



كلية اللغة العربية بأسوط

المجلة العلمية

**بنية الشخصية النامية في مسرحية أميرة العشق
الإلهي "رابعة العدوية" لعبد المجيد فرغلي
" دراسة فنية "**

إعداد

د/ محمود جلال عبد اللطيف ناصر

مدرس الأدب والنقد في كلية اللغة العربية جامعة الأزهر فرع البحيرة

(العدد الواحد والأربعون)

(الإصدار الأول.. أبريل)

الجزء الثاني

(١٤٤٣هـ / ٢٠٢٢م)

**بنية الشخصية النامية في مسرحية أميرة العشق الإلهي "رابعة
العدوية" لعبد المجيد فرغلي
" دراسة فنية "**

محمود جلال عبد الطيف ناصر

قسم الأدب والنقد، كلية اللغة العربية، إيتاي البارود، جامعة الأزهر، البحيرة، مصر.

البريد الإلكتروني: Drmahmoudgalal@Aiazhar.edu

ملخص البحث

تدور فكرة البحث حول النظر في جوانب نمو الشخصية المحورية في مسرحية أميرة العشق الإلهي رابعة العدوية، وقد بدأت بتوطئة تلقي نظرة سريعة حول شخصيات المسرحية، ثم أعقبه المبحث الأول الذي رصد عملية النمو الموضوعي لتلك الشخصية، ثم أعقبته بالمبحث الثاني الذي تناولته من الناحية الفنية للمسرحية، ثم المبحث الثالث من ناحية اللغة والأسلوب والموسيقى، ثم ذيلته بخاتمة بأبرز النتائج والتوصيات التي خرجت بها تلك الدراسة، ثم فهرسا للمصادر والمراجع وآخر للموضوعات.

الكلمات المفتاحية: المسرحية، الصوفي، الشخصيات، الزمان، المكان، الصراع، اللغة، الموسيقى.

The Structure of the Developing Personality in the Play Princess of Divine Love Rabaa Al-Adawiya by Abdel-Majid Farghali “A Critical Art Study”

Mahmoud Jalal Abdel-Taif Nasser

Teacher of Literature and Criticism - College of Arabic Language at Itai Al-Baroud - Al-Azhar University - Beheira

Email: Drmahmoudgalal@Aiazhar.edu

Abstract

The idea of the research revolves around looking at the aspects of the growth of the central character in the play The Princess of Divine Love, Rabaa Al-Adawiva. I dealt with it from the technical point of view of the play, then the third tonic in terms of language, style and music, and then appended it with a conclusion with the most prominent results and recommendations that came out of that study, then an index of sources and references and another of the topics.

Keywords: *Theatrical, Mystic, Characters, Time, Place, Conflict, Language, Music*

المقدمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على إمام العارفين، السالكين سبيل
الرشد إلى يوم الدين، محمد بن عبد الله وعلى آله وصحبه ومن تبعهم أجمعين،
وبعد،

فإن المسرح هو ابن البيئة، ومرآة حياتها، قليل من كثيرها وبعض من كلها،
تتصارع بين أركانها الأفكار، كما تتصارع في الحياة الأعمار، يجسد المعنوي، ويحيي
المقروء، وينطق الصامت؛ ليخلق حياة افتراضية عمرها الفصول وسنيها المشاهد
التي تلخص تجربة أو تعالج فكرة أو تستحضر ماضياً أعوزنا فقر الحاضر إليه،
وهو لون حديث على الأدب العربي، عز مجيدوه، وقل مبدعوه إذا قورن بغيره من
الأجناس الأدبية، الأمر الذي يتطلب تسليط الضوء على مغموريه، وكشف اللثام
عن درره حبيسة المكتبات العامة والخاصة، وتقديمها للجمهور في صورة عائق
فيها النقد الإبداع، ليقيل بيده العثرة، ويرفع بقلمه الطرفة؛ حتى يستوي الفن على
سوقه ويعجب القراء.

ومن بين تلك الشخصيات، الشاعر والأديب المصري "عبد المجيد فرغلي
النخيلي" المولود في الرابع عشر من يناير عام ١٩٣٢م بمحافظة أسيوط، وتقلب
في مدارج التعليم حتى حصل على ليسانس الحقوق من جامعة عين شمس سنة
١٩٧٧م، ليعمل بالتدريس في وزارة التربية والتعليم، ليستقر به الحال محققاً بها
حتى خروجه للتقاعد.

وقد قدر لشاعرنا أن يعبر الحياة من خلال المرور فوق جسر الثورة والتحرر
من ربة الاستعمار، فعايش بإبداعه الانتفاضة الثورية في مطلع الخمسينيات
بديوانه "العماق الثائر" الذي أهداه إلى قائد ذلك الحراك (جمال عبد الناصر)، ثم
توالى أعماله الإبداعية في حب مصر إلى أن فارق الحياة في نهاية العقد الأول

من القرن الحادي والعشرين، وتحديدًا في الثالث من ديسمبر عام ٢٠٠٩م، بعد أن خلف لنا إرثًا ضخمًا من الدواوين الشعرية التي كان أبرزها: يقظة، والعملاق الثائر، وأشواق، وعودة إلى الله، ومسافر في بحر عينين، والقصائد العذرية في المعارضات الشعرية، ومطارحات شعرية بينه وبين أبي نواس، وعلى برج الخيال، ودرة في الذهب، ومحمد الدرّة رمز الفداء، وعاشقة القمر، ورسائل الأشواق، ومن وحي الطبيعة، وعبير الذكريات، وفي رحاب الرضوان، وأكتوبر رمز العبور، وأخيرًا ديوان أبطال الإسلام.

بالإضافة إلى الملاحم التي كان أبرزها: ملحمة الخليل إبراهيم (في أربعة عشر جزءًا)، والسيرة الهلالية (عشرة أجزاء) وقد تم تدريس جزء منها لطلاب الفرقة الثانية في كلية الآداب قسم اللغة العربية جامعة أسبوط)، وملحمة نداء من القدس.

وقد زاحم النتاج المسرحي ذلك الزخم الشعري والملحمي؛ حيث أبدع العديد من المسرحيات الشعرية التي كان أبرزها: بين النفس والضمير، والعروبة وعودة فلسطين، وحياة مصر الفرعونية، وطومان باي، والفاو وغزو الكويت، وبيت تحت الإعدام، ورابعة العدوية شهيدة العشق الإلهي، وشروق الأندلس (وهو ما يقرب من عشر مسرحيات)^(١).

وهو نتاج ضخم جداً، تناولت فيه الجانب المسرحي، وخصصت بالدراسة المسرحية السابعة "رابعة العدوية" ذات المسحة الصوفية الإيمانية، والدراما التراثية الدينية، التي داعبت العواطف الروحية، ودغدغت المشاعر النقية، مكتفياً بحثي حول عنصر الشخصية المحورية التي أعقلت اللاحتمل، واستوعبت شتى الدلالات

(١) - ينظر: ديوان من نبع القرآن، عبد المجيد فرغلي، إعداد وتقديم، عماد الدين عبد المجيد

فرغلي، القاهرة ٢٠١٨م، ص ٩ - ١٣.

والتضمينات الذهنية والوجدانية^(١) التي تنتظم باقي العناصر في العملية الدرامية، محاولاً الوقوف على حركاتها ونموها، من البداية إلى النهاية، مبرزاً أهم الاتجاهات التي سارت فيها تلك العملية "الديناميكية" التي دفعت بالشخصية من طور الانزواء إلى طور الظهور والتمكين.

وقد اعتمدت في بحثي هذا على ثلة من الدراسات السابقة، أذكر منها:

١- صورة المرأة في التراث العربي عند مسرح عبد المجيد فرغلي الشعري)
شيماء فتحي مصلحي)

٢- شخصية المرأة الرمز/ المثل في الدراما الشعرية عند عبد المجيد فرغلي)
د/ مصطفى عمرو محمد)

٣- كنه اللغة وكيونونة المرأة في الشعر الصوفي عند عبد المجيد فرغلي (د/
هشام رحال د/ فاطمة بن عدة)

٤- صورة المرأة الصوفية في مسرحية أميرة العشق الإلهي رابعة العدوية (د/
أسماء حسن هاشم)

ومن ثم حمل البحث عنوان "بنية الشخصية النامية في مسرح عبد المجيد فرغلي (أميرة العشق الإلهي أنموذجاً) دراسة فنية، وقد قسمت البحث إلى مقدمة تحدثت فيها عن المؤلف وآثاره وسبب اختيار الموضوع، ثم أردفتها بتوطئة مفاتحية لا بد منها، ثم مبحث أول بعنوان "محاور نمو الرؤيا الإبداعية في مسرحية شهيدة العشق الإلهي" الذي دار في فلك ثلاثة محاور، هي: النمو الاجتماعي، والنمو الصوفي، والنمو الذاتي، ثم أعقبته بمبحث ثان يحمل عنوان "البنية الشخصية والبنية الدراماتورية المساعدة في نمو الشخصية المحورية" الذي تكون من لائحة

(١) - ينظر: من حصاد الدراما والنقد، إبراهيم حمادة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧م،

الشخصيات بأنماطها المختلفة، والحيز الدراماتيورجي بوظائفه المتعددة، ثم جاء المبحث الثالث "بنية الحوار المسرحي المساعدة في نمو الشخصية المحورية" مكوناً من عدة لبنات فنية، أهمها: تنازع الحوار بين الديالوج والمونولوج، والنضج اللغوي وتنوع الأساليب، وتداخل الثقافات، لأدليل البحث بخاتمة تحمل بين طياتها أبرز ما توصل إليه البحث، ثم ثبت للمصادر والمراجع.

وقد اعتمدت في ذلك البحث على معطيات المنهج التاريخي، وخاصة في المبحث الأول الذي تحدثت فيه عن النمو الموضوعي للبطلة، إضافة إلى معطيات المنهج الفني الذي تركز حضوره في المبحثين التاليين.

والله - تعالى - أسأل أن يجعل هذا العمل خالصاً لوجهه الكريم، فهو نعم المولى ونعم النصير.

توطئة لابد منها

أولاً: نظرة تأصيلية:

استمد المؤلف أحداث تلك المسرحية^(١) من واقع ما بُث في بعض الكتب التي تناولت تلك الشخصية بالإشارة مرة والتفصيل مرة أخرى، وأخص من بين تلك الكتب كتابي "تذكرة الأولياء" لفريد الدين بن العطار، و"شهادة العشق الإلهي رابعة العدوية" لعبد الرحمن بدوي، الذي تناول ما عرضه ابن العطار بموضوعية اقتربت من التأصيل المناقض للتسليم بكل ما قاله ابن العطار عن رحلة فتاة امتطت المجون في طريقها إلى الوصول إلى ذروة سنام الإيمان، الأمر الذي لم يذكره أحد ممن تناولوا تلك الشخصية بالثناء مرة والدفاع عن مذهبها مرة أخرى^(٢)، في شكل درامي، اجتاز الجزئيات والوقائع العابرة إلى الكليات والقضايا الكبرى، للتعبير عن الاتجاه الحضاري المميز للأمة الإسلامية^(٣).

ثانياً: درامية المسرحية:

تدور الأحداث حول قصة فتاة ألفت بها الأقدار وحيدة بعد موت والديها وانشغال أخواتها عنها إلى الوقوع في شرك الحب تارة والرق تارة أخرى، وسلوكها

(١) - مع تصرف قليل في أسماء بعض الشخصيات، مثل شخصية ثوبان التي استبدلها بشخصية "ذو النون المصري".

(٢) - ينظر: تذكرة الأولياء، فريد الدين بن العطار، ترجمة/ محمد الأصيلي الشافعي، تحقيق/ محمد أديب الجابر، دار المكتبي للطباعة والنشر، ٢٠١٦م، ص ٩٤. وينظر: شهادة العشق الإلهي رابعة العدوية، عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة، ١٩٦٢م، ص ١٦.

(٣) - ينظر: المسرح الشعري جنساً أدبياً، معتز سلامة، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، عدد ٩١، نقلاً عن: شخصية المرأة الرمز/ المثال في الدراما الشعرية عند عبد المجيد فرغلي، مصطفى عمرو محمد، كتاب المؤتمر الأدبي الدولي لرحالة الشعر العربي عبد المجيد فرغلي، ص ١٢٧.

طرق المجون والخلاعة تارة ثالثة، إلى أن سخر الله عبداً من عباده كي يأخذ بقلبها إلى الطريق المستقيم، لتتنقل من وحل الرذيلة إلى دوحة الفضيلة، ويجري الله على يديها من الكرامات التي حيرت أصحاب العقول وطمأنت أرباب القلوب.

ثالثاً: مفاتيح الشخصيات:

تعددت شخصيات تلك المسرحية، بين: شخصيات رئيسة، ومساندة، ومساعدة، وثانوية، حسب ظهورها في المسرحية على النحو الآتي:

١- راوي الزمان: الذي تستر خلفه المؤلف؛ لتقديم المشهد تارة، أو الإخبار بالمسكوت عنه تارة أخرى، ويكون حضوره غالباً مع بداية المشاهد في كل الفصول.

٢- الأبوين: لم يتجاوز حضورهما المشهد الأول من الفصل الأول من تلك المسرحية.

٣- التاجر: أو الحبيب الذي خلصته رابعة من ربقة قيود اللصوص، والذي وقع في حبها ووقعت في حبه، وقدر أن يجمعها الرق به مرة ثانية، ليباغتها الموت فيهتصره منها اهتصاراً.

٤- برهان: الذي خلص رابعة وأنقذها من اللصوص، فأسكنها بيته متبنياً إياها.

٥- تهاني: زوج برهان، غارت من رابعة، وأمرت زوجها أن يبيعه في سوق النخاسة.

٦- السيد خليل: الذي أعجب بجمال رابعة، وكان من التجار المرموقين في البصرة.

٧- السيد عصام: ذلك التاجر الذي أنقذته رابعة بالأمس القريب، والذي بذل قسارى ماله - حتى وصل حد الإفلاس - في سبيل الفوز برابعة.

- ٨- دلال: زوج خليل، التي حنقت على رابعة، بعد أن احتال زوجها في استرقاق رابعة وسجن عصام الدين.
- ٩- رسلان: خادم السيد خليل: الذي كلف بتعذيب رابعة بسبب عدم طاعتها لسيدها في نزواته الشهوانية.
- ١٠- ثوبان: تلك الشخصية التي خالف فيها المؤلف صاحب كتاب تذكرة الأولياء، الذي جعل من الحسن البصري الشخصية المساعدة لرابعة في رحلتها الإيمانية، ويعضد تلك الرؤية أن ثوبان هو "ذو النون المصري" الذي توفي سنة ٢٤٥هـ، أي بعد وفاة رابعة بما يقرب من سبعين سنة^(١).
- ١١- عبدة: خادمة رابعة، وهي من الشخصيات المساندة للبطل في رحلتها الصوفية.
- ١٢- رجال الحي: الذين افتروا على رابعة وثوبان، واتهموها بالفاحشة حقدًا على توبتها ورغبة في رجوعها إلى وكر الملذات مرة أخرى.
- ١٣- القاضي: الذي حكم بالرجم على كل من ثوبان ورابعة.
- ١٤- الخليفة: هارون الرشيد، الذي كان يكن لها كل تقدير واحترام، وشكر لها حث العامة على الجهاد في سبيل الله لدحر الأعداء.
- ١٥- الملائكة والحدود: اللائي شاركن في تشييع جثمان رابعة.
- وبهذه المفاتيح أستطيع أن أضع قارئ تلك الدراسة أمام تفصلات المسرحية التي لم يسع جل القراء الاطلاع على نصها؛ لألج بعد ذلك إلى لب الدراسة الفنية في المباحث الآتية:

(١) - ينظر: الأعلام، الزركلي، دار العلم للملايين، الطبعة الخامسة عشر - أيار / مايو ٢٠٠٢م، ج ٢ ص ١٠٢. وينظر: تذكرة الأولياء، ص ٩٧.

المبحث الأول:

محاور نمو الرؤيا الإبداعية

في مسرحية شهيدة العشق الإلهي

تعددت محاور الرؤيا الإبداعية عند عبد المجيد فرغلي - في مسرحية أميرة العشق الإلهي - تبعًا لتقلب البطلة في مراحل درامية متنوعة، سلمت كل واحدة إلى الأخرى بطريقة نمائية، أستهلها بالآتي:

المحور الأول: النمو الاجتماعي: إن الجانب الاجتماعي محور مهم لا يستطيع دارس أن يتجاهله أو يقلل من أهميته؛ وذلك لأن الأدب فن لغوي أداته اجتماعية، يخلقه منشئ ويتلقفه مستهلك، في إطار من العلاقات التي ينظمها المجتمع^(١).

والشخصية هي بنت البيئة ونتاج المجتمع، يتم تأسيسها منذ الوهلة الأولى في المشهد الأول من المسرحية؛ كي يتعرف القارئ عليها، ويسبح معها وسط تياراتها المتحولة، ليشاهد السلوك وتطوره والفعل وتباينه^(٢) ويرصد التغيرات التي تطرأ عليها خلال تحولاتها النامية في العمل المسرحي المستمد أحداثه من بيئة مجتمعية صاحبة انعكاسات مؤثرة على بطلته.

وقد تعددت محاور النمو الاجتماعي لدى شخصية البطلة في تلك المسرحية، وكانت - في مجملها - قائمة على التناقض الاجتماعي الذي ألقى بظلاله فوق سلوك تلك الشخصية المحورية، مما انعكس على أفعالها تارة وأقوالها تارة أخرى؛

(١) - ينظر: علم الاجتماع الأدبي، منهج سوسيولوجي في القراءة والنقد، أنور عبد الحميد الموسى، دار النهضة العربية، ص ٦٩.

(٢) - ينظر: اتجاهات المسرح المعاصر دراسة في الصورة الإبداعية، أحمد زكي، الهيئة المصرية العامة للكتاب ص ٢٥٩.

ابتداءً بمرحلة التخبط والتهيئة متمثلة في البكورة والمراهقة، حينما كانت وليدة بيت دافع وتحنان ترعرعت بين كنفه، لكن سرعان ما تبدل الحال وتغيرت الأحوال، لتجد نفسها وحيدة في طريق موحش، عز على مثلتها ارتياده، لتستبدل بالأنس الوحشة وبالذعة الشقاء وبالفرح التعاسة^(١)، لتطلع الآمال وتشرئب الرؤى نحو التمرد على ذلك الواقع المرير، وهجرة تلك البيئة القاسية؛ بحثاً عن فرصة جديدة لحياة نسجت بخيوط من سراب وأمانى ثلجية، سرعان ما تتلاشى أمام حرارة الواقع المادي، الذي يأبى أن يعطي دون مقابل^(٢).

لتستبدل ببيئة الوحدة هذه بيئة أخرى أكثر أماناً وأشد رعاية في كنف زوجين ألفت بها الأقدار إليهما؛ فبعد أن أفلتت من قبضة لصوص العبيد نادها برهان:
(من الرجز)

وقال: بنتي أقبلي عليك من أمان
مضى بها لزوجتي لآمن المكان^(٣)

لتبذل قصارى جهدها في المحافظة على المكان والمكانة، فتخلع عنها عباءة العذرية الكامنة إلى مرحلة العذرية الفاعلة والشباب الفتى، مستندة إلى تقنية التورط القائم على إدخال عائق يغير مسار الحدث والشخصية معاً^(٤) لتمتحن من الطين صنعة ومن التراب وظيفة، ظنا منها أن العطاء يقابله الشكر في جميع

(١) - ينظر: أميرة العشق الإلهي رابعة العدوية (مسرحية شعرية)، عبد المجيد فرغلي، إعداد وتقديم/ عماد عبد المجيد فرغلي، مؤسسة يسيطرون للطباعة والنشر، الطبعة الثانية، ٢٠١٨م، ص ٢١، ٢٢،

(٢) - ينظر: السابق، ص ٢٥.

(٣) - السابق، ص ٢٥.

(٤) - ينظر: معجم المسرح، باتريس بافي، ترجمة/ ميشال ف خطار، المنظمة العربية للترجمة، الطبعة الأولى - بيروت، ٢٠١٥م، ص ٣٣٣.

الأحوال؛ لكن هيهات هيهات، فسرعان ما يسدل الستار عن مرحلة حتى ننتقل إلى أخرى مناقضة لما كانت عليها الأولى، ليرفع الدثار عن الدفاء، وينقشع التزميل عن عناية متبطنة بعبودية، لتتلاشى أمانى تلك الفتاة، وتقع رهينة نخاس يرمي بها إلى سوق الجواري، مكرهة تجرر أذيال الخيبة، مستسلمة لذلك المصير المجهول،
قائلة:

(من الرجز)

هياً أبي لما ترى سوقُ الهوى دعاني
رُمتُ النِّقاءَ إنما ضلّتْ بي المعاني^(١)

لتنمو الشخصية نمواً عكسياً يزيد محنتها ويوقعها في أسر مرحلة ثالثة، تركز على التغيير المفاجئ الذي ينقل الشخصية من البلية إلى الرخاء^(٢) حيث طوق فيها الرق والمجون عنقها، فتوالت فيها المصائب المفرحة تارة والمترحة تارات آخر، مما رسخ من بناء شخصيتها الطامحة إلى الوصول إلى المتعة الجسدية أو الروحية اللتين لما تصل إليهما بعد، فتتخذ من تلك العبودية برزخاً تعبر منه إلى ذروة اكتمال الشخصية، من خلال تعزيز المتناقضات وتوالي المتضادات الدرامية، جاعلاً من الأولى مفتاحاً للأخرى، وحلقات تسلم بعضها بعضاً، لتستحيل مرحلة العبودية إلى حرية مرة أخرى حين أعتقها سيدها خليل، قائلاً:

(من الرجز)

أنت الطليقُ أسزها ما دونها متاعبُ
بل أنت أنت حرةٌ وللتقى مذاهبُ^(٣)

(١) - المسرحية، ص ٢٩.

(٢) - ينظر: معجم المسرح، ص ٤٦٤.

(٣) - المسرحية، ص ٦٥.

لكن حريتها هنا تختلف - في منطلقها - عن حريتها الأولى، حيث أحلام المراهقة، وأمني الفتاة الساذجة في رحلة تبغي الحصول - من ورائها - على الماء من بحر السراب، أما حريتها الثانية، فهي من منطلق واقع رحلة روحية يقينية تبغي من ورائها الاغتراف من نهر المحبة الربانية والتحليق فوق سحائب العشق الإلهي، لتتحول الوظيفة الإنسانية لتلك الشخصية من طور المجون والتفريط حينما كانت:

(من الرجز)

تدنو رابعةً من رجلٍ يا هذا فلتشربْ جامي
أأغني لك أو ستغني للكأس وللرقص أمامي؟^(١)

لكن هذا التغيير لم يدم طويلا بفضل ركون المبدع إلى خطأ تراجمي كان السبب المباشر في إحداث المأساة لتلك البطلنة^(٢)، حيث استدان عصام الدين ودفع كل ماله في سبيل الظفر برابعة، ليقف الداننون حول بابه، لينتهي الأمر به في سجن القاضي.

ويفترق الحبيبان فراقا لا رجعة فيه بفضل تقنية الكارثة التي يدفع فيها أحد الأبطال ثمن تضحيته^(٣)، ليزج بها إلى غريمه السيد خليل الذي ينقلها من أسر الحب إلى أسر الرق الذي تزرع تحت وطأته مدة من الزمن حتى يحدث لها تغيير آخر مفاجئ بقاء ثوبان الذي غير كل حياتها.

(١) - المسرحية، ص ٥٠.

(٢) - ينظر: معجم المسرح، ص ٥٨١.

(٣) - ينظر: السابق، ص ١١٠.

لنتقل إلى تقنية أخرى قائمة على (الكثارسيس) أو التطهير وتحرير النفس والتخفيف عليها من المعاناة الداخلية^(١)، حيث طور التنسك والتعفف والزهد في متاع الدنيا، لتغير الوظيفة السلبية لبطله المسرحية إلى وظيفة إيجابية تتشكل فيها جل معالم مرحلة التمكين، لتسهم في بناء المجتمع تارة، وتوجيه السياسة العليا للدولة تارة أخرى، وذلك يتضح من قول راوي الزمان:

(من الرجز)

وذاع ذكراً رابعه على الربوع الشاسعة
زاهدةً تنسكتُ لها السماء سامعة^(٢)

الأمر الذي جعل الخليفة ينزل على رأيها في قتال الأعداء، ليختم الحديث عن تلك الرحلة اليوسفية بحوار دار بينها وبين الخليفة هارون الرشيد، مؤكداً على التحول الكلي لمصير تلك البطلة التي كانت لا تمثل شيئاً ثم أصبحت هي كل شيء، وحديث الناس في مسامراتهم، وأضحى كلامها مادة مناجاتهم لربهم، لترسو سفينة تلك الرحلة عند شاطئ النهاية المحتومة، التي أبى الشاعر السكوت عنها، مصوراً تلك الجنازة المهيبة التي شاركت فيها شخصيات سماوية مقدسة وأخرى أرضية ممكنة، فقال:

(من الكامل)

ومواكبٌ لملائكٍ تحدو لها أو هكذا الصوفي حين يشيعُ
حفت برابعةٍ وفودُ جنازةٍ موجُ البحار شبيهُها إذ يُتبعُ^(٣)

(١) - ينظر: أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، كمال الدين عيد، مراجعة/ إبراهيم حماده، دار الوفاء للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، ٢٠٠٦م، ص ٥٣٣.

(٢) - المسرحية ، ص ٨٢.

(٣) - السابق ، ص ٩٤

وبهذا تكون أيقونات النمو الاجتماعي قد أخذت الطابع المنطقي الواقعي الذي ابتعد فيه الشاعر عن تركيب بعض النتائج الدخيلة على البنية الدرامية في مشهد إيماني يتكرر عبر العصور والأزمنة، مع كثير ممن تعلقت قلوبهم بالحب العلوي والعشق السماوي، بدأها بالتورط الذي سلمها إلى تغيير مفاجئ أوقعها في شرك كارثة مأساوية أوصلتها الى مرحلة التطهير النفسي الذي تربعت به على عرش الحياة العامة.

المحور الثاني: النمو الصوفي: ظهرت تلك النزعة في الكتابات الإبداعية منذ

بواكير القرون الهجرية الأولى في البصرة والكوفة والشام، وخاصة في مسرح الحياة الدينية، وفي مهيع الصياغة الأدبية للمعاني الصوفية، بمختلف الأساليب التعبيرية ذات الصفة الروحية والصبغة الدينية المتسمة بالحيوية الفنية، وذلك حتى نهاية القرن السادس الهجري^(١).

الأمر الذي حدا بمؤلف تلك المسرحية إلى انتهاز تلك التجربة من منبع تلك البواكير الصوفية، متشرباً لكثير من الأيقونات التنسكية، التي تشكلت في تجربته منذ أن استهلّت البطلة صارخة في أول عهدها بالدنيا، وهي في سبيل الوصول إلى تلك المنازل الروحية لم تنفك دائما عن امتطاء أهم مطية تعبدية ومركب روحي؛ من خلال تقنية العمومية التي أوقفها على حقيقة الحياة والإنسان ومشاعره اليومية تجاه هذا الكون^(٢) فناجت ربها وتضرعت إليه بأسمى معاني الحب والهيام،

(١) - ينظر: الأدب الصوفي في مصر، ابن الصباغ القوصي، علي صافي حسين، دار المعارف،

١٩٧١م، ص ١٤٥.

(٢) - ينظر: أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، ص ٤٣٤.

قرباناً للوصول إلى جادة الطريق وبر الأمان اللذين يطمع فيهما كل منقطع إليه وحده^(١):

(من الرجز)

قد نامت النجوم والـ عيونٌ حولَ قُبَّةِ
وقد خلوتُ للحبيب والحبيبُ قريبتِي
رباه أنقذني وهب لي منك نورَ رحمتي
أنت الحبيبُ والمُحِب بٌ والمجيبُ دعوتي^(٢)

ليجري الله على يديها أهم أمانة من أمارات الصوفي وهي الحكمة والإرشاد اللذان تلقي بهما في قلوب العامة والخاصة^(٣)، منذ بواكير مرحلة الصباية والعشق الدنيوي لحبيب تألفه ويألفها، حين جمعها حوار استدرجي مع السيد خليل، فلجأت إلى الحكمة قاطعة كل أسباب الإقناع والتأثير بقولها:

(من الرجز)

إن كنتَ تظنُّ بي السُّوأى لعصامٍ تسقُ الأسقاما
الحبُّ كتابٌ عذريٌّ لحبيبٍ في القلبِ أقاما^(٤)

ولما تغير المحبوب واتسقت فطرة المحب مع من يستحق التفرد بذلك الحب، لجأت إلى الاستعانة بمجموعة من الحكم الدالة على رسوخ المعرفة وتجذر اليقين في زوال الجمال وبقاء الفضيلة، قائلة:

(١) - ينظر: كنه اللغة وكيونونة المرأة في الشعر الصوفي عند عبد المجيد فرغلي، المؤتمر

الأدبي الدولي لرحالة الشعر العربي عبد المجيد فرغلي، الدورة الثانية عشرة، ١٤٤٣هـ = ٢٠٢١م، مؤسسة يسيطرون للنشر، ص ١٢٠.

(٢) - المسرحية ص ٧٠، ٧١.

(٣) - ينظر: الأدب الصوفي في مصر، ص ١٥١.

(٤) - المسرحية ص ٤٧.

(من الكامل)

جسْدُ الفضيْلةِ لا الرذيلةِ زائلٌ عن أرضِ عالمِه الذي يتمزَعُ
قد قيل لي: جسْدُ الطهارةِ لا الخَنَا (١)
أما الرذيلةُ، فهي جسْمٌ زائلٌ إن الجمالِ لصفحتيه البرقعُ (٢)

مستعينةً بجملة من المصطلحات الصوفية الصريحة حيناً والرمزية حيناً آخر،
فجنت إلى استخدام الحب مع معبودها عز وجل، فقالت في معرض استغنائها عن
هدايا هارون الرشيد:

(من الكامل)

أما أنا فلدِّي ما أهداهُ لي كرمُ الحبيبِ ومن إليه المرجعُ (٣)
وهو حبيب أحق بالانقطاع له عن سواه، وأجدر بالبحث عن خلوة (٤) تناجيه
فيها، وتزيد من إيمانها، فتقول:

(من الرجز)

وخلوةٌ بربِّ تزيدنا إيماناً (٥)

(١) - الفحش. ينظر العين، باب الخاء والنون، ج٤ ص ٣١١.

(٢) - المسرحية، ص ٩٤.

(٣) - السابق، ص ٩٠.

(٤) - من مصطلحات المتصوفة، قائمة على محادثة مع الحق لا يرى غيره بصورة يتوسل إليها
بتبتل وانقطاع إلى الله وحده، ينظر: شهيدة العشق الإلهي رابعة، ص ٦١. وينظر: معجم
اصطلاحات الصوفية، تصنيف عبد الرازق الكاشاني، تحقيق عبد العال شاهين، دار
المنار، الطبعة الأولى، ١٤١٣هـ = ١٩٩٢م، ص ١٨٠.

(٥) - المسرحية، ص ٨٠.

ولما كان هذا هو المنطلق والوسيلة، كان المطلب والأمل هو ذروة القرب
وسنام الوصول القائم على الاتصال بالشهود، والغنى عن الاستدلال بالعلم، والترقي
عن صفات الشتات^(١)، فتقول في رجائها من وراء ذلك التبتل والانقطاع:

(من الرجز)

هَبْ لِي إِلَيْكَ الْقَرَبَ وَأَكْ شَفَّ مِنْ حِجَابِ ظَلْمَتِي
لَعْنَتِي^(٢) أَفُوزُ بِالْوَصْوِ لَ أَوْ قَبُولِ تَوْبَتِي^(٣)

لينتقل من تلك الاصطلاحات الصريحة إلى الوحدات الرمزية الخاصة بعالم
الصوفية والمتصوفة، متمثلة في الخمير التي تغنى بها الشعراء عبر العصور،
مشاكلة إياهم في آناء تقلبات الرق والعبودية، مستعينة بها لنسيان ما حل بها من
أزمات عاطفية، قضت على الآمال وحطمت الأمنيات، قائلة:

(من الرجز)

وَأَعْبُ لِلذَّاتِ الدُّنْيَا جِسْمًا لارَوْحًا بَعَمَامِ
وَسَأَشْرَبُ خَمْرًا تُنْسِينِي مَا ذُقْتُ بِمَاضِي أَيَّامِي^(٤)

لتنمو الخمير مع الشخصية، وتتحول من الذات المجردة إلى الرمز الإشاري،
وتأخذ مجرى صوفيًا سمت فيه بالروح قبل الجسد؛ "لأنها عند المتصوفة ليست
بمفهومها المادي، وإنما هي خمير مجاذيب العشق، التي تسكر الواجد وتفقدته وعيه،
فيزداد حينها قربًا من الله، ورمز إلى رقي النفس وتساميها؛ فالنفس ترقى بالفناء
حقيقة، كما تنشأ الخمير بفناء العنب، فيكون شيء من شيء، ويختلف الشيطان

(١) - ينظر: معجم اصطلاحات الصوفية، ص ٣٥٩.

(٢) - الصواب "علي أفوز" لأجل الوزن

(٣) - المسرحية ص ٦٩.

(٤) - السابق، ص ٤٩.

والأصل واحد، وإذا خرجت الخمر من العنب بقيت إلى الأبد، وصلحت بمرور الزمان، على حين أن العنب نفسه لا يصلح للبقاء، فكذلك النفس إذا تجردت من مادتها الفاسدة، ونزعت إلى الكمال صلحت للبقاء، وكلما مرت عليها السنون والأعوام، زادت نقاء ورفقت صفاء"^(١).

وقد تشربت رابعة سلافة السمو مثلما تجرعت كأس النسيان من قبل، لتنتقل بمشروبها كما انتقلت بحالها، من الضلال إلى الصلاح قائلة:

(من الرجز)

إسقى الأقبامَ ولي كأسًا تمحو لجراحِ الأسقامِ
قد تبتُّ لربي راجعةً من عبء خطايا الآثامِ
أشربها ليلاً وصباحًا في عالم أرواحِ هيام^(٢)

لتسلمنا تلك العمومية إلى تقنية الغرابة بمعناها الإيجابي الذي يشير إلى عدم الروتينية والخروج عن المألوف في المضمون التكويني لتلك الشخصية^(٣)، وكانت الكرامات التي ذبت عنها صروف الدهر الذي عاجلها بنشأة ذات مرتبة هي الممثل الأوحى لتلك الغرابة، فأجرى الله بمقدمها كرامة روحية؛ شاهد فيها والدها النبي - صلى الله عليه وسلم - في المنام يدفعه للذهاب إلى أحد وجهاء القوم، بشاهد من شواهد المتعبدين، وعلامة من علامات العارفين، فتقضي حاجته وتقال عثرته، بعد أن قال راوي الزمان:

(من الرجز)

(١) - ينظر: مجلة الرسالة، العدد ١٣٦، ١٩٣٥، ص ٦. وينظر: التناص في الشعر المصري في العصر المملوكي الأول، دراسة تحليلية نقدية، محمود جلال عبد اللطيف ناصر، رسالة دكتوراه، جامعة الأزهر - كلية اللغة العربية بإيتاي البارود، ٢٠١٧م، ص ٢٦٢.

(٢) - المسرحية ص ٥٢

(٣) - ينظر: أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، ص ٤٣٦.

وفي المنام قد رأى
رأى النبي قائلًا
وقل له: ما زرتني
قد نمت عن صلاتنا
عليك من كفارة
وأربع المئات من
سَنَا النبي العدنان
لتذهبن لفلان
في جمعة تراني
يا قاضي الزمان
ألفان من عقيان^(١)
ديارها لفلان^(٢)

لينتقل الشاعر بالكرامة من طور الرؤيا إلى طور الرؤية، ومن طور الإدراك الذهني إلى طور الإدراك البصري، لتكون أكثر إسهامًا في حل عقدة ثانوية تستعصي على الكرامة الأولى^(٣)، فيدخل سيدها خليل ذات ليلة ليرى ما لا تصدقه عين، ولم تسمع به أذن في جوف الليل من أدلة ساطعة، تؤكد فردية البطلنة ونمذجتها التي صقلها بكثير من الصفات التي تنفي عنها العبودية البشرية، لتخلق بعدها في سماء العبودية الإلهية المطلقة، وذلك حين وقف خليل على عتبات خلوتها قائلًا:

(من الرجز)

رأيتُ ما رأيته
معجزة كرامة
لك الإله واهبُ
وسرُّها مُصاحبُ

(١) - والعقيانُ ذهبٌ ينبُتُ نباتًا وليس مما يُذابُ من الحجارة. كتاب العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي، تحقيق/ د مهدي المخزومي، د إبراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال، باب العين مع القاف، ج ٢ ص ١٧٨.

(٢) - المسرحية، ص ١٩.

(٣) - ينظر: صورة المرأة الصوفية في مسرحية العشق الإلهي رابعة العدوية، أسماء حسن هاشم، المؤتمر الأدبي الدولي لرحالة الشعر العربي عبد المجيد فرغلي، الدورة الثانية عشرة، ١٤٤٣هـ = ٢٠٢١م، مؤسسة يسيطرون للنشر. ص ٢٦٦.

لا تحملي عبئاً ولا
أنت الطليق أسرها
بل أنت أنت حرة
تَرينَ من يعاقبُ
ما دونها متاعبُ
وللتقى مذاهبُ^(١)

لتصل الدراما إلى مرحلة التأزم الشديد، ويكاد يُفتك بالبطلة رجماً وقتلاً، في واقعة تمكك فيها الحقد من أرياب النفوس القميئة، فيسمو المؤلف بكرامته من طور الخفاء- الذي يحرص عليه كل وليّ- إلى طور العلانية القاطعة لمدارج الشك في قلوب المكذبين، باتراً العرف الصوفي بانزياح إلى المنهج النبوي، منتقلاً بالكرامة المتخفية إلى المعجزة المعلنة؛ حيث انتصبت المحكمة، وصدر الحكم، وأعلن التنفيذ على مرأى ومسمع من العامة والخاصة، إيذاناً بتحول جذري في مسرى تلك الشخصية الكامنة خلف حجب الانزواء، مما جعل راوي الزمان يتخلى عن تقريرية الأسلوب إلى تعجبية الإخبار قائلاً:

(من الرجز)

رابعةً ومثلها
وقد أقام حده
قال: ارجموا حجارةً
ويرجمون والحجا
مرتدة حجارةً
كأنها مأمورة
كرامةً معجزةً
كلاهما مدان!
قاضي له كيان
يرمى بها ثوبان
رة انتفي لقيان
يردها نكصان
تصون من يُصان
براءةً محصان^(٢)

(١) - المسرحية ص ٦٥ .

(٢) - السابق، ص ٧٧ .

وكرامة كهذه كفيلة أن تلين القلوب القاسية، وتطمئن الأفئدة الوجلة إلى صدق المسعى وسلامة المسرى، لكن "المهم عند الصوفي ليس هو الإتيان بالكرامات، بل الترقى في معراج الحياة الروحية، وقيمة الصوفي ليس في عدد كراماته ونوعها؛ بل في السلوك إلى الله، بحيث يرضى عنه ويحظى بالقبول"^(١).

ومن ثم عدلت المسار وغيرت الطريق وانزاحت عن عالم البشر إلى عالم الانقطاع إلى رب البشر، فلا حاجة لها بذلك المتاع الزائل والنعيم المنقضي، فتقول:

(من الكامل)

إنِّي نفضتُ يديَّ من دنيا الهوى ما لي بها أربّ ولا لي منفعُ
طلقتها منذ اتجهتُ لبابه ولزمتُ محرابي له أتضرعُ
هو رازقي هو ساتري هو ملجأي هو غايتي هو واهبي ما أقع^(٢)

وبهذا يكون النمو الصوفي قد تبأور داخل أيقونتي العمومية والغرابية، في محاور الكرامة وتطورها، والخمر وتحولها، والمرابضة أمام عتبات المحبوب وتجذرها، مع الاستعانة ببعض المصطلحات الصوفية التي عمقت الحكمة وصقلت الموعظة.

المحور الثالث: النمو الذاتي: وأقصد به طبيعة التغير الذي طرأ على

شخصية بطلنة تلك المسرحية، وسط إعصار الحياة الذي شكل الصراع فيها "أيدلوجيتها" الذاتية، وهو أمر يحتاج إلى نظر دقيق في استخراج معالمه في الفن المسرحي؛ فطبيعة المسرح لا تتيح للقارئ أن يراقب الشخصية ويرصد نشاطها على مدى طويل، وفي مواقف متباينة - كما يمكن أن يفعل في الحياة - لكن المؤلف

(١) - شهيدة العشق الإلهي رابعة العدوية، عبد الرحمن بدوي، ص ٩٥.

(٢) - المسرحية ص ٩٠.

المسرحي يحاول قدر الطاقة أن يبيلور تلك المواقف، ويكتف سلوك الشخصية، لإبراز سماتها الذاتية في أوضح صورها، استجابة لتلك المواقف المبلورة^(١).

وقد تقلبت رابعة، وارتقت داخل شخصيتها ثلة من السمات الذاتية، التي كونت نموها المنشود عند المؤلف، وهو ما يعرف بدرجة تغيير الشخصية، وهي - في مجملها - جملة من السمات المنطقية التي فرضتها البيئة حيناً، ورسختها الهبة الإلهية حيناً آخر^(٢).

ليستهل المشهد الثاني بعد الولادة بأهم أيقونة أثرت في مجريات المسرحية، تمتعت بها تلك الشخصية، وهو الجمال الذي سحر الفؤاد وكتب نهاية المرحلة الطفولية حين قال:

(من الرجز)

ولم تزل رابعة	تمضي بها السنون
من طفلة وليدة	بها ازدهى الفتون
سحرُ الجمال قد سرى	تهوى قوامها الغصون ^(٣)
جمالها محير	وحسنها مصون ^(٤)

ذلك الجمال الذي استلب فؤاد التاجر من النظرة الأولى، وأوقعه رهينة سحر تلك القسمات الذاتية، والذي أسهم في ازدياد تطلع صاحبه نحو حياة جديدة توقن بها إيقانها بجمالها، ومن ثم أخذت من التاجر وعداً بتلك الحياة، حين قال لها:

(من الرجز)

(١) - ينظر: من فنون الأدب المسرحية، عبد القادر القط، دار النهضة العربية، ١٩٧٨م، ص ٢٢.

(٢) - ينظر: اتجاهات المسرح المعاصر، ص ٢٢٩.

(٣) - كسر عروضي.

(٤) - المسرحية، ص ٢١.

هذا الجمال رائعٌ
إن شئتِ قابليني
قد نلتقي لأمرٍ
أيعتريه هونٌ؟
في بصره أكونُ
تُكنّه القرونُ

ف قالت له:

إلى اللقاء إنني
يملأني اليقينُ

ليرد:

سنلتقي سنلتقي
وللّقا ضمين^(١)

لتتحول نعمة الجمال إلى ابتلاء بالحسن، فتقع به أسيرة في شرك الرق والعبودية، وتنساق بسببه إلى مراض البيع والنخاسة؛ لتحنّكها التجربة، وتصلقها مرارة الخيانة وتضييع الأمانة، وتقف على منصة النخاسة وقوفها على عتبة الحياة، كخبيرة بمجريات الأمور وتلاعب الأقدار؛ ومن ثم كان لزاماً على المؤلف أن يعضد ذلك الجمال الشكلي بجمال معنوي تطرب له الأذن وتشدو له الكلمة، فعزز جمال المحيا بخلاصة اللسان، اللذين كانا سبباً في دفعها إلى سوء العاقبة، حين قالت تهاني زوجة برهان:

(من الرجز)

هذي الفتاة دوني
جميلةٌ لعوبٌ
أذهب وبعها واستقم
ودونها مكاني
خلوبةُ اللسان
ودعك من حران^(٢)

(١) - المسرحية، ص ٢٤.

(٢) - الحران يعني: العصيان، ينظر: لسان العرب، فصل الحاء المهملة، ج ١٣، ص ١١٠.

والمسرحية، ص ٢٧.

ولما كان المقام مقام رق وعبودية؛ ارتفع الشاعر بمكونات الشخصية، لتتفرد ذاتها الأسيرة تفرد نفسها الحرة؛ فدمج إلى جمال الصورة وخلاصة الكلمة، صفة العدمية المنكرة للقيم والأخلاق^(١)، متمثلة في سحر الغناء تارة وبراعة الرقص تارة أخرى، وتمكّن العزف على الناي تارة ثالثة، فقال على لسان البطة:

(من المتدارك)

سأغني لا بأس ونايي أنفثه خافي آلامي
وسأشكو بئي لغنائي ولنايي بين الأقوامي^(٢)

وفي معرض الإنابة إلى الله يشير - بطريقة الإحالة- إلى امتهانها الرقص حين قالت:

(من البسيط)

ما عدت للخمر أو رقصٍ يحمّني وزرّ الحياة ولا نايٍ من خرّق^(٣)

وكلها مهارات ماجنة عضدت الجمال ومكنت الفؤاد من الإقبال على تلك الفتاة التي تشتمل على جل مطالب الجارية، كثف عدسته عند بعضها ومر مرور الكرام عند الباقي^(٤)، فتحدث عن جمالها الذي استحوذ على مشهد البيع في سوق الرق حديثاً مفصلاً، يغري فيه غرائز الباحثين عن الجمال، فداعب "خليل المناوي" قائلاً:

(من الرجز)

خليل المناوي له بها ارتايدُ
جميلةُ المحيّا وسحرها معاد

(١) - ينظر: أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، ص ٤٢١.

(٢) - المسرحية، ص ٤٩.

(٣) - المسرحية، ص ٥٨.

(٤) - ينظر: المسرحية، ص ٥٤، ٥٥.

فكلما يُرنى لها بها يُرى اعتياد^(١)

مما جعل خادمه ينكر عليه نكوصه عن المزاد، قائلاً:

كيف النزولُ سيدي عن ذا الجمالِ الفائق؟^(٢)

بينما لم تحظ بقية السمات الذاتية والمهارات التكوينية عند تلك الشخصية إلا بإشارات قليلة استدعاها مقام الترغيب تارة - عند بيعها - وانتبها مقام التوبة تارة أخرى، ولعل السر في ذلك يكمن في محورين؛ الأول: موضوعي راجع إلى طبيعة النفوس التي تستهويها الصورة المعروفة دون المضمون المجهول، ومن ثم كان التركيز على جانب الصورة في سوق النخاسة، وفي دوحة العودة إلى جادة الطريق المستقيم، للإشارة إلى الإنابة المبكرة والمعرفة العاجلة لسبل الرشاد، قبل أن يستلها الزمن أحد مقومات الحياة الماجنة، من جمال أخذ، وصوت رائق، وعزف بارع، وهذا بلا شك أحمد في التوبة من غيرها، وأمكن في الزهد والتصوف في متاع الدنيا ونعيمها.

وأما المحور الثاني: ففني؛ وذلك لأن تقديم الشخصية التراثية يعد بمثابة ترجمة لسيرتها، ومحاولة الكشف عن واقعها يحدث نوعاً من الصدام؛ لأن القارئ يفترض أن المؤلف ملزم بإشباعه بكل تفاصيل الشخصية، وقد يرفض خيالات

(١) - وفي أكثر من موضع من المسرحية يتدخل راوي الزمان مبيئاً تفاصيل ذلك الجمال الذي استلب العقول وأسر الأفتدة، مفصلاً ذلك في المشهد الثالث من الفصل الثاني، الذي دارت أحداثه حول إنابة رابعة إلى ربها تعالى، حيث الخدود الموردة، والغصون الميالة، والوجه المشرق كالشمس، والقند الممشوق، وغيرها من الصفات التي ظل راوي الزمان يسردها في ثلاثة وعشرين بيتاً، المسرحية ص ٣٢. وقد اجتمع في عروض وضرب تلك المقطوعة الخبن مع القطع (الخبيل) وهو ما كثر وجوده في تلك المسرحية. وهذا غير جائز في بحر الرجز.

(٢) - المسرحية، ص ٣٤.

الكاتب الذي يملأ به كل فراغات الأحداث، من خلال إعادة رسم الشخصية على السمات الأكثر تمييزاً لها، من خلال سلوكها وأفعالها وأقوالها^(١).

ومن ثم أعلن ثانوية تلك السمات الذاتية، حين أعلنت البطلة التخلي عن بعضها في معرض الإقبال على الحياة الروحية الجديدة، وظل الصراع قائماً بينهم في معتزك الحياة فتخلت عن بعضها وتمسكت ببعضها الآخر، متعلقة بطبيعة الحياة والتكسب من أجل العيش قائلة:

(من الرجز)

تركْتُ حرفة الغنا	ء في مواكب الصخب
فلا أريدُ أن أعو	د للغناء والطرب
لدي قاربٌ ببجـ	ره له سأنقلب
وفي يديّ نايٌ عا	زفٍ لدنّه أصطحب ^(٢)

فتخلت عن موهبة الغناء وعن الرقص المناسبين لمواضع المجون، متمسكة بموهبة العزف على الناي حرفة للتكسب من أجل العيش رغم اشتراكهم جميعاً في الحرمة^(٣)، تهيئة للشخصية واستدرجاً للبطلة نحو ما ينتظرها من مقام رفيع في دنيا الزهد والتصوف، ومن ثم لم يلبث العزف على الناي طويلاً معها، إذ سرعان ما تخلت عنه أيضاً في رحلتها التنسكية وجولتها الرهبانية، والانقطاع عند كهف داخل أفانين الجبال، لتسقط آخر موهبة ذاتية صقلت الجمال في رحلة الشقاء من الحرية

(١) - ينظر: بنية الخطاب الديني في الرواية العربية المعاصرة، دراسة فنية، فتوح قاسم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الأولى ٢٠٢٠م، ص ١٩٨.

(٢) - المسرحية، ص ٧٠.

(٣) - ولعل السر في ذلك يكمن فيما ذكره عبد الرحمن بدوي في كتابه من أن "الذي دعاها اتخاذ هذه المهنة خاصة، أنها كانت ذات مزاج فني ممتاز، بحكم طبيعتها الروحية العالية، فلم تجد غير الفن مجالاً للظهور في الدنيا والمشاركة في الحياة". شهيدة العشق الإلهي، ص ١٦.

إلى العبودية ومن العبودية إلى الحرية مرة أخرى، لترك الجمال وحده في معصف الحياة كي يلقى مصيره المحتوم على عتبات الزمن العابر، فتتحول القوة إلى ضعف، والصحة إلى مرض، والجمال إلى فناء، حين قالت:

(من الكامل)

كفني جوارِي حيث قمتُ ملاذِي والجسْمُ أضناه الهُزالُ سَأزْمِعُ
إن الثمانين التي بُلِّغْتُهَا كتبتُ نهايةَ ما أقولُ وأسمَعُ
لُفُوا بها جسدي ملابسَ توبتي مذُ كان ثوبانُ ابتغى ما أصنعُ
قد قال لي: جسدُ الرذيلةِ زابلٌ من روضه طار الحمامُ أيرجعُ؟^(١)

ليسقط آخر مقوم ذاتي من مقومات البطلة الذي اعتمدت عليه كثيراً في رحلتها الطويلة، ويستعيز عنه الشاعر بمقوم آخر تكون خلال الهجرة الرهبانية؛ وهو ما يطلق عليه في عرف المسرح "وحدة المزاجية" الذي سيطر على توجه سلوك ودوافع تلك الشخصية أخلاقياً ونفسياً^(٢)، بفضل ما امتلكته من علم جم ومعرفة روحية لازمتها إلى آخر رمق لها في الحياة، لينتقل من الاهتمام بالشكل - المتجسد في الصورة الجميلة - إلى الاهتمام بالمضمون العلمي المناسب لزهد المتصوف، ، وذلك حين بشرت بالعلم عند رحيلها إلى جبلها وبراءتها مما افتراه قومها - كبشرى يوسف في غياهب الجب - تعويضاً عما لحقها من أذى فقال:

(من الرجز)

ستغتدين عالِماً من حوله الورى اضطربُ
وأنت في غماره كزورقٍ قد انعطبُ
والناس حوله اعتدوا إليه كلهم وَّتبُ
وفي يدك نايه تُرئمين مَنْ طربُ^(٣)

(١) - المسرحية، ص ٩٣.

(٢) - ينظر: أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، ص ٧٤٧.

(٣) - المسرحية، ص ٧٢.

ولعل المقصود بالناي هنا هو الكلمة التي ستلقبها في قلوب الناس الطامحة نحو الهداية والصلاح، تلك الرؤيا التي تحققت في نهاية المشهد التالي للرؤية حين قال راوي الزمان:

(من الرجز)

وذاغ ذكُرُ رابعة	على الربوع الشاسعة
زاهدةٌ تنسكتُ	لها السماء سامعة
يا قومها استفيقوا	رابعةً كجامعة
وعلمها بربها	له القلوبُ خاشعة ^(١)

لتستوي السمات الذاتية والمكونات النمائية فوق سنام العلم الذي ختم به الشاعر ثلثة المكونات التي بدأها بالجمال الذي فنى والمواهب التي تركتها والعلم الروحي الذي تربعت فوق عرشه، ابتداء بالعدمية وانتهاء بوحدة المزاج.

وبعد، فقد تعددت محاور النمو الموضوعي في تلك المسرحية، بين نمو اجتماعي ذي طابع منطقي واقعي إنساني، يتكرر عبر الأزمنة والعصور، ونمو صوفي استند إلى أيقونات روحية مثل: الكرامات، وخمر الصالحين، وتناثر بعض مصطلحات المتصوفة بين الفصول والمشاهد، ونمو ذاتي بدأه بالجمال الفاني، ثم المواهب المتروكة، ليستقر بمقام بطلته فوق سنام العلم والمعرفة، اعتمد من خلالها على تقنيات مسرحية درامية؛ كالتورط، والتغيير المفاجئ، والخطأ التراجيدي، الذي أدى إلى كارثة أعقبها الكنارسيس ذو الخاصية التطهيرية، مروراً بالعمومية والغرابة وانتهاء بالعدمية ووحدة المزاجية.

(١) - المسرحية، ص ٨٢

المبحث الثاني:

البنية الشخصية والبنية الدراماتورية

المساعدة في نمو الشخصية المحورية

إن الخلق الإبداعي يرتبط بمجموعة من العناصر المكونة لمحاوَر التجربة الفنية، يشدها مجموعة من الخيوط، ويجذبها عدد من العلاقات الفنية أو الموضوعية أو الرمزية أو الفكرية، التي تسمى في عرف المسرح بـ "الدراماتورية"^(١) والتي لم يكن اختيارها محض صدفة تترك المجال للعفوية لرسم أبعادها وتركيب بعض النتائج على بعض المقدمات، تركيباً قلقت داخل العمل، ليعمل الجميع في اتجاه واحد، يعبد الطريق ويمهد السبيل أمام الشخصية المحورية الحاملة للفكرة الرئيسة نحو الظهور والنماء.

وقبل الحديث عن الأيقونات الفنية التي أسهمت في بناء الشخصية المحورية أود أن أخرج إلى الحديث عن الفرق بين الشخص والشخصية؛ فالأول: ينتمي إلى العالم المادي الحقيقي؛ فيولد ويموت، والثانية: تنتمي إلى العالم الفني المتخيل، فتعيش بين الأعمال الفنية والدرامية، التي غالباً لا تموت^(٢).

(١) - وهي المعادل الاصطلاحي لمفهوم البنية القائمة على وضع الأجزاء في مبنى ما من وجهة النظر الفنية المعمارية، وبما يؤدي إليه من جمال تشكيلي. ينظر: اتجاهات المسرح المعاصر، ص ٦٨، وينظر: النظرية البنائية في النقد الأدبي، صلاح فضل، الطبعة الأولى، دار الشروق - القاهرة، ١٩٩٨م، ص ١٢٠، نقلاً عن بناء الشخصية في النص المسرحي لتوفيق الحكيم، ص ١٧.

(٢) - ينظر: دراسات في روايات نجيب محفوظ الذهنية، مصطفى التواتي، الدار التونسية للنشر والتوزيع، ١٩٨٦م، ص ٣١. وينظر: بنية النص السردي، حميد لحميداني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط ٣، ٢٠٠٠م، ص ١٣. نقلاً عن دلالة ووظائف الشخصية المنقذة في شعر عبد المجيد فرغلي، دراسة علامتية، د/ حفصة جعيط، شعر عبد المجيد فرغلي بين التراث وآفاق المعاصرة، الدورة الحادية عشرة، ١٤٤٢هـ = ٢٠٢١م، ص ٥٠٤-٥٠٥.

لتتحقق الهوية الفارقة بين التاريخي والأدبي، بين الحقيقي والخيالي، بين المبدع والمقلد، بين ما كان وما أحب أن يكون، لترفع الأعدار، ويعاد تكوين الأحداث بصورة تترك للإبداع مجالاً في رسم العالم المتخيل.

ومن بين تلك التقنيات الفنية التي أسهمت في نمو الشخصية المحورية في تلك المسرحية ما يلي:

أولاً- لائحة الشخصيات: التي تعددت أنماطها، وتباين توظيفها في تلك المسرحية، بين شخصية ثانوية، اختيرت بعناية فائقة من الكاتب المسرحي، ليكشف لنا النقاب عن بعض دواخلها ورغباتها وأفعالها، كشفاً عابراً يبتعد فيه عن التفاصيل الجزئية، ليترك المجال لها كي تعبر عن نفسها، ويعبروا عنها؛ مراعاة لحال الجمهور غير القادر على فرز عدد كبير من المعلومات عن كل الشخصيات^(١).

وقد اصطبغت كل شخصية بصبغة خاصة، تغاير ما عليه الأخرى؛ وذلك لرسم لوحة متكاملة، وبناء هيكل درامي متناسق، يعلل النمو ويسوغ التطور، ليتحرك الجميع على خشبة المسرح وفق الأيديولوجيا المرسومة له، ووفق تعدد الشخوص ومن ثم تعدد الخطابات، لتخلق نوعاً من الثنائية في البناء المسرحي المشكل للصراع^(٢).

فتعددت أشكال الشخصيات الثانوية بين شخصية نمطية تتوافق في تصرفاتها مع توقعات الجمهور، وكأنها تسير في خط معد لها مسبقاً^(٣)، وهي من

(١) - ينظر: اتجاهات المسرح المعاصر، ص ١٧٣، ١٨٣.

(٢) - ينظر: قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، محمد عبد المطلب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥م، ص ١٢١.

(٣) - ينظر: المسرحية الشعرية في الأدب العربي الحديث، أحمد شمس الدين الحجاجي، دار الهلال، ١٩٩٥م، ص ١٩٩.

الشخصيات التي يتحقق فيها صفات يفترض أن تتحقق عندما تنتمي إلى مهنة معينة: كالقصاب، والحلاق، أو خادم المقهى، أو عند من يمثلون طبقة خاصة: كالعامل، والفلاح، أو المثقف، أو غيرهم من أبناء تلك الطبقات المختلفة^(١).

فدخلت تلك الشخصية المسرحية من فصلها الأول، وتجسدت معالمها في الأبوين الفقيرين، اللذين أجرى الله عليهما الكرامات - بفضل تلك المولودة الجديدة - ليقابلا العطاء بالشكر والوليدة بالعطف والحنان، مقابلة نمطية غريزية تجسد العلاقة بين العبد وربيه من ناحية، وبين الرضيعة الضعيفة والديها من ناحية أخرى، ليقول الأب:

(من الرجز)

رزق من السما أتى	لرينا سُكران
شكرٌ على تفضلٍ	بأنعم دواني
وشكره على الذي	بينتي اختباني ^(٢)

وتقول الأم:

(من الرجز)

الله قد حباننا	بالفضل ما حباننا
رابعة كريمة	بها الرضا غشانا ^(٣)

لتروي تلك النمطية البذور الأولى للشخصية بماء الإيمان، وتشب في بيت مكلل بالرعاية الإلهية، لتزكي النزعة الدينية لديها في مراحل الصراع المختلفة، كي تعود بها إلى طور أصالتها الإيمانية بعد أن مزقتها تيارات المجون المباح وغير المباح.

(١) - ينظر: من فنون الأدب المسرحية، ص ٢٤،

(٢) - المسرحية، ص ٢٠.

(٣) - السابق، ص ٢٠.

ليخرج الشاعر - بتلك النمطية - من رواق البيت والأبوين إلى ميدان الحياة والناس؛ لتتمثل في التاجر الثري الذي أسره المعروف الذي قدمته البطلة له من ناحية، ووقع الجمال الذي حباها الله به من ناحية أخرى، لتأتي ساعة رد الجميل من التاجر الأصيل في ساحة النخاسة، ليهزول إلى نجدتها مؤكداً تخليصها باللام الموطئة للقسم ونون التوكيد الخفيفة، حين قال أثناء انتصاب البطلة للبيع:

(من الرجز)

هذي لقد رأيتها	وضمنا ودا
رأيتها رأيتها	وخانني اجتهاد
فلأدخلن مزادا	وللهوى انقياد ^(١)

ليدفع في سبيل الظفر بها من حر ماله ما يعجز به عن سداد دينه، في صورة نمطية جمعت فيها بين الثلاثي المتباعد، المال والحب والوفاء، ليستبق القارئ الكاتب برهة من الزمن، تؤكد في عقله حتمية البين، وضرورة صدع تلك الصورة، ليؤول الغنى إلى فقر، ويتحول الحب إلى فراق بسجن الحبيب، وينقلب الوفاء إلى أسر في بيت يعز فيه الحفاظ عليه، ليراودها السيد خليل قائلاً:

(من المتدارك)

إنسي رابعة شيئاً	يُدعى من بعد عصاما
أنا زوجك يا هذي كم	بك قد أغرمتُ غراما
لك كل رصيدي مالاً	وأبُلُ بنجواك هياما ^(٢)

والشخصية النمطية هي من أكثر الشخصيات حضوراً في تلك المسرحية؛ ومرد ذلك إلى كسر الشاعر العرف المسرحي والقواعد الإبداعية المألوفة في نسيج

(١) - المسرحية، ص ٣٢

(٢) - السابق، ص ٤٦ ..

الدراما؛ لأن عدد الشخصيات في المسرحية يجب أن يكون محدودًا جدًا، لأن الوقت لا يسمح بالكشف عن عدد كبير منها وتطويرها، ومن ثم يجب التركيز على شخصية رئيسة واحدة أو على شخصيتين رئيسيتين^(١).

ومن ثم لجأ الشاعر إلى صبغ عدد كبير من شخصياته بالصبغة النمطية، التي تخرجه من حرج الوقوع في الوصف المستطرد لكوامن الشخصية ودوافعها واتجاهاتها.

وذلك راجع إلى انتماء تلك المسرحية إلى الشخصية أكثر من انتمائها إلى الحادثة، ومن ثم ركن الشاعر إلى مجموعة من الشخصيات النمطية الجاهزة التي يمكن التعرف عليها منذ أن نقابلها، ولا يكاد موقفها في الغالب يتغير^(٢).

ومن نمطية المهنة إلى نمطية الوصف الكامن في عقلية الجمهور تجاه الشخصية، مثل شخصية "تهاني" زوج "برهان"، التي احتضنت البطلة وفتحت لها بيتها قائلة:

(من الرجز)

مرحى أيَا فتاتي	في العين في جناني
ما لي فتاة أنتِ لي	فتاة بيتي المصان
طبيبي مقاما بيننا	في الصون في الأمان ^(٣)

لتتغلب الغريزة الطبيعية للزوجة الغيورة على الغريزة الطارئة للأُم الرؤم؛ فتزج بها نحو الرق، وتنقلها من دوحة الإكرام إلى قاع المهانة، وتؤكد من نرجسية المرأة

(١) - ينظر: اتجاهات المسرح المعاصر، ص ١٨٣.

(٢) - ينظر: الأدب وفنونه، دراسة ونقد، عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، الطبعة التاسعة، ١٤٣٤هـ = ٢٠١٣م، ص ١٠٨.

(٣) - المسرحية، ص ٢٦.

التي جبلت عليها من ناحية، وحرصها على بيتها من ناحية أخرى، وهو نموذج يتكرر في كل زمان ومكان بصورة كبيرة ألقت من غرابتها وقربت من نفورها، وأسلمت القلوب قبل العقول لقبولها في ذاتها لا بوسيلتها، ليتوقع القارئ مصير تلك الحياة الثلاثية الجامعة بين رجل وزوجته وفتاة خط الجمال بريشته فوق قسماتها، لتؤول الشفقة إلى قسوة، والحب إلى بغض، والجمال الجاذب إلى هم نافر، جعلها تقول:

(من الرجز)

من أجلِ ذاكِ بعْها بأبخسِ الأثمانِ
ولا تعدُّ لبيتي بها بُعيدَ آن^(١)

للتوسل إليها رابعة بكل غالٍ ونفيس، وتغريها بذل الطاعة ودمائة الخدمة، بما يلين الحجة القاسية ويديمي المآقي المتحجرة، فتنازعها نمطيتها الغيورة قائلة:

كلا وألفُ كلا في أولِ وثاني^(٢)

ويحاول الزوج الضعيف أن يحرك سواكن قلبها، فتقابله بتعجيز يقوي من سطوتها ويؤكد غريزتها التي لا تقبل الند ولو كان مع الضعيف، فتقول:

كلا وألفُ كلا بعها مع الغواني^(٣)

ثم تتكرر تلك النمطية في شخصة أخرى وصفا وحدثا - بمفارقة نوعية بينهما - وذلك مع شخصية "دلال" خادمة السيد خليل، فتجتمع في نمطيتها مع تهاني في الغيرة، وتختلف معها في المغار منه من ناحية؛ فإذا كانت تهاني قد

(١) - المسرحية، ص ٢٨.

(٢) - السابق ص ٢٨.

(٣) - السابق، الصفحة نفسها.

غارت من الحُسن، فإن دلال قد غارت من الوفاء، وهي أنماط من الغيرة جبلت عليها النساء، فمنهن من تغار من الشكل ومنهن من تغار من المضمون^(١).

وتختلف معها في الوسيلة من ناحية أخرى؛ فإذا كان النأي والإبعاد هما وسيلة تهاني في علاج غيرتها، فإن التقريب والتأليف هما وسيلة دلال في علاج غيرتها، وإن اجتمعا في غاية قوامها إذلال رابعة وإهانتها، فتقول:

(من البسيط)

دعها إليّ فتغذيبي سيرجعها لطاعةٍ وإلى السّوطِ حيث بقي
غودي لسيدك الشاري بثروته منك اليمينُ فعاصيه لديه شقي^(٢)

لتأبى رابعة تلك الدعوة المتسريلة بثياب الحق وهو منها براء، لتراها فسقاً وفجوراً وخيانة عهد بينها وبين محبوبها "عصام الدين".

وهناك كثير من الشخصيات النمطية الأخرى الفردية والجمعية مثل شخصية الخادم رسلان المعذب لرابعة، وشخصية رجال الحانة الرافضين توبة رابعة، وكلها شخصيات نمطية ألقاها الشاعر في رحلة رابعة، وكأنه إعداد نفسي، وتدريب روحي، وتهذيب أخلاقي؛ تمهيداً لمكانة عالية، ومنزلة سامقة أعدت لها، على غرار الصالحين.

(١) - ينظر: مقالات في كلمات، علي بن مصطفى الطنطاوي، جمع وترتيب/ حفيد المؤلف: مجاهد مأمون ديرانية، دار المنارة للنشر والتوزيع، جدة - المملكة العربية السعودية، الطبعة الأولى، ١٤٢١ هـ - ٢٠٠٠م، ص ١١٠.

(٢) - المسرحية، ص ٦٠.

ومن الشخصيات المعدة مسبقاً (النمطية) إلى الشخصيات النامية، القائمة على تدرجها سلوكياً، من حالة جهل إلى حالة معرفة، وإنجازها لنظرة جديدة متعمقة في المشكلة التي تواجهها، واتخاذ موقف إزاءها يثير المسرحية بأسرها مادياً^(١).

وقد سجلت حضورها في عدد قليل من الشخصيات في تلك المسرحية؛ مثل شخصية السيد "خليل"، التي انعكس عليها نماء الشخصية المحورية تارة، وأسهمت في نماء الشخصية المحورية تارة أخرى، لتؤثر وتتأثر بهذا التفاعل الدرامي بينها وبين البطلة؛ فبعد أن توعدا بالإذلال وألوان العذاب، قائلاً:

(من المتدارك)

سأذيقك ألوان عذابي	في عملٍ مُرٍّ مترامي
سأظلُّ أحمَلُ أخطابا	لكِ طولَ نهارٍ وظلام
تمشين على سلّم دارٍ	شماءَ بحمَلٍ مسقام
وأمرِّقُ جلدكِ أشلاءً	وأدُقُّكِ دقًّا بعظام ^(٢)

إذ به يعدل عن هذه الشدة ويستبدل بها اللين، لتتحول القسوة في قلبه إلى رحمة، والظلمة إلى نور، بعد أن شاهد من الكرامات البصرية ما يصدع القلوب خشية وإنابة إلى الله، لتسري روح النماء من الشخصية المحورية إلى الشخصية الرئيسية المعادية لها، فتخلع عليها من حلل الإيمان ما تعجز عنه كلمات الوعظ والإرشاد، لتحول بوصلتها، وتجهر بإعلان تغيير المسار قائلة:

(من الرجز)

(١) - ينظر: اتجاهات المسرح المعاصر، ص ١٩٦. وينظر: النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر، الطبعة الأولى، ١٩٩٧م، ص ٥٢٦. وينظر: التحرير الأدبي، حسين علي محمد حسين، مكتبة العبيكان، الطبعة الخامسة، ١٤٢٥هـ / ٢٠٠٤م، ص ٢٩٧.

(٢) - المسرحية، ص ٤٧.

لا تَحْمِلِي عِبا ولا
تَرِينِ من يعاقبُ
أنتِ الطليقُ أسرها
ما دونها متاعبُ^(١)

ليسهم نماء تلك الشخصية الرئيسة في اكتمال نماء الشخصية المحورية، لتتحول من عبودية البشر إلى عبودية خالصة لرب البشر، ومن الأسر في القيود إلى السياحة في رحلة الخلود، لتزداد فيها معرفة بالله عزوجل، لينطق راوي الزمان قائلاً:

(من الرجز)

وقد مضت رابعة
لربها تصاحبُ
وفي طريقها مضت
وقد مضت مواكبُ
رابعة بزهدا
لها الوجودُ صاحبُ^(٢)

ولم يقتصر النماء على الشخصية الرئيسة فقط؛ بل تعدتها إلى الشخصيات الثانوية التي مثل حضورها مشهداً واحداً في تلك المسرحية، مثل شخصية القاضي، الذي استند - في حكمه على رابعة وثوبان باقتراف جريمة الزنا - على الأدلة المادية من شهادة الشهود، ومن ثم أطلق حكمه القاسي دون صبر وروية أو طعن في الشهود، قائلاً:

(من الرجز)

قد ثبتت جريمة
ودروها كُفراً
فلترجموا كليهما
كما قضى الفرقانُ
وسنةً بيأئنه
إن أعوذ البيان^(٣)

(١) - المسرحية، ص ٦٥.

(٢) - السابق، ص ٦٦.

(٣) - السابق، ص ٧٧.

لتعلن البراءة الخالصة، وتنقل من الاستناد إلى الأدلة المادية إلى الاستناد إلى الأدلة الصوفية العينية، حين رأى من الكرامات ما يعجز العقل عن تصديقه، بعد أن رد الله الحجارة عن رابعة وثوبان، ليقول القاضي:

(من الرجز)

كفوا يداً وعودوا يا أيها الفتيان
رابعةٌ صديقةٌ وإنها رزانُ
وأنتم افتريتمُ أضلكم شيطان^(١)

ليسهم هذا النمو في نجاة البطلة من موت محقق بعقوبة الرجم، التي كادت تطمس معالم الصلاح والزهد، فتزكيهما وتزيد من نماء تلك الشخصية التي زاع صيتها بين الناس، بدلا من أن يندثر ذكرها كما أراد العامة من أصحاب الكأس والهوى.

ومن طبيعة الشخصية إلى وظيفة الشخصية، وقد استعان الشاعر بالشخصية المساندة^(٢) للشخصية المحورية، لتتقاسم مع الشخصية المساعدة عملية تغيير بوصلة البطلة شطر عالم علوي منزه عن شهوات العالم الأرضي، وهي شخصية عبدة خادمة رابعة، وتكمن قيمة تلك الشخصية في إعطاء العمل المسرحي حيويته ونكهته وقدرته على إبلاغ رسالته؛ فتجذر الصورة الدرامية داخل العمل الدرامي لا يتم إلا من خلال تحريك تلك الشخصيات التي تعطي للصراع ذروته، فهي ليست حالة أو مادة عابرة أو مفروضة على مسرح الحدث^(٣).

(١) - المسرحية، ص ٧٨.

(٢) - ينظر: بناء الشخصية في النص المسرحي لتوفيق الحكيم، مسرحية شمس النهار نموذجًا، لطيفة ديلمى، رسالة ماجستير، جامعة محمد بو ضياف، كلية الآداب واللغات، ٢٠١٧م، ص ٢٧.

(٣) - ينظر: اتجاهات المسرح المعاصر، ص ١٨٧.

وقد تناوبت تلك الشخصيات مكانها في كل مرحلة من مراحل نمو الشخصية؛ إذ شغلت شخصية عصام الدين أغلب مشاهد الفصل الأول، وقد قامت بدور المساعد الدنيوي للشخصية المحورية، وخلصتها من ربة الرق والهوان إلى ربة الحب والهيام، حيث الحياة التي كانت تحلم بها تلك الفتاة، والآمال التي من أجلها تركت منزلها بحثا عن حياة دنيوية خالية من شوائب الكدر والغناء، وذلك حين قالت:

بالبصرة الأماني بها أرى كياني
أسقى لها برحلة يهفو لها جناني^(١)

وظلت تلك الشخصية المساعدة مع بطلة المسرحية تساعدها وتدود عنها في الشق الأول من الصراع الدرامي، المتمثل في الفصل الأول بمشاهده، إلى أن أسدل الستار المؤذن بغياب تلك الشخصية خلف غياهب السجون، بعد أن زج برابعة إلى أشد أعدائه دون أن يعلم بمكره وخديعته، قائلا:

(من الرجز)

رابعةً أمانةً حتى إذا الحبسُ انقضى
لك منّي أعيدها عرضها صين مُرتضى^(٢)

لينتهي ذلك الدور المحوري لتلك الشخصية المساعدة، لترفل بعدها البطلة مرة أخرى في ثياب الرق والعبودية، عند ذنب بشري لا يهمه إلا جسدها وجمالها، فيبادرها بما أخفاه عنها وعن عصام الدين، في أول لقاء لهما في المشهد الأول من الفصل الثاني قائلا:

(١) - المسرحية، ص ٢٥.

(٢) - السابق، ص ٤٢.

(من البسيط)

أنتِ لي اليومَ ملكَ اليدِ رابعةٌ أنتِ حلمُ الغدِ
ننُثِّك يومًا وما من سيدٍ يُدعى عصامًا فانبذي أوردِي^(١)

ليستعوض الكاتب بشخصية "عصام الدين" شخصية أخرى مساعدة^(٢) تدخل إلى لب الصراع من المشهد الأول في الفصل الثاني، وتسير مع البطلة إلى نهاية المسرحية، وهي شخصية رئيسة أشد مركزية من شخصية عصام الدين؛ نظرًا لتباين نوعية الرحلة في الفصلين؛ فالأولى: رحلة دنيوية لتحقيق مآرب مادية باعت بالفشل، والثانية: رحلة روحية لتحقيق مآرب إيمانية، تتحول معها المشقة إلى راحة، والخوف إلى طمأنينة، والجزع إلى سكينه، ومن ثم كانت مهمتها محفوفة بالمخاطر والتربص من رجال الحانة تارة حين قالوا:

(من البسيط)

عكّرت صفوًا علينا فامضِ منتبذاً عنا بعيدًا ودعنا يا أبا الأبق^(٣)

ورجال الحي تارة أخرى حين اتهموه بالجريمة الكبرى، إضافة إلى رحلة الإقناع الشاقة لرابعة، والتي دجج فيها بأعنى آليات الإقناع من حجة وحكمة وبيان تكسرت على أصلافاها قوارير المجون، لتعلنها صراحة:

(من البسيط)

طلّقتُ دنيا مجونٍ عفتُ لذتها ليفتحَ اللهُ لي ما شاء من طرق^(٤)

وقد جاورت الشخصية المساندة شخصية الثقة^(٥) التي كان لها حضور بارز في تلك المسرحية، وهي أكثر الشخصيات إسهامًا في نمو عناصر العمل الدرامي،

(١) - المسرحية، ص ٤٥. في الشطر الأخير كسر عروضي في قوله: (فانبذي أوردِي).

(٢) - شخصية ثوبان.

(٣) - السابق، ص ٥٩.

(٤) - السابق، ص ٥٩.

(٥) - ينظر: أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، ص ٣٩٢.

وبلورة معانيها، وهي عادة ما تصحب البطل الدرامي وتكون قريبة منه بحكم تكوينها الفني، خادمة مطيعة أمينة أو مربية عطوفة للبطل.

وقد أسهمت تلك الشخصيات في تكوين أهم ملمح من ملامح الشخصية المحورية، وتخليها عن صفة العوز والحاجة، اللتين تسربت بهما طوال مراحل الصراع المختلفة، ابتداءً بفقر والديها، مروراً بنجاتها من الرق والعودة إليه مرة أخرى، ثم زواجها من عصام الدين ووقوعها مرة أخرى في يد خليل، ثم أخيراً العودة إلى الله تعالى، وفي كل تلك المراحل تجد تصرفات الشخصية نابع من عوامل خارجية كان المتحكم فيها إما شخصية نامية أو نمطية أو مساعدة أو مساندة، لتتبدل الأدوار وتستوي الشخصية في النهاية على عروش الكمال، وتكون هي مصدر سند وعون للمجتمع في أحلك الظروف، خاصة بعد مهاجمة جيش الأعداء لبلادها، وهرولتهم إليها عند سفح الجبل، قائلين:

(من الكامل)

يا أخت ثوبان أتتِكِ جموعنا	خوفَ الأعداءِ والمنايا نُزِعْ
دخلوا الحدود وهرولوا بجيوشهم	وبكل ألوان لرديلة أوضعوا
لم نلق من وَّرِ سواكِ لأمننا	ولحفظِ أبناءِ فحصنكِ أَمْنَعُ ^(١)

وقد جاورت شخصية ثالثة أسهمت في تغيير مسار الصراع ونقله إلى مرحلة الانفراجة الدرامية، وهي شخصية المبرهن الممثلة للأخلاق والتفكير الصحيح وضمير الوعي، والتي يعهد إليها عبر تعليقاتها للإعلام بالموقف، وهي لا يمكن أن تكون أحد أبطال المسرحية، بل وجهاً هامشياً ومحايداً^(٢)، وقد كان القاضي هو

(١) - المسرحية، ص ٨٨.

(٢) - يظر: معجم المسرح، ص ٣٦٤

الممثل الأبرز لتلك الشخصية في هذه المسرحية، وذلك حين أعلن براءة رابعة - بعد أن رأى من الكرامات ما رأى - بصوت محايد قائلاً:

كفوا يدا وعودوا يا أيها الفتيان

رابعة صديقة وإنها رزان^(١)

وبهذا تكون المكونات الشخصية للمسرحية قد أسهمت في عملية بناء شخصية البطلة، وأخذت بحجز بعضها نحو التكامل المنشود في نمو تلك الشخصية، بداية بالشخصيات المساعدة والمساندة - اللتين اصطبغتاً بصبغة النمطية الآدائية تارة والنمائية تارة أخرى، والفردية تارة والجمعية تارة أخرى، وانتهاءً بشخصية الثقة وشخصية المبرهن، لأننتقل بعد ذلك من الحديث عن الشخصية إلى الحديث عن المحيط الذي تعيش فيه الشخصية في العنصر التالي.

ثانياً- الحيز الدراماتورجي، الذي يراعي التقسيم البيئي والنصي في العمل

المسرحي^(٢)، أو ما يعرف بالزماكانية، التي كان لها كبير الأثر في بنية تلك الشخصية النامية من جهة، والبنية الفنية العامة من جهة أخرى؛ من خلال ذلك الارتباط الكبير بين الزمان والمكان فيما يعرف بالزماكانية القائمة على العلاقة الضرورية بينهما، والتي يلعب فيها الزمان - في هذا الثنائي - الدور الأساس؛ لأنه الحركة التي تحيي المكان، والتي تمنح عقدة العمل الأدبي ثراءها ودلالاتها، فهما (الزمان والمكان) يمثلان - على مستوى الملاحظة المباشرة في حياتنا اليومية - الإحداثيات الأساسية التي تحدد الأشياء الفيزيقية، فنستطيع أن نميز فيها بين

(١) - المسرحية، ص ٧٨.

(٢) - ينظر: معجم المسرح: باتريس بافي، ترجمة/ ميشال ف: خطار، مراجعة/ نبيل مراد، المنظمة العربية للترجمة - بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠١٥م، ص ١٦٢، ص ٢١٣.

الأشياء، من خلال وضعها في المكان، كما نستطيع أن نحدد الحوادث من خلال تاريخ وقوعها في الزمان^(١).

وتنقسم البيئة في العمل المسرحي إلى قسمين: بيئة درامية تشتمل على الزمان والمكان المتخيلين، وبيئة نصية وإلقائية، تتمثلان في الفصول التي اشتملت عليها تلك المسرحية لتوازي الزمن الدرامي، وخشبة المسرح التي تعرض عليها المسرحية لتوازي المكان المتخيل^(٢).

وقد كون ذلك التماذج الثنائي علامات فارقة في رحلة نماء تلك المسرحية بشخصها وبنائها العام، نستهلها بعنصر التوتر الذي نتج عن التشويق^(٣)، الذي تغلفت به المسرحية من أولها إلى آخرها، إذ لما كان المشاهد يرى المسرحية كاملة في جلسة واحدة وفي وقت محدد - على عكس قارئ الرواية الذي يمكن أن يقرأها إذا أراد على فترات مختلفة - فإن المؤلف المسرحي يحاول أن يشد انتباه المشاهد طوال العرض، ويحرص على أن لا يفتر شعوره نحو متابعة أحداثها وسلوك شخصياتها وتطور مصائرهم.

والوسائل التي يلجأ إليها المؤلف لبلوغ هذه الغاية هي ما اصطاح على تسميته التشويق، أي: أن يثير المؤلف عند المشاهد شوقا لمتابعة الأحداث، والاندماج في

(١) - ينظر: المكان ودلالاته، سيزا قاسم دراز، مجلة ألف، العدد السادس، القاهرة، ربيع ١٩٨٦م، ص ٧٩. نقلا عن: نماذج المرأة البطل في الرواية الفلسطينية، فيحاء قاسم عبد الهادي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧م، ص ١٩٥.

(٢) - ينظر: الأدب وفنونه، ص ١٣٥.

(٣) - ينظر: أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، ص ٢٠٦.

المواقف، والاهتمام بالشخصيات، حتى ليتعاطف أحيانا مع بعضها، فيتمثل نفسه في مكانها^(١).

ولما كانت هذه العلامة متعلقة بجلسة المتلقي، استعان المؤلف بالزمان النصي، الذي يعتمد على الفصول والمشاهد لتلبية متطلبات تلك الوظيفة الفنية، مستعينا بنهايات الفصول والمشاهد في جذب انتباه المتلقي واستمراريته في المتابعة، دون كلل أو شعور بالوقت، وذلك يتضح من نهاية المشهد الثاني من الفصل الأول حين تصر "تهاني" زوج "برهان" على بيع "رابعة" في سوق الجواري، وسط عملية شد وجذب، ومحاولة إقناعها بالعدول عن تلك الفكرة من زوجها تارة، حين قال:

أما لديك رحمةً تريثي تهاني^(٢)

ومن رابعة تارة أخرى، حين قالت:

(من الرجز)

لخدمةٍ أراني	أماه بل ذريني
حنائه احتواني	أحببت بيت صالح
ولست من عبداً	أصلي كريم فاعلمي
وة ارفعي ميزاني ^(٣)	لا تخسري حق البنو

ليجذب المتلقي إلى التعاطف مع شخصية البطل، ويزكي اشربابه نحو معرفة مصيرها في المشهد الثالث، بعد أن ختم المشهد الثاني بتلك الحوادث الاستجدائية،

(١) - ينظر: من فنون الأدب، المسرحية، ص ٤٢.

(٢) - المسرحية، ص ٢٨.

(٣) - السابق، ص ٢٨.

دون أذن مصغية أو قلب رحيم، لتنمو الشخصية من ناحية، ويتجدد نشاط القارئ أو المتفرج من ناحية أخرى.

وفي نهاية ذلك الفصل الذي يختمه المؤلف بفراق الحبيبين (رابعة وعصام الدين) واحتيال السيد خليل في أخذ رابعة منه، حين قال:

رابعة أمانة حتى إذا الحبس انقضى
لك مني أعيدها عرضها صين مرتضى^(١)

وقوله:

(مجزوء الخفيف)

لي شقيقٌ وصاحبٌ عوضاً لن أمحصاً
هي لي أختٌ ملتقى شئتُ أو لم أشأ رضا^(٢)

فيختم الفصل الأول بجمع الجاني مع المجني عليه في بيت واحد، وقد جردت من كل معين وناصر، وزج بحبيبتها داخل غياهب السجون، ليتمكن الفضول من المتلقي، وينتظر المشهد تلو الآخر، ويسابق فكره بصره وخياله أذنيه؛ لمعرفة مجريات المواجهة غير المتكافئة بين رابعة والسيد خليل، ومن ثم يقبل على الفصل الثاني بنشاط فاق عزيمة إقباله على الفصل الأول.

لتبدأ البطلة رحلة عناء تفارق فيها الدعة وتباعد السكنينة التي عاشت في كنفها منذ دقائق معدودة، وتتقلب في جحيم انتقام خليل من ناحية، ولهيب فراق عصام من ناحية أخرى، لتستف ترب الأرض نهارًا، وتعاقر الدنان ليلاً، في محاولة بائسة للتخلص من ذلك الواقع المر، الذي يستدر عطف المشاهد أو القارئ عليها؛ بسبب تبدل حالها، وتغير مصيرها تغيراً سلبياً، ليلقي في نهاية المشهد الأول من

(١) - المسرحية، ص ٤٢ .

(٢) - السابق، الصفحة نفسها.

الفصل الثاني بومضة أمل وبصيص نور؛ من خلال الجمع بين الشخصية المحورية- في طور ضعفها- والشخصية المساعدة- في بداية ظهورها- قائلة لرجال الحانة:

(من المتدارك)

ظمانُ ألا جرعة ماءٍ أسقاها لأبلاً أوامي^(١)؟
أنا عابِرُ سَمْتٍ وطريقٍ في ذكر الله العلام
إسقوني من شربةٍ ريٍّ لا أظمأُ منها أنغامي
أنغامُ الذكر أرتلُهُ من آي كتابٍ وإمامٍ^(٢)

لتتقدم إليه رابعة ساخرة بعد أن عرضت عليه كأسا من الخمر:

(من المتدارك)

أأغني لك أو ستغني للكأس وللرقص أمامي؟
أو أنفثُ في الناي وتصغى مع كأسِ الرابعة الطامي^(٣)

ليسدل المؤلف الستار على ذلك اللقاء المنتظر تاركا المتلقي يتقلب شوقا على مقاعد المتفرجين، والقارئ مقلبا عجلا للصفحات التالية.

وقد انعكس نماء الشخصية على نماء المكان الذي تنتمي له تلك الشخصية، نظرا للعلاقة الجدلية بين الحال والمحل، من تأثير وتأثر متبادل بين الإنسان والمكان، وأن تطور أحدهما سينخلع بالضرورة على تطور الآخر^(٤).

(١) - حرارة العطرش. ينظر: المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية بالقاهرة، (إبراهيم مصطفى / أحمد

الزيات / حامد عبد القادر / محمد النجار) دار الدعوة، باب الهمزة، ج ١ ص ٣٣.

(٢) - المسرحية، ص ٤٩.

(٣) - السابق، ص ٥٠.

(٤) - ينظر: جدلية المكان والزمان والإنسان في الرواية الخليجية، عبد الحميد المحادين، المؤسسة

العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠١م، ص ٢٤١. وينظر: نماذج المرأة البطل

في الرواية الفلسطينية ص ١٩٦.

وقد كان للمكان حضوره البارز بشقيه الصغير والكبير منذ الوهلة الأولى من المسرحية؛ إذ سرعان ما يرفع الستار إلا ويجد القارئ والمتفرج نفسه داخل بيت صغير جثم فيه الفقر، وخيم في أركانه العوز، ليحدد المنطلق الذي خرجت منه تلك الشخصية، ويرصد المآل الذي آلت إليه بعد ذلك، ويلاحظ الهوة السحيقة بين ما كانت عليه وما هي كائنة عليه وستكون في الفصول القادمة؛ ليمنطق تصرفاتها ويتفاعل مع دواخلها النفسية، فيستهل مسرحيته بذلك الحوار السري والشكوى الزوجية، حين قالت الأم:

(من الرجز)

البيت في خواء يئن من إثنان
لا سمن لا طعامًا نراه في مكان^(١)

ثم تتسع عدسة المؤلف شيئًا فشيئًا، لتخرج من هوة الدار إلى ساحة المدينة التي هي "إطار مكاني لما يجيش به المجتمع من الحركة والتشكل المستمر للقيم وأنماط الحياة، وليس هذا فقط؛ بل هي عمق للحركة والتشكل، وياعث لهذه الحركة وملتصلة بها في نفس الوقت"^(٢)، ليتشكل فيها الصراع، وتنمو من خلالها الأحداث، ويزداد القارئ حيرة بين الواقع والخيال، فما عرف عن هذه المدينة إلا أنها أرض الخيرات، قال عنها خالد بن صفوان، ما رأيت أرضًا مثل الأبله مسافة، ولا أغذى نطفة، ولا أوطأ مطية، ولا أربح لتاجر، ولا أخفى لعائد، وقال فيها الأصمعي، جنات الدنيا ثلاث: غوطة دمشق ونهر بلخ، ونهر الأبله^(٣)، وغيرها من الآثار التي دلت

(١) - المسرحية، ص ١٨.

(٢) - المدينة في الشعر العربي المعاصر، مختار أبو غالي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد ١٩٦، ١٩٩٥م، ص ٢٤٣.

(٣) - ينظر: معجم البلدان، ياقوت الحموي، دار صادر، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٩٥م، ج ١ ص ٧٧.

على كرم المنبع وأصالته، وعراقة المكان ورحابته، لكن يبدو أن خطاباً ما حل به، أو تطلع الفتاة نحو عالم فسيح من الثراء والغني هو ما دفع بها نحو النظر إلى مدينة البصرة المجاورة لها، وربما الأمرين معا، وهو ما دل عليه الحوار بين عصام ورابعة، حين سألها عن هذه القرية بعد أن خلصته من القيود:

(من الرجز)

ماذا تُراها قريةً مُضيفُها غيبين؟

رابعة :

أَبْلَةٌ وَحِجَّةٌ^(١) موؤدُها دفينُ
ما لم تكن عنايةً موصولها قمينُ^(٢)
وأنت أيُّ بلدةٍ لربها شئونُ؟

عصام الدين :

من بصرهٍ وإنها مدينُها أمينُ^(٣)

متصرفاً في حقائق البلدان معللاً الدافع نحو حب الخروج من الأبلّة إلى البصرة، في قولها:

بالبصرةِ الأمانِي بها أرى كياني
أسقي لها برحلةٍ يهفو لها جناني^(٤)

(١) - مدينة بين الكوفة وبيгда. ينظر: معجم البلدان، ج ٢ ص ٢٩٤.

(٢) - أحق وأجدر بعدم الأمان. ينظر: لسان العرب، ابن منظور، دار صادر - بيروت، الطبعة الثالثة - ١٤١٤ هـ، فصل القاف ج ١٣، ص ٣٤٧.

(٣) - المسرحية، ص ٢٣.

(٤) - السابق، ص ٢٥.

وقد كان للبيئة دور كبير في جدلية الصراع بين الحرية والعبودية على مدار المسرحية، من خلال وظيفتين جديدتين اكتسبتهما الشخصية المحورية؛ بفضل التغيرات التي طرأت على البيئة العامة والخاصة، فكان التثبيت^(١) المعادل الفني للعبودية هو السربال الذي اتزرت به الشخصية في أكثر مراحل الصراع؛ فبعد أن انتقل من المكان العام (البصرة - أبله) ضاقت عدسة المبدع عند بيت برهان وتهاني، معبراً عنه بلفظة "الجدران" المنسالة على لسانها، حين قالت متبرمة من رابعة:

هذي الفتاة دوني ودونها مكاني
إما أنا أو هذه في هذه الجدران^(٢)

ليكشف اللثام عن كنه المأوى الذي لجأت إليه الفتاة، وماهية السراب الذي اتزر بثياب من الحقيقة الهشة والحلم الذي انقلب إلى كابوس، والهروب من الأسر على يد اللصوص إلى الرق على يد الزوجين، ليتحول المأوى الآمن إلى جدران مانعة، والآمال الطائرة إلى أمانى مهيضة حبيسة تسلّم من رق إلى رق، ومن مكان ثابت إلى مكان أشد منه ثباتاً وأشرس منه قسوة، لتضيق العدسة شيئاً فشيئاً، ويسلط الضوء على مكون من مكونات دار السيد خليل، يجسد فيه الصراع النفسي للشخصية حين قال متوعداً إياها:

سأظل أحمل أخطايا لك طول نهار وظلام
تمشين على سلم دار شماء بحمل مسقام^(٣)

(١) - أو ما يعرف بالتثبيير، أي: التركيز حول وجهة نظر واحدة للتثبيير على أهميتها. ينظر:

معجم المسرح، ص ٢٤٧.

(٢) - المسرحية ص ٢٧

(٣) - المسرحية، ص ٤٧.

ليستقر بها المكان حبيسة هوة دار تحاول البحث عن طريق للخلاص ، فما تجد غير سلم الشقاء بديلا يرتقى، ولا سبيلا للتخلص إلا من خلال الهروب الداخلي، لتنتقل من أسر العبد إلى أسر الذنب، فيتحول المكان من أسر السيد إلى سجن الخمر، فتتخذ من الحانة ملجأ، ومن المجون راحة، ساق القدر فيها طلائع التوبة ومقدمات الإنابة على يد ثوبان، الذي طلب شربة ماء، لينبيري له أحد السكارى قائلا:

(من المتدارك)

يا هذا ذي حانة خمرٍ لا مسقى ماءٍ للظامي
إن شئت فخذ كأسا منها أو عد لسبيك من ذام^(١)

ليزواج بين خمر الصالحين وخمر الثمالي والمجاذيب، وشراب الناسكين وكأس الغافلين، لتأتي التوبة من مكان يقطع فيه لصاحبه الهلاك، ليكون مكنم النجاة وباب الخلاص والإنابة، فتقول:

(من المتدارك)

ثوبانُ أيا ساقِي رُوحِي خمرًا من دَنِّ سامي
لله دعائي ومتابي نسكي وطلاتي وصيامي^(٢)

لتنمو الشخصية وينمو معها المكان، وتنتقل من طور الثبات إلى طور الحرية، فالمكان يرتبط ارتباطا وثيقا بمفهوم الحرية، ومما لا شك فيه أن الحرية - في أكثر

(١) - المسرحية، ص ٤٩. وذامي بمعنى مذموم: وهو الحقير المطرود. ينظر: لسان العرب، فصل الذال المعجمة، ج ٦ ص ٣٣٣.

(٢) - السابق، ص ٥٣.

صورها بدائية- هي حرية الحركة، ويمكن القول إن العلاقة بين الإنسان والمكان من هذا المنحى تظهر بوصفها علاقة جدلية بين المكان والحرية^(١).

فيتخذ المبدع من تفاصيل المكان الثابت منطلقاً نحو المكان المتحرك الفسيح؛ حين خيرها السيد خليل بين المكانين قائلاً:

أنت الطليق أسرها	ما دونها متاعب
خذي الذي قد شئتِه	مألاً وما يناسبُ
أو في مكانك امكثي	ما فيه من يُغضبُ ^(٢)

ويتخذ من بين المتحركات مركبا، تعبر به الشخصية نحو العالم المنشود، لتنجو بنفسها وبغيرها، من خلال سيميائية جمعت بين مفارقة الواقع والخيال، حين اتخذت من نقل الناس بين شواطئ دجلة صنعة، وعبور العالقين بين ضفافه حرفة، قائلة لعبدة:

(من الرجز)

تُجْرِين قَارِبَ الْعَبْوِ	ر منة تقترب
وَلننقلن من يريـ	دُ رحلةً ومُنْقَلَب
وفي السماء نرفع الذُ	دُعَاءَ لِلسَّمَاءِ نَطْلِبُ ^(٣)
وفي عبادة الإلـ	ه تَمَّ يُبْلَغُ الْأَرِبُ ^(٤)

وقد مثل لها المكان هنا برزخ إعداد نفسي؛ لحمل أمانة هداية الناس، والرسى بهم عند بر الإيمان وشاطئ المعرفة الإلهية، لتتمرس النفس على البذل، والفؤاد على

(١) - ينظر: المكان ودلالته، ص ٧٩. نقلا عن نماذج المرأة البطل، ص ١٩٥.

(٢) - المسرحية، ص ٦٥.

(٣) - كسر عروضي، ولعل الصواب للشطر الثاني "دعاء للسما طلب"

(٤) - المسرحية، ص ٧١.

الدعوة، كي لا تنوء بذلك الحمل الثقيل والعلم الغزير الذي سيلقى على عاتقها بعد ذلك، وفي اختيار القارب دون غيره وشاطئ دجلة دون سواه دليل على تجذر الإرادة نحو الأخذ بأسباب النجاة، والانتقال من سجن المعصية إلى دوحة الطاعة، التي اشربتها لها رؤيتها وتاقت إليها عزيمتها فور الخروج من بيت السيد خليل، حين قال راوي الزمان:

وقد مضت رابعة	لريها تصاحب
وعبدة جوارها	لها هناك جانب
رابعة بزهدا	لها الوجود صاحب
الزهد من سفينة الند	نجاة للأنام قارب ^(١)

لتعدل عن ذلك المكان البرزخي، وتتجاوز المكانة البينية بين ما كانت وما سوف تكون، لتطوي الأماكن وتستبدل المركوب؛ فتتخذ من الإبل بديلا، وتستعيض عن الشاطئ بالكهف، وعن النهر بسفح الجبل، ليتسع الفضاء المكاني لاستقبال المكانة العالية والمنزلة الرفيعة، مما يزكي الشعور بالحرية التي طالما حلمت بها بين جدران البيوت وأسوار الحانات، وتسلفت من أجلها السلام العاتية محملة بأوزارها قربانا لله جل في علاه، أملا في الخلاص من ذلك المصير الموحش^(٢)، فتتوجه بالطلب إلى عبدة قائلة:

(من الرجز)

شُدِّي الرجيل عبدة	وهيئي الأظعانا
ورحلنا متاع	قليله كفانا
بكسرة وكوب	نروي به ظمانا

(١) - المسرحية، ص ٦٦.

(٢) - على طريقة سيزيف. ينظر: قاموس أساطير العالم، آرثر كورتل، ترجمة/ سهى الطريحي،

دار نينوي للنشر والتوزيع - سوريا، ٢٠١٠م = ١٤٣٠هـ، ص ١٦٤.

في ظل كهفٍ حائِطٍ نرى به مكاناً^(١)

وإذا كانت السفينة هي الأداة التي مثلت مرحلة النمو والانتقال من حال إلى حال، فإن في اختيار الكهف ما يوحي بالاستقرار والاطمئنان والنجاة، وحط الرحال من عناء رحلة شبابها الاضطراب والتوتر النفسي الذي لحق بالبطلة في مراحل النمو المختلفة، ومن ثم استقر المقام فوق سفح جبل يترآى للقاصي والداني، ليشرق المكان بشرفها ويعلو بعلوها ويسمو بمنزلتها، فيقول راوي الزمان:

(من الرجز)

فوق سفحٍ تلّ	تعاقب الأزمانا
رابعةً أقامت	تسبحُ الديانا
وبينما أقامت	وعبدةً زمانا
ملائكُ الأعالي	تأتيهما مكاناً ^(٢)

والبيئة المسرحية تختلف اختلافاً كلياً عن البيئة الروائية أو القصصية؛ لأنها بيئة مقيدة بأصول فنية خاصة، تراعي زمن العرض الذي لا يتسع لرصد كل التفاصيل، والمكان لمناقشة جل الحثيات، ومن ثم اكتسبت البيئة وظيفة أخرى إلى وظيفتها التي أشرنا إليها وهي التلخيص^(٣)، الذي كان للزمن الروائي دور فيه، حين جنح المؤلف إلى طي ذلك الزمن، وتجاوز أحداث اكتفى عنها بالإشارة العابرة على لسان البطلة تارة، وعلى لسان راوي الزمان تارة أخرى؛ ففي معرض توبتها تلقى بحجارة الأحزان في مياه الأسى الراكدة، قائلة:

(من المتدارك)

(١) - المسرحية، ص ٧٩-٨٠.

(٢) - المسرحية، ص ٨١.

(٣) - ينظر: الأدب وفنونه، ص ١٣٤.

أسمعني يا شيخُ لصوتِ
أطربني أذهبُ أرامي
قد مات أبي ماتت أمي
قد مات حبيبُ الأيام^(١)

وهي أحداثٌ مأسويةٌ تجنب سردها في مكانها الزمني، واستدعاها في معرض تواتر الأحزان، لعلها تكون مسوغاً لما وصلت إليه البطلة من انحطاط إيماني بفقدائها المعيل الأسري والعاطفي، ووقوفها وحيدة في معترك الحياة الموحشة، وفي تجنب ذكرها مراعاة للزمن السردي المحدود من ناحية، والاهتمام بالصراع وتمفصلاته المتناثرة في كل المشاهد من ناحية أخرى، ومن ثم كفاها الإشارة المرجعية على طريقة "الFLASH باك" القصصية المقتضبة دون تفصيل أو إسهاب^(٢)، وقد استعان بهذه الوظيفة البيئية منذ الوهلة الأولى من المشهد الأول؛ ليقفز بالبطلة عبر الزمن من طور الطفولة المحفوفة بالدفء والحنان - من أب وأم كريمين - إلى مرحلة الشباب والصبابة، مجملاً كل هذا الزمن السردية في بيتين متتاليين قال فيهما:

(من الرجز)

ومرَّ حينٌ بعده
قد مات والداها
تقلبتْ ظنونُ
أمَّ أبَّ حنونُ

إلى أن قال:

رابعةٌ تفتحتُ ورامها القرينُ^(٣)

وقد كان لهذه التقنية الزمنية حضور بارز على مدار الزمن المسرحي بدايةً ووسطاً ونهايةً؛ ففي البداية والوسط كما قلت في النموذجين الماضيين، والنهاية حينما اتخذت من الإبل مركبا ومن الجبل ملاذاً وملجأً، لتنتقل نقلةً زمنيةً تضاهي تلك

(١) - المسرحية، ص ٥٢.

(٢) - ينظر معجم المسرح: ص ٢٤٦.

(٣) - المسرحية، ص ٢١ - ٢٢.

النقلة المكانية، لتتحول من طور الشباب إلى طور الشيخوخة المتفانية في عبادة الله، المؤهلة للتعامل مع عظيم القضايا الاجتماعية والسياسية بعد ذلك^(١).

لينتقل بالمشهد الدرامي من طور الصراع المتواتر إلى طور الخاتمة المعززة لمكانة البطلة العالمة العابدة الزاهدة المحفوفة براعية الله ثم ملانكتته الأبرار.

وقد أفاد الشاعر من تلك التقنية مكانيا؛ حين عجزت خشبة المسرح عن احتواء ذلك العدد الكبير من الجوقة؛ فبعد أن اتخذها العوام قبلة والخواص ملاذا من اعتداء الأعاجم على دولة الإسلام، لم يسع الشاعر إلا التعبير عنهم بالحضور الصوتي لا الحضور الجسدي الذي يضيق به المكان، ومن ثم قال عنهم: "أصوات فارين":

(من الكامل)

يا أختَ ثوبانٍ أتتُكِ جموعنا خوفَ الأعادي والمنايا نزع
دخلوا الحدود وهرولوا بجيوشهم وبكل ألوان لذيذة أوضاعوا^(٢)

ليخفي زحمة تلك الجموع وسط صراع الأصوات وتهافت النداءات؛ لتنتقل لنا الحوادث السمعية تفاصيل الصورة المرئية الغائبة، وبهذا يكون لتلك الآلية أبعاد مكانية - وإن قل حضورها - تجاري الأبعاد الزمانية التي لم يتخل عنها على مدار المسرحية، كي يخلق لنا عملا مسرحيًا متكامل النمو يراعي الإمكانيات الفنية المتاحة زمنًا - فنيا ونصيا - ومكانا.

ولم تناف تلك الوظيفة وظيفية أخرى هي واقعية البيئة؛ فالنظرة الأولية لهذا الفن المسرحي تؤكد قيامه على محور ثابت وآخر متغير؛ أما الثابت فهو اتكائه على البعد التاريخي بشكل مطلق، وأما المتغير فهو تعامله مع الواقع المعاصر

(١) - ينظر: المسرحية، ص ٨١.

(٢) - المسرحية، ص ٨٨.

مباشرة عن طريق الإسقاط^(١)، ومن ثم فقد قيد الشاعر مسرحيته بحدود زمانية ومكانية معلومة، تؤكد تاريخيتها وابتعادها عن دعوى الأسطورة والخرافة، فعن الزمن الدرامي، فقد قيده بمعاصرة الخليفة العباسي "هارون الرشيد" وذلك في القرن الثاني من الهجرة، تلك الشخصية صاحبة الحضور الأبرز في الفصل الأخير، خصها الشاعر بالذكر في أكثر من موضع، شاكرة تارة فضل رابعة في حث المسلمين على القتال، حين قال:

(من الكامل)

حُبَيْتِ رَابِعَةً بِمَا قَدْ قَلَّتْهُ وَبِمَا فَعَلْتَ لَكَ الْمَنَارُ الْأَرْفَعُ
مَنْ عِنْدَ هَارُونَ الرَّشِيدِ رِسَالَةٌ فِيهَا وَسَامٌ لِلتَّصَوِّفِ أَنْصَعُ^(٢)

ومقرظة في زهد رابعة وتعففا عن قبول الهدايا تارة أخرى:

(من الكامل)

الْحَقُّ مَا قَالَتْهُ رَابِعَةٌ لَنَا وَهُوَ الدَّلِيلُ لَهُ الضِّيَاءُ الْأَسْطَعُ
مَنْ يَزْهَدُ الدُّنْيَا فَلَيْسَ بِحَاجَةٍ لِمَتَاعِ زَائِلَةٍ وَلَا هُوَ يَطْمَعُ
إِنِّي إِلَيْهَا ذَاهِبٌ بِمَعِيَّتِي مِنْ غَيْرِ مَا جُنِدٍ بِهَا أَتْلَعُ^(٣)

ويستمر الشاعر في وصف رحلة اللقاء بين الخليفة ورابعة، وما تخللها من تقدير متبادل بين الزائر والمزار، معضداً التقييد الزمني بتقييد مكاني للأحداث التي وقع فيها ذلك الصراع الدرامي؛ حيث مدينة "الأبلة" ومدينة "البصرة"، وكلها تقييدات تخرجها من دائرة الأسطورة إلى دائرة التاريخ، ليكون لها وقع في النفس يتقبله

(١) - ينظر: قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، ص ٢٢١.

(٢) - المسرحية ص ٨٩.

(٣) - السابق ص ٩١.

العقل، وتسمو بسموه الروح رغم تعاقب الكرامات وتواتر الخوارق، التي يعجز العقل عن تصديقها.

أما إذا تلاشت حدود الزمان والمكان، لانقلبت الحقيقة إلى سراب والتاريخ إلى أسطورة يحاول فيها المبدع الهروب من تساؤلات الواقع ومنطقية الصراع^(١).

وتسلمنا تلك الوظيفة إلى أخرى للبيئة؛ متمثلة في تنازع الكلاسيكي مع الرومانسي، وذلك يتمثل من استمداده لأحداث مسرحيته من القديم، وقيام المسرحية على أربعة فصول، كما فعل الكلاسيكيون^(٢)، وتماما مع الرومانسيين في عدم تقيدده بحدود المكان، فتارة في قرية الأبله، وتارة في مدينة البصرة، وتارة في الدار بين الجدران وتارة بين الشواطئ وفوق سفح التلال^(٣)، ليوكد أصالة المنبع وسمو العاطفة السابحة نحو الحرية والخلص من ربة القيود.

ومما سبق يتضح أن للبيئة - بشقيها الدرامي والنصي - وظائف متعددة في بنية الشخصية المحورية تارة، ومكونات المسرحية كلها تارة أخرى، مثل: التشويق، والاستمرار اللذان أسهما في تقلب الشخصية بين أطوار نمائها، والتثبيت والحرية اللذان سبحت بين شاطئيهما؛ أملا في التخلص من ربة العبودية البشرية تارة، والتطلع نحو العبودية الإلهية تارة أخرى، والتلخيص الذي قفز فيه المنشئ فوق أحداث عدة - زمانا ومكانا - ليقترب من لب الصراع وقلب الدراما بداية ووسطا

(١) - ينظر: المرأة في مسرح توفيق الحكيم ورشاد رشدي، نادية البنهاوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٤م، ص ١٦٧.

(٢) - ينظر: قراءة المسرح المعاصر، جان ببيير رينجير، ترجمة/ حماده إبراهيم، وزارة الثقافة - مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ٢٠٠٤م، ص ١٠١. وينظر: من فنون الأدب المسرحية، ص ٤٢. وينظر: الأدب وفنونه، ص ١٣٤-١٣٥.

(٣) - ينظر: من فنون الأدب المسرحية، ص ٤٥، وينظر: نظرية العرض المسرحي، جوليان هيلتون، ترجمة/ نهاد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٤، ص ١٢٣.

بنية الشخصية النامية في مسرحية أميرة العشق الإلهي "رابعة العدوية" لعبد المجيد فرغلي دراسة فنية

ونهاية، وواقعية البيئة التي تؤكد تاريخية الشخصية وبعدها عن الأسطورة والخرافة، إضافة إلى تماذج الكلاسيكي مع الرومانسي تأكيداً على أصالة المنبع وسمو المتطلع.

المبحث الثالث:

بنية الحوار المسرحي المساعد في نمو الشخصية المحورية

إن أهم ما يميز العمل المسرحي قيامه على دعائم لغوية تتناسب مع الموضوع المطروح تراجيديا كان أم كوميديا؛ فما يصلح للتراجيديا من تقنيات لغوية قد لا يصلح للكوميديا، وما يصلح لرمزيتها قد لا يصلح لواقعيتها، ولكل شخصية لغتها الخاصة بها التي تعبر عن حقيقتها الإنسانية، والتي لا يمكن أن تسلبها تلك الحقيقة^(١).

وقد اختار شاعرنا القالب الشعري لصب تلك الدوحة الصوفية داخله، لما له من ميزات إيحائية عن القالب النثري؛ فالشعر مقوم جوهرى من مقومات المسرحية الشعرية، له ضروراته ومقتضياته التي تحتم أن يكون هناك بعض الخلاف بينه وبين العمل النثري، ولا شك أن التصوير الشعري الناجح لخلجات النفس الإنسانية في موقف عصيب يمكن أن يقوم مقام الحركة المسرحية والحوار في العمل النثري، وأن يكون فيه من المتعة الفنية ما يغني المشاهد عن غيبة الحوار والحركة إلى حين^(٢).

كما أن لذلك القالب الشعري رمزية على القالب النثري - من وجهة نظري - في تعزيز خاصية النماء داخل مكونات المسرحية؛ انعكاسا لها في بنية القصيدة التقليدية، التي تأخذ بحجز المعنى من البداية حتى تصل إلى بيت القصيد في الوسط أو النهاية.

(١) - ينظر: في الأدب والنقد، محمد مندور، نهضة مصر، ص ١٤٤. وينظر: التنظير المسرحي عند توفيق الحكيم، حميد علاوي، رسالة دكتوراه، جامعة الجزائر، كلية الآداب واللغات - قسم الأدب العربي، ٢٠٠٥ - ٢٠٠٦م، ص ١٣٥.

(٢) - ينظر: من فنون الأدب المسرحية، ص ٨٨.

ومع تلك المزمنة، إلا أنه يؤخذ على الحوار في تلك المسرحية ميله إلى الغنائية على حساب الدرامية، فقد يصل الحوار إلى ما يقرب من صفحة ونصف الصفحة على لسان الشخصية الواحدة.

وقد قامت بنية اللغة النامية عند البطلة على بعض السمات الفنية الآتية:

أ- تنازع الحوار بين الديالوج والمونولوج: تنوعت لغة العرض في تلك المسرحية بين الديالوج القائم على الثنائية بين شخصين أو أكثر؛ لتطويع الحدث الدرامي وتجليته، وعكس الإحساس بأنه مشابه للواقع^(١)، لتتسريل به المسرحية من البداية حتى النهاية، مرتكزا في مرحلة الصراع وتأزمه؛ تعبيراً عن وجهة نظر الشخصية المحورية والشخصيات الأخرى، كما في الحوار القائم بين رابعة وعصام الدين، أو بينها وبين السيد خليل وخادمه، أو بينها وبين ثوبان وعبد.

وبين المونولوج ذي الطابع الفردي، الذي يمثل كلام متحدث واحد^(٢)، يعبر عما يجول في نفسه، وذلك إذا اتحد الموضوع وخفت الخلاف واستوتت الفكرة، يجنح المبدع إلى الاستعانة به.

وقد انقسم المونولوج في تلك المسرحية إلى: المونولوج الدرامي: الذي يتكون من متكلم خيالي، يرسم بحديثه أبعاد الشخصية أو مراحل الصراع، رسماً غير مباشر لشخصية ما، وتقدمه شخصية خيالية من جانب واحد^(٣).

وقد تمثل ذلك النوع في راوي الزمان، الذي سجل حضوره منذ الوهلة الأولى من المشهد الأول في المسرحية، حين وصف الليلة التي ولدت فيها رابعة قاتلاً:

(١) - ينظر: المونولوج بين الدراما والشعر، اسامة فرحات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص ١١٣-١١٤.

(٢) - ينظر: السابق، ص ٢٣.

(٣) - السابق، ص ٢٤.

(من الرجز)

طوبى بني عديّ من الثرى البصريّ
في صاخبٍ عتيّ من مُرعدِ الأتيّ
مولودةٌ ببيتِ وما به من شيءٍ^(١)

وقد ظل ذلك الراوي يرصد مراحل نمو المسرحية من جهة، ويرصد معالم تغير الشخصية المحورية من جهة أخرى في كل مشاهد المسرحية، يطوي الزمان حيناً، فيستهل المشهد الثاني قائلاً:

(من الرجز)

ولم تزل رابعةً تمضي بها السنون^(٢)

ويكشف مداخل الشخصيات حيناً آخر:

(من الرجز)

خليلاً المناوي له بها ارتياذُ
جميلةٌ المحيّا وسحرها معاد
فكلما يُرنى لها بها يُرى اعتياد^(٣)

منبها على المخاطر التي تشكل نقطة تحول الصراع، حين يقول:

(١) - المسرحية، ص ١٧.

(٢) - السابق، ص ٢١.

(٣) - وفي أكثر من موضع من المسرحية يتدخل راوي الزمان مبيّناً تفاصيل ذلك الجمال الذي استلب العقول وأسر الأفتدة، مفصلاً ذلك في المشهد الثالث من الفصل الثاني الذي دارت أحداثه حول إنابة رابعة إلى ربها تعالى، حيث الخدود الموردة، والغصون الميالة، والوجه المشرق كالشمس، والقند الممشوق، وغيرها من الصفات التي ظل راوي الزمان يسردها في ثلاث وعشرين بيتاً، المسرحية ص ٣٢.

لكنما عصام تهزه الرياح
أتى تجارُ بلدةٍ وكلهم صياحٌ^(١)

وأحيانا ثالثة مشوقاً؛ حين يصل برابعة الماجنة عند ثوبان الزاهد، فيختم المشهد بقوله:

(من الرجز)

تدنو رابعةً من رجلٍ يا هذا فلتشربِ جامي^(٢)

وأما النوع الثاني من المونولوج، فهو المناجاة الفردية: التي خالف فيها شاعرنا العرف الحدائي المسرحي القائم على إهمال ذلك النوع من المناجاة، والدعوة إلى محاكاة الواقع^(٣).

وهي تقنية قائمة على حديث طويل تلقيه شخصية واحدة بمفردها ولنفسها في صوت مسموع دون مقاطعة، وفي هذه المناجاة الانفعالية تعبر الشخصيات عن بعض أفكارها العميقة ودوافعها^(٤).

وقد تمحورت تلك الآلية في رحلتها وعودتها إلى الله تعالى؛ فالتفتت مناجية إياه كرامة تخلصها من ربقة العبودية، يراها البصر قبل البصيرة، قائلة:

(من الرجز)

رباهُ هبْ لي رحمةً واجعل طريقي واسعة
كرامةً ترى بأعد ين من الضياء ساطعة^(٥)

(١) - المسرحية، ص ٣٨.

(٢) - السابق، ص ٥٠.

(٣) - ينظر: المونولوج بين الدراما والشعر، ص ٢٤.

(٤) - ينظر: السابق الصفحة نفسها.

(٥) - المسرحية، ص ٦٢. والشطر الأخير مكسور.

لتسفر تلك المناجاة عن وظيفتها؛ باستجابة الله لمطلب رابعة وإعتاق خليل لها، لتتوجه إليه بمناجاة أكثر طولاً وأوسع زمناً، تزيد المطلب وتزكي القرب من الله تعالى، كما تسهم في رسم الأبعاد المستقبلية واستشراف مصير الشخصية المحورية استشرافاً عاماً بعيداً عن تفاصيل ومسببات النمو والتغير الذي سيطر عليها، وذلك من خلال الأسلوب الدعائي، الذي دبجت به تلك المناجاة، التي استهل بها المشهد الأول من الفصل الرابع، قائلاً:

(من الرجز)

فَأَنْتَ أَنْتَ قَبْلَتِي	ذَلُّ سَبِيلٍ وَجَهْتِي
شَفٌّ مِنْ حِجَابِ ظُلْمَتِي	هَبْ لِي إِلَيْكَ الْقَرَبَ وَالْكَ
أَوْ قَبُولِ تَوْبَتِي	لَعْنِي أَفْوَزٌ بِالْوَصُولِ
تَمَسَّتْ مِنْكَ أَوْبَتِي	فَامِحِ الذَّنُوبِ عَنِي الـ
لِي مِنْكَ نَوْرَ رَحْمَةٍ ^(١)	رِبَاهِ أَنْقَذْنِي وَهَبْ

ب-النضج اللغوي: إذا كانت المسرحية الشعرية قد فرضت على مؤلفها

بعض القيود في رسم المواقف وإجراء الحوار، من خلال حصر مواقفه - قدر الطاقة - في مجال يصلح للتعبير الشعري ولا يضطره إلى حد أدنى لذلك التعبير^(٢)، فإن هذه القيود قد أسهمت في ذلك النضج اللغوي عند الشخصية النامية في تلك المسرحية، وقد اتضح ذلك من مقارنة أكثر من موقف تشابه في المنطلق واختلف في العلاج؛ فالغة توسلها لتهاني زوج برهان التي أقسمت على بيعها في سوق النخاسة، قائلة:

(من الرجز)

(١) - المسرحية، ص ٦٩، ٧٠.

(٢) - ينظر: المونولوج بين الدراما والشعر، ص ٥٠.

أماه بل ذريني
لخدمة أراني
أحببت بيت صالح
حنأه احتواني
أصلي كريم فاعلمي
ولست من عبان
لا تخسري حق البنو
وة ارفعي ميزاني
إن تكسري بخاطري
سأغندي وشاني^(١)

تختلف عن لغة توسلها إلى الله في معرض البحث عن التوبة حين قالت:

سبّحت في السديم والـ
أديم ذا محبّتي
في مسيح الأثير في الـ
عبير فوق لجة
عبدتُ ذاتك التي
بها إليها خلوتي
فامح الذنوب عني
التمستُ منك أويتي^(٢)

ففي التوسل الأول تعبيرات قريبة من لغة العامة، ودرجة على ألسنتهم في محاورتهم اليومية، تتناسب تلك اللغة مع بكورة المرحلة الزمنية للبطلة المراهقة التي لما تتكون سمات شخصيتها الصوفية بعد.

أما في المقطوعة الثانية، فقد أصقلتها التجارب وعلمتها المحن المتعاقبة، فبيعت في سوق النخاسة، وفارقت حبيبها، ونكل بها على يد خليل ورسلان ودلال، إلى أن تعرفت على ثوبان الذي سمى بروحها من عبودية الناس إلى عبودية رب الناس، ليسمو ذلك اللسان بسمو تلك الروح، ويستبدل بالتعبيرات البسيطة في التوسل الأول تعبيرات صوفية، مثل الخلوة والأثير والسديم واللجة في المشهد الأول في رحلة التمكين من الفصل الثالث.

(١) - المسرحية، ص ٢٨.

(٢) - المسرحية، ص ٦٩ - ٧٠.

وفي المقارنة بين فدائيتها وإنقاذها لعصام الدين من اللصوص وفدائيتها ومحاولة إنقاذها له من دين التجار، ما يدل على تطور تلك اللغة التي جنحت إلى اللين والرقّة في التجربة الأولى حين قالت عن نفسها:

(من الرجز)

مسكينة حزينّة للعهد لا تمين^(١)
شمالها لم تدر ما قد فعلت يمين^(٢)

بينما استخدمت في موقفها الثاني في نهاية الفصل الأول ألفاظا توحى بالقوة والفداء والشجاعة قائلة:

(من الرجز)

يا سيدي أفديك بي وما بك اجترح
لي الغناء حرفة وفيه لي براح
دعني أغني والذي أناله رياح
أو إن تشأ فبعني للدين لو أتاحوا^(٣)

كنوع من القوة المعنوية التي حظيت بها في بيت عصام الدين، مما انعكس على اختيارها للكلمات الدالة على المنعة والشجاعة والفداء، انعكاسا يجافي ما كانت عليه من ضعف واستكانة في تجربتها الأولى.

والنضج اللغوي لم يقتصر على مقام الإيجاب (الفداء) فقط؛ بل تعداه إلى مقام السلب (الاستهتار) الذي تسربت به الشخصية في بعض مراحل نموها؛ فحين استسلمت لمصير بيعها على يد تهاني وزوجها، قائلة:

(١) - لا تكذب. ينظر: المعجم الوسيط، باب الميم، ج ٢ ص ٨٩٤.

(٢) - المسرحية، ص ٢٣.

(٣) - المسرحية، ص ٣٩-٤٠.

(من الرجز)

سوقُ الهوى دعاني	هياً أبي لما ترى
ضلتُ بي المعاني	رُمتُ النقاء إنما
أهلا لذات شاني	بعني لمن تراه
للغي فاتركاني ^(١)	ولا أبالي ما أرى

استعانت بجملة من أفعال الطلب خرجت عن الأمر إلى التسليم والانصياع المطلق لهذا المصير دون مقاومة منها ودون اختيار؛ بينما نراها قد جافت ذلك النوع من الأفعال في موقف سلبي آخر، آثرت فيه حياة المجون ومعاقرة الدنان على الانصياع للأعيب السيد خليل، قائلة:

(من المتدارك)

أنفثه خافي آلامي	سأغني لا بأس وناي
ولناي بين الأقوامي	وسأشكو بثي لغنائي
ما ذقت بماضي أيامي ^(٢)	وسأشرب خمرا تنسيني

مستعينة بجملة من الأفعال المضارعة الدالة على التجدد والاستمرار، مخرصة إياها إلى الاستقبال بالسين الدالة على قصدية الفعل واختيار العمل دون تسلط خارجي أو توجيه من أحد، كنوع من التوطئة الشخصية لتحمل المسؤولية واتخاذ القرار، حتى وإن جانب الصواب.

(١) - المسرحية، ص ٢٩ .

(٢) - السابق، ص ٤٩ .

ج- تنوع الأساليب^(١) وهذا العنصر هو امتداد لما سبقه من نضج لغوي؛ لأن الحصول على مقود الأسلوب الجيد يعني النضج الذي يستغرق سنوات متعددة^(٢). فلم تكن الأساليب بعيدة عن "ديناميكية" الحركة الدرامية؛ إذ كان لمرحلة الثبات الدرامي سمات أسلوبية، ولمرحلة التطور والصراع سمات أخرى، استخدمتها الشخصية المحورية؛ ليجنح في الأولى (مرحلة الثبات) إلى استخدام الأسلوب الخبري الذي يؤكد الحقيقة ويرسخ المعنى، ويفيد الثبات الدرامي كما يفيد الإثبات اللغوي^(٣)، مثل قولها:

(من الرجز)

مسيرة مكتوبة ورقتها الجبين^(٤)

وبعد انتهاء محنتها مع السيد خليل تسلك الأسلوب نفسه فتقول:

(من الرجز)

تركت حرفة الغنا ع في مواكب الصخب^(٥)

كنوع من الإقرار بحقيقة ما وصلت إليه من توبة راسخة بعد محنة كاشفة ليهدأ الأسلوب كما هدأت الأحداث، بينما أجدها في فترة التأزم والصراع تجنح إلى الاستعانة بالأساليب الإنشائية؛ كما في محنة الرجم، التي استعانت فيها بالنداء المحبب إلى النفوس؛ استعطافا لقلوبهم، قائلة:

(١) - ينظر: صورة المرأة في التراث العربي عند مسرح عبد المجيد فرغلي الشعري، شيماء فتحي مصلي، كتاب المؤتمر الأدبي لرحالة الشعر العربي عبد المجيد فرلي، الدورة

الثانية عشرة، ١٤٤٣هـ = ٢٠٢١م، ص ١٨٨.

(٢) - ينظر: التنظير المسرحي عند توفيق الحكيم، ص ١٤٠.

(٣) - ينظر: خصائص التراكم، ص ٧٧.

(٤) - المسرحية ص ٢٤.

(٥) - السابق، ص ٧٠.

يا قوم إن ذا أبٍ أبنته يختانُ؟^(١)

ليعضده بالاستفهام التعجبي من هول تلك الفرية، كي يعملوا العقل، ويشحذوا الفكر، ولا ينساقوا وراء تلك الفرية وذلك الادعاء، وكلها أساليب حركية تناسب الصراع بحثاً عن النجاة من نهاية محتومة.

وقد كان لأسلوب القصر دور في تكوين النمو الذاتي للشخصية المحورية؛ فحينما قصرت الحب على الله تعالى دون غيره في قولها:

(من المتدارك)

لله دعائي ومتابي نسكي وصلاتي وصيامي^(٢)

وقولها:

لحبيبٍ نذلٍ لي سبلي وإليه ألقيتُ زمامي^(٣)

كانت المكافأة لها بنفس الأسلوب:

(من الرجز)

وقد مضت رابعةً	لربها تصاحبُ
وعبدةً جوارها	لها هناك جانبُ
رابعةً بزهدا	لها الوجود صاحبُ ^(٤)

لنتنقل من صحبة العبد إلى صحبة الرب، ومن الثبات في القيد إلى الانطلاق في الركب، ومن الوحدة إلى الأُنس، ومن فقد كل شيء إلى امتلاك كل شيء.

(١) - المسرحية، ص ٧٦.

(٢) - السابق، ص ٥٣.

(٣) - السابق، ص ٥٣.

(٤) - السابق، ص ٦٦.

د- المفارقة: التي تعتمد لغويا على عدد من التقنيات البديعية القديمة؛ مثل، التورية والإيماء، وانتقلت بفضل الدراما إلى الاعتماد أولا على تأكيد عالم المفارقات الذي يعيشه الإنسان^(١).

وهي من التقنيات الفنية التي حجزت مكانها في تكوين الشخصية النامية منذ المشهد الأول من المسرحية؛ وهذا ما يتقاطع مع سبب تسمية البطلة بهذا الاسم، حين قالت أمها:

وصبية ثلاثٍ رابعة لعان^(٢)

فوق الفتاة في المرتبة الرابعة لأخواتها هو ما سوغ تسميتها بهذا الاسم، لتشكل التسمية المرتبة العددية.

وقد أسهمت تلك التقنية في نماء الشخصية المحورية في تلك المسرحية أثناء مراحل تطور الصراع، بداية من الفصل الأول، وتحصنها ببيت برهان وتهاني من اللصوص، لتضطم بالحياة العملية، وتودع الاتكالية التي كانت عليها، فيعلل راوي الزمان قبولها حرفة صناعة الفخار قائلا:

(من الرجز)

صناعة الأواني

من طينة الإنسان^(٣)

رابعة تعلمي

من طين أرض أصلها

(١) - ينظر: الإنسان بين الكلمات والأشياء، نبيلة إبراهيم، مجلة ألف، العدد السابع، ربيع

١٩٨٧م، ص ٤٤. نقلا عن نماذج المرأة البطل في الرواية الفلسطينية، ص ١٤٣.

(٢) - المسرحية، ص ١٧.

(٣) - السابق، ص ٢٦.

ليشاكل بين جنس المادة المصنوعة وجنس العامل فيها؛ فكلاهما مصنوع من الطين، فلا حاجة للتكبر أو الرفض والممانعة إذا كان الأصل واحداً، ومن ثم أقرت رابعة بتلك الحقيقة المتشحة بالرضا والشكر بعدها مباشرة:

(من الرجز)

لا بأس يا أمأه لي من حرفة البنان
أصلٌ عليه نشأتي مذُ والدي ربّاني^(١)

ويستعين الشاعر بتلك التقنية في رصد معالم التعب الذي لحق بالبطلّة - جراء اختيارها طريق الهداية - على يد الخادم رسلان، الذي كلفه سيده بتعذيبها، قائلاً:

(من المتدارك)

حملها أجولةً شتى من خشبٍ وأذقها جامي
جردها ثوباً عن جسدٍ في حبلٍ من مسدٍ دامي^(٢)

ليعاجلها الخادم بسوط لسانه قبل سوط عذابه، قائلاً:

(من المتدارك)

حمالةٍ أحطابٍ ذوقتي ويلى وعذابي وحمامي^(٣)

لتشاكل بصورتها الواقعية الصورة الذهنية المستقرة في عقول المسلمين عن امرأة أبي لهب، التي قال الله عنها في سورة المسد: "وَأَمْرَأْتُهُ حَمَّالَةٌ الْحَطَبِ فِي جِيدِهَا

(١) - المسرحية، ص ٢٦

(٢) - السابق، ص ٤٩.

(٣) - السابق، ص ٤٨.

حَبْلٌ مِّن مَّسَدٍ^(١) مشاكلة حدث لا مشاكلة شخصية؛ إذ لا مجال للتسوية بين من اتخذ طريق الإيمان وبين من اتخذ طريق الضلال.

هـ- تداخل الثقافات^(٢): أو ما يعرف بالتناسل الذي ينبئ عن وجود مفكر مسرحي يشذب الأفكار ويحولها من الفردية على الجماعية^(٣)؛ وهو من التقنيات التي أسهمت بصورة قوية في رصد معالم نماء الشخصية المحورية، وقد تعددت أنماطه، واختلفت مصادره بين تناص ديني خالف به شاعرنا العرف المسرحي القائم على البعد عن كل ما يتصل بالمقدسات منعا للوقوع في المحذور منه^(٤)، مستحوذاً على نصيب الأسد من بين مجموع المشارب، كون فيها معجم التناسلات القصصية- في معرض الابتلاء- محوراً مهماً في تلك المسرحية، فبلاء "مريم" البتول كان حاضراً بقوة في ابتلاء رابعة العدوية، حين عاد والد رابعة إلى أمها محملاً بالمؤمن قائلًا:

(من الرجز)

كلي وثمّت اشربي قرئت لك العينان^(٥)

(١) سورة المسد من الآية ٥.

(٢) - ينظر: معجم المسرح، ص ٢٨٨.

(٣) - ينظر: مصادر الثقافة المسرحية، أبو الحسن عبد الحميد سلام، مركز الإسكندرية للكتاب، ١٩٩٩م، ص ٨.

(٤) - ينظر: أثر التراث العربي في المسرح المصري المعاصر، سيد علي إسماعيل، مؤسسة هنداوي، ص ١٧٥، على موقع: books-library.net.

(٥) - المسرحية، ص ٢٠.

متفق مع أكثر معنى قوله تعالى: "فَكُلِّي وَأَشْرِبِي وَقَرِّي عَيْنًا"^(١) لتتخذ من الولادة صلة، ومن الحاجة مطلباً، يسوغ له استدعاء هذا المعنى القرآني الذي أبي إلا أن يختم به كما بدأ به، من خلال قول الفارين إلى الجبال:

يا أخت ثوبانِ أتتكِ جموعنا خوفَ الأعادي والمنايا نزع^(٢)

فإذا كان التناص الأول قد جمعه الاتفاق، فإن هذا التناص قد جمعه الاختلاف على سبيل التفاعل العكسي مع النص المقدس؛ فإذا كان القصد من قول بني إسرائيل لمريم البتول: "يا أخت هارون" هو نوع من الملامة والعتاب على فعلتها - في نظرهم - لا يتخيل أن تصدر من أخت رجل وأهل بيت ما عهدنا عليهم إلا الصلاح^(٣)، فإن التناص الأسلوبي - هنا - هو نوع من التعظيم وإظهار المكانة التي وصلت إليها رابعة، وإضافة الأخوة إلى ثوبان ما هو إلا نوع من التذكير بالكرامة التي أعقبت الفرية واستوجبت الرجم، وكأنه اعتراف جمعي ورأي عام سرى به الركبان وتسامر به الناس، ليمنح - كنوع من الجائزة المعنوية - للبطلة في نهاية المسرحية.

وهناك العديد من المواطن التناصية للقرآن الكريم بعضها في مواطن الابتلاء^(٤)، وبعضها في مواطن التنعيم^(٥) خاصة في رحلتها نحو التوبة، لكن أعظم أثر تناصي

(١) - سورة مريم، من الآية ٢٦.

(٢) - المسرحية، ص ٨٧.

(٣) - ينظر: تفسير حدائق الروح والريحان في روابي علوم القرآن، محمد الأمين بن عبد الله الأرمي العلوي الهري الشافعي، إشراف ومراجعة/ الدكتور: هاشم محمد علي بن حسين مهدي، دار طوق النجاة، بيروت - لبنان، الطبعة الأولى، ١٤٢١ هـ - ٢٠٠١ م، ج ١٧، ص ١٣٤.

(٤) - ينظر: المسرحية، ص ٢٩.

(٥) - ينظر: السابق، ص ٥٢.

أسهم في نماء تلك المسرحية كلية، هو ذلك النوع القائم على "وحدة الخواص"^(١)؛ متمثلاً في قصة النبي الكريم "يوسف بن يعقوب"؛ فابتدأها بروية حين قال راوي الزمان عن والد رابعة:

وفي المنام قد رأى سنا النبي العدنان^(٢)

كما بدأت قصة يوسف بروية "إني رأيتُ أحدَ عشرَ كوكبًا"^(٣)، ثم أعقبها بمشهد البيع في سوق النخاسة على يد امرأة كانت تظنها أمًا، لكنها أبت، قائلة:

(من الرجز)

كلا وألفُ كلا بعها مع الغواني^(٤)

ليلقي بها القدر في بيت عزيز من أثرياء البصرة، لتتعجب من تلك العاقبة قائلة:

(من الرجز)

في يقظةٍ أمامي أم ذاك في منامي^(٥)

وذلك كما بيع يوسف عليه السلام قبل ذلك إلى عزيز مصر، لتتبدل بها الأحوال كما تبدلت بيوسف، ويلقى بها في غياهب سجن خليل كما زج بيوسف في سجن العزيز، ويلقى إليها بصاحب مخلص، كما ألقى إلى يوسف بصاحب مخلص ذكره عند ربه في معرض تفسير الرؤيا، ليخلصها من سجن الرذيلة، كما خلص يوسف من الحبس الحقيقي، ويرتقي بها إلى سدة المجد الديني والمعرفي، لتحظى بمكانة

(١) - هي مجموعة كبيرة من الفئات الدلالية والنصية، تسهم في قراءة النص بصورة موحدة.

ينظر: معجم المسرح، ص ٢٩٧.

(٢) - السابق، ص ١٩.

(٣) - سورة يوسف، من الآية ٤.

(٤) - المسرحية، ص ٢٩.

(٥) - السابق، ص ٣٦.

مرموقة عند العامة وأخص الخاصة" هارون الرشيد"، كما حظي يوسف بمكانة أكبر وصار عزيزًا لمصر بعد تلك المحن.

وقد ألقى الشاعر خلال تلك الرحلة اليوسفية بشذرات تناصية كثيرة من المعجم الخاص بهذه السورة الكريمة مثل قول برهان لتهاني:

(من الرجز)

يا زوجتي فتاة	من أجمل الحسان
تخذتها لي ابنة	بري بها تهاني
وأكرمي متواها	بخالص الحنان ^(١)

فلا شك أن فيه امتصاص وتضمن لكثير من معاني قوله تعالى: "وَقَالَ الَّذِي اشْتَرَاهُ مِنْ مِصْرَ لِامْرَأَتِهِ أَكْرِمِي مَثْوَاهُ عَسَىٰ أَنْ يَنْفَعَنَا أَوْ نَتَّخِذَهُ وَلَدًا"^(٢).

ويستعين الكاتب في بعض المواضع بتقنية الإحالة التناصية؛ ليكشف لنا اللثام عن ذلك الخفاء التناصي الذي تجري روحه داخل هذا العمل المسرحي، فيقول على لسان برهان متحسرا:

(من الرجز)

من رامها فحسبي	خمسٌ ودرهمان
فيوسفٌ من قبلها	قد بيع في الفتیان
وكان بدرًا ساطعًا	وكان في ريعان ^(٣)

ليحيل القارئ مباشرة إلى عملية البيع التي جرت ليوسف - عليه السلام - ورصدها القرآن في سورته بأية واحدة "وَشَرُّهُ بِثَمَنِ بَخِيسٍ دَرَاهِمَ مَعْدُودَةٍ وَكَانُوا فِيهِ

(١) - المسرحية، ص ٢٥ - ٢٦.

(٢) - سورة يوسف، من الآية ٢١.

(٣) - المسرحية، ص ٣٠.

من الزَّاهِدِينَ^(١)، فزهد في ثمنها كما زهد إخوة يوسف، وبيعت في ريعانها كما بيع في ريعانه.

وفي مساومة خليل لها على معاقرة الدنان ورد رابعة بالرفض حين قال:

(من البسيط)

عودي إلى الخمر تحملُ عنك وطأتَهُ وللغناء فيه الرَّوْحُ من أرقِ
قالتُ معاذَ إلهي أن يشاهدني مع الخطيئةِ بعد العتقِ من فسقِ^(٢)

تشبيهه بمشهد المرودة بين يوسف وامرأة العزيز ضمن فيه العديد من الألفاظ القرآنية، لترسم كل خيوط القصة المشهورة امتصاصا واقتباسًا.

وقد كان للحديث الشريف حضور بارز في مراحل الصراع والتأزم التي مرت بالشخصية المحورية؛ جنح فيها المبدع إلى الاستعانة بتقنية التناص الإحالي، الذي يشير إلى أن حدثاً ما أو شيئاً ما ارتبط بشيء آخر، تقدم أو سيأتي ذكره، لكن لا يذكره القائل في هذا الموقف بل يكتفي عنه بلفظ مبهم الدلالة مثل الضمير أو اسم الإشارة أو الموصول أو التعبير عن النص ببعض الصفات التي اتسم بها، أو بيان حالة صاحب النص الأصلي، دون ذكره صراحة^(٣)، وذلك لعموم المعرفة التي شملت العامة قبل الخاصة، حين أصدر القاضي حكمه الأول قائلاً:

(من الرجز)

(١) - سورة يوسف، من الآية ٢٠.

(٢) - المسرحية، ص ٦٠.

(٣) - ينظر: التناص في الشعر المصري في العصر المملوكي الأول، ص ٣٨٥. وينظر: معنى الإحالة في مصطلح علماء اللسانيات، موقع منتدي المقالات الأدبية والمكتبة الأدبية المتكاملة، د/ أنس بن محمود فجال، بتاريخ ١٧ فبراير ٢٠١٢م، على الموقع الإلكتروني:

فَلتَرْجُمُوا كِلَيْهِمَا كَمَا قَضَى الْفَرْقَانُ
وَسِنَّةً بَيَانُهُ إِنَّ أَعْوَدَ الْبَيَانُ^(١)

ليحيلنا إلى قول الله تعالى "الزَّانِيَةُ وَالزَّانِي فَاجْلِدُوا كُلَّ وَاحِدٍ مِنْهُمَا مِائَةَ جَلْدَةٍ"^(٢) وفعل رسوله - صلى الله عليه وسلم - الذي قال فيه عمر " رجم رسول الله صلى الله عليه وسلم ورجمنا بعده"^(٣) كنوع من التثقيف الديني المتجذر في عقلية المعلم قبل عقلية الشاعر عبد المجيد فرغلي.

وإذا كان التناص النبوي قد استعان به الشاعر في تشكيل ملامح الصراع والنمو داخل المسرحية؛ إلا أن ذلك التفاعل قد جانبه الصواب حين تمكنت المبالغة الممقوتة من لسان ثوبان حين قال مدافعا عن نفسه وعن رابعة تهمة الفاحشة:

وإنني لزاهدٌ وخلقِي القرآنُ
رابعةٌ صديقةٌ وكلُّها إيمانٌ^(٤)

مستحضرا خاصية من خصائص المصطفى - صلى الله عليه وسلم - وسمة من سمات مريم البتول؛ ليشهد بهما لنفسه ولرابعة بعد أن شهد عليهما غيرهما، ويعلي من منزلتيهما في موطن قد حكم عليهما فيه بالفناء، وعز وجود الناصر والمعين.

(١) - المسرحية، ص ٧٧.

(٢) - سورة النور، من الآية ٢.

(٣) - صحيح البخاري، باب/ رجم الحبلى في الزنا إذا أحصنت، تحقيق/ د. مصطفى ديب البغا أستاذ الحديث وعلومه في كلية الشريعة - جامعة دمشق دار ابن كثير ، اليمامة - بيروت، الطبعة الثالثة ، ١٤٠٧ - ١٩٨٧م، ج٦ ص ٢٥٠٣.

(٤) - المسرحية، ص ٦٥.

كما كان للتفاعل الأدبي حضور في تلك العملية النمائية، وكان الشعر الممثل الأبرز له في تلك الدوحة الدرامية؛ فنطقت به الشخصية النامية بجوار الشخصية المحورية، كما في انسحاب خليل من المزاد قائلا:

(من الرجز)

كففتُ من شرائها بانث هنا سعاد"
وليس من بينها يشدني ارتداد^(١)

متناسا مع تلك الدرة التراثية التي استعطف بها كعب بن زهير النبي - صلى الله عليه وسلم - قائلا:

بانث سعادُ فقلبي اليومَ متبولُ متممٌ إثرها لم يجزَ مكبولُ^(٢)

كما استعان به الشاعر في رسم معالم النماء الروحي الذي طرأ على الشخصية المحورية في نهاية تلك المسرحية، حين طلقت الدنيا وزهدت في هدايا الخليفة، كنوع من التسامي الصوفي الآني على متع الدنيا التي كانت رابعة المراهقة تطمح إليها: قائلة:

(من الكامل)

أما أنا فلدي ما أهدها لي كرمُ الحبيب ومن إليه المرجعُ
والنفسُ راغبةٌ إذا رغبتهَا " وإذا أُطيلَ زمامها لا تشبعُ^(٣)

ليتناس تضمينيا مع الشطر الأول من قول الشاعر:

(١) - المسرحية، ص ٣٤.

(٢) - ديوان كعب بن زهير، حققه وشرحه وقدم له/ علي فاغور، دار الكتب العلمية- بيروت- لبنان، ١٤١٧هـ = ١٩٩٧م، ص ٦٠.

(٣) - السابق، ص ٩٠.

والنفس راغبةً إذا رَغَبْتَهَا وإذا تردُّ إلى قليلٍ تقنَعُ^(١)

وقد كان للحدث التاريخي وشخصه حضور كبير في تمكين الشخصية المحورية من دورها وزعامتها الدينية، حين استدعى الشاعر حدثاً أشار إليه بشخصه ومجرباته؛ حين قال - على لسان رابعة - موجهاً الحديث إلى هارون:

(من الكامل)

أو لم تقلْ هذا غداً رأيتَها وغداً نيقفور^(٢) دهاه المصرع^(٣)

وبهذا تكون المشارب التناسية قد تعددت، بين مشرب للقرآن؛ امتصت فيه معالم قصة يوسف الصديق بصورة أسهمت في بنية الشخصية النامية، وتناص للحدث؛ عن طريق الإحالة إلى النص الشريف في معرض تطور الصراع، وتناص أدبي دل على رقي اللغة وتمكن الملكة القولية لدى الشخصية البطلة، وتناص تاريخي حضر ببعض شخصه وبعض مجرباته، التي مكنت الشخصية من التربع على عرش الزعامة الدينية.

و - تمازج النسق الإيقاعي مع الحدث الدرامي: لا شك أن الإيقاع له دور

كبير في مستوى التوصيلات لمحتويات الحديث، سواء أكان من حيث السرعة أم البطء؛ قصد الاستحواذ على انتباه الجمهور^(٤)، ومن ثم غلف شاعرنا ذلك القالب

(١) - ديوان الهذليين دار الكتب المصرية/ مصورة الدار القومية بمصر ١٣٨٥ هـ - ١٩٦٥ م، ج١ - ص ٢١.

(٢) - ملك الروم الذي نقض عهده مع هارون الرشيد سنة ١٨٧ هـ، فتارت غضبة هارون الرشيد؛ فحرق ودمر مدنه إلى أن طلب الموادة على خراج يوديه. ينظر: تاريخ الطبري = تاريخ الرسل والملوك، وصلة تاريخ الطبري، محمد بن جرير بن يزيد أبو جعفر الطبري، دار التراث - بيروت، الطبعة الثانية - ١٣٨٧ هـ، ج٨ ص ٢٨٧ - ٣٠٨.

(٣) - المسرحية، ص ٩٢.

(٤) - ينظر: اتجاهات المسرح المعاصر، ٢٨٠.

المسرحي بإيقاع شعبي يتناسب مع مقام الجمهور ؛ فالناس تستخدم إيقاع بحر الرجز في لهوهم وعبثهم وبيعهم وشرائهم، أغانيهم وحرزهم، في دعاباتهم وفكاهاتهم، في القصص وفي الحكايات وفي كل ما يعرض لهم من شئون الحياة العادية، التي تخلص من مواقف الجد والجلال؛ للترويح عن النفس والتعبير عما يجيش في الصدر من معان هي ملك لهم جميعاً^(١).

ولما كان المسرح في أصل نشأته مجمعا شعبيا، اختار شاعرنا إيقاعاً أقرب إلى أذواق جمهوره، وأقرب إلى المزاج العام منهم، ليعدل عن هذا النمط التفعيلي الموحد إلى نمط مزدوج؛ فاختر بحر البسيط الذي يتناسب مع الموسيقى العامة الممسك بزمامها بحر الرجز؛ نظراً لطبيعة موسيقاه الهادئة السيالة^(٢)، التي استعانت بها البطلة في دفاعها عن نفسها، دفاع المطمئن لعاقبة اختياره حين قالت:

(من البسيط)

كم ربة في إسار الرقّ أحمّلها أخطأت في حق باري الخلق من علق
هل في الفضيلة إلا غسل مأثمة من الذنوب وإفاض لمنعتق؟
ألا بذكر إليه تظمنن رؤى نفسي وروحي وفيه جلّ معشقي^(٣)

وحيثما تنضج الثمرة وترسو السفينة على شاطئها وتصل رابعة إلى المكانة العالية، تنعى نفسها كما نعى يوسف نفسه من قبل، فتختار إيقاعاً فخماً جليلاً، فيه

(١) - ينظر: موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الثانية، ١٩٥٢م، ص ١٢٧.

(٢) - ينظر: موسيقى الشعر العربي، مشروع دراسة علمية، شكري عياد، دار المعرفة، الطبعة الثانية، ١٩٧٨م، ص ٩٢.

(٣) - المسرحية، ص ٦١.

نوع من الأبهة يمنع أن يكون نزقا أو خفيفا شهوانيا^(١)، يتناسب مع ذلك المقام الجليل حين قالت:

(من الكامل)

كفني جوارِي حيث قمتُ ملاذِي والجسمُ أضناه الهُزالُ سَأزِمُ
إن الثمانين التي بُلغْتُهَا كتبتُ نهايةَ ما أقولُ وأسمعُ^(٢)

وقد بنى الشيخ مسرحيته على ذلك النمط العربي التقليدي القائم على وحدة الوزن والقافية، لكنه انزاح عنه إلى النمط الحر في موطن نمو مقصود، لتتوق إلى الحرية الروحية على يد ثوبان حين جمعهما حوار، قالت فيه:

من أنت يا شيخ؟

الشيخ: ثوبان

رابعة: أذو نسك؟ أو زاهد أنت؟

ثوبان: لا بل داع استبقي

وبهذا تكون الإيقاعات قد تشاكلت مع مراحل النمو المختلفة، وتناسبت مع تطلعات البطلة نحو الحرية الإيمانية تارة، والتربع فوق عرش المكانة الدينية تارة أخرى.

وبعد، فقد اعتمدت اللغة الحوارية للبطلة في بنائها على عدد من التقنيات الفنية، أهمها: المزج بين الديالوج والمونولوج، كل في موضعه من تطور الحدث في المسرحية، إضافة إلى النضج اللغوي، والمفارقة، والتناسب بمشاربه المتنوعة، كما تنوعت أساليب شخصية البطلة وتناسبت مع مكونات النمو لديها؛ مستعينة بالخبر

(١) - ينظر: موسقى الشعر العربي، شكري عياد، ص ٣٠٣.

(٢) - المسرحية، ص ٩٣.

في موضع الركود والثبات، والإنشاء في مرحلة التآزم والصراع، والقصر في مرحلة المكافأة والجزاء، كما تشاكلت الأوزان التي نظمت بها البطلة حوارها مع مراحل تطور الدراما، وتناسبت مع تطلعاتها تارة وتربعها فوق عرش المنزلة العالية تارة أخرى.

الخاتمة

فبعد تلك الرحلة الاستعراضية بين فصول تلك المسرحية ومشاهدها، خرجتُ بجملة من الملحوظات الختامية، أوجز فيها أهم النتائج والتوصيات على النحو الآتي:

أولاً النتائج:

- ١- أخذ النمو الاجتماعي طابعاً منطقيًا وواقعيًا أسهم في أنسنة الشخصية وقابلية تكرار محاورها الدرامية في كل زمان ومكان.
- ٢- تسامت لغة الشخصية المحورية شكلاً ومضموناً من خلال الاعتماد على عدة أيقونات روحية؛ مثل: الكرامات التي تقلبت بين أكنفها البطلة، وتناثر المصطلحات الخاصة بالمتصوفة، التي نمت مع الفصول والمشاهد.
- ٣- تدرج النمو الذاتي فوق عتبات المكونات المادية والمعنوية، بداية بالجمال الفاني، مروراً بالموهب المتعددة، وانتهاءً بالعلم الديني، الذي مكن البطلة من التربع فوق عرش الحيوانات السياسية والاجتماعية والصوفية.
- ٤- أسهمت لائحة الشخصيات في عملية النمو المتكامل للشخصية المحورية، سواء من حيث نمطيتها أو وظيفتها، ليعلم الجميع، ويعمل الكل - في تناوب مستمر - تحت راية البطلة من البداية إلى النهاية.
- ٥- تعددت الوظائف الدراماتورية المسهمة في نمو الشخصية المحورية تارة، ومكونات المسرحية بوجه عام تارة أخرى، فسبحت البطلة بين شاطئي التشويق والاستمرار تارة، والتثبيت والحرية تارة ثانية، وتمازج الكلاسيكي مع الرومانسي تارة ثالثة.
- ٦- اعتمدت اللغة الحوارية في تلك المسرحية على جملة من التقنيات الفنية التي أسهمت في بلورة الحوار ونمو لسان البطلة، فمُزج بين الديالوج

والمونولوج كل في موضعه، ونضجت اللغة، واستخدمت المفارقة الدرامية التي تناسب مع مكونات النمو لديها.

ثانياً: التوصيات:

كما خرج البحث ببعض التوصيات التي أتقدم بها الباحثين تارة، وإلى أساتذتنا من نقاد الأدب تارة أخرى، أهمها:

١- العناية بالنتاج المسرحي الذي تجاوز عشر مسرحيات للشاعر الرحالة عبد المجيد فرغلي.

٢- إعادة النظر فيما تبقى من الدواوين المخطوطة لعبد المجيد فرغلي؛ للعمل على إخراجها في صورة أكثر ضبطاً لنصوصها المكسورة.

٣- توجيه الباحثين الشباب المنتسبين للأزهر الشريف إلى الاهتمام بالفن المسرحي إبداعاً ونقداً.

٤- تشجيع أساتذة الأدب للعمل على بناء تجمعات ثقافية خاصة بالمسرح، بما يسهم في بناء جيل من الباحثين المتميزين في دراسة المسرح.

ثبت المصادر والمراجع

أولاً: القرآن الكريم

ثانياً: الرسائل العلمية:

- (١) بناء الشخصية في النص المسرحي لتوفيق الحكيم، مسرحية شمس النهار أنموذجاً، لطيفة ديلملي، رسالة ماجستير، جامعة محمد بو ضياف، كلية الآداب واللغات، ٢٠١٧م.
- (٢) التناسق في الشعر المصري في العصر المملوكي الأول، دراسة تحليلية نقدية، محمود جلال عبد اللطيف ناصر، رسالة دكتوراه، جامعة الأزهر - كلية اللغة العربية بإيتاي البارود، ٢٠١٧م.
- (٣) التنظير المسرحي عند توفيق الحكيم، حميد علاوي، رسالة دكتوراه، جامعة الجزائر، كلية الآداب واللغات - قسم الأدب العربي، ٢٠٠٥ - ٢٠٠٦م.

ثالثاً: المصادر والمراجع:

- أميرة العشق الإلهي رابعة العدوية (مسرحية شعرية)، عبد المجيد فرغلي، إعداد وتقديم/ عماد عبد المجيد فرغلي، مؤسسة يسيطر للكتاب والنشر، الطبعة الثانية، ٢٠١٨م.
- (١) اتجاهات المسرح المعاصر دراسة في الصورة الإبداعية، أحمد زكي، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- (٢) الأدب الصوفي في مصر، ابن الصباغ القوصي، علي صافي حسين، دار المعارف، ١٩٧١م.
- (٣) الأدب وفنونه، دراسة ونقد، عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، الطبعة التاسعة، ١٤٣٤هـ = ٢٠١٣م.
- (٤) الأعلام، الزركلي، دار العلم للملايين، الطبعة الخامسة عشر - أيار / مايو ٢٠٠٢م.
- (٥) أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، كمال الدين عيد، مراجعة/ إبراهيم حماده، دار الوفاء للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، ٢٠٠٦م.

- (٦) بنية الخطاب الديني في الرواية العربية المعاصرة، دراسة فنية، فتوح قاسم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الأولى ٢٠٢٠م.
- (٧) بنية النص السردي، حميد لحميداني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الثالثة، ٢٠٠٠م.
- (٨) تاريخ الطبري = تاريخ الرسل والملوك، وصلة تاريخ الطبري، محمد بن جرير بن يزيد أبو جعفر الطبري، دار التراث - بيروت، الطبعة الثانية - ١٣٨٧هـ.
- (٩) التحرير الأدبي، حسين علي محمد حسين، مكتبة العبيكان، الطبعة الخامسة، ١٤٢٥هـ / ٢٠٠٤م.
- (١٠) تذكرة الأولياء، فريد الدين بن العطار، ترجمة/ محمد الأصيلي الشافعي، تحقيق/ محمد أديب الجابر، دار المكتبي للطباعة والنشر، ٢٠١٦م.
- (١١) تفسير حدائق الروح والريحان في روابي علوم القرآن، محمد الأمين بن عبد الله الأرمي العلوي الهزري الشافعي، إشراف ومراجعة/ الدكتور: هاشم محمد علي بن حسين مهدي، دار طوق النجاة، بيروت - لبنان، الطبعة الأولى، ١٤٢١هـ - ٢٠٠١م.
- (١٢) جدلية المكان والزمان والإنسان في الرواية الخليجية، عبد الحميد المحادين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠١م.
- (١٣) دراسات في روايات نجيب محفوظ الذهنية، مصطفى التواتي، الدار التونسية للنشر والتوزيع، ١٩٨٦م.
- (١٤) ديوان كعب بن زهير، حققه وشرحه وقدم له/ علي فاغور، دار الكتب العلمية - بيروت - لبنان، ١٤١٧هـ = ١٩٩٧م.
- (١٥) ديوان الهذليين دار الكتب المصرية/ مصورة الدار القومية بمصر ١٣٨٥هـ - ١٩٦٥م
- (١٦) شهيدة العشق الإلهي رابعة العدوية، عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة، ١٩٦٢م.
- (١٧) صحيح البخاري، باب/ رجم الحبلى في الزنا إذا أحصنت، تحقيق/ د. مصطفى ديب البغا أستاذ الحديث وعلومه في كلية الشريعة - جامعة دمشق دار ابن كثير، اليمامة - بيروت، الطبعة الثالثة، ١٤٠٧ - ١٩٨٧م.

- ١٨ علم الاجتماع الأدبي، منهج سوسولوجي في القراءة والنقد، أنور عبد الحميد الموسى، دار النهضة العربية.
- ١٩ في الأدب والنقد، محمد مندور، نهضة مصر.
- ٢٠ قاموس أساطير العالم، آرثر كورتل، ترجمة/ سهى الطريحي، دار نينوي للنشر والتوزيع - سوريا، ٢٠١٠م = ١٤٣٠هـ.
- ٢١ قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، محمد عبد المطلب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥م.
- ٢٢ قراءة المسرح المعاصر، جان بيير رينجير، ترجمة/ حماده إبراهيم، وزارة الثقافة - مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ٢٠٠٤م.
- ٢٣ كتاب العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي، تحقيق/ د مهدي المخزومي، د إبراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال.
- ٢٤ لسان العرب، ابن منظور، دار صادر - بيروت، الطبعة الثالثة - ١٤١٤ هـ.
- ٢٥ المدينة في الشعر العربي المعاصر، مختار أبو غالي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد ١٩٦، ١٩٩٥م.
- ٢٦ المرأة في مسرح توفيق الحكيم ورشاد رشدي، نادية البنهاوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٤م.
- ٢٧ المسرحية الشعرية في الأدب العربي الحديث، أحمد شمس الدين الحجاجي، دار الهلال، ١٩٩٥م.
- ٢٨ مصادر الثقافة المسرحية، أبو الحسن عبد الحميد سلام، مركز الإسكندرية للكتاب، ١٩٩٩م.
- ٢٩ معجم اصطلاحات الصوفية، تصنيف عبد الرازق الكاشاني، تحقيق عبد العال شاهين، دار المنار، الطبعة الأولى، ١٤١٣هـ = ١٩٩٢م.
- ٣٠ معجم البلدان، ياقوت الحموي، دار صادر، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٩٥م.
- ٣١ معجم المسرح: باتريس بافي، ترجمة/ ميشال ف: خطار، مراجعة/ نبيل مراد، المنظمة العربية للترجمة - بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠١٥م.

- (٣٢) المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية بالقاهرة، (إبراهيم مصطفى / أحمد الزيات / حامد عبد القادر / محمد النجار) دار الدعوة.
- (٣٣) مقالات في كلمات، علي بن مصطفى الطنطاوي، جمع وترتيب/ حفيد المؤلف: مجاهد مأمون ديرانية، دار المنارة للنشر والتوزيع، جدة - المملكة العربية السعودية، الطبعة الأولى، ١٤٢١ هـ - ٢٠٠٠ م.
- (٣٤) من فنون الأدب المسرحية، عبد القادر القط، دار النهضة العربية، ١٩٧٨ م.
- (٣٥) موسيقى الشعر العربي، مشروع دراسة علمية، شكري عياد، دار المعرفة، الطبعة الثانية، ١٩٧٨ م.
- (٣٦) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الثانية، ١٩٥٢ م.
- (٣٧) المونولوج بين الدراما والشعر، اسامة فرحات، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- (٣٨) النظرية البنائية في النقد الأدبي، صلاح فضل، الطبعة الأولى، دار الشروق - القاهرة، ١٩٩٨ م.
- (٣٩) نظرية العرض المسرحي، جوليان هيانتون، ترجمة/ نهاد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٤.
- (٤٠) النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر، الطبعة الأولى، ١٩٩٧ م.
- (٤١) نماذج المرأة البطل في الرواية الفلسطينية، فيحاء قاسم عبد الهادي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧ م.

رابعاً: الدوريات:

- (١) الإنسان بين الكلمات والأشياء، نبيلة إبراهيم، مجلة ألف، العدد السابع، ربيع ١٩٨٧ م.
- (٢) دلالة ووظائف الشخصية المنقذة في شعر عبد المجيد فرغلي، دراسة علامانية، د/ حفصة جعيط، شعر عبد المجيد فرغلي بين التراث وآفاق المعاصرة، الدورة الحادية عشرة، ١٤٤٢هـ = ٢٠٢١ م.
- (٣) المؤتمر الأدبي الدولي لرحالة الشعر العربي عبد المجيد فرغلي، الدورة الثانية عشرة مؤسسة يسيطرون للنشر، ١٤٤٣هـ = ٢٠٢١ م.
- (٤) مجلة الرسالة، العدد ١٣٦، ١٩٣٥.

(٥) المسرح الشعري جنسًا أدبيًا، معتر سلامة، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

(٦) المكان ودلالته، سيزا قاسم دراز، مجلة ألف، العدد السادس، القاهرة، ربيع ١٩٨٦ م.
خامسًا: المواقع الإلكترونية:

(١) أثر التراث العربي في المسرح المصري المعاصر، سيد علي إسماعيل، مؤسسة هنداوي، ص ١٧٥، على موقع: books-library.net.

(٢) معنى الإحالة في مصطلح علماء اللسانيات، موقع منتدي المقالات الأدبية والمكتبة الأدبية المتكاملة، د/ أنس بن محمود فجال، بتاريخ ١٧ فبراير ٢٠١٢ م، على الموقع الإلكتروني:
<http://www.stooob.com>

فهرس الموضوعات

م	الموضوع	الصفحة
أولاً:	الملخص	١١٧١
ثانياً:	المقدمة	١١٧٣
ثالثاً:	توطئة:	١١٧٧
رابعاً:	المبحث الأول: محاور نمو الرؤيا الإبداعية في مسرحية شهيدة العشق الإلهي	١١٨٠
أ-	النمو الاجتماعي	١١٨٠
ب-	النمو الصوفي	١١٨٥
ج	النمو الذاتي	١١٩٢
خامساً:	المبحث الثاني: البنية الشخصية والبنية الدراماتورية المساعدة في نمو الشخصية المحورية	١٢٠٠
أ-	لائحة الشخصيات	١٢٠١
ب-	الحيز الدراماتوري	١٢١٣
سادساً:	المبحث الثالث: بنية الحوار المسرحي المساعد في نمو الشخصية المحورية	١٢٣٠
أ-	تنازع الحوار بين الديالوج والمونولوج	١٢٣١
ب-	النضح اللغوي	١٢٣٤
ج-	تنوع الأساليب	١٢٣٨
د-	المفارقة	١٢٤٠
هـ	تداخل الثقافات	١٢٤٢
و-	تمازج النسق الإيقاعي مع الحدث الدرامي	١٢٤٩
سابعاً:	الخاتمة	١٢٥٣
ثامناً:	ثبت المصادر والمراجع	١٢٥٥