مجلة كلية الآداب بقنا (دورية أكاديمية علمية محكمة)

خصوصية الرؤية وجماليات الأداة في مسرحيات سيدة المسرح السعودي (ملحة عبدالله) مقاربة سوسيولوجية فنية

د. منتصر نبيه محمد صديق

أستاذ مساعد بقسم الدراسات الأدبية

كلية دار العلوم – جامعة المنيا

DOI: 10.21608/qarts.2023.251925.1817

مجلة كلية الآداب بقنا – جامعة جنوب الوادي – المجلد (٣٢) العدد (٦٠) يوليو ٢٠٢٣

الترقيم الدولي الموحد للنسخة المطبوعة ISSN: 1110-614X

الترقيم الدولي الموحد للنسخة الإلكترونية ISSN: 1110-709X

موقع المجلة الإلكتروني: https://qarts.journals.ekb.eg

خصوصية الرؤية وجماليات الأداة في مسرحيات سيدة المسرح السعودي (ملحة عبد الله) مقاربة سوسيولوجية فنية

الملخص:

يهدف هذا البحث إلى رصد ملامح الخصوصية الفكرية والجمالية لتجربة الكاتبة ملحة عبد الله المسرحية، وذلك من خلال الوقوف على رؤية الكاتبة التي تجلت داخل أعمالها المسرحية، ومن ثم دراسة الجماليات التي أسهمت في صياغة تلك الرؤية فنيًا، ولذلك جاء البحث بعنوان "خصوصية الرؤية وجماليات الأداة في تجربة سيدة المسرح السعودي ملحة عبد الله المسرحية، مقاربة سوسيولوجية/ فنية)، لدراسة أبرز الدلالات والآليات في تلك التجربة.

وقد اعتمد هذا البحث في دراسته على **المنهج السوسيولوجي** الذي يبحث في الأنساق الاجتماعية داخل مسرحيات الكاتبة ويفسر مضامينها المعرفية عبر ربط الظاهرة الاجتماعية بمضامين النصوص المسرحية وما يتخللها من أفكار ورؤى، كما اعتمد كذلك على **المنهج الفني** الذي يبحث في فنيات النص؛ بغية الوصول إلى أدواته وعناصره الجمالية التي وظفتها الكاتبة داخل نصوصها المسرحية قيد الدراسة.

الكلمات المفتاحية: الرؤية ، الأداة ، ملحة عبد الله ، سوسيولوجي ، فني ، هوية – عولمة.

- **مقدمة:**

ثمة دور بارز قامت به المرأة العربية على مستوى الحراك الثقافي العربي والعالمي، إذ قدمت عديدًا من الإبداعات تنظيرًا وتطبيقًا، وحرصت أن تكون حاضرة دائمًا خلال المشهد الثقافي والأدبي، وأسست لإبداع نسوي متميز لا يقل مكانة عن إبداع الرجل، وقد كان المسرح أحد المجالات الأدبية التي سعت المرأة العربية أن تكون صاحبة بصمة حقيقية تجاهه على كافة المستويات تأليفًا وإخراجًا وتمثيلاً ونقدًا.

وقد كانت الكاتبة السعودية (**ملحة عبد الله** ١٩٥٧م) من أبرز الكاتبات اللاتي حظين بمكانة كبيرة، وحضور مسرحي ملحوظ في التأليف والنقد المسرحي على مستوى الوطن العربي بشكل عام، والسعودي بشكل خاص، فقد لُقبت بـ (سيدة المسرح السعودي) لدورها الكبير في النهوض بالمسرح السعودي، ولكونها أول امرأة سعودية تحصل على درجتي الماجستير والدكتوراه في المسرح، ومن ثم كان لابد من الوقوف عند خصوصية التجربة المسرحية للكاتبة، ومقاربة أبرز الجماليات التي ظهرت داخل أعمالها عبر دراسة مستقلة تبناها هذا البحث.

ويهدف هذا البحث إلى رصد ملامح الخصوصية الفكرية والجمالية لتجربة الكاتبة ملحة عبد الله المسرحية، وذلك من خلال الوقوف على رؤية الكاتبة التي تجلت داخل أعمالها المسرحية، ومن ثم دراسة الجماليات التي أسهمت في صياغة تلك الرؤية فنيًا.

وقد اعتمد هذا البحث في دراسته على **المنهج السوسيولوجي** الذي يبحث في الأنساق الاجتماعية داخل مسرحيات الكاتبة ويفسر مضامينها المعرفية عبر ربط الظاهرة الاجتماعية بمضامين النصوص المسرحية وما يتخللها من أفكار ورؤى، كما اعتمد كذلك على **المنهج الفني** الذي يبحث في فنيات النص؛ بغية الوصول إلى أدواته وعناصره الجمالية التي وظفتها الكاتبة داخل نصوصها المسرحية قيد الدراسة.

- **أما عن الدراسات السابقة:**

فلا توجد هناك دراسة تناولت هذا الموضوع بشكل مستقل ومحدد، ولكن جاءت بعض الدراسات التي تتناول بعض الظواهر الخاصة في مسرحيات الكاتبة، أو بعض المقالات النقدية التي قدمت رؤية ما حول بعض الأعمال، وذلك كما جاء في مقدمة كتاب (مسرحيات د. ملحة عبد الله) طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب، ومن أبرز الدراسات السابقة التي جاءت حول أعمال الكاتبة:

١- الزمكانية في النص المسرحي (سر الطلسم) لملحة عبد الله بين الجمالية والتعبيرية (بحث)، د. إبراهيم أحمد محمد حسن، مجلة البحوث في مجالات التربية النوعية، مج٨، ع١١، ٢٠٢٢م.

٢- تمثلات المرأة / الجسد/ السلطة في مسرحية العازفة لملحة عبد الله، مقاربة ثقافية (بحث)، د. لطيفة عايض البقمي، حولية كلية اللغة العربية، جرجا، جامعة الأزهر، ع٢٤، ج١٤، ٢٠٢٠م.

كما جاءت بعض المقالات حول أعمال الكاتبة وذلك في مقدمة الجزء الثالث من مجموع مسرحياتها، كما يلي:

١- حول مسرحية حينما تموت الثعالب (مقال)، د. فخري قسطندي.

٢- رنين الصورة في الحوار والإبداع المسرحي (مقال)، د. عبد الرحمن عرنوس.

٣- تقديم عن مسرحية أم الفأس (مقال)، عصام الدين أبو العلا.

٤- قراءة نقدية لمسرحيات ملحة عبد الله (مقال)، د. مصطفى منصور.

وقد أفاد البحث من هذه الدراسات والمقالات جميعها قدر ما أمكن.

- **خطة الدراسة:**

لقد جاءت خطة الدراسة في هذا البحث على مبحثين، يسبقهما مقدمة وتمهيد، ويليهما خاتمة تضم أبرز النتائج التي توصل إليها البحث، ثم ببليوجرافيا بالمصادر والمراجع، وذلك على النحو التالي:

- **مقدمة:** وتحتوي مقدمة الدراسة، وفيها الهدف من الدراسة، والمنهج المستخدم، والدراسات السابقة، وكذلك خطة البحث، المصادر والمراجع.
- **تمهيد:** ويشتمل على عنصرين: الأول بعنوان: ملحة عبد الله الكاتبة والناقدة المسرحية، والثاني: مسرحيات ملحة عبد الله بين النص والعرض.
- **المبحث الأول:** وقد جاء بعنوان (خصوصية الرؤية)، واشتمل على عنصرين: الأول بعنوان: (دلالات الرؤية) وقد اشتمل على عدة نقاط تشير إلى رؤية الكاتبة داخل أعمالها، وهي: صراع الهوية والآخر، والمعاناة والقهر الإنساني، والتراث الشعبي، والاغتراب، وكذلك ثنائية الحياة والموت، والعولمة وثقافة التسريب، والعنصر الثاني بعنوان (أساليب تشكيل الرؤية)، واشتمل على عدة نقاط، وهي: الغموض كتكنيك درامي، والمفارقة، والتجريد، والتفكيك الدرامي، والترميز.
- **المبحث الثاني:** وقد جاء بعنوان (جماليات الأداة)، وانقسم إلى عدة عناصر رئيسة، كالتالي:

أولاً: الحبكة الدرامية، وانقسمت إلى عنصرين، الأول: جماليات الحبكة الدرامية، واشتمل على الحبكة البسيطة، والحبكة المتداخلة، والحبكة المعقدة، والعنصر الثاني: تشكلات الحبكة، واشتمل على: العرض التمهيدي، والعقدة، ولحظة التأزم، والنهاية.

ثانيًا: جماليات بناء الشخصية، واشتمل على عنصرين، الأول: أنماط الشخصية، واشتمل على: الشخصية الرئيسة النامية، والشخصية الثانوية المسطحة، والثاني:

جماليات أبعاد الشخصية، واشتمل على البعد الفسيولوجي، والبعد السوسيولوجي، والبعد السيكولوجي.

ثالثًا: جماليات الحوار، واشتمل على الحوار الخارجي الديالوج، والحوار الداخلي المونولوج.

رابعًا: الصراع، وتحدث عن أشكال الصراع في مسرحيات الكاتبة.

خامسًا: جماليات اللغة.

- **الخاتمة:** وتضم أبرز النتائج التي توصلت إليها الدراسة.

- **مصادر البحث:**

اعتمدت الدراسة على بعض المصادر والمراجع التي كان من أبرزها: كتاب: مسرحيات د. ملحة عبد الله، طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٣م، والذي جمع ست مسرحيات للكاتبة، وذلك كمصدر رئيس للدراسة، وهناك بعض المصادر والمراجع الأخرى الموجودة في ببليوجرافيا البحث.

وقد اعتمد البحث في دراسته على ست (٦) مسرحيات للكاتبة، هي: أم الفأس، الطاحونة، عندما تموت الثعالب، المسخ، سر الطلسم، فنجان قهوة. وقد آثرت الدراسة الاشتغال على أكثر من مسرحية (واحدة)؛ لتتحرى الملامح العامة التي تميز رؤية الكاتبة، وتكشف عن أبعادها الجمالية.

تمهيد:

[١] ملحة عبد الله الكاتبة والناقدة المسرحية:

الكاتبة والناقدة المسرحية ملحة عبد الله من مواليد مدينة أبها ١٩٥٧م بالمملكة العربية السعودية؛ حيث بها ولدت ونشأت، ولكنها بعد ذلك انتقلت إلى مصر لتحصل على تعليمها الثانوي من مدرسة (السنية) بالقاهرة، ثم تخرجت من أكاديمية الفنون في مصر، وحصلت على درجة الماجستير عن نظريتها (البعد الخامس في التلقي والمسرح)، ودرجة الدكتوراه عن رسالتها (حكمة النقد بين الأنس والاغتراب)، وذلك من جامعة بركلي بالولايات المتحدة الأمريكية، وحصلت على الدكتوراه الفخرية مرتين من أمريكا، الأولى عن نظريتها البعد الخامس، والثانية لخدمتها السلام العالمي [١].

وقد أصدرت ملحة عبد الله ما يقرب من خمسة وخمسين (٥٥) نصًا مسرحيًا، هذا بالإضافة إلى الأعمال النقدية المتعددة، ومن أبرز أعمالها المسرحية: مسرحية أم الفأس ١٩٩٢م، مسرحية فنجان قهوة ١٩٩٣م، مسرحية الطاحونة ١٩٩٤م، مسرحية حينما تموت الثعالب ١٩٩٤م، مسرحية المسخ ١٩٩٤م، مسرحية شق المبكى ١٩٩٥م، مسرحية جوكاستا ١٩٩٥م، مسرحية سر الطلسم ١٩٩٥م، مسرحية عالم يفط ١٩٩٦م، مسرحية التميمة ١٩٩٦م، مسرحية ميت أراجوز ١٩٩٧م، مسرحية الحجلة وعين العفريت ١٩٩٧م، مسرحية شبه النار ١٩٩٨م، مسرحية صهيل ١٩٩٨م، مسرحية بيرهوت ٢٠٠٣م، مسرحية الليل والنيل ٢٠٠٢م، مسرحية هتلاقيها فين ٢٠٠٣م، وغيرها العديد من المسرحيات الأخرى، كما أصدرت بعض الكتب النقدية المهمة، ومن

---

[١] انظر معلومات عن حياتها وأعمالها:

أ- د. الأزهر أبو بكر: مقدمة كتاب مسرحيات ملحة عبد الله. الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٣م، ج٣، ص٢١، ٢٢.

ب- موقع ويكيبيديا على الرابط: ar.m.wikpedia.org بتاريخ ٢٠٢٣/٦/٩م.

أبرزها: نحو التنظير، البعد الخامس في التلقي والمسرح، دار رواء ٢٠٠٩م، وكتاب أثر البداوة على المسرح في السعودية، وكذلك أثر الهوية الإسلامية على المسرح في السعودية، كما أن مسرحياتها طبعت في دار الكتب المصرية بالقاهرة في خمسة مجلدات تحت عنوان: مسرحيات د. ملحة عبد الله.

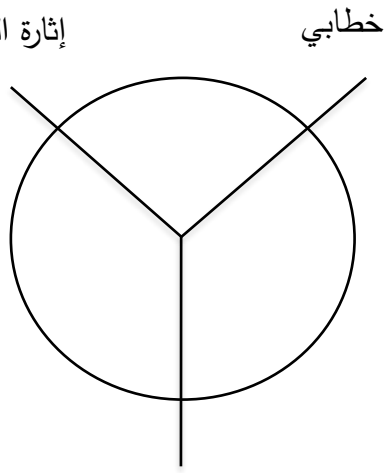
وقد اهتمت ملحة عبد الله بالقضايا القومية في أعمالها، وبالتراث الشعبي، وكل ما يمس الوطن العربي من إشكالات متعددة، وتأثرت تأثرًا كبيرًا ببيئتها التي نشأت فيها، وقد ظهر أثر ذلك في مسرحياتها المتعددة؛ إذ جمعت بين تأثير المجتمع السعودي والمجتمع المصري، وقارنت ذلك بصورة المجتمع الغربي لاسيما الأمريكي [٢]. وعالجت في أعمالها عديدًا من القضايا كالاغتراب، والمعاناة الإنسانية، والهوية، والظلم، والعادات والتقاليد، والطبقية، وغيرها من القضايا المتعددة، كما أنها اعتمدت – في معظم أعمالها– على الكتابة الواقعية السحرية؛ إذ تدمج دائمًا ما بين الواقع وبين الغرائبية، وتقترب من المجتمع بطريقة تمزج ما بين الحقيقي والخيالي.

ومن بين أبرز الأعمال النقدية التي قدمتها الدكتورة ملحة عبد الله للمسرح العربي هي نظريتها (البعد الخامس)، وهذه النظرية نشرت عام ٢٠٠٥م، وقد اعتمدتها جامعة (بركلي) بالولايات المتحدة الأمريكية كنظرية، ومنحت الكاتبة الدكتوراه الفخرية على هذه النظرية لخدمتها السلام العالمي. وهذه النظرية تؤسس للسيطرة على وجدان المتلقي المسرحي من خلال الخطاب لتحقيق المتعة واللذة الروحية، وذلك عن طريق البعد الخامس، حيث إن الأبعاد المعروفة هي أربعة أبعاد: فالبعد الأول كما يشير العلماء هو النقطة، والبعد الثاني هو الصورة المسطحة، والبعد الثالث هو المنظور أو العمق،

---

[٢] انظر: محمد بن عبد الرازق القشعمي: ملحة عبد الله، سيدة المسرح السعودي، مركز عبد الرحمن السديري الثقافي، السعودية، عدد ٦٦، شتاء ٢٠٢٠م.

والبعد الرابع هو الإيقاع، ويأتي البعد الخامس للسيطرة على وجدان المتلقي لأجل استمتاعه بالخطاب وانغماسه فيه، وكذلك التفاعل معه، ويحدث ذلك عن طريق التأثير القولي أو السردي مع إثارة الخيال في وجود عقيدة معينة يتبناها الخطاب، فتكون العناصر التي تعبر عن هذه النظرية على الشكل الآتية:



فالمتلقي- من خلال هذه النظرية- يحاول من خلال خياله أن يقوم بتفسير الخطاب إذا ما قدمت له تأثيرات خطابية مع إثارة وجدانه، وكذلك الاتكاء على عقيدة معينة يتبناها الخطاب، فإذا ما تم تقديم هذه العناصر الثلاث حصلت المتعة وحصل التشويق، هذا بجانب إعمال العقل في محاولة تخيل وتفسير مفهوم الخطاب من قبل المتلقي.

لقد استطاعت الكاتبة ملحة عبد الله أن تحظى بمكانة كبيرة بين أدباء وكتاب عصرها، وأن تقدم للمكتبة العربية العديد من الإبداعات المسرحية، كما أن تلك الإبداعات لم تشغلها عن التنظير فجمعت بين الإبداع والنقد.

[٢] مسرحيات ملحة عبد الله بين النص والعرض:

لقد كان المسرح السعودي في بداياته أسير النص المسرحي المكتوب؛ إذ كان النص هو صاحب السلطة المهيمنة على الفكرة، ولا يمكن المساس بهذه الفكرة بالتعديل أو التغيير من قبل مخرج النص المسرحي أو غيره؛ لأن ذلك كان يعد خللاً في مسرحة النص المسرحي، وكما يقول الدكتور ياسر مدخلي متحدثًا عن أزمة المسرح السعودي: "لقد كان النص المسرحي في السابق سيد العملية المسرحية بمختلف عناصرها بحيث أن دور المخرج هو إيصاله إلى المتلقي (الجمهور) عبر الممثل والخشبة، فكل المهمات مسخرة من أجل إيصال قول الكاتب ورؤيته دون أن يجرؤ أحد على تغيير كلمة إلا بعد الرجوع وإقناع الكاتب، مقابل ذلك وجب على النص المسرحي أن يحمل أعباء كبيرة ومسئوليات عناصر أخرى هشة الحضور أو غائبة" [٣]. فكان النص المسرحي يحمل في طياته أبعادًا وصفية لخشبة المسرح والمناظر المختلفة التي تمثل فضاء المسرحية.

وقد ابتعد النص المسرحي – بهذه الخصيصة– عن الدراما التي تؤدى على خشبة المسرح، وأصبح رهين الورق فقط، إذ تم فصله عن الأداء، والممثلين، والإخراج، وغيرها من الدراما الحية، وبهذا تم الفصل بين النص المسرحي وبين أنواع العرض المسرحي، إذ توقف دور هذا الأخير على الامتثال لأوامر ما جاء به النص دون حيد أو خروج عن المكتوب، إلا أن تطور المسرح وتأثره بالنظريات والمناهج الحديثة جعلة يهتم بفكرة العرض اهتمامه بالنص، كما جعله يعلي من سلطة الأول على حساب الثاني، فلم يعد النص المسرحي إلا عنصر واحد من عدة عناصر يقوم عليها المسرح

---

[٣] **ياسر مدخلي: أزمة المسرح السعودي، ناشري للنشر الإلكتروني، مكتبة الكويت الوطنية، ٢٠٠٧م، ص ٤١.**

"فالتقدم التقني وجهاد منظومات العناصر الأخرى من الإخراج والتمثيل والصوت والإنارة والديكور والملابس والموسيقى والسينوغرافيا والمكياج والإيماء والإيحاء والرقص والفضاء المسرحي، والأشخاص العاملين فيه من أجل إبراز أهمية أدوارهم، وسعيهم في الحصول على حقهم في طرح رؤاهم، جعل النص المسرحي يتراجع ويتخلى تدريجيًا عن كثير من مسئولياته القديمة، وأن يكون ديمقراطيًا في تقبل حضور العناصر الأخرى التي انفصلت عنه، وأن يقنع في إيلاء التخصصات لجهات الاختصاص" [٤]. حيث أصبح النص المسرحي مهيئًا منذ كتابته إلى تمثيله وطرحه للعرض والمشاهدة.

وقد انتبه الكُتّاب المسرحيون إلى ضرورة عدم الفصل بين النص وغرضه، وإلى تهيئته بما يتلاءم مع أدائه، فتحدثوا في مقدمات مسرحياتهم عن الممثلين، ووصفوا خشبة المسرح، وعكسوا الجو العام الذي تدور فيه الأحداث، إيمانًا منهم بأن الدراما لا تقف عن مجرد الكلام المكتوب فقط، بل هي تأثير يؤدي دوره في إقناع المشاهد (المتفرج)، وفي تسليته وإمتاعه كذلك، ومن ثم فقد أصبح النص المسرحي الحديث "يتضمن تصورات المؤلف لبيئة النص، والديكور، والأثاث، وشكل الملابس، والأزياء، والأفعال التي تقوم بها الشخصيات أثناء العرض" [٥].

ولعل الكاتبة ملحة عبد الله قد فطنت لتلك الخصيصة ووظفتها في جميع مسرحياتها المكتوبة؛ إذ تطالعنا في كل عمل لها بمقدمة تمهيدية تصف لنا خشبة المسرح، وتصف لنا الشخوص، والإنارة، والمكان، وكل ما من سبيله أن ينقل لنا صورة حية للأحداث، وكأنها وهي تكتب نصها تعمل كذلك كمخرجة، وتهيئ لتمثيله وأدائه على خشبة المسرح، فما من عمل مسرحي لها إلا وشاركت المتلقي وصف الحالة

---

[٤] ياسر مدخلي: أزمة المسرح السعودي، ص ٤١.

[٥] أحمد إبراهيم: الدراما والفرجة المسرحية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط١، ١٩٩٤م، ص٤٥.

الشعورية، ووصف فضاء الأحداث، كما أنها تلفت النظر – في بداية كل مشهد مسرحي –إلى وصف المكان، ووصف شخصياته، آخذةً في الاعتبار حالة العرض قبل حالة الكتابة من طرق المزاوجة بين النص والعرض، إذ تشعر عند قراءة نص مسرحي ما أن هذا النص كُتب ليُمثل لا ليُقرأ فقط.

ولعل كتابات ملحة عبد الله المسرحية تنتمي إلى المرحلة الثانية، وكذلك الثالثة من مراحل تطور وتحول المسرح السعودي، إذ تنتمي للمرحلة الثانية كون مسرحياتها تخرج من حيز النص المكتوب إلى خشبة المسرح للتمثيل، وكذلك اعتمادها اللغة الدارجة (العامية) في الكتابة؛ لتتوافق مع فكرة التواصل بين الجمهور والممثلين على خشبة المسرح، إذ يقسم الدكتور سامي الجمعان في كتابه "المسرح السعودي من الريادة إلى التجديد" مراحل تحول المسرح السعودي إلى ثلاث مراحل: "تمثل المرحلة الأولى– التي بدأت منذ عام ١٩٣٢م حتى عام ١٩٧٠م– تلك النصوص التي كتبت لتُقرأ فقط لا لتُمثل، حيث كانت النصوص تكتب باللغة العربية الفصحى، ويغلب عليها الشعر والوجاهة البيانية ... أما المرحلة الثانية التي بدأت عام ١٩٧٠م بنص عنوانه (الليل لما خلى) للمؤلف عصام خوقير، فاتسمت باعتماد اللهجات العامية للنص، وفسح المجال للعناصر الدرامية القابلة للتمثيل على الخشبة، وتصدير القضية الاجتماعية الشعبية موضوعًا لهذه النصوص ... أما المرحلة الثالثة، فهي التي شهدت خروج النص المسرحي السعودي من حيز الكتابة التقليدية إلى أحياز جديدة، وهي كتابة أكثر حداثة، وتتكئ على الرمز والأسطورة، وتبحث في ثنايا التجريب" [٦].ومن بين أبرز مسرحيات ملحة عبد الله التي تم عرضها على خشبة المسرح، مسرحية (المسخ)

---

[٦] **انظر: سامي الجمعان: المسرح السعودي من الريادة إلى التجديد، كلية الآداب، جامعة الملك فيصل، ٢٠١٨م، ص٥٦–٥٨.**

بمهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، في مسرح الشباب في ١٩٩٤/٤/٢م، وكذلك مسرحية (ميت أراجوز) في مهرجان المسرح العربي التابع للجمعيات المصرية عام ٢٠٠١م، وكذلك مسرحية (سر الطلسم) في مهرجان الرواد بالقاهرة، وغيرها من المسرحيات الأخرى.

وقد عاصرت مسرحيات ملحة عبد الله المرحلة الثانية زمنيًا، وأفادت من التجديد الذي لحق المسرح السعودي، وحققت مسرحياتها سمات وخصائص تلك المرحلة في تأليفها وكتابتها من أجل العرض لا النص فقط، واعتمادها اللغة الدارجة، واهتمامها بالقضايا التي تمس المجتمع بشكل عام، ومن أبرز تلك المسرحيات، مسرحية أم الفأس ١٩٩٢م، ومسرحية فنجان قهوة ١٩٩٣م، ومسرحية الطاحونة ١٩٩٤م، ومسرحية المسخ ١٩٩٤م، ومسرحية سر الطلسم ١٩٩٥م، ومسرحية التميمة ١٩٩٦م، ومسرحية الليل والنيل ٢٠٠٢م، ومسرحية اللمس ٢٠٠٤م، وغيرها العديد من المسرحيات التي يتصل نصها الكتابي بالتجريب المسرحي من أجل العرض والتمثيل.

وتنتمي مسرحياتها كذلك إلى المرحلة الثالثة – مرحلة التجريب– كون الكاتبة قد صنعت آفاقًا جديدة في الكتابة، واعتمدت التجريب في إبداعها المسرحي، من حيث الموضوعات، والحبكة، وتوظيف الشخوص، والبنية الدرامية بشكل عام، إذ نجدها تعتمد الكتابة السريالية في مسرحيتها (عندما تموت الثعالب)، فالنص مفكك، والشخوص غير واقعية، والمكان مبهم، وكل ذلك من أنواع التجريب التي تخوضها الكاتبة في مسرحياتها؛ حيث تعمل مسرحية عندما تموت الثعالب "على خلق جو معين من خلال بنائها السريالي الطابع، الذي يسيطر على المتلقي، ويسبب له القلق، واصطدامه بالمتناقضات التي تتدفق من لحظة إلى أخرى؛ مما يؤدي إلى زلزلة في وعي المتلقي، وقد ساعد على هذا استخدام الكاتبة تقنية الحلم في تداخلات الزمن والتحولات للأشخاص، والموت اللاطبيعي، واختفاء وظهور الشخصيات دون توافر

مبرر واضح وفقًا لمقتنيات الواقع، وإنما مبرر هذا كله هو منطلق الحلم أو الكابوس والذى يعيشه الشاب الذى فقد اسمه، وفقد وطنه" [٧]. ونلتقي بالتحديث والتجريب كذلك في مسرحية (المسخ)؛ إذ تتجه الكاتبة فيها إلى المسرح التعبيري، وتحاول من خلاله تصوير المعاناة الإنسانية، والقهر، وتحدث تحولات متعددة في الزمان والمكان؛ إذ تبدأ أحداث المسرحية بعد انتهاء الحكاية التي تتناولها، وهو ما يجعل الحبكة قائمة على زمن الاسترجاع والتذكر، هذا بالإضافة إلى التجريد الذي اعتمدته الكاتبة في هذه المسرحية.

ويمكننا عند النظر إلى النصوص المسرحية للكاتبة ملحة عبد الله أن نتأكد من إصرار الكاتبة على عرض نصوصها وتمثيلها؛ حيث إنها لم تكتفِ بالحكاية المقروءة داخل النصوص فقط، فما من مسرحية إلا وتتدخل فيه الكاتبة بوصف خشبة المسرح، وما تحويه من أثاث وتأثيرات الإضاءة، وأصوات وغير ذلك مما يشمله العرض المسرحي، ففي مسرحية (أم الفأس) على سبيل المثال نرى الكاتبة تقدم بتمهيد يحتوي وصفًا لفضاء المسرحية؛ حيث تقول من خلاله: "**المكان حقل من حقول القمح على هيئة دائرة تتوسط الجهور، محيط بالمكان سنابل القمح الجافة على هيئة حزم، كما أن بعض أدوات الزراعة تتناثر في المكان كله.، يبدأ العرض بإضاءة مكان التمثيل بضوء خافت، الممثلون أنصاف عارين، ويغطى الجزء الأسفل قطعة قماش على شكل (مئزر)، يصل إلى الركبة تقريبًا ... تبدأ الجماعة في الرقص على شكل دائرة تتداخل مع الجمهور ويتوسطها رجل يرقص والجميع يحملون الدفوف، هنا تبدأ الإضاءة في**

---

[٧] **مصطفى منصور: مقدمة نقدية لمسرحيات ملحة عبد الله/ كتاب مسرحيات ملحة عبد الله – الجزء الثالث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٣ م، ص ٤٤.**

التدريج حتى تعم الصالة" [٨]. فالكاتبة هنا تقدم لمسرحيتها وكأنها تشارك في عملية الإخراج، ونجد الكاتبة كذلك في مسرحية (الطاحونة) تذكر في مقدمة مسرحيتها (خشبة المسرح)، وهي تشير بشكل صريح إلى فكرة العرض المسرحي لهذا النص الذي تقدمه للمتلقي، فنراها تقول: **"المنظر: منزل وطاحونة العجوز حيث تظهر الطاحونة في خلفية المنظر في مستوى أعلى من المنزل، المنزل ينقسم إلى مستويين على خشبة المسرح ..."** [٩]. ويظهر من جميع مسرحيات الكاتبة أنها قدمت نصوصها المسرحية ليتم عرضها على خشبة المسرح بما يتوافق مع تأثيرات الأصوات والألوان والموسيقى والديكور، وغيرها من العناصر التي تخرج النص من الكتابة إلى الأداء والتمثيل.

والكاتبة ملحة عبد الله تظهر لديها سمات المرحلة الثانية والثالثة من مراحل تحول المسرح السعودي عبر اعتمادها اللغة الدارجة (العامية) التي تعمل على تقريب المضمون من لغة الحياة اليومية كما ذكرنا، وبالرغم من كونها اعتمدت اللغة الفصحى في بعض مسرحياتها كمسرحية (حينما تموت الثعالب)، واعتمدت المزاوجة بين الفصحى والعامية كما في مسرحية (المسخ) إلا أن معظم نصوصها المسرحية جاءت باللغة الدارجة، والتي حاولت من خلالها أن تعكس الحدث كما هو في الحياة اليومية، فنجدها في مسرحية (فنجان قهوة) على سبيل المثال، تتحدث بلهجة ذلك الخادم الآسيوي الذي لا يفهم اللغة العربية إلا قليلاً، وتتحدث باللهجة البدوية على لسان (الجد) الذي لا يزال يحتفظ بأصوله البدوية ولا يستطيع أن يتخلى عنها في ظل عالم الحداثة الذي أصبح يعيش فيه، داخل حياة المدينة، وهي بهذا تحاول أن تعكس لنا

---

[٨] ملحة عبد الله: مسرحية أم الفأس، كتاب مسرحيات ملحة عبد الله، الجزء الثالث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٣ م، ص ٥٧.

[٩] ملحة عبد الله: مسرحية الطاحونة، كتاب مسرحيات ملحة عبد الله، ص ١١٩.

حياة شخوص المسرحية كما هي عليه في الواقع، فنراها على سبيل المثال تقول في مشهد من تلك المسرحية:

" **الخادم: شوي شوي .. هنا ما في فندق .. هنا فيه بيت.**

جاسم: إيش هدا ... صار لي ساعة واقف على الباب ... ليش ما تفتح بسرعة يا بني ... فين العيال؟

الخادم: أنا ما في يفهم.

جاسم: يا ربي ... إيش هذه البلية ... يا ولد بأقول لك وين العيال" [١٠].

ففي النص السابق تختلف لهجة ذلك الخادم الآسيوي عن لهجة جاسم البدوي، وكل منهما يتحدث اللغة الدارجة التي يتحدث بها في حياته اليومية.

في الأخير فإن النص المسرحي للكاتبة ملحة عبد الله جاء مهيئًا للعرض، وحاضرًا في ذهن الكاتبة للتمثيل على خشبة المسرح؛ إذ إنها لم تكتب نصوصها للورق والقراءة فقط، بل قدمت ووصفت وعبّرت عما يمكن أن يحقق خصوصيتها الفكرية برؤية حية أمام الجمهور، ويبرهن أنها كاتبة مجددة تعتمد التقليد تارة، وتعتمد التجريب تارة أخرى؛ حتى تصل إلى تحقيق تلك الخصوصية.

---

[١٠] **ملحة عبد الله: مسرحية فنجان قهوة، كتاب مسرحيات ملحة عبد الله، ص ٢١٨.**

المبحث الأول:

خصوصية الرؤية

أولًا: دلالات الرؤية:

تطرح تجربة ملحة عبد الله المسرحية عدة قضايا تشير إلى خصوصيتها الفكرية، وتظهر مدى التأثير الذي تركته الكاتبة في التجربة المسرحية العربية، ذلك أن تجربتها أفصحت عن رؤى متنوعة، منها ما يمس الهوية، ويكشف عن صراعها مع الآخر، ومنها ما يقف عند المعاناة الإنسانية، وتصوير الهم الذاتي بطريقة تعدد إشكاليات الذات الكاتبة وتكشف عن اصطدامها بالمجتمع، ومنها ما يتناول الاغتراب بأنواعه المتعددة: الاجتماعي، والمكاني، وكذلك النفسي، إذ تقدم تجارب كتابية تقف عند حدود الأبعاد النفسية والاجتماعية للإنسان الحاضر وما يرتبط به من قضايا ومشكلات، ونجدها كذلك تحاول الاقتراب من ثنائية الحياة والموت متجاوزة الأبعاد المادية إلى تناول فلسفي أكثر قلقًا وتوترًا تجاه تلك الثنائية؛ حيث تقدم رؤيتها بطرح مغاير وأسلوب مختلف، وهذا الأسلوب يؤكد على الخصوصية التي تقف الكاتبة عند حدودها معبرة عما يشغلها من قضايا وأفكار.

والكاتبة لم تنشغل بخصوصيتها الفكرية عن الطروحات الاجتماعية التي تنتمي إليها، وتشكل جزءًا كبيرًا من معتقداتها وأفكارها، إذ نراها تعكس لنا صورة المجتمع السعودي وما به من عادات وتقاليد وقضايا، وما يميزه من تراث شعبي وإرث حضاري، على أنها كثيرًا ما تنتقل من الخاص إلى العام فتحمل على عاتقها الهم العربي، وتعمم القضايا المجتمعية لتتحدث عن الهوية العربية، ومدى تأثرها بالحداثة الغربية. وذلك كما فعلت في مسرحيتها (فنجان قهوة) عندما صورت لنا الصراع القائم بينهما؛ إذ "تلتقط ملحة عبد الله موقفًا من الحياة العربية بعد انتقالها من البداوة إلى العصر الحديث في

قفزة كبيرة أدت إلى تعميق المفارقة في هذه الحياة – على مستوى الفرد والجماعة– بين التطور الفني المادي، والتمسك بالعادات والتقاليد العريقة ذات الامتداد التاريخي الطويل في الحياة العربية" [١١]. وهذه التقاليد تعاني أزمة الحداثة الغربية بكل أشكالها الجديدة، فيقع الصراع بينهما بين المحافظة والتقليد.

ودائمًا ما نجد ملحة عبد الله تفضل في تجربتها المسرحية الكتابة الواقعية السحرية؛ إذ تستلهم موضوعاتها من المجتمع، وتطرحها بشكل واقعي، وبأفكار حقيقية إلا أنها تغلف ذلك بنوع من السحرية والخيال، فتبدو مسرحياتها وكأنها تشبه المتاهة التي تقلق وتحير من يحاول دخولها، كما نراها تتجه إلى الكتابة السريالية في بعض أعمالها، فنلتقي بكتابة غرائبية تتجه إلى اللامعقول في موضوعاتها وأسلوبها، وذلك كما فعلت في مسرحية (حينما تموت الثعالب)؛ إذ ظهر لديها التجريب بشكل كبير، واعتمدت الفكر السريالي في كتابة هذه المسرحية.

ويمكننا الوقوف عند خصوصية الرؤية لدى ملحة عبد الله من خلال مناقشة الرؤى المتعددة للكاتبة، وبيان أثر ذلك في أعمالها المسرحية، وذلك كما يلي:

[١] صراع الهوية والآخر:

جاءت الهوية كأكثر الموضوعات التي شغلت فكر الكاتبة ملحة عبد الله، وحاولت طرحها بطرق وأشكال مختلفة عبر معالجات درامية كشفت عن الصراع الدائم والمستمر بين الحفاظ على الهوية، والانجراف نحو الحداثة، وهذا الصراع لا شك مثل همًا عربيًا يشغل ذهن كل إنسان عربي، ويضع المجتمع العربي بكل عاداته وأفكاره أمام تحديات صعبة، وهذه التحديات تحدث اضطرابًا وتوترًا لدى العديد من أفراد المجتمع، وقد

---

[١١] **د. مصطفى منصور: قراءة نقدية لمسرحيات ملحة عبد الله، مقدمة كتاب مسرحيات ملحة عبد الله، ، ص ٢٦.**

صورت الكاتبة تلك التحديات في مسرحيتيها (أم الفأس) و(فنجان قهوة)، فالأولى تتحدث عن تلك الفتاة التي ترمز – من خلال سياق الأحداث– إلى الهوية العربية، وإلى المحافظة، فتلك الفتاة (أم الفأس) تلبس الثياب البدوية، وهي دائمة الدفاع عن نفسها ضد أي معتد يحاول الاقتراب منها، وتحافظ دائمًا على عاداتها وتقاليدها، بينما يمثل الشاب (فارس) مع ذلك الشيطان الذي مسه الوجه الآخر للصراع، وهو يرمز إلى الآخر الغربي الذي يحاول النيل من (أم الفأس) التي تمنعت عنه، ولم يستطع الحصول عليها.

إن مسرحية أم الفأس عبارة عن دراما واقعية سحرية حاولت الكاتبة من خلالها معالجة – إشكاليتها الحقيقية– الصراع بين الهوية والآخر – من خلال طابع شعبي، وطابع اجتماعي في شكل تراجيديا لبعض الأحداث وكوميديا للبعض الآخر، وقد نتجت عن تلك الدراما تصورات متنوعة عن حقيقة المجتمع العربي/ البدوي، وعاداته الشعبية.

والكاتبة في هذا العمل تحاول أن تكشف عن بعض العادات داخل المجتمع العربي/ البدوي، كما تكشف عن تماسك أفراده ضد ذلك الآخر– في محاولة مساعدتهم لأم الفأس– وهذه العادات تعضد من حفاظ الهوية، وتؤكد على تماسكها؛ "إذ نجد أن الموضوع مستمد من الأدب الشفاهي الشعبي السعودي، ثم نجد التوظيف الدرامي الجيد لبعض المعتقدات الشعبية؛ مثل الاعتقاد بالعفاريت، وقدرتها على سلب إرادة الإنسان، حيث تستخدمه المؤلفة في تعقيد المسرحية وحلها، هذا إلى جانب استخدام بعض أشكال فن الرقص الشعبي السعودي" [١٢]. وهذا التراث الشعبي تحاول الكاتبة من خلاله أن تؤكد على فكرة الهوية، ومدى صراعها مع ذلك الآخر الذي عبرت عنه

---

[١٢] **عصام الدين أبو العلا: تقديم عن مسرحية أم الفأس، مقدمة كتاب مسرحيات ملحة عبد الله، ج٣، ص ١٧.**

بعض الأحداث داخل المسرحية كنوعية الرقص التي يرقصها الشباب، أو بعض الأفعال التي يقوم بها الشيطان (العفريت) متمثلاً في شخصية فارس:

"تبدأ مع كلمات فارس تصاعد موسيقى الروك، لتحل محل موسيقى الثلابة ... ويبدأ فارس في القيام بحركات رقصة الروك، وهو يلقي بأشعار الثلابة على إيقاع الروك" (١٣).

فالنص السابق من المسرحية تشير فيه الكاتبة إلى موسيقى الروك، وهي موسيقى غربية، أرادت الكاتبة من خلالها أن ترمز إلى الآخر، وتأثيره في الهوية العربية بعد صراع طويل على مر الأحداث، وهي تشير كذلك إلى الخداع والتضليل الذي يستخدمه هذا الآخر من أجل التأثير وفرض السيطرة؛ إذ إن هذا الشيطان عندما لم يجد طريقة معينة للنيل من أم الفأس تنكر في صورة شيخ زاهد عابد حتى يقوم بإقناعها واستمالتها:

" فارس: [لأم الفأس] السلام عليكم ورحمة الله وبركاته.

أم الفأس: [بفزع] لا سلام ولا كلام ... شوف طريقك وشغلك يا بني آدم، وإلا أنت الجاني على نفسك.

[وتشهر الفأس في وجهه]

فارس: أنا رجل مكشوف عني الحجاب ... متصل بربي ورب العباد في الحياة ... الزهد ... حتى شوفي ملابسي تدل على أنني زاهد في الدنيا، ولا أريد إلا وجه الله" (١٤).

وشخصية فارس في المسرحية شخصية متلونة متحولة، إذ إنه يقوم بالرقص والتحايل تارة، وبالزهد والعبادة تارة أخرى، إلا أنه في النهاية ينتصر على أم الفأس،

---

(١٣) **ملحة عبد الله: مسرحية أم الفأس، ص ٧٢.**

(١٤) **ملحة عبد الله: مسرحية أم الفأس، ص ٧٣.**

ويقدر على الوقوع بها، إشارة من الكاتبة إلى وقوع الهوية، أو ربما تأثرها بذلك الآخر والاستسلام له، وكذلك التأثر بأفكاره ومغرياته المتعددة؛ لأن الكاتبة تجعل النهاية في صالح ذلك العفريت المتمثل في شخص فارس، وتجعله قادرًا على التحايل والإغراء من أجل تحقيق أهدافه.

وعلى طول أحداث المسرحية يظهر ذلك الصراع بين الجانبين: جانب الأنا العربية التي تمثلها أم الفأس وبقية أفراد القبيلة، وجانب الآخر الذي يمثله فارس مع عفريته، وعلى طول الصراع يوجد هناك تكاتف من جانب أبناء القبيلة من أجل الدفاع عن ابنتهم أم الفأس، والذهاب بها بعيدًا عن رغبات فارس، وهذا الصراع خلق لنا حالة من محاولة التمسك بالعادات، والرجوع إلى التقاليد المتوارثة من أجل الحفاظ على طابع الهوية التي ظهرت ملامحها في العادات الشعبية، وفي الرقصات العربية المتوارثة، وفي عادات الختان، والخود وغيرها، وكذلك في المعتقدات الاجتماعية التي تسيطر على المجتمع كوجود العفاريت والجن، والحديث معهم، وتلبية طلباتهم، وفي أقوال العرافين وغيرها من هذه المعتقدات.

أما المسرحية الثانية التي عالجت قضية الصراع بين الهوية والآخر فهي مسرحية (فنجان قهوة)، والكاتبة من خلال تلك المسرحية أظهرت مدى التأثر بالآخر، عن طريق إحدى تصوراته وركائزه، وهي الحداثة وتجلياتها المتعددة، فتلك العائلة العربية التي تركت حياة البداوة، وعاشت داخل قصور فارهة في المدينة، لا تعرف جميعها كيف تقوم بعمل فنجان قهوة على جهاز القهوة الذي يعمل بالكمبيوتر، مما جعل الخادم الآسيوي – الذي يعرف تشغيل ذلك الجهاز – يتحكم في هذه العائلة، "تجسد الكاتبة هذه الحياة بمفارقاتها المثيرة للضحك لتنتقد فيها أنماطًا من السلوك، وذلك من خلال فنجان القهوة كرمز مركزي دال على الشخصية العربية أو على الحياة العربية، وتتعمق هذه المفارقة أولاً من خلال الخادم الآسيوي الذي يتحكم في سيده، ولا يلبي طلبات سيده

بعمل فنجان القهوة، وبذلك ينقلب الوضع الاجتماعي؛ حيث يتحكم الخادم في السيد، ولأن السيد هجر أدوات القهوة التقليدية، ونسي كيفية عملها، فإن تبعيته للخادم وللآلة تزداد، ويصبح أسيرًا لهما ينتظر العتق" [١٥]. وتصبح الذات العربية مرتبطة بحداثة ذلك الآخر الغربي وخاضعة لها، فهي من جانب لا تستطيع التعامل معها، ومن جانب آخر لا تستطيع التخلي عنها، ويظهر ذلك في عدم معرفة الشخصية الرئيسة (جاسم) التعامل مع جهاز عمل القهوة الموجود داخل منزله، ومحاولته هو وأبناؤه على طول الأحداث في التعامل مع هذا الجهاز لصنع فنجان قهوة.

إن النسق المضمر الذي تكشف عنه أحداث المسرحية يؤكد على فكرة الانسياق، ومن ثم محاولة التخلي عن الهوية في مقابل التقليد والتبعية لذلك الآخر؛ فأفراد هذه العائلة جميعهم منساقون خلف مظاهر الحداثة وتجلياتها؛ فالابن (أحمد) يلبس ملابس الموضة الغربية، ويقص شعره على طريقة هذه الموضة، والابن (طارق) يلبس طوال الوقت شورت، ويمشي عاري الصدر، ويسحب خلفه كلبًا، والابنة (عالية) لا ترجع إلى المنزل إلا في ساعات متأخرة من الليل، وجميع هذه الأفعال إنما هي تقليد للآخر ولحداثته، فنرى الكاتبة تقول في أحد مشاهد المسرحية:

"الخادم، [يفتح الباب، يدخل أحد الأبناء (أحمد)، يرتدي بنطلون باجي منفوخ، وجزمة ضخمة، مع إطالة مبالغ فيها في الشعر ... ويعلق في صدره هدفون و(وكمان) مسجل المشي، ويرقص على أنغام الهدفون مع حركة سريعة رقصة الراي"[١٦].

---

[١٥] **د. مصطفى منصور: قراءة نقدية لمسرحيات ملحة عبد الله، ص ٢٨.**

[١٦] **ملحة عبد الله: مسرحية فنجان قهوة، ص ٢١٧.**

ويظهر في النص السابق أن الابن أحمد مشغول بالموضة، وبالرقص على الطريقة الغربية، وكذلك بالأغاني الأوربية، وكأن الكاتبة تريد أن تقول إن انتقال هذه العائلة من البدو إلى المدينة ليس انتقالاً مكانيًا فقط، بل هو انتقال ثقافي واجتماعي، عمل على تغير العادات والتقاليد، وأحدث ضعفًا في التمسك بالهوية، في مقابل التقيد والانسياق، وجعل كل ذلك يدور في فلك رمز عام يؤكد على ذلك التحول، وهو فنجان القهوة.

والكاتبة لا تعد هذه القضية فردية، بل هي قضية عامة تمس كل أبناء المجتمع العربي؛ حيث يظهر ذلك في حديثها عن جيران هذه العائلة الذين وفدوا إلى منزلهم يطلبون منهم عمل فنجان قهوة؛ لأنهم لا يعرفون أيضًا تشغيل ذلك الجهاز، ومن ثم فقد بدت المشكلة عامة لا خاصة بهذه العائلة فقط، وكأن الكاتبة تريد أن تقول بأن تأثير الآخر الغربي أصبح يمس جميع أفراد المجتمع العربي دون استثناء.

[٢] المعاناة والقهر الإنساني:

ترتكز رؤية الكاتبة في معظم أعمالها الدرامية حول تصوير الهم الإنساني، ونقل معاناته إلى المتلقي، وهذه المعاناة قرينة المواقف والظروف والأحداث؛ إذ هي ليست معاناة خاصة، بل هي إشكالية وجودية تقع في كل زمان ومكان، فالخوف والاغتراب والكراهية والحسد وغيرها من هذه المشاعر وليدة ديمومة الحياة واستمرارية الأيام، وقد وقفت الكاتب على هذه المشاعر، ونقلت لنا بعض صورها في معالجة درامية كشفت عن معاناة الإنسان، وصراعه مع من حوله، وقد ظهر ذلك جليًا في مسرحية (المسخ)، وكذلك مسرحية (الطاحونة)، وأيضًا مسرحية (حينما تموت الثعالب).

ونجد في مسرحية (المسخ) تلك المعاناة الإنسانية التي تصل إلى ذروتها متمثلة في الشخصية الرئيسة (جابر)، ذلك الشاب الذي يعاني التهميش والإحساس بالدونية

ممن حوله، فزوجته بالرغم من خيانتها له مع رجل آخر إلا أنها تعامله معاملة سيئة، وترى زواجها منه مجرد غلطة عائلية، وترى فيه دائمًا الإنسان الرجعي الجاهل، الذي لا يرقى لمستواها، وكذلك مديره في الحديقة التي يعمل بها يرى أنه ليس له الحق في الإنسانية؛ فهو مجرد (شيء) لا أكثر، ولا يمكنه أن يطالب بأي حق من حقوقه في الحياة، فهو يشبه القرد الذي يدربه في حديقة الحيوان، وكذلك الطبيبة النفسية ترى أن (جابر) لديه عقد نفسية متعددة، ولا يجب معاملته كالإنسان:

"**مايسة: جابر غير محدد العمر ... له ملامح تنتمي إلى الجنس الآري والقوقازي والسامي والحامي ... وهو إنسان سابق ... بدأ في التحول في السنوات العشرين الماضية، وهو الآن في الطور الأخير من تحوله ... جابر يحتاج تدعيم القدرة الجنسية ... ولذلك فمن الأغلب أنه أكل القرد.**

جابر: ما حصلش ... وبعدين قالت من الأغلب ... يعني مش أكيد أني كلت القرد ... إيه اللي حصل؟

المدير: من الواضح أن فيه تأثير نفسي.

مايسة: تأثر نفسيًا من القهر الذي تعرض له من جميع الأطراف" [١٧].

إن المعاناة هنا متعددة الأطراف والاتجاهات؛ فهي معاناة اغتراب وتهميش من جميع من يتعامل معهم (جابر)، وهو في كل هذا يحاول البوح عن نفسه، وعن إنسانيته، ولكنه يقع فريسة ذلك المجتمع الذي لا يعترف بتلك الإنسانية.

والكاتبة تحاول في هذه المسرحية أن تتناول الثنائيات الضدية بالمقارنة والموازنة، فهي تصور لنا شخصية جابر المهمشة المظلومة، وفي المقابل تصور لنا شخصية الزوجة الخائنة التي تكره زوجها، وتصور لنا جابر الفقير المعدم، كما تصور لنا المدير

---

[١٧] **ملحة عبد الله: مسرحية المسخ، ص ١٨٤- ١٨٥.**

صاحب العمل الذي يعامل جابر معاملة سيئة، وفي كل هذا تظهر مدى المعاناة التي تعانيها شخصيته الرئيسة، والتي ركزت حولها حركة الصراع من أجل بيان تلك المعاناة؛ "فالمسخ مسرحية ذات طابع خاص، إنها تسلط الضوء على الإنسان وعالم القهر، وهي علاقة أزلية وجدلية في آنٍ واحدٍ" [١٨]. وقد تجسدت هذه العلاقة في تلك المسرحية.

والدكتورة ملحة عبد الله في تجسيد المعاناة داخل هذا العمل إنما تعتمد على التجريب المسرحي، سواء كان ذلك على مستوى الفكرة أو على مستوى جماليات الأسلوب؛ فهي تكسر قاعدة المألوف، وتصدمنا برؤية مغايرة تصور من خلالها الصراع داخل الحياة الزوجية غير المتكافئة، وقد عالجت ذلك من خلال أسلوب التجريد الذي يعمم الفكرة، ويوسع دائرة الموضوع، كما أنها اعتمدت التداخل الزمني من حيث الاسترجاع والاستباق، وأكسبت الشخصية الواحدة أكثر من دور كما فعلت مع شخصية (مايسة)، وكل ذلك كان من أنواع التجريب التي طبعت بها الكاتبة مسرحيتها من أجل الوصول إلى تصور واضح لفكرة القهر، وكذلك فكرة المعاناة الإنسانية.

وفي مسرحية (حينما تموت الثعالب) تكشف لنا الكاتبة عن صورة مغايرة من صور القهر الإنساني، وهو تأثير الذكريات والتعلق بالماضي المؤلم، إذ إنها جعلت عقدة الشخصية الرئيسة وتأزمها مرهونة بذلك الماضي، وما يحمله من معاناة مريرة، وتظهر في المسرحية تلك الفتاة التي صدمتها سيارة منذ (٢٥) سنة، وهي ما زالت تعاني طوال تلك الفترة من ذلك الحادث، وتلك الفتاة تمثل المعاناة الأكبر لذلك الشاب بطل المسرحية، إذ إنه اعتدى عليها عندما أصبحت شابة، وهذه الفتاة اختفت من المشهد تمامًا، ولم تظهر إلا في مخيلة ذلك الشاب الذي أصبح ماضيه يذكره بالثعالب في

---

[١٨] **د. عصام عبد العزيز: مقدمة كتاب مسرحيات ملحة عبد الله، ج٣، ص ٥.**

مكرها وخيانتها، عبر ما يقوم به كل من الجرسون في الكازينو القديم، والفتاة المصاحبة لذلك الشاب من تسريب بعض تلك الذكريات المؤلمة إلى هذا الشاب:

"الشاب: مسكينة هي.

الفتاة: صدمتها سيارة منذ خمسة وعشرين عامًا.

الشاب: متى؟

الفتاة: أولا تعرف؟ منذ خمسة وعشرين عامًا.

الشاب: أخبروني بموتها ... ولكنني لم أصدق.

الفتاة: كيف؟ وأنت صاحب السيارة التي صدمتها.

الشاب: لم أكن أعرفها، فلقد تغير شكلها.

الفتاة: فلماذا تركتها وهربت؟" [١٩].

إن الأحداث في هذه المسرحية تبدو غير منتظمة، فهي لا تسير في خط مستقيم، بل هي تشبه المتاهة التي تجعلك تفكر كثيرًا من أجل الإمساك بطرف الخيط، ومن ثم الوصول، فهي كما ذكرنا من قبل تجربة سيريالية تنتمي إلى اللامعقول واللامنطق، والكاتبة من خلال ذلك تكشف من حين لآخر عن تلك التجربة المريرة التي مر بها ذلك الشاب في صغره، ثم جعلته بعد ذلك رهين الخوف والمعاناة وكذلك الصراع النفسي، هذا بالإضافة إلى تلك الفتاة التي صاحبت ذلك الشاب إلى الكازينو حيث كانت تذكره بماضيه أولاً بأول، وتقف معه عند أخطائه السابقة، الأمر الذي زاد من معاناته وصراعه، "تشعرنا الكاتبة في مسرحيتها هذه بأن هناك وطأة محنة، فقدت الشخصيات السيطرة على الحياة اليومية الخارجية، فما كان عزيزًا في نظرهم عد لا معنى له، التيه نشاطهم الحقيقي، انصب على المقارعة مع الموت في داخل روحهم هم، أحست الحياة

---

[١٩] **ملحة عبد الله: مسرحية حينما تموت الثعالب، ص ٩٨.**

قوقعًا خاويًا، وفي تلك القوقعة الخاوية كان فراغ الموت المخيف، وظلامه كله، إنهم يبحثون عن إمدادات تفرز وجودهم، وإلا انهاروا تجاه الفراغ المظلم الذي كان يدور وسط روحهم" [٢٠].

وبين الشخصية الرئيسة (الشاب) والشخصيات الأخرى الفتاة والجرسون في تلك المسرحية صراع درامي طويل، هذا الصراع جاء في هيئة حديث فقط دون أفعال، فتلك الفتاة على طول الوقت تذكر الشاب بماضيه، وذلك الجرسون يذكره كذلك بما حدث، وما هو فيه الآن، وجميعهم في النهاية يبحثون عن الخلاص، وعن الخروج مما هم فيه من معاناة وقهر داخلي، لكن الكاتبة تجعل الخلاص من ذلك هو موتهم جميعًا في النهاية، ثم بعثهم مرة أخرى؛ لتؤكد الكاتبة على اتجاهها الذي تلتزمه في الكتابة الدرامية، وهو اتجاه الواقعية السحرية؛ حيث بدأت المسرحية بواقع مرير وماضٍ مؤلم، وانتهت بأحداث غرائبية.

وفي مسرحية (الطاحونة) تظهر كذلك المعاناة الإنسانية في شكل صراع بين الأب وأبنائه، ذلك أن هذا الأب قام بقتل زوجته، وقام بإخفاء ذلك على الجميع، وظل الأبناء على طول أحداث المسرحية يبحثون عن أمهم الضائعة التي يجدونها في النهاية وقد ألقى بها الأب بين تروس الطاحونة؛ حيث تكشف تلك اللحظة عن معاناة مريرة تأزمت مع لحظة العثور على الأم المفقودة.

وفي ثنايا الأحداث تعكس لنا الكاتبة حالة ذلك الرجل العجوز (الأب)، وما يمر به من ذكريات أليمة تحاصره في كل أوقاته وأعماله، نتيجة ضحيته، وكأن الكاتبة من خلال تلك الشخصية تبحث عن نهاية التأزم للإنسان، وتصور بنظرة مجردة مصير ذلك العالم المتقلب الذي يترك خلفه عديدًا من الضحايا، فالابن والابنة ما هما إلا

---

[٢٠] **د. صلاح القصب: مقدمة كتاب مسرحيات ملحة عبد الله، ج٣، ص ٨.**

ضحايا ذلك الأب العجوز الذي قام بقتل أمهم، وهم على طول الأحداث يبحثون عن سر اختفائها، ولا يعرفون عن ذلك شيئًا:

"الابن: يقولون إنها هربت مع آخر.

الابنة: قلت لك لا تذكر ذلك مرة أخرى.

الابن: ويقولون إنها تحاكي ابنتها في كل شيء.

الابنة: [بعصبية] قلت لك توقف عن ذلك.

الابن: ومثلما فعلت الأولى حينما سرقت أموال أبيها فعلت الأخرى وسرقت ذهبه، وفرت تثغو وراء كبش آخر" (٢١).

لقد كان البحث عن هذه الأم معاناة كبيرة للأبناء، كما كان الصمت معاناة لأبيهم، هذا بالإضافة إلى أهل القرية الذين لا يجدون ما يأكلونه بسبب تعطل الطاحونة عن طحن حبات القمح، فاستبدلوا ذلك بزجاجات الخمر التي كان يحضرها لهم ذلك العجوز، والتي كان يصنعها من دماء زوجته المقتولة، وهم لا يشعرون بشيء ما.

إن التجربة الإنسانية في تلك المسرحية تغرق في عالم مليء بالقهر والمعاناة والصراع الأزلي بين بني الإنسان؛ إذ تتوقف كل الأحداث والأفكار عند هذا الصراع معلنة عن تجارب إنسانية مريرة عكستها شخصيات المسرحية.

[٣] التراث الشعبي:

اهتمت الكاتبة ملحة عبد الله كثيرًا بمظاهر التراث الشعبي في أعمالها المسرحية، فصورت العادات والتقاليد وأنواع الطعام والشراب والملبس وغيرها من تلك المظاهر التي تشير إلى هوية المجتمع السعودي في إطار خاص، والمجتمع العربي في إطار عام؛ ذلك أن معظم شخصياتها تبدو مرتبطة بالمكان الذي تدور في فلكه، كما أن

(٢١) **ملحة عبد الله: مسرحية الطاحونة، ص ١٢١.**

موضوعاتها – في الأغلب– مستمدة من بيئتها ومجتمعها، وهي دائمة الانشغال بالمجتمع العربي، وبالنزعة القومية، ومن ثم فهي تهتم اهتمامًا كبيرًا بتصوير ملامح التراث الشعبي في بعض أعمالها المسرحية، وقد ظهر ذلك بشكل جلي في مسرحيتي (أم الفأس)، و(فنجان قهوة)؛ إذ عكست لنا الكاتبة من خلالهما ملامح المجتمع السعودي، وما يتصل به من تراث شعبي متوارث.

وفي مسرحية (أم الفأس) ثمة أحداث كثيرة تعكس مدى نجاح الكاتبة في توظيف التراث الشعبي السعودي بداية بأنواع الرقصات المختلفة، وانتهاء باعتقاد المجتمع بالعفاريت وعالم الجن وكلام العرافين، وفي كل هذا تظهر ملامح المجتمع بشكل جلي وما به من عادات وتقاليد، ومن ثم فمسرحية (أم الفأس) موضوعها "مستمد من الأدب الشفاهي الشعبي السعودي، ثم نجد التوظيف الدرامي الجيد لبعض المعتقدات الشعبية مثل الاعتقاد بالعفاريت وقدرتها على سلب إرادة الإنسان؛ حيث تستخدمه المؤلفة في تعقيد المسرحية وحلها، هذا إلى جانب استخدام بعض أشكال فن الرقص الشعبي السعودي، ولقد انعكست أيضًا بعض العادات الشعبية العربية، مثل الختان، وعمل الحفل الخاص به" [٢٢]. كما عكست كذلك بعض العادات العربية المتوارثة كالذهاب للعرافين، وحفلات السمر الليلية، وغيرها من العادات.

والتراث الشعبي داخل مسرحية أم الفأس يعكس المنظور الثقافي للشخصيات، ويخبرنا بأبعادها وحركيتها في حدود المكان المرتبطة به، ف(أم الفأس) على سبيل المثال هي فتاة بدوية ترتبط بزيها وعاداتها البدوية، وهي شديدة الحرص في الحفاظ على نفسها وأخلاقها كما تفعل كل فتاة بدوية، كما أنها ترتبط برعي الأغنام، وبخمارها الموجود على وجهها، والذي لا يفارقها أبدًا، وتبدو بقية الشخصيات كذلك مرتبطة

---

[٢٢] عصام الدين أبو العلا: تقديم عن مسرحية أم الفأس، مقدمة كتاب مسرحيات ملحة عبدالله، ج٣، ص ٢٠.

بالمكان وعاداته، فأهل القبيلة عندما لم يجدوا حلاً لعفريت فارس ظنوا أن الخلاص من ذلك هو ختانه، والكاتبة في هذا تنقل لنا مراسم الختان داخل المجتمع السعودي والعربي، وتصور الاحتفال به كجزء من التراث الشعبي المتوارث:

"**رجل٢: وبعدين ما يهمك ... هذه عاداتنا وتقاليدنا، وأنت عارف وبالمرة ندعو كل من هم مثل فارس ونعمل لهم حفلة هود كبيرة نختن فيها كل شباب القبيلة المراغيل.**

[يدخل فارس، وسط جماعة الممثلين يرتدي زي (الثلابة) أو (المختونين) الخاص، صديري مزركش يكشف عن معظم الصدر والذراعين، وتنورة مزركشة واسعة ... في رقصة خاصة بهذه المناسبة تسمى رقصة الثلابة، وهي ذات إيقاعات محلية ...." (٢٣).

كما تفصح الكاتبة عن بعض الرقصات الشعبية الموجودة داخل القبائل العربية كرقصة الدمة، والزحفة، والهود، والعرضة، والزار، والزامل، وغيرها من الرقصات العربية.

إن الكاتبة في هذه المسرحية مفتونة بالتراث القومي الشعبي الذي تربطه بجميع الأحداث، وتنقل لنا أدق تفاصيله كواحدة من أبناء هذا التراث؛ إذ نجدها على وعي تام بجميع أشكاله وأنواعه، وعلى دراية كبيرة بكافة العادات والتقاليد، كما أنها تنقل لنا داخل هذا العمل مظاهر الوحدة والتكاتف بين أبناء القبيلة، وسعيهم جميعًا من أجل إنقاذ ابنتهم أم الفأس، حيث يعد ذلك من أبرز عادات القبائل العربية بشكل عام، كما أنهم كثيرًا ما يعتقدون في كلام العرافين، ولذلك ذهب رجال القبيلة داخل المسرحية إلى العراف يطلبون منه حجابًا أو تعزيمة أو ربما رقية بالبخور من أجل إنقاذ أم الفأس.

---

(٢٣) **ملحة عبدالله: مسرحية أم الفأس، ص ٧١.**

وفي المسرحية الأخرى (فنجان قهوة) تعدد الكاتبة من صور الحياة العربية والبدوية بشكل خاص، وتنقل لنا بعض مظاهر التراث الشعبي لاسيما ما يتعلق بـ (الجد) الذي يرتبط بحياته البدوية ارتباطًا كبيرًا، ولم تغره حياة المدينة بكل ما فيها من مغريات، وهي في كل هذا تصور لنا الملابس البدوية والقعدة البدوية، وكل ما يتعلق بهذه الحياة من خلال ذلك الجد:

"الجد: إيش ها الصراخ؟ والصياح؟

جاسم: أهلًا يا بوي [بينما الجد ينزل البساط، فيظهر رجل عجوز يرتدي ملابس أعرابي، ثوب ذو أكمام واسعة، ذوايل تصل إلى الأرض مع شدة اتساع الثوب، يحاول ارتداء جاكت بدلة عصرية فلا يستطيع أن يرتدي النصف الآخر من هذا الجاكت.

الجد: [وهو يحاول ارتداء الجاكت بدون جدوى لصعوبة تلاؤم الزي مع الجاكت] الله يخزيك يا شيطان ... أنا ماني عارف ألبس هذا الثوب البغيض ... على العموم ما أبغاه، ويقذفه جانبًا" [٢٤].

والكاتبة تجعل معظم شخصيات هذه المسرحية – رغم أنهم أصبحوا يعيشون في المدينة– مرتبطين بحياتهم البدوية، وتظهر ملامح تلك الحياة في معظم المشاهد داخل المسرحية، حتى إن التيمة التي رمزت بها الكاتبة للأحداث – فنجان قهوة– إنما ترمز إلى الارتباط بالحياة العربية ومدى ارتباطها بشكل خاص مع الحياة والمجتمع البدوي، وهي على طول الأحداث تعقد المقارنات بين مظاهر ذلك التراث العربي وبين مظاهر الحداثة الغربية.

---

[٢٤] **ملحة عبد الله: مسرحية فنجان قهوة، ص ٢٢٠.**

[٤] الاغتراب:

الاغتراب من القضايا التي طرحتها الكاتبة ملحة عبد الله في أعمالها المسرحية، وقد رصدت له الكاتبة من خلال معالجات درامية طرحت رؤى متعددة حول هذا الموضوع سواء على المستوى الاجتماعي أو النفسي، لتفصح من خلال حركة شخصياتها عن أبعاده وتأثيراته المتنوعة، وتربطه بعدة مظاهر أخرى؛ كالقهر، والخوف، والصراع، وغيرها من هذه المظاهر، حيث يظهر الاغتراب كنتيجة مباشرة لذلك.

وفي معظم الأعمال التي طرحت فيها الكاتبة هذا الموضوع جعلته مرتبطًا بالشخصيات الرئيسة فقط، ففي مسرحية (المسخ) ارتباط الاغتراب بـ (جابر) الشخصية الرئيسة، وكذلك في مسرحية (سر الطلسم) ارتبط بذلك الشاب الذي يمثل البطولة في المسرحية، كما جعلته الكاتبة كاشفًا عن صراع الشخصية وعن علاقتها ببقية الشخصيات، ففي مسرحية (المسخ) يعاني جابر كل أنواع الاغتراب تجاه مجتمعه وزوجته ومديره، وكل من يعرف، لأنهم يحاولون دائمًا التقليل من إنسانيته ومن حقه كفرد يمكنه العيش داخل المجتمع، ومن ثم كان جابر يشعر دائمًا بالقهر والاغتراب لاسيما الاغتراب النفسي، وهذا الاغتراب يظهر في أحداث كثيرة تعبر عن المأساة التي تعيشها الشخصية، إذ هي دائمة البحث عن هويتها وعن كينونتها "وتتجه ملحة عبد الله في مسرحية المسخ إلى التعبيرية كاتجاه مضاد للواقعية، وتركز على مأساة البطل الفرد في مجتمع يرفض الاعتراف بإنسانيته" [٢٥].

---

[٢٥] **د. مصطفى منصور: المسخ وفقدان الهوية، مقدمة كتاب مسرحيات ملحة عبدالله، ج٣، ص ٣٦.**

والشخصية الرئيسة في هذه المسرحية كانت تشعر باغترابها، وتعبر عنه في بعض الأحداث بشكل مباشر؛ حيث إن ظروفها المادية والاجتماعية هي التي صنعت هذا الشعور بالاغتراب، وهذه الشخصية شخصية منبوذة ومقهورة ممن حولها في حركة صراع طبيعي تخلقه تقلبات الحياة ومشكلاتها المتعددة.

وفي مسرحية (سر الطلسم) يعاني الشباب بطل المسرحية الاغتراب منذ اللحظات الأولى للأحداث، فهو يذهب لمكان غريب عنه لا يعرفه، وهذا المكان بالرغم من وجود الشيخ العجوز به إلا أنه مكان موحش ومخيف، كما أن هذا الشيخ وكلامه يمثلان خوفًا داخليًا لذلك الشاب الذي لا يعرف ما يفعله في هذا الموقف المخيف لاسيما أنه أيقن بأن هذا الشيخ لا يريد أن يعالج له جرحه الذي ينزف، وأصبح يحدثه بكلام غير مقنع وغير مفهوم:

"الشاب: قلت لك أخرجني من هنا [لنفسه] يقول ألف عام، ماذا أتى بي إلى هنا؟

العجوز: قلت لك سترى ... فهم ينتظرون قدومك منذ أن وضعوا أجسادهم على الأرض.

الشاب: من هم؟ وما لي بهم؟ أريد أن أعيش ... لا أريد أن أموت الآن.

العجوز: من هم؟!

أولئك الذين يتمددون بداخل هذا الكهف، فلو صعدت ودققت النظر إليهم من فوهة هذا الكهف لوجدتهم يتمددون ...." [٢٦].

إن ذلك الشباب لا يعرف ماذا يحدث له، وما كل تلك العجائبية التي وجدها عند هذا الكهف، ومن ثم فهو يتمنى لو يرجع مرة أخرى إلى المكان الذي أتى منه، ولكن

---

[٢٦] **ملحة عبدالله: مسرحية سر الطلسم، ص ٢٠٦.**

يبدو أنه لا مجال للرجوع؛ إذ إن أصحاب الكهف ينتظرونه منذ زمن بعيد، ومن ثم نجد ذلك الشاب يعاني الاغتراب المكاني والنفسي، ولا يجد مهربًا مما وقع فيه.

ونلحظ أن الكاتبة في معظم أعمالها ربطت بين الاغتراب وبين شخوصها الرئيسة، وقد ظهر ذلك في مسرحية الطاحونة لدى ذلك (الرجل العجوز)، وما يعانيه من اغتراب اجتماعي تجاه أهل قريته، وفي مسرحية حينما تموت الثعالب يعاني (الشاب) كذلك الاغتراب على طول أحداث المسرحية.

[٥] ثنائية الحياة والموت:

كانت تلك الثنائية– وما تزال– الشغل الشاغل للكتّاب والمبدعين، يتناولونها في أعمالهم، ويطرحونها بأفكار فلسفية تارة، ودينية تارة، ونفسية تارة أخرى، وقد تناولت ملحة عبد الله تلك الثنائية في أعمالها معبرة عنها بشكل درامي يفتح المجال أمام العديد من التساؤلات والإشكالات الأزلية التي تطبع بها، وتتعلق بكنهها؛ فهذه الثنائية عبارة عن جدلية لا تتوقف أبدًا ولا تهدأ، ويظل الاجتهاد فيها مطروحًا، والتساؤلات حولها لا تنتهي، إذ هي ترتبط بالإنسان ومصيره، وبالحياة ونهايتها، شيئان متلازمان لا يفترقان، الحياة والموت، متصلان بكل ما خلق الله، ومرتبطان به، ومن ثم فهذه الثنائية حاضرة في أذهاننا دائمًا وأبدًا، وفي أذهان الأدباء الذين يعبرون عنها بطرقهم وأساليبهم الخاصة.

والكاتبة ملحة عبد الله تناولت ثنائية الحياة والموت في بعض الأعمال الدرامية، وقد تناولتها تناولاً فلسفيًا/ دراميًا يقترب من إشكالاتها بشكل كبير، ففي مسرحية (سر الطلسم) تجعل الكاتبة الموت سببًا للحياة، كما أنها تجعل الأموات في حالة صحو دائم، فهؤلاء الأموات الذين يسكنون الكهف ينتظرون – رغم موتهم – ذلك الشاب الذي يأتي من بعيد، وهم ينتظرونه منذ فترة بعيدة، ألف عام تقريبًا، وهم يعدون السبب

الحقيقي في نجاة ذلك الشاب من الموت ووصوله إلى هذا الكهف، لكنه عندما يصل إليهم لا يجد إلا الموت كذلك.

وسر الطلسم الذي يحتفظ به ذلك الرجل العجوز للشاب منذ عمر طويل يقضي بأن هذا الشاب هو الذي سوف يعيد أموات أهل الكهف إلى الحياة، ومن ثم فهم ينتظرونه أن يخلصهم من ثباتهم وكأنهم ما زالوا أحياءً كأصحاب الكهف الذين وردوا في القرآن الكريم، وهذا الشاب عليه فقط أن يكشف سر الطلسم من أجل أن يبعثهم من رقادهم:

"**العجوز: أصواتهم، بدأوا يفيقون من سباتهم، أنت موقظهم ومنقذهم، فالآن ينفتح الكهف.**

الشاب: ينفتح يقضون علينا ... لا أريد أن أموت.

العجوز: بل تعيش وتحيا من جديد .. انظر لكن أكمل يا بني، فالكهف لن ينفتح الآن [أصوات تنبعث من الداخل].

الشاب: حين قدمت إلى هنا اعتقدت أنني نجوت" [٢٧].

إن الكاتبة هنا تجعل من ثنائية الحياة والموت رمزًا للأوطان الضائعة التي تنتظر من يبعثها من رقادها، ويبث فيها الحياة من جديد، فما أهل الكهف هنا سوى الأوطان التي غابت في ثبات عميق، ولا تستطيع أن تصحو أو تتخلص من ذلك الثبات، وما ذلك الشاب هنا سوى ذلك الذي يجب أن يأتي فيخلص الأوطان من كل ذلك، وقد أشارت الكاتبة في بعض أجزاء من مسرحياتها إلى تلك الأوطان الضائعة؛ إذ نراها تقول على لسان شخصياتها:

---

[٢٧] **ملحة عبد الله: مسرحية سر الطلسم، ص ٢٠٩.**

"الشاب: سيدي أنا شاب مثل كل شباب مدينتنا، اشتاقت نفوسنا لتغيير تلك الأوضاع المختلة.

العجوز: أوضاع مختلة؟!!

الشاب: ساءت أوضاع مدينتنا، وشظف العيش يؤرقنا، تقدمت أنا ورفاقي ناولته رصاصة استقرت في رأسه وهربت" [٢٨].

والذي ينظر إلى الأحداث في مسرحية سر الطلسم يجدها اصطبغت بصبغة فلسفية تتناول الحياة والموت، الحضور والغياب، الأمل والضياع، وتكشف عن معاناة الإنسان وقهره.

وفي مسرحية (الطاحونة) تظهر كذلك ثنائية الحياة والموت متمثلة في الصراع النفسي لذلك الرجل العجوز بطل المسرحية بين حياته التي أصبحت بلا معنى، وبين موت زوجته الذي يخفيه عن الجميع حتى عن أبنائه.

ويمثل الموت هنا هاجسًا يؤرق الجميع، بينما لا يبالي له ذلك الرجل العجوز، إذ كان يصنع الخمر، ويخلطه بدماء زوجته التي قتلها، وهذا القتل كان بدافع الخيانة، إذ إنه شعر بأن تلك الزوجة تخونه، وتحول موتها بعد ذلك إلى سر يحاول الجميع البحث من أجل معرفته.

[٦] العولمة وثقافة التسريب:

شغلت قضية العولمة فكر الكاتبة ملحة عبد الله فراحت تجسد أراءها وأفكارها حول هذه القضية في أعمالها المسرحية، إذ ترى أن العولمة أصبحت تحاصر الثقافة العربية في جميع مناحيها، وقد تحدثت في أحد اللقاءات المسجلة على شبكة الإنترنت أن

---

[٢٨] **ملحة عبد الله: مسرحية سر الطلسم، ص ٢٠٩- ٢١٠.**

العولمة فرضت نفسها كثقافة عالمية تريد فرض وجودها في كل المجالات لا سيما المجالات الثقافية.

والعولمة في نشر أفكارها ومبادئها تعتمد على ثقافة (التسريب) تلك الثقافة تقتضي شحن المعلومات والأفكار المتنوعة – حتى ولو كانت غير صحيحة– وتسريبها إلى المتلقي العربي، وذلك عبر فترات زمنية متلاحقة ومتتالية حتى يتم الاعتقاد ويتم التأثر بتلك الثقافة الجديدة الوافدة، ومن ثم يصبح الفرد العربي خاضعًا لثقافة العولمة عبر اعتمادها على ثقافة التسريب، وشحن المعلومات المتعددة.

وفي مسرحيات ملحة عبد الله ظهرت تلك القضية بشكل جلي إذ أسقطتها الكاتبة على الواقع الاجتماعي العربي وجسدتها بشكل مفصل في مسرحيتها (حينما تموت الثعالب)، فبطل المسرحية ذلك الشاب الذي يعاني الهلاوس والصراعات النفسية بسبب ذكرياته القديمة يتم شحنه بمعلومات خاطئة عبر ثقافة التسريب التي يتبناها كل من الجرسون في الكازينو القديم، وكذلك الفتاة التي ترافق ذلك الشاب، حيث يذكرونه بأحداث مضت لم تقع في الحقيقة، ولكنهم يقنعون الشاب بها إلى أن يصدقهم ويبدأ في تأنيب نفسه على ما وقع منه في الماضي، ثم يقوم بشنق نفسه في النهاية بعد تصديقه إياهم بأنه بالفعل قد قام بهذه الأشياء قبل ذلك:

" الشاب: مسكينة هي.

الفتاة: صدمتها سيارة منذ خمسة وعشرين عامًا.

الشاب: متى؟

الفتاة: أولا تعرف؟ منذ خمسة وعشرين عامًا.

الشاب: أخبروني بموتها ولكنني لم أصدق.

الفتاة: كيف؟ وأنت صاحب السيارة التي صدمتها.

الشاب: لم أكن أعرفها فلقد تغير شكلها.

الفتاة: فلماذا تركتها وهربت؟

الشاب: لأني لم أقتلها... لم تسألين؟ لم كل هذه الهواجس؟ لا أساس لها من الصحة، رغم أن كل أحلامي تتلخص في هذه الحادثة، ولكن هل يصبح الكابوس حقيقة؟ " (٢٩).

فالفتاة والجرسون من بداية المسرحية يرمزان إلى العولمة وما تفعله بالإنسان العربي من تسريب للمعلومات والأفكار من أجل إقناعه بها، فالشاب ظل ينصت لهما ويرفض آراءهما تارة ويتقبلها تارة أخرى إلى أن قام بتصديقهما في النهاية ومن ثم قام بشنق نفسه كنوع من التكفير عن أفعاله التي فعلها في السابق.

لقد استطاعت الكاتبة أن تعكس لنا تلك الثقافة – ثقافة التسريب– عبر بعض أعمالها المسرحية، وتجسدها في جو درامي يظهر ما يمكن أن تفعله بنا العولمة، وما يمكن أن تصنعه في أنفسنا، لكنها تحاول باستمرار غرس أفكارها وهيمنتها على مستوى كل المجالات والأصعدة، وقد بينت الكاتبة مصير تلك الثقافة، ومصير الإيمان بها، والتصديق بأفكارها المتنوعة.

ثانيًا: أساليب تشكيل الرؤية:

[١] الغموض كتكنيك درامي:

لجأت الكاتبة ملحة عبد الله إلى التجريب في بعض أعمالها الدرامية، وهذا التجريب أسفر عن عدة أساليب جديدة استطاعت من خلالها بث رؤيتها وصياغتها بما يتلاءم مع موضوعها، وكان الغموض من أبرز تلك الأساليب التي أحدثت نقلة مغايرة في البناء الدرامي، إذ وظفته الكاتبة توظيفًا فنيًا عمل من خلاله كتكنيك درامي تستطيع عن

---

(٢٩) **ملحة عبد الله: مسرحية حينما تموت الثعالب، ص ٩٨.**

طريقه أن تحدث خلخلة في الحوار، ومفارقة في الأحداث، فالكاتبة لم توظف الغموض كمعنى، بل وظفته كأسلوب، وجعلته يتصل بالصراع والأحداث وكذلك الشخصيات.

وهذا التكنيك الجديد اتجه اتجاهًا سرياليًا في تشكيله، فالأحداث متداخلة متشابكة، والحبكة غير منتظمة، والزمان غير مستقر، والموضوع غير مباشر، وكل ذلك يرتبط بتكنيك الغموض الذي يتصل بجميع تلك العناصر الدرامية، ويؤثر على خصوصيتها داخل العمل المسرحي، فإذا نظرنا – على سبيل المثال – إلى مسرحية (حينما تموت الثعالب) وجدنا تلك المساحة الكبيرة التي منحتها الكاتبة للغموض، فمن حيث الزمان تجد أن لحظة واحدة في الزمن الحاضر استدعت معها الماضي بكل ما يحمله من ذكريات مؤلمة، وهذا الماضي بالنسبة للشخصيات غامض وغير مفهوم، فالفتاة التي صدمها الشاب بسيارته، التقاها منذ ثلاث عشرة سنة، ولكنه يعرفها منذ زمن أبعد، وهذه الفتاة هي نفسها التي يراها الآن، ونجد أن الحوار كذلك يحمل بين طياته غموضًا كبيرًا، فلا تعرف في بعض الأحيان عما يتحدث الأشخاص، وماذا يقصدون، وهذا الغموض إذا نظرنا إليه كتكنيك فإنه مقصود من قبل الكاتبة التي تحاول عدم توضيح بعض آثار الماضي لدى شخصيتها الرئيسة لتبقى الأحداث في حالة تشويق دائم مما ستظهره الشخصية من ذكريات فيما بعد "فقد استعانت المؤلفة بالحوار الملغز والصورة الملغزة لتحقيق أحزان الشابة، بل استعانت بالطبيعة لتصوير حركة النفس البشرية حين يمكر بها الثعالب ... هذه المسرحية تنعانا إلى صورة من الجحيم التي تعيش فيها النفوس المعذبة" (٣٠).

والكاتبة توظف الحوار الملغز من أجل إحداث خلخلة مقصودة في إطار الحبكة، إذ تحاول أن تجعل الحكاية شبه مفككة، والحبكة غير منتظمة، من أجل أن تضع

---

(٣٠) **د. فخري قسطندي: حول مسرحية حينما تموت الثعالب، كتاب مسرحيات ملحة عبد الله، ج٣، ص ١٢.**

المتلقي في موقف المفسر، الذي يحاول جمع شتات الحكاية، ويمثل ذلك كما ذكرنا نوعًا من التجريب الدرامي أرادت الكاتبة أن تقف عليه في هذه المسرحية في شكل سريالي ملحوظ.

والغموض في هذه المسرحية يمثل إطارًا عامًا تقف عنده جميع العناصر الدرامية بشكل جمالي موظف من قبل الكاتبة، حتى إننا نجد أن الحكاية في كثير من أجزائها غير واضحة المعالم:

"الجرسون: أي أوامر أخرى [يفزع الشاب]

الشاب: من أنت ... ومن أين أتيت؟

الجرسون: لقد ناديت علي ... بماذا تأمرني؟

الشاب: كيف دخلت من الباب دون أن تبتل ثيابك من المطر؟

الجرسون: أي مطر؟ ... نحن في شهر يوليو.

الشاب: انظر من النافذة، وشاهد البرق والرعد.

الجرسون: [يتجه نحو النافذة] إن السماء صافية والشمس متوهجة" (٣١).

ويرتبط ذلك الغموض الذي وظفته الكاتبة داخل أحداث المسرحية بالتفكيك الدرامي الذي عمل على تقسيم الأحداث إلى أجزاء شبه منفصلة في حبكتها وفي بنائها، وكأنها حكاية جديدة مستقلة داخل الحكاية العامة، كما أن اتجاه الأحداث لا يظهر بترتيب تصاعدي كالمعتاد، وإنما تأخذك الكاتبة من لحظة حاضرة إلى أحداث مسبقة بعيدة، ومن لحظة ماضية إلى حاضر غامض، وبين اللحظتين يحدث الكثير من التداخل والتمازج، الذي يشعرك بأن ما يحدث ما هو إلا تكنيك فني مقصود من قبل الكاتبة.

---

(٣١) **ملحة عبد الله: مسرحية حينما تموت الثعالب، ص ٩٠.**

[٢] المفارقة:

وظفت الكاتبة أسلوب المفارقة في بعض أعمالها من أجل إحداث نوع من المقارنة والتمييز على طول الأحداث؛ ذلك أن المفارقة نوعت بين ثنائيات العمل، وقسمت الموضوع إلى شقين منفصلين رغم أنهما يسيران في إطار درامي واحد، فالذي ينظر إلى مسرحية (سر الطلسم) يجد تلك المفارقة الظاهرة بين الشخصية الرئيسة وما يتصل بها من أحداث وتحولات، وبين الشيخ العجوز كرمز للعالم الآخر، وللموت المتمثل في الكهف الذي يقوم بحراسته.

وتأتي المفارقة داخل هذا العمل على مستوى المضمون والأحداث، بين شاب صغير يبحث عن الحياة، ويحاول بقدر الإمكان أن يهرب من الموت، وبين شيخ عجوز يقيم وسط هذا الموت، بينما تسفر الأحداث عن مفارقة غريبة تجعل ذلك الشاب يهرب من الموت إلى موت آخر، ومن خراب إلى خراب آخر محقق ينتظره داخل الكهف، وفي جميع الأحوال لا يستطيع الشاب أن يفلت من قدره الذي أصبح ملازمه، فإن كان هذا الشيخ الذي التقى به كان يعد طوق نجاة بالنسبة للشاب، فقد أصبح – بعد تكشف الأحداث – كالمقبرة التي تغلق أبوابها على ذلك الشاب؛ لأن ذلك الرجل العجوز انتقل به من الحياة إلى الموت القابع خلف جدران الكهف.

وهذا الأسلوب الذي اعتمدت عليه الكاتبة في مسرحية سر الطلسم – أسلوب المفارقة– أرادت من خلاله أن تكشف عن ثنائية الحياة والموت متمثلة في صورة الشاب من ناحية، وصورة الموتى داخل الكهف من ناحية أخرى:

"**العجوز: لا عليك، إني أنتظر منذ ألف عام أو قل ألفين.**

الشاب: بل يزيد، فلقد تعبت من عد الموتى داخل الكهف، ولقد تعبت من عد السنين.

الشاب: موتى ...؟

العجوز: وأنا حارسهم أنتظر في ولع وشوق حضورك .. أنت هو

الشاب: [يتململ محدثًا نفسه] سيزيد عددهم واحدًا في هذا اليوم" [٣٢].

إن المفارقة هنا في تلك المسرحية تحيل المتلقي من القصد المباشر للأحداث إلى أحداث أخرى مغايرة أكثر تشويقًا، وأكثر تأثيرًا؛ إذ إن المتوقع أصبح غير متوقع، والأحداث أصبحت تسير في اتجاهين متضادين، اتجاه الحياة، واتجاه الموت، وبينهما يقف الشاب حائرًا عاجزًا عن فعل شيء، وهذا هو المقصود الذي أرادت أن توظفه الكاتبة من أجل جعل المتلقي في حالة مقارنة بين الاتجاهين للكشف عن الحقيقة التي تبوح بها أحداث المسرحية في النهاية.

وفي مسرحية (فنجان قهوة) يظهر أسلوب المفارقة الذي توظفه الكاتبة من أجل التأكيد على فكرة مؤداها أن العبد هو الذي أصبح يتحكم في سيده، وهي مفارقة غريبة تسببت في فعلها الحداثة بكل صورها، والكاتبة من خلال تلك المفارقة تحاول إظهار الوضع الذي أصبحت عليه عائلة (جاسم)، أو بالأحرى الوضع الذي أصبحت عليه الهوية العربية؛ حيث إن الحداثة وأشكالها المتعددة قلبت الموازين، وجعلت من يتعامل معها هو فقط الطرف المسيطر.

ويشتبك أسلوب المفارقة – داخل المسرحية– مع عناصر درامية متعددة إذ يكشف عنه الحوار، وتهيئ الحبكة لوجوده وتوظيفه، وتقدمه الأحداث للمتلقي في هيئة مقبولة متناسقة مع حبكة المسرحية، ويكشف هذا الأسلوب في النهاية عن ثنائية الأنا والآخر عبر جدلية قائمة على طول أحداث المسرحية.

---

[٣٢] **ملحة عبد الله: مسرحية سر الطلسم، ص ٢٠٨.**

والمفارقة هنا مفارقة تدعو إلى التهكم والسخرية، إذ إن تلك العائلة العربية التي انتقلت من حياة البدو إلى المدينة لديها جميع أشكال الرفاهية الحديثة، ولكنها في المقابل لا تعرف كيف تتعامل مع تلك الرفاهية، فهي لا تعرف كيف تقوم بتشغيل جهاز القهوة، ولا حتى تشغيل التليفزيون، وتعتمد في ذلك على الخادم الذي أصبح يتحكم في كل شيء.

[٣] التجريد:

إذا كانت الكاتبة في بعض أعمالها تقصد إلى توظيف شخصياتها وأحداثها بشكل مباشر ومقصود، فإنها في المقابل تستخدم التجريد كأسلوب فني يعمم من اتجاه الحكاية، ويوسع من مدلول أحداثها، فما تجرد إلا لتعمم؛ حيث تصبح حكايتها قابلة للطرح في كل مكان وزمان، وتصبح أحداثها ذات صبغة شمولية عامة.

وعندما تقوم الكاتبة بتجريد شخوصها، فإنهم في المقابل يشيرون إلى نماذج غير واقعية، بل هي تمثل الواقع، وتحاول نقله لنا، وعندما تقوم بتجريد المكان يصبح هذا المكان قابلاً للتصور على كافة الأمكنة، وكذلك الزمان يصير عامًا وشموليًا، فعندما ننظر إلى مسرحية (المسخ) نجد أن (جابر) الشخصية الرئيسة يمثل لدى الكاتبة نموذجًا عامًا لكل شخص يتعرض للقهر الإنساني والمعاناة الإنسانية، فهي لا تقصد به جابر في حد ذاته، بل كل من يعيش نفس معاناته، وتنتقل الكاتبة بالمكان داخل هذه المسرحية من الخاص (مكان الأحداث) إلى كل مكان تدور فيه مثل هذه الأحداث، والزمان كذلك، كما تظل الأحداث قابلة للحدوث باستمرار.

وأسلوب التجريد داخل هذه المسرحية هو نوع من التجريب الدرامي الذي انتهجته الكاتبة في بعض أعمالها من أجل إحداث تغيير يذكر في المسرح العربي بشكل عام، وقد أظهر هذا الأسلوب مدى قدرة الكاتبة على صياغة أحداثها بما يتوافق مع الطبيعة

العامة للشخصية العربية، ومدى التقاط بعض الصور من حياتها بشكل عام، ولهذا اختارت الكاتبة لهذه الأحداث موضوعًا عامًا يمس الجميع، وهو دائم الحدوث، ووظفت شخصيتها الرئيسة وبقية الشخصيات الأخرى من أجل نقل ذلك الموضوع لنا، حتى إننا نلحظ في ثنائيات أحداث المسرحية بعض التعميم وبعض الشمولية:

"حامل العصا: أنت يا شي.

جابر: أيوه يا سيادة البك ... لي سؤال

حامل العصا: اتكلم عايز إيه؟

جابر: أول حاجة ليه أنا شي؟ ثاني حاجة تصنيفي.

حامل العصا: أول حاجة ليه أنت شي ... هو ده تصنيفك.

جابر: والشي ده بيقبض كام؟

حامل العصا: الإنسان هو اللي بيقبض ... لكن الشي ما بيقبضش.

جابر: طب وآكل منين؟

حامل العصا: الشي مبيشعرش بالجوع ... هي مرحلة صعبة شوية لكن هتعديها"[٣٣].

إن ذلك القهر الذي يتعرض له جابر هو ظاهرة عامة تحدث في كل مكان وزمان، ومع الجميع باستمرار بغض النظر عن طبيعة هذا القهر، ومن ثم لجأت الكاتبة إلى التجريد في هذه المسرحية.

وفي مسرحية (حينما تموت الثعالب) تعتمد الكاتبة أيضًا أسلوب التجريد في تصويرها معاناة ذلك الشاب الذي يمثل الشخصية الرئيسة، وهي معاناة شمولية تتصل بالذات الإنسانية دونما تخصيص لشخص معين حتى إننا نلحظ أن الكاتبة أطلقت

---

(٣٣) **ملحة عبد الله: مسرحية المسخ، ص ١٧٨.**

تسميات عامة على شخوص مسرحيتها؛ كالشاب، والفتاة، والجرسون، دون تحديد اسم خاص بكل مسمى، وهذا يؤكد أنها لجأت إلى التجريد في مسرحيتها.

وقد جاء الزمان والمكان غير محددي المعالم داخل المسرحية؛ كإشارة من الكاتبة إلى عمومية الأحداث، ومناسبتها لكل زمان ومكان، وجاءت الأحداث معبرة عن عمومية تجربة إنسانية تعاني صراعًا داخليًا جراء ذكريات سابقة، وهذه الأحداث ربما تنطبق على كل تجربة إنسانية تمر بتلك الظروف، ومن ثم فإن الكاتبة هنا اعتمدت التجريد من أجل أن تعمم تلك التجربة الإنسانية التي عبرت عنها أحداث المسرحية.

[٤] التفكيك الدرامي:

يشير التفكيك الدرامي إلى عدم الترابط بين العناصر الدرامية للعمل المسرحي، وقد اعتمدت الكاتبة على هذا الأسلوب في بعض مسرحياتها ووظفته لأغراض فنية مقصودة، فعندما ننظر إلى مسرحية (المسخ) نجد الكاتبة تحدث تداخلاً بين صيغ الزمن المتعددة الماضي والحاضر، وتجعل الأحداث في كثير منها غير مترابطة، وغير منتظمة في إطار درامي واحد، بل هي تأتي بحدث ما ثم يتداخل معه حدث آخر مغاير عنه في طريقة غير منتظمة، وهناك بعض الشخصيات التي تظهر بأكثر من دور وأكثر من شخصية؛ فزوجة (جابر) تظهر مرة بأنها الزوجة الخائنة، وفجأة تظهر مرة أخرى على أنها الطبيبة النفسية التي تقوم بتوصيف حالة جابر، وبين هذا وذاك يحدث تفكيك في الأحداث، وعدم وضوح للدور الذي تؤديه هذه الشخصية، وربما قصدت الكاتبة إلى هذا الأسلوب الفني من أجل زيادة المعاناة لشخوص مسرحيتها، أو لإضفاء طابع الغموض على الأحداث.

والأحداث في هذه المسرحية لا تسير في خط متوازٍ مع حركة الزمن ومع الأبعاد المكانية، فهناك شبه استقلال لكل عنصر درامي؛ إذ تحمل الأحداث الزمن الحاضر،

وفجأة ترجع به إلى الماضي، فالشخصية الرئيسة (جابر) على سبيل المثال يعاني صراعه الراهن، وفجأة تعود به الأحداث إلى لحظة قتل زوجته، والتي تظهر له مرة أخرى في صورة مايسة الطبيبة، ولذلك يمكننا القول بأن التفكيك الدرامي في هذه المسرحية مثل إستراتيجية فنية مقصودة من قبل الكاتبة.

وفي مسرحية (حينما تموت الثعالب) يمثل التفكيك كذلك سمة بارزة على طول الأحداث، ذلك أن الأحداث تأتي في صورة ذكريات مؤلمة عاشتها الشخصية الرئيسة، وهذه الذكريات يتداخل حضورها مع اللحظة الراهنة التي تعيشها الشخصية الرئيسة، ولا يوجد تناسب معين بين الأحداث وما تحمله من تمازج بين الماضي والحاضر، وبين حبكة المسرحية التي جاءت شبه مفككة، إذ تأخذ المتلقي بين الحين والآخر إلى عالم غريب متداخل لا يستقر فيه عنصر الزمن أو تتحدد فيه ملامح المكان، بل هي أحداث متداخلة متنافرة تتسم باللامعقول وبالغموض على طول المسرحية، حتى إن الشخصيات كذلك تعاني هذا التداخل وهذا التفكك في الموضوع؛ إذ هي لا تستقر على حال واحدة، بل تتصارع من أجل الوصول إلى حقيقة نهائية مؤكدة:

"الفتاة: ماذا تقول؟

الشاب: هل شردت مرة أخرى؟

الفتاة: نعم لدرجة أنني لم ألحظ أن ثيابها غير مبتلة.

الشاب: من تقصدين؟

الفتاة: الفتاة التي سألتني عنها.

الشاب: ولكني لم أسألك ... من أين أدركت أن الجرسون غير مبتل الثياب؟

الفتاة: أنت الذي أخبرتني، هل نسيت؟" [٣٤].

---

[٣٤] **ملحة عبد الله: مسرحية حينما تموت الثعالب، ص ٨٩.**

ففي هذا النص الذي يتسم بالغموض تتداخل الأحداث والشخصيات ما بين الحديث عن الفتاة التي صدمها ذلك الشاب بسيارته وما بين الحديث عن الجرسون، فلا تعرف في النهاية أيهما يتحدثون عنه، وما مناسبة هذا الحديث بين الأحداث الحالية؟ وما علاقة ذلك الحديث عن الفتاة في الزمن الماضي بالحديث عن ثيابها التي ابتلت في الزمن الحاضر، ومن ثم يظهر أسلوب التفكيك الدرامي الذي قصدت الكاتبة إلى توظيفه في المسرحية.

[٥] الترميز:

رمزت الكاتبة من خلال أعمالها المسرحية إلى العديد من القضايا والموضوعات العامة التي تشغل بالها، ومن ثم حاولت من خلال أسلوب الترميز أن تضع المتلقي في حيز النص من أجل أن يفك رموزه ويتعرف إشاراته، وقد تعددت دلالات الترميز لدى الكاتبة لتشير إلى الهوية، أو الوطن، أو المعاناة، أو غيرها من الدلالات التي ظهرت داخل أعمالها.

وثمة ترميز قصدت إليه الكاتبة في بعض أعمالها تُبنى عليه الأحداث بشكل عام وكلي، إذ يشير هذا الترميز إلى الحكاية بشكل عام، ويمثل النقطة المركزية التي تبدأ عندها الأحداث، ففي مسرحية (فنجان قهوة) نجد أن هذا الفنجان ما هو إلا رمز للهوية العربية، وللإنسان العربي في مقابل الآخر الغربي الذي رمزت له الكاتبة بجهاز عمل القهوة الذي يعمل بالكمبيوتر، وكل منهما يشير إلى حضارة ومجتمع خاص. "تجسد الكاتبة هذه الحياة بمفارقاتها المثيرة للضحك لتنتقد فيها أنماطًا من السلوك، وذلك من خلال فنجان القهوة كرمز مركزي داخل الشخصية العربية، أو على الحياة العربية" [٣٥].

---

[٣٥] د. مصطفى منصور: قراءة نقدية لمسرحيات ملحة عبدالله، كتاب مسرحيات ملحة عبد الله، ج٣، ص ٢٨.

وهذه الحياة ظهرت ملامحها بشكل واضح داخل أحداث المسرحية، وعبرت الشخصيات عن كثير من تفاصيلها التي ترتبط بها.

وفي مسرحية (أم الفأس) تعتمد الكاتبة كذلك على أسلوب الترميز؛ إذ تمثل (أم الفأس) رمزًا للهوية العربية، وهذه الهوية دائمة الصراع من أجل الحفاظ على ثوابتها، وذلك كما تجلى فيما تقوم به أم الفأس من أفعال من أجل الحفاظ على نفسها، وترمز الكاتبة في هذه المسرحية إلى الآخر الغربي من خلال شخصية فارس، وما يقوم به من رقصات أجنبية تشير إلى ذلك الآخر الغربي.

وفي الأخير، فإن الكاتبة اعتمدت بعض الأساليب الفنية التي من خلالها تستطيع تشكيل رؤيتها داخل أعمالها المسرحية، وهذه الأساليب عبرت عن قدرة الكاتبة في التنويع بين أساليبها، واعتماد التجريب في كثير من أعمالها من أجل البحث عن أساليب جديدة تختص بالمسرح العربي.

المبحث الثاني: جماليات الأداة:

أولاً: الحبكة الدرامية:

[١] جماليات الحبكة الدرامية عند ملحة عبد الله:

تقوم الحبكة الدرامية للمسرحية بدور العمود الفقري الذي تستند عليه جميع العناصر، إذ إن كلاً من الصراع والحوار والشخوص والزمان والمكان يخضعون في بنائهم وفي نسقهم داخل المسرحية إلى الحبكة التي تؤلف بين الأجزاء، وتسير العناصر المتعددة للمسرحية في امتزاج تام.

وتنقسم الحبكة داخل العمل المسرحي إلى ثلاثة أنواع: بسيطة ومعقدة ومتداخلة. وقد يتداخل منها اثنان أو أكثر في عمل واحد، وقد تسيطر حبكة واحدة على مجريات أحداث المسرحية "فهي التنظيم العام لأجزاء المسرحية ككائن واحد قائم بذاته، وهي عملية شبه هندسية لربط أجزاء المسرحية بعضها البعض، ومنها الشخصيات والحوار والأحداث والموضوع نفسه، بالإضافة إلى المناظر، أي أن الحبكة هي ترتيب أجزاء المسرحية في شكل مترابط ليعطينا في النهاية البناء العام للمسرحية، وعلى هذا الأساس فكل مسرحية لابد أن يكون بها حبكة حتى ولو كانت تنتمي للمذهب العبثي" [٣٦]. وتأتي الحبكة بشكل معنوي داخل العمل المسرحي على عكس عناصرها الأخرى

---

[٣٦] د. عادل النادي: مدخل إلى فن كتابة الدراما، مؤسسات عبد الكريم عبد الله، تونس، ١٩٨٧م، ط١، ص٦٠.

المرئية: الشخصيات والحوار، بل هي كما قال أرسطو: "تمثل الروح بالنسبة للجسد" [٣٧]. فهي تمثل جوهر العمل المسرحي وأساس تشكيله الداخلي.

وفي الأعمال المسرحية للكاتبة ملحة عبد الله ظهرت الحبكة بأنواعها المتعددة، ووردت بعض النصوص التي تحتوي أكثر من حبكة، وذلك كما سنتبينه فيما يلي:

[أ] الحبكة البسيطة:

هي حبكة تبدأ مع بداية الأحداث، وتتطور معها حتى تصل إلى النهاية، ولا يحتاج فيها الكاتب إلى غموض أو لا معقولية، ولكنه يقدم ربطًا مبررًا للأحداث، وديناميةمباشرة للصراع "فهي حبكة مبسطة، واضحة المعالم، قليلة التعقيد، تعود في أصولها إلى حبكة المسرحية الكلاسيكية، عرضها التمهيدي مباشر، يشتمل وضعية استهلالية تقدم تعريفًا بالشخصيات، وعرضًا مباشرًا للموضوع" [٣٨]. فهي بسيطه غير معقدة، كما أنها واضحة المعالم والتفاصيل.

وظهر هذا النوع من الحبكة في مسرحيات ملحة عبد الله بشكل كبير؛ إذ إن معظم مسرحياتها تعتمد على هذا النوع، الذي يقدم للمتلقي تفسيرات منطقية للحكاية يستطيع تتبعها على طول المسرحية، كما أنه لا يجد غرابة في تحول الأحداث أو الصراع، ولكنه يسير معها بشكل طبيعي، ومن ذلك ما نراه في مسرحية (أم الفأس)؛ إذ تقدم الكاتبة تسلسلاً طبيعيًا للحدث مع حبكة بسيطة تقضي بتتبع تلك الشخصية الرئيسة في المسرحية (أم الفأس) التي تقع مطمعًا لذلك الجني الذي يحضر على (فارس)، ويريد هذا الجني أن ينال منها، ولكنه لا يستطيع، فيوظف فارس من أجل غوايتها، ويحاول

---

[٣٧] انظر: أرسطو: فن الشعر، ترجمة: إبراهيم حمادة، دار الكتاب العربي للطباعة، القاهرة، ١٩٨٣م، ص١٢.

[٣٨] د. مجيد حميد الجبوري: البنية الداخلية للمسرحية، دراسات في الحبكة المسرحية عربيًا وعالميًا، منشورات ضفاف، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠١٣م، ص٥٠.

أهل القبيلة جميعًا الدفاع عن (أم الفأس)، ولكنهم في النهاية لا يستطيعون فعل شيء، إذ تقع تلك الفتاة فريسة للشيطان المتمثل في شخصية فارس.

والحبكة هنا حبكة مبسطة، تقدم لنا الحكاية في تسلسل منطقي بداية من ظهور الجني أو الشيطان على فارس حتى إغوائه لأم الفأس والنيل منها، وربما يتوقع القارئ نجاة هذه الفتاة في النهاية، لكن الكاتبة جعلت تخاذل أهل القرية سببًا رئيسًا في ذلك، كما أن عاداتهم الشعبية التي يؤمنون بها هي التي دفعتهم للاعتقاد في مس فارس من قبل الشيطان:

"**رجل (١): [يضحك] الله يبلاك يا خوي، وأيش دخل ختان فارس بغزو العفاريت، وطلباتها التي أعجزتنا.**

رجل (٢): كيف تقول أيش دخل هذا الموضوع بالعفاريت ... طالما طاهرناه عمر العفاريت ما تقرب ... ومتقرب لربه، والعفاريت ما تقرب إلا من النجاسا والعياذ بالله ... فهمت بقى أيش دخل ها الموضوع بفارس وختانه.

رجل (١): هيه ... والعمل؟

رجل (٢): الحل هو تساعدني ومعك إخوانك في الربع على ختان فارس" [٣٩].

والكاتبة في هذا النص المسرحي تحاول أن تطرح فكرة ذلك الصراع بين الذات والآخر، الذات المتمثلة في الهوية العربية التي تمثلها (أم الفأس)، والآخر المتمثل في (الجن) الموجود داخل فارس، والحبكة هنا تظهر ذلك الصراع من خلال التمهيد الذي تقدم به الكاتبة مسرحيتها ثم العقدة في المسرحية، ثم لحظة التأزم حتى الوصول إلى النهاية.

---

[٣٩] **ملحة عبد الله: مسرحية أم الفأس، ص ٧٠.**

وفي مسرحية (فنجان قهوة) نجد الكاتبة كذلك تعتمد الحبكة البسيطة لتنسج لنا أحداث المسرحية، وتقدمها في تلك المرونة المعتادة، فهي تبدأ المسرحية بتقديم يصف لنا المكان والشخوص، ثم تبدأ في تقديم إشكاليتها التي تريد طرحها وهي الصراع بين الهوية والحداثة، الصراع بين التقليد والتجديد، وتتأزم لديها الأحداث عندما يرفض الخادم الآسيوي أن يقوم بعمل فنجان قهوة لسيده الذي لا يعرف كيف يقوم بتشغيل جهاز القهوة الذي يعمل بالكمبيوتر، وهذه اللحظة تكشف ذلك الصراع المتمثل في احتفاظ ذلك الرجل (جاسم) بهويته، وفي تلك الحداثة التي لا يستطيع معايشتها، ومع بداية لحظة التأزم تسير العقدة على طول المسرحية، حتى يرجع الجميع إلى هويتهم بعمل فنجان قهوة بالطريقة التقليدية التي كانوا يعتمدون عليها في حياة البدو داخل القبيلة.

والحبكة هنا تعمل على تطور الأحداث مع حركة الشخصيات من أجل الوصول إلى العقدة الرئيسة في المسرحية، وهي عدم معرفة (جاسم) التعامل مع تلك التكنولوجيا الحديثة، وهو الذي نشأ في بيئة بدوية:

"جاسم: استح، وأنت ما عندك دم ... البيت بيتك ... والقهوة قهوتك، وما تعريف تسويها عن طريق خادم؟

طارق: لأنه هو الوحيد اللي عارف يشغل الجهاز.

جاسم: ولو: لا بد أن نعرف كيف نشغله ... هذا عيب عليكم ... والله افرض دخلوا علينا ضيوف وايش يقولون ... ما عارفين بيشغلوا جهاز القهوة الحين، كل بيت فيه جهاز وانتو متعرفوش تشغلوا جهازكم إلا بالخادم" [٤٠].

---

[٤٠] **ملحة عبد الله: مسرحية فنجان قهوة، ص ٢٢٩.**

إن الحبكة في هذه المسرحية تسير في حركة منطقية مؤلفة بين الأحداث والشخوص، والعقدة، حتى الوصول إلى نهاية المسرحية، وهي هنا حبكة بسيطة غير معقدة؛ إذ تكشف الأحداث شيئًا فشيئًا، وتصل الحكاية إلى نهايتها دون حدوث مفاجأة تذكر في سير الأحداث.

[ب] الحبكة المتداخلة:

وهذا النوع يجمع بين طياته أكثر من خط درامي؛ حيث ينتج عن الحكاية الواحدة أكثر من حدث، وتسير الأحداث داخل العمل المسرحي في عملية توازٍ حتى تصل الحبكة بالأحداث إلى النهاية، ومن ثم فإن هذا النوع يكون أكثر تعقيدًا وتوليفًا من الحبكة البسيطة ذات البعد الواحد، والعمل الموحد، ونمط الحبكة المتداخلة "هو وجه آخر من وجوه الحبكة الموسعة غير أنه ينتظم بشكل مختلف، إذ تولد الحبكة الرئيسة فيه حبكة ثانية تدور داخل الحبكة الرئيسة، فتكون الأولى إطارًا والثانية مرآة مصغرة لها" (٤١). فالكاتب يحاول أن يدفع بأحداث مختلفة تسير مع بعضها البعض حتى تصل في النهاية إلى خاتمة المسرحية التي توحد كل هذه الأحداث، وتجعلها نسيجًا واحدًا.

وقد ورد هذا النوع – الحبكة المتداخلة– في مسرحيات الكاتبة ملحة عبد الله، واعتمدت عليه في تقديم أحداثها الدرامية، فعندما ننظر إلى مسرحيتها (المسخ) نجد أن الحبكة الدرامية تحاول أن توحد بين حكايتين متوازيتين، كلتاهما متصلة بالأخرى، الأولى هي حكاية ذلك الشاب المقهور الذي اتهمه الجميع بالجنون، وبعدم الإنسانية حتى إنهم وصفوه بالحيوان، والحكاية الثانية هي حكاية الزوجة الخائنة التي تحاول أن تعيش حياتها كما تريد، وتصف زوجها (بالشيء)، وتتداخل هنا الحكايتان من أجل

---

(٤١) **د. مجيد حميد الجبوري: البنية الداخلية للمسرحية، دراسات في الحبكة المسرحية عربيًا وعالميًا، ص١٥٧.**

الوصول إلى النهاية التي تقضي بأن هذا الرجل مقهور من الجميع حتى من زوجته، والحبكة هنا توحد بين الحكايتين في نهاية درامية موحدة:

"جابر: كنت فين يا مايسة؟

الزوجة: كنت مطرح ما كنت ... عايز إيه؟

جابر: أنا ما أجبلش إن الحرمة تكلم جوزها بالشكل ده.

الزوج: يا شيخ بلا خوته ... بأقولك إيه أنا مش ناقصاك كفاية اللي أنا فيه" (٤٢).

وفي خط درامي آخر نجد أن هناك حكاية أخرى تتحدث عن تلك الزوجة (مايسة)، وكأنها لا علاقة لها بالزوج جابر، فنجدها تقول:

"المدير: أريد تقريرًا عن حالة جابر.

مايسة: جابر غير محدد العمر ... له ملامح تنتمي إلى الجنس الآري والقوقازي والسامي والحامي، .... وهو إنسان سابق ... بدأ في التحول في السنوات العشرين الماضية ... وهو الآن في الطور الأخير من تحوله" (٤٣).

ففي هذا النص الدرامي والمقطع السابق له نجد أن المسرحية وكأنها تحتوي حدثين منفصلين، الأول حكاية (جابر)، والثاني حكاية (مايسة) الزوجة، وهما يتداخلان في ثنايا الحبكة الدرامية التي تؤلف بينهما، وتعمل في النهاية على التوحيد بينهما لنخرج بنهاية واحدة هي قهر جابر وصراعه النفسي مع جميع من حوله.

إن النص المسرحي هنا يُدار من خلال حبكة متناغمة، تعمل على صب الأحداث في بوتقة واحدة، وتعمل على حركيتها بدايةً من تقديم المسرحية، ووصولاً إلى لحظة

---

(٤٢) **ملحة عبد الله: مسرحية المسخ، ص ١٧٥.**

(٤٣) **نفسه، ص ١٨٤.**

التأزم حتى نهاية الأحداث، وهي في كل ذلك قادرة على البناء والربط من أجل وصول الحكاية إلى لحظة الانفراج.

[ج] الحبكة المعقدة:

هي حبكة تميل إلى التشابك والتعقيد؛ إذ إنها تقدم الأحداث، وقد انفرط عقدها، وتجعل الصراع غير محدد المعالم، كما أن الشخوص لا تسير في فلكها الطبيعي، بل إنها تتجه إلى اللامعقولية، فتشعر على طول النص المسرحي أن الأحداث مشتتة، وأن الحكاية تسير في اتجاهات متناقضة، إلى أن تصل إلى النهاية التي ربما تتكشف عندها الحكاية، أو ربما يتركها الكاتب على تناقضها ولا معقوليتها كما هي.

والكاتبة ملحة عبد الله اعتمدت على هذا النوع في بعض مسرحياتها، فالذي ينظر إلى مسرحيتها (حينما تموت الثعالب) يجد أن الحبكة وكأنها لا تستطيع أن تجمع بين الأحداث في خط درامي واحد، فهي حبكة متشابكة معقدة، غير واضحة المعالم، إذ إن بطل المسرحية يعيش في عالم من الغموض والتيه، وتنتقل به الأحداث انتقالاً غير واضح التفاصيل، فهو يعيش حالة من النسيان غير المبرر، وحالة من الهلوسة، حتى إنه لا يعرف متى يشرب الخمر، ومتى يرفض شربها، وهو لا ينتبه إلى تلك الفتاة التي معه دائمًا، كما أن الزمن في هذه المسرحية يتلاشى ويتشابك، فذلك الشاب بطل المسرحية يتذكر الأشياء التي حدثت منذ بضع سنوات وكأنها حدثت منذ قليل، وهو ينكر حقيقة الحادثة التي قام فيها بصدم فتاة بسيارته، ثم يعود مرة أخرى، فيعترف بذلك، ومع كل هذا لا تستقيم الأحداث عند حقيقة واحدة أو خط درامي واحد، بل إن الأحداث متشابكة معقدة إلى حد كبير.

إن الحبكة الدرامية في هذه المسرحية تتصف بالطابع السريالي الذي يصعب الوقوف عند حدود واضحة له، فالحبكة تحاول أن تجمع بين أكثر من حدث متناقض،

وبين أكثر من زمن مغاير، حتى إن الصراع داخل المسرحية غير واضح المعالم، والنهاية تبدو غير منطقية تمامًا مع سير الأحداث، فبعد كل هذه الهلاوس التي يعانيها بطل المسرحية، وكل تلك المتناقضات نجد أن جميع شخوص المسرحية يموتون ويموت معهم البطل ثم ينهضون مرة أخرى في نهاية غير مبررة من الكاتبة:

"**الجرسون: لا يوجد هواء، سنموت حتمًا، ولن نعرف باب الخروج من هنا أبدًا، انتظروني يا رفاق.**

[يرقد الجرسون بجوار المجموعة، ويموت].

الشاب: [يجري نحو الجرسون] أخبرني بالمخرج من هنا قبل أن أنتهي أيضًا ... ماذا فعلت حتى ينساق هؤلاء إلى الموت من أجلي ... من على صواب منا؟ ... هل أجرمت في حقهم ... هل آذيت مشاعرهم ؟... لا يوجد إلا أنا والصمت، وهذه الرائحة العفنة، وآهات الموتى .... [يمسك بالحبل الذي قد تدلى من أعلى، ويضع رقبته فيه، ويقف على كرسي ليتعلق فيه ثم يموت، الجميع ينهضون وهم يضحكون، ويمسكون بالحبل حتى يلامس الشاب الأرض، ويحلون وثاقه ثم يلتفون حوله].

العجوز: أيها الشيطان، بارك هذه الفطيرة المقدسة حتى يرتوي ثعبان الجحيم، ويلتف على غصن الزيتون.

[يرتلون خلفه ثم ينقضون عليه ويأكلونه]" [٤٤].

إن النص السابق يكشف عن حقيقة ذلك الأسلوب السريالي الذي اعتمدت عليه الكاتبة في بناء نصها المسرحي، ويكشف عن تلك الغرائبية التي ضمنتها الأحداث، فموت جميع الأشخاص ثم بعثهم من جديد حول بطل المسرحية يجعل الأحداث تصطبغ بصبغة واقعية/ سحرية في الوقت نفسه. ويجعل الكاتبة تحاول الاهتمام

---

[٤٤] **ملحة عبد الله: مسرحية حينما تموت الثعالب، ص ١١٣-١١٤.**

بالحبكة من أجل وضوح سير الأحداث، والحفاظ على تآلفها، ولكن ذلك لم يتحقق في تلك المسرحية، إذ جاءت أحداثها متشابكة، وحبكتها معقدة تفتقر إلى الترابط والإحكام، وربما تكون الكاتبة قصدت إلى ذلك قصدًا من أجل غرض فني حاولت تحقيقه داخل مسرحيتها، أو ربما كتبت لنا ذلك النص الروائي كنوع من التجريب.

نجد في الأخير أن الكاتبة اعتمدت في أعمالها أنواع الحبكة المختلفة، ووظفت كل نوع بشكل يتناسب مع أحداث المسرحية وشخوصها وكذلك عناصرها المختلفة، كما نجد أن الحبكة البسيطة وردت كأبرز الأنواع التي استُخدمت في أعمال الكاتبة المسرحية.

[٢] تشكلات الحبكة في مسرحيات ملحة عبد الله:

تتشكل الحبكة الدرامية من عدة عناصر متلاحقة، وهي العرض التمهيدي، والعقدة، ولحظة التأزم، والنهاية، ويمثل كل منها نقطة تحول داخل المسرحية، إذ تنتقل الأحداث خلالها من مرحلة إلى أخرى، وتشتبك عناصر الحكاية حتى تصل إلى نهايتها، والكاتب المسرحي لا بد أن يراعي في نصه حضور تلك العناصر وترتيبها ترتيبًا يعمل على استقامة نصه، ومزج عناصره في شكل مقبول.

وعناصر الحبكة الدرامية تشكلت في نصوص الكاتبة ملحة عبد الله المسرحية، وأدت دورها في الوصول بالأحداث إلى النهاية المرجوة من قبل الكاتبة، ويمكننا النظر إلى هذه العناصر، والوقوف عند دورها الدرامي كما في التالي:

[أ] العرض التمهيدي:

وهو نقطة الانطلاق التي تبدأ فيها الحبكة بالعمل، وتبدأ في التشكل؛ إذ يجعلها الكاتب مدخلاً لأحداث مسرحيته، وأول الطرق التي تؤدي إلى حكايته، وما من نص

مسرحي إلا وعرض في مقدمته الكاتب صورًا موضحة لبعض شخوصه، وكذلك المكان والزمان.

وبداية الحبكة هي تلك اللحظة التي تبدأ فيها الأحداث بالانفراج والتحرك، وفي مسرحيات ملحة عبد الله نجد أن الكاتبة اهتمت بالبداية اهتمامًا كبيرًا، وقدمت من خلالها أول مشهد تقع عليه عين القارئ داخل المسرحية، كما أنها دائمًا تصف لنا في البداية الشكل الذي تظهر عليه خشبة المسرح، وما به من أشكال ورسومات، وكذلك تصف لنا الإضاءة الموجودة، وهذه البداية نلتقي بها في كل النصوص المسرحية لملحة عبد الله، فعندما ننظر على سبيل المثال إلى مسرحية (الطاحونة) نجد الكاتبة تبدأ بوصف المكان الذي تدور فيه الأحداث؛ إذ هو عبارة عن منزل قديم، وطاحونة يمتلكها رجل عجوز، وفي هذا النزل توجد زجاجات كثيرة من الخمر، كما توجد (أجولة) دقيق متعفنة متناثرة في كل مكان من المنزل.

وتبدأ نقطة الانطلاق الفعلية للحكاية داخل هذه المسرحية في حديث يدور بين الابن والابنة؛ إذ يتحدثان عن تلك الطاحونة التي لم تعد تعمل، وعن أبيهم الذي لم يعد قادرًا على تشغيل تلك الطاحونة، واستبدل ذلك بصناعة زجاجات الخمر لأهل البلدة، والحبكة في هذه المسرحية تبدأ عملها منذ تلك اللحظة الأولى التي تقدم فيها الكاتبة للمسرحية، إذ ينكشف أمامنا الجو العام الذي سوف تقع خلاله الأحداث:

"منزل وطاحونة العجوز حيث تظهر الطاحونة في مستوى أعلى من المنزل، المنزل ينقسم إلى مستويين على خشبة المسرح ....

على منضدة الطعام جلست الابنة، بينما جلس الابن في مواجهتها على مقعد البار كلاهما ينظر إلى الخارج؛ حيث ريشة الطاحونة، حيث يتعلق العجوز أعلاها محاولاً إدارتها بيديه ..." [٤٥].

وتلك البداية هي بمثابة تمهيد وتقديم، يمكن للمتلقي خلالها أن يبدأ في التعرف على ما سوف تقدمه المسرحية من أحداث.

وفي مسرحية (حينما تموت الثعالب) تبدأ الكاتبة في وصف المكان الذي تدور خلاله الأحداث، ومنذ تلك اللحظة والحبكة تعمل عملها في بناء الأحداث وجريانها، إذ تبدأ بكازينو قديم على شاطئ بحر، وهو يحوي أثاثًا قديمًا ومتهالكًا، ومن خلال تلك الأوصاف تقدم الكاتبة لحكايتها وأحداثها، وتحاول أن تنقل للمتلقي صورة عامة تستطيع من خلالها الدخول إلى الأحداث:

"كازينو قديم على شاطئ البحر ... يبدو الأثاث قديم متهالك ... على الجدران علقت بعض مصابيح الغاز لتعطي إضاءة خافتة للمكان ....

يدخل شاب وفتاة، وقد تأبط كل منهما ذراع الآخر ... يجلسان على المنضدة الخالية" [٤٦].

ومن خلال تلك البداية السابقة يستطيع المتلقي أن يدخل بعد ذلك أجواء المسرحية، ويتعرف الأحداث، كما أن الحبكة هنا تتمثل بدايتها مع تلك المقدمة.

إن الكاتبة تستطيع أن توفق بين أحداثها وبين الحبكة التي تقوم عن طريقها ببناء الأحداث عن طريق تلك البداية التي تهيئ عبرها الدخول للمسرحية، فما ذلك التمهيد إلا بداية بوح الكاتبة، ومحاولتها إحكام بنيتها الدرامية بما يتوافق مع نصها المسرحي،

---

[٤٥] **ملحة عبد الله: مسرحية الطاحونة، ص ١١٩-١٢٠.**

[٤٦] **ملحة عبد الله: مسرحية حينما تموت الثعالب، ص ٨٧.**

فالذي يربط بين البداية السابقة وبين أحداث المسرحية يجد تناسبًا كبيرًا وملاءمة لما حوته المقدمة؛ لأن جميع أحداث المسرحية تدور داخل ذلك الكازينو القديم، والشاب والفتاة هما الشخصيات الرئيسة التي تدور حولها جميع الأحداث، كما أن الأوصاف التي قدمتها الكاتبة لهذا المكان من تهالك وتحطيم يتساوق بشكل كبير مع أوصاف بطل المسرحية، ذلك الشباب الذي يعاني الهلاوس والنسيان وعدم التركيز، فالبداية كانت بمثابة وصف أولي لأحداث المسرحية.

[ب] العقدة:

عندما تتحرك أحداث المسرحية بشخوصها وعناصرها الدرامية المتنوعة، فإنها تكشف عن إشكالية ما تدور حولها الأحداث، وتلك الإشكالية تمثل العقدة التي يكشف عنها الصراع في المسرحية، ومع حركة الأحداث يظل المتلقي متابعًا للصراع من أجل معرفة كيف يمكن – في النهاية– أن تنفرج تلك العقدة؛ ذلك أن كل عمل درامي يحاول معالجة إشكالية معينة، وهذه الإشكالية تعكسها عقدة المسرحية التي يبدأ من عندها تأزم الأحداث، واحتدام الصراع، ويطلق عليها الدكتور مجيد الجبوري: أزمة التعقيد، إذ يتحدث عنها قائلًا: "هي تمثل المرحلة الأهم والأكثر تعقيدًا وتشابكًا وسرعة عن سابقتها، إذ تبدو فيها القوى المتضادة بوضع العقبات لبعضها من جهة، والعمل على الوصول إلى أهدافها من جهة أخرى"[٤٧].

وفي مسرحيات ملحة عبد الله جاءت العقد الدرامية بشكل متوافق مع طبيعة الأحداث، ومعبر عنها، ففي مسرحية (سر الطلسم) تكمن العقدة في محاولة ذلك الشاب النجاة من إصابته، ولكن الشيخ (حارس الكهف) لا يحاول مساعدة هذا الشاب، بل

---

[٤٧] د. مجيد حميد الجبوري: البنية الداخلية للمسرحية، دراسات في الحبكة المسرحية عربيًا وعالميًا، ص٨٨.

يحدثه عن سر ذلك الطلسم، وتتصاعد حدة الأحداث والشاب لا يزال يشقى بتلك العقدة التي لم ترد الكاتبة أن تضع لها نهاية، بل تظل الإشكالية كما هي حتى نهاية المسرحية، وربما كشفت الكاتبة عن انفراجه تلك العقدة عندما دخل ذلك الشاب إلى باب الكهف:

"العجوز: لقد آن الأوان أن تدخل مدينتهم فلقد استيقظوا

الشاب: سأشفي من جرحي؟

العجوز: بل ستحيا من جديد، وتحيا معك.

الشاب: فليأتوا إلى هنا.

أصوات: لن نستطيع، أنت الذي تأتي إلى مدينتنا، وتشفى مما بك.

[صوت صرخة عالية يمتد الصدى] تقدم يا مصباح" (٤٨).

وعندما يتقدم ذلك الشاب فإنه يقع على باب الكهف، ولا يستطيع الدخول، وكأن العقدة التي ظهرت منذ بداية المسرحية، وهي محاولة ذلك الشاب أن يشفى من جرحه، لن تنفرج أبدًا حتى نهاية المسرحية، ذلك أن الكاتبة قدمت نهاية مغايرة عن توقع المتلقي للأحداث.

وفي مسرحية (حينما تموت الثعالب) تتجسد العقدة داخل المسرحية بشكل غير منتظم، وغير ثابت، فتشعر وأنت تقرأ النص المسرحي أنك أمام أكثر من عقدة، وأكثر من صراع، فذلك الشاب الذي يدخل إلى الكازينو القديم يعاني بعض الذكريات المؤلمة التي تجعله مضطربًا، وتبدأ العقدة تقريبًا مع بداية تذكره لتلك الأحداث المؤلمة، ونلتقي بعقدة أخرى داخل المسرحية، وهي تلك الفتاة التي تستغرب تصرفات ذلك الشاب.

---

(٤٨) **ملحة عبد الله: مسرحية سر الطلسم، ص ٢١٠.**

إن هذه المسرحية تتسم كما ذكرنا من قبل بالطابع السريالي الذي يجعل الأحداث متداخلة معقدة، ومن ثم فإن المتلقي عليه أن يحاول كثيرًا من أجل الوصول إلى العقد التي تنم عنها الأحداث. وربما كانت العقدة الأكثر بروزًا هي لحظة تذكر الشاب للذكريات السابقة:

"الفتاة: أنت الذي أخبرتني ... هل نسيت؟

الشاب: عجيب!! ماذا تشربين؟

الفتاة: يبدو أن عقلك قد اختلف ... إن الزجاجة التي طلبتها أمامك في الثلج.

[الشاب ينظر نحو الزجاجة في تعجب]

الشاب: من الذي طلبها؟

الفتاة: أنت.

الشاب: محتمل ... هل تعتقدين أنه من السهل على الإنسان أن ينسى بهذه السرعة؟ ثم إني لا أشرب الخمر ... إن هذه الزجاجة موجودة قبل أن ندخل إلى هنا"[٤٩].

ويمكننا أن ننظر إلى العقد الأخرى في مسرحيات ملحة عبد الله بأنها جاءت متوافقة مع طبيعة الأحداث التي تقدمها كل مسرحية، فمسرحية أم الفأس تتمركز فيها العقدة حول محاولة حصول ذلك (الجني) على أم الفأس، وفي مسرحية فنجان قهوة تتمركز عقدة المسرحية حول الحصول على فنجان قهوة من ذلك الجهاز الجديد الذي يصنع القهوة، لكن من يمتلكون هذا الجهاز لا يعرفون طريقة تشغيله، وفي مسرحية المسخ تظهر العقدة في عدم اعتراف الجميع بإنسانية ذلك الشاب (جابر) الذي يشترك في قهر جميع شخوص المسرحية. أما العقدة في مسرحية الطاحونة فهي تدور حول

---

(٤٩) ملحة عبد الله: مسرحية حينما تموت الثعالب، ص ٨٩-٩٠.

معرفة أين ذهبت المرأة زوجة ذلك الرجل العجوز صاحب الطاحونة، إذ عندها تبدأ الأحداث في التأزم، ويبدأ الصراع في ديناميته المعروفة.

[ج] لحظة التأزم:

وهي تلك اللحظة التي يصل فيها الصراع إلى أوجه، وتشعر بأن العقدة لا يمكن أن تنفرج؛ إذ تمثل لحظة التأزم التحول الأكبر داخل المسرحية، من أحداث عادية وصراع طبيعي إلى أحداث متأزمة وصراع محتد، "فهي قمة هرم الأحداث وتعقدها حين يصل التصاعد الدرامي إلى أوجه ويتعقد، وتليها مرحلة الهبوط باتجاه الحل في الخاتمة، ولأنها تأتي ملازمة للعقدة فإنها كثيرًا ما تختلط بها ويصبحان شيئًا واحدًا، وهي في الحقيقة تعبير عن بلوغ الأزمة حدها الأقصى" [٥٠] . إن تلك اللحظة تكشف عن المشكلة الحقيقية التي تعالجها المسرحية، بل تذهب لأبعد من ذلك؛ حيث الأحداث وصلت إلى طريق وعر لا يمكن تخطيه بسهولة.

وهذه اللحظة يركز عليها الكاتب كثيرًا في أعماله؛ لأنها تمثل النقطة المركزية التي تدور حولها جميع عناصر المسرحية، فالصراع يدور، والشخصيات تتحرك، والعقدة تعمل من أجل الوصول إلى تلك اللحظة التي تحاول المسرحية إلقاء الضوء عليها. ذلك أنها تعكس المشكلة الحقيقية التي قامت من أجلها الأحداث، وبدون هذه اللحظة تفقد المسرحية تشويقها وإثارتها؛ إذ تتحول الأحداث إلى مجرد حديث عادي لا إثارة فيه.

وقد اهتمت الكاتبة ملحة عبد الله بتوظيف تلك الخاصية في أعمالها جيدًا، فكل مسرحية من مسرحياتها تعالج تلك الإشكالية عبر الوصول إليها مع تأزم الأحداث واحتدام الصراع؛ حيث تمثل لحظة التأزم اللحظة الفارقة في سير الأحداث، فعندما

---

[٥٠] ماري إلياس، حنان قصاب: المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٧م، ص ٢٢٠.

ننظر – على سبيل المثال– إلى مسرحية (المسخ) نجد أن لحظة التأزم فيها هي تلك اللحظة التي تحول فيها (جابر) من شاب طيب مسالم إلى شاب قاتل؛ حيث قام بقتل زوجته التي قامت بخيانته، وهنا يرى الجميع أنه لم يكن على حق؛ لأنهم يعدونه لا شيء أو ربما نكرة، ولذلك ليس له الحق في كل ما يتصل بهذه الحياة:

"الطبيب: أنت دخلت البيت متسلل ... دي جريمة

جابر: جريمة إيه ... ده بيتي.

الطبيب: مهما كانت امرأتك بتخونك ... ده ما يديلكش الحق إنك تقتحم عليهم خلوتهم ... إنت إيه ما عندكش إحساس ... ما عندكش دم" [٥١].

ومع هذه الصدمة التي يلقاها جابر، فإن حياته تتحول ويصبح قاتلاً، ومع هذا فإن جميع من حوله ينكرون عليه إنسانيته، وأنه ليس له الحق في الحياة. وقد مثلت تلك اللحظة التي اكتشف فيها جابر خيانة زوجته تحولاً بارزًا في الأحداث؛ إذ إنها كادت أن تصل إلى نهايتها، وجميعها يكشف عن ذلك القهر الذي تتعرض له تلك الشخصية المحورية.

أما مسرحية سر الطلسم فإن ذروة الأحداث فيها تنتهي عند سماع ذلك الشاب المصاب لأصوات غريبة من داخل الكهف؛ إذ تمثل تلك اللحظة تحولاً في الأحداث، حيث تنتقل الشخصية المحورية من الواقعي إلى الأسطوري، ومن الممكن إلى المتخيل، ولحظة التأزم هنا تختلف عنها في مسرحية فنجان قهوة، ذلك أن الأحداث واقعية، والتحولات تشي بواقع تعيشه الشخصيات داخل المسرحية؛ حيث تبدأ لحظة التأزم مع حضور بعض الضيوف إلى منزل جاسم، وطلبهم شرب بعض القهوة ليتفاجأ الجميع

---

[٥١] **ملحة عبد الله: مسرحية المسخ، ص ١٩١-١٩٢.**

بأنهم يجهلون تشغيل ذلك الجهاز الي يقوم بصنع القهوة، وفي هذه اللحظة تظهر الإشكالية الحقيقية التي بنيت عليها الأحداث.

[د] النهاية:

وهي خاتمة الحكاية واللحظة التي تتكشف عندها الأحداث، ويتوقف فيها الصراع، حيث يضع الكاتب نهاية مسرحيته، وإن كانت هناك بعض الأعمال التي لا تحمل نهاية واضحة المعالم، كأن تتوقف الأحداث عند لحظة معينة، وذلك كما رأينا في مسرحية المسخ لملحة عبد الله، ذلك أن نهايتها غير مقنعة بالنسبة للمتلقي؛ إذ تشعر أن الأحداث توقفت فجأة، بينما تحتوي الأعمال الأخرى على حدث أخير يكشف عن جميع الأحداث التي سبقته، ويكون حلاً لعقدة العمل المسرحي.

ويمكن أن تأتي نهاية المسرحية بشكل طبيعي متوقع طبقًا لما سبقها من أحداث، وقد تأتي غير متوقعة وغامضة في الوقت نفسه، وذلك كما جاء في مسرحية (حينما تموت الثعالب)؛ إذ إن موت الجميع داخل الكازينو القديم وموت البطل كذلك يعد نهاية غير متوقعة وغير مقبولة في ظل ما تقدمها من أحداث، حيث يعتقد المتلقي عندما يرى هذه النهاية أنه لا علاقة بينها وبين أحداث المسرحية، وربما قصدت الكاتبة لذلك قصدًا من أجل أسباب فنية وفكرية تريدها داخل المسرحية.

وتأتي النهاية في مسرحية (أم الفأس) متوقعة بشكل طبيعي، ومرتبطة بأحداث المسرحية، ذلك أن الجميع – رغم محاولاتهم المتعددة– وقفوا عاجزين عن إنقاذ أم الفأس مع ذلك الشيطان وحيله المتعددة، كما أن (العراف) طلب من أهل القبيلة أن يقوموا بقتل (غول) حتى تتكشف لعنة الشيطان، وكأن الكاتبة تريد أن تقول بأن ذلك المطلب صعب التحقيق، وأن أم الفأس سوف تذهب إلى قدرها لا محالة، فالجميع لم يقدر على إنقاذها:

"شيخ القبيلة: [بدهشة وهو ينظر إلى فارس] فارس؟!

أنت فارس؟

فارس: نعم فارس، وهذي هي أم الفأس بالفعل.

رجل: لطخنا بالعار.

شيخ القبيلة: أنت يا خسيس يا عميل العفاريت.

.....

أم الفأس: فين رجالك يا أم الفأس ... فين حماتك يا أم الفأس فين؟" (٥٢).

إن هذه النهاية كانت متوقعة في ظل مجتمع غير قادر على نبذ عادات الآخر الدخيلة، والحفاظ على هويته، فرجال القبيلة لم يستطعوا أن يحافظوا على أم الفأس التي وقعت فريسة للشيطان الذي يرمز إلى الآخر بكل صوره.

وأما مسرحية الطاحونة، فإن النهاية تأتي كاشفة لما سبقها من أحداث؛ ذلك أن الغموض كان مسيطرًا على الحكاية حتى نهايتها عندما علم الجميع بأن ذلك الرجل العجوز قد قتل زوجته – التي كان يبحث عنها الجميع على طول الأحداث – وقام بدفنها في صندوق الطاحونة:

"الفلاح: ألم أقل لكم أن بين التروس شيئًا يعوق الحركة، لقد وضعها بين التروس ليقطعها يومًا بعد يوم.

العجوز: [يصرخ] رأسي [تخمد أنفاسه].

الظابط: لقد مات" (٥٣).

ومع موت ذلك الرجل العجوز تتكشف الأحداث، وتصل الحكاية إلى نهايتها.

---

(٥٢) **ملحة عبدالله: مسرحية أم الفأس، ص ٨١.**

(٥٣) **ملحة عبد الله: مسرحية الطاحونة، ص ١٦٢.**

وكذلك في مسرحية المسخ، تأتي النهاية متوافقة مع ما سبقها من أحداث، فعلى طول المسرحية والجميع يضطهدون الشاب (جابر)، وهو يعاني من جراء هذا الاضطهاد، وفي النهاية يتهمونه بالجنون، وأنه أصبح لا يشبه البشر، بل تحولت طباعه إلى طباع حيوان، فكانت تلك النتيجة كاشفة عن الأحداث، وقد جاءت متوقعة لمطابقتها أحداث المسرحية.

ثانيًا: جماليات بناء الشخصية في مسرحيات ملحة عبد الله:

تحتل الشخصية المكانة الأبرز بين العناصر الدرامية الأخرى داخل المسرحية؛ ذلك أنها تقوم بتحريك الأحداث، وإتمام الصراع، ولا يمكن أن تتحقق الأحداث بدونها، فالشخصية هي عمادة العمل المسرحي، والكاتب عليه منذ البداية أن يهتم ببناء شخصياته بناءً محكمًا؛ "ففي الدراما يجب أن يحرص المؤلف على أن يتحول كل شيء إلى أحداث أو حوارات بين الشخصيات الدرامية، لذلك فإن محل هذه الشخصيات تبدو كما لو كانت أناسًا حقيقيين، يولدون في البداية في عقل المؤلف ثم يتولى تأكيدها بعناية واهتمام، وتوضيح سماتها وملامحها الدقيقة ليظهر للمشاهد خصائصها الذاتية المميزة" [٥٤].

والشخصية في المسرح تتوقف على مدى قدرة الكاتب على رسمها وتقديمها للمتلقي؛ إذ يهبها الكاتب الحركة والفعل كي تبدو شخصية حقيقية، كما لو كانت تمارس حياتها الطبيعية في الواقع. ويرى الناقد (مارجوري بولتون) أن "مهارة الكاتب

---

[٥٤] شكري عبد الوهاب: النص المسرحي، دراسة تحليلية وتاريخية لفن الكتابة المسرحية، المكتب العربي الحديث، الإسكندرية، (ب.ت)، ج٢، ص ٥٠.

المسرحي تتوقف على قدرته في أن يرينا كثيرًا من صنوف وأشكال مختلفة من الناس، وأن يكونوا جميعهم متساوين في درجة إقناعهم لنا" (٥٥).

فالكاتب يحاول – قدر الإمكان– أن يقدم شخوصه في حركتها ودراميتها بما يتوافق مع الأبعاد الإنسانية الطبيعية؛ ذلك أن الشخصية هي التي تقنع المتلقي بالأحداث، وتؤدي الفكرة كما رسمها لها الكاتب.

وإذا حاولنا تقديم تعريف للشخصية المسرحية فإننا نجدها ذلك العنصر الذي يقوم الكاتب ببنائه من أجل تقديم الأحداث، وهذا العنصر يضفي عليه الكاتب الطابع الإنساني؛ ومن ثم فهي "تعد الوسيلة الأولى للكاتب المسرحي لترجمة الأحداث إلى حركة بما تفعل الشخصية وبما تظهر، وبما تخفي، وبما تلبس، وبما تشترك فيه من صراع" (٥٦).

والشخصية منذ القدم ارتبطت بالمسرح أكثر من ارتباطها بالأنواع والأجناس الأدبية الأخرى؛ إذ كانت تشير إلى القناع الذي يلبسه الممثل على خشبة المسرح من أجل ألا يعرفه الجمهور، حتى يستطيع تقمص الشخصية التي يريد، وقد ظهر هذا المفهوم قديمًا لدى اليونان، ومن ثم فالشخصية "هي كلمة تعني في اللغة اللاتينية القناع الذي يلبسه الشخص ليظهر أمام غيره متنكرًا بوجه آخر غير وجهه الحقيقي، والقناع لفظ مرتبط بالمسرح ارتباطًا وثيقًا، ومنه لفظ Persona الذي يعني القناع الذي يلبسه الممثل

---

(٥٥) مارجوري بولتون: تشريح المسرحية، ترجمة: دريني خشبة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٩٦م، ص ١٦٠.

(٥٦) نبهان حسون السعدون: الشخصية في مسرحية (المأسورون) لعماد الدين خليل، مجلة دراسات موصلية، العراق، العدد ١٦، ٢٠٠٧م، ص٢٠.

المسرحي، والغرض: هو التشخيص أو تمثيل الشخصية المسرحية المراد عرضها على الخشبة"[٥٧]. فالشخصية منذ القدم مرتبطة بالمسرح والدراما بشكل كبير.

وإذا نظرنا إلى مسرحيات ملحة عبد الله نجد الكاتبة توظف عديدًا من أنماط وأنواع الشخصية؛ حيث تظهر الشخصية النامية والشخصية المسطحة، ويتوازى كل منهما مع الشخصية الرئيسة، وكذلك الشخصية الثانوية، وذلك كما يلي:

[١] أنماط الشخصية

يمكننا الحديث عن أبرز أنماط الشخصية التي وردت داخل مسرحيات ملحة عبد الله وكيفية بنائها من قبل الكاتبة على النحو التالي:

[أ] بناء الشخصية النامية/ الرئيسة:

تحتل الشخصية الرئيسة الدور الأكبر في المسرحية، وتدور حولها معظم الأحداث، وكذلك بقية الشخصيات، والكاتب داخل عمله المسرحي لا بد أن يهتم بشخصيته الرئيسة مقارنة ببقية الشخصيات الأخرى؛ لأنها في الغالب هي التي تستقطب العمل الأدبي، وتمثل نقطة اهتمامه، وكما يقول الدكتور عبد القادر القط: "إن البطل المسرحي هو الشخصية التي تدور حولها معظم الأحداث، وتؤثر هي في الأحداث، أو تتأثر بها أكثر من غيرها من الشخصيات المسرحية، وتستمد معظم الشخصيات وجودها من مقدار صلتها بها، ومن طبيعة تلك الصلة"[٥٨]. ولا بد أن تكون الشخصية الرئيسة شخصية نامية تتطور بتطور الأحداث، وتنمو حركيتها تدريجيًا حتى تصل إلى أعلى

---

[٥٧] سامية حسن الساعاتي: الثقافة والشخصية، بحث في علم الاجتماع، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٨٣م، ص ١١٦.

[٥٨] عبد القادر القط: فن المسرحية، دار نوبار للطباعة، القاهرة، ط١، ١٩٩٨م، ص ٢٠.

مستويات نموها، فلا يمكن أن تقف الشخصية الرئيسة مسطحة في مكانها، ذلك أن الكاتب يهتم ببنائها، ويضفي عليها صفات تجعلها قابلة للحركة والنمو دائمًا.

وفي مسرحيات ملحة عبد الله تظهر الشخصية الرئيسة وهي تمثل محور الأحداث؛ إذ تشعر أن الكاتبة لم تهتم من شخصياتها سوى بشخصيتها الرئيسة، إذ تركز جل اهتمامها عليها. وقد يتشارك دور البطولة أكثر من شخصية رئيسة، حتى يمثلوا جميعهم محور الأحداث، ففي مسرحية (أم الفأس) يمثل كل من فارس وأم الفأس الشخصيتين الرئيستين في المسرحية، كما أنهما يمثلان الصراع بين الخير والشر، بين الهوية والآخر، إذ تشير (أم الفأس) إلى الهوية، بينما يشير فارس إلى الآخر بعدما قام الشيطان بالسيطرة عليه.

وشخصية أم الفأس شخصية نامية تتطور بتطور الأحداث، فهي تظهر في البداية فتاة عادية تحاول قدر ما أمكنها أن تدفع عنها أي اعتداء أو تدخل في حياتها، ثم تتطور تلك الشخصية لتصل في النهاية إلى الوقوع في الفخ الذي نصبه فارس لها بمساعدة الشيطان، إذ إن هذا الشيطان الذي كان يتلبس فارس لم يستطع أن يغوي أم الفأس، ولذلك استعان بذلك الشاب من أجل ذلك، ومع تنامي الأحداث تظهر لنا شخصية تلك الفتاة بوضوح؛ حيث تقدم لها الكاتبة أوصافًا مادية ونفسية واجتماعية. وتجعلها شخصيتها المحورية التي تحرك الأحداث داخل المسرحية بالمشاركة مع فارس الشخصية المحورية الثانية.

وتتنامى شخصية (فارس) داخل مسرحية أم الفأس مع تنامي الأحداث، إذ يظهر في البداية وقد تلبسه أحد العفاريت عندما كان يرقص مع شباب القبيلة، وبعدها تتطور وتتنامى تلك الشخصية، إذ تكون مهمتها محاولة الإيقاع بأم الفأس وغوايتها بواسطة ذلك العفريت، كما أن أهل القبيلة جميعهم يحاولون إنقاذ فتاهم الأفضل (فارس) من قبضة ذلك الشيطان، فيبحثون عن الحل لذلك على طول أحداث المسرحية.

إن الكاتبة في رسم شخصياتها الرئيسة تلجأ دائمًا إلى الوقوف عند الشخصية، والحديث عن سماتها الشخصية لاسيما النفسية منها، والتي تجعلها شخصية محورية داخل المسرحية، كما تقدم الكاتبة السمات المادية للشخصية؛ حيث تجعل المتلقي على وعي تام بسمات شخصيته وملامحها على طول المسرحية:

"أم الفأس: [وهي تضرب الذباب في الهواء] ها إنت يا خسيس تقرب ... وغيرك كمان مثلك، وأنت رقم كام؟ مئة ... ألف ... قول كام! هذا ما جنيته على نفسك يا خسيس، وغيرك مثلك كثير.

[تبدي إعجابها بنفسها]

يا الله .. يا الله يا أم الفاس ... هو في حد في دلالك وجمالك ها اليوم؟ إنت والله إحدى بنات الحور، متبخرة بالبخور، ويلتف حولك النور، بالله عدي غنمك ... وسني فأسك، ومن يقترب منك أهديه عطية من عطياتك، أو ضربة من ضرباتك، تعيشين كريمة بين إخواتك" (٥٩).

ففي النص السابق تحاول الكاتبة أن تقدم بعض أوصاف الشخصية من خلال المونولوج الداخلي للشخصية نفسها، وهي بذلك تقربها للمتلقي، ومع تنامي الأحداث نجد أن الكاتبة تشحن شخوصها بدينامية وحركية، حتى تجعلهم يتنامون مع الأحداث.

وفي مسرحية (الطاحونة) تقدم الكاتبة أكثر من نموذج إنساني يمكننا أن نطلق عليه الشخصية الرئيسة أو المحورية، فهناك الرجل العجوز الذي تدور حوله معظم أحداث المسرحية، وهناك الابن والابنة اللذان يشتركان في البطولة مع أبيهم ذلك الرجل العجوز، وهناك زوجة ذلك الرجل التي لا تشترك في الأحداث، ولكن الحكاية جميعها تدور حولها.

---

(٥٩) ملحة عبد الله: مسرحية أم الفأس، ص ٦٦.

وربما اختلفت الكاتبة في بناء شخصيات تلك المسرحية عن بقية أعمالها الأخرى، فهي لا تجعلهم يتطورون بتطور الأحداث، بل يمارسون أدوارهم الدرامية بثبات وسطحية حتى نصل إلى المشهد الأخير من المسرحية الذي تبدأ فيه الأحداث بالتكشف، وعندها نجد تطورات متعددة في بناء الشخصية المحورية ورسم ملامحها، فذلك الرجل العجوز لم يقدم جديدًا على طول أحداث المسرحية، ولكنه يبدأ في الكشف عن نفسه مع اقتراب النهاية، إذ هو الذي يصنع الخمر لأهل القرية من دماء زوجته، وهو الذي قام بقتل زوجته ووضعها داخل الطاحونة، وهو الذي يحاول باستمرار خداع أبنائه، وفي كل هذا تبدأ شخصيته في النمو والتطور حتى نهاية الأحداث.

أما في مسرحية (حينما تموت الثعالب) فإن الشخصية المحورية يغلب عليها طابع الغموض، وهذا الغموض يعد بمثابة تقنية فنية وضعتها الكاتبة من أجل رسم ملامح شخصيتها، ومحاولة بنائها بناءً يتوافق مع سيكولوجيتها،ذلك أن الشاب الذي يقوم بدور الشخصية الرئيسة تسيطر عليه الهلاوس والذكريات والغموض، ومن ثم يظهر ذلك كثيرًا في طبيعة شخصيته:

"الفتاة: هل أجاب أحدهم؟ هل عاودتك هذه الهلوسة؟

الشاب: لقد دخل من هذا الباب ... وسار حتى باب المطبخ على ما يبدو.

.....

الفتاة: عله يكون شعورًا فقط.

الشاب: لماذا لا تصدقينني؟ هذه أول مرة أحضر فيها إلى هذا المكان" [٦٠].

---

[٦٠] **ملحة عبد الله: مسرحية حينما تموت الثعالب، ص ٨٨.**

فالكاتبة هنا تظهر من خلال الحوار بعض ملامح ذلك الشاب الذي يمثل الشخصية المحورية في المسرحية، وهي دائمًا تركز على الجانب النفسي لديه، وهذا الجانب نجده ينمو ويتطور بتطور أحداث المسرحية.

ويمكننا القول بأن مسرحية (المسخ) هي أكثر مسرحيات الكاتبة التي اهتمت فيها ببناء شخصيتها الرئيسة، وأولتها اهتمامًا خاصًا بدايةً من المشهد الأول حتى نهاية الأحداث، فـ (جابر) ذلك الشاب الذي يعاني القهر من جميع الناس حوله هو شاب قوي، مكافح، ولكنه لا يعرف القراءة والكتابة، ولا يعرف كثيرًا من أمور الحياة، وهو في نظر زوجته لا يمثل سوى رجل فقط تتستر به، أما غير ذلك فلا قيمة له من خلال وجهة نظر الجميع، ومع تنامي الأحداث تتنامى شخصية (جابر) إذ يقوم بقتل زوجته، ويستنكر أفعال مديره، وتتطور شخصيته بشكل ملحوظ مع تطور الأحداث.

إن الشخصية الرئيسة في هذه المسرحية تستقطب جميع الأحداث، وتتولى حركة بقية الشخصيات عبر ديناميتها، فجابر في صراع درامي دائم مع زوجته، ومع مديره، ومع الطبيب ومع الرجل حامل العصا، وهو يمثل في كل ذلك محور الصراع بينهم جميعًا.

أما في مسرحيتي (سر الطلسم) و(فنجان قهوة)، فالكاتبة اهتمت بالحدث أكثر من اهتمامها ببناء شخوصها، فلم تهتم كثيرًا بتوضيح سمات شخصياتها الرئيسة، أو بملامحهم المادية والاجتماعية والنفسية، بل كان يشغلها بناء الحدث عن ذلك، ففي مسرحية سر الطلسم يظهر ذلك الشاب الذي يبحث عن أحد يقوم بإنقاذه، ويمثل الشخصية الرئيسة التي تدور حولها الأحداث، وهذا الشاب لم تقدم له الكاتبة اسمًا أو وصفًا، بل ظلت تطلق عليه – على طول المسرحية – مسمى (الشاب)، وهذه الشخصية الرئيسة لم تكن تتطور مع تطور الأحداث، بل ظلت مسطحة لا نمو فيها ولا تغيير حتى نهاية المسرحية، وكل ما قدمته هو عبارة عن حوار بينها وبين ذلك الرجل

العجوز حارس الكهف، وهذا الحوار لم يشر إلى أحداث تذكر قام بها ذلك الشاب، ومن ثم بقيت الشخصية المحورية في هذه المسرحية رهينة الأحداث وتابعة لها.

وفي مسرحية فنجان قهوة، يُعد (جاسم) هو الشخصية الرئيسة في المسرحية، وتصوره الكاتبة بأنه يعاني عقدة الحداثة؛ إذ يحاول على طول المسرحية تشغيل جهاز القهوة المتصل بالكمبيوتر، ولكنه لم يعرف، وبالرغم من حديث الكاتبة عن تلك الشخصية الرئيسة في بعض المواقف إلا أنها اهتمت بالحدث أيضًا على حساب تلك الشخصية.

وفي الأخير، فإن الشخصية الرئيسة في مسرحيات ملحة عبد الله وردت بأكثر من نمط؛ إذ ظهرت نامية تارة، ومسطحة تارة أخرى، إلا أن الشخصية النامية هي التي غلبت على عدد الشخصيات الرئيسة، وقد استعانت الكاتبة بالأبعاد المادية والنفسية والاجتماعية في رسم ملامح شخوصها.

[ب] الشخصية الثانوية/ المسطحة:

تأتي الشخصية الثانوية لتساعد أختها الرئيسة داخل العمل المسرحي في اكتمال الحدث وتحريك الصراع؛ إذ إن دورها الثانوي يستطيع أن يصل في درجة أهميته دور الشخصية الرئيسة، فلا يمكن لتلك الأخيرة أن يكتمل وجودها وأن تستطيع إنهاء الحكاية بدون وجود الشخصية الثانوية.

وفي مسرحيات ملحة عبد الله ظهرت الشخصية الثانوية بأدوار مهمة، كما أنها ظهرت نامية في بعض المسرحيات، ومسطحة في البعض الآخر، إلا أن تلك السمة الأخيرة هي التي غلبت عليها، ففي مسرحية (فنجان قهوة) نلتقي بحركة الشخصيات الثانوية التي كان لها دورٌ بارزٌ في الأحداث، ونجد أن كلاً من الابن طارق والابن أحمد، والبنت والجد كان لهم دورٌ كبيرٌ في تحريك أحداث المسرحية، بل ظهروا في

بعض المشاهد ليغيروا من مجرى الأحداث، ويؤثروا فيها، فالابن طارق يستطيع حل العقدة التي تتوقف عندها حكاية المسرحية، وهي محاولة تشغيل جهاز القهوة، ذلك أن تلك الشخصية الثانوية تعرف اللغة الأجنبية، ولا مشكلة لديها مع الحداثة وما أحدثته من ضيق لشخوص المسرحية:

"الجميع: لا لا بد من اللغة، لغة الرموز والطلاسم.

طارق: إنتو نسيتوا إني كويس في الإنجليزي، هات الكتالوج

[يأخذ الكتالوج، ويجلس بينهم]

.....

طارق: زرار BA اتجاه اليمين المفتاح الرئيس أعلى اللوحة.

الجميع: هه وبعدين قول" (٦١).

وتستمر حركة الشخصيات الثانوية في هذه المسرحية مع حركة الشخصية الرئيسة جاسم، ولكن الكاتبة لا تقدم لهم أوصافًا تذكر كما تفعل مع شخصيتها الرئيسة، بل تجعل الأحداث هي التي تكشف عن ذلك، ويمكن أن نعد شخصيات هذه المسرحية الثانوية شخصيات نامية؛ إذ إنها شاركت في صنع الأحداث بشكل قوي.

وفي مسرحية (حينما تموت الثعالب) تجعل الكاتبة حركة شخصياتها الثانوية تتوازى مع حركة الشخصيات الرئيسة؛ فتظهر مصاحبة لها على طول الأحداث؛ إذ يمثل (الجرسون) فعلاً موازيًا، لأنه دائم الظهور، وبه تزداد حدة الصراع، وتسير الأحداث حتى نهايتها، ولكن بالرغم من ذلك، لم تقدم له الكاتبة أوصافًا تذكر حتى مع حركة الأحداث، وتظهر كذلك (الفتاة) التي تعد شخصية ثانوية نامية داخل المسرحية، فهي تشارك في الصراع، وكثيرًا ما تسير الحوار مع الشخصية الرئيسة.

---

(٦١) **ملحة عبد الله: مسرحية فنجان قهوة، ص ٢٣٢.**

أما في مسرحية (المسخ)، فقد تعددت الشخصيات الثانوية ما بين حامل العصا، والزوجة، والمدير، والطبيب، وقد ساعدوا جميعهم الشخصية الرئيسة (جابر) في اكتمال الحكاية، وبالرغم من دورهم الحيوي في المسرحية، إلا أن شخصياتهم جاءت مسطحة لم تكن تنمو أو تتطور بتطور الأحداث، بل جاءت مشاركاتهم خادمة للحدث ما عدا شخصية (الزوجة) التي جاءت نامية، فدورها يتحول من مشهد إلى آخر، وكان تأثيرها قويًا في الأحداث، كما أن الكاتبة قامت برسم ملامحها من خلال الأحداث، فهي تبدو مثقفة واعية، لكنها في الوقت نفسه خائنة لا تحب زوجها.

"الزوجة: عشان فيه فاصل بيني وبينك ... وحاجز كل يوم بيخلي كل واحد فينا جوه دايرة اهتمامه ... عايش منغلق على الآخر.

جابر: أيوة.

الزوجة: والعزلة اللي فرضتها علينا الظروف دي ... بقت بتشكل سأم وملل في نجاح العلاقة الإنسانية حسب الروابط الاجتماعية الرجعية.

جابر: [يومئ وكأنه يفهم حديثها] أيوه طبعًا ... ما إحنا ولاد عم.

الزوجة: وده بيشل قدرتي على الفعل أمامك ... إذ إنك تشكل بالنسبة لي الأنا الأعلى" [٦٢].

وفي هذا الحديث ما يشير إلى بعض سمات تلك الزوجة، كما يوضح أبعادها النفسية أمام المتلقي.

أما في مسرحية (أم الفأس) فتظهر الشخصيات الثانوية بشكل ملفت للنظر؛ إذ إن معظم الأحداث تحركها تلك الشخصيات بجانب الشخصيتين الرئيستين (أم الفأس) و(فارس)، وهذه الشخصيات تمثل جانبًا كبيرًا من الأحداث؛ إذ يظهر أهل القبيلة،

---

[٦٢] **ملحة عبد الله: مسرحية المسخ، ص ١٧٥، ١٧٦.**

والعراف، والرجل الأعمى، وغيرهم داخل المسرحية بأدوار مهمة، كما يظهرون بتنامي وتطور مع تطور الأحداث، لكن الكاتبة بالرغم من ذلك لا تقدم لهم أوصافًا تذكر، بل تشركهم في الصراع دون تحديد ملامح خاصة بهم.

وفي مسرحية (سر الطلسم) لم تقدم الكاتبة شخصيات ثانوية يمكنها أن تتدخل في الأحداث، ذلك أن شخصيات المسرحية اقتصرت على الشخصيتين الرئيستين فقط (الشاب، والرجل العجوز)، وعلى طول المسرحية يدور الحوار بينهما دون تدخل أية شخصيات أخرى.

وفي الأخير فإن الشخصيات الثانوية في مسرحيات ملحة عبد الله كان لها دور مهم بجانب الشخصية الرئيسة؛ إذ اعتمدت عليها الكاتبة في حركة الصراع، وفي اكتمال الحدث، ولكن الكاتبة لم تهتم برسم ملامح شخصياتها الثانوية، أو الحديث عنها، ذلك أن اهتمامها بالحدث جاء على حساب الشخصيات.

[٢] جماليات أبعاد الشخصيات عند ملحة عبد الله:

حددت ملحة عبد الله في أعمالها المسرحية بعض أبعاد الشخصية التي تشير إلى سماتها وملامحها العامة، وكان من بين أبرز تلك الأبعاد: البعد المادي/ الفيسيولوجي، والبعد الاجتماعي/ السوسيولوجي، وكذلك البعد النفسي/ السيكولوجي، وتلك الأبعاد الثلاثة لها دور كبير في رسم ملامح الشخصية وتقديمها للمتلقي؛ حيث إنها "تندمج في مجرى الحدث والحركة بحيث يوحي بها دون تعبير مباشر تظهر فيه ذاتية المؤلف، وتبلغ المقدرة الفنية الدرجة القصوى، حيث ينتج تصوير الأبعاد أثره دون وعي من

الشخصيات نفسها" [٦٣]. وهذه الأبعاد تدفع الشخصيات إلى الظهور والوضوح داخل العمل، ويمكننا الحديث عن تلك الأبعاد داخل مسرحيات ملحة عبد الله كما يلي:

[أ] البعد الفسيولوجي:

يشير البعد الفسيولوجي إلى الجوانب المادية للشخصية؛ حيث تقدم الكاتبة للسن والطول والعرض، والقوة ولون البشرة، وغيرها من السمات المادية التي تتسم بها الشخصية داخل العمل المسرحي، وهذه السمات لها أثرها الكبير على حركة الشخصيات، وعلى طبيعة وجودها الدرامي؛ حيث "تأتي أهمية البعد الجسدي الذي يحدده المؤلف عادة في الإرشادات التي يكتبها للمخرج، سواء في قائمة الشخصيات، أو عند ظهور كل شخصية على خشبة المسرح، فالشخصية المشوهة لها نفسية غير نفسية الشخصية الصحيحة السوية" [٦٤]. وكأن الكاتب يقدم شخصيته لخشبة المسرح لا للنص المسرحي، فيجعله ذلك حريصًا على رسم ملامح شخوصه.

وقد اهتمت ملحة عبد الله بتصوير البعد المادي لبعض شخصياتها الرئيسة، وحاولت من خلال هذا التصوير أن تبين للمتلقي مدى تأثير تلك الشخصية في الأحداث عن طريق ذلك البعد؛ ففي مسرحية (أم الفأس)، قامت الكاتبة بوصف الشخصية المادي، فحين نراها تتحدث عن (أم الفأس) تقدمها بأنها فتاة جميلة، مزيونة، وشابة، وغيرها من السمات التي تأتي إما على لسان الفتاة نفسها، أو على لسان بعض شخوص المسرحية:

---

[٦٣] **محمد غنيمي هلال: في النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ص ٥٧٥.**

[٦٤] **محمد مندور: الأدب وفنونه، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ط٢، ٢٠٠٢م، ص ٩٩.**

"رجل (٢): هذي والله بنت ولا كل البنات، بلغت من العمر مداه، ولا زالت في شدة جبروتها وقوتها، وكل من يقترب منها من الرجال أو حتى يقرعها السلام ترديه قتيلاً بفأسها.

المجموعة: وتقضي طول نهارها في رعي الغنم، وهي تحت خمارها اللي ما انزاح عنها يوم"[٦٥].

وهذه الأبعاد المادية التي تركز عليها الكاتبة في وصف شخصيتها يجعلها حاضرة في ذهن المتلقي، كما أنها تخدم حركة الصراع إذ إن هذه الأبعاد تعمل على تهيئة (أم الفأس) في أجمل صورة بالنسبة لرجال القبيلة، وبالنسبة للشيطان الذي يريد طلبها لنفسه؛ حيث إن الصراع يعود في جزء كبير منه إلى أوصاف تلك الفتاة، فلأنها جميلة وأجمل فتاة في القبيلة طلبها الشيطان من رجال القبيلة لأنه لم يقدر عليها.

وفي أكثر من مشهد تحاول الكاتبة أن تنقل لنا ذلك البعد المادي لتلك الفتاة التي تمثل الشخصية الرئيسة في المسرحية، حتى تجعلها أكثر حضورًا، وأكثر تأثيرًا في الأحداث.

وفي مسرحية (سر الطلسم) تكشف الكاتبة عن البعد المادي لإحدى شخصيات مسرحيتها؛ حيث تصف لنا ذلك الرجل العجوز الذي يجلس بجانب الكهف القديم، وهذا الوصف يعطينا صورة واضحة عن تخيل شكل هذا الرجل، كما أنه يتلاءم مع الأحداث ومع الموضوع العام للمسرحية التي تحكي لنا حكاية تشبه حكاية أهل الكف، ومن ثم تقول الكاتبة:

"صوت الريح يتردد صداها بين الجبال على يمين المنظر توجد شجرة صبار ضخمة، وعلى اليسار يوجد شلال مياه ينساب من بين الأحجار يجلس أمامه رجل

---

[٦٥] **ملحة عبد الله: مسرحية أم الفأس، ص ٥٩-٦٠.**

عجوز، فارع الطول، شديد بياض الشعر، وقد استطالت لحيته بشكل مبالغ فيه، كما استطال شعر رأسه حتى تهدل على جبهته حتى لا يظهر من وجهه إلا عينيه، وقد ارتدى جلبابًا أبيضًا يدقق النظر في شلال المياه، ولا يحرك ساكنًا كتمثال منحوت من الصخر" [٦٦].

فهذه الأوصاف التي تقدمها الكاتبة لشخصيتها الرئيسة تشير إلى الأبعاد المادية للشخصية، كما أنها تعكس لنا صورة واضحة لتخيل ملامح ذلك الرجل الذي يبدو عليه الكبر، وكذلك الغرابة، وهذه الأبعاد لا شك لها ارتباط كبير بأحداث المسرحية، التي تحكي عن السر الموجود داخل الكهف، والذي يقوم هذا الرجل بحراسته، كما أن تلك الأوصاف تشير إلى أنه يحرس ذلك الكهف منذ زمن بعيد، ويوضح ذلك الشعر الكثيف على رأسه ووجهه.

أما في مسرحية (فنجان قهوة) فقد أشارت الأبعاد الفسيولوجية إلى نوع من الترميز صنعته الكاتبة حول شخوصها، فهي عندما تشير إلى أحد أبناء جاسم ذلك الرجل الي يمثل الشخصية الرئيسة، وتصفه بأنه يرقص على موسيقى الروك وذو شعر طويل، كما أنه عاري الصدر، فإن جميع هذه الأوصاف تريد الكاتبة أن ترمز بها إلى الآخر الغربي الذي أصبح يؤثر في أبنائنا العرب حد التقليد الأعمى، فنراها تقول:

"يدخل أحد الأبناء (طارق) في حوالي الثامنة عشرة من عمره، يرتدي شورت، عاري الصدر، يرتدي برنيطة، ويسحب كلب لولو في يده ... ويدخل على غرفته" [٦٧].

---

[٦٦] **ملحة عبد الله: مسرحية سر الطلسم، ص ٢٠٣.**

[٦٧] **ملحة عبد الله: مسرحية فنجان قهوة، ص ٢١٨.**

فذلك البعد الذي يرتبط بالشخصية يشير إلى تقليدها للآخر الغربي في اللباس وفي التصرفات المتعددة، وكأن تلك الأوصاف التي تقدمها الكاتبة لا تتأتى عن طريق الوصف الزائد، وإنما هي عناصر تساعد في ظهور الحكاية وفي حركة الأحداث.

[ب] البعد السوسيولوجي:

لعل أكثر الأبعاد التي ركزت عليها ملحة عبد الله في تقديم شخصياتها هو البعد السوسيولوجي/ الاجتماعي، إذ إن المجتمع يؤثر في بناء الشخصية لديها بشكل كبير، ويرجع ذلك إلى ارتباط الكاتبة بمجتمعها، ومحاولة تصويره بشكل دقيق، ومن ثم فإن شخصياتها تحاول أن تمارس وجودها الاجتماعي الطبيعي داخل العمل المسرحي، وهذا البعد الاجتماعي يحاول أن ينقل لنا جميع الأوصاف والعلاقات الاجتماعية للشخصية، "فالأسرة والبيئة الاجتماعية والطبقة التي تنتمي إليها الشخصية، والمهنة التي تزاولها، لها كلها أثر كبير في السلوك البشري، وطريقة التصرف في المواقف، والتعامل مع الغير"[٦٨].

وفي مسرحيات ملحة عبد الله نجد ذلك البعد الاجتماعي يظهر بشكل كبير، ففي مسرحية (المسخ) تصور لنا الكاتبة تلك الفروق الاجتماعية بين (جابر) بطل المسرحية، والذي يعمل حارسًا لقفص القرد في حديقة الحيوان وبين بقية الشخصيات، وهذه الفوارق الاجتماعية أثرت كثيرًا في تكوين شخصية جابر، كما أن الكاتبة تصوره بأنه لا يفهم الكلام العلمي، الذي كانت تنطق به زوجته (مايسة)، كما أن حالته الاجتماعية كانت فقيرة جدًا، حتى إنه كان يأكل ذلك الطعام الذي كان يجلبه زوار الحديقة للقرد:

"جابر: أصلي لسه منتظر القبض ما قبضتش ... بيقولوا لسه محتاج تصنيف.

---

[٦٨] **د. محمد مندور: الأدب وفنونه، ص ١٠٠.**

حامل العصا: معقولة لسه متمش تصنيفك ... أمال بتجيب الفلوس منين ... بتاكل منين؟

جابر: كلمة في سرك ... أهو اللي بيجي ييشوف القرد ويضحك تلاقيهم بيرموله برايز وشلنات.

حامل العصا: آه يعني بتسرق فلوس القرد" [٦٩].

إن البعد السوسيولوجي الذي تركز عليه الكاتبة في رسم ملامح شخصيتها الرئيسة في مسرحية المسخ يعكس لنا ذلك الدور المنوط بهذه الشخصية، ويكشف عن ماهيتها الاجتماعية وسط مجتمع لا يعترف بإنسانية هذه الشخصية؛ لأنها فقيرة ومعدمة، فكأن البعد الاجتماعي هنا هو الذي حدد إطار الشخصية وحدد أبعادها.

وفي مسرحية (أم الفأس) يكشف البعد الاجتماعي عن العادات والتقاليد التي كان يلتزم بها أهل القبيلة، كما يصور بعضًا من حياتهم الاجتماعية، حيث إن الكاتبة في هذه المسرحية كانت مشغولة بذلك البعد الاجتماعي وتصوير الحياة في المجتمع السعوي، وما يحدث في بعض القبائل السعودية من حوادث قرينة بالمجتمع؛ فحادثة الشيطان الذي تلبس الشاب فارس هي من الأشياء الاجتماعية التي يؤمن بها أهل القبائل السعودية، والرقصات التي قام بها رجال القبيلة داخل المسرحية مثل (الدمة) و(الزحفة) و(الهود) و(العرضة) و(الزامل)، و(الزار) كلها رقصات مشهورة في المجتمع السعودي.

لقد أكدت الكاتبة في مسرحيتها (أم الفأس) على تصوير بعض عادات المجتمع السعودي، وعكست لنا بعض الملامح الاجتماعية لشخصياتها داخل المسرحية كفارس، وأم الفأس، وغيرهم.

---

[٦٩] **ملحة عبد الله: مسرحية المسخ، ص ١٧١.**

أما عن مسرحية (فنجان قهوة) فإن البعد الاجتماعي للشخصيات كشف عن الهوة التي يعاني منها مجتمعنا العربي تجاه الآخر، ذلك أن الكاتبة كشفت عن الحالة الاجتماعية لشخصياتها، وما كانوا يعيشون فيه من بداوة وبساطة، ولكنهم عندما اصطدموا بمجتمع الحداثة وما به من اختراعات حديثة بدأت تظهر تلك الهوة، وقد نجا من ذلك (الجد) الذي ظل محافظًا على عادات مجتمعه البدوي رغم المغريات الحداثية المتعددة من حوله، وقد كان (جاسم) في مسرحية فنجان قهوة هو أكثر الشخصيات التي كشفت الكاتبة عن أبعادها الاجتماعية؛ إذ عكست لنا صراعه الداخلي بين المحافظة على عاداته وتقاليده المجتمعية، وبين الميل إلى الحداثة وفتنتها، التي جعلت منه رجلاً مضطربًا ومتحيرًا طوال الوقت.

[ج] البعد السيكولوجي:

يشير البعد السيكولوجي إلى الحالة النفسية للشخصية وما يرتبط بها من عقد وصراعات ودوافع نفسية، وهذا البعد يظهر دائمًا نتيجة الظروف الاجتماعية والمادية التي تؤثر تأثيرًا مباشرًا في الشخصية؛ ذلك أن البعد النفسي "هو ثمرة البعدين الآخرين- المادي والاجتماعي- ويشير إلى مزاج وميول الشخصية، وكذلك مركبات النقص فيها" [٧٠].

وعند النظر إلى مسرحيات ملحة عبد الله نجد أن الكاتبة اهتمت كثيرًا بالبعد النفسي لشخصياتها، وأظهرت لدى بعضهم تلك العقد والحالات النفسية التي يعانون منها، فعندما ننظر إلى مسرحية (حينما تموت الثعالب) نجد أن الشخصية الرئيسة دائمة الصراع النفسي، ذلك الصراع نتيجة الذكريات المؤلمة التي عاشتها الشخصية وما زالت تسيطر عليها، وتظهر تلك الذكريات في صورة عقد نفسية لدى ذلك الشاب، فهو كثير

[٧٠] **عادل النادي: مدخل إلى فن كتابة الدراما، ص ٤٧.**

النسيان، كثير التخيل، كثير الهلوسة، وفي هذا لا يستطيع أن يخرج من دائرة ذلك الصراع النفسي:

"الفتاة: أنت الذي أخبرتني ... هل نسيت؟

الشاب: عجيب ... ماذا تشربين؟

الفتاة: يبدو أن عقلك قد اختل ... إن الزجاجة التي طلبتها أمامك في الثلج.

الشاب: من الذي طلبها؟

الفتاة: أنت.

الشاب: محتمل: هل تعتقدين أنه من السهل على الإنسان أن ينسى بهذه السرعة؟ ثم إني لا أشرب الخمر، إن هذه الزجاجة موجودة قبل أن ندخل إلى هنا"[٧١].

إن هذا الحوار السابق يظهر مدى التيه الذي يعيشه الشاب، ويجعله دائمًا في صراع مع نفسه في محاولة دفع تلك الذكريات الحزينة بعيدًا عنه، وهذا الصراع كان عاملاً رئيسًا في تكوين شخصية ذلك الشاب، وفي وقوع الأحداث بما يتناسب مع هذا البعد النفسي.

وفي مسرحية الطاحونة يظهر البعد النفسي للشخصية الرئيسة (الرجل العجوز) مدى معاناته بقتل زوجته التي لم يعرف عن قتلها أحد غيره، وهذه المعاناة كانت نتيجة صراعه النفسي الذي يحاول إخفائه عن الجميع.

إن البعد النفسي في هذه المسرحية يكشف عن حقيقة الشخصية، وعن دورها في الأحداث، بما يتلاءم مع حضورها، وحركتها بين الشخصيات الأخرى، فذلك الرجل العجوز كان دائم الشجار مع أولاده، ذلك أنه يخفي الحقيقة، ولا يريد أن يخبرهم بها،

---

(٧١) **ملحة عبد الله: مسرحية حينما تموت الثعالب، ص ٨٩- ٩٠.**

وهم دائمًا يبحثون عنها من أجل معرفة مصير أمهم الغائبة، فكان هذا البعد النفسي كاشفًا عن غموض الأحداث ودالاً عليها.

وأما مسرحية (المسخ) فإن البعد الاجتماعي كان سببًا في ظهور العقد النفسية لدى الشخصية الرئيسة؛ ذلك أن هذه الشخصية أصبحت تعاني تهميش المجتمع والناس، وشعورهم نحوها بالدونية واللاإنسانية، ومن ثم أصبحت غير مستقرة نفسيًا، بل أصبحت تختلق المشكلات بسبب ذلك الصراع النفسي.

وفي الأخير فإن أبعاد الشخصية – المادي والاجتماعي والنفسي – كشف لدى الكاتبة عن حقيقة الشخصية، وقربت صورتها من المتلقي بما يتناسب وحركة الأحداث داخل المسرحية " باعتبارها – الشخصية – الملموس الحي الذي يراه المشاهد أو القارئ، ويتابع من خلاله السلوك والانفعالات والحوارات وكل المعاني التي يحملها الحدث المسرحي" [٧٢]، ولذا فإن الشخصية بما حملته من أبعاد عبرت عن الحدث الدرامي وأظهرت ملامحه.

ثالثًا: جماليات الحوار عند ملحة عبد الله:

يأتي الحوار داخل العمل المسرحي في مقدمة العناصر الدرامية ذات الأهمية، ذلك أن بناء النص المسرحي يعتمد على صيغة الحوار الخارجي بين الشخصيات، وكذلك الداخلي في بعض المواقف، كما أن حركة الأحداث تكون رهينة ذلك الحوار؛ لأنه يكون الشكل النهائي الذي ينتهي عنده النص المسرحي، ومن ثم فهو "وسيلة التخاطب في المسرحية، والحوار كلمات ومقاطع وعبارات يضعها المؤلف ويحملها

---

[٧٢] **فتحية شبونه: أبعاد الشخصية المسرحية في مسرحية: هكذا لقى الله عمر، ل: على أحمد باكثير، ماجستير، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، الجزائر، ٢٠١٦م، ص١٤.**

أفكاره وآراءه، وعلى هذا الأساس فهو الكلام المتبادل بين الشخصيات" [٧٣]. وبدون الحوار لا يمكننا أن نطلق على العمل المقدم مسرحية.

والحوار له دور كبير في توظيف الشخصية وحركيتها؛ إذ إن ملامحها وأبعادها تظهر داخل الحوار، وكما يقول (لايوس إيجري): "إن الحوار يجب أن يكشف لنا عن الشخصية" [٧٤]. فهو المعبر عن أفكارها وحركتها داخل العمل المسرحي، كما أنه يعد الوسيلة الفنية التي يتم عن طريقها التواصل بين شخوص المسرحية.

والكاتب في بناء نصه المسرحي يعمد إلى الحوار الذي يناسب موضوعه دون إسهاب أو تقصير، ذلك أنه "حتى يكون الحوار ذا إقناع لا بد أن يأتي طبيعيًا، وملائمًا للشخصية والزمان والمكان، وأن يعتمد إلى حد بعيد على العناية التي يبذلها المؤلف لاقتصار الحوار على الموضوع الذي يخص مسرحيته" [٧٥].

وفي مسرحيات ملحة عبد الله ظهر الحوار بنوعيه الداخلي والخارجي ليشكل نسيج النص، ويكشف عن حركة الشخصيات ودراميتها، ويمكننا البحث عن جماليات الحوار لدى الكاتبة فيما يلي:

[١] الحوار الخارجي / الديالوج:

يشكل الحوار الخارجي البناء الفني لقوام المسرحية، ويشكل نسيجها، وهو كما ذكرنا يرصد لحركة الشخصيات وصراعها داخل العمل، وفي مسرحيات ملحة عبد الله جاء الحوار الخارجي ملتزمًا بأصول البنية الفنية، وجعلت الكاتبة من خلاله حركة

---

[٧٣] شكري عبد الوهاب: النص المسرحي، ص ٩٦.

[٧٤] لايوس إيجري: فن كتابة المسرحية، ترجمة: دريني خشبة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٦٢م، ص ٤١١.

[٧٥] انظر: رشاد رشدي: فن كتابة المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م، ص ٦٠.

الشخصيات تبدو على واقعيتها، وفي مشاهد كثيرة تدخلت الكاتبة لتوجيه الحوار، وتفصيل أجزائه؛ حيث تضع بعض الجمل بين القوسين من أجل أن تخبر المتلقي بخبر ما خارج الحوار، فنراها على سبيل المثال في مسرحية أم الفأس تعلق قائلة:

"**المجموعة: [بذعر يضربون فارس من أجل طرد الروح الشريرة] تكلم عليك الأمان ... قول لنا طلباتك وإحنا علينا السمع والطاعة.**

[فارس يقوم بحركات شبه شيطانية، ويتحدث بنبرة غريبة، وكأن العفريت قد تقمصه]" (٧٦).

فالجمل التي جاءت بها الكاتبة بين الأقواس تشير إلى تدخلها في الحوار من أجل التوضيح والتفصيل، وكأنها تمثل طرفًا ثالثًا من الأطراف المتحاورة.

ويعكس لنا الحوار في جميع مسرحيات الكاتبة طبيعة الشخصيات وتأزمها في الصراع، وكذلك سماتها التي رسمتها لها الكاتبة، كما أنه يبين الموضوع، ويحكي تفاصيله بصيغة حية مباشرة، ويتحدث كذلك عن الزمان والمكان، وكأنه يمثل العمود الفقري لجميع عناصر البناء الدرامي داخل العمل المسرحي.

ونلحظ على الحوار الخارجي لدى الكاتبة أنه جاء سريعًا ومكثفًا، فلم تعمد الكاتبة إلى الحوار الطويل بين الشخصيات، بل جاءت به مختصرًا إلى حد كبير، ولم تطل من حديث الشخصيات عن الحد الذي يخرج من دائرة الموضوع المراد طرحه، بل هي تحاول قدر الإمكان – في معظم مسرحياتها– أن تعتمد التكثيف والإيجاز. فنجدها على سبيل المثال في مسرحية (حينما تموت الثعالب) تختصر بعض الأحداث داخل جمل قصيرة مكثفة، كما يلي:

"**العجوز: هناك ذئب جائع.**

---

(٧٦) **ملحة عبد الله: مسرحية أم الفأس، ص ٥٩.**

الشاب: نعم كان يعوي.

العجوز: من كان الذئب؟

الابنة: أبي أنا متعبة.

الشاب: لماذا جئت؟

الابنة: أريد أن أنتمي إليك.

الشاب: كيف أعطيك الانتماء؟

الابنة: قل لي من أبوك ... من أي وطن أنت أخبرني" [٧٧].

ففي هذا الحوار السريع تترك الكاتبة المتلقي يتعرف بنفسه من هو ذلك الشخص الذي يشبهونه بالذئب، وذلك من خلال الصراع بين الشخصيات، ومن ثم اعتمدت على الحوار السريع ذي الجمل القصيرة.

[٢] الحوار الداخلي/ المونولوج:

وظفت الكاتبة الحوار الذي يظهر حديث الشخصية الداخلي، وهذا الحديث يرتبط كثيرًا بدوافع الشخصية ورغباتها، وما تحتفظ به من حديث داخلي، وبالرغم من ظهور هذا النوع من الحوار في أعمال الكاتبة إلا أنه جاء قليلاً جدًا، لكنه في الوقت نفسه عبر عن مكنونات الشخصية، ففي مسرحية (الطاحونة) نجد ذلك الحوار الداخلي للشخصية الرئيسة قائلة:

"العجوز: آه أيتها الخمرة المعتقة اندفعي بشدة نحو أفواه جائعة، آه إنهم ينتظرونك على أحر من الجمر، وخصوصًا إنهم يتجمعون كالعادة استعدادًا لصهر أنفاسهم الحديدية.

---

[٧٧] **ملحة عبد الله: مسرحية حينما تموت الثعالب، ص ١٠٢.**

[يتعثر في جوال من الدقيق ... يكلم الأجولة] أيها المنتفخون كل ليلة اهدأوا"[٧٨].

إن هذا الحوار الداخلي السابق يظهر مدى خداع ذلك الرجل العجوز لأهل قريته، حيث كان يصنع لهم الخمر كل ليلة من دماء زوجته المقتولة ويغريهم بشرابه، وهم لا يعرفون عن ذلك شيئًا، كما أن هذه الكلمات تكشف عن فكرة الانتقام منهم رغم انتظارهم لذلك العجوز كل ليلة.

وفي معظم أعمال الكاتبة المسرحية جاء الحوار الداخلي تكملة لحركة الصراع وحركة الأحداث، فلم يأتِ زائدًا، بل عبر عن إشكالية مرتبطة بالأحداث تريد الشخصية أن تبوح بها، وهو في كل هذا جزء أصيل من الحوار المكون لبنية المسرحية.

رابعًا: جماليات الصراع:

لا توجد حكاية بدون صراع يعمل على دفع الأحداث وتحركيها حتى النهاية، والصراع من أبرز العناصر التي يتشكل من خلالها البناء الدرامي؛ إذ هو عنصر رئيس من عناصره ، لا يمكن للكاتب أن يستغني عنه، وإلا تحولت الحكاية إلى كلام عادي يفتقد إلى دراما، "فالصراع يمثل العمود الفقري في البناء الدرامي، فبدونه لا قيمة للحدث، أو لا وجود للحدث" [٧٩]. والصراع داخل العمل المسرحي يبدأ منذ النقطة الأولى التي تبدأ معها الأحداث؛ إذ يقصد إليه الكاتب من أجل تحريك الحكاية، وعمل الشخصيات التي تفعل ذلك الصراع.

---

(٧٨) **ملحة عبد الله: مسرحية الطاحونة، ص ١٣٦.**

(٧٩) **عبد العزيز حمودة: البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م، ص١٠٥.**

وفي مسرحيات ملحة عبد الله يظهر الصراع قويًا في بعض الأعمال، ويخفت في البعض الآخر، فالذي ينظر إلى مسرحية (سر الطلسم) يشعر أن الصراع فيها ضعيفًا مقارنة بالأعمال الأخرى؛ ذلك أن حركة شخصياتها تكاد تكون ضعيفة، بينما نجد أن مسرحية (أم الفأس) تتسارع فيها تلك الحركة، وتكثر ديناميتها، وهي أحداث كثيرة متنامية ومتداخلة، ومن ثم فإن الصراع يتأجج بذلك التنامي الواقع بين طرفي المسرحية: الهوية والآخر "فالصراع الدرامي هو مناضلة بين قوتين متعارضتين ينمو بمقتضى تصادمهما الحدث الدرامي" (٨٠).

والذي ينظر إلى مسرحية (أم الفأس) يجد الصراع فيها بين كل من (أم الفأس) وهي الشخصية المحورية في المسرحية، وبين (فارس) وهو الشخصية المحورية الثانية، وكذلك أهل القبيلة، وهذا الصراع يبدأ ببداية المسرحية، ويتوقف عند نهايتها، فأم الفأس تمثل الجانب النقي الطاهر في الحكاية، وهي ترمز كما توحي الأحداث إلى الهوية العربية، بينما يمثل فارس الجانب المظلم أو السيئ، وذلك لا لشخصه، وإنما من أجل ذلك الشيطان أو الجني الذي يحضر عليه، وهذا الشيطان يرمز في المسرحية إلى (الآخر)، وهذا الآخر يحاول طيلة الأحداث أن يمتلك أم الفأس ويسخرها لنفسه، وبالفعل ينجح في نهاية الأحداث في فعل ذلك، وكأن الكاتبة تريد أن تقول بأن الهوية العربية أصبحت مغتصبة من ذلك الآخر الغربي، بينما يمثل أهل القبيلة الجانب الثالث من الصراع، وترمز لهم الكاتبة بالعرب الذين لا يستطيعون فعل شيء تجاه ذلك الآخر؛ إذ إنهم وقفوا مكتوفي الأيدي تجاه ذلك الشيطان، ولم يستطعوا أن ينقذوا أم الفأس منه.

---

(٨٠) **إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٩٤م، ص١٦٢ .**

ويبدأ الصراع في هذه المسرحية من الأحداث الأولى لها عندما يعلن الشيطان المتلبس داخل فارس – وهو فتى القبيلة الأول – أن يحصل على تلك الفتاة الشريفة لنفسه، وعندها يبدأ أهل القبيلة في التفكير من أجل إنقاذها:

"فارس يقوم بحركات شبه شيطانية، ويتحدث بنبرة غريبة، وكأن العفريت قد تقمصه

العفريت: لا ... لا تخافون عليه ... إذا أحضرتوا طلبي تركته، عتقته لوجه الله.

المجموعة: [في صوت واحد] وأيش طلبك؟

العفريت: بنت حلوة وجميلة شابة ... هاتوا هالي بأيديكم صاغرة ... داغرة مقيدة، مكبلة؛ لأني فشلت أنا وجماعتي في استمالتها، ولا بد من معاونتكم أنتم معانا يا ولاد الإنس ... أنتم تعرفوها ... أم الفأس" (٨١).

ومنذ تلك اللحظة التي يطلب فيها الشيطان تلك الفتاة، يبدأ الصراع الحقيقي داخل الأحداث، وهذا الصراع يشارك فيه جميع شخوص المسرحية، وصولاً بالنهاية.

إن عنصر الصراع في تلك المسرحية يُعد من أبرز العناصر التي تنتمي إلى ذلك البناء الهندسي للمسرحية، والذي يعرف بالحبكة، بل هو أقوى العناصر التي من خلالها تكتمل الحكاية.

كذلك يظهر الصراع في مسرحية (المسخ) بين ذلك الشاب الفقير (جابر) وبين زوجته مايسة وبقية شخوص المسرحية، الذين يرون أن هذا الشاب لا حق له في الإنسانية، بل هو مجرد حيوان أو شبه حيوان، ولذلك يظل جابر طيلة الأحداث يعاني مرارة القهر والظلم والتهميش، ويبدأ الصراع أيضًا مع بداية الأحداث؛ حيث يرى جابر

(٨١) **ملحة عبد الله: مسرحية أم الفأس، ص ٥٩.**

نفسه منبوذًا من ذلك الرجل الذي يسمى (صاحب العصا)، وتزداد حدة الأحداث مع خيانة الزوجة، وتمردها على جابر:

"الزوجة: أنت ما لكش أي حق عندي ... أنا اللي بصرف عليك ... كل علاقتي بيك عبارة عن ورطة إجبار عائلي ... من غير كده أنا ما استغناش إنك تشتغل عندي

جابر: هي وصلت للدرجة دي.

الزوجة: وأكثر من كدة ... أنت متنفعش تعيش مع بني آدمين.

جابر: [يصفعها على وجهها].

الزوجة: حيوان ... حيوان [تترك المسرح وتخرج]" [٨٢].

فالصراع في هذه المسرحية يبني على تيمة القهر التي يعاني منها جابر بطل المسرحية، كما أن الصراع جعل حبكة المسرحية قادرة على ربط جميع الأحداث، وتقديمها بشكل مقبول.

ويظهر الصراع كذلك في مسرحيات (الطاحونة)، و(سر الطلسم) و(فنجان قهوة)، وفي كل مسرحية كان الصراع هو أقوى العناصر التي حركت الأحداث، ففي مسرحية سر الطلسم يدور الصراع بين ذلك الشاب المصاب وبين الرجل كبير السن (حارس الكهف)، وفي مسرحية فنجان قهوة يدور الصراع بين (جاسم) وبين الخادمة وبقية الشخوص، وهو صراع بين (الأنا) و(الآخر)، ذلك الآخر المتمثل في الحداثة وإشكالياتها المتعددة، ولا شك أن الصراع في النهاية يفتح للكاتب طرقًا متعددة لتوصيل حكايته إلى نهايتها، وأحداثه إلى ذروتها.

---

[٨٢] **ملحة عبد الله: مسرحية المسخ، ص ١٧٧.**

خامسًا: جماليات اللغة عند ملحة عبد الله:

أظهرت ملحة عبد الله في استخدامها اللغة الدرامية مقدرة على تطويع كلماتها وعباراتها لخدمة النص المسرحي؛ إذ نراها تعبر باللغة الفصحى تارة، وباللهجة العامية تارة، وبالمزج بين الفصحى والعامية تارة أخرى، ويأتي ذلك حسب رسم شخصياتها وطبيعتهم التي تكشف عنها الأحداث.

فالكاتبة قد تلجأ إلى اللهجة العامية (الدارجة) لتعكس لنا حركة الشخصية، وكأنها في عالمها الحقيقي، إذ إنها تتعامل بشكل طبيعي مع من حولها من شخصيات، وقد تلجأ إلى اللغة الفصحى لتفصح عن ثقافة الشخصية، وعن دورها الاجتماعي الذي ينطق بلغة المثقفين، ففي مسرحية (المسخ) نجد أن الحوار يجري بالعامية، ولكن يتخلله بعض العبارات الفصحى على لسان (مايسة) الطبيبة النفسية، فنراها تقول:

"**مايسة: وهذه الضغوط إلى جانب عقد الطفولة وذكريات الماضي، وطلقات الرصاص أثرت عليه أيضًا.**

جابر: يعني إيه؟

مايسة: يعني الخضة ... وإلى جانب الحياء ... شكلت لديه عقدة لم يستطع زواجه من ابنة عمه حلها، بل زادها تعقدًا" [٨٣].

فهذا الحوار السابق يكشف عن استخدام اللغة الفصحى بالرغم من أن الحوار جاء بالعامية على طول المسرحية، لكن الكاتبة اعتمدت الفصحى هنا من أجل أن تنتقل بهذا الحديث إلى لغة المثقفين، فالطبيبة (مايسة) تصف لنا حالة جابر بشكل علمي دقيق، ولذا فقد اعتمد الصيغة العلمية في الحوار.

---

[٨٣] **ملحة عبد الله: مسرحية المسخ، ص ١٨٥.**

وفي معظم النصوص المسرحية للكاتبة تعتمد اللهجة العامية، بل إنها تذهب لأبعد من ذلك، فتستخدم المصطلحات والكلمات التي تتعلق بمكان معين أو لهجة معينة، ففي مسرحية (أم الفأس) أشارت الكاتبة الى بعض الألفاظ المتعلقة ببعض القبائل السعودية، وبعض العادات التي تعبر عنها. فتستخدم كلمة (الربع)، (والدمة)، و(الزحفة)، و(الهود)، و(الزار)، وهي ألفاظ مرتبطة بالبيئة البدوية، كما أنها تتحدث على لسان الشخصيات بلهجة أهل البدو، وكأنها تعكس لنا حياتهم بشكل حقيقي.

وقد توظف الكاتبة بعض الألفاظ القرآنية، وتحدث تناصًا مع القرآن الكريم، فنراها تقول على لسان أحد رجال القبيلة في مسرحية أم الفأس:

" **العراف: أم الفأس، ما لقيت حدا من رجالها يحميها فتوحدت هي وفأسها ... وهامت بين الوديان ... تنشد الوديان ... بس لا تخافون عليها .... هي قوية وأصيلة.**

الرجل: [يضحك بسخرية] يعني أصلها ثابت وفروعها في السماء" [٨٤].

ففي النص السابق تتناص الكاتبة مع الآية القرآنية في سورة إبراهيم: ((ألم تر كيف ضرب الله مثلاً كلمة طيبة كشجرة طيبة أصلها ثابت وفرعها في السماء)). كما أنها تتناص مع الأقوال المأثورة أيضًا؛ حيث تقول على لسان إحدى الشخصيات: (اليوم خمر وغدًا أمر)، وهذه المقولة هي مقولة مأثورة لدى العرب إذ قالها الشاعر امرؤ القيس عندما سمع بخبر وفاة والده في الجاهلية.

والكاتبة قد تعتمد على اللغة الفصحى بشكل عام في بعض مسرحياتها دون استخدام الألفاظ العامية، ونجد ذلك في مسرحية (حينما تموت الثعالب)؛ إذ جاء الحوار

---

[٨٤] **ملحة عبد الله: مسرحية أم الفأس، ص ٧٦.**

بلغة فصحى، ولم تستخدم فيه العامية قط، وربما تناسب ذلك مع سمة الغموض التي سيطرت على المسرحية.

وفي الأخير، فإن اللغة التي استخدمتها الكاتبة جاءت متناسبة مع طبيعة الشخصيات، وملائمة للحدث الذي تريد الكاتبة البوح عنه، كما أنها نوعت بين الفصحى والعامية بالرغم من غلبة استخدام العامية على معظم الأعمال المسرحية.

- **الخاتمة وأبرز النتائج:**

بعد دراسة موضوع (خصوصية الرؤية وجماليات الأداة في مسرحيات سيدة المسرح السعودي ملحة عبد الله) توصل البحث إلى بعض النتائج المتعلقة بعناصر الدراسة المختلفة، وقد كان من أهمها:

١- لم تأت مسرحيات ملحة عبد الله رهينة النص المكتوب، ولكن الكاتبة في جميع نصوصها مهدت لعرض هذه النصوص وتمثيلها على خشبة المسرح، إذ عكست في مقدمات مسرحياتها لخشبة المسرح، والإضاءة، والممثلين، والجو العام للمسرحية، وكذلك الشخوص، وفي كل ذلك جسدت لموضوعات قريبة من أحداث الحياة اليومية.

٢- اهتمت الكاتبة داخل أعمالها بتجسيد القضايا والموضوعات التي تخص الهوية العربية، وتعكس كم الإشكالات التي تمس الإنسان العربي في مواجهة ثقافة الآخر وأفكاره المتنوعة، وقد كان صراع الهوية مع ذلك الآخر من أبرز القضايا التي ميزت فكر الكاتبة وأبانت عن اهتماماتها الفكرية في معالجة موضوعاتها الدرامية.

٣- عكست الخصوصية الفكرية للكاتبة عدة أفكار وقضايا ارتبطت بالموضوعات الحيوية داخل المجتمع العربي، كموضوع الهوية، وموضوع التراث الشعبي،

وموضوع العولمة، وموضوع الاغتراب، وكذلك المعاناة والقهر الإنساني، وجميعها موضوعات تأثرت فيها الكاتبة بمجتمعها وما يشغله من قضايا مختلفة.

٤- ظهرت ثقافة الكاتبة وأفكارها عبر معالجاتها الدرامية المتعددة لموضوعاتها المختلفة، وقد أضهرت تلك المعالجات حالة الوسطية التي اتسم بها فكر الكاتبة فهي لا تغالي في تجسيد أفكارها ولا تتهاون كذلك في نقل الصور الحية التي تنقل مضامينها بشكل واضح وجلي.

٥- اعتمدت الكاتبة على التجريب في بناء أعمالها المسرحية، وأتت بأساليب جديدة صاغت بها أفكارها ومضامينها، واستطاعت من خلال تلك الأساليب تشكيل رؤيتها الفكرية حول أعمالها الدرامية، وكان التجريد، والتفكيك الدرامي، والغموض، والمفارقة، والترميز من أبرز الأسليب التي اعتمدتها الكاتب في نقل رؤيتها وتشكيلها داخل أعمالها المتعددة.

٦- كشفت جماليات الأداة لدى الكاتبة عن أفكار وأساليب جديدة اعتمدتها الكاتبة في توظيف العناصر الفنية لأعمالها المسرحية، وقد استطاعت أن تؤلف بين تلك العناصر في تناسق تام، إذ لم يطغ عنصر على عنصر آخر إلا في بعض العناصر الرئيسة كالحدث الذي جعلته يطغى على الشخصية في معظم أعمالها.

٧- ظهرت الحبكة بأنواعها المتعددة داخل مسرحيات الكاتبة، لكن الحبكة البسيطة كانت أبرز الأنواع ورودًا في أعمالها مقارنة بالأنواع الأخرى، وقد اهتمت الكاتبة كثيرًا بعناصر الحبكة من تمهيد وعقدة ولحظة تأزم ونهاية، إذ جعلتها العنصر الأكثر أهمية وبروزًا داخل أعمالها، واستطاعت من خلالها أن تؤلف بين العناصر الفنية داخل مسرحياتها.

٨- اهتمت الكاتبة ببناء شخوصها المسرحية، وبتقديم الأوصاف الفسيولوجية، والسوسيولوجية، والسيكولوجية لها، وظهر ذلك بشكل كبير خلال الشخصيات

الرئيسة، ولكنها في الوقت نفسه لم تهتم في ذلك ببقية الشخصيات الأخرى الثانوية أو المهمشة، إذ لم تقدم لهم أوصافًا أو أبعادًا تذكر في معظم مسرحياتها، كما أنها لم تقدم – في معظم أعمالها المسرحية– أسماءً أو ألقابًا لشخصياتها ولكنها اكتفت بمسميات: الشاب، الفتاة، الرجل، المرأة.

٩- كشف الحوار – بنوعيه الداخلي والخارجي – لدى الكاتبة عن ماهية الشخصيات وأبعادها، وعن ملامحها التي أرادت الكاتبة تجسيدها في الشخصية، ففي معظم الأعمال المسرحية جعلت الكاتبة الحوار هو الذي يكشف عن الشخصية.

١٠- ظهر الصراع كأحد العناصر الفنية التي ساعدت على تشكيل مضامين النص المسرحي، والوصول بالأحداث إلى النهاية، وقد كشف الصراع عن أسلوب الكاتبة في طرح أفكارها داخل المضامين الدرامية المتعددة.

١١- جنحت الكاتبة في معظم أعمالها إلى اللغة العامية لأجل الاقتراب من لغة الحياة اليومية ونقل تفاصيلها كما هي عليه في الواقع، وبالرغم من ذلك فقد وظفت اللغة الفصحى في الأعمال التي يبدو عليها أنها تناقش أفكارًا علمية أو فلسفية، وجاءت لغة الكاتبة بسيطة وقريبة من لغة الواقع.

ببليوجرافيا المصادر والمراجع

أولًا: المصادر:

١- ملحة عبد الله:

- مسرحية أم الفأس: كتاب مسرحيات ملحة عبد الله، الجزء الثالث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٣م .
- مسرحية حينما تموت الثعالب: كتاب مسرحيات ملحة عبد الله، الجزء الثالث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٣م .
- مسرحية سر الطلسم: كتاب مسرحيات ملحة عبد الله، الجزء الثالث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٣م .
- مسرحية الطاحونة: كتاب مسرحيات ملحة عبد الله، الجزء الثالث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٣م .
- مسرحية فنجان قهوة: كتاب مسرحيات ملحة عبد الله، الجزء الثالث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٣م .
- مسرحية المسخ: كتاب مسرحيات ملحة عبد الله، الجزء الثالث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٣م .

ثانيًا: المراجع العربية:

٢- إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٥م .

٣- أحمد إبراهيم: الدراما والفرجة المسرحية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط١، ١٩٩٤م.

٤- أرسطو: فن الشعر، ترجمة: إبراهيم حمادة، دار الكتاب العربي للطباعة، القاهرة، ١٩٨٣م.

٥- الأزهر أبو بكر: مقدمة كتاب مسرحيات ملحة عبد الله، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٣م، ج٣ .

٦- رشاد رشدي: فن كتابة المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م.

٧- سامي الجمعان: المسرح السعودي من الريادة إلى التجديد، كلية الآداب، جامعة الملك فيصل، ٢٠١٨م .

٨- سامية حسن الساعاتي: الثقافة والشخصية، بحث في علم الاجتماع، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٨٣م .

٩- شكري عبد الوهاب: النص المسرحي، دراسة تحليلية وتاريخية لفن الكتابة المسرحية، المكتب العربي الحديث، الإسكندرية، (ب.ت)، ج٢ .

١٠- صلاح القصب: مقدمة كتاب مسرحيات ملحة عبد الله، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٣م، ج٣ .

١١- عادل النادي: مدخل إلى فن كتابة الدراما، مؤسسات عبد الكريم عبد الله، تونس، ١٩٨٧م، ط١.

١٢- عبد القادر القط: فن المسرحية، دار نوبار للطباعة، القاهرة، ط١، ١٩٩٨م .

١٣- عبد العزيز حمودة: البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م

١٤- عصام عبد العزيز: مقدمة كتاب مسرحيات ملحة عبد الله .الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٣م، ج٣ .

١٥- عصام الدين أبو العلا: تقديم عن مسرحية أم الفأس، مقدمة كتاب مسرحيات ملحة عبد الله، ج٣ .

١٦- فخري قسطندي: حول مسرحية حينما تموت الثعالب، كتاب مسرحيات ملحة عبد الله، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٣م، ج٣ .

١٧- مجيد حميد الجبوري: البنية الداخلية للمسرحية، دراسات في الحبكة المسرحية عربيًا وعالميًا، منشورات ضفاف، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠١٣م.

١٨- محمد غنيمي هلال: في النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة .

١٩- مصطفى منصور: المسخ وفقدان الهوية، مقدمة كتاب مسرحيات ملحة عبد الله، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٣م، ج٣ .

٢٠- مصطفى منصور: قراءة نقدية لمسرحيات ملحة عبد الله، مقدمة كتاب مسرحيات ملحة عبد الله، ج٣، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٣م .

٢١- محمد مندور: الأدب وفنونه، نهضة مصر للطباعة والنشر، ط٢، ٢٠٠٢م .

٢٢- ياسر مدخلي: أزمة المسرح السعودي، ناشري للنشر الإلكتروني، مكتبة الكويت الوطنية، ٢٠٠٧م .

ثالثًا: الكتب الأجنبية المترجمة:

٢٣- لايوس إيجري: فن كتابة المسرحية، ترجمة: دريني خشبة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٦٢م.

٢٤- مارجوري بولتون: تشريح المسرحية، ترجمة: دريني خشبة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٩٦م .

رابعًا: المجلات والدوريات:

٢٥- نبهان حسون السعدون: الشخصية في مسرحية (المأسورون) لماد الدين خليل، مجلة دراسات موصلية، العراق، العدد ١٦، ٢٠٠٧م.

٢٦- محمد بن عبد الرازق القشعمي: ملحة عبد الله، سيدة المسرح السعودي، مركز عبد الرحمن السديدي الثقافي، السعودية، عدد ٦٦، شتاء ٢٠٢٠م.

خامسًا: الرسائل العلمية:

٢٧- فتحية شبونه: أبعاد الشخصية المسرحية في مسرحية: هكذا لقى الله عمر، ل: على أحمد باكثير، ماجستير، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، الجزائر، ٢٠١٦م.

سادسًا: مواقع الإنترنت:

٢٨- موقع ويكبيديا على الرابط ar.m.wikpedia.org :بتاريخ ٢٠٢٣/٦/٩م.

Specificity of Vision and Aesthetics of the Tool in Plays of (Melha Abdullah) "Lady of Saudi Theater": A Sociological Artistic Approach

Dr. Montaser Nabih Muhammad Siddiq
Faculty of Dar Al Uloom, Minya University

Abstract:

This research aims at monitoring the features of the intellectual and aesthetic specificity of Melha Abdullah's theatrical experience, by examining the writer's vision that was manifested within her theatrical works. Therefore, one could scrutinize the aesthetics that contributed to formulating that vision artistically. accordingly, the research was titled ("Specificity of the Vision and the Aesthetics of the Tool" in the theatrical experience of Melha Abdullah "Lady of the Saudi Theater": A Sociological Artistic approach) in order to study the most prominent connotations and mechanisms in that experience.

Through this study, this researcher relied on the sociological approach, which examines the social patterns within the writer's plays and provides interpretations and explains their cognitive contents through linking the social phenomenon to the contents of the theatrical texts, to the ideas and to visions that permeate them. It also relied on the artistic approach, which investigates the techniques of the text in order to access the tools and aesthetic elements that the writer employed within her theatrical texts scrutinized in this study.

Keywords: Vision, tool, Melha Abdullah, sociology, artistic, identity, globalization