التحولات الدرامية لشخصية البطلة فى مسرحية " الأميرة تنتظر "

للكاتب صلاح عبد الصبور

دراسة تحليلية

إعــداد

أ.م.د / أحمد السيد أحمد بخيت

استاذ مساعد بقسم المسرح التربوى

كلية التربية النوعية – جامعة بنـها

مقدمة :

"إنَّ همزة الوصل المفتقدة بين الجمهور والأديب ممثلة فى نظرة كل منهما للآخر فثمة كاتب يشعرُ أنه لاجدوى وأن الواقع أصبح من العسير تغييره وأنَّ كل ما يُكتب هو مجرد تحصيل حاصل وإنه من العته بمكان أن يكرس حياته كى يغير من جمهور لاجدوى منه لأنه فاقد الوعى متلقى سلبى "

(صفوت شعلان،١٩٨٠-٢٤)

وهناك مَنْ يتوجه إلى الناس ليتحاور معهم وقد أعطى الكلمة قدسيتها وتوحدها مع الفعل على لسان الحق أهمية كبيرة فلاغنى عنهما متجادلين يشدُّ إحداهما إزر الآخر ومن هؤلاء الشاعر "صلاح عبدالصبور" الذي يؤُمن أن إحداث حالة من الوعي وتحطيم حاجز الخوف وكسر ما هنالك من واقع مؤلم ومناخ خانق للحرية وكمّ رهيب من المعوقات والصعاب لا يكمن أن يتحققَ إلا إذا ناطح هذا الواقع وسعى إلى تغييره .

" لذا فهو يقدمُ فى مسرحه مأساة الإنسان حين يتعرض للخداع والقهر نتيجة لخطأ فى موقفه تجاه الطرف الآخر الذى يصارعه فى المسرحية ، أوالواقع وقد جعل هذا الآخر القوى حاملاً للسيف والفعل وجعل الكلمة و(الصوت) والصمت ، والرضا بالواقع فى الطرف الضغيف مما جعل الصراع محسوماً لصالح القوى الظالم وبذلك ينتصر الشر على الخطأ مما جعل الإنتظار ضرورة لتتخلص الشخصية الضعيفة من هذا الوضع الظالم الأمر الذى يتطلب وجود مخلصاً يأتى عن طريق النبؤة أوالحلم يصارع القوى الظالم ويقضى عليه ويُعيد الحق والحرية للشخصية الضعيفة (مدحت الجيار ، ٢٠٠٦ -١٦٤)

من خلال هذا الإطار تدوُر أحداث المسرحية الشعرية ذات الفصل الواحد "الأميرة تنتظر ". للكاتب (صلاح عبدالصبور ، ٢٠٠٣)

والتى تنتمى إلى مسرح الفكر وقد قدَّمها الكاتب من خلال "الرمز الذي يعتبرُ أحد العناصر المؤثرة فى مسرحه حيث من الصعب فصل الرموز عن مسرحياته بل أنه لايمكن فهمها إلا من خلال فهم الرموز التى تنطوى عليها ذلك لأنه يتلبسُ بشخوصه ، ومواقفهم الدرامية ولغتهم وخطواتهم ، كما أنه عنصر بنائى لايعوق الدراما بقدر ما يغذيها ويمنحها دقة المعنى الذى تحتاجه بل فى أحيانٍ كثيرةٍ يعوض بعض جوانب القصور فيها (محمد محمود ، ١٩٩٠ – ١٥)

ففى المسرحية نجد أنه جرد الشخصيات الدرامية وجعلها رموزاً ونماذج تصلحُ أن تكونَ فى أى مكان وزمان ، ووظف تقنيتى إسترجاع الحدث الدرامى ، والمسرح داخل المسرح واستعان بالأساطيرِ والحكايات الشعبية ، وهى وسيلة من وسائل لمسِّ المجتمع عن بعد .

" والمسرحية تدعو إلى عدم غفران المدن لمذليها ومضطهديها حتى ولو حاولوا إصطناع الندم وطلب المغفرة والمدن والبلاد تعشق كالنساء وتستسلمُ فى نشوة العشق لما نسميه فى المصطلح الحديث عبادة الفرد ".

(صلاح عبدالصبور ، ٢٠٢١)

فشخصية (الأميرة) هى رمز المدن ، أوالوطن الضعيف ، وقد تمثل فترة تاريخية عاشتها الأمة وترمز شخصية (السمندل) عشيق (الأميرة) للحاكم المستبد العقيم الذى يعجز عن الوفاء بحاجات محبوبته (الأميرة / الوطن) فى التفاعل المثمر وتحويل الحلم إلى تجسيد واقعى مادى مخصب من خلال منحها الطفل الذى تتوق إليه وهو رمز المستقبل ، أما شخصية (القرندل) فترمز للمخلص المنتَّظر الذى يقضى على (السمندل) الحاكم الظالم العقيم ويمنح الحرية والأمل فى المستقبل (للأميرة / الوطن) الضعيف والمتأمل لشخصية (الأميرة / الوطن) البطلة وسط كل هذه الأحداث والصراعات نجد أنها قد مرت بعدة تحولات درامية نتيجة للتجارب الحياتية التى عاشتها والتى جعلتها تكتشف الأخطاء والتى وقعت فيها ومن ثم تُعيد النظر والتفكير

سعياً وراء تغييرها ولهذا لم تُعدْ تلك المرأة المفعول بها والتى تفكر بجسدها ولاتجيد سوى لغة الجسد ذات النبرات الشبقة والمقاطع المتأوهه والحروف المشتعلة بنيران الجنس والفائرة من فخديها ينتهكها كل حاكم ثم يلقى بها بين الأوحال لتمر حولها أو فوقها عربات الأمم التى تجيد السير نحو المأمول. (أبوالحسن سلام ، ٢٠٠٨).

وإنما أصبحت سيدة وأميرة تُفكر بعقلها بعد أن اكتسبت المعرفة والوعى والقدرة على الفعل

من خلال ما سبق يمكنُ تحديدُ مشكلة البحث فى السؤال الرئيس التالى ما التحولات الدرامية التى مرت بها شخصية البطلة ؟ ويتفرع من هذا السؤال مجموعة من التساؤلات الآتية

١- ما أبعاد وسمات شخصية البطلة فى كل مرحلة من مراحل التحول التى مرت بها ؟

٢- ما التحولات التى مرت بها شخصية البطلة على مستوى البناء الدرامى ؟

٣- ما التقنيات الدرامية التى أستخدمها الكاتب فى المسرحية ؟

٤- ما البعد الرمزى فى الخطاب المسرحى ؟ وهل استطاع الكاتب أن يكشف حقيقة المجتمع به ؟

٥- ما الأزمة التى مرت بها شخصية البطلة ؟

٦- كيف استطاع الكاتب التعبير فنياً عن خطورة الدور الذى يلعبه الحب فى شخصية البطلة ؟

٧- ما سبب ضعف شخصية البطلة ؟

٨- ما العناصر التراثية التى وظفها الكاتب فى المسرحية ؟

٩- ما الشخصيات الدرامية التى أثرت فى شخصية البطلة ؟

١٠- ما دور المخلص فى مساعدة البطلة على التخلص من أزمتها ؟

١١- ما نوع الصراع الدرامى الذي خاضته شخصية البطلة فى المسرحية ؟

١٢- ما طبيعة اللغة والأسلوب فى المسرحية ؟

١٣- ما المؤثرات العربية والأجنبية التى تأثر بها الكاتب في المسرحية ؟

أهداف البحث : يهدف البحث إلى الآتى

١- الكشف عن التحولات النفسية والإجتماعية التى مرت بها شخصية البطلة وتسليط الضوء على الأسباب والنتائج من خلال الفعل الدرامى الذى تقوُم به مع الشخصيات الأخرى .

٢- إستكمال بعض الجوانب فى الدراسات الأكاديمية التى تناولت مسرح صلاح عبدالصبور ؟

٣- طرح الإيديولوجية الفكرية ذات النبرة السياسية للكاتب من خلال الرمز الذى يعتبر أحد العناصر المؤثرة فى مسرحه وتقديم مادة فنية تثقيفية من خلال تصوير المجتمع فى الماضى لإستكشاف إمكانيات المستقبل فى تراثه .

أهمية البحث : تأتي أهمية البحث من الآتى

١- أهمية النص فى قدراته على النفاذ إلى المشاعر الإنسانية والتأثير الممتع والمقنع لما يُسهم فى تغيير الكثير من القيم السلبية فى المجتمع الذي يستقبل مثل هذه النصوص وخاصة أن الكثير من هذه القيم المتأصلة فى المجتمعات القديمة مازالت فاعلة فى المجتمعات الحديثة والمعاصرة وأن الخلاص منها أمر قد كان موضع عناية المسرح الحديث والمعاصر .

٢- إن مسرح صلاح عبدالصبور يتميز بالجودة والتنوع والثراء فى الموضوعات والمضامين فهو جدير بالبحث والدراسة .

٣- ندرة الدراسات الأكاديمية فى المسرح الشعرى مقارنه بالأجناس الأدبية الأخرى ، فهو أقرب الفنون إلى الذات لأنه يصور التجربة الإنسانية حركة وقولاً كما أن جوهر الشعر هو البقاء والخلود فى المكان والزمان .

٤- تنوع وتعدد المصادر العربية والأجنبية التى وظفها الكاتب فى المسرحية وقد أبرزها وأكد عليها البحث الحالى .

٥- إفادته لدارسى الأدب والنقد والباحثين لإستكمال زوايا جديدة فى هذا الموضوع ، وكذلك العاملين فى مجالى الإخراج والتأليف عند معالجتهم للمسرحيات التى تتناول مراحل التحول فى حياة الشخصية الدرامية .

منهج البحث :

أستخدم الباحث المنهج الوصفى التحليلى

عينة البحث

مسرحية " الأميرة تنتظر " للشاعر صلاح عبدالصبور

مصطلحات البحث

١- التحول : (لغة) تنقل من موضوع إلى موضوع آخر ، أو من حال إلى حال .

والتحول عن الشئ يعنى الإنصراف عنه إلى غيره

(إبراهيم مصطفى ، دت - ٢٠٩)

٢- التحول : (إصطلاحاً) يطلق التحول فى علم النفس على التغير الذى يؤدى إلى نشوء عمليات فكرية مختلفة الطبائع وفى علم الاجتماع على التغير الذى يؤدى إلى نشوء أحوال اجتماعية جديدة

(جميل صليبا ، ١٩٨٢- ٢٥٩)

التحول : تغير مجرى الفعل على عكس إتجاهه على النحو السابق

(أرسطو،١٩٨٣ - ١٢٢)

التحول (إجرائياً) هو مجموعة من التغيرات التى تحدث داخل النص المسرحى وتؤدى إلى ظهور سمات جديدة لشخصية البطل وتحوله من حالة إلى حالة أخرى

الشخصية الدرامية هو الواحد من الناس الذين يؤدون الأحداث الدرامية فى المسرحية المكتوبة ، أو على المسرح فى صورة الممثلين

(إبراهيم حمادة ، ١٩٨٥ – ١٨٥)

التحول فى شخصية البطل : هو التغير الذى يصيب الشخصية الرئيسة فى المسرحية من خلال الأحداث التى تمر بها فتؤدى إلى نشوء أحوال اجتماعية ونفسية جديدة تبعدها عن شخصيتها الأصلية فى المسرحية .

(عبدالحميد أبو حطب ، ١٩٩١ – ٥)

الإطار النظرى

أولاً : رسم الشخصية الدرامية

تنبعُ المسرحية من الحياة ، ولكنها كإبداع فنى ليست هى الحياة ، فالكاتب المسرحى عند رسمه لشخصياته لا يصور الشخصية ، ويُظهر فيها كل السمات الموجودة عند الناس فى حياتهم العادية ، وإنما يصور المقومات الأساسية للشخصية والتى يمكن عرضها فى المسرحية ، وهى الصفات المختارة من مجموعة الصفات الموجودة عند الناس والتى تمثل الفرد ، هذه السمات يشعر الكاتب أنها أكثر الخصائص تميزاً وهى ضرورية لفهم باقي عناصر البناء الدرامي ، وتساعد على توصيل الموضوع للمتلقي . فإذا استطاع الكاتب أن يقدم الشخصيات في تناسق بين خواصها الإنسانية والأحداث التي تتحرك من خلالها فى العمل المسرحى فإن تلك الشخصية تحفر طريق الخلود فى ذاكرة المتلقي ، ولا ترسم الشخصية على أساس علاقتها بالواقع بل على أساس علاقتها بالآخرين أى على أساس العلاقة الدرامية من خلال التفاعل والتشابه ، وهذه العلاقة تساعد على فهم طبيعة الشخصية وتحليلها ، وينبغى عند رسم الشخصية أن تأتى مصورة من الداخل والخارج معاً وأن تكون واضحة متعددة الأبعاد لا أحادية البعد وأن تتطور تطوراً فنياً متصاعداً.

شروط رسم الشخصية

عند رسم أى شخصية لابد أن تكون مستوفاه الأبعاد التي تنقسم إلى ثلاثة هى

- البعد المادى (الفسيولوجى)

وتعنى بالملامح الجسمية وهو مايمثل الباب الأول للكشف عن الشخصية ورسم صورتها في ذهن المتلقي أى ما يتصل بتركيب الجسم وشكله ويشمل الجنس (ذكر أو أنثى) الطول ، والقصر ، والنحافة ، والسن ، والحجم ، واللون ، والحركة ، والصحة ، والمظهر العام والملامح الأخرى المميزة ، ومعنى هذا أن البعد الجسمى يركز على كل المظاهر الخارجية للشخصية .

(jAMES Mulvihill, willamhozlitt, 2001-695)

- البعد الأجتماعي (السيسيولوجى)

ويتمثل فى الحالة الإقتصادية ، والثقافية وميولها والوسط الذى تتحرك فيه ، والمهنة ، والتعليم ، والحالة الإجتماعية ، والعمل ، والإيديولوجية التي تنتمي إليها ، والعلاقات الشخصية ، والأسرية ، والمشاركات الإجتماعية ، وكذلك جميع العوامل التي تُخضع الشخصية فى البيئة . (عدنان بن دربل ، دت – ٢٤)

والبعدين السابقين أثرهما هو الذي يعطي للإنسان شخصيته .

- البعد النفسي (السيكولوجي)

وهو ثمرة البعدين الأجتماعي والمادي لما يحمله من أهمية في تكوين الشخصية ويشمل الحالة النفسية ، والمزاجية ، والطبائع ، والميول ، والرغبات ، والدوافع الرئيسية للأفعال التي تقوم بها الشخصية والعمليات الداخلية للعقل الوجدانية والفكرية والتي تسبق الحدث ، وهذا البعد كفيل بتحديد إستقلالية الفرد عن الآخرين " ولابد من تضافر هذه العناصر معاً لتكوين الهيكل للشخصية حتى تظهر كوحدة واحدة مجسدة في العمل الدرامي والشخصية الدرامية لابد أن تتغير بإستمرار لأنه من المحال أن تظل ثابتة كما رسمها الكاتب من البداية حتى النهاية فأى شخصية لابد أن تشتمل في داخلها على بذور تطوراتها " (أرسطو ، ١٩٨٣ ، ٢١٩)

ويحرص الكاتب المسرحي أثناء رسم الشخصية على الآتي

١- التوافق

وهـى أن تـتلائم الشخصـية وصـفاتها الفطريـة فـلا يصـح أن تصـور المـرأة بصـفات خاصة بالرجل وحده مثل البسالة في الحرب ، والخشونة ، أو يصور الرجل بصفات خاصة بالمرأة وحدها وذلك حتى تكون الشخصية أكثر اقناعاً بالنسبة للمتلقي . (فؤاد صالح ، دت ، ٧٥)

٢- التشابه

ويعنـى ضرورة خلق شخصيات لها مثيل فـي الحيـاة حتـى تكون أكثر اقناعاً وتـأثيراً داخل العمل الدرامي وتحقق ما يسمى بالإيهام بالواقع (رشا رشدى،١٩٩٢ – ٤٨)

٣- البناء المنطقي للشخصية

وهو أن تخضع في أقولها ، وأفعالها إلى قانون الضرورة ، أو الاحتمال ، بمعنى أنها لاتقول شيئاً وتأتي بفعل بعيداً عن الأحتمال ومناف للواقع والمنطق حتى تكون مقنعة للمتلقي . (محمد حمدى ، ٢٠٠٩ – ٣٠)

٤- نمو الشخصية

إن الإنسان فـي حياتـه يستحيل أن يظلَّ كما هو دون أن يلحقَ بـه تغيير فهو يمرُّ بسلسلة من المواقف والصراعات والأحداث تؤثر فـي أسلوب حياتـه وتغير نظرتـه للحياة ، والشخصية الدرامية تتطور في خطوات متعددة ، لذلك لا يحب على الكاتب أن يضـعها فـي نقطـة لا تنمو بعدها أبداً . فالشخصيات التـي لا تحقق تطـوراً فـي مسار فعلها تجعل من المسرحية شيئاً رديئاً وأى موقف يضعها فيه الكاتب يكون موقفاً غير حقيقى ولا واقعي. (لاجوس أجرى ، ١٩٩٣ – ١٤٤) .

٥- قوة الإرادة عند الشخصية

من أهم العوامل التى تكون مبعثاً لنشوب الصراع هو أن يكسب الكاتب عند رسمه للشخصية قوة الإرادة ذلك لأن الشخصية ضعيفة الإرادة قد تشل الفعل الدرامي وتنتهي بالمسرحية إلى الركود والسكون فتسقط فالشخصية صاحبة الإرادة والتي تتخذ قرارات ومواقف يتبعها صدور قرارات ومواقف أخرى من الخصم هذان القراران اللذان ينتج إحداهما عن الآخر هما اللذان يدفعان الحدث إلى غايته النهائية وإقامة الدليل على صحة وسلامة الفكرة الرئيسة .

٦- وجود شخصية محورية (رئيسة)

تناضل من أجل تحقيق أهدافها وهى شخصية تقوم عليها المسرحية وبدونها لا يمكن أن تكون فهى تعمل على خلق الصراع وتجعل المسرحية تتحرك إلى الأمام فلا تتخاذل ولاتلين ولاتساوم أو ترضى بأنصاف الحلول وتعرف ماذا تريد ويجب ألا تقف عند مجرد الرغبة في شئ بل يجب أن تكون هذه الرغبة جامحة تجعلها مستعدة لأن تهلك من دونها ، أو تبلغ هدفها منها كالإنتقام ، أو الشرف ، أو الطمع. (Patrice pavis , 2002 – 274)

٧- الفضيلة

يرى (أرسطو ، ١٩٩٣ – ٥) أن الشخصية المحورية شخصية فاضلة لأنه لم يكنْ يُسمح فى التراجيديا بتقديم شخصيات تمثل الرذيلة حيث ينبغي أن تكون ذات صفات خاصة وسلوك متفرد حتى تكون أكثر تأثيراً في النفس وحتى تحقق بسلوكها المتميز مقارنة بالسلوك العادى التضاد ومن ثم الصراع ومن ناحية أخرى فالتراجيديا ذات موضوع سام وكان هدفها بإستمرار المثل العُليا ، وأبطالها من البشر ذات الصيت الزائع والشهرة العظيمة فالفاجعة حينما تحل بإنسان عظيم ومرموق تكون أكثر تأثيراً في نفس المتلقي مما لو حلت بشخص عادى مغمور وبذلك يحدث التطهير . إن المأساة تهدئ على الأقل المزاج الإنفعالي للمشاهد وهذا هو هدفها الأول لذلك يجب أن تكون صادقة لتصل إلى القلوب وتحدث التأثير المرجو ، " وعموماً لابد أن تمتلك

الشخصية المصداقية الإنسانية حتى لو كانت تجسد الزيف بعينه " (William congrere , 2000 – 2)

٨- شخصية الخصم

ويطلق عليها أيضاً الشخصية المضادة ، أوالمعارضة للشخصية المحورية وهو الذى يخلق جواً من الصراع ويحاول أن يقاوم ويكبح جماح البطل الذى يناضل من أجل تحقيق هدفه ولذلك يجب أن يكون في نفس قوته لا يلين ولا يساوم حتى يكون الصراع بينهما متكافئاً .

٩- تناسق الشخصيات

هو ما يطلق عليه التخطيط والتوزيع ، أى حسن توزيع الأدوار عليها ويجب تنسيق الشخصيات بحيث لا نجعلها من نمط واحد وإلا ركدت المسرحية ولفظت أنفاسها وهى لاتزال فى المهد فإذا نسقت الشخصيات تنسيقاً صحيحاً سيكون حوارها منسجماً يعكس طبيعتها وكذا تميزها عن بعضها البعض وخاصة إذا ما راعى الكاتب رسم أبعادها المختلفة . (لاجوس أجرى ، ١٩٩٣ – ١٣)

١٠- وحدة الاضداد

وهى الوحدة التى تجمع بين النقيضين وإن تشابها فى أمور كثيرة إلى أن يقضى إحدهما على الآخر وهى تلك الوحدة التى يستحيل فيها التسامح والتى لاتقبل الصلح ، أو أنصاف الحلول لأن كلاً من الخصمين مكون تكويناً يحتم أن يقضى أحدهما على الآخر إذا أراد أحدهما أن يحيا . (عبدالقادر القط ، دت – ٢١)

١١- موقف الشخصية

وهو نزعة إنسانية للإستجابة إلى حادث معين ، أو فكرة معينة محددة سلفاً والمواقف قد تكون سلبية ، أوإيجابية ، والكثير من المواقف التى تتخذها الشخصية الدرامية تجاة ما يجرى أمامها من أحداث وأمور تجبرها على اتخاذ موقف يؤيد أحقيتها بالبطولة . (فاخر عاقل ، ٢٠٠٥ – ١٨)

١٢- فشل الشخصية

الفشل عكس النجاح وهو عدم استطاعة الشخصية الوصول إلى أهدافها لأسباب مادية ومعنوية تنبعُ من داخل الشخصية ، أو عوامل خارجية لا قدرة للشخصية على اجتيازها والفشل من العوامل التي تؤدي إلى العزلة والوحدة النفسية . (فاخر عاقل ، ٢٠٠٥ – ٩٧)

من خلال ماسبق نستطيعُ أن نقول إنَّ رسم الشخصية يستدعى إبراز ملامحها وسماتها حتى يتعين تحديد طبيعتها ولاشك أن سلوك الشخصية وما تأتيه من أفعال وما تتصرف به في بعض المواقف خير وسيلة على ذلك ولكى تتحمل الشخصية الدرامية ما يريد لها المؤلف أن تحمل من الدلالات لابد أن تقوم بينها وبين بعض الشخصيات صراع حول أمر ما قد يكون مبداً خليقاً ، أو قضية اجتماعية ، أو طموحاً شخصياً أو غير ذلك من وجوه النشاط الإنساني ومن خلال هذه المواقف المتوترة تبرز سمات الشخصية وتكشف عن الدلالات المختلفة التى أراد المؤلف أن يحملها إياها " وبدون هذا الصراع الذى يؤكد وجود الشخصية وتميزها تظل الشخصية مسطحة غير معروفة." (عبدالقادر القط ، ١٩٩٨ – ١٥)

ثانياً : تحولات الشخصية الدرامية

التحول هو إنقلاب الفعل إلى ضده على أن يخضع هذا التحول لمنطق الضرورة والحتمية (أرسطو ، دت – ٣٢) أى أنه التغير العكسي الذى يطرأ على خط البطل فيقوده إما إلى السقوط ، كما يحدث في المسرحية التراجيدية أو إلى النجاح كما يحدث فى المسرحية الكوميدية .

التحول يحدث بفعل الإكتشاف

الإكتشاف يُعدُّ جزءً من مكونات الحبكة الدرامية التي تعني تنظيم الأحداث وتسلسلها في تتابع منطقي ، وتعتبر بداية الصراع هى بداية الحبكة ونهاية الصراع هى نهاية الحبكة التي تتكون من أزمة وذروة وقرار ، أوحل .

الأزمة

هى لحظة التوتر التي تسببها القوى المتعارضة وتؤدي إلى ترقب الحدث الدرامي ، وقد تتألف المسرحية من عدة أزمات. (إبراهيم حمادة ، ١٩٨٥ –٢٠)

الذروة

هى الوصول بالأحداث الدرامية إلى النقطة الحاسمة المعقدة المشحونة فى المسرحية والتى تحتاج إلى تفجير (إبراهيم حمادة ، دت – ١٦٦)

القرار أو الحل

هو النتيجة المنطقية لتتابع الأحداث في المسرحية

مثال: على مراحل الحبكة الدرامية تطبيقاً على مسرحية بيت الدمية للكاتب النرويجي (هزيك أبسن ، ١٩٧٩)

تبدأ المسرحية بداية سعيدة فلا يوجد زوجان سعيدان مثل سعادة (نورا وهلمر) إلى الحد الذي يجعل المشاهد يتمنى أن تكون حياته سعيدة هكذا ولكن عندما تكتشف (نورا) في نهاية المسرحية الحقيقة ، حقيقتها وحقيقته (بداية الأزمة) ، وأن (هلمر) لا يهمه سوى مصلحته الشخصية فقط ولاشئ سوى نفسه فتتحطم صورة (هلمر لدى نورا) وتكتشف أنها عاشت معه ثماني سنوات حياة زائفة لا وجود لها وهى لم تكنْ سوى دمية فقط (الذروة) . فقد كانت تظن أنه سيعتبر تزويرها دليلاً على حبها له من أجل إنقاذه من المرض والموت وهنا كانت المفارقة في المسرحية لأن الرجل الذى كانت ستنتحر من أجل الحفاظ على حياته أصبح الآن لا يستحق

ولا كلمة وداع أنه أصبح بالنسبة لها إنسان غريب ولذلك تصفق الباب وتترك زوجها وأولادها (الحل أوالقرار) (عادل النادى ، ١٩٨٤ – ١٨٤) .

تنتهي المسرحية بذلك الموقف الدرامي .

التحولات الدرامية لشخصية (نورا)

إذاً شخصية (نورا) تحولت من النقيض إلى النقيض بفعل الإكتشاف وعلى ذلك، فالشخصية التى تخلو من التطور والتحول شخصية بعيدة عن الأرض التي تعيش عليها ، وبمعزل عن واقعها الذى تحيا فيه والشخصية تتطور مع تطور الحدث فى كل مراحله ولذلك نراها فى صور متغيرة تعبر عن المواقف المتباينة وإلا كانت شخصية جامدة لا تخدم تطور الحدث هذا التطور لابد أن يكون مصاغاً بشكل مقنع بمعنى أن تخضع في أقوالها وأفعالها إلى قانون الضرورة والاحتمال عن طريق حدث ، أو أحداث مقنعة وليست مفتعلة حتى تكون قادرة على التأثير فى نفس المتلقي .

أنواع التحول الدرامي

(أ) تحول سلبي (ب) تحول إيجابي (جـ) تحول جزئى

(أ) التحول السلبي

يرجع التحول في شخصية البطل إلى خطأ في الحكم على شئ ما ، أو إساءة التقدير ، أو قد ينتج عن أحد الأسباب الآتية

- جهل البطل بحقيقة مادية ، أو وضع ما .
- التسرع بإبداء رأيه في موقف معين ، أو التهاون في تمحيص هذا الرأي .
- عدم تعمد إرتكاب الخطأ ، أو سوء التقدير وإنما حدث منه ذلك مصادفة .
- الثقة الزائدة بالنفس ، أو الثقة في شخصية ليست محل ثقة .
- الغضب والمزاج الإنفعالي فالفعل الذي يحدث في لحظات الغضب يمكن أن يؤدي إلى نتائج كارثية .
- صغر سن البطل وقلة الخبرة والمعرفة .

– فقدان الإسناد العائلي من الوالدين والأهل والأصدقاء .

(ب) التحول الإيجابي

يرجع التحول في شخصية البطل إلى الأسباب الآتية

– نضج الشخصية نتيجة النمو والإرتقاء من سن إلى آخر ..

– إكتسابها الخبرة من التجارب الحياتية .

– المعلومات والمعارف التي تجعلها قادرة على الحكم على الأشخاص والمواقف ، والأشياء.

– وجود دعم وإسناد عائلي من الأسرة والأصدقاء المخلصين .

– إكتساب الثقة بالنفس والإيمان بعدالة القضية التي تخوضها الشخصية .

(جـ) تحول جزئي

ويكون فى جانب من جوانب الشخصية وتؤدى إلى تحولها وتغيرها تغير سلبي جزئي ، أو إيجابي جزئي وليس كاملاً ويكون أما نتيجة لخطأ بسيط أو خبرة لم تكتملْ أو نضوج غير كافى فتؤدى إلى أن تخطئ الشخصية فى جانب من الموضوع وتكون إيجابية فى جانب آخر أو تتأرجح فى قراراتها ومواقفها مابين الخطأ والصواب .

مثال على أنواع التحول الدرامي في الشخصية الدرامية :-

عند تصفح أعمال " وليام شكسبير " نجد أن الشخصية في تغير وتحول مستمر فبينما الصفحات الأولى لمسرحية (عُطيل) تمتلئ بالحب ، وتنتهي صفحاتها الأخيرة بالقتل ، أما في مسرحية (مكبث). يبدأ الفصل الأول بالطموح وينتهي فصلها الأخير بالإنتحار وأيضاً مأساة (هاملت) التي تبدأ مشاهدها الأولى بالشك وتنتهي المسرحية بالقتلى وهكذا فالشخصيات في هذه المسرحيات تتحرك في صراعها بصعود وتضطرد إلى التطور والتغير ليتمشى هذا النمو مع الفكرة التي من أجلها كتبت المسرحية . (مصطفى على ، ١٩٨٤ –٤٢ ، ٤٣)

مراحل التحول في الشخصية

فى الصفحات الأخيرة من مسرحية " المسامير " للكاتب (سعد الدين وهبه ، ١٩٦٧) نجد أنه استطاع إقناع المتلقي بتحول شخصية (علوان) الذي كان يرفض محاربة المحتل الإنجليزي ويرى ضرورة مهادنتهم وعدم التعرض لهم وهذا موقف سلبي منه ، ولكن عندما رأى حقيقة المحتل بنفسه وأدرك حقائق وأشياء كان يجهلها تحول إلى صفوق الفلاحين حيث أعادت تجربة الجلد وبشاعة التعذيب في (المركز) صوابه ليعلن كفاحه المسلح ضد المحتل هذا التحول في شخصية (علوان) مرة بعدة مراحل هى الرفض ثم التردد والتذبذب ثم القبول والمشاركة ثم الفعل والمقاومة مع الفلاحين الوطنيين وحتى قبول الموت والتضحية فكل مرحلة من هذه المراحل التي تجتزها شخصية (علوان) ترتبط بأغراض ذات أهمية في تطور الحدث العام للمسرحية وبذلك فإن شخصيته تظهر كأكثر الشخصيات الدرامية حيوية واقناعاً فى تلك المسرحية .

(أحمد السيد ، ٢٠٠٧ – ١٤٩)

إذاً التحول الإيجابي السليم يكون على مراحل ونتيجة لأسباب منطقية وإلا أصبح غير مقنع للمتلقي.

صلاح عبدالصبور

١٩٣٠م – ١٩٨١م

يُعد أحد أهم رواد حركة الشعر الحر العربي في مصر وهو أيضاً روائي ومترجم وكاتب مسرحي تميز مشروعه المسرحي بنبرة سياسية ناقدة لكنها لم تسقط في الإنحيازات والإنتماءات الحزبية .

لم يأت مسرحه من فراغ تاريخي ، أو فني ، وإنما تمَّ بوعي وتوجيه من رؤيته الجمالية الخاصة فقد سعى إلى التجديد في بنائه الفني من خلال الإنطلاق من واقع الجماهير العربية في إستخدام المضمون المسرحي الثوري ولغة الشعر الغنائي وملائمة الشكل المسرحي الغربي حيث يرى أن المسرح قطعة مكثفة من الحياة والقالب الشعري هو الأسلوب الوحيد للعطاء المسرحي ، وأن المسرحية هي أرقى

أنواع الفنون كما أن الشعر الدرامي هو أرقى أنواع الشعر إذ ينتقل فيه الشاعر من الغنائية الفردية إلى الموضوعية . (حورية محمد حمو ، ١٩٩٩ – ١٧١)

قدَّم (عبد الصبور) المسرحية ذات الفصل الواحد ، والمسرحية متعددة النهايات والمسرحية المشكلة وفق المفهوم الأرسطي ، والمسرحية التي تستمد مادتها من الواقع المعاصر ، أو من التاريخ على السواء وكان وراء هذا الإنجاز الضخم رصيد هائل من الفهم والاتصال بالأنواع الأدبية المختلفة ، وأنواع الكتابات المتعددة التي صقلت تلك الموهبة المتميزة . فقد كتب القصة القصيرة (١٩٤٨ – ١٩٥٢) ، والتمثيلية الإذاعية (١٩٦٠) وترجم عشرات النصوص بين المسرحية والقصة ، وكتب مئات المقالات حول الشعر والدراما والمسرح والشخصيات الأدبية والتاريخية ، وقد صبت هذه الخبرات جميعاً في تجربته المسرحية حيث كتب للمكتبة العربية خمسة مسرحيات هى مأساة الحلاج ، ومسافر ليل ، وليلى والمجنون ، والأميرة تنتظر ، وبعد أن يموت الملك .

المصادر التي تأثر بها إبداعة المسرحي

وتنقسم إلى قسمين

(أ) الأول العربي

تأثر بشعر الصعاليك ، وشعر الحكمة ، وأعلام الصوفين ، وأبو العلاء المعرى ، ومسرحيات عبد الرحمن الشرقاوي الشعرية وتجربته الإنسانية الحافلة بعناصر الصراع والتمرد على الواقع وإيمانه بمثل عليا رفيعة يراها تنهار صريعة أمام عينيه .

(ب) الثاني الغربي

تأثر بوليام شكسبير ، وت.س إليوت ، ولويجي بيراندييللو ، وبيرتولد بريخت ، ويوجين اونيسكو ، " الذي يرى أن اكتشاف عظمته كان من أحلى الاكتشافات التى عرفها فى حياته " (صلاح عبدالصبور ، ١٩٧٢ – ٧٠٠) ، وتشيكوف ، والشعر

الرمزي الفرنسي ، والألماني عند بودلير وريلكة ، وكتاب مسرح العبث ، كنوز الفلسفات الهندية . إلا أن الشاعر الأسباني الشهير فيريدرك جارسيا لوركا كان له أثر خاص لديه فقد صاغ الأجزاء المغناه من مسرحيته الشهيرة (مأساة يرما) شعراً عندما قدمها المسرح المصري لأول مرة ، كما نجد أثاره واضحة في ثلاث من مسرحيات صلاح عبدالصبور الخمس وهى بالتحديد الأميرة تنتظر ، وليلى والمجنون ، وبعد أن يموت الملك .

الدراسة التحليلية

" الأميرة تنتظر " هى المسرحية الشعرية الثالثة في تجربة صلاح عبدالصبور التي شملت خمسة مسرحيات . كتبت عام ١٩٦٩م بعد مسرحيتي مأساة الحلاج ومسافر ليل وتنتمي إلى مسرحيات الفصل الواحد .

الشخصيات الدرامية

١- الأميرة : الشخصية المحورية فتاة جميلة وهى الابنة الوحيدة للملك .

٢- السمندل : عشيق الأميرة والضابط في جيش أبيها .

٣- القرندل : (المخلص) رجل نحيف ، وفقير ، ورث الهيئة .

٤- الوصيفة الأولى : مفطورة المقنعة بقناع كبير الحرس .

٥- الوصيفة الثانية : بره المقنعة بقناع السمندل .

٦- الوصيفة الثالثة : أم الخير المقنعة بقناع الملك المغدور به

والمسرحية ذات بنية دائرية مفتوحة تتمحور حول ثلاث شخصيات هم الأميرة ، والسمندل ، والقرندل ومستوحاه من حكايات ألف ليلة وليلة

عنوان المسرحية (الأميرة تنتظر)

لم يذكرْ الكاتب أى معلومات عن (الأميرة) لتظل شخصية مجهولة ومبهمة وكأنه يريد أن يشير من خلالها إلى المرأة عموماً فهى تحمل العديد من الدلالات والرموز. أيضاً لم يحددْ الكاتب ماذا تنتظر ليترك المتلقي متشوقاً لمعرفة السبب ويعتبر

العنوان أول المؤشرات التي تدخل في حوار مع المتلقى فتثير فيه نوعاً من الإغراء والفضول المعرفي ، إما الإقبال على الموضوع وتداوله قراءة ومشاهدة ، أو النفور منه وإستهجانه وعنوان المسرحية يتكون من جزأين الأول الإسم والثاني الفعل . وهو جاء مؤكداً سيطرة الزمن وثقل وطأته على الشخصية وتفاعلها معه .

ويظهر أثر (وليام شكسبير) واضحاً على الكاتب من خلال اختيار العنوان فالبطلة لاتكون كالبطل محوراً تدور عليه المسرحية إلا في تراجيديا الحب ، وهذا يُعطي للمسرحية معنى وقيمة وأهمية ، ففى أغلب مسرحيات (شكسبير) تكتب بإسم الشخصية الرئيسية فيها مثل (هاملت ، ماكبث ، عطيل) وغيرها . وهذا ما حدث أيضاً في عنوان مسرحية الأميرة تنتظر .

<u>الفكرة (التيمة)</u> التي يسعى المؤلف إلى توصيلها للمتلقي من خلال العناصر المكونة للنص المسرحي من رسم الشخصيات وأفعالها ، والأحداث التي تمر بها والحوار المنطوق والصراع ، والحبكة ، والمكان والزمان فكل مسرحية ينبغي بأن يكون لها فكرة فهى النقطة الأولى للعمل المسرحي . والفكرة هى

١- تهزم المرأة أمام قلبها وتضحي بأشد المقربين لها وكل قوانين المنطق والعدالة.

٢- البحث عن الإخصاب من أجل إنجاب الطفل.

٣- عدم غفران المدن لمذليها ومضطهديها حتى ولو حاولوا إصطناع الندم وطلب المغفرة .

مصادر استلهام فكرة المسرحية :

يحفل التراث الشعبي العربي بكم هائل من طراز الحكاية الشعبية والتي مازالت محفوظة ، وشائعة حتى الآن ، إما بفضل التدوين خلال كتب التراث ، أو من خلال التواتر الشفاهي عبر الأجيال وقد أعتمد المسرح العربي المصري عليها منذ نشأته وحتى الآن في استلهام موضوعات للعديد من مسرحياته .

(كمال الدين حسين ، ١٩٩٣ – ٧٦)

والكاتب في إستخدام التراث محاولة منه لإعطاء المسرحية عمق أكثر من عمقها الظاهر ونقل التجربة من مستواها الذاتي إلى مستوى إنساني جوهرى لهذا أثر توظيف التراث العربي (نوزاد جعدان ، ٢٠٢٠ – ١١)

والحكاية المستمدة منها تيمة المسرحية هى حكاية عربية قديمة رواها (المسعودي وابن هاشم) (أسماء تريس ، ٢٠١٧ – ٥٤)

وهى أن كسرى (سابور) ذو الأكتاف قد غزا الملك (الساطرون) ملك الحضر ، ومملكة الحضر هى من أقدم الممالك العربية في العراق وتقع على حافة نهر الفرات ، فتحصن (الساطرون) في حصن الحضر وحاصره (سابور) لمدة سنتين ، ويقال أربع سنوات دون أن يتمكن من فتحه ، وذلك لأن الملك (الساطرون) كان قد أغار على بلاد (سابور) في غيبته. واستمر الحصار وفي أحدى الأيام أطلت (النظيرة) ابنة (الساطرون) صاحب الحصن فنظرت إلى (سابور) وكان عليه ثياب ديباج وعلى رأسه تاج من الذهب مكلل بالزبرجد ، والياقوت واللؤلؤ وكان وسيماً جميلاً فأرسلت إليه (النظيرة) برسالة أتتزوجنى. إن فتحت لك باب الحصن فأجاب نعم ، فلما أمس أبيها الملك (ساطرون) شرب الخمر حتى سكر وفقد الوعي فأخذت مفاتيح باب الحص من تحت وسادته وبعثت بها إلى (سابور) ففتح باب الحصن ودخل هو جنوده وقتل أبوها (الساطرون) واستباح حصن الحضر وخربه وسار بها معه وتزوجها ، وذات ليلة سألها ماذا كان أبوك يصنع لكى ؟ قالت كان يفرش لي الديباج ويلبسنى الحرير ويطعمني اللحم ويسقيني الخمر قال أفكان جزاء أبيك ما صنعت به أنت إلى ذلك فقام وقتلها " .

لماذا شخصية المرأة في مسرح عبد الصبور

١- حظيت المرأة بمكانة في الثقافة العربية عبر العصور المختلفة وأنها ستظل حقلاً مفتوحاً للكتابة وميداناً رحباً للإبداع فقد استطاعت تمثيل القضايا التي تشغل العالم بأسره .

٢- المرأة مسكونة بقضايا متنوعة تتصارع فيها الأسئلة وهى الترمومتر للحالة الموجودة داخل أي شخص ،أو بيت ،أو بلد فهى نبع الحب ،والحزن ،والأمل ،والألم لذلك كثيراً ما يلجأ المبدعون إلى المرأة لتحاكى أعمالهم رمز لحالة سائدة داخلهم أو خارجها .

٣- المرأة من الناحية الفنية أكثر خصوبة من الرجل وهى أقرب منه إلى الحياة وتفاصيلها الدقيقة . هى التي تصنع الفن وهى التي تمر بمراحل صعبة كالصمت ،والحمل ،والولادة ولايمكن لأى رجل أن يدرك هذه المشاعر وبالتالي فهو لايدرك مشاعرها جيداً .

مكان الحدث

يقع في مكان واحد وثابت وهو كوخ صغير في غابة السرو

زمن الحدث

الحدث يدور في ليلة واحدة وهى الليلة الأخيرة للأميرة في قصر والدها الملك والحدث يعتمد على تقنية الإسترجاع (الفلاش باك) من خلال توظيف التمثيل داخل التمثيل. المسرحية تحافظ على الوحدات الثلاثة للنظرية الأرسطية الكلاسيكية هى وحدة المكان والزمان والموضوع.

المكان : الكوخ

الزمن : ليلة واحدة

الموضوع : إعادة تمثيل الليلة الأخيرة للأميرة في قصر الورد والتي قتل فيها (السمندل) أبوها الملك واستولى على العرش .

<u>اللغة والأسلوب في المسرحية :</u>

يعتمد الحوار الدرامي على الشعر فهو ليس مجرد كلام عادي بل هو كلام له وزن وقواعد تضبطه ، ولغة تميزه عن غيره " إنه فن يعتمد على الصورة والجرس والإيقاع ليوحى بإحساسات وخواطر ، وأشياء لا يمكن تركيزها في أفكار واضحة للتعبير عنها في النثر المألوف " (جبور عبدالنور ، ١٩٩٥ – ١٤٨) واللغة في المسرحية تحمل رموزاً حيّة جارية لكل المدركات الحسية والوجدانية التي يواجهها الإنسان (صلاح عبدالصبور ، ١٩٧٧ – ١٧٣) حيث يمتزجُ النص بألوان البديع والمجاز مثل الإستعارات التي تجعلُ منه نصاً متناغماً ،فالمسرحية منظومة بشعر التفعيلة وهى متحررة من توحيد أحرف الروى والقافية فهو يستخدم تفعيلة البحر المتدارك في شعره المسرحي ويغلبها على تفعيلة البحور البسيطة الأخرى التي تتكررُ وحدتها العروضية كالرجز والرمل فيستخدم وزن المتدارك لأنها تفعيلة بسيطة وشديدة الإيقاع أيضاً وظّف الإيقاع الداخلي والخارجي وتمثّل أسلوب الكاتب في المسرحية من خلال توظيفه للإنشاء والمتمثل في أدوات الإستفهام ، والنداء ، والأمر والتعجب ، والحسرة .

<u>الرمز في المسرحية</u>

إذا كانت اللغة تمثل الواقع فاللغة الرمزية هى الأعمق في وصف هذا الواقع ولهذا اتخذ الكاتب الرمز لبعث الحياة فيها من جديد فالرمز له قدرة خارقة على ولوج عالم اللاوعى فهو يعيد للغة أصالتها وقوتها لتخترقَ العالم الداخلي والخارجي والخيال وتزيدُ العمل الفنى إيحاءً وغموضاً يؤثر في نفس المتلقي وبالتالي فإنَّ الرموز تنبع من اللغة الحية الخلابة ،وهذه اللغة الرمزية يخفى وراءها الشعراء معانيهم للتأثير في المتلقي بأسلوب غير مباشر (سعيدة ناجي ، وعفاف حوامدى ، ٢٠٢٠ – ٢٥) والرمز هو الأداة ،أوالوسيلة للتعبير عن شئ مبهم وخفى أوهو معني باطني مخزون تحت الكلام الظاهر لايظفر به إلا أهله وهو الطريقة الوحيدة للتعبير عن العاطفة في شكل فنى .

والمسرحية تمتلئ بالرموز حيث يتجسد في الشخصيات الدرامية والمعاني والحوادث والمواقف المختلفة والكاتب لايهدف في مسرحه إلى سرد قصة أو شرح فكرة بل إلى خلق عاطفة وإثارة إنطباع معين عند القارئ فهو يجمع تراكمات من الرموز الخارجية التي تكرر التيمة الداخلية بصفة مستمرة .

ويصرُّ على تكرار بعض المقاطع للتأكيد على دلالاتها ، ويخلق صوراً تتصلُ بالحواس المختلفة ، مما يعكس حالات إنفعالية متنوعة فالرمز بالنسبة له محاولة للتعبير ولكنه بالنسبة للمتلقي مصدر للإيحاء وقد أدت الرموز في المسرحية إلى تصوير الواقع المصري ، خاصة الظروف السياسية وما نتج عنها من أضرار فادحة ، فهو وسيلة إيحائية إستطاع بها عبدالصبور إيصال أفكاره إلى العالم ككل " (أسماء تريس ، ٢٠١٧ – ٦٤) ومن هذه الرموز الشخصيات الدرامية .

الأميرة رمز للوطن ،أو البلاد التي هدمها أحد أبنائها ومرغها في التراب ثم عاده في مشهد حزين يطلب غفرانها

<u>السندل والقرندل :</u> هما اسمان من ألف ليلة وليلة فالسمندل تحريف للسمندر والقرندل هو القرندلي في التراث الشعبي وهو مزيج من المهرج ،والنديم ،والحكيم وقد يكون هو الأداة المنفذة لإرادة التاريخ.

<u>السمندل</u> هو رمز للحاكم الظالم المغتصب للحكم والذي سعى إلى هدم الوطن ثم عاده يطلب السماح والغفران .

<u>القرندل</u> هو رمز للمخلص،أوأحد أبناء الوطن المخلصين الذي يصارع الحاكم الظالم ويقضي عليه ليمنح الحرية للوطن الضعيف .

<u>مرت شخصية الأميرة / البطلة بعدة تحولات درامية يمكن رصدها من خلال تحليل المسرحية هذه التحولات يقسمها الباحث إلى عدة مراحل :</u>

<u>١ – المرحلة الأولى</u>

ونتعرف عليها من خلال تقنية إسترجاع الحدث ،والتمثيل داخل التمثيل. الأصل أن المسرحية لها بداية ووسط ونهاية ولكن الكاتب لم يلتزمْ بإتباع هذه الخطة الزمنية ومن ثم تسير الأحداث ويكسر الخط الزمني المنطقي للحدث ،وذلك عندما يعود إلى الوراء الماضي للإستذكار.

تبدأ الأحداث الدرامية و(الأميرة) ووصيفاتها الثلاثة في الكوخ وبعد تناولهم وجبة العشاء تقام الحفلة وهى إعادة تمثيل أحداث الليلة الأخيرة لحياة (الأميرة) في قصر الورد وفيه يتم إسترجاع حادث مقتل أبيها الملك على يد (السمندل)

تقنية الإسترجاع والتمثيل داخل التمثيل

يقوم الكاتب بقطع تسلسل الأحداث المعروضة من الناحيتين الزمنية والمكانية لينقل إلى المتلقي أحداثاً ،أو مواقف وقعت في زمن سابق بحيث يمزج الماضي بالحاضر مزجاً متداخلاً ، وهذا الأسلوب يعوض الكاتب بالإسترجاع عن مشاهد كثيرة ، ويوفر الوقت ، والجهد (محمد محمود ، ٢٠٢٠ – ٤٧) ويتم من خلاله توظيف التمثيل داخل التمثيل وهو من الحيل التي تستخدم لكسر أفق توقع القارئ هذه التقنية يكون موضوعها وجود مسرحيتين المسرحية الخارجية الإطار،والمسرحية الداخلية المتقاطعة معها " (رجب أحمد ، ٢٠٢٠ – ١٤٧) أى أن يُقدم عرضاً مسرحياً جديد داخل العرض الأساسي والعرض الجديد هى إعادة تمثيل أحداث ليلة مقتل أبيها في قصر الورد والممثلون هم أيضاً المتفرجون.

الأداء التمثيلي

تجلس الوصيفتان الأولى والثانية على الأرض في الظلام. الأولى ترتدي قناع (كبير الحرس) والثالثة قناع (الملك) المغدور به وتنهض (الأميرة) متهادية لتتمدد على المائدة في وضع إغراء . بحيث تبدو المائدة كسرير ، وتختفي الوصيفة الثانية لحظة لتعود وعلى وجهها قناع رجل في كمال العمر ذي شارب كثيف وهيئة متحدية وهو

(السمندل) أحد ضباط جيش الملك وعشيق الأميرة الصغيرة الذي كان يأتيها ليلاً في مخدعها ليمارس معها الحب إذاً الأداء التمثيلي يضم

١- الوصيفة الأولى في دور كبير الحرس

٢- الوصيفة الثانية فى دور السمندل

٣- الوصيفة الثالثة فى دور الملك

٤- الأميرة

يصور الكاتب هذا المشهد من خلال لغتين

الأولى : ملفوظة من خلال الكلمات ، التي تنطق بها الأميرة

الثانية : لغة الحركة التي تحل بديلاً عن الكلام والمقصود بها (الإيماءات، والإشارات،والرموز) التي تقوم بها الوصيفات الثلاثة مستخدمن أيديهن ،وأقدامهن وهز الأكتاف،والرأس للتعبير عن المعاني، والأفكار، والآراء،والمشاعر المختلفة .

تنتقل(الأميرة) ووصيفاتها الثلاثة بخيالهن من عالم الكوخ إلى قصر الورد وبالتحديد داخل مخدع الملك ومن الزمن الحاضر إلي الماضي أي قبل خمسة عشر عاماً من وجودهم في الكوخ القصر كمكان متخيل وهو مكان مغلق متوفر فية شيئين

الأول كل وسائل الرفاهية والراحة حيث الحياة الرغدة والشواء والنبيذ ، والملبس والترفية والتسلية .

الثانى الحرية والأمان فإنغلاقه وجود الحراس يعطي لساكنيه الطمأنينة والأمان والأهم من ذلك هو مزيد من الحرية والاستقراء الدليل على ذلك أن (الأميرة) كانت تلتقي (بالسمندل) كل ليلة دون خوف أو حرج من عين رقيب هذا بالإضافة إلى كونه يحفظ الذكريات والحياة الأشد خصوصية وحميمية .

وصف الأداء التمثيلي

تبدأ الأحداث حين تطلب (الأميرة) من عشيقها (السمندل) الذي تؤدي دوره الوصيفة الثانية أن يبادلها الحب وأن يشفي جلد جسدها الذي شققته الشمس حتى صار كالأرض البور وتتمادي في التعبير عن حبها وتغازله على نحو يعكس رغباتها الجسدية إتجاه

الوصيفة الثانية : (تمد يدها على زراع الأميرة).

الأميرة : تنهض قليلاً وتتحسس الوصيفة من وسطها إلي وجهها.

الوصيفة الثانية : تمد يدها إلى صدر الأميرة.

الأميرة : أترى صدري يرضيك إستواء وإستدارة.

حقلك العاشق.

يبغيك كما تبغيه .

فتلمسه ، تحسسه واوجعه ، فقد تنبت فيه.

زهرة عاطره تغريك أن تقطفها .

الوصيفة الثانية : ترفع الأميرة إليها .

الاميرة : آه علقني بأكتافك كالعقد وداعبني وانثرني حبات.

وبعثرني على جسمك موسيقي ونورا.

ثم لملمنى وانظمني في حبل امتلاكك.

وتحسسنى واختمنى بختمك.

وليعدك الغد لي طفلاً شقياً وجسور.

إذاً المشهد يجمع بين لغة الحركة التي تقوم بأدائها الوصيفة الثانية التى تمثل شخصية (السمندل) واللغة الملفوظة من خلال كلمات (الأميرة) التي تدعوه إلى أن يتلمس جسدها وأن ينبت في بطنها طفلاً " إن جسد المرأة هو مفتاح وجودها الجنسي لأنه المدخل الوحيد للممارسة الجنسية وإن إعداد الجسد يبدأ أولاً بالوعي به والإحساس بجماله ثم المرحلة الثانية هى تأثيره على الآخرين حيث تنتقى الفروق

الطبقية ،والثقافية، والحضارية بين النساء في ذلك " (سوسن رجب،١٩٩٥ – ١٥٣) و(الأميرة) على وعي بجمال جسدها لذلك تتغنى بأنوثتها والكاتب " مفتوناً بهذا العالم الحسي الفياض بالشفافية والفواح بالجنس نتيجة تأثره بالشاعر الأسباني (لوركا) وبشخصية " يرما فالأميرة تتشابه معها في رغبتها في الإنجاب والاحتفال بالجنس وصدمتها لعقم الزوج و(السمندل) أيضاً يتشابة مع (خوان) زوج يرما في عقمه، وعزوفه عن السعي للإنجاب وتكريس همه لتحقيق مصالحه الشخصية وهو الإستيلاء على العرش. (محمد السيد عيد ، ١٩٨٧ – ٢٦)

يستمر الكاتب في التعبير عن العلاقة الحميمة بين (الأميرة) و(السمندل) مازجاً بين لغة الحركة والكلام الملفوظ .

الوصيفة الثانية : تبتعدُ خطوة ثالثة ثم تظل تُشيرُ بيديها كأنها تتحدثُ.

الأميرة : تبغي مفتاح القصر .

الوصيفة الثانية : (تستأنف نفس الإشارات)

الأميرة : لكن أبي يحفظ مفتاح القصر وخاتم ملكه تحت وسادته حين ينام

وتعبر الوصيفة الثانية بالحركة والإشارة عن غضبها وإستياءها " تستدير متجهة للإنصراف "

الأميرة : سأقودك للغرفة .

وستأخذه أنت.

وصف الكاتب لهذا المشهد يطابق تماماً ما فعلته النظيرة أبنة الساطرون عندما غدرت بأبيها من أجل سابور ومكنته من الحصول على مفتاح حصن الحضر **<u>مشهد قتل (السمندل) (للملك) بالحركة فقط</u>**

تهبطُ (الأميرة) عن المائدة ، وتدورُ هى والوصيفة الثانية دورة حولها ، لنجد الوصيفة الثالثة ، وقد ارتدت قناع (الملك) الشيخ ، تصعد إلى المائدة وتغفى فوقها. تتقدم

(الأميرة) ، والوصيفة الثانية نحو الوصيفة الثالثة تتأخر (الأميرة) لتمد الوصيفة الثانية يديها نحو المائدة ،وتتحسس بها عنق الوصيفة الثالثة (الملك الشيخ) .. ينطفئ النور ، ليضئ على صرخه (الأميرة) .

الأميرة : ويلاه اقتلت أبي

وسلبت الخاتم حتى ترفعه في وجه الناس وتحكم به.

وبقتل (الملك) يضع (السمندل) (الأميرة) أمام اختيارين إما أن تخسر والدها ، أو تخسر عشيقها وترضى الأميرة الصغيرة بالأمر الواقع وترضى بخساره واحدة وتختار عشيقها .

الأميرة : يكفيني في اليوم الواحد جرح واحد "

وتضحي بأبيها والمملكة من أجل عشيقها (السمندل) .

عند هذه النقطة ينتهي التمثيل داخل التمثيل وإسترجاع الحدث الماضي ، وتنتهي النسوة من تمثيل الواقع المنقضي الذي اعتادت على تمثيله كل ليلة طيلة خمسة عشر عاماً منذ أن غدر بها (السمندل) واستولى على الحكم لنفسه وأرسلها هى ووصيفاتها الثلاثة ليعشن داخل كوخ صغير وفقير في غابة السرو .

إن الأميرة رغم مشاركتها في هذه الجريمة إلا أنها لم تكنْ واعية بقوانين الصراع ودوافعه وأن عشيقها سوف يقتل والدها الملك هى فقط كانت تريد إرضاء حبيبها ولم تدرك خطورة ما أقدمت عليه فهى كانت طفلة في ذلك الوقت و(الأميرة) ووصيفاتها ليس لهن غير ظل الفعل بإجترار ذكريات فعل مضى وانقضى بإعادة إنتاجه ليخرج تشخيصاً لظل الحبيب الذي هجرها وظل أبيها المغدور من ذلك الحبيب الغادر (السمندل) (أبو الحسن سلام ، ٢٠١٢)

<u>إبعاد شخصية الأميرة في تلك المرحلة</u>

طفلة ، جميلة تتمتع بالبرأة ، والطيبة ، والسذاجة ، عديمة الخبرة ، تفتقدُ إلى الأسرة ، والدفء العائلي ، غنية تعيش حياة الرفاهية كون والدها ملك وتعيش في قصر مع وصيفاتها ، حياة أمنه ومستقرة تتمتع فيها بالحرية .

وأبعاد شخصية (الأميرة) في هذه المرحلة لا نستطيع أن نصف منها إلا ملامحها الخارجية فقط أما ملامحها الداخلية فيمكن التعرف عليها بعد المرحلة الثانية . إلا أننا يمكنا القول بأنها قد أحسّت بالذنب وتأنيب الضمير عندما فضلت الصمت خوفاً على عشيقها التي لاتزال تحبه رغم ما فعله بها ولذلك كانت تعيد أحداث الليلة الأخيرة لها في القصر والتي تمثل خيانتها لأبيها وللمملكة وذلك لتفريغ جزء من الطاقة النفسية الناتجة عن الشعور بالذنب من فعلتها وهى عندما تعيد تمثيل المشهد مراراً وتكراراً لكي تهدأ عواطفها النفسية ويحدث لها ما يشبة التنفيس عن مكبوتاتها لتتمكن من النوم وإنهاء ليلتها وهكذا طيله الخمسة عشر عاماً الماضية .

ومشهد إعادة تمثيل الليلة الأخيرة مستوحى من حكايات ألف ليلة وليلة ومشهد يجلس فيه بعض الأشخاص يشرعون في البكاء كل ليلة ندماً على خطأ قدري ارتكبوه كذلك الموالد الليلية لها نظير في تعذيب النفس عند الشيعة لوماً لأنفسهم على هجران الحسين في محنته وتسليمه لجلاديه .

<u>تفسير سلوك الأميرة</u>

١- أن (الأميرة) كانت طفلة صغيرة تتمتع بالبراءة ، والسذاجة ، وعدم النضج العقلي والعاطفي وتريدُ أن تتعرف على جسدها لأول مرة ، ولذلك لم تدركْ خطورة اللعب باسم الحب مع رجل كبير بالغ ناضج إنتهازي من طبقة اجتماعية غير طبقتها فهى أميرة ابنة ملك وهو ضابط في جيش أبيها .

٢- تعاني (الأميرة) من الوحدة النفسية فلا توجد لها عائلة ، والكاتب لم يذكر شيئاً عن أسرتها أمها وأخواتها ،أو حتى أصدقائها. فقد ذكر فقط وصيفاتها الثلاثة ، والأب الحاضر فى غيابه والغائب فى حضوره والذي ينوب الخاتم ومفاتح القصر

عنه فى حالة الفقد تلك أدت إلى " الوحدة النفسية تعني الرغبة التي يشوبها الشوق والأفتقاد المؤلم لطرف آخر" (فروم ١٩٩٥ – ١٧) وهى حالة تنشأ عن قصور في العلاقات الاجتماعية للفرد مع الآخرين مما يجعله يشعر بالألم والمعاناة بسبب احساسة بعدم التقبل والإهمال (آمال جودة ، ٢٠٠٦ – ١٠٤) وعلى ذلك فهي تفتقد إلى الإسناد العائلي ، والدفء الأسري والإحساس بالحب (فالأب) الملك شيخ كبير وطاعن في السن ومريض بل إنه فقد القدرة على إدارة أمور المملكة .

السمندل : كان أبوك مريضاً منذ رأت عيناك النور.

كان العامة حين تدور الكآس يقولون.

أن السوس الناخر في أخشاب المخدع.

قد جاوزها ليعربد في ساق الملك الخشبية.

بل كان البعض يقولون.

أن ضمور قد مس الأعضاء الملكية.

حتى ضاقت كتفاه وقصرت كفاه.

بل شاعت شائعة أن هزلت ساقاه.

حتى صارت ساق الملك الخشبية.

أقصر من ساق الملك الأخرى الحية.

بل قالوا أن لحيته قد سقطت.

أن قد برز له نهدان

هكذا يرى عامة الشعب (الملك) وهو أيضاً ما أعطى الفرصة والجراءة (للسمندل) ليقم علاقة مع الأميرة الصغيرة . إن كلماته تضئ أعماق شخصيته وتفسر دوافعها وتفتح مساراً أمام المتلقى ليرى بشاعتها التي تمتلئ بالحقد ، والحقارة ، والندالة فقيم الشرف ، والصدق ، والأمانة لايعرفها قاموسه إنه يعترف بكل خسه للأميرة بقتل والدها الملك ليستولى على العرش

السمندل : لم أقتله.

لكني عجلت بموته.

كان هباء منثوراً فوق.

ملاءته المهترئة.

ماكدت ألامه حتى.

طار على أجنحة الموت

٣- نتيجة لأن (الأميرة) تعيشُ شبه منعزلة في القصر الكبير فيصبح من حقها التماس التقارب مع الحراس والخدم ولهذا لم يبذل (السمندل) جهداً في الأرتباط بها عاطفياً وخاصة أنها تفتقد الحب والحنان ليخدعها بأسم الحب ،وهى أيضاً لم تستطع مقاومة تأثير أول رجل في حياتها حيث كان يتظاهر لها بالنقاء والصفاء ويتصنع الرومانسية وإنتقاء الكلمات الرقيقة لإستمالتها وإغرائها لكى يصعد على جسدها إلى طبقة السادة تجسيداً لحلمه في إنتهازية لم تفطنْ إليها (الأميرة) الصغيرة.

الأميرة : ولهذا قدمت

إلى الحب ..... بلا حب

السمندل : عشر سنين

يا طفلة ... لكني كنت أحبك

المفارقة الدرامية هو أن المحرك (للسمندل) هو عقله وتفكيره أما المحرك (للأميرة) هو جسدها ومشاعرها الملتهبة .

٤- استغلال الجنس كوسيلة للسيطرة والهيمنة على (الأميرة) فهى الطرف الأضعف في العلاقة مما جعلها تتعلق بشدة (بالسمندل) الذي أسلبها إرادتها وتفكيرها لتتحول إلى أمرأة تفكر بجسدها ولهذا لم تشعر من أول وهله بالذنب ،أو تأنيب الضمير لمقتل أبيها وضياع المملكة ولكن الذي جعلها تشعر بذلك هو فقدان (السمندل) الذي

غدر بها فقد كانت في حياته بمثابة الدمية التي يلهو بها متى يشاء من أجل الوصول إلى السلطة .

فالفراش وحده تقريباً كان مكان إلتقائهما كما أنه لم ينجذبْ إليها إنجذاب عاطفى ولم تكنْ روحه هى التي تهفو إليها بل يده المتحسسة طريقها حيث كان جسدها ينتظره طائعاً في ظلمة المخدع كل ليلة وهى أيضاً لم تبذلْ في فهمه جهد ،ولم تحاولْ أن تتعرفَ على صدقه ووفاءه لصغر سنها وقلة وعيها وخبرتها فى الحياة.

ويرى الباحث أن حديث (الأميرة) عن العلاقة الحميمة في هذا السن المبكر وبهذا الشكل الفج هو أمر خارج عن سياق ثقافتها وطبقتها الاجتماعية ولكن ربما يرجع الفضل في ذلك إلي (السمندل) ولهذا نلتمس في حوارها ثقافة مهجنة بين سلوك البغايا في طلب الجنس وبين سلوك طبقة السادة والملوك عند تعاملها مع وصيفاتها.

ونتيجة لما سبق فإَّن التحول في شخصية الأميرة كان تحولاً سلبياً نظراً للأخطاء العديدة التي وقعت فيها وهى :

١- خُدعت باسم الحب وسلمت نفسها (للسمندل)

٢- شاركت دون وعي في قتل أبيها والتضحية بالمملكة

٣- انتقلت للعيش في كوخ صغير وفقير بعد أن كانت تحيا في قصر الورد حياة كريمة مع أبيها ،وصيفاتها الثلاثة

٤- ظلت وافية (للسمندل) الذي غدر بها

٥- لم تحتفظْ بعفتها وطهارتها وشرفها فغرائزها ليست طي إرادتها

٦- تحولت من فاعلة إلى مفعول بها فكيانها كان يتحكم فيه (السمندل)

٧- كانت ترغب في إنجاب طفل من (السمندل) ولكن لم يتحققْ ذلك بسبب عقمه

من خلال تقنية إسترجاع الحدث والتمثيل داخل التمثيل تعرفنا على بعض ملامح شخصية (الأميرة) وهى طفلة ، فصراع الشخصية في واقعها يؤدي إلى إستكمال ملامحها وتمكين المتلقي من إدراك أبعادها وبالتالي فى القدرة على الحكم عليها .

وقد اعتمد الكاتب في تقديمه لشخصية (الأميرة) على مجموعة من الأحداث والتركيز على تفاعلها مع تلك الأحداث ، ووفق هذا الأسلوب فإن الأبعاد المختلفة للشخصية لا تكتمل إلا بنهاية العمل المسرحي وهو ما قصد إليه الكاتب ، وقد تم تقديم شخصية (الاميرة) من خلال

- المعلومات التي سردتها حول نفسها
- وصف السمندل والوصيفات لها
- المعلومات الضمنية التي استخلصها المتلقي من سلوكها وأفعالها

المرحلة الثانية من مراحل التحول في شخصية الأميرة

المكان : الكوخ

الزمن : بعد مرور خمسة عشر عاماً من مغادرتها قصر الورد

الشخصيات : الأميرة وصيفاتها الثلاثة

أبعاد شخصية (الأميرة) في تلك المرحلة

فتاة جميلة ورقيقة مثقفة من حيث أسلوب الحكي ، ومتسامحة وذات أخلاق عالية ، تعيش في كوخ صغير وفقير منذ خمسة عشر عاماً مع وصيفاتها الثلاثة على أمل انتظار قدوم (السمندل)

التحول والإنتقال للعيش في الكوخ

اعتمد الكاتب في وصفه للمكان على الإستقصاء الذي يهتم بسرد التفاصيل لكي يُظهر ويوضح الحالة الاجتماعية ، والنفسية التي يعيش فيه سكانه يقول (جون برين ، ١٩٧٤ – ٦٠) أن الناس هم الأماكن ، والأمان هى الناس فعندما تكتبُ عن الأماكن فأنت أيضاً تكتبُ عن الناس ، ولابد للكاتب أن يركزَ على أن يجعلَ المتلقى يرى المكان .

وقد حشد الكاتبُ كل المفردات اللغوية الممكنة للتعبير عن الإحساس بالفقر والجدب المكاني والموقف السلبي إتجاهه وذلك من خلال الإرشادات المسرحية التي وضعها

مابين قوسين ليفصلها عن الحوار الدرامي ، فيصف الكوخ بأننا (لانكشفه إذا أضئ النور لأول مرة – الباب يتأرجح على لولبة ويصر صريراً متمزقاً كأن ريحاً غير منسجمة الهبوب تعلنُ عن وجودها خارج الكوخ – يحتفظ الساكنات بزادهن اليومي الفقير – المقاعد لا تتألف حول مائدة قديمة – الأثاث رث).

إذاً الكوخ بهذه الحالة مكان مغلق ، ومظلم ، وضيق وفقير ، وكئيب ، ويقع في وادي مخيف ، وسكانه يعيشن في إنتظار رجل يعلمن أنه سيجئ يوماً ما . والكوخ يحمل أيضاً صفات السجن فهو يقع في مكان مهجور ومنسى وموحش ، ويمنح المتلقي شعوراً بوطأه الإنتظار وبعمق الزمن المليئ بالأحزان ، والأفكار ، والأمال ، والترقب . إن حياة الأميرة داخل الكوخ قد تحولت من العزة والشموخ إلى الذل والإنكسار ، ومن الترف والرفاهية إلى الفقر والجدب ، ومن الأمن والطمأنينة إلى الخوف والرعب ومن السكينة والهدوء إلى الحيرة والقلق والانتظار للقادم .

التحول على مستوى الزمن

الزمن

يتألف من ماضي ، وحاضر ، ومستقبل ، كما يحتوي ساعات ، وأيام ، وأسابيع وشهور ، وفصول ، وسنين .

المفارقة الزمنية في المسرحية

وهى مخالفة الزمن ترتيب الأحداث بتقديم حدثاً على آخر ، أو إسترجاع حدث وقع في الماضي .

الزمن في المسرحية

قصير على مستوى الحدث وهو ليلة واحدة ، ولكنه ممتد زمنياً بفضل إسترجاع الزكريات الذي يغطي مساحة تتجوز الحدث الفعلي وبذلك يختزل الزمنين الماضي والحاضر معاً .

ارتباط الزمن بالإنتظار

إن أخطر قضية على الشخصيات هو الزمن لأنهم في حالة إنتظار ، والزمن يتشكل بالظروف النفسية ، والوجدانية للإنسان حيث يختلف الإحساس به تبعاً لطبيعة الموقف الذي يمر به فإذا كان الإنسان في حالة سعادة فالزمن يمر بسرعة شديدة والعكس في حالة الحزن والترقب والإنتظار فالزمن يكون ثقيل وبطئ ، فقد يتحول داخل الوعي إلى كم من الدقائق المعدودة أو ساعات طويلة ، وقد يمر يوم كامل وكأنه بضع ساعات قليلة . وفي حالة اللاوعي قد لايشعر الإنسان بالوقت . ففي قصة أهل الكهف الذين أنامهم الله ثلاثة مائة وتسعة سنوات في القرآن الكريم لم يشعروا بمرور الوقت لأنهم كانوا في حالة نوم أي في حالة لاوعي ، وعندما استيقظوا ظنوا أنهم ناموا يوماً ، أو بعض يوم " ولذلك يمكنا أن نلمس حركة الزمن في ضوء ما يسقطه على مجرى الأحداث من حالات شعورية أو لاشعورية " (سعيد عبدالعزيز ، ١٩٩٠ – ٣٦)

إن إحساس (الأميرة) بالزمن في حالة الإنتظار يوحي بكآبة الحياة وقتامتها فهو بطئ وممتد كما أنه نفسي داخلي تعيشه هى ووصيفاتها بالعواطف ، والإنفعالات ، والأحاسيس .

فمن خلال الحوار الدرامي نلمس موقف الشخصيات من الزمن وإنقضائه فالحوار يقوم بمهمتين هما .

(أ) التعبير عن الزمن (ب) نقل شعور الشخصية إتجاهه

ومن أبرز مظاهر الإحساس بالزمن شيوع كلمات ، وجمل ذات صلة به وردت في الحوار وذلك على النحو التالي

كلمات مثل الأعوام – الخريف – الأيام – الليل – النهار – الصبح – الصيف – الظلام – تشرق – الضوء – النور – الشمس – الظلمات – إنتظاري

وجمل ومفردات مثل يستعجلنا الموت – هل يأتي – ما الوقت الآن – خمسة عشرة ظلاماً – خمسة عشر خريفاً وإن التكرار التعبير بهما له دلالة على مستويين

الأول المسرحية فالخريف فصل الجفاف وعدم الأزهار فالسنوات التي تحسب به معناها أنها عصيبة لم تقدم خيراً لمن مرت عليهم .

الثاني الرمز هو دلالة سياسية تحمل في طياتها طوقاً للخلاص من أوضاع صعبة ألمت بالمجتمع المصري منذ عام ١٩٥٢م وحتى عام ١٩٦٧م

(نوال بنت ناصر ، ٢٠٠٧)

التحول من خلال تأثير الزمن على صورة المرأة

للمرأة خصوصيتها في الأحساس بالزمن فهو وثيق الصلة بأنوثتها وجمالها وإن قيمة المرأة – الأنثى – تعتمدُ في جزء كبير منها على الشباب والجمال ولأن كل تقدم زمني في العمر يعني تراجعاً ضمنياً وحتمياً في شباب المرأة وجمالها فإن علاقة العداء للزمن والخوف منه هو الأكثر توافقاً مع المرأة وعلى الأقل فإن الزمن يتحول إلى هم من همومها. (سوسن رجب ، ١٩٩٥ – ١٧٥)

الوصيفة الثانية : خمسة عشر خريفاً منذ فارقنا قصر الورد
ونزلنا هذا الوادي المجدب
إلا من أشجار السرو الممتد
كتصاوير الرعب

الوصيفة الأولى : هل حملتنا قسرا ؟
وكنا نحلم بالحب كما يحلم كهف بالنور
ولذلك أحببنا أن نصحبها

الوصيفة الثانية : خدعتنا الأحلام

إن أول مَنْ يدركُ تأثير الزمن عليهن هو الوصيفات الثلاثة الأكبر سناً من (الأميرة) والتى كانت طفلة في الوقت الذي غادرن قصر الورد إلى الكوخ منذ خمسة عشر عاماً فكلماتهن تظهر التحول الذي طرأ على حياتهن من فقر، وخوف، ورعب. حيث حفر الزمن آثاره على وجوهن وفقدوا الحرمان من لذة الحياة ومن الأمل في الحب ، والزواج وتكوين الأسرة وإنجاب الأطفال لقد طغى عليهن العزلة والشيب.

التحول في أسلوب وطريقة حياة الأميرة داخل الكوخ

إنّ الحرمان المادي والعاطفي والأحساس بالوحدة والعزلة والخوف من المجهول والفراغ قد أثر على أسلوب وطريقة حياة (الأميرة) ووصيفاتها داخل الكوخ ونجد أثر ذلك واضحاً في

١- النكات الفكاهية الجنسية

الأميرة : يامفطورة

قولى واحدة من نكتك

الوصيفة الأولى : فاسمعن إذا أحدث نكته

رجل قال لزوجته

البدر يفوقك حسناً

قالت زوجته

اذهب حل سراويل البدر

بدلاً من حل سراويلي

الوصيفة الثانية : لا بأس بها ، لكنى اعرف

أخرى مضحكة جداً

رجل قال لصاحبه

أمرأتي أشهى من كل نساء البلدة

فأجاب الصاحب هذا حق

أمرأتك أشهى من كل نساء البلدة

(يضحكن)

إذاً الفراغ المخيف والخلل العاطفي والجوع الجنسي الذي يحاصر الأميرة ووصيفاتها وراء هذه النكات ويتفق في ذلك (قاسم حسين ، ٢٠١٨ – ١٠) الذي يرى " أن الحرمان الجنسي هو السبب الرئيس وراء شيوع النكات الفكاهية الجنسية وأنه قناع إنساني يخفى فيه الشخص حالات الأحباط الخاصة به كما أنه وسيلة لتفريغ الكبت الجنسي " وفيه متنفساً من كل أنواع الضغوط النفسية والاجتماعية ، حيث تتوارى الأهداف البعيدة والمكبوتة في اللاشعور خلف تلك النكات فتبرز تلك المشاعر الدفينة التي عمل التطور الحضاري على تحريمها ، ومنع الفرد من الإفصاح عنها ومزاولتها ، فتظهر في النكته حيث يُلقى بالمسئولية الاجتماعية على شخوص النكته الوهمية لكي تحدث في نفس المتلقى التنفيس المطلوب وهى وظيفة قريبة من التطهير الأرسطى للدراما "

(عزالدين اسماعيل ، ١٩٩١ – ٢٢)

هذا فضلاً على أن (الأميرة) منذ طفولتها لا ترى الحياة إلا من زاوية الجنس

الأميرة : قد لوح لي بالحب

بل أقسم أن ينبت في بطني أطفالاً

أبدو مخطئة في اعينكن

لكن ..... لكن

تبوحُ الأميرة وتفشى بأسرارها المطمورة داخلها إلى أقرب الناس إلى قلبها وأخلصهم وفاءً لها وهم الوصيفات ، وذلك لما بينهن من توحد في المشاعر ، والذكريات ، والغايات فهى تسترجع صورة الفعل الجنسي الذي تحقق بعد أن طبع (السمندل) جسدها بخاتم فجولته وسعدت هى ببصمته الجسدية . والصمت الكلامي المعبر عنه

بالنقاط بين كلمتي لكن .. لكن هو تعبير عن التردد (فالأميرة) مقتنعة من داخلها أنها مخطئة ولكنها تحاول أن تنفي ذلك وتلقي بالمسئولية كاملاً على عشيقها (السمندل) الذي أقسم أن ينبت في بطنها أطفالاً ويرى (أبوالحسن سلام ،٢٠٠٨) أن الأميرة تفكيرها الفطرى قائماً على التفاعل البنَّاء لأن إستمرار الحياة لايتحقق دون ذلك ، والتفاعل من جهتها يتحقق عن طريق التفاعل الجنسي بين ذكر وأنثى أي بينها وبين (السمندل) الذي تحبه وترى أن مظهر الحب هو ممارسة الجنس بين المحبين بوصفه فعلاً يؤدي إلى ثمرة تحمل خواص الحبيبين " ويرى الباحث أن هذا التفاعل مباح بين الأزواج فقط ولكن الأميرة الطفلة تتعامل مع هذا الواقع بفطريتها لأنها لم تجدْ من التربية الرعاية الأسرية ما يكفل لها الحماية ويمدها بالمعرفة والوعي.

والجنس عند (الأميرة) لا يقترن بالزواج لأنه قائم ومتحقق بالفعل وبالتالي فإن التفكير في الزواج يفقد المبرر والدافع له ولذلك لم تذكره ، أو تطلب من (السمندل) أن يتزوجها بينما نجد أن شخصية يرما فى مسرحية مأساة يرما للوركا التى تأثر بها الكاتب كانت متزوجة من (خوان) وكانت طاهرة وعفيفة وحافظت على شرفها ولم تفكرْ في الإنجاب من غيره رغم عقمه.

٢- سرد الحكايات النكتية

إن عدم توافر وسائل للهو والترفية داخل الكوخ يصبح البديل الطبيعي هو سرد القصص والحكايات للتخفيف من وطأة الحياة الرتيبة وخلق حالة من المتعة ،والتسلية ،والترفية ،وإشاعة روح المرح والدعابة . فالحكاية تساعد على تحقيق بعض الرغبات الفردية للإنسان كالهروب من ظروف بيئته وحدوده البيولوجية والإنطلاق إلى عالم من الخيال. ففي وطأة الإحساس بالقيد الزماني والمكاني يحاول الإنسان في الحكاية أن يكتسب لنفسه قدرة جديدة على تحطيم هذا القيد والإنطلاق من أسره فضلاً على

أن الحكاية تلبي بعض الحاجات الاجتماعية الفردية مثل بث قيم أخلاقية ،ودينية ،وتقديم النصح والأرشاد فضلاً على الوظيفة التعليمية والنقدية .

وتعرف الحكاية بأنها " قصة تتحرك في عالم غير واقعي ، ولاينص فيها على مكان وزمان محدد ، أوشخصيات محددة فدائماً هي زاخرة بالعجائب حيث يصارع فيها أبطال لا وزن لهم خصومهم ويتسلمون عروش وممالك ويتزوجون من أميرات . (سيث طومسون ، ١٩٩٧ – ٨٢)

والوصيفات باعتبارهن شخصيات ثانوية لايقتصر دورهم على تطوير مسار الفعل، وتسليط الضوء على الجوانب الخفية في شخصية (الأميرة) بل أيضاً الوقوف بجانبها ومساعدتها على تجاوز محنتها والتخفيف من شعورها بالوحدة والتي قد تُجلب اليأس والأحباط وتجعل من الحياة كئيبة وعديمة الجدوى ولذلك كانوا يقومون سرد بعض الحكايات المسلية التي تجلب لها السعادة .

الوصيفة الأولى : أعددت لها بعض الحكايات

الوصيفة الثانية : المرأة والملاح العربيد

لا يقرب من زوجته إلا أن رقرقها بالماء

الوصيفة الأولى : لا ..... لا

الوصيفة الثانية : الديك المحسور

يتحول عند الفجر أمير مؤتلف التاج

يهبط كل مساء ليصوصو في حضن الفلاحة

والفلاح يُعط بنومه

من الملاحظ أن الحكايات لا تخلو أيضاً من الملامح الجنسية والتى أصبحت قصية مترسخة فى اللاوعى عند الوصيفات ومحور رئيس فى حوارهن نتيجة حرمانهم من الزواج والأستقرار الأسرى.

الوصيفات يقص على (الأميرة) ما يسمى بالحكاية النكتية وهى " حكاية قصيرة ، أو طويلة تحكي نادرة أو مجموعة من النوادر يغلب عليها الطابع الفكاهي والضحك الناتج عن فعالية النكتة الملتصقة عضوياً ببعض سلوكيات الناس العادية وتصرفاتهم الهزلية. (محمد سعيدى ، ١٩٩٨ – ٦٥)

والحكاية النكتية المرحة تلعب دوراً نفسياً مهما بهدف الترويح والتنفيس عن كبتها الاجتماعي من جهة ونقد المجتمع وظواهره السلبية بل وسلوك البشر السيئ من جهة أخرى.

<u>توظيف الرمز من خلال الشخصيات التراثية</u>

أثناء سرد الحكايات ينتاب الوصيفة الثالثة هاجس خفي داخل نفسها حيث تعتقد أن سراً ما مدفون في أحجار الصمت يُوشك أن يبعث إليهن شبحاً تنشق عنه الظلمة ، وتشاركها في هذا الشعور الغامض (الأميرة)

الوصيفة الثالثة : صوت خطى تتردد في الساحة

الوصيفة الثانية : خطوات مبطئة متئدة

الأميرة : ليست خطواته

إن (الأميرة) ووصيفاتها في حالة ترقب وانتظار لقدوم (السمندل) ولكن يطرق عليهم باب الكوخ شخص نحيل ، رث الهيئة ، عليه تراب السفر ، والفقر يدعى (القرندل) حيث يبدو من حديثة أنه واثق من نفسه ، ويعرف هدفه جيداً وإلى من يقصد ، فالدية مهمة يريد أن ينجزها كما إنه لا يتحدث إلا بالرمز ومن هذه العبارات التى تحدث بها وتحمل الرمز .

القرندل: خبزى لم ينضجْ بعد ويعنى .. أى أنه متشوق للقاء السمندل

أن أنقذ ما أوحاه الصوت ويعنى .. أى ينقذهم من خطر السمندل

أنا مدعو أن ألقى أغنيتي ويعنى .. أى جاء للأنتقام والموت

الصوت ويعنى .. نداء القصاص والعدالة

وشخصية (القرندل) ترمزُ إلى الشعب الثائر ، والعدل والحقيقة فهو يحملُ في داخله أغنية لم تكتمل بعد وهو يبحث عن اكتمالها هذه الأغنية هى الحرية من ظلم الحاكم المستبد.

وشخصيتي القرندل والسمندل مأخوذتان من حكايات ألف ليلة وليلة (السمندل) يرمز لشخصية الملك الجائر الذي يغتصب الحكم لنفسه و(القرندل) من حكاية الجمال والثلاث بنات يوحى مظهرهم بالفقر والسخرية ولكنهم أبناء ملوك فقدوا ملكهم وإكتسبوا خبرة في الحياة ، وقدوم (القرندل) حمل معه مفارقة درامية وذلك لأن (الأميرة) ووصيفاتها كانوا ينتظرون قدوم (السمندل) فإذا بالقادم هو الذي جاء بوحي من الصوت ، والوحي قداسة .

بعد إنتهاء الحوار الذي يدور بين (القرندل والأميرة) ووصيفاتها يجلس في الركن الأيسر الأمامى للمسرح ناظراً للباب في إنتظار الرجل القادم ومولياً ظهره للجمهور بينما تقوم (الأميرة) ووصيفاتها بالإستعداد للحفلة ، وهى إعادة تمثيل الليلة الأخيرة لها في قصر الورد حيث أعتادت أن تفعل ذلك كل ليلة طيلة الخمسة عشر عاماً الماضية ، وأثناء الإستعداد يتفاجأه الجميع بدخول الرجل الذي ينتظرونه وهو (السمندل) الذي أصبح الملك بعد أن أغتصب العرش حيث جاء يتصنع بالكذب والخداع وبكلماته البراقة ويدعو (الأميرة) باسم الحب الذي جمع بينهما أن تغفرله كل خطاياه وتعود معه إلى القصر ، وعندما يبدو عليها مظاهر التردد في العودة إليه تندهش الوصيفات من رد فعلها فهو الذي قتل أباها ، واغتصب العرش ، وأفسد حياتها.

يصرخ (السمندل) في وجوهن طالباً منهن الكف عن الحديث.

السمندل : صمتاً يا شمطاء

لم افسده لكني أنضجته

صارت بنت العشرين

تحت جناحي أمرأة حافلة بالشهوة والنار.

ويبدأ في تنفيذ خطته الشريرة للإيقاع بها فهو يعرفها جيداً

ويعرف نقطة ضعفها وهى عشقها له وهذا ما تؤكده

(الأميرة) بإعترافها .

الأميرة : لا تنسى المرأة أول رجل باتت ساخنة في كفيه

تستخفى ذكراه كما تستخفى الدوامة في الماء

كما أنها كانت تنتظر لقاءه كل ليلة فى مخدعها بل أنها كانت تقيس الوقت بالهنيهات وهى وحدة زمنية صغيرة وشعور (الأميرة) بثقلها على الرغم من أنها قصيرة يكشف عن شدة إشتياقها له .

التحول من خلال المفارقة في قياس الوقت

في قصر الورد كانت الأميرة تنتظر (السمندل) كل ليلة في مخدعها وتقيس الوقت بالهنيهات واللحظات وبينما **في الكوخ** كانت تقيس الوقت باليالى والأيام ، والشهور ، والسنوات .

أعتمد (السمندل) في مخططاته للإيقاع بالأميرة على الآتى

١- الزكريات الجنسية

سعى (السمندل) إلى تحريك مشاعر (الأميرة) من خلال إثارتها وتذكيرها بالذكريات الجنسية التى كانت تجمع بينهما فهو يعرف مدى تعطشها للجنس وخاصة أنها حرمت منه طيلة الخمسة عشر خريفاً الماضية ويدرك أيضاً أنه المحرك لها فهى أمرأة تفكر بجسدها وترى (سوسن رجب ، ١٩٩٥ -١١) أن الحرمان الجنسي قد يتحول إلى مشكلة تسهم في تحديد ملامح الشخصية فكر أو سلوكاً ، ولغه ، وتطوراً

بحيث لايمكن التوصل إلى فهم صحيح لإبعاد الشخصية ومسار تطورها دون ان يوضع الحرمان الجنسي في الإعتبار ، وقد يكون مجرد وجه من وجوه عديدة لأزمة الشخصية. إن احتياجات الإنسان متعددة والجنس إحتياج إنساني ضروري يحتاج إلي الإشباع مثله في ذلك مثل الإحتياجات الأساسية الأخري للإنسان وإذا لم يتحققْ هذا الإحتياج ، أو تحقق بشكل غير كاف فإن الشخصية تهتز وتفتقد التوافق والإنسجام ويكون اللاتحقق الجنسي هو الخلل الرئيس في الشخصية ومن ثم المحرك لها والدافع لافعالها والمتحكم في حياتها ماضيها وحاضرها "وقد ظهر ذلك من خلال النكات الفكاهية الجنسية ، والحكايات الشعبية .

السمندل : اذكر حين أملتك نحوي أول مرة
واهتز النهدان كما يرتجف العصفور المبتل
وتمايل قدك كالغصن المثقل
في العام السادس من صحبتنا
وتعاقنا حتي مات الظل ومات النور
في حضننا .

يقوم (السمندل) بإسترجاع صورة الفعل الجنسي الذي تحقق بينهما وبعزواته الذكورية لأنوثتها البكر ولحظات الإنتشاء الجنسي لأن في استرجاعها فيه نشوة لها وفي ذكرها علي مسامعها إثارة لها

السمندل : كنت تقولين إذ داعبك الحب فأيقظ أو تارك
ياقمري العريان
ياوردتي الملتهبه
يدالك حبل وضلوعي عربة
قدني إلي حدائق النيران

يذكرها أيضاً بلحظات الشبق الجنسي وهي حالة لايكون دونها كلام عن الجنس وهو فعل تمهيدي سابق للعملية الجنسية ومشعل لنار عاطفتها وهو لاحق لها استكمالاً لنشوة الغزو الجنسي والانتصار للشهوة بعد تحققها.

(أبو الحسن سلام ، ٢٠٠٨)

إن قيمة الجنس عند الرجل تختلف عنها عند المرأة ، فالنشاط الجنسي غاية في حد ذاته عند الرجل ،أو بمعني أخر خاتمة المطاف ، أما عند المرأة فهو بداية وسيلة لغاية حقيقية أكبر وهي إنجاب الأطفال (عبد الرحمن عيسون ، دت – ٦٠) ومن هنا تأتى خطورة النطفة التى يلقيها الرجل فى رحم المرأة ثم يتركها بمفردها تواجه مصيرها.

وتكرار طلب (الأميرة) رمز الوطن من (السمندل) رمز الحاكم أن يمنحها طفلاً تأكيد على عدم قدرته على الحكم فالطفل هنا يرمز للمستقبل والكاتب يريد ان يقول أن الوطن يطلب من الحاكم أن يحقق له الأمن والإستقرار والرخاء والعبور الأمن للمستقبل ولكن (السمندل) عاجز عن تحقيق ذلك بسبب عقمه وعدم قدرته علي الإنجاب وهو يذكرها بذلك .

السمندل : أنا لا أحكي ولكني اتذكر

بل أذكر ذات مساء همست بأذني

أمطر في بطني طفلاً

<u>جماليات البذاءة في الحوار الجنسي</u>

يري (أبوالحسن سلام ، ٢٠٠٨) " أن للبذاءة ايضاً جماليات ترفعها من قاع الإنحطاط والإسفاف والتهتك الي مصاف الصور الشعرية ولوحات (مانية) وسحر عري راقصات الباليه فمع أن الكاتب يتكلم كلاماً بذيئاً إلا أنه لايصيب أسماعنا بالبذاءة لأنها بذاءة أطلقها لسان شاعر فإنسابت في صورة تغلفها فكرة "

وعندما لم تفلْح الذكريات الجنسية في إيقاط مشاعرها نحوه يتجه إلي استخدام إستراتيجية أخري تعبر عن وضاعة وحقارة شخصيته التى تشبه سلوك وتصرفات البغايا والقوادين وهي

المعايرة الجنسية

وهي أن يذكر من صفاتها وأعمالها مايدعو إلي الخجل بقصد الشماتة والتشفي فيها وهذا سلوك مشين وخلق شيطاني

السمندل : بللت عروقك بالحلوي والقبلات

حتي دارت اثمارك في ثوبك

فهززت غصونك فانقرط العقد

الأميرة : لا يحكي عن مضجعه إلا رجل وغد

يكشف (السمندل) عن سذاجة وعدم وعي (الأميرة) الطفلة وكيف أنه خدعها بالحلوي والقبلات إن سلوكه يبين شخصيته المريضة فهو يعاني من السادية التي تعني الحصول علي اللذة والمتعة من خلال ألم ومعاناة الآخرين سواء كان ذلك نفسياً ، أو بدنياً ، او جنسياً والشخص السادي متسلط وعديم الرحمة ويسعي إلي تحقير وإهانة وإذلال الأخرين ، وسحق آدميتهم وجُرح كرامتهم ويتلذذ بذلك كما أنه لايشعر بالذنب عند ارتكابه الأخطاء والمفارقة الدرامية في هذا الموقف أن (الأميرة) التي تعارض الخيانة والكذب وإنهيار القيم الأخلاقية عند (السمندل) نجدها في نفس الوقت تشاركه في تعميق هذا الإنهيار الأخلاقي وذلك عندما تركت له جسدها يلهوبه ومهدت له الطريق لسرقة مفتاح القصر وخاتم الملك وتغاضت عنه عندما قتل والدها الملك خنقاً.

من خلال ماسبق يتضح الآتي :-

١- استخدام الكاتب النقلات المفاجئة والسريعة التي تقفز بالحدث والشخصية إلي أحداث ليست مترتبة علي ماسبقها (فالسمندل) جاء إلي (الأميرة) مستعطفاً يطلب

منها أن تغفر له كل خطاياه ، فإذابه ينتقل إلي الحكي عن الذكريات الجنسية و اللقاءات التي كانت تجمع بينهما ثم ينتقل فجأة إلي المعايرة الجنسية بهدف الشماتة والتشفي فيها .

٢- هذه النقلات المفاجئة التي تقفز بالحدث والشخصية لها وظيفة درامية وهي إحداث التغريب وكسر في نفس المتلقي عادة التلقى وعدم الإستسلام للنص وإجباره علي التفكير فيما هو قائم .

٣- حاول الكاتب إظهار قانون الصراع بين القوي في مواجهة الضعيف عندما أعطي (للمسندل) إدارة الصراع وجعل حوراته طويلة وكثيرة تسمح له بالحديث المفصل وإضافة الجزئيات والتفاصيل حول طبيعة العلاقة بينه وبين (الأميرة) التي كانت قليلة الكلام مقتضبة العبارة وذلك لأنها فى الجانب الضعيف الذي لايسمح لها بمناطحته وهذا الموقف يضاعف فينا الشعور بالمأساة وإستنكار ماحدث .

تضع (الأميرة) حداً لوجود مهزوم وتمزق إنساني مخيف وذلك عندما تغير مجري الحديث وتسأله عن احوال الشعب في المملكة وهنا تبدأ مرحلة جديدة من مراحل تحول الشخصية .

<u>المرحلة الثالثة من مراحل التحول في شخصية الأميرة</u>

يظهر هذا التحول الإيجابي من خلال أدراك (الاميرة) لأول مرة أن لها وطن وشعب تركته فريسة (للسمندل) فقد أفقتدت الإحساس بالمسؤلية طول الفترة السابقة وأنها لاتزال الحاكمة الشرعية للمملكة منذ أن غادرت قصر الورد وهي طفلة مع وصيفاتها منذ خمسة عشر عاماً لتنتقل للعيش فى كوخ صغير فى غابة السرو.

<u>أبعاد شخصية الأميرة في هذه المرحلة</u>

فتاة راشدة أي أنها وصلت سن البلوغ والأهلية للتصرف بمعنى أنها الآن أصبحت قادرة على إدارة أمور المملكة بمفردها إلا أنها غير ناضجة علي المستوى النفسى

والعاطفي وحسن التدبير فمشاعرها مضطربة ومتداخلة وهي لاتزال تحب (السمندل) وتتأرجح فى مشاعرها مابين الحيرة ،والقلق ،والتردد .

إن (الأميرة) تريد الإطمئنان علي أحوال الرعية ولذلك تطلب من (السمندل) إن يصارحها القول ويخبرها بصدق فإذا به لأول مرة يعترف لها بالحقيقة

السمندل : أنا مقهور يتشتف ملكي من حولي كلحاء الشجرة

انكرني الحراس

الأميرة : والقادة والجند

السمندل : هجروني

الأميرة : ماذا لوعدت معاك

السمندل : قد يصفو الأمر

إذا فهو جاء لمصلحته الشخصية وليس ندماً عما أقترفه من جرم فى حق (الأميرة) وأبيها وشعبها ولهذا فهو لايستحق الغفران، إن الحب النابع من إستجابة عاطفية وحسية تغذيها صداقة العقل وترعاها مشاركة الفكر ويحرسها تألف الطبع وحنان القلب وهو الذي يدفع إلى التجاوز والتسامح وينزع إلي الثبات في وجه أحداث الزمن ويغري بالبذل والتضحية وإنكار الذات ولكن (السمندل) ليس عاشقاً حقيقياً بل أنه كذاب ومخادع جاء إليها بعد أن أدرك أن ملكه بدأ يتشقف ويتصدع تمهيداً لإنهياره وسقوطه نتيجة دكتاتوريته وإستبداده ،ولأن (الأميرة) هي الوحيدة التي تمتلك الحق الشرعي في حكم المملكة بعد وفاة أبيها، فقد جاء يستعطفها ويتودد إليها لكي تعود معه مرة ثانية إلي القصر حتي تهدأ ثورة الشعب وغضبه ضده لتكتشف (الأميرة) أنه تعود علي الكذب وأنه جاء إليها من أجل مساعدته على تجاوز محنته فقط. إن (السمندل) لايعلم أن (الأميرة) الطفلة أصبحت فتاة ناضجة وأن الحياة القاسية التى مرت بها قد اكسبتها المعرفة والخبرة ومن ثم الوعى وإدراك الحقيقي من المزيف وأنه

من الصعب عليه أن يخدعها مرة أخري وهي أيضاً أيقنت بذلك ولهذا تسأله سؤالاً محدداً

الأميرة : هل تكسر باب الزمن الميت

وتبلل أحزاني بالحلوي والقبلات

هل ستعيد إلي الطفلة ؟

لكن الرجل العقيم يراوغ ويزيف " إن فكرة البحث عن الإخصاب والمرأة المتشوقة للحمل والرجل الديكتاتور العاجز عن العطاء هي من السمات الواضحة في مسرحيات الشاعر الأسباني لوركا " (محمد السيد عيد ، ١٩٨٧ – ٢٧)

ولذا نري أثره واضحاً في هذه المسرحية . إن الديكتاتور العقيم جعل من المملكة سجناً ترفرفُ عليه رايات العقم ولهذا أصبح علي الجميع أن يسعى للخلاص الذي أخذ طريقه المواجهة بالعنف ويأتي الخلاص من خلال (القرندل) رمز الشعب ، والحرية ، والعدل والذي يحمل بداخله أغنية لم تكتملْ بعد وهي الإنتقام والموت ولهذا يجري محاكمة سريعة يحاكم فيها (السمندل) المغتصب للعرش ، ويشتد الحوار بين طرفي الصراع بشكل لايسمح بإشتراك طرف ثالث فالمواجهة تتمُ مباشرة بينهما بحيث لاتحتاجُ لَمنْ يصنعها حيث يتلو (القرندل) عليه الحكم وحيثياته سريعاً

القرندل : طعنت قلب مدينتنا ذات مساء كذبه

فاعنلت واسترخت مثقله بالجرح

والليلة قد تهوي ميته أنهاراً وتلالاً ومنازل

لو ولدت في ساحتها أخري

بعد أن يفرغ من تلاوة الحكم يقرر التنفيذ فوراً حيث يضع بديه حول عنقه وينظر إليه حتي يظهر ظله في عينيه ويسدد إليه عدة طعنات قاتلة تؤدي بحياته لتكتمل بذلك الأغنية التى أتى من أجلها .

إن الحياة القبيحة المنفردة تنعكس علي الشخصيات المزيفة والمشبوهه والملوثة وتقود إلـي نهايـات تعيسـة ،فـالموت المأسـوي المفـاجئ كـان عقـاب (السـمندل) وبـذلك فهـو لايتثير فـي المتلفـي حزنـاً ، أو إشـفاقاً والكاتـب يـدين مثـل هـذه الشخصـيات ويعاقبهـا بالقتـل . ليتحـول الكـوخ الـذي كـان بمثابـة السـجن للأميـرة ووصـيفاتها طيلـة الخمسـة عشر خريفاً إلي مقبرة يتواري فيه جسد (السمندل)

ومما سبق يمكن القول أن مسرح (عبد الصبور) " دائماً فـي حالـة إنتظـار المخلص ، وفـي حالـة إختيـار بـين القـول والفعـل ولأنـه مـع الفعـل فهـو يـدين القـول الضـعيف وبمصرع (السمندل) علي يد (القرندل) المخلص تجسيد لقوة الفعل وتحويل الكلمة إلـي عمل حقيقي وعطاء ولذلك يقدم الكاتب الكلمة في مقابل الفعل ، أو السيف المبصر ، أو الحكمة الفاعلة حلاً للصراع الدرامي في مسرحه حتي تتحقق النبؤة علي يدَ منْ يسـتطيع أن ينطلـق بقـوة ويخلـص الـوطن مـن الظلـم ، والضـعف والتفكـك والعجـز (مدحت الجيار ، ٢٠٠٦ -١٦٣)

بعد أن ينتهي المخلص من مهمته وقبل أن يغادر من باب الكوخ يتجه إلي (الأميرة/الوطن) ليسدي لها بعض النصائح

القرندل : يا امرأة وأميرة

كوني سيدة وأميرة

لاتثني ركبتك النورانية في استخذاء

في حفوى رجل من طين

ايا من كان

اضطجعي مع نفسك

ولتكفك ذاتك

ليكن كل الفرسان والشجعان

ممن يحلو مرأهم في عينيك

لك خداماً لاعشاقاً

وعشاقاً لا معشوقين

إنّ الشعب (الوطن) يجب أن يترفع عن فكرة عبادة الفرد فالحاكم هو خادم للشعب وليس العكس ويري (أبو الحسن سلام ٢٠١٢) "أن (القرندل) ثائر ظلي لأنه أتي من حيث المجهول ومضي في غياهب المجهول كما لو كانت الأرض قد إنشقت عنه فجأة ، أو هبط من السماء فبدأ كمخلص وهمي ، أوغيبي لذلك يمكن القول أن (عبد الصبور) قد صنع شخصياته المسرحية ظلالاً لواقع سحري واقع لايشبه الواقع الحقيقي وهو يُعد جزءً من أدواته المتعددة التى استعان بها لخدمة الشكل المسرحى".

<u>التحول الرابع في شخصية الأميرة</u>

إن موت (السمندل) كان الجزاء العادل لما اقترفه في حق (الملك) المغدور به والمملكة التي حكمها بالاستبداد والقهر ، و(الأميرة) التي أفسد حياتها كما ان نصائح (القرندل) لها كان بمثابة الدواء الذي شفت به كل جروحها وجعلها تتحرر نهائياً من العشق الزائف فقد عُزلت عن الحياة وسُلب منها كل شئ فكان لابد من المراجعة وحساب النفس وإكتشاف الأخطاء وتحديد سبل العلاج هو ضرورة التخلص من أثار الماضي المخزي الذي أجُبرت علي خوض عمارة ودفعت ثمنه بصورة سلبية ومهينة لأنوثتها ووجودها الإنساني ولهذا نجدها قد أدارت ظهرها لجثة (السمندل) وكأنها لا تعرفه ، لتلمع في وجهها إبتسامة بالغة الضياء وعيناها مغلقتان كأنها تحلم ، وعندما تندفع إليها الوصيفة الثالثة لتطمئن عليها تجدها وكأنها تفيق من حلم وقد أدارت ظهرها للمشهد السابق كله . إنها الأن تريد الحق في الحياة وخاصة أن إرادة الإنسان فيها لم تقهرْ ، ولذلك تطلبُ من وصيفاتها أن يستعدن لمغادرة الكوخ والعودة مرة أخري إلي القصر فهي الأن أصبحت سيدة وأميرة .

الأميرة : لا بأس

فأمشى في طرقات الغابة

حتي أبواب القصر

سأدخل ساحة قصري مترجلة

حتي أتلقى من خدمي ورعاياي

ما يبهج نفسي من حب وخضوع

إن (الأميرة) أصبحت الأن تمتلك ذاتها وأبعاد وجودها بعد أن أكسرت حواجز الإستلاب والخضوع والقيام بدور الأنثي الجسد حيث عانقت وجوداً حراً رحب الأفاق وأصبحت أميرة حره الوجدان والكيان

أبعاد شخصية الأميرة في هذه المرحلة

سيدة وأميرة ناضجة وواعية اكتسبت الخبرة والمعرفة تفكر بعقلها لديها الثقة بالنفس ،والقدرة علي تحمل المسئولية. أدركت أن لها شعباً ومملكة وأنها الحاكمة الشرعية لها . **ويري الباحث** إن التحرر الحقيقي لن يكتملَ إلا إذا سمت شخصيتهاً وتحققت فيها عناصر القوة في كل تصرفاتها فهي يجب أن تتلقي ألوان الحب ولاتعطيه ويتوازي هذا التحرر مع الخروج من الكوخ الفقير الضيق الذى يمثل الماضي والسجن ، وضيق الأفق ،والتوهه ،والكمون ،إلي القصر الواسع الرحب حيث الإحساس بالراحة والأمن والسعادة ، وعلي **المستوي الاجتماعي** الخروج إلي عصر مغاير في الحكم والسلطة وبذلك يكون الإتساع في المكان تأكيداً علي حرية الفرد . ولا شك في أن البهجة النفسية التي تشعر بها (الأميرة) هي السبب وراء قطع هذه المسافة المظلمة والطويلة من طرقات الغاية إلي أبواب القصير.

الخاتمة

إن مسرح " صلاح عبد الصبور " يصور مأساة الإنسان فى القرن العشرين وما لاحقه من ظلم وقسوة من قبل أخيه الإنسان دون سبب معقول وفيه تأكيد على خواء الإنسان فى عصر لا يعرف الألفة والمحبة كما يصور أيضاً العلاقة بين الحاكم والمحكوم في المجتمعات الحديثة وكيف تتحول أحلام الديمقراطية إلي دكتاتورية صارخة ترفض أي محاولة للإصلاح وتعمل علي نشر الخوف والرعب والفقر ومآسي الشر، والظلم بين أفراد الشعب حتي لايجرؤ أحد علي المعارضة فيضطر الجميع إلي الرضوخ والإستسلام .

نتائج البحث

١- مرت شخصية البطلة بعده تحولات درامية تقسم إلي مراحل هي

أ- المرحلة الأولي : كانت فيها طفلة صغيرة

تركت جسدها يلهوبة (السمندل) ومهدت له الطريق لسرقة مفتاح القصر وخاتم الملك فما كان منه إلا أن قتل أبيها واستولي علي العرش لنفسه .

ب – المرحلة الثانية : كانت فيها فتاة

انتقلت للعيش في كوخ صغير في وادي مخيف يقع في غابة السرو لمدة خمسة عشر خريفاً حيث تغير أسلوب وطريقة حياتها وتحولت من العزة والرفعة والشموخ إلي الذل والإنكسار ، ومن الترف والرفاهية إلي الفقر والجدب ، ومن الأمن والطمأنينة الي الخوف والرعب ومن الراحة والسكينة إلي الحيرة والقلق

جـ – المرحلة الثالثة : كانت فيها شابة

كما بدأت تشعر بالمسئولية من خلال إدراكها أن لها شعب ومملكة تركتها (للسمندل) الذي جعل المملكة سجناً ترفرف عليها رايات العقم والأستبداد ، وعندما عاد إليها بعد أن بدأ حكمة يتشقق ويتصدع رفضت العودة معه إلي أن قتله (القرندل)

د – المرحلة الرابعة :

تحولت شخصية الأميرة إلى سيدة ناضجة وواعية . حيث اكتسبت المعرفة والخبرة التى تؤهلها لتكون قادرة علي الفعل وتحمل مسؤلية شعب ومملكة

٢– لجأ الكاتب لإستخدام الرمز لما يحمله من قناع فني وحاول تعرية الواقع ونقده وقد حملت الشخصيات رموز وذلك علي النحو التالي

أ – الأميرة كانت رمز للوطن المستباح والحق الضائع والكرامة والمهدرة

ب – السمندل رمز للحاكم العقيم الظالم المستبد الذي إنتهك حرية الوطن

جـ – القرندل المخلص رمز للشعب والعدالة الذي استطاع القضاء علي الحاكم المستبدل ومنح الحرية للوطن

٣– وظف الكاتب بعض التقينات الدرامية مثل تقنية إسترجاع الحدث والمسرح داخل المسرح الذي أعطي بعدين زمانيين يتفاعلان وهو بذلك يقطع التسلسل الدرامي ويعمل علي تغريب الحدث ليكشف أمام المتلقي الواقع من أجل التفكير في تغييره كما عمل علي تغريب الشخصيات بتحميلها صفات شخصيات تراثية ولا شك أن هذه التقنيات جعلت الشخصيات تشارك في اللعبة المسرحية بوصفهم مؤدين ومتلقين في ذات الوقت .

٤– إلتجأ الكاتب إلي التراث ليستقي منه مادته ، حيث وجده زاخراً بالقصص والحكايات التي دعته إلي الإهتمام بهذا النبع الخصب من الأحداث التي مرت بالإنسان في حقب مختلفة من حياته ، وقد إستفاد منه حين إستخراج من بين سطوره قصة الساطرون وابنته النظيرة ، وحكايات ألف ليلة وليله وشخصيتي القرندل والسمندل ، والحكايات الشعبية المسلية والنكات الفكاهية وغيرها .

٥– علي الرغم من أن شخصية (الأميرة) هي الشخصية الرئيسة والبطلة في هذه المسرحية إلا أنها لم تكن قادرة على الفل إلا فى المرحلة الرابعة والأخيرة من مراحل تحول شخصيتها لأنها كانت طفلة صغيرة ، وضعيفة ثم أصبحت منفية ، ومطوية ،

ومستسلمة لواقعها لاتملك من الأمر شيئاً بينما شخصية (السمندل) كان هو القادر علي الفعل والمتحكم في الأمور ولذلك فالصراع كان يدور بين القوي الظالم في مواجهة الضعيف الذي يحتاج إلي المخلص الذي يصارع القوي الظالم ويقضي عليه ويوهب الحرية للضعيف

٦- جسّد الكاتب شخصية عبثية في موقف عبثي وفق تقينات مسرح العبث ،أو اللامعقول وهو شخصية (القرندل) المخلص الذي أتي من المجهول ومضي في غياهب المجهول .

٧- تنوع الصراع الدرامي في المسرحية مابين

أ – صراع خارجي: دار بين (السمندل) الحاكم الظالم المستبد و(القرندل) المخلص رمز الشعب والعدالة الذي إستطاع القضاء عليه جزاء ما اقترفه في حق الوطن

ب- صراع داخلي : داخل نفس (الأميرة) وذلك عندما تعرضت للاختيار إما أن تخسر والدها وحبيبها أو ترضي بخسارة واحدة اختارت حبيبها والتضحية بأبيها والممكلة. أيضاً الصراع النفسي في إنتظار قدوم (السمندل) طيلة الخمسة عشر عاماً حيث كانت تقيسي الوقت بالساعات والأيام والشهور والسنوات

٨- رسم الكاتب صورة لعلاقة المرأة بالمرأة من خلال (الأميرة) ووصيفاتها الثلاثة فاستنطق الوصيفات عواطف الحب ، والأمومة ،والحنان ،والعطف ،والشفقة ،والإحتواء ،والخوف ،والرحمة فضلاً عن قيم النصح والإرشاد ،والصدق ،والإخلاص ،والأمانة ،والأحترام ،والتبجيل أما الأميرة فااستنطق فيها عواطف متباينة هي العشق الزائف ، والشهوة والخنوع والإستسلام والإنقياد ، والخيانة والرضوخ وقد استطاع الكاتب تسجيل انفعالاتهن والتعبير عن معاناتهن فكان لكل منهن طريقته وأسلوبه الخاص في التعبير.

٩- قدم الكاتب القهر بمفاهيمه المختلفة داخل شخصية (الأميرة) وذلك علي النحو الآتي

- القهر الجسدي : وتجلي بوصفه موضوعاً للرغبة والشهوة ،وامتهان الأنوثة والكرامة

- القهر النفسي : وظهر من خلال الإحساس بالذنب ،والحيرة ،والقلق ،والتردد والإنتظار

- القهر الإجتماعي : وتمثل في فقدان والدها ، والإنتقال للعيش في الكوخ حيث حياة الفقر ،والجدب ،والذل والإنكسار

١٠- قدم الكاتب لغة رمزية محتفظاً بقواعدها البلاغية ، ووظف شعر التفعيلة وهذا ما جعل الإيقاع يختلف باختلاف البحور الشعرية ، كما ظهر التلوين الصوتي واختلاف حالات المتحدثين بل المتحدث الواحد من لحظة لأخري فوجدنا تغييراً في نغم الحديث وإيقاعه كما أختلف الوزن من متحدث لآخر ومن موقف لآخر ومن حالة لأخرى .

١١- تعددت وتنوعت المصادر التي تأثر بها مسرح (صلاح عبد الصور) وهي بيرتولد بترخت ، ولويجى بيراندللو ، وت .س اليوت ،ووليام شكسبير ، تشيكوف ، ويوجين اونيسكو ، والشعر الرمزى الفرنسي ، والألماني عند بودلير ،وريلكه ،وكتاب مسرح العبث ،وكنوز الفلسفات الهندية .ومن التراث العربي شعر الصعاليك ،وشعر الحكمه ،وأعلام الصوفين ،وأبو العلا المعري

١٢- يعتبر الشاعر الأسباني فيدريك جارثيا لوركا هو من أكثر كتاب المسرح العالمي تأثيراً علي الكاتب في هذه المسرحية وتجلي هذا التأثير في الآتي

- المرأة التي تبحث عن الإخصاب والانجاب

- العقم صفة خاصة بالرجل

- الارتباط القوي بين الديكتاتورية والعقم

- الاحتفال بالجنس وسيلة لتجسيد الأزمة في المسرحية

- العنف يمثل سبيل الخلاص

١٣- علي الرغم من التشابه الكبير بين شخصيتي الأميرة فى مسرحية الأميرة تنتظر ويرما للوركا فى مسرحية مأساة يرما إلا أن الأخير كان دائماً يُعلي ويحافظ علي قيمة الشرف وعدم التفريض في العرض وهذا مالم يهتم به عبد الصبور.

قائمة المراجع

١ – إبراهيم حمادة : أرسطو فن الشعر،القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٨٩

٢- ــ : أرسطو فن الشعر ، القاهرة ، هلا للنشر والتوزيع ، دت

٣- ــ: معجم المصطلحات الدرامية، القاهرة، دار المعارف ، ١٩٨٥

٤- ــ: نفس المرجع السابق .

٥- إبراهيم مصطفي وآخرون : معجم الوسيط ، مادة ، ش ، خ ، ص ، القاهرة المكتبة الإسلامية للطباعة ، دت

٦- أبو الحسن سلام : المرأة في مسرح صلاح عبد الصبور ، قناة الحوار المتمدن علي اليوتيوب ، بتاريخ ٢٠٠٨/١٢/٢٤

٧- نفس المرجع السابق

٨- نفس المرجع السابق

٩- نفس المرجع السابق

١٠- أبو الحسن سلام : فكرة المخلص في المسرح الشعري ، قناة الحوارالمتمدن علي اليوتيوب ، بتاريخ ٢٠١٢ /١١/٢١

١١- نفس المرجع السابق

١٢- اسماء تريس : خصائص المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور ، مسرحية الأميرة تنتظر نموذجاً ،رسالة ماجستير كلية

الأداب واللغات ،جامعة قاصدي مرباح ورقله ،الجزائر
٢٠١٧،
١٣- نفس المرجع السابق
١٤- أحمد السيد أحمد : شخصية الفلاح في المسرح المصري ، رسالة ماجستير كلية التربية النوعية ، جامعة عين شمس،٢٠٠٧ .
١٥- أريك فروم : الإنسان بين الجوهر والمظهر ،ترجمة سعد زهران ،الكويت ،المجلس الوطنى للثقافة والفنون والأداب ، سلسلة عالم المعرفة ، ١٩٩٥م.
١٦- أمال جوده : الوحدة النفسية وعلاقتها بالإكتئاب لدى عينة من الطلاب والطالبات بجامعة الأقصى ، مجلة كلية التربية ، جامعة عين شمس ، العدد (٣٠) الجزء الأول ، ٢٠٠٦
١٧- حورية محمد حمو : تأصيل المسرح العربي بين النظرية والتطبيق ، دمشق ، منشورات إتحاد الكتاب العرب ، ١٩٩٩ م
١٨- جبور عبد النور : المعجم الأدبي ، بيروت ، دار العلم للملايين ، ٢٠٠٩ م
١٩- جميل صليب : المعجم الفلسفي ، بيروت ، دار الكتاب اللبناني ، ٢٠٠٥ م
٢٠- رجب أحمد : المسرح داخل المسرح ومسرحية ليلي والمجنون لصلاح عبد الصبور ،مجلة كلية الأداب ،جامعة الأزهر، العدد الرابع والعشرون ،الجزء العاشر، ٢٠٢٠
٢١- رشاد رشدي : نظرية الدراما من ارسطو الي الأن ، القاهرة مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٩٢ م
٢٢- سعد الدين وهبه : مسرحية المسامير ، القاهرة ، وزارة الثقافة ، دار الكتاب العربي ، سبتمبر ، ١٩٧٦ م

٢٣- سعيدة ناجي ،وعفاف حوامدي: توظف الرمز في مسرحية فاوست والأميرة الصلعاء لعبد الكريم برشيد ، رسالة ماجستير كلية الأداب واللغات ، جامعة الشهيد حمة لخضر ،المغرب ٢٠٢٠،

٢٤- سوسن رجب : صورة المرأة في الراوية المصرية ، رسالة ماجستير ، كلية الأداب ، جامعة المنيا ، ١٩٩٥ م

٢٥- نفس المرجع السابق

٢٦ – نفس المرجع السابق

٢٧ – سيث طومسون : الحكاية الشعبية عالميتها وأشكالها ، ترجمة أحمد أدم ، القاهرة ، مجلة الفنون المسرحية ، ١٩٩٧ م

٢٨- صلاح عبد الصبور: مسرحية الأميرة تنتظر، بيروت، دار العودة ،٢٠٠٣م

٢٩- صلاح عبد الصبور : الديوان ، بيروت ، دارالعودة ، مج ٣ ، ١٩٧٧ م

٣٠- صفوت شعلان: الحلم والواقع ، القاهرة ، مجلة المسرح ، العدد السادس ديسمبر ، ١٩٨٠

٣١- عدنان بن دربل : فن كتابة المسرحية ،دمشق ،منشورات إتحاد الكتاب العرب ،٢٠٠٤م

٣٢- عبد القادر القط : فن المسرحية ، القاهرة ، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان ، ط٣ ، ٢٠٠٢م

٣٣- عبد القادر القط : فنون الأدب المسرحية ،القاهرة ،دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، دت

٣٤- عادل النادي : الفنون الدرامية ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٨٧ م

٣٥- عز الدين اسماعيل : الأدب وفنونه، القاهرة،دار الفكر العربي، ط ٤،٢٠٠٧

٣٦ – عبد الرحمن بدوي : أرسطو فن الشعر ، بيروت ، دار الثقافة ، ٢٠٠٠ م

٣٧– عبد الرحمن عيسون وعلي عبد الحميد : صحتك النفسية ، والجنسية ، القاهرة ،مطبعة دار التأليف ،دت

٣٨– عبدالحميد أبوحطب:البروفيل الشخصي،القاهرة،دار النهضة العربية،١٩٩٥م

٣٩– فؤاد صالح : علم المسرحية وفق كتابتها ، الاردن ، دار الكندي للنشر ، دت

٤٠– فاخر عاقل : معجم علم النفس ، بيروت ، دار العلم للملايين، ط ٥ ، ٢٠٠٥

٤١– نفس المرجع السابق

٤٢– قاسم حسن : النكتة والإنساق الثقافية " فضح المستور وإنتهاك المحظور " إصدار الكتاب السنوي لشبكة العلوم النفسية العربية ٢٠١٨ م

٤٣– كمال الدين حسين : التراث الشعبي في المسرح المصري المعاصر ، القاهرة ، الدار المصرية اللبنانية ، ١٩٩٣ م

٤٤– لاجوسي اجري : فن كتابة المسرحية ، ترجمة دريني خشبة ، الكويت ، دار الصباح ، ١٩٩٣ م

٤٥– مدحت الجيار : المسرح العربي ، القاهرة ، كتاب الجمهورية ، دار الجمهورية للصحافة ، عدد يونية ، ٢٠٠٦

٤٦– محمد محمود : مسرح صلاح عبد الصبور ، بغداد ، دار الشئون الثقافية العامة ٢٠٢٠ م

٤٧– محمد حمدي : نظرية الدراما الإغريقية ، مكتبة لبنان الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان ، دت

٤٨– مصطفي علي : الشخصية المصرية في مسرح رشاد رشدي ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٨٤ م

٤٩- محمد السيد : أثر لوركا في مسرح صلاح عبد الصبور ، القاهرة ، مجلة المسرح ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، العدد الثالث ، يوليو ، واغسطس ، ديسمبر ، ١٩٨٧ م

٥٠- محمد سعيدي : الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق ، القاهرة ديوان المطبوعات الجامعية ، ١٩٩٨ م

٥١- نوزاد جعدان : البعد الرمزي في مسرحيات صلاح عبد الصبور ، مجنون ليلي نموذجاً ، المجلة الأكاديمية العربية في الدنمارك ، العدد ٢٤ السنة الثالثة عشر ، ٢٠٢٠

٥٢- نوال بنت ناصر : شعرية الزمن في مسرحية الأميرة تنتظر لصلاح عبد الصبور، الرياض،اصدارات الجزيرة الثقافية، ٢٠٠٧

٥٣- هنريك ابسن : مسرحية بيت الدمية ، ترجمة كامل يوسف ، القاهرة مكتبة مصر ، دت .

المراجع الأجنبية

54- patrice pavis : dictionnaira, du thea'tre rman,dcil on, venf,paris,2002

55- jhan brain : writing anavel,Eyre methuen landan,2004.

56- ja mes mulvihill,William Hazlitt : dramatic textanpper for mance, studies in English literature,1500- 1900 ,vol ,41 , No 4 , 2000.

57- William congrere,: techniques of characterization,USA, 2000.