي.

- **الموت**

ظاهرة أخرى من الظواهر المسرحية التي شغلت مساحة كبيرة من النماذج المسرحية التي بين أيدينا بيد أن هذه الظاهرة تخطت المفهوم الفلسفي الضيق وانفتحت على آفاق اجتماعية وأيضا سياسية فالموت في بعض تجارب ملحة عبدالله، قد يأخذ شكل الاغتيال والقتل كما هو الحال في مسرحية (الطاحونة)[٣] عندما قتل العجوز زوجه وألقى بها في صندوق الطاحونة بدافع الشك والغيرة.

وقد يكون الموت بفعل التطرف والإرهاب كما في مسرحية (وسقط القناع)[٤]

---

(١) البيدق ومسرحيات أخرى صـ ٢٠ ، ٢١.

(٢) الأدب المقارن: أصوله وتطوره، ومناهجه صـ٤٨٨ د. الظاهر أحمد مكي دار المعارف ، ط أ ــ ١٩٨٧ ــ القاهرة.

(٣) مسرحيات د.ملحة عبدالله صـ١١٩.

(٤) صخب صـ٦٧.

من مجموعة "صخب" المسرحية للكاتب عبدالله السلمي عبر عنه في لوحة مسرحية معتمدا بيانا رسميا، ورد على هذا النحو.

(صوت المذيع : تصريح مسؤول

بسم الله الرحمن الرحيم

في يوم الأربعاء ١٤٢٥/٣/٢ هـ وفي نحو الساعة الواحدة ظهراً قامت مجموعة من الفئة الضالة بعمل انتحاري إجرامي لتفجير مبنى الإدارة العامة للمرور في مدينة الرياض ، وقد سقط عدد من الشهداء والمصابين بسبب هذا العمل التخريبي الجبان، وسوف نوافيكم بالتفاصيل لاحقا)[١] ، قد تكون تلك اللوحة المسرحية تسجيلية ، أو توثيقية ، وهو ما يميل إليه النص المسرحي عند عبدالله السلمي عامة و (على الرغم من امتداد نزعة المسرح التوثيقي بمختلف أساليبه في أوروبا منذ منتصف القرن العشرين حتى الآن ،فإن تلك الشهية الجديدة قد وضعت هذا التيار في قلب الاهتمام المسرحي ، وربطته بدينامية جديدة في العلاقة بين ما هو سياسي وما هو فني)[٢] ، إن العلاقة دقيقة بين التوثيق والفن ، ولم تكن هذه الدقة متوفرة في نص الكاتب السلمي التي دبَّج مسرحيته بها ، لأن المدار هو ما مدى إسهام الوثيقة في بناء النص فنياً ودرامياً.

والاغتيال الذي هو صورة من صور الموت قد يكتسب طابعا اجتماعياً ، وقد يكون سياسياً كما هو الحال في الفكرة المسرحية السابقة ، وهو تناول يختلف عن تناول الكاتب يحيى العلكمي في مسرحية "بيدق"[٣] الذي أخذ الموت فيها صورة من صور الحصار الإنساني ، وهي دراما وجودية يتنازع البطل فيها صراعاً بين العقل والضمير ، أو صراعاً بين الروح والجسد ، وبين الإرادة والعقل ويتجلى

(١) صخب، ص ١٦، عبدالله السلمي.

(٢) المسرح الوثائقي في أوروبا ، فضاء لعلاقة جديدة بين السياسي والفني، مقال للكاتبة نورا أمين، موقع الخشبة.

(٣) بيدق مسرحيات أخرى، ص ٤٣.

هذا الصراع في النهاية في شكل معركة عنيفة بين الموت والحياة.

والعلاقة بين الموت والحياة هي علاقة أشبه بدائرة محكمة، وهي قضية فلسفية، فضلاً عن كونها جوهرة المأساة الإنسانية والكاتب يستطيع أن يجعلها (شيئاً داخلياً قائما في نفس الإنسان وليس صراعاً بينه وبين قوة خارجية) [١] ، ومن هذا الصراع الفلسفي يتولد الفعل الدرامي الذي يستلهم المصير الإنساني وهو (من القضايا الفنية التي تتصل بسلوك الإنسان في الحياة ، و فيها قضية الإنسان نفسه في ماضيه الذي لا يمكن أن ينفصل عن حاضره) [٢] ، والقضايا الفلسفية الكبرى مثل الموت والصراع الوجودي وغيرها من المحاور الفنية الكبرى التي يتكئ عليها فن المسرح لأنه يعيد بناءها بناء يعتمد على روح الإبداع الإنساني ، ولعل هذا ما قصده أرسطو في نظرية المحاكاة ، التي ارتفع بها إلى مجاوزة الواقع ، ليؤكد على ضرورة الفن ، وحقيقة دوره في الوجود الإنساني.

٢- الفكرة الاجتماعية

وهي دراما يصيغها الكاتب المسرحي من نسيج الواقع، ولا يقصد من الواقع المعنى الضيق لهذا المصطلح ، أي ما يمكن أن تلتقطه عين الكاتب من أحداث يومية.

إن انتقاء الكاتب لأفكاره الدرامية أمر من الصعوبة بمكان ، ويعتمد على مدى وعي هذا الكاتب بالمرامي الفنية لمسرحة الحكاية ، والمسرحة هي (ما كان محل معاينة أو مشاهدة ، وهذا يعني أن العروض التي تحيل عليها الكلمة ليست بالضرورة مسرحية) [٣] بل هي مهارة الكاتب في كيفية تحويل المفردة التي التقطها إلى فكرة مسرحية ذات دلالات اجتماعية ، والمسرحية الاجتماعية مثل

---

(١) قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر ، ص ١٠٦ ، د. عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي – القاهرة – ١٩٨٠ م.

(٢) المسرح الذهني ، د/ إبراهيم عبدالرحمن، مجلة البيان الكويتية – العدد ٢٣ – فبراير ١٩٦٨ .

(٣) معجم اللغة المسرحية ، ص ٢٠٦ ، التيجاني الصلعاوي و رمضان العوري ، مركز الملك عبدالله لخدمة اللغة العربية ط ١ – ٢٠١٧ – الرياض.

المسرحية التاريخية تستغل التاريخ كما تستغل الواقع ليصير مفهوماً فنياً في (المسرحية قد تستغل التاريخ كما تستغل الأسطورة وقد تستقل عنهما المسرحية الاجتماعية ، فهي قد تستغلها أحياناً لتلقي من خلالهما الأضواء على مشكلات الحياة الراهنة أخذا بفكرة أن التاريخ يعيد نفسه) [١] وهو رأي يذهب إلى أن التاريخ ظاهرة اجتماعية ، وهو ما نميل إليه.

والتكوين الاجتماعي للدراما المسرحية في النصوص – التي تقوم عليها الدراسة – تنوعت ما بين دراما اجتماعية داخلية أي استلهم كتابها الواقع المحلي الذي يصدر عن البيئة التي يعيشون فيها، ودراما اجتماعية مثلت موقفا عاما تخطي حدود المكان.

وتأتي الكاتبة ملحة عبدالله في مقدمة الكتاب الذي اشتملت كتاباتها على النموذجين الداخلي والخارجي وهو مكون فريد من مكونات تجربتها الإبداعية ، ونجحت في الانطلاق ببعض التجارب من الإطار المحلي الضيق إلى الإطار الشامل والفضاء الواسع مما وسم بعض تلك التجارب بالإنسانية.

ومن المسرحيات التي تحمل حسا اجتماعياً واضحاً مسرحية (شق المبكي) وهي دراما غاصت في عمق المجتمع ، وكانت من المهارة الفنية بمكان عندما أخفت المكان كعنصر فني ، واكتفت بأن أدارت أحداث المسرحية كلها في شقة بسيطة بأحد العمارات السكنية.

والمتأمل يستطيع أن يلتقط من ثنايا البناء الفني للمسرحية المجتمع الذي تدور في إطاره فكرة المسرحية فهو مجتمع محافظ لا تحظى فيه المرأة بانسيابية الحركة ولا بالرأي الذي تطالب فيه بشيء .

والمسرحية تطرح عدة صور وقضايا اجتماعية مثل العلاقة بين الأب وبناته ، وصورة الأب ، وصورة المرأة عامة ، والأم خاصة ، وتثير المسرحية أيضاً قضايا اجتماعية مثل البخل ، والتفاوت الطبقي والإرهاب والانتماء وغيره وصورة

(١) الأدب وفنونه، ص ١٣٨، د. عز الدين إسماعيل. دار الفكر العربي، القاهرة ٢٠١٣.

رجل الدين، وسنتناول صورة الأب والمرأة كأنموذجين في الكتابات محل الدراسة، وأبدأ بصورة الأب.

- **صورة الأب**:

صور الأدب العالمي، صورة الأب، بألوان وأشكال متعددة ، فقد (خرجت أعمال جسدت روعة الأب وأبعاد شخصيته وغاصت أعماقها كما فعل الروائي الفرنسي (بلزاك) في روايته المكتوبة عام (١٨٣٤ م) [١] .

برز الأب في تجربتين مسرحيتين ، هما تجربة ملحة عبدالله في نماذجها المتعددة ، وفي نموذج عبدالله السلمي في مسرحيته (صخب).

برز الأب في صورة متسلطة وظالمة على مستوى علاقته بأبنائه الذكور ومتجاهلا لبناته ، وضائعا تائها ينتهي به الحال إلى السجن كما في (صخب) للكاتب عبدالله السلمي.

وصورة الأب عند الكاتبة ملحة عبدالله سوداوية قاتمة في مسرحية (الطاحونة) فهو عجوز سكير ساعد على سجن ابنه واتهمه ظلماً بسرقة أمواله وذهبه ، وهو يحمل قدراً من الفظاظة في معاملته لابنته الوحيدة، ناهيك عن قتله لزوجته التي شك في سلوكها ، في حين شهد لها كل من في الوادي بالشرف والمروءة والطهارة.

و في مسرحية (شق المبكى) للكاتبة ملحة عبدالله صورة ممتدة لشخصية الأب المتسلط الذي يميز بين أحد أبنائه على حساب الآخر ويتجاهل ترميم الشق الذي يعرض بناته للخوف والخطر بدافع الحرص والبخل ، كما يكشف هذا الحوار من مسرحية (شق المبكي)الذي يجمع بين الأب وابنيه (سالم) الأكبر ، و (صبح) الأصغر.

---

(١) الأب في الشعر المصري الحديث دراسة في الموضوع والفن رسالة ماجستير ، لطيفة بنت يحيى بن عبدالله المقحم، كلية اللغة العربية قسم الأدب والنقد بجامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية ، الرياض ١٤٣٥ هـ.

(صبح : عما تتحدثون ؟

سالم : كنا نتحدث أنا وأبوك عن الحائط المشروخ

صبح : وماذا قررتم ؟

سالم : توصلنا أنا وأبوك لشيء بسيط

صبح : وما هو يا والدي ؟

الأب : تحدثِ مع أخيك ولا تتحدثِ معي فإنني لا أطيق الحديث معك

صبح : نعم ، لأني أشبه أمي ، أليس كذلك ؟

.....

سالم : يا أخي لا تحتد على أبوك بهذه العصبية

الأب: لقد أخذ عن والدته كل شيء حتى هذه الطيبة المصطنعة

صبح : أمي لا تصطنع الطيبة ...) [١] .

والحوار يكشف المعنى العميق الذي يصور حقيقة موقف الأب من ولديه ، وهو موقف متناقض على كل حال لأنه يميل لصالح الابن الأكبر (سالم) ضد الابن الأصغر وأمه (صبح)، ويستطيع المتأمل أن يذهب مذهباً بعيداً من خلال منطوق الحوار ، كأن يتخيل أن الوالدين لأمين مختلفين.

وعند عبدالله السلمي ، قد تختلف الوسيلة لكن الغاية واحدة عندما يلقي مجموعة العسكر القبض على الأب تنفيذاً لأحكام قضائية، كانت بداعي مطاردة الدائنين له ، لقد أغرق نفسه في الديون التي اقترضها ليلبي الجشع الاستهلاكي الذي ضرب أسرته بالكامل ، بل إنه جعل الأم أي ضاً مدانة، لأنها كانت أنانية ، ولم تشاركه متطلبات الأسرة والحياة.

يصور الكاتب هذا المشهد داخل مقهى كان يلجأ إليها الأب ليبيت فيها كل ليلة على هذا النحو.

---

(١) شق المبكي وسر الطلسم ، ص ١٢ – ١٣، تأليف د. ملحة عبدالله، إصدارات نادي أبها الأدبي ، ط ١ – ٢٠٠١ م.

(مجموعة العسكر : يدخلون المقهى بهدوء يسألون العامل (فاروق) عن صاحب الصورة التي يحملونها (الصورة تدل على حيدر)

فاروق بخفة حركة يشير عليه

العسكر : يقبضون عليه ... يتحدثون معه ، نحن نبحث عنك منذ فترة ، تريد الهروب من وجه العدالة، يوثقون رباطه ، يخرجون به من مخبئة ثم يخرجون به من المسرح.

فاروق: الحمد لله ، هذا مجرم ... مجرم كبير ، يطفئ الأضواء يغلق المحل ... يخرج[١] .

ولعل ما يجمع بين الصورتين هو السلبية الذهنية لصورة الأب ، مع اختلاف الدوافع، وهي صورة تختلف عن صورة الأب للأديب العالمي نجيب محفوظ في رواية "الطريق" ففيها (يحضر الأب كرمز للمستحيل ، حيث ينهض بناؤها الدرامي على رحلة بحث البطل عن أبيه الغائب الذي لم يعثر له على أثر)[٢] .

إن الأب عند الكاتب (عبدالله السلمي) كان ضحية من ضحايا الزيف الاجتماعي ، وهي صورة عكسية تماماً لصورة الأب في شق المبكي للكاتبة ملحة عبدالله ، فهنا الأب يجمع أموالاً ، ويخفيها عن أبنائه ، ويترك الجدار مشقوقا لفترة طويلة خوفاً من أن تنقص الأموال التي جمعها.

وهي صور فنية صورها الكُتاب قد تتقاطع وأحيانا تتآلف ،وهي مشكلات أسرية اهتم بها الكتاب ومن أبرزها (طمع الآباء وسيطرتهم واهتمامهم العملي مقابل إهمالهم لأبنائهم، وما يصدر عنهم من تربية تتسم بالقسوة والحزم بجانب

(١) صخب ، ص ١١٠.

(٢) موسوعة الفكر الأدبي ، ص ١٧ ، د. نبيل راغب – المكتبة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – ١٩٨٨ م.

التمييز فيما بين الأبناء والمفاضلة بينهم)([1])لكن يبقى كيفية التناول الدرامي لصورة الأب هي الغاية الأدبية ، والتي وظفها الكاتب يحيى العلكمي في مسرحية الطاحونة رمزا للحكمة والأصالة والرحمة.

صورة الأب عند العلكمي يحنو على أولاده ، يقبل على الحياة ، حتى في آخر أيامه ، وهو أيضاً رمز للأمل والبهجة ، يصور العلكمي في مفتح المشهد الأول من مسرحيته صورة الأب ، وهو يدير الطاحونة هكذا.

([ينفتح الستار بلا إضاءة تماما ، سوى ضوء أزرق منصب على طاحونة قديمة في وسط المسرح ورجل مسن يديرها بتؤدة واطمئنان].

الأب (وهو يدير الطاحونة) جودي يا سماء العطاء اهتزي أيتها الأرض، انبتي أزواجك البهيجة ودعينا نغني أعراس الحصاد) [٢] .

وهكذا تتبلور فكرة الأب في دراما المسرح الاجتماعي بأشكال وألوان متعددة ، قد تكون خيالية في بعض الصور ، وقد تكون واقعا اجتماعياً.

غير أن ما يتبقى من هذا المفهوم الدرامي هو التنوع ، واستكشاف نواحي إنسانية شفيفة تدفع إلى التعاطف حينا – حتى وإن كان سلبيا- كما هي صورة الأب في مجموعة صخب للكاتب عبدالله السلمي.

وهنا درامية الموقف تتجسد بشكل فني شفيف وهي صورة تناقض المثال الآخر للأب في مسرحية (شق المبكي) للكاتبة ملحة عبدالله ، لأنها رسمت أبعاداً نفسية لشخصية يتسلل الغباء والحنق والكره من الداخل عندها إلى الخارج فاكتست ملامحه وقسماته بما يتسم به البخيل من أثرة وأنانية.

([1]) المسرح السعودي بين البناء والتوجس، ص ١٦٥ د. حليمة مظفر، دار شرقيات ، ط ١ ــ القاهرة ــ ٢٠٠٩.

(٢) بيدق مسرحيات أخرى ، ص ٢٥.

صورة المرأة:

آثرت أن أضع مصطلح "المرأة" دون الأم لتخطي مصطلح "المرأة الدلالات الضيقة لمفهوم الأم، وطرافة هذا الموضوع تتأتي من طبيعة الموقف فأغلب الكتاب وتجاربهم الإبداعية محل الدراسة ذات طبيعة خاصة، فجلهم ينتمون ميلادا إلى المملكة العربية السعودية ولكنهم يختلفون من ناحية التكوين الثقافي، إلا أنه لم يكن اختلافاً كبيراً، وانطلاقاً من الثقافة التي تحكم المجتمع السعودي فإن المرأة ذات طبيعة خاصة في الوعي الجمعي السعودي خاصة ، والخليجي عامة ، هذا على صعيد الواقع ، فما بالك على صعيد المسرح أو الفن عامة ، وعلى ذلك (ليس المسرح السعودي حالة فريدة في هذا المجال ، رغم أنه ينص في مقدمة المسرحيات (حين توجد شخصية نسائية) أن النساء لا تظهر على المسرح ، وهذا ما فعله محمد العثيم[١] في مسرحية "البطيح الأزرق"[٢] ، ولم يكن حضور المرأة في النص الدرامي أحسن حالا من العرض المسرحي ، فكادت المرأة أن تختفي من الكتابات المسرحية التي اتجهت إلى (عدم إظهار شخصية المرأة على المسرح لما في ظهورها من تعارض مع المبادئ الإسلامية ، وكذلك مع الأعراف القبلية ، فابتعدوا عن نطاق المنزل بأحداث مسرحياتهم) [٣]، وهو هروب من المسرحيين – أغلب الظن – لن يستمر أو يدوم طويلاً .

---

(١) محمد العثيم : محمد بن عبدالله العثمان من مواليد بريدة بالسعودية عام ١٣٦٨ هـ – ١٩٤٩ م ، أستاذ الإعلام بجامعة الملك سعود ، ويشرف على مسرح كلية الجامعة له عدة مسرحيات منها السنين العجاف والبطيخ الأزرق، وتراجيع ، راجع نهار اليقظة في المسرحية العربية، د. أبو الحسن سلام ، دار الوفاء للطباعة ، الإسكندرية ٢٠٠٤م.

(٢) المسرح الخليجي وتأثره بالمسرح العربي والعالمي ص ١٤ د. محمد حسن عبدالله رابطة الأدباء في الكويت – ١٩٩٦ م.

(٣) أثر البداوة على المسرح السعودي ص ١٥٢ ، د.ملحة عبدالله مطبعة نصر الإسلام – القاهرة – ١٩٩٤ م.

وفي النماذج المسرحية التي تقوم عليها الدراسة لم تغب المرأة نهائيا إلا في مسرحية الكاتب يحيى العلكمي (البيدق ومسرحيات أخرى) فلم يرد لها ذكر إن تصريحاً أو تلميحاً.

أما الكاتبان الأخيران فظهرت المرأة بأشكال ورؤى مختلفة ، فالكاتب عبدالله السلمي يحمل زوجه مسئولية تراكم الديون ، لأنها تفاعلت مع متطلبات العصر سلبا ، تطارد الموضات ، وتتابع أحدث الصيحات وشكلت عبئا إضافيا ، بدلا من أن تكون قوة إيجابية تدفع الأسرة إلى الأمام ، يقول حيدر في حوار طويل مع ابنه شارحاً ، أسباب ضياعه ملقيا ببعض المسئولية على أم أولاده.

(حيدر : نعم يا ولدي ، ولكن أمورنا تغيرت مع تغير عصرنا ، دعني أكمل لك مسببات هذه الديون مصاريف الأسرة ، حتى تعليم اخواتك أصبح يشكل لي عبئاً ، أمهم لم تزل في ترفها رغم تقدم السن بها ، تطارد الأزياء والموضات في الأسواق ، تتابع الدعايات التجارية التي تبثها القنوات الفضائية ، ترهقني بطلباتها التي تمنيت لو تغفل عنها ولو لحظة واحدة فوق ذلك فهي تمارس معي تسلطاً لم يغب عن بالي منذ معرفتي لها.

مرضي : يا أبي

حيدر يقاطعه : دعني أكمل حديثي لا تقاطعني كلما خاطبتها بلغة الحوار والعقل تتهمني أني بخيل تقول لي (أنت بخيل مقطع .. أنت لا تصلح أن تعيش في عصر العولمة ..... لا أبداً ، ولا تصلح للألفية الثالثة ، أنت إنسان متخلف الناس في عصر الوجبات السريعة وأنت لم تزل في عصر خبز الخمير والدخن ، أطلب منها أن تطبخ لي في البيت وتخبز ، وتنتبه لأبنائها ، ترد بعصبية ساذجة ، أنا مشغولة بغير الطبخ ، ماذا تريد مني ؟ وبعدين لماذا وجدت الخادمة ؟ لم تعلم أني غارق حتى الناصية في ديون الناس) [١] .

(١) مسرحية صخب، ص ١٠٨ – ١٠٩.

هو نص طويل لكنه يعبر عن مأزق الدراما المسرحية ويثير تساؤلات عن طبيعة (المرأة) الزوجة في تجربة بعض الكتاب، إن الحوار السابق يشير إلى أن أنموذج المرأة في النص مثقفة ، ومحيطة بالعلوم والمعارف فهي تذكر له أن الناس في الألفية الثالثة ، وتعيش عصر العولمة، ولكنها الثقافة الجوفاء التي اهتمت بالقشور ، ولم تفتش عن اللباب ، فصارت أنموذجا للتفاهة والسطحية ، تناست المسئولية الحقيقية لتهتم بالخداع والزيف ، وهذا النموذج للمرأة العصرية يثير أسئلة أعمق على صعيد بنية المجتمع كله.

أما صورة المرأة عند الدكتورة ملحة عبدالله ، فهي متعددة الأبعاد ، غنية الإيحاءات، وجدت كإبنة في الطاحونة ، تقوم برعاية الأب والأخ وكزوجة ظلت مخلصة لزوجها ، تكد معه في الطاحونة ، وفيَّه ومخلصة، وكافأها زوجها بالقتل الشنيع ، ودفنها بين تروس الطاحونة.

وفي "شق المبكي" كانت صورة المرأة في المسرحية فاقدة للتصرف وللإرادة ، تنتظر رد الفعل من أخيها أو أبيها. يقول الأب عن بناته

(شبيهات أمهن : كل يوم لهن مطلب خاص وكأن العالم لم يتمخض عن فتيات سواهن أنا تعبت ، كلهن على كاهلي)[١].

توارت الأم في الأحداث المسرحية ، لكنها كانت حاضرة ومتجذرة في عمق التكوين الدرامي للفكرة المسرحية وكانت إيجابية – أحياناً – عندما تلكأ الأب في الحفاظ على بناته ، وتركهن يواجهن الجدار المشروخ فترة طويلة من الزمن ، احتالت على الموقف بأن وضعت مرآة أمام هذا الشق لتقي نفسها وبناتها الهواء البارد الذي يتسلل إلى الغرفة من هذا الجدار[٢].

فالمرأة في مرايا الدراما المسرحية حضرت بمقدار حضورها في المجتمع ، وكانت في بعض الأحيان مرآة كاشفة لبعض القيم والثقافات والعادات والتقاليد.

---

(١) شق المبكى ، ص ٢٧.

(٢) المرجع السابق، ص ٢٨.

ثانيا : البناء الفني للحدث المسرحي

الحدث الفني في المسرحية : هو ما ينتجه النص من ديناميكية نابعة من بنية العناصر الفنية التي يرتكز عليها البناء الدرامي ، وبهذا يصير الحدث ممارسة الفن في إطار الفكرة المسرحية مقوما فنيا في إطار فكري.

فالحدث ليس هو الفكرة، وإنما هو أن يهتم (الكاتب بقواعد الفن الدرامي من عقد العقدة ، وتشخيص الأشخاص ، وإدارة الحوار ، كما اهتم فيها بمقومات الشكل الكيفي من مقابلة ومفارقة وتشابه واختلاف ثم نظر فيها إلى العمل الفني على أنه وحده الكفيل بإبلاغ كل ما يريده الكاتب ... وهكذا كان العمل الفني في هذه المرحلة شيئاً في ذاته مضمونه هو شكله وشكله هو مضمونه) [١] ، وهو تأكيد على التمازج الأدبي والجوهري والفلسفي بين الشكل والمضمون في الفن.

ولقد اعتمدت التجارب المسرحية أشكالاً متعددة للبناء الفني ومن أبرز هذه الأشكال:

١- الأسطورة

إن توظيف الخطاب المسرحي للأسطورة ، هو عودة إلى الصورة الأولى لهذا الفن الخالد، فعل ذلك أرسطو، عندما أشار إلى مسرحية "أوديب" والتي (وجد فيها نموذجاً تاماً لفن المأساة كما ينبغي أن يكون ، في إطاره المسرحي وفكرته وفلسفته) [٢]، فالأسطورة معين خصب لفن المسرح ، لأن الأديب يجد في الأسطورة أغلب العناصر الفنية التي تتواءم مع المسرح ، فقد (ظل المسرح مرتكنا إلى الأسطورة غالباً ، وإلى الفكر الأيديولوجي – أحياناً مع الاعتماد على تقنيات الاتصال)[٣] وهو اتصال روحي بين المشاعر الإنسانية التي تحفل بالغموض والتشويق والإثارة وبين ما تشيعه هذه الاساطير من سحر وامتاع.

---

(١) المسرح أبو الفنون ص ٢٨٨.

(٢) المسرح الذهني ، د. إبراهيم عبدالرحمن ، مجلة عالم الفكر ، العدد ٢٣، الكويت.

(٣) الأدب الشعبي، د. إبراهيم عبدالرحمن، مجلة عالم الفكر ، العدد ١ أبريل ١٩٨٨ م، الكويت.

وامتزجت الأسطورة بمقومات فنية أخرى أطلق عليها النقاد المأثورات الشعبية وهي (الأسطورة والسيرة والملحمة وحكاية الألغاز والمسائل)[١] واجتماع هذه العناصر متعددة، يضفى على الحكاية المسرحية قوة وإبهارا وكانت الكاتبة ملحة عبدالله من بين الكتاب الثلاثة أوفر حظا في اعتمادها كل المأثورات السابقة لتكوين مسرحية حملت عنوان (أم الفأس).

لقد خلقت جوا أسطوريا ، اعتمدت فيه على الطقوس الشعبية النابعة من البيئة السعودية وبالتحديد جنوب المملكة في منطقة عسير ، وهو (مسرح طقس يستلهم عادات وفنون شبه الجزيرة العربية ويكشف عن إمكاناتها التعبيرية في مسرحية أم الفأس) [٢].

(أم الفأس) التي حملت عنوان المسرحية كائن خرافي له جناحان يحلق بهما في نهاية المسرحية ، تتآلف مع أحد شباب القرية ، حتى إنهما ليتزاوجان في المسرحية وفي إطار أسطورة أم الفأس ، صاغت الكاتبة ملحة عبدالله الحدث المسرحي من طقوس شعبية وفلكلور تراثي وصنعت منها حدوته أقرب إلى الأساطير منها إلى الواقع ، وهي طقوس لا تزال تمارس حتى اليوم في شكل رقصات وفلكلور شعبي مثل "الدمة"[٣] و "الزحفة"[٤] و "الهود"[٥] و "العرضة"[٦]

---

(١) المرجع السابق.

(٢) ورد ذلك في المقدمة النقدية لأعمال الكاتبة ملحة عبدالله بقلم دكتور مصطفى منصور ، راجع مسرحيات د. ملحة عبدالله من إصدارات الهيئة المصرية العامة للكتاب – ٢٠٠٣م.

(٣) الدمة : شكل من أشكال الرقص الشعبي (وتعتبر أشد أنواع الفن الشعبي إثارة للحماس ... وهي قيمة مثالية في مضامينها وألحانها وأدائها) راجع : الشعر الشعبي نبض حياة ص ٦٩، إبراهيم طالع الألمعي ، الجمعية العربية للثقافة والفنون في أبها – ١٤٢١ هـ .

(٤) الزحفة : رقصة فولكلورية (يؤديها قبائل عسير ورجال الحجر وحاضرة شهران وقحطان ، وتؤدي بالصوت والحركة والإيقاع وكلماتها عاطفية) راجع: صور متداولة من الشعر البيئي في عسير، ص ١٦٣ ، احمد إبراهيم مطاعن . مجلة بيادر – العدد الأول – ١٤٠٦ هـ ١٩٨٦ م.

(٥) الهود : حفلة الختان للذكور في جنوب المملكة (وهي أفراح الختان وأهازيجه الشعبية والتي تسمى الهود وتستمر أسبوعاً كاملاً) جريدة الرياض العدد ١٥١٠٩ بتاريخ ٥ نوفمبر ٢٠٠٩ م.

(٦) العرضة : احدى الرقصات التي تؤدى في الخليج العربي ، ومنها العرضة السعودية، العرضة السعودية وهي أنواع: منها العرضة الجنوبية ويؤديها (رجال يحملون السلاح مثل البنادق والسيوف والخناجر) راجع: الجنادرية فكر وتراث وهوية صور من التاريخ السعودي ، ص ٦٢، صالح الشادي، المنهل ٢٠٠٨ م.

و"الزامل"[١] و "الزار"[٢] و "الثلابة"[٤٣] .

والمسرحية تدور في أجواء احتفالية تتزامن مع موسم الحصاد ، وفي مقدمة المسرحية نشير الكاتبة إلى المكان بقولها

(حقل من حقول القمح على هيئة دائرة تتوسط الجمهور ، محيط بالمكان سنابل القمح الجافة على هيئة حزم كما أن بعض أدوات الزراعة تتناثر في المكان كله) [٥]وهي تقدمه مهمة لأنها تنقلنا مباشرة إلى أجواء الحدث ، والتي يشارك فيها كل أبناء القرية ويتصدر المشهد شيخ القبيلة الذي يخطب في المحتفلين قائلاً:

(أما نحن يا محظوظين ، فنبشركم ما دوله[٦] في بلادنا مستورين ، احنا

---

(١) الزامل: هي رقصة في جنوب المملكة يؤديها الرجال تأخذ شكل (خطوات سريعة منتظمة وراقصة ، يلوحون بأسلحتهم ثم يقذفونها إلى الأعلى، ثم يتلقفونها بأيديهم ، وتكون معبأة بالذخائر ... ثم يجثون على ركبهم أرضاً مطلقين الذخائر) الزامل في الحرب والمناسبات ، ص ١٦٥ ، تأليف صبح بن ناصر الحارثي، وزارة الثقافة – اليمن ٢٠٠٤ م.

(٢) الزار: هي حالة رقص سريعة تصاحبها أصوات غريبة ... عند ضرب الدفوف والطبول، صحيفة الشرق الأوسط ، العدد ١٠٠٥٦ بتاريخ ١٠ يونيو ٢٠٠٦ م.

(٤) الثلابة : زي يرتديه المختتن ، راجع مجلة الدارة المجلد ١٤– العدد ١ ، ٢ – ١٩٨٨ م.

(٥) أم الفأس ص ٢

(٦) لم أقف للكلمة على معنى محدد في التراث الشعبي، ولكن السياق يشير إلى أن المقصود بـ (دوله) هو الفقر، ووردت الكلمة في القرآن الكريم في قول الله عز وجل (كي لا يكون دولة بين الأغنياء منكم) الآية ٧ من سورة الحشر ، يقول القرطبي (وقد اختلف أهل المعرفة بكلام العرب إذا ضمت الدال أو فتحت ، فقال بعض الكوفيين : معنى ذلك إذا فتحت الدولة ، ويكون للجيش يهزم الهازم، فيقال: قد راجعت الدولة على هؤلاء ، قال والدولة برفع الدال في الملك والسنين التي تغير وتبدل على الدهر ، فتلك الدولة والدول ، وقال بعضهم : فرق ما بين الضم والفتح أن الدولة هي اسم الشيء الذي يتداول بعينيه، والدولة الفعل).

ـ تفسير الطبري ج ٢٣ ، ص ٢٨٠ ، دار المعارف تحقيق محمود شاكر مصر ويذهب ابن منظور في لسان العرب إلى (الدولة) بالضم في المال و (الدولة) بالفتح الحربي لسان العرب ، ج ٥، ص ٣٢٨.

ـ ويقول الفيروزآبادي في القاموس المحيط (الدَّوْلة و الدُّوْلة) لغتان.

جينا نحتفل بليلة من ليالي حصاد القمح المقمرة ، ليلة كفت القيض)[١] ، وانتوا ربعي وجماعتي لا بد من أن تختارون نوع السمرة مثل ما انتوا شايفين والكل قد لفي [٢] من كل وادي لمجرد أنه سمع صوت الطبل والدف ليشارك بنفسه في السمرة يا يكون شاعر أو راقص أو لاعب ، المهم أنه مشارك ومعكم شاعركم ، والحمد لله هذا في علمنا وسلامتكم)[٣] ، وصعود شيخ القبيلة على واجهة الحدث هو إضافة للتكوين الدرامي في المسرحية ، لأنه يبرز أن المهرجان الذي أخذ يشكل مسرحية يستعد له كل أفراد القبيلة، وعمقت الكاتبة الصورة المسرحية في مفهومها الدرامي بإيرادها لحفل الختان[٤].

وهو من الطقوس الأثيرة والمهمة في الواقع السعودي قديما ، وهو أشبه ما يكون بالعرض المسرحي ، إذ يقوم أبناء القبيلة من الذكور بالوقوف صفاً واحداً ثم يمر عليهم الخاتن فردا فردا ليضربهم ضربة واحدة قد يتم معها إزالة شعر العانة ، وبعدها تعقد الأفراح ، وتؤدي رقصة بهذه المناسبة اسمها [الهود] لكن الكاتبة في قصتها هنا تجاوزت هذه الطقوس إلى العصر الحاضر، عندما تدير حوارا بين (الخاتن) ، ومعه (اللازم) أو ما يطلق عليه مساعد الخاتن ، وبين فارس الشاب الذي تجرى له عملية الختان، تقول:-

---

(١) ليلة جمع الحصاد.

(٢) لفى : بمعنى حضر.

(٣) مسرحية أم الفأس، ص ٢.

(٤) هي طقوس تشبه إلى حد كبير طقوس المسرح الاستعراضي إذا يقف الختين أمام الناس استعدادا للختان ، يؤدي له برمح يركز في الأرض ، ويمسكه الختين بإحدى يديه ويقف ، وحدث أن ركز أحدهم الرمح لختين في القرية ... فأخطأ من ركز الرمح ، فبدلا من غرز الرمح في الأرض جعله يخترق الرجل الختين قبل الختان، والموقف لا يحتمل الاعتراض ، وبقي الرمح مخترقا رجله التي يتكئ عليها والأخرى معقولة ، وكل ذلك حدث دون أن يعلم الناس ، واستمرت مراسم الاستعداد للختان ، وتم الختان ، وقيل للختين : تقدم ، فقال: اتزعوا الرمح من رجلي ، وكانت المفاجأة كبيرة من احتماله للألم ولكنه شرف لا زال الناس يتناقلونه بزهو كبير إلى يومنا هذا).
هذه القصة وردت في كتاب (رُجال ذاكرة قرية عربية)؟ للكتاب على إبراهيم مغاوي ، ص ١٣٥ – ١٣٨ جدة ١٤٣١ ، والمؤلف يرد القصة من واقع حال هذه القرية وطقس الختان الذي يجري لذكورها.

(يدخل فارس وسط جماعة الممثلين يرتدي زي "الثلابة" أو المختونين الخاص – صديرى مزركش يكشف عن معظم الصدر والذراعين ، وتنوره مزركشة واسعة تنفتح كمظلة الطيار ، حين يقوم بالدوران في رقصة خارجية بهذه المناسبة تسمى رقصة "الثلابة" وهي ذات إيقاعات مميزة.

يدخل الخاتن وتابعه اللازم كل يرتدي قميصاً وينطلون جينز ، من الجانب الآخر للمسرح ، ويقومان بأداء حركات رقصة (الراي) أو (الروك) على أنغام موسيقاها التي تعلو تدريجياً بينما تنخفض موسيقى الثلابة المميزة حتى تمتزجان وتتداخل هنا حركات رقصة "الثلابة" مع رقصة "الراي" ثم صمت.

الخاتن : بس كفاية رقص وفهلوه تعال يا فارس وشوف كيف تختار كيف تتم عمليتك؟ علشان نخلص ، وهذه أدواتي اللي راح استخدمها)[١] ولعلك تلاحظ كثافة الحدث الاستعراضي والدرامي في المشهد المسرحي ، غير أن ما نود الإشارة إليه هو خلخلة الكاتبة المأثور الشعبي ، فكان مشهد الختان عصرياً ، والمشهد هنا ليس مجرد حدث بل (هو مجموعة من الصور ، والصورة هي جزء لا يتجزأ من المشهد كما أنها القاعدة الأساسية التي يقوم عليها ، والجامع بين الصور لتحقيق معالم المشهد ، وهو توفر الصلة بينها كعنصر أساسي ، والزمن وجه من تلك الأوجه) [٢].

والزمن هنا يعني عصرية الموقف ، لأن الكاتبة لم تنقل الحدث الفلكلوري بنصه ، وإنما تصوغه وفق ما تراه مناسباً لطبيعة العصر إنسانياً ، و (الحكاية الشعبية تكون جزءا من مهما من تراث الشعوب، وهي فضلاً عن استيفائها للشكل القصصي المكتمل تطلعنا في وضوح وصراحة تامة على موقف الشعب العربي من

(١) أم الفأس.ص ٣١ – ٣٢.

(٢) المشهد في المعجم والمصطلح، دراسة في المشهد السردي للثلاثيات الروائية ، أسماء بوبكري – مجلة الممارسات اللغوية العدد ٣٨.

أحوال عصره السياسية والاجتماعية)[١] فاتكاء الكاتب المسرحي على الحكاية الشعبية ، هو شكل من أشكال الحوار بين الماضي والحاضر ، كما أنه شكل من أشكال الدراما التي تساهم في البناء الفني للمسرحية.

لقد مزجت الدكتورة ملحة عبدالله بين المنظر المسرحي المركب وبين المشاهد في المسرحية ، وتفاعلت الفكرة المسرحية ، مع العناصر الفنية التي بلورتها المناظر المسرحية فجاءت الأحداث (على هيئة بانوراما معبرة عن جميع مناظر المسرحية) [٢] ، وهو ليس مجرد شكل بصري وإنما (تكوين تشكيلي) [٣] يمارس على خشبة المسرح ويعتمد عليه المخرج في العرض المسرحي، ويطلق عليه في تكنيكات العرض المسرحي "سينوجرافيا" أو ما يعرف بـ (فن صناعة الصورة المسرحية) [٤] والكاتبة في مسرحية أم الفأس توظف هذه التقنية في النص الدرامي (المكتوب) لتضيف إلى أجواء النص المقروء فضاء بصريا من خلال اللغة والأسلوب والتراكيب، وهو ما لا يتوافر للعرض المسرحي الذي يلجأ للسينوجرافيا أو الصورة المسرحية التي تتكون على الخشبة ليحقق جوا من الإبهار ، ويأتي أيضاً كرد (فعل طبيعي باعتبار أن الشك في كون اللغة أداة للتواصل ، قد تم التعبير عنه بانحلال الحوار الجدلي ، وبانحلال البناء المستقيم للحدث) [٥] .

---

(١) أشكال التعبير في الأدب الشعبي ، ص ١٧٤ ، د. نبيلة إبراهيم ، دار المعارف ، مصر. د. ت.

(٢) العناصر المسرحية الأدبية والفنية من النص الدرامي إلى النص المسرحي ، ص ١٦١ ، د. بن أيوب محمد.

(٣) الوعي والإبداع الجمالي في السينما والمسرح ، ص ٧، د. عقيل مهدي يوسف ، دار دجلة – عمان – الأردن ٢٠١٢ م.

(٤) المسرح والصورة المرئية ، ص ٢٤ بياتريس بيكون فالآن صادر عن مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ٢٠٠٤ م.

(٥) المنظر المسرحي ص ٣١ فوكلرفولر ، ترجمة أحمد غانم . مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي.

وهو بذلك يعتاض عن الصورة اللغوية التي تشكل تكوينا فنيا في مخيلة المتأمل للنص الدرامي المكتوب وإن كنت أرى أن التشكيل اللغوي لا يزال يحمل دلالات خصبة أفضل كثيراً من التشكيل البصري لأن (النص المكتوب أغنى من العرض ، لأنه يشتمل على كافة الإمكانيات ما دام يختار إحداها ، وكل إخراج تفسير ، أي خلق جديد قد يغير معطيات النص أو يشوهه) [١] وهي رؤيا خلافية وجدلية لم تحسم بين فريقين من النقاد ، أحدهما يرى أن النص المكتوب هو ما يمكن أن يطلق عليه النص المسرحي ورأي آخر أن النص لا يكون مسرحيا إلا عندما يتحول إلى عرض مسرحي،غير أن الكاتب الذي يمتلك أدواته هو من يحاول أن يجعل نصه يقترب من حد الكمال الفني شكلاً ومضموناً.

وذهبت ملحة عبدالله في مسرحية (أم الفأس) [٢] لتبدع نصا دراميا ، جمع بين تقنيات الكتابة والعرض المسرحي فالجو الأسطوري ، وحضور الجان والعفاريت وتلبسهم بالبطل ، وعدم انصرافهم إلا إذا تحققت رغباتهم ، والمفاجأة أن رغبتهم كانت هي ظفرهم بـ (أم الفأس) ، وكما أسلفنا سابقا ، فهي كائن خرافي ، مما يجعل الحس الدرامي متآلفا ومنسجماً بين الجو العام للمسرحية ، وتناغم الحدث مع باقي العناصر الفنية الأخرى ، ففي مشهد الختام تبرز أم الفأس على هذه الصورة الأسطورية.

(أم الفأس تفرد خمارها كأجنحة طائر ، وتحاول الاختفاء ، الجماعة تقوم بحركة حلزونية وشبه دائرية تحاول الإمساك بأم الفأس التي تختفي من الخشبة مع تبادل الإضاءة السريعة ، والتي تتناوب بين الأخضر والأحمر، ثم يتبادل الجميع النظرات ، ثم تدخل مجموعة العفاريت في رقصة على موسيقى الراي.

زعيم العفاريت [يصرخ في الجمهور]

---

(١) الخطاب المسرحي : قراءات في المسرح العربي ص ٤٠ ، أحمد عبدالرازق أبو العلا – الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٩٩٤ م.

(٢) أم الفأس ص ٥٥.

قلت لكم احضروا لي أم الفأس ... ابحثوا عنها في أي مكان ، وفي كل مكان [ستار]) [١] .

لقد انطلقت الكاتبة في بنائها الفني للحدث في مسرحية أم الفأس من الحاضنة الذهنية والفكرية للواقع ، ونسجت قصتها من رحم الأسطورة ، فغدا البناء الفني كله أسطوريا وخياليا اعتمد الفلكلور التراثي بشقيه الاستعراضي والذهني ، حتى إن الحدث المسرحي اتسم أحيانا بتفسيرات أسطورية مثل اتفاق أهل القرية على أن السبب في تلبس الجان بـ (فارس) أنه لم يختتن ، وبناء عليه قرر أهل القرية أن يختنوه على الفور.

فالترابط في الدراما المسرحية ، لم يكن دخيلا على بنية الحدث، وإنما كان نابعا من حناياه الذهنية والشعورية ، وطقوسه الأسطورية، وهو تحول دراماتيكي، في بينة المسرحية.

يتداول الرجال ، سر عدم خروج الجان من فارس بعد أن حاولوا صرفه بكل السبل ، هو أنه مرغل[٢]:-

(رجل) هذى علامة الرجل المرغل ، اللي بعدما اختتن

رجل ١ لكن ما تراه يا خوى كبير السن ، ده فوق السن

رجل ٢ هيه ، والله هذا صحيح لكن أنت عارف إن هذي عاداتنا وتقاليد و "الهود مكلف"

رجل ١ يضحك الله يبلاك يا خوي وإيش دخل ختان فارس بغزو العفاريت وطلباتها اللي اعجزتنا

رجل ٢ كيف تقول :؟إيش دخل ها الموضوع بالعفاريت ؟طالما طاهرناه ، عمر العفاريت ما تقرب منه لأنه يصير نظيف ومتسنن ومتقرب لربه ،

---

(١) المرجع السابق.

(٢) جلدة تقطع في الختان ، انظر: معجم اللغة العربية المعاصرة،مادة (ر غ ل). د. أحمد مختارعمر ،عالم الكتب ط ١ – ٢٠٠٨

والعفاريت ما تقرب إلا من النجاسة والعياذ بالله ، فهمت بقى إيش دخل ها الموضوع بفارس وختانه[١] .

إن هذا الجو الخيالي الذي تمتزج فيه الأسطورة بالتراث الشعبي ، وتتداخل فيه المعتقدات مع التقاليد، وسمت الروح المسرحية بالدهشة والطرافة ، وهذا نابع من تعانق الفن مع الأسطورة فإن الفن ربيب الأسطورة ، وكلما أوغل الفن في (الخيال) الأسطورة كان أمتع وأعمق وأغنى فنا ومحتوى.

إن البناء المسرحي لم يتبلور فيه عنصر الزمان مع أنه مقوم ضروري من مقومات البناء الفني للمسرحية لأن الزمن ليس حقيقيا ، وإنما هو زمان أسطوري، تخطي حدود المتخيل الذهني إلى عالم الإغراب والخيال ، وهي محاولة من الكاتبة (لفهم قوى الطبيعة، والسيطرة عليها ، ولو بطريقة وهمية وخيالية ، لكنها كانت على درجة بالغة من الأهمية في حياة الإنسان) [٢] ، ولم يكن الزمان فقط هو من اتشح برداء الأسطورة ، فإن المكان أخذ بعدا أسطورياً في نواحي كثيرة ، وتحديدا عندما ذهب البطل "فارس" مع "أم الفأس" إلى جبل الوحوش[٣] ، والغار[٤]، فهي أماكن تتوافق مع الفكرة الفنية للمسرحية، فبلور العنصران (الزمان والمكان) حدثا اسطوريا.

إن الفنان يلجأ إلى (توظيف الأسطورة كضرورة روحية وجمالية ، وتمثلا لرؤية إبداعية واسعة ، حيث تمكنه من تجاوز البعد المحلي وضيق التجربة الفردية إلى آفاق أوسع ، توفر بعداً كونيا لمضامينه الحوارية ... كما تمكن الأسطورة المسرح من دمج الدرامي بالميثولوجي في تركيبة غنية تجعل النص

---

(١) أم الفأس، ص ٢٩ – ٣٠.

(٢) أثر التراث الشعبي في تشكيل العقيدة العربية المعاصرة قراءة في الأصول والمكونات ، ص ٣٥ ، د.كاملي الحاج، اتحاد الكتاب العربي، دمشق ٢٠٠٤ م.

(٣) أم الفأس، ص ٤٦.

(٤) السابق، ص ٤٤.

معبراً عن الهم البشري بكل زخمه)[١] ومع كل هذا الاعتبار للأسطورة إلا أنها يجب أن تبقى صيغة فنية تساهم في الحبكة الفنية للعمل الدرامي.

والكاتبة في مسرحية "أم الفأس" لا تريد أن تشير إلى شيء ما وراء الفكرة المسرحية ، وإنما جعلت الحدث نفسه هو فكرة المسرحية ، فكان بمثابة البطل الحقيقي للعمل المسرحي كله ، إنها (مسرحية بسيطة في حبكها ، ومعقدة في بنائها ، وهي تستمد مقومات وجودها من كنه تقاليد فرجتنا الشعبية في نوع درامي محبوب لدى كل عربي وهو نوع الملهاة ، ثم استلهامها لبعض أشكال الفن في أكثر من مستوى) [٢] ولعله يقصد تداخل الأدب الشفاهي مع المعتقد مع الفنون البصرية .

إن المفردات الدرامية في هذه المسرحية لم تكن بسيطة أو جزئية ، وإنما كانت كلية ومركبة من خلال اللوحات الاستعراضية التي شكلت مفردة مهمة ومعبرة تناعمت مع الروح الاحتفالية التي مثلت إيقاعا فنيا ، جعل الأحداث مركزة وسريعة، وهي فكرة مسرحية تتشح برداء عصري جمع بين الماضي والحاضر في صورة فنية ، لم ينغمس في إطار التقرير والرصد والتسجيل ، وإنما ارتفع المفهوم الفني فيها إلى مستوى الحدث الدرامي وحلق بعيدا في إطار إبداعي متميز.

٢- الرمز وتشكيلات الحدث المسرحي

يقوم الرمز بإضفاء إيحاءات ودلالات فنية عميقة وغنية على الصورة الأدبية عامة، والنص المسرحي، فالرمز (جزء لا يتجزأ من نسيج المسرحية نفسها ، وما لم تكن له أكثر من دلالة في النص المسرحي وما لم تكن له وظيفة

(١) دور التناص في تأسيس النص المسرحي، ص ٢٠٢، بلقاسم عيسائي مجلة الذاكرة ، العدد ٣ سنة ٢٠١٥ م ، جامعة قاصدي مرياح ورقلة – الجزائر.

(٢) تقديم عن مسرحية أم الفأس ص ٧ ، عصام الدين أبو العلا ، ورد في مسرحيات د. ملحة عبدالله ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٣ م.

محددة ، فلا يمكن أن يكون رمزا بأي حال من الأحوال)[١] فهو من المقاييس الفنية التي يتشكل بها الحدث، ويعد مكونا حيويا وخلاقًا من مكونات البناء الفني لفن المسرحية .

وكثافة الرمز وغموضه ملمح من ملامح التناول الفني، للنص إذ لا بد أن يكون المعنى الذي يعبر عنه متوائما مع الفكرة التي يصورها الكاتب،إن هناك علاقة حيوية وبناءه بين الفن عموما والرمز إذ ينتقل بالمعنى الفني من مفهوم المباشرة والخطابية إلى مفهوم الإيحاء والتلويح ، فهو يعد بنية استعارية تتشكل من بلاغة النص.

واشتغل الرمز في تجارب المسرحين في هذه الدراسة في فضاءات عديدة، والتحم مع العناصر الفنية مكونا نسيجا متميزا، فلم يكن الرمز دخيلاً على النص بل إنه نبع من إطار الفكرة نفسها ، على مستويين: مستوى البناء الذهني، ومستوى البناء الفني والفرق بين الاثنين أن الأول معنوي مجرد، والثاني حسي شخصي ، أو بمعنى آخر ، كان البناء بالرمز من صميم الفكرة المسرحية.

وظف الكاتب يحيى العلكمي الرمز في مسرحيته البيدق ومسرحيات أخرى في مسرحيتين من مجموع الأعمال كلها، بل إن عنوان المجموعة المسرحية كان ذا دلالات رمزية تركت ظلالها على التجربة المسرحية كلها عنده.

والبيدق هو جندي من جنود لعبة الشطرنج ، وإيحائية الرمز تتأتى من كون البيدق أو العسكري مكون ضروري ومهم من مكونات اللعبة إلا أنه يفتقد في داخله ومن يمارسون اللعبة النظرة التي يستحقها.

وينتقل المصطلح بهذا المفهوم من عالم الرمز (الخيال) إلى عالم الوجود، وهو – أيضاً – وجود وهمي أو خيالي لأنه عالم يفتقد فيه لإرادته ، لأنه محكوم بمناطق محددة ملونة بلونين أبيض وأسود.

---

(١) فن كتابة المسرحية، ص ٨٥.

ولعبة الشطرنج (هي بشكل أو آخر تمثل واقع الإنسان الإنساني والطبيعي الذي يحيط بحياة الإنسان الطبيعية ، فالقلعة لها معنى ومفهوم في الفكر الإنساني بالعموم ، وهي ركن أساسي من أركان القوة في فكره) [١] ولذلك هناك صفات مشتركة بين بيدق الشطرنج ، والإنسان والواقع ، ومن هذا المنطلق أخذ الرمز فضاءاته المتعددة ، ومن أبرزها حتمية المصير الإنساني.

ويتشكل الرمز من أربع لوحات هي على التوالي (تقوقع – حياة – حلم – رؤية) والبطل هو جندي يتحرك على رقعة من الشطرنج ، ويقدم الكاتب للمسرحية بمقدمة فلسفية وموغلة في الذهنية يقول:-

(في اللحظة التي ينبلج منها إيماض الإرادة وسطوع المشيئة ، تبدأ الغرائز البشرية في التآزر ، فيسمو العقل إلى مراتب عليا ذات آفاق ، يراقب ويوجه وكذلك يسخط ويعاقب ، تلك إذن حالة التشكل الأولى قبل الفعل ، الفعل الذي هو أعمار لكل ما هو بدائي هجمي فيصبح ما حول وداخل الوجود متغيراً "كل يوم هو في شأن" حتى يقمع دون أن يعرف كينونة المتسلط أو على أقل حدود الإنسانية – يتعرف عليه فيذوي طائعا) [٢] ، والمقدمة تدفعنا دفعا إلى توقع الحدث المسرحي ، وهو دراما ذهنية أو فلسفية بين الخلق والمشيئة ، أو بين سلطان العقل وتجليات الأحاسيس كانت المونودراما في هذه المسرحية ، والمسرحية الأخرى التي تحمل هذا التوجه (البياض)[٣] كانت المونودراما هي الإطار الحواري، وسنفرد المبحث التالي لإبراز المكونات الفنية للمونودراما وعلاقتها بالحدث ولماذا كانت هي الصورة الحوارية للفكرة المسرحية؟ والمسرحية صراع نفسي بين الداخل والخارج ، أو الحرية الثورية كما يقول البطل:-

(كل من يريد الخلاص عليه أن يكون مدمراً، ولا بأس أن يحطم بعض القيم) [٤] .

---

(١)موقع www.sehha

(٢) البيدق ومسرحيات أخرى، ص ٤٣.

(٣) البيدق ومسرحيات أخرى، ص ٤٤.

(٤) البيدق ومسرحيات أخرى، ص٤٤.

واللوحات الأربع ، التي تكونت منها المسرحية هي تكوينات تشكيلية تتحدث عن الدوائر المحكمة التي يسير فيها الإنسان سواء أكان بإرادته أم رغما عنه ، ويتجلى الفعل الإيجابي في هذه اللوحات في الثورة الكامنة داخل البطل الذي يحاول أن ينعتق من أسر القيد والسجن الذي يحس به.

ففي لوحة (تقوقع) وهي أولى اللوحات ، تجسد الحصار في شكل الارتداد إلى السلبية والانقياد ، فالتقوقع كان رمزا للثبات والخمود ، والصراع يحتم عليه أن يتحول إلى فعل أو حركة فكانت اللوحة الثانية وحملت عنوان (حياة) وهنا مفارقة لأن الرمز الفني وظّف عكس المعنى الواقعي واللغوي والدلالي ، فتحولت الحياة إلى سجن ، لأن الحصار ، صار مع الحياة من الجهات الأربع، فالتقوقع فعل خاص، والحياة فعل عام ، ولذلك كان العام أشد وأنكى من الخاص.

وإزاء هذا كله تبلور (الحلم) وهو اللوحة الرابعة وكانت هروبا خيالياً ، إلى (الرؤية) وعندها كان مستقره وأمنه وسلامته ، لأنها تحول إلى الله.

في هذه المسرحية لم ينجح الكاتب في التخلص من وهج الفلسفة الطاغي على روح العمل ، كما أن الصراع داخل البطل لم يكن طويلا وممتدا، وكان باستطاعته أن يكثف من لحظات الصراع النفسي والشعوري التي تحيط بالبطل ، وهو بيدق لا يأخذ أهمية الملك على رقعة الشطرنج ، ولكنه في نفس الوقت لا يمكن الاستغناء عنه، هو وقود المعركة ، لكنه ليس بطلها ، وهنا يكون الرمز قام بالاستعارة النصية ، وعمق الدلالات البعيدة للنص ، اتكاء على ما بين الواقع والشطرنج من مشاكلة وما بين البيدق والإنسان وقضية وجوده من مشابهة فالشطرنج (أخذ حيزا كبيراً من اهتمامات الإنسان ووقته باعتبارها لعبة للتسلية وإعمال الفكر فشغف وولع بها مما أدى إلى انتشارها وتطورها مع مرور الزمن)[١] فالجانب الفكري الذي يشي به مصطلح الشطرنج قد خلق حالة من

(١) آثار فنية إسلامية من لعبة الشطرنج ص ١،د. أبوالحمد محمودفرغلي،مجلة المؤرخ المصري – كلية الآداب – جامعة القاهرة-١٩٩١

التماسك والغنى الشعوري على صعيد الرمز والفن.

وفي مسرحة "البياض" [١] كان الرمز عنصراً من عناصر الطبيعة لأن الكاتب وظف قضية الألوان باعتباره دالاً رمزياً يكشف عن المعاناة التي يعيشها البطل ، واللون (من اهم العناصر التي تشكل الصورة الأدبية لما يشتمل عليه من شتى الدلالات الفنية والدينية والنفسية والاجتماعية والرمزية والأسطورية) [٢] وتتنوع الدلالات وتعددها يشير إلى الرمز الكامن في ثنايا الألوان.

فاللون الأبيض : (رمز الطهارة والنقاء والنور والغبطة والفرح والنصر والسلام)[٣] وهذه مفاهيم عقلية ، يستطيع المنطق أن يؤكدها لأنها تتوافق – أحياناً – والمشاعر لكن الأديب له منطقه الخاص في هذه المفاهيم ، وهو ما عمل عليه الكاتب يحيى العلكمي في مسرحية "البياض"

وهو نص ينفتح على معطيات واقعية ، وتشير اللوحة التي لم ينجح في إكمالها محاولة للسيطرة على العالم ، لأنه يريد ان يرسم عالمه الخاص هو ، وليس العالم الواقعي،والصراع الدرامي في المسرحية كان رمزياً بامتياز حينما انتقل من البطل وما يعانيه من ضياع وقلق نفسي انعكس على أدواته – التي خيل له – أنه يمتلكها وأقصد هنا اللوحة والألوان ، حتى إن الصراع احتدم بينه وبين بياض اللوحة ، وهو تكنيك درامي انبثق من داخل الصراع الكلي ليعمق جو الدراما في النص.

(يضحك لا شك أني فقدت عقلي كل الألوان تعود إلى أصلها إما سواد طاغ وظالم ، او بياض متحد وقح وعلى الرغم من كل ذلك سأظل أقهر هذا البياض وأحيله إلى شيء أي شيء المهم أني لن أستكين أبداً ، حتى وإن كانت الصورة

---

(١) المرجع السابق.

(٢) دلالات الألوان في شعر يحيى السماوى . مرضية آباد ، رسول بلاوي مجلة إضاءة نقدية ، فصلية محكمة ، العدد ٨ السنة ٢ – يناير ٢٠١٢.

(٣) اللون ص٧ محمد يوسف همام مطبعة الاعتماد ، القاهرة –١٩٣١ م.

من حولي قاتمة)[١] ولعلك تلاحظ الوشائج المشتركة بين البيدق وبين مختار بطل مسرحية البياض وهذه الوشائج تتمثل في التحرر، وهذا ما يجعلنا نذهب إلى تلبس البطلين بحالة التحول والتغير ، ليتشحا برداء سياسي.

وهو ما انعكس على مسرح العلكمي بصفة عامة فهو مسرح اجتماعي بطعم سياسي ، وقد يكون العكس أي هو سياسي بطعم اجتماعي ، يظهر ذلك على النحو التالي:

في مسرحية (بيدق) يجعل المشهد الأخير ، ترنيمة مارسيل خليفة.

منتصب القامة أمشي

مرفوع الهامة أمشي

في كفى قصفة زيتون

وعلى كتفي نعشي

وأنا أمشي ... وأنا أمشي[٢]

فالترنيمة ترتبط في الذاكرة الجماعية للإنسان العربي بحالة المد الثوري ، فضلا عن ما تشيعه الترنيمة من بعد سياسي.

وفي مسرحية (البياض) يستحضر العقل الجمعي للبطل ثورات الربيع العربي.

فيراه بأنه (الربيع الذي أربك المشهد، وزعزع الصورة وأثبت الثارات والغارات ، والاغتيالات ، وتوكُّل[٣] و...و..... بن علي هرب[٤].

---

(١) البيدق مسرحيات ص ٢٠.

(٢) البيدق ومسرحيات أخرى، ص ٤٦، وهي أغنية للفنان اللبناني مارسيل خليفة من أشعار سميح القاسم. راجع: يحكون في بلادنا قصص قصيرة ، عادل سالم، ص ١٣٥ ، ط ١ ، القاهرة – ٢٠١٢ م.و الأشعار وردت في الأعمال الكاملة للشاعر سميح القاسم ج ١ص ٢٥١ دار سعاد الصباح القاهرة –١٩٩٣

(٣) توكل كرمان : ناشطة سياسية يمنية، حصلت على جائزة نوبل للسلام عام ٢٠١١ وكان حصولها على الجائزة (مشوبا بأكثر من علامة استفهام) وتعيش الآن في تركيا.انظر : محطة أخيرة خارج المكان ص ٢٩٨ ،د. ساطع نور الدين،كتاب السفير ، دار الفارابي ، بيروت – ٢٠١٢

(٤) في إشارة إلى الرئيس التونسي الأسبق زين العابدين بن علي

إن رمزية الأسماء التي وردت تنقلنا مباشرة إلى جو الحدث ، ولكن يبقى التركيب الفني الحدث يفتقر إلى التسلسل الفني المبرر ، لأنه ينتقل فجأة ، من الضد ، إلى الضد ، فالبطل يظل وجودياً وثورياً وفجأة يرى راحته وأمنه وأمانه في التوجه إلى الله .

لا ضير، لكن تبقى الحبكة الفنية ضرورة من ضرورات البناء المسرحي (فالاستمرار في الدراما يحدث مثلا عن طريق تماسك المشاهد المسرحية بعضها البعض مشهداً إثر مشهد)[١] فلم يكن هناك ما يمكن أن يطلق عليه اتساق معنوي في ترتيب المشهد المسرحي في بناء الشخصية.

الطاحونة بين حيوية الرمز وتعدد الرؤيا

لا يكتسب الرمز غايته الفنية إلا بمقدار ما يكون شعاع ضوء يبرق من ثنايا الفكرة الأدبية ، إن الرمز يعمل على إعادة انتاج المعنى وفق الاطار الفني للعمل إجمالاً ولذا يعد التناول النفسي والشعوري – فقط – للرمز ضيقاً وبسيطاً وأحياناً كثيرة متكلفاً.

والطاحونة هنا فكرة رمزية تناولها كثير من الأدباء وكان لها في الأدب العالمي مدلولات فنية ووجودية، وأسطورية ، لقد كتب أحد الكتاب على لسان الطاحونة قائلاً : (أيها الغافلون الناظرون إليّ افتحوا عيونكم ، فأنا مثال لهذه الدنيا ، فالحبوب التي تضعونها هي أشبه شيء بأهل دنياكم وأنا أسحقها بين حجرين بدوراني ، حتى إذا ما وصلت إلى مرتبة الكمال لتصبح (بلغور) [٢] دفعتها إلى الخارج ثم أصنع ما صنعت بها مع ما يلقى فيّ من حبوب ، وهكذا الدنيا تطحن من وردها من الأيام بصرف الزمان بين أرضها وسمائها ، حتى إذا كمل

(١) المسرح بين الفكرة والتجريب ص ٥٤ د/ كمال الدين محمد عيد المنشاة العامة للنشر والتوزيع.
(٢) هو البرغل في اللغة العربية. راجع: تاريخ الأدب التركي ص ٢٠٥ حسن حسيب المصري الدار الثقافية للنشر والتوزيع.

الواحد منهم ونال ما قدر له ، دفعته إلى القبر)[١] فهي لسان حال الحياة، أو دورة الزمان والوجود ، يوضع القمع ليخرج دقيقاً.

والطاحونة كما تعطي مقومات الحياة ، في شكل دقيق يهب الحياة للإنسان ، قد تكون تروسها رمزاً للموت وطحنا للإنسان بين رحى الحياة كما هي في وجهيها الإيجابي والسلبي.

هذا الرمز المزدوج هو ما استخدمه كاتبان من كتاب النص الدرامي المسرحي وحمل النصان عنواناً واحداً هو (الطاحونة). أما الطاحونة الأولى فكانت للكاتبة ملحة عبدالله وصدرت عام ٢٠٠٣م

والطاحونة الأخرى للكاتب يحيى العلكمي وصدرت ضمن مجموعته المسرحية (البيدق ومسرحيات أخرى) عام ٢٠١٤.

ونحن هنا معنيون بكيفية التناول لمفهوم الطاحونة رمزاً بين الكاتبين ، وكيف حاول كلاهما أن يوظف المفهوم في خدمة البناء الفني.

لقد كانت الطاحونة عند الدكتورة ملحة عبدالله، رمزاً للموت والدمار ، تبلور هذا الرمز من خلال أسرة بسيطة مكونة من أب وولد وبنت، والأم شكلت مع صندوق الطاحونة بنية درامية مأساوية لأن الأحداث بدأت دون أن يكون لهذه الأم وجود حقيقي ومع ذلك ، فهي الحاضر الغائب باستمرار.

لم تكن الطاحونة عند ملحة عبدالله مكاناً ذا قسمات وأبعاداً واضحة فقط، بل كانت عالماً يحاكي الحياة في عنفها وشدة أحداثها، فالأب عجوز سكير دائماً ، يقايض أولاده على زجاجات الخمر، نظير القليل من الغذاء ، وهو شخصية ممتلئة بالشك ولا تتوافر عنده مشاعر إنسانية لمن حوله ، ألقى بابنه في غياهب السجن، ووضع زوجته بين رحى تروس الطاحونة ، وظل لمدة عشرة أعوام يشرب دمها ممزوجاً بالنبيذ المعتق ،كان يدير ريشة الطاحونة بمقدار ما يحتاج من دمها ، ونجح في أن يجعل الكل يحتسي من هذه الجريمة، الأبناء وأهل الوادي

(١) المرجع السابق الصفحة نفسها.

الذي يقطن فيه، وأيضاً رجل الشرطة لتقول الأحداث في المسرحية (الإنسان فقط هو ضحية حيوية هذا العالم الذي لا نعرف سره، التطهير هو ذلك الصوت الـذي أنشدته مسرحية الطاحونة) [١] وهي صورة لتجرد الإنسان من معنى الإنسانية ، تصور الكتابة مشهد لحظة التنوير في المسرحية ، وهـي لحظـة اكتشـاف الأم متعفنة بين تروس الطاحونة:

(العجوز (يسرع نحو صندوق التروس) ابتعدوا قليلاً عودوا للوراء (يفـتح الصندوق ، ويدخل فيه ويغلقه على نفسه بينما يسرع الجميـع نحـو الصـندوق ويحاولون فتحه).

صوت العجوز : سأدفن نفسي معها لن يشاركني أحد في النظر إليها.

الضابط: إنها في الداخل ، إنني أشم رائحه جسدها المتعفن.

صوت العجوز : سأحتضن هذه العظام وأموت معها إنني أخلص رفاتها من بين التروس بيدي هاتين.

[صوت الريح في الخارج مع دقات الطاحونة ، صرخة العجوز من الداخل] يدي.

[الابن يسرع نحو الصندوق يحاول فتحه فيفشل دقات الطاحونة مع صـوت الريح ، صرخة العجوز] قدمي.

الضباط : يبدو أن التروس بدأت تدور.

رجل : إنها تلتهمه.

العجوز : فلنمت سوياً يا حبيبتي[٢].

إن الطاحونة لم تعد في تجربة ملحة عبدالله مصدراً للحياة ، وإنمـا عمـل الرمز وظيفته الفنية عكس الواقع وهذا منبع الطرافة في التناول المسرحي.

والمسرحية تحمل روحاً إغريقية ، وكانت شخصية العجوز عميقـة علـى

(١) مسرحيات د ملحة عبدالله صـ٦

(٢) مسرحيات ملحه عبدالله صـ ١٦١ – ١٦٢.

الصعيد الفني ، لأنها رسمت الحدث بعمق مأساوي ومصطلح الإنسان – إن صح أن يطلق على هذا العجوز– كان هو البطل (إن الإنسان يصبح دراماياً بفضل حدة إرادته بإفاضته لماهيته على أفعاله وتوحده التام بها) [١] والروح الشريرة التي نبعت من داخله تواءمت مع الرمز وغايته الفنية ، وعندما وظف الرمز عكسياً ، تبدلت المشاعر ونفرت من فعل العجوز فأصيب الوجدان بما يطلق عليه التطهير.

وعلى العكس من طاحونة ملحه عبدالله ، كان الرمز في طاحونة الكاتب يحيى العلكمي سهل المأخذ قريب التناول وكانت الطاحونة رمزاً للأصالة والانتماء.

بنى الكاتب مسرحيته في مكان قروي ، وجعل صاحب الطاحونة رجلاً حكيماً وقوراً يمتاز بالهدوء ولديه أربعة أبناء، فكر اثنان منهم ان يتمردا على الوضع القائم بحثاً عن واقع جديد وأفضل فغادرا القرية ، وتركا أباهم وأخواهما،لكن التجربة فشلت وسرعان ما عادا خاويا الوفاض.

والمسرحية – من خلال رمز الطاحونة – تعبر عن عدة مفاهيم فلسفية مثل الأصالة والمعاصرة ، والحفاظ على الثوابت، ولم تكن النهاية بجسامة الحدث دراماياً ، ولم تثر إشكالية الأصالة والمعاصر فنياً أية أبعاد رمزية ، بل كانت فيها سطحية بادية، يصور مشهد النهاية هكذا.

(يقترب الجميع الضوء يتركز على الطاحونة، يمد الأربعة أيديهم بداخلها كل منهم يشد لفة من ورق الطباعة، الأربعة يذهبون في اتجاهات أربعة صوت له مفاتيح الحاسب يغطي الحركة ، الضوء يتردد على المسرح الجميع سعداء بما توصلوا إليه)[٢]

إن شكل ورق الطباعة ، وصوت لوحة الحاسب لا يمكن أن يعبرا عن

---

(١) نظرية المسرح الحديث صـ ٤١٦ تعديم وتحرير إريك بنتلي ترجمة يوسف عبدالسميع ثروت دار الشؤن الثقافة العامة – بغداد.

(٢) البيدق ومسرحيات أخرى فن كتابة المسرحية ص ٤٠.

المعاصرة التي ينشدها ، فهما بقيا مجرد مفردتين في المشهد لم يوظفا دراميا بشكل فني ولم يكن هناك موقف تعبر عنه صورة الأبناء وهم ملتفون حول صندوق الطاحونة ، لان الموقف الدرامي أولاً وقبل كل شيء مجموعة علاقات إنسانية ولكن ليست كل مجموعة من العلاقات بين عدد من الأفراد يمكن أن تشكل موقفاً درامياً ولم يكن البناء المسرحي نابعاً من صراع الموقف، وإنما كان في جوانب كثيرة مجرد رصد لتقاليد المجتمع.

وعندما نناقش الدراما فنياً – من خلال الطاحونة كرمز فني كانت طاحونة العلكمي بسيطة ، خلت من العمق والإيحاء أما الطاحونة في تجربة ملحة عبدالله ، فكانت أبعد واعمق وكان تأثرها بالأدب العالمي جلياً وواضحاً وكانت الأحداث متشابكة ومتعددة الإيحاءات والأفكار ، فهي تقبض على أدواتها ، وتشتبك مع الواقع حيناً ومع الأسطورة والرمز أحياناً أخرى فجاءت رؤيتها المسرحية على صعيد الرَّمز موظفة توظيفاً فنياً وموحياً.

٣- المونودراما

المونودراما هي لون من ألوان الحوار المسرحي ، له علاقة بالبعد النفسي للشخصية ، ويبلور موقفاً فنياً للفكرة المسرحية ، ويعد أحد العناصر الفنية التي يعتمد عليها النص الدرامي.

فالحوار المسرحي التقليدي له أدواته التي تعزز من تركيبة الحدث ، بل هو السمة المميزة للعمل المسرحي ومجال تفرده عن الأجناس الأدبية الأخرى ، فالحوار (هو المظهر الحسي للمسرحية ..... وسواء أكانت المسرحية ممثلة أم مقروءة ، فإن الحوار هو الأداة الوحيدة للتصوير) [١] فضلا عن كونه أداة من أدوات الصراع داخل بنية الحدث ، ولذلك فالحوار (يقوم بمهمتين يؤديان إلى تطور الحدث فهو يؤدي إلى تطور الموقف الذي يعالجه منظر ما وهو ثانيا يشير

(١) الأدب وفنونه صـ ١٣٠ – ١٣١.

إلى تطور الحدث ، فهو يؤدي إلى تطور الموقف الذي يعالجه منظر مـا ، وهـو ثانياً : يشير إلى التطور في المنظر اللاحق ويوحي به ، وإن لـم يفعـل توقفـت المسرحية وجمدت ، وشعر المتفرج بالملل) [١] فالحوار المسرحي إحدى مكونات التكوين الدرامي للفعل المسرحي.

والمونودراما: حوار تجسـده الشخصـية المسـرحية منفـردة ، دون أن يشاركها أحد الأشخاص الآخرين ، ولذلك أشار بعض النقاد ، إلى أن المونودراما ، ليست مجرد حوار وإنما هي لون مسرحي ، ونوع من أنواع المسرحية ، تقول الدكتورة نهاد صليحة (هي مسرحية يقوم بتمثيلها ممثل واحد ، ويكون الوحيـد الذي له حق الكلام على خشبة المسرح) [٢] وتجب الإشارة إلـى أن المونودرامـا ليست مرتبطة بالعرض المسرحي فقط ، بل إن النص الدرامي المكتوب يعتمد فن المونودراما مكوناً أساسياً من مكونات الدراما ، بل هي (من الفنون الدرامية التي تهدف إلى دراسة سيكلوجية الشخصية ، بعد أن تبحر في أعماق النفس ، بهـذا يقترب من السيكودراما) [٣] وبهذا تكتسب المونودراما أبعاداً فنية جديدة ، لأنهـا تصير رؤيا أدبية ، قبل أن تكون صورة نفسية تحلل أبعاد الشخصية المسرحية.

وهي أسلوب لجأ إليه المسرحيون للهروب من الواقع بعد أن يئس الإنسان من قدرته (في السيطرة على قدره ، والإمساك بتلابيب التاريخ ، فالتف بفرديتـه وانزوى داخل ذاته يبحث عن خلاص فردي بعد أن يئس من خلاص جمـاعي)[٤] فالكاتب يلجأ إلى المونودراما لإيجاد عالم يحقق له ما يبحث عنه من حلم وسعادة والتجارب المسرحية التي بين أيدينا ، اعتمدت بشكل كبير على توظيف هذا الفن فهناك مسرحيات تامة كانت المونودراما هي الصيغة الفنية التي اتخـذتها إطـاراً

(١) فن كتابة المسرحية صـ ٥٠-٥١.
(٢) أمسيات مسرحية صـ ١١٣ د نهاد صليحة الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٧.
(٣) المونوردراما ظاهرة الممثل الوحيد د/ أحمد صقر مجلة البيان الكويتية مايو ٢٠٠٩م
(٤) المونودراما صـ ٢٢٠ د. نهاد صليحة مجلة القاهرة العدد ٣٨ ديسمبر ١٩٨٥.

لبلورة الحدث.

ففي مسرحية (البيدق ومسرحيات أخرى) وردت مسرحيتان هما (البياض) و (البيدق) وكلتاهما من مسرح المونودراما، وأجد الرأي الذي يذهب إلى أن هذا النوع من الحوار الداخلي إن صح أن نسمي المونودراما بهذا الاسم يعبر عن نوع معين من المسرحيات ، هي التي تتناول صراعاً نفسياً أو وجودياً ؟ فهل الحوار الداخلي جدير بأن يتخذ بعض الموضوعات الفلسفية والذهنية والتجريد السيكولوجي منطقاً فنياً.

وليس المقصود بالحوار الداخلي أن تتهامس الشخصية المسرحية مع نفسها دون أن يبلور هذا الحوار في صورته الفنية التي يتلقها المتأمل،وكان الدافع وراء اختيار عنوان (المونودراما) لهذا البحث مقصوداً لأن الحوار الخارجي أو التقليدي الذي تتميز به الفنون المسرحية لا يشكل ظاهرة في النصوص المسرحية التي تقوم عليها الدراسة والمونودراما هنا تتوافق مع المكونات الفنية العميقة للشخصية المسرحية في هذه الأعمال.

يتضح ذلك في شخصية الرسام مختار في مسرحية "البياض" يرسم الكاتب أبعاد الشخصية على هذا النحو (ضوء خافت ذو ألوان يوحي بالرسم ، وموسيقى تتهادى "موزارت" بقعة ضوء مغايرة على اللوحة غير المكتملة فوق الحامل في وسط المسرح، الممثل قابع خلف إحدى اللوحات أو في زاوية ما ، او في شكل خفي لا يظهر (يمكن الاستعانة بقماش اسود تخفيه)[١] فالمنظر المسرحي الذي يشكل عمق الشخصية يشير إلى عدم تبلور الشخصية بملامحها الحقيقية لأنه لا يريد منها الملامح الخارجية بل ما تمارسه من تصرفات وكان الإلحاح واضحاً وصريحاً في عدم تبين البطل (الشخصية) أو الرسام فهو قابع خلف إحدى اللوحات أو في زاوية أو في شكل خفي حتى لو أدى هذه الإصرار إلى تغطيته بقماش أسود يخفيه.

(١) البيدق ومسرحيات أخرى، ص ٤٣.

ان الفكرة تتجلى في حجم غياب الشخصية ، والتوتر هو ما يكتنف الحركات والتصرفات، فضلاً عن كون الألوان تجسد لغة خاصة تصور الأعماق السيكلوجية لقد استمال البياض وهو عنوان المسرحية في أعماق البطل من خلال تكنيك الدراما إلى سواد واللون الأسود يومئ إلى (الخوف من المجهول، والميل إلى التكتم ، ولكونه سلبي اللون يدل على العدمية والفناء) فالتوافق بين الداخل والخارج نبع من انسجام العناصر[١] الفنية ، وتشكيل الفكرة المسرحية.

والبيدق في مسرحية يحيى العلكمي يختلف عن شخصية البطل (مختار) في مسرحية (البياض) لأن اللون في مسرحية (البياض) شكل صراعاً دراميا على رقعة اللوحة وكانت بمثابة اللوحة يمكان انعكس في فنائه كل النوازع النفسية وتقاطعها بالسلب والإيجاب ولكنه جعل إيجابية الصورة تنبثق من داخل البطل عندما راح (يستقبل القبلة يرفع يده مكبراً

وصوت تكبير العيد من المسجد الحرام يغطي المشهد ، فيما الأضواء هادئة تتراخى حتى لحظة الاعتام)[٢] ، غير أن لحظة التنوير أو الإضاءة في أعماق البطل لم تنبع من داخله ، وإنما تعرف عليها من الخارج هل هذا الخارج هو نفسه أم هو مؤثر خارجي،هذا لا يؤثر في تركيبة الحدث الدرامي وإنما يتعلق بوظيفة المونودراما في طبيعة الصورة المسرحية، وهو صوت عبر عنه بهذا الشكل.

(و"بلهفة" أمر واحد سيعيد الصورة إلى وضوحها وتماسكها أمر واحد ... هو قال لي ذلك حين زارني البارحة لقد شعرت بالصدق يملؤني كان يتحدث بحرقة وألم وسأفعل ما طلبه مني...)

قال لي: هل فقدت محبوباً.

(١) اللغة والفنون صـ ١٨٦ د. أحمد مختار عمر عالم الكتاب القاهرة طـ ١٩٩٧.
(٢) البيدق ومسرحيات أخرى، ص ٢١.

قلت: وأي محبوب يا سيدي ؟ أنا أفقد روحي[١].

إن الحوار هنا ليس هو الحوار الخارجي الذي يدور بين البطل وشخص آخر ، وإنما البطل هو نفسه الشخص الآخر (فالممثل في المونودراما قد يقيم جدلاً مع نفسه)[٢].

أما في البيدق فالحركة الجسمية هي بطلة المشهد لأن الشخصية تتحرك في خطوط ودوائر قد رسمت لها مسبقاً، وغاية الكل أن لا يتخطى تلك الخطوط وهذه الدوائر يرسم الكاتب صورة الشخصية على هذا النحو.

(حيز ضيق يظهر فيه الممثل "البيدق" متقوقعاً كطفل خائف دون حراك "مقطع موسيقي "بتهوفن" المسرح لوحة شطرنج والممثل بيدقها الأوحد يتأتئ ..آه ... آه ... هذا الجسد يحاصرني) فالحصار ينطلق من خلال الجسد وهو أسلوب مونودرامي ، يشترط توافق الحركة الجسدية مع اللغة الحوارية ، ومن خلال اللغتين تبرز الفكرة (إن الأداء الصوتي والحركي إذن هو بمثابة الطاقة التي تمد المسرحية بالحركة ، وتأثير الحوار يتحقق بمدى تجسيد الممثل القائم على أدائه لذلك الحوار)[٣] ويعد ذلك شكل من أشكال التوافق الذهني والحركي يساعد على انسجام البطل مع الواقع (وهو مما ساهم في ترسيخ فن المونودراما بالتركيز على الأمراض الشخصية والعصبية النفسية للإنسان وبالتالي انعكس على خشبة المسرح حيث يأخذ الفنان المسرحي مادته من الحياة ليضعها في نهاية الأمر بأمراضها وانفصامها ووحدانيتها على خشبة المسرح تبحث عن مخلص)[٤] وهو رأي قد يكون مقنعاً إلى حد بعيد ، اعتماداً على بعض الرؤى المسرحية ، التي

---

(١) المرجع السابق، ص ٢٠.

(٢) المونودراما ، ص ٢٩ ، د. نهاد صليحه.

(٣) فنون العرض المسرحي ومناهج البحث صـ ١٢١ د. أبو الحسن سلام ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر – الإسكندرية ٢٠٠٣.

(٤) هل تعريف المونودراما صحيح زئبقية المصطلح في المسرح العربي عبدالكريم قادري ، مجلة البيان الكويتية العدد ٥٣٢ نوفمبر ٢٠١٤.

تجعل من المتلقى عاملاً من عوامل المساعدة في البحث عن حل للفكرة المسرحية.

وللكاتبة ملحة عبدالله بعض اللوحات المونودرامية التي وردت في مسرحية الطاحونة وهي لوحات تتسق نفسياً وشعورياً مع الجو العام في المسرحية ، كما في هذا الحوار الذي ورد على لسان العجوز الذي يعاني من غياب الأحاسيس والمشاعر وتحول إلى كائن عربيد ، صار كل همه الشراب والعربدة ، تقول في افتتاحية المشهد الثالث

([حجرة المعيشة، حيث يقف العجوز على البار يأخذ الخمر من البرميل أسفل الماسورة الممتدة من الطاحونة يغني].

العجوز : آه أيتها الخمرة المعتقة اندفعي بشدة نحو أفواه جائعة ، إنهم ينتظرونك على أحر من الجمر ، وخصوصاً أنهم يتجمعون كالعادة استعداداً لصهر أنفسهم الحديدية [يتعثر في جوال من الدقيق يكلم الأجولة] أيها المنتفخون كل ليلة اهدأوا ستنتصرون وتظهرون للنور الأسود في يوم ما صبراً أعزائي .... صبراً يا تلك الأشلاء سيصيبك العفن ، فلا تقوين على إيلام ساقي إلى هذه الدرجة ، آه لن يذهب ذلك الألم عني سوى هذ الخمرة المقطرة من طحن عظام الخوف)[١] والحديث من العجوز يتنوع بين الداخل والخارج ويحمل رمزية شديدة تشير إلى الموت والضياع والانهيار الداخلي الذي ترزح تحته الشخصية التي لم تعد تجد في الحياة سوى الانتحار ثم مزيد من الانتحار في شكل سلوك فصامي يرى الهروب سبيلاً من سبل النجاة.

كانت المونودراما هي الأداة الفنية القادرة على سبر أغوار المعنى المسرحي لقد مثل هذا الأسلوب (خلال القرن العشرين ظاهرة فريدة ومميزة وكأنه جاء فعلاً ليرد على أسئلة هذا القرن وقضاياه الشائكة الحرب والعنف العزلة

(١) الطاحونة ص١٣٦ـ

الفردية،)[١] ، والمونودراما بهذا تجاوزت مفهوم الشكل الفني لتصبح حالة من حالات التعبير المسرحي في دلالاته النفسية والرمزية.

التضمين الغنائي:

من الظواهر التي شكلت ملمحاً في النماذج التي تعتمدها هذه الدراسة ، تضمين النصوص المسرحية بالأشعار ، وهي تأخذ شكلاً غنائياً حين ينبع من داخل النص المسرحي نفسه وغالباً يكون هذا الشكل قصيراً ويكون على لسان الشخصيات وفي هذه الحالة يمثل التضمين عنصر قوة وطرافة للنص ، وتحديدا إذا التحم النص الشعري بالنص المسرحي على صعيد الفكرة والحدث الفني.

برزت هذه الصورة جلية واضحة في معظم مسرحيات الكاتبة الدكتورة ملحة عبدالله وتحديداً في مسرحياتها التي حفلت بروح استعراضية مثل مسرحية (أم الفاس) وجاءت أغلب الأشعار على لسان الشخصيات وكان شاعر القبيلة في المسرحية صاحب الحظ الأوفر في أماكن كثيرة في المسرحية.

أخذت الأشعار شكلاً احتفالياً يميل إلى الغنائية ، كما في هذا المشهد الذي يجمع بين شيخ القبيلة مع شاعرها مع المجموعة وأخذوا يقرعون الطبول حتى تخرج العفاريت من جسد فارس الشاب الذي أصابه مس من الجان.

(شاعر القبيلة : يا سلام على الديرة ومن فيها يا بلاد العز المعي
جينا تفتخر بالحزم والقوة ويا سيوف الهند المعي
المجموعة (تكرر الأبيات وهي تدور حول الفارس الراقد) [٢].

وكأنهم يقرأون عليه التراتيل والأهازيج فهو مشهد أقرب إلى الطقس الفلكلوري منه إلى مجرد إنشاد للأشعار .

وفي مشهد الختام الأسطوري ينشد فارس أغنية مصحوبة بالموسيقى في لحظة الاحتفال يخاطب الخاتن قائلا:

---

(١) مجلة الفنون عبده وازن العدد (١) سبتمبر ٢٠٠٢.
(٢) أم الفأس، ص ٩.

(يا خاتني وأنا ولد مهديه
لاخد كراع الجحش لي جنبيَه
وإذا سلمت صطدت لأمي قهبيَة[١].

والأغنية من التراث الشعبي وتكشف عن الأمل الذي يعتمل في نفس فارس وخوفه من عملية الختان ، وهي تتوافق مع جو الحكايات الشعبية ، ولم أقف على حقيقة كون الأغنية من التراث الشعبي الذي تحتفل به المنطقة أم لا ؟

وهناك نوع آخر في هذه المسرحية لم يكن أغنية ، ولكنه أتي على شكل حوار مسجوع الفقرات ، موزون في أغلب ألفاظه ورد هذا النوع من الحوار الداخلي على لسان أم الفأس ، بطلة المسرحية التي حملت اسمها تقول

(يا الله ..... يا الله .... يا أم الفأس ، هو في حد في دلالك وجمالك ها اليوم.

انتي والله إحدى بنات الحور
متبخرة بالبخور ، ويلتف حولك النور
بالله عدي غنمك ، وسني فأسك
ومن يقترب منك أهديه عطية من
عطياتك أو ضربة من ضرباتك
تعيشين كريمة بين أخواتك[٢].

إن هذا النوع من الأساليب المتنوعة بين الشعر والنثر على صعيد النص يحقق إيقاعا موسيقا يساهم في تآلف النص وتماسكه من خلال التناوب بين الفكر والفن ، و (في العمل المسرحي كما في سائر الأعمال الفنية المعقدة البناء – ينبغي أن يتساند البناءان الفني والفكري وأن تتساند الصورة والتجربة[٣].

---

(١) المرجع السابق، ص ٣٤.
(٢) أم الفأس، ص ١٩. ولد مهدية ،في إشارة إلى أمه، والكراع رجل الحمار، والقهبية نوع من الطيور
(٣) قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر ، ص ١٣٨.

ولكن هناك تضمين آخر استعانت به الكاتبة من شعر شعراء آخرين مثل هذه الأبيات التي جاءت على لسان إحدى شخصيات مسرحية (بائع الحميص) [١] ، وهي أبيات للشاعر إبراهيم ناجي يقول فيها

كل شيء صار مرا في فمي　　بعد أن صرت بالدنيا عليما

آه من يأخذ عمري كله　　ويعيد الطفل والجهل والقديما

والأبيات ذات منزع فلسفي ، وردت في معرض حوار سوفسطائي بين بائع الحميص الذي ينم عن ثقافة بسيطة ومتواضعة وبين رجل مثقف يحاول أن يلفت انتباه البائع إلى عالم آخر ينعم فيه أناس برغد العيش لذلك كان وقع أبيات ناجي على ذهن بائع الحميص غريبا ومستفزا.

وفي مجموعة (البيدق ومسرحيات أخرى) كان توظيف الشاعر للأغنية ملفتا ، وشكل مفردة من مفردات الفكرة المسرحية ، كما وردت في مسرحية (البياض) عندما جعل الصوت الخلفي محملا بأغنية (عش أنت) للفنان فريد الأطرش.

والعلاقة بين الأغنية ، ومفهوم البياض الذي كان عنواناً للمسرحية ، هي علاقة تضاد بين الحياة والموت كما كانت الفكرة المسرحية عالقة بين البياض والسواد في ذهن البطل.

وهو توظيف ينسجم مع طبيعة البطل الفنان الذي يمتهن مهنة الرسم فالأغنية تعبر عن حالة من الشجن والوجد العاطفي ، وهي مختلفة عن أغنية مارسيل خليفة ، التي وردت مُحمَّلة بإيحاءات سياسية وهي تتفق والخلفية الذهنية التي يصورها البيدق ولقد حفلت تجربة العلكمي المسرحية، بكثافة الأشعار التي كانت في أغلب الأحيان خارج سياق النص فنيا وفكريا، ففي مسرحية (وصايا

(١) الأعمال الكاملة إبراهيم ناجي ، ص ٣٧٧، دار العودة بيروت ١٩٨٠ م، والكاتبة نسبت الأبيات خطأ إلى أمير الشعراء أحمد شوقي راجع مسرحية بائع الحميص، ص ٢٠.

الجبل)[١]، وفي مسرحية (أرض السلام)[٢] كثرت الأشعار التي كتبها شعراء آخرون جاءت على شكل لوحات لم تخدم الفكرة الأساسية للنص ، وهو مما يستدعى مساءلة هذا النوع من الكتابة المسرحية.

إن تضمين النص المسرحي النثري بأبيات شعرية موزونة مقفاه لا بد أن يضيف إلى النص على جميع الأصعدة الرمزية والنفسية والايقاعية ويكون مفردة من مفردات الصورة أو المشهد المسرحي.

من هذا التصور راح الكاتب عبدالله السلمي يأتي بقصائد أخذت شكل مطولات في مسرحية صخب ، ففي مسرحيتين من المسرحيات الثلاث هما مسرحية (وسقط القناع)[٣]، والأخرى (العائد)[٤] أثقلت المسرحية بقصائد شعرية ، أخذت بعدا خطابيا وتقريريا، وكانت إلى الوعظ أقرب منها إلى الفن مثل

(أجل أجل ... لكل شيء وقت وأجل
وبحول من عز وجل تبقى المآثر والأثر
شيمة وقيمة تعتبر فيها المواعظ والعبر)[٥] .

وهي طويلة ، ينشدها الشاعر وفق منطق إلقاء القصيدة ، وليس وفق بناء تركيبي يضيف إلى المعنى المسرحي شيئاً جديداً.

وفي مسرحية العائد ، خالف الكاتب من تكتيكاته الفنية ، وتنازل عن الشعر ليجعل البيانات العسكرية فنا تضمينيا ، يلقى على المتلقي الأحداث.

لقد غاب عن هذه المسرحيات روح الفن في مناطق كثيرة منه، وانغمس الكاتب في وهج الواقع، ولم يستطع أن يعي الأبعاد الدقيقة والخفية بين المسرح والواقع.

---

(١) البيدق ومسرحيات أخرى، ص ٦٣.
(٢) المرجع السابق، ص ٩١.
(٣) صخب، ص ٧.
(٤) المرجع السابق، ص ٦٧.
(٥) المرجع السابق، ص ٢٧.

٤- اللغة

تعددت مستويات اللغة الدرامية في النصوص المسرحية ، وشكلت ثنائية الفصحى والعامية إشكالية فنية في كثير من تجارب تلك النصوص.

ويحسن تجاوز هذه الإشكالية لأنها صارت من أدبيات النقد المسرحي التي لا بد لأي دارس من الوقوف أمامها غير أن البحث في توظيف مصطلحي الفصحى والعامية في ثنايا التجربة المسرحية ستكون أجدى في رصد البناء اللغوي وإمكانية توظيفه فنيا ليصير صورة جمالية، ومكوناً أدبياً من مكونات النص الدرامي، انطلاقاً من كون اللغة (المسرحية لغة موضوعية ، لأنها مرتبطة بفن موضوعي لا ذاتي ، فقد تقبل في الشعر الغنائي إلى حد ما كلمات وتراكيب فصحى لأنه ليس موضوعياً، ومن هنا يصبح البديل أمام الكاتب أحد أمرين إما الفصحى أو العامية ، ويتوقف أحد مستويات كل لغة من هاتين اللغتين على مستوى الشخصيات وطبيعة الموضوع)[١] أي تكون اللغة نابعة من بنية الفكرة التي يصورها الحدث المسرحي الذي يتشكل من الشخصيات والحوار والزمان والمكان وما يتطلبه هذا الحدث من تقنيات أهمها على الإطلاق الانسجام الذي ينبع من طبيعة هذا البناء الفني المتماسك . وبهذا التصور يمكن تجاوز الاشتباك النقدي الذي أثاره أنصار الفصحى وأنصار العامية ، لأنهم لم (يلتقوا في منتصف الطريق أو أن يجدوا حلولا لهذه المشكلة التي أوشكت أن تصبح تقليدية ، وجدلية لا تخرج عن نطاق السفسطة ونسوا في خضم الجدل أن هناك لغة خاصة بالفن والمسرح)[٢] وهي لغة – أولا وقبل كل شيء – فنية ، بكل ما تحمله الكلمة من أبعاد جمالية في ضوء هذا التصور كانت اللغة في المسرحيات تتوافق إلى حد ما مع طبيعة الفكرة المسرحية.

---

(١) اللغة والإبداع الأدبي، ص ٢٣٧، د. محمد العبد الأكاديمية الحديثة للكاتب الجامعي ٢٠٠٧ م.

(٢) لغة المسرح عند الفريد فرج، ص ١٥٦، د. نبيل راغب ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦ م.

وامتزجت اللغة مع الحوار في بلورة ليس مجرد المعنى المسرحي – فقط ، بل كشفت عن طبيعة الشخصية وعصرية الحدث ففي المسرحيات ذات الطابع الوجودي، والتي حملت روحاً فلسفية، كانت اللغة تتميز بحدة التعبير وتصور حجم المأساة التي تعيشها الشخصية ، ففي مسرحية (الطاحونة) للكاتبة ملحة عبدالله ، تتجرد الألفاظ من البلاغة لتصبح عارية من أي مقاييس جمالية لتبلور حجم المأساة التي ارتكبها العجوز حين ألقى بزوجه وسط تروس المطحنة ، وكان يستمتع بتحريك الطاحونة قليلا حتى يسيل الدم من الجثة بالمقدار الذي يكفيه ليمزج بين دمها والخمرة التي يحتسيها ، تأتي اللغة حادة على لسان الضابط والفلاح قائلاً:

(الضابط: ذلك العجوز المنكود ؟ لكم يشعر بالوحدة كالطائر المسكين إذ يحلق وحده بأعلى الطاحونة كل يوم.

الفلاح : تقصد خفاشا ماصا للدماء يتعلق كل ليلة بقدميه من سقف طاحونته الخاوية، وهو يعتقد أنه يمنع السماء أن تقع على الأرض ، هكذا تعتقد الخفافيش)[١].

إن مصطلحات مثل المنكود والمسكين والخفاش والخاوية كلها تغترف من عالم المأساة التي يعيشها هذا العجوز بطل المسرحية ، وتشيع اللغة في جو المنظر المسرحي حالة البؤس والسواد التي تطل من داخل الشخصية.

وعلى هذا المنوال كانت مسرحية "بيدق" ، و"البياض" للكاتب يحيى العلكمي، ولكن اللغة عنده تميزت بلغة جديدة هي لغة الصراع الدرامي، بين الروح والجسد، أو بين العاطفة والعقل ، يقول البيدق:

(لم أخبركم من طرف الصراع "يهمس" لا تخافوا ولا تيأسوا سأخبركم ، ولكن ريثما يغفلون يشير إلى الأعلى ، فهم حين يخلون إلى أنفسهم ... يغفلون كثيراً ، وتسقط من أيديهم خطوط اللعبة، يلتفت إلى أعلى ثم إلى الجمهور.....آه

(١) مسرحيات ، د. ملحة عبدالله، ص ١٣٣.

لقد استكانوا إلى شيء من المتعة واللذة ، بضحك بخبث ، وفي هذه الأثناء أحدثكم عن المعركة الكبرى)[١]

ولعلك تلاحظ مدى التوتر النفسي والشعوري والدراما التي برزت في اللغة، ونجحت في الكشف عن الأعماق المثيرة للحيرة والالتباس في صراع الشخصية مع الوجود وهذا كله جعل إيقاع المشهد المسرحي متداخلا، والإيقاع هنا هو (تحديد درجات الاضطراب والاحتفاظ بالصراعات الساخنة ، حتى في مرحلة التكوين والبناء للصراع نفسه) [٢] كما أن الإيقاع يتخطى ذلك إلى عنصر آخر من عناصر البناء المسرحي وهو التشويق الذي يعد أحد مرتكزات تكوين الحدث المسرحي.

ومن الظواهر اللغوية البارزة في هذه النصوص المسرحية تكريس المعجم الشعبي في لوحات استعراضية نبعت من داخل التكوين المسرحي، ومعظم المصطلحات أخذت بعدا شفاهيا، وأغلب هذه المصطلحات مستمدة من البيئة ، برز ذلك جليا في مسرح ملحة عبدالله ، وبالتحديد في مسرحية (أم الفأس) ومسرحية (بياع الحميص) فعلى لسان العراف تأتي اللغة مضمخة بروح الأشباح ، وثقافة الجن المستمدة من البيئة الشعبية ، فالعراف يحكي ما المطلوب ، حتى يصرف العفريت من على جسد فارس

(العراف : الحكاية ... تحتاج دم كثير ... يسيل ويملأ الوادي ... دم الغزلان الشابة مخلوط بخشب المحبة ومسحوق عرف الديك ، وأظافر النعام ، ودم غول بري فتى ويافع ، فهمتوا يكون غول فتى) [٣]

فاللغة فضلاً عن دراميتها ، تأخذ جوا أسطوريا ، وهي نابعة من التراث الشعبي الذي (يرتبط بدهماء الشعب وسواده ، حيث تعم اللغة الدارجة في غالب

(١) البيدق ومسرحيات أخرى، ص ٤٩.
(٢) المسرح بين الفكرة والتجريب، ص ٥٥.
(٣) أم الفأس، ص ٤٠.

هذا التراث أزجالا وأمثالاً وحكايات وأغاني ومواويل) [١] وهنا تذوب الفوارق بين العناصر الفنية لتصير الفكرة الفنية عنصرا مجردا من جنسها الأدبي لتصبح هي (الرؤية الكلية التي تظهر بوضوح في خلط الواقع الدنيوي بالشخصيات والقصص الديني ، وفي خلط الكوميديا بالمأساة والشعر بالنثر) [٢] والتي تأخذ شكلاً ملحمياً ، تكون الفكرة المسرحية هي الأساس الذي يحاول الكاتب تصويره ، وتلك (طبيعة أخرى تختص بها اللغة الدرامية شغلت الكثير من العاملين في مجال المسرح، وهي أن الكتابة في عملية الإنشاء تسبق القول ، واللغة الدرامية تتعامل بالطريقتين دون أن تختلط بهذه أو تلك)[٣] وهي تركيبة فنية قبل أن تكون لغوية ، ترد في النص محملة بطاقات نفسية وشعورية خاصة.

إن اللغة في هذه المسرحيات عبرت عن عمق الفكرة المسرحية ، ودارت مع الحدث الفني طولاً وعرضاً لتتألق في جو فني تناغم مع روح الشخصية و حيويتها ، وتآلفت في تلاحم فني مع الزمان فكانت لغة عصرية في مضامينها الفلسفية والوجودية والذهنية ونبعت من المكان فحملت عبق وأجواء البيئة العميقة للنص الدرامي المسرحي.

---

(١) المسرح السعودي المعاصر موضوعاته واتجاهاته – دراسة فنية، ص ٢٨٦، د. لطيفة البقمي، نادي الإحساء الأدبي – ٢٠١٤ م.

(٢) المسرح بين الفن والفكر ص ٤ ، د. نهاد صليحة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب – ١٩٨٦ م.

(٣) اللغة الدرامية : العناصر غير المنطوقة والعناصر المنطوقة ، ص ٢٦٣، د. إبراهيم حماده المجلس الأعلى للثقافة – ٢٠٠٥ م.

الخاتمـــــــة

في فنون المسرح يتجلى عنصر الحياة بكـل أبعادهـا الدراميـة، ويشـكل الصراع قاسما مشتركا بين الإنسان والحياة ، مع إمكانية أن يقوم كـل عنصـر منهما بنموذج متفرد للواقع كل في مجاله ، الحياة في إطارها الواقعي ، والإنسان في إطاره الوجودي.

ويبزغ المسرح في نقطة تأخذ منتصف الرؤية الكونية ليقيم التوازن بـين الواقع والوجود من خلال مفهوم ليس فلسفيا وليس عاطفيا وإنما هو صيغة فنية تأخذ من هذا وذاك في صياغة تعيد للواقع توازنه ، وتمنح الإنسان آدميته.

إن التكوين الدرامي لهذه النصوص المسرحية قد شكل رؤيا إبداعية لها ما لها وعليها ما عليها ولقد كان الإطار الفني هو الوجهة النقدية التي عنت بها هذه الدراسة ، فهي محاولة لرصد أبعاد فكرة مسرحية تحاول التشكل ،اختلفت فكـرا وثقافة ، ولقد أومأت الدراسة إلى أن البيئة والثقافة لهؤلاء المسـرحيين الـذين صاغوا ، وبلوروا فكرة التجارب المسرحية هذه كانت مشاربهم متفرقـة وبعيـدة مثل المسافة التي تباعد بين الشرق والغرب ، إن قراءة مسرحية الطاحونة فـي التجربتين (تجربة ملحة عبدالله ويحيى العلكمي تكشف كيف يؤثر التكوين الثقافي في العمل الدرامي مسرحياً ؟

وبالمناسبة لا يمكن أن ينتصر المتأمل لتناول فني على حساب آخر وإنما ما يميز موقف من موقف آخر هو عمق هذا التناول ومدى ما يصوره للإنسانية من تعقيد وتشابك.

إن جل الكتاب الذين صاغوا هذه المسرحية ولدوا فـي المملكـة العربيـة السعودية ، ولكنهم اختلفوا في تكوينهم الثقافي والفني والفكري – وتبلور هذا في معظم الأعمال الدرامية التي أخذت شكلاً مسرحياً.

وتظل علاقة المسرح بالواقع علاقة حيوية ومتجددة ، فالواقع لا يزال يرفد المسرح بلغته الفكرية والفنية وتبلور التناغم الحي بين الروح الشعبية والعاطفـة

الإنسانية كان ذلك جلياً في حالة الغنائية الشعبية التي تميزت بها تلك النصوص ، وكانت هي مجال التفرد والإبداع على كل ما سواها من قضايا وأفكار سياسية كانت أم اجتماعية.

إن أهم ما يميز تلك النماذج التي قامت عليها الدراسة هو التناول الفني ، وأرى أن ذلك كان شكلا من أشكال تعويض مساحة الحرية التي افتقدوها في قضاياهم الموضوعية.

والله من وراء القصد

المصادر والمراجع

أولا: المصادر

١. القرآن الكريم

٢. المسرحيات .

- أم الفارس ــ ملحة عبد الله، مطبعة نصر الإسلام، القاهرة – ١٩٩٣ م.
- بائع الحميص ــ ملحة عبد الله ،جمعية الثقافة والفنون، أبها – ٢٠٠١ م.
- البيدق ومسرحيات آخرى، يحيى العلكمي، أبها ٢٠١٤ م.
- شق المبكى ــ ملحة عبد الله، إصدار نادي أبها الأدبي – ٢٠٠١ م.
- الطاحونة ، مسرحيات د. ملحة عبد الله، الهيئة المصرية العامة للكتابة، ط ١، ٢٠٠٣ م.
- صخب ــ عبد الله السلمي، إصدار نادي نجران الثقافي ، د. ت.

ثانيا: المراجع

- آثار فنية وإسلامية من لعبة الشطرنج ،دكتور أبوالحمد محمود فرغلي ،مجلة المؤرخ المصري كلية الآداب –جامعة القاهرة–١٩٩١.
- الأدب في الشعر المصري الحديث، دراسة في الموضوع والفن، لطيفة بنت يحيى بن عبد الله المقحم، رسالة ماجستير، كلية اللغة العربية، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية ١٤٣٥.
- أثر البداوة على المسرح السعودي، د. ملحة عبد الله، مطبعة نصر الإسلام ــ القاهرة ــ ١٩٩٤.
- أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة قراءة في الأصول والمكونات، د.كاملي الحاج، اتحاد الكتاب العرب، دمشق.
- الأدب الشعبي د. ابراهيم عبدالرحمن، مجلة عالم الفكر، الكويت، العدد ١ــــ ابريل ١٩٩٨.
- الأدب وفنونه د.عز الدين إسماعيل ــ دار الفكر العربي ، القاهرة – ٢٠١٣ م.
- الأعمال الكاملة، إبراهيم ناجي، دار العودة، بيروت ١٩٩٨م.

- الأعمال الكاملة، سميح القاسم.
- أمسيات مسرحية، د. نهاد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٧م.
- تفسير الطبري، ابن جرير الطبري، تحقيق محمود شاكر، دار المعارف، مصر.
- التكوين في الفنون التشكيلية، عبدالفتاح رياض، القاهرة، ط ٤، د ت.
- الجنادرية: فكر وتراث وهوية، صور من التاريخ الحضاري السعودي، صالح الشادي، المنهل، ٢٠٠٨.
- الخطاب المسرحي: قراءات في المسرح العربي، أحمد عبد الرازق أبو العلا، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر ١٩٩٤.
- دلالات الألوان في شعر يحيى السماوي، مرضية إياد رسول بلاوي، مجلة إضاءات نقدية، فصلية محكمة، العدد ٨ السنة ٢ــ٢٠١٢.
- دور التناص في تأسيس النص المسرحي، بلقاسم عيسائي، مجلة الذاكرة، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة الجزائر ــ العدد ٣ ــ ٢٠١٥م.
- رُجال ــ ذاكرة قرية عربية، علي إبراهيم مغاوي، جدة ــ ٢٠١٠م.
- الزامل في الحرب والمناسبات، صبح بن أحمد بن ناصر الحارثي، وزارة الثقافة ــ اليمن ٢٠٠٤.
- الشعر الشعبي نبض حياة، إبراهيم طالع الألمعي، جمعية الثقافة والفنون ــ عسير ط ١ ــ ٢٠٠١.
- صور متداولة من الشعر البيئي في عسير، أحمد إبراهيم مطاعن، بيادر ــ نادي أبها الأدبي ــ العدد الأول ١٩٨٦.
- العناصر المسرحية الأدبية والفنية من النص الدرامي إلى النص المسرحي، د. محمد بن أيوب، مجلة الذاكرة – مارس – ٢٠١٤ م ، جامعة قاصدي مرباح – الجزائر.
- فن كتابة المسرحية، د.رشاد رشدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب– ١٩٩٨م.

- قاموس الأدب والأدباء في المملكة العربية السعودية، دارة الملك عبد العزيز، السعودية ١٤٣٥.
- القاموس المحيط للفيروز أبادي، مؤسسة الرسالة للنشر والتوزيع، بيروت – ٢٠٠٥ م.
- قضايا الانسان في الأدب المسرحي المعاصر، د. عز الدين إسماعيل، دار الفكر ــ القاهرة ــ ١٩٩٨.
- لسان العرب، لابن منظور، تحقيق، عبدالله علي الكبير، محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي، دار المعارف – ٢٠١٠ م.
- اللون ، يوسف محمد همام مطبعة الاعتماد ١٩٣١م .
- محطة أخيرة خارج المكان ،د. ساطع نور الدين،كتاب السفير ، دار الفارابي ، بيروت – ٢٠١٢
- المسرح أبو الفنون، فتحي العشري، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧١.
- المسرح بين الفكرة والتجريب، د. كمال الدين محمد عيد، المنشأة العامة للنشر والتوزيع، الإسكندرية ١٩٨٤ م.
- المسرح بين الفن والفكر، د. نهاد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦.
- المسرح الخليجي وتأثره بالمسرح العربي والعالمي، د. محمد حسن عبد الله، رابطة الأدباء بالكويت ١٩٦٦.
- المسرح الذهني، د. إبراهيم عبدالرحمن، مجلة البيان الكويتية، العدد ٢٣ ــ فبراير ١٩٦٨.
- المسرح السعودي بين البناء والتوجس، حليمة مظفر، دار شرقيات ، ط ١ ــ القاهرة ــ ٢٠٠٩.
- المسرح السعودي المعاصر: موضوعاته، اتجاهاته. دراسة فنية، د. لطيفة البقمي، نادي الأحساء الأدبي ٢٠١٤.

- معجم اللغة المسرحية، التيجاني الصلعاوي، رمضان العوري، مركز الملك عبدالله لخدمة اللغة العربية ــ الرياض ٢٠١٧.
- المسرح الوثائقي في أوروبا، فضاء العلاقة جديد في السياسي والفني، نورا أمين، موقع الخشبة.
- المسرح والصورة المرئية، بياتريس بيكون فالأن، صادر من مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ٢٠٠٤.
- المشهد في المعجم والمصطلح، دراسة في المشهد السردي للثلاثيات الروائية، أسماء أبو بكري، مجلة الممارسات اللغوية العدد ٣٨، جامعة أحمد دراية، الجزائر.
- المنظر المسرحي، فولكر فولر ترجمة حامد أحمد غانم، صادر عن مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ٢٠٠٤.
- موسوعة الفكر الأدبي د. نبيل راغب، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٨.
- موسوعة الفنون التشكيلية في مصر – العصر الحديث ،عز الدين نجيب نهضة مصر ، القاهرة –٢٠٠٧ .
- المونودراما: ظاهرة الممثل الواحد، د. أحمد صقر، مجلة البيان الكويتية، مايو ٢٠٠٩.
- المونودراما، عبده وازن، مجلة الفنون العدد ٢١ ــ سبتمبر ٢٠٠٢.
- المونودراما د. نهاد صليحة، مجلة القاهرة، العدد ٣٨ ــ ديسمبر ١٩٨٥.
- اللغة الدرامية: العناصر المنطوقة وغير المنطوفة، د. إبراهيم حمادة، المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠٥.
- اللغة والإبداع الأدبي، د. محمد العبد، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي ٢٠٠٧.
- لغة المسرح عند الفريد فرج، د. نبيل راغب، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦.

- اللغة واللون، د. أحمد مختار عمر، عالم الكتب ط ١ ، القاهرة ١٩٧٧.
- نظرية المسرح الحديث، تقديم وتحرير إريك بنتلي ترجمة يوسف عبد المسيح ثروت، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد د، ت.
- نهار اليقظة في المسرحية العربية، د. أبو الحسن سلام، دار الوفاء للطباعة ، الإسكندرية ٢٠٠٤.
- هل تعريف المونو دراما صحيح، زئبقية المصطلح في المسرح العربي، عبد الكريم قادري، مجلة البيان الكويتية العدد ٥٣ ــ نوفمبر ٢٠١٤.
- يحكون في بلادنا ، قصص قصيرة ، عادل سالم ،ط ١ القاهرة – ٢٠١٢م.

رابعا : مواقع ألكترونية

- موقع خشبة
- www.sehha.com

فهرس الموضوعات

م	الموضوع	رقم الصفحة
١	مقدمة	٦٧٠٣
٢	تكوينات درامية في فن المسرح	٦٧٠٦
٣	أولا : الفكرة المسرحية :	٦٧٠٧
٤	ثانيا : البناء الفني للحدث المسرحي	٦٧٢٢
٥	الطاحونة بين حيوية الرمز وتعدد الرؤيا	٦٧٣٧
٦	التضمين الغنائي:	٦٧٤٧
٧	الخاتمـــــــة	٦٧٥٥
٨	المصادر والمراجع	٦٧٥٧
٩	فهرس الموضوعات	٦٧٦٢

تم بحمد الله