الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جـامعة قـاصدي مرباح ورقلة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

مخبر النقد ومصطلحاته

أثر البعد الأسطوري في بنية المسرح العربي

دراسة تحليلية لمسرحية أشطر من إبليس لمحمود تيمور

مذكرة من متطلبات الحصول على شهادة الدكتوراه الطور الثالث

ميدان اللغة والأدب العربي– تخصص الأدب المسرحي ونقده

من إعداد الطالبة: نبيلة طيباوي

إشراف: أ.د عمار حلاسة

لجنة المناقشة

الرقم	الاسم واللقب	الرتبة	المؤسسة	الصفة
01	العيد جلولي	أستاذ التعليم العالي	جامعة ورقلة	رئيسا
02	عمار حلاسة	أستاذ التعليم العالي	جامعة ورقلة	مشرفا ومقررا
03	علي حمودين	أستاذ التعليم العالي	جامعة ورقلة	مناقشا
04	هاجر مدقن	أستاذ التعليم العالي	جامعة ورقلة	مناقشا
05	هند سعدوني	أستاذ محاضر "أ"	المدرسة العليا قسنطينة	مناقشا
06	سليم بركات	أستاذ محاضر "أ"	جامعة سطيف	مناقشا

السنة الجامعية: 1440/ 1441هـ الموافق2019/ 2020

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة

احتل الفن المسرحي مكانة بارزة بين سائر الفنون الأدبية، واستطاع أن يستثمر في الحياة منذ نشأته في اليونان القديم حتى يومنا هذا، حيث ارتبط منذ نشأته بالإنسان، ليعبر عن فكره وعواطفه وكل ما يتصل بحياته، انه أحد الفنون التي تعكس قضايا المجتمع آماله وطموحاته أفراحه وأحزانه وارتبط ظهوره بتلك الطقوس الاحتفالية، والتي تقدم فيها القرابين للآلهة، ليتطور فيما بعد، فكما مسّ التطور حياة الانسان من زمن الى آخر، كذلك كان الحال مع المسرح فقد تطور عبر الزمن .

هذا التطور الذي شهد تغيرات كبيرة طرأت على هذا الفن سواء من ناحية النص أو العرض وهذا باختلاف العصور وباختلاف المدارس المسرحية ووجهات نظر أصحابها،وهذا ما نراه في مختلف المسرحيات منذ أسخيلوس ويوريبيدس مرورا بشكسبير وراسين وغيرهم، فتنوعت المواضيع بتنوع مبدعيها، و الذين من بينهم من نقش اسمه بذهب على جدار هذا الفن وأصبح مثالا يحتذى، تأثر به من جاء بعده على شاكلة شكسبير وموليير وغيرهم الكثير ممن رسموا طريق هذا الفن وسمو به في عالم الإبداع.

هذا الإبداع الذي لم يأتي من فراغ، بل بفضل جهود أصحاب هذا الفن، الذين لامست مواضيع مسرحياتهم معاناة الانسان وتطلعاته في الحياة، فراحوا يبحثون عن مصادر مختلفة تطعّم نصوصهم وتفي بما ترمي اليه وجهات نظرهم، لعل أهم هذه المصادر تمثلت في مختلف الأساطير.

فلم تعد الأساطير تفسيرات خرافية بدائية، لظواهر كونية لجأت اليها المجتمعات البدائية وحسب، بل أصبحت محل اهتمام للكثير من العلوم التي راحت تبحث فيها كعلم النفس والفلسفة وعلم الاجتماع وغيرها، و غدت مادة دسمة للكثير من الفنون، وعلى رأسها مختلف الفنون الأدبية.

فاهتم بها المبدعون في شتى صور الخطاب الأدبي، مابين الشعر حينا والرواية حينا آخر، وكذلك كان الحال بالنسبة للمسرح ومبدعيه.

فاستلهم مختلف مبدعي المسرح في الوطن العربي نصوصهم من أساطير مختلفة، نذكر منهم توفيق الحكيم ومسرحياته(بيجماليون،إيزيس،أوديب ملكا...الخ) وعلي أحمد باكثير ومسرحياته(فاوست الجديد،إيزيس،أوديب...الخ)،

وكان من بين هؤلاء المبدعين كذلك الكاتب المصري محمود تيمور، الذي وظف هذا الحقل في مسرحية "أشطر من ابليس"، وغيره الكثير من المبدعين في الساحة العربية.

فكان النتاج الأدبي زاخرا بتوظيف هذا الحقل، ليقابله ضعف في قلة الدراسات النقدية المتخصصة في هذا النتاج.

وحتى هذه الدراسات النقدية القليلة في معظمها ركزت على إبداعات الكاتب توفيق الحكيم بصورة كبيرة ومن هذه الدراسات :

-"الأسطورة في مسرح توفيق الحكيم دراسة في البناء الفني والدرامي" رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها تخصص الأدب العربي المعاصر من إعداد الطالبة زاوي أسماء وتحت اشراف أ.د برونة محمد 2017/2016 جامعة وهران1"أحمد بن بلة" كلية الآداب واللغات والفنون قسم اللغة العربية وآدابها.

وبناء على ذلك، كان سبب اختيارنا لهذا الموضوع لما تحمله الأسطورة من اهتمام متزايد في مجال الأدب ، ومن جهة أخرى التأكيد على حضور الأسطورة في المسرح واستلهامها في مختلف النصوص المسرحية، وعدم اقتصارها فقط في الجانب الشعري او الروائي. فأغلب الدراسات تناولت بغزارة هذا الجانب الأخير.

فتخيرنا موضوعا وسمناه ب" أثر البعد الأسطوري في بنية المسرح العربي دراسة تحليلية لمسرحية أشطر من إبليس لمحمود تيمور"، حيث سعينا في البحث عن أثر البعد الأسطوري في بنية المسرحية ولنجيب على مجموعة من الإشكاليات التي من بينها:

1- ماهي أبعاد الأسطورة في بنية المسرح العربي؟
2- ما أثر أبعاد الأسطورة في بنية المسرح العربي؟

لتتفرع منها مجموعة من الاشكاليات الجزئية والتي من بينها:

- مالأسطورة؟ ما علاقة الأسطورة بالمسرح؟
- مالشخصية المسرحية؟ ما هي الشخصية الأسطورية؟

- مالعلاقة بين الزمان والمكان في النص؟
- ما هي الأبعاد الدلالية التي يرمي اليها الكاتب من خلال توظيف الأسطورة في نصه؟ ما أثر ذلك على المتلقي؟ ...

ونقف على الخطة التالية في محاولتنا لدراسة هذا الموضوع، والتي شملت مدخلا وثلاثة فصول:

المدخل:

وتمثل في جانب نظري تطرقنا فيه لمسائل متعلقة بالأسطورة، بداية بالمفهوم اللغوي والاصطلاحي مرورا بأنواعها(الأسطورة الطقوسية، أسطورة التكوين، الأسطورة التعليلية، الأسطورة الرمزية،أسطورة البطل المؤله) وختاما علاقتها بالمسرح.

الفصل الأول:

وعنوناه ب" البنية اللغوية لمسرحية أشطر من إبليس " وتطرقنا فيه لجانبين ، الجانب الأول تناولنا فيه الكتابة المسرحية واللغة الشعرية، وطبقنا ذلك على المسرحية، اما الجانب الثاني فتناولنا فيه طرق تجلي البنية اللغوية في المسرحية وتطرقنا فيه لمختلف الانزياحات من (تقديم وتأخير واعتراض وحذف وتكرار) مع ذكر مفهومها والتطرق الى أمثلة مختلفة من هذه الانزياحات في نص مسرحية أشطر من ابليس،مع التطرق كذلك الى ظاهرة التناص بمفهومها النظري والتركيز على التناص الأسطوري مع تطبيق ذلك على المسرحية.

كما أنهينا الفصل بخلاصة.

الفصل الثاني:

وعنوناه ب" البعد الأسطوري للشخصية في مسرحية أشطر من إبليس" وتطرقنا فيه لجانبين كذلك، الأول تناولنا فيه الشخصية الأسطورية في المسرح بصورة نظرية ثم انتقلنا للتحدث على الشخصيات الأسطورية الرئيسية والثانوية في مسرحية أشطر من إبليس، أما الجانب الثاني فتناولنا فيه أبعاد الشخصية في المسرح من الناحية النظرية(البعد المادي، البعد الاجتماعي،البعد النفسي) وأسطورية شخصيات المسرحية من خلال هذه الأبعاد.

كما وأنهينا هذا الفصل بخلاصة.

الفصل الثالث:

وعنوناه ب" البعد الأسطوري في بنية الزمان و المكان في مسرحية أشطر من إبليس"، وتطرقنا فيه لجانبين، الأول تناولنا فيه البعد الأسطوري للزمن من خلال مختلف المفارقات الزمنية استباقات كانت او استرجاعات مع تطبيق ذلك على المسرحية، والجانب الثاني تناولنا فيه البعد الأسطوري للمكان ومختلف الدلالات للأماكن الأسطورية في المسرحية.

كما وأنهينا كذلك هذا الفصل بخلاصة.

وأخيرا أنهينا البحث بخاتمة أوجزنا فيها أهم ما توصلنا إليه من نتائج.

واعتمدنا في بحثنا هذا على المنهج البنيوي و الاستعانة بأداة الوصف مع التحليل الذي يعمد الى وصف الظاهرة المدروسة ثم تحليلها بما يخدم طبيعة الموضوع الذي يتناول أثر البعد الأسطوري في بنية المسرح العربي.

وفيما يخص المصادر و المراجع المتعلقة بالبحث، اعتمدنا مدونة للبحث تمثلت في "مسرحية أشطر من إبليس" للمبدع "محمود تيمو"ر كحجر أساس، اما أهم المراجع فتمثلت في:

1- الأسطورة في المسرح المصري المعاصر لشمس الدين حجاجي.
2- البعد الأسطوري في روايات نجيب محفوظ لسناء شعلان.
3- النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة لنضال صالح.
4- موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية و دلالاتها لمحمد عجينة.

وخلال خوضنا لهذه الدراسة البحثية واجهتنا مجموعة من الصعوبات، والتي منها قلة الدراسات والمراجع المتعلقة بالموضوع مباشرة .

وما كان هذا البحث ليرى النور لولا مساعدة أستاذي المشرف الأستاذ الدكتور عمار حلاسة، الذي لم يبخل علينا بالنصائح والتوجيهات التي أنارت لنا طريق البحث، فأسدي له خالص عبارات الشكر والتقدير وأشكره على صبره علي طوال فترة إنجازي لهذا البحث.

كما لا أنسى أن أشكر أساتذتي و زملائي من قسم اللغة والأدب العربي بالجامعة، وكل من مدّ لي يد العون من قريب أو بعيد في إنجاز هذا البحث.

والشكر موصول كذلك لأعضاء لجنة المناقشة الذين قبلوا قراءة هذا البحث وتوجيهه.

نبيلة طيباوي

ورقلة في: 2020/09/07

مدخل

في ظل التقدم الفكري الراهن في شتى الميادين والمجالات والعلوم التي سعى الإنسان من خلالها أن يحقق تقدما في حضارته، نحو بناء مستقبل لطالما كان متصلا بحاضره متغلغلا في جذوره وماضيه، فلا يمكن للإنسان أن يستغني عن الميراث الفكري الذي تركه الآباء والأجداد، و لا يمكن أن يستغني عن معارفهم وبداهاتهم ومعارفهم، لأنها امتداد لما آل إليه الفكر الإنساني اليوم.

فالإنسان دائم التساؤل عما يدور حوله ويفكر فيه، فالعودة الى الماضي لمحاكاة واستقراء الحاضر والمستقبل من أهم البدائل التي سعى المبدع أن يحاكيها في أعماله الأدبية بشتى أنواعها ومعالجتها في مختلف المواضيع التي مست حياته وتفكيره، معتمدا فيها على الكثير من المرجعيات.

ويعد الموروث الحكائي أهم المرجعيات وخاصة في صورته الشعبية، حيث مثلت الاسطورة أحد أهم منابعه التي لجأ إليها الأدباء، لما تتميز به من إيحاء ورمزية.

وتعد الأساطير صورة صراع الإنسان مع نفسه أو مع الوجود، وكانت حصيلة قلق وخوف الإنسان من المؤثرات الطبيعية حوله والتي أدت إلى قلقه وخوفه، مما دعاه إلى البحث عن وسائل لاسترضائها أو السيطرة عليها، أو إلى عوامل إيديولوجية وسيكولوجية في طبيعة الإنسان في حد ذاته نابعة من تساؤلات شعورية ولا شعورية لطالما سعى إلى البحث عن إجابات لها.

إن التعرف على معنى "أسطورة" يجب البحث فيه من ناحيتين، من حيث هي كلمة ومن حيث هي مفهوم، وكل ذلك لا يتم إلا بالرجوع إلى أصلها في اللغة العربية ثم الغوص بعد ذلك في معناها الاصطلاحي، وفي مختلف المفاهيم التي راجت حولها، واختلفت لاختلاف الميادين من أدب وعلم اجتماع وأنثربولوجيا وغيرها.

الأسطورة لغة:

جاء في لسان العرب في مادة "سطر": سَطَرَ: السّطْرُ والسطر: الصّف من الكتاب والشّجر والنخل ونحوها... والجمع من كل ذلك أسْطُرٌ وأسطار وأساطير ... و السّطْر: الخط والكتابة"[1]

[1]-ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ج4، 1992، ص 363-364.

ويرى ابن منظور كذلك أن "الأساطير الأباطيل، والأساطير: أحاديث لا نظام لها، واحدتها أسطار وإسطارة بالكسر، وأسطير وأسطيرة، وأسطور وأسطورة بالضّم، وقال قوم: أساطير جمع أسْطار وأسْطار جمع سَطْر ... وقال أبو عبيدة: جمع سَطْرَّ على أسطر ثم جمع أسْطُر على أساطير وسطرها: ألفها، وسطر علينا: أتانا بالأساطير ... يقال: سَطُرَ فلان علينا يَسْطُر إذا جاء بأحاديث تشبه الباطل...

يقال: سَطُرَ فلان على فلان إذا زخرف له الأقاويل ونمّقها، وتلك الأقاويل الأساطير والسطر..." [1] ولا يختلف صاحب القاموس المحيط في شرح مادة "سطر" عن سابقه إذ يرى أن "السطر هو الصف من الشيء كالكاتب والشجر وغيره... وجمع أسطر وسطور وأسطار جمع أساطير... والأساطير الأحاديث لا نظام لها جمع أسطار وإسطير بكسرهما وأسطر وبالهاء في الكل، سطّر تسطيراً ألّف..." [2]

وجاء في "تاج العروس: "الأساطير: الأباطيل والأحاديث لا نظام لها، جمع إسطار وإسطير... وقال قوم: أساطير جمع أسطار وأسطار جمع سطر، وقيل أساطير جمع سَطر على غير قياس"[3] .

ومن ذلك نجد أن أمهات اللغة العربية قواميسها تكشف لنا عن اتفاقها حول الجذر اللغوي (س–ط–ر) من جهة، ومن جهة أخرى الحكم القيمي الذي منحته للأسطورة والذي حمل معنى الأباطيل والأحاديث الموضوعة من طرف الأولين فنجد الأساطير:

"الأساطير الأباطيل والأكاذيب والأحاديث لا نظام لها"[4]

"وهذه أسطورة من أساطير الأولين مما سطروا من أعاجيب حياتهم"[5]

"الأساطير الأباطيل والأحاديث العجيبة" [6]

فالأسطورة حملت نفس المعنى في معاني معاجم اللغة العربية، حديثها وقديمها، وهذا الحكم مستقى من الاستعمال القرآني لهذه اللفظة.

---

[1]-المصدر نفسه، الصفحة نفسها

[2]-الفيروزبادي، القاموس المحيط، ج3، ص 49.

[3]-مرتضى الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، دراسة مصطفى حجازي، مؤسسة التراث العربي، الكويت، دط، ج12، 1973، ص 26.

[4]-المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[5]-الزمخشري، أساس البلاغة، مركز تحقيق التراس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط3، 1985، ج1، ص 394.

[6]-إبراهيم محمد إسماعيل، معجم الالفاظ والأعلام القرآنية، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1969، ص 265.

حيث وردت لفظة "الأسطورة" في القرآن الكريم في تركيب إضافي مع كلمة الأولين ولم ترد في صيغة الإفراد وإنما في صيغة الجمع، نحو قوله تعالى: ﴿**إِنْ هَٰذَا إِلَّا أَسَاطِيرُ الْأَوَّلِينَ**﴾ سورة المؤمنون الآية (83)، وقوله تعالى : ﴿**إِذَا تُتْلَىٰ عَلَيْهِ آيَاتُنَا قَالَ أَسَاطِيرُ الْأَوَّلِينَ** ﴾ سورة القلم الآية (15)

ووردت كلمة "أساطير" في القرآن الكريم في تسع آيات وهي:

(الأنعام الآية 25.الأنفال الآية 25.المؤمنون الآية 83.الفرقان الآية 05.النمل الآية 68.الأحقاف الآية17.القلم الآية 15.المطففين الآية 13.)

ووردت في القرآن الكريم بهذا المعنى في صورة مكية وفي سياق جدل واحتجاج بين النبي صلى الله عليه وسلم وكفار قريش، لأنهم اعتبروا تلك الأخبار من الأوهام والأباطيل"[1] ، ونفس المعنى رآه عبد الملك مرتاض حيث يرى أن "هذا هو المدلول الديني الذي وردت عليه في الآيات التي تكررت زهاء تسع مرات في القرآن الكريم حكاية عن كفار قريش حين رفضوا ما جاء به محمد صلى الله عليه وسلم من رسالة سماوية"[2].

و"الأسطورة" في اللغة الفرنسية يقابلها لفظ "Mythe" وفي الغة الانجليزية "Myth" وترجع إلى أصلها اليوناني "Mtheos" وتعني عند الإغريق "الأحدوثة Tale" بمعنى الشيء المنطوق"[3] ، لتصير و"تحدد استعمالها بعد ذلك فأصبحت تعني الحكاية التي تخص بالآلهة وأفعالهم ومغامراتهم"[4] .

وهناك من يرى بأن كلمة "أسطورة" مشتقة من المصطلح "Historia" ومنهم وديع بشور حيث يرى أن "كلمة أسطورة العربية مقتبسة من كلمة أسطورة "Historia" اليونانية وتعني حكاية أو قصة"[5].

فالأساطير حسب كل ما ذكر دلت على النظام والترتيب من جهة، ومن جهة أخرى دلت على الأباطيل والأكاذيب، ويبقى مصطلح الأسطورة هو المقابل الأكثر شيوعا لمصطلح Myth، هذا المصطلح الذي شهد اهتماما كبيرا في الكثير من الحقول المعرفية.

---

[1]-محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب، دار الفرابي، بيروت، ط1، ج1، 1994، ص 17.

[2]-عبد المالك مرتاض، الميثولوجيا عند العرب، دراسة لمجموعة من الأساطير والمعتقدات العربية القديمة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989، ص 15.

[3]-محمد شاهين، الأدب والأسطورة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1996، ص 18.

[4]-نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار غريب للنشر والتوزيع، مصر، دط، 1981، ص 18.

[5]-وديع بشور، الميثولوجيا السورية وأساطير آرام، دار الفكر، بيروت، ط2، 1982، ص 9.

الأسطورة اصطلاحا:

لقد حظي مفهوم الأسطورة باهتمام كبير من العلماء والباحثين والأدباء والنقاد على اختلاف العلوم التي اهتمت بهذا المصطلح وكانت منطلقا لدراساتهم وأبحاثهم، ونجد أن الأسطورة لم تكن موضوع اهتمام علم بحد ذاته بل كانت محطة اهتمام الكثير منها، وهذا ما يسمى بمصطلح الدراسات البينية "Linterdisciplinaire" التي تعني تردد موضوع واحد بين غير حقل معرفي"[1] .

وقد تعددت التعاريف والمفاهيم وتعددت معها الوسائل والغايات والأهداف وطوّعها الباحثون بحسب حقولهم المعرفية، ولكن رغم ذلك الاختلاف في المشارب والتخصصات فقد اتحدوا على أن الأسطورة ظهرت خلال القرون الأولى للبشرية وهذا راجع لقصور الإنسان في تفسير الكثير من الظواهر المحيطة للكون وتساؤلاته حولها ولكنه "لم يستسلم ... بل تخطى كل ذلك بأداة فذة خلق بها عالما جديدا... تلك الأداة الفذة في يد الإنسان البدائي هي الاسطورة"[2] .

وليست هذه التعاريف الكثيرة ووجهات النظر المختلفة إلا دليل على خصب عالم الأساطير.

" فالأسطورة تروي تاريخا مقدسا تروي حدثا في الزمن البدائي، الزمن الخيالي زمن البدايات، بعبارة أخرى تحكي لنا الاسطورة كيف جاءت حقيقة ما إلى الوجود بفضل مآثر اجترحتها الكائنات العليا، لا فرق بين أن تكون هذه الحقيقة كلية كالكون مثلا أو جزئية كأن تكون جزيرة أو نوعا من نبات أو مسلكا يسلكه الإنسان أو مؤسسة، إذن هي دائما سرد لحكاية خلق"[3] هذا ما رآه العالم الأنثربولوجي مرسيا إلياد بأنها قصة حقيقية ومقدسة لها دلالتها وهي بهذه الصورة تدل على بداية ظهور ومجيء مختلف العلوم وهذا ما رآه كذلك بديع بشور حيث قال "إنه لمن السطحية الفكرية والسخف أن ننظر إلى الأسطورة على أنها مجرد خرافة تروى للتسلية، لأن الأسطورة هي أدب وتاريخ ودين وهي تمثل البداية في هذه النشاطات الفكرية وتدوينها"[4] فالفهم والبحث في البدايات الأولى للأدب والتاريخ والدين يستلزم العودة إلى دراسة الأساطير.

[1]-نضال صالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، دار الالمعية، الجزائر، ط1، 2010،ص 12.
[2]-المرجع نفسه، ص 12.
[3]-مرسيا إلياد، مظاهر الأسطورة، ترجمة: نهاد خياطة،دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، ط1، 1991، ص 10.
[4]-وديع بشور، الميثولوجيا السورية، أساطير آرام، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط2، ص1982، ص 13.

فالأسطورة دين لأنها "حكاية مقدسة ذات مضمون عميق يشف عن معاني ذات صلة بالكون والوجود وحياة الإنسان"[1] ،وهنا عملت الأساطير لتكون تبريرات لغوامض الحياة الأساسية وخاصة غوامض العالم الآخر، حيث لا تكاد مختلف الحضارات القديمة تخلو من أساطير حول هذا العالم عالم الماورائيات وكذلك" الأساطير تبعث من حاجة دينية عميقة وشوق أخلاقي وانضباطات وتحديات تظهر في صبغة اجتماعية ومتطلبات عملية، وفي الحضارات القديمة البدائية تلعب الأساطير دورا ضروريا إذ أنها تعبّر عن المعتقدات إنها تشريع حقيقي للديانة البدائية"[2] وهي بصورة أخرى "الوعاء الأشمل الذي فسر فيه البدائي وجوده، وعلل فيه نظرته إلى الكون"[3] هذه النظرة التي حملت الكثير من التساؤلات والتصورات لكل المظاهر المحيطة به بمختلف أنواعها وأشكالها.

فالأسطورة لخصت فكره وتأمله، بل وحكمته، في عالم لا نظام ولا قوانين له، فقد كانت "محاولة الإنسان الأول في تفسير الكون تفسيرا قوليا... والأسطورة هي الجزء القولي المصاحب للشعائر الدينية الممارسة بالرقص أو الحركة في الأديان الأولى"[4] هذه الممارسة التي تطورت من صيغة وأداء قولي بالرقص والحركة إلى شخصيات مجسّدة في ركح مسرحي.

والأسطورة تاريخ لأنها عبارة عن "أخبار تاريخية تروي بغض الوقائع والأحداث التاريخية التي حصلت في الماضي لبعض جماعات من البشر فوق بقاع الأرض"[5] وهناك من يراها كذلك "تاريخ حقيقي للحوادث البشرية في عهودها السحيقة، كالأساطير التي تتكلم عن العادات والتقاليد والقيم"[6] وهذا تفسير من الجانب التاريخي، فهي موغلة القدم ضاربة بجذورها في القرون القديمة لهذا الزمن.

والاسطورة "صيغة سردية لتلك الرموز النموذجية الأصلية بوجه خاص التي تشكل معاً رؤية مترابطة عمّا يعرف الإنسان فالأسطورة "مزيج من كل شيء، فهي حكاية خالصة، وهي حكايات مستوحاة من حوادث التاريخ، وهي قصة سردية، وهي تاريخ آلهة، وهي تاريخ أبطال، وهي تاريخ أجداد، وهي سيرة حيوانات"[7] وهنا تجمع الأسطورة ما بين الأدب والدين والتاريخ .

---

[1]-فراس السواح، الأسطورة والمعنى، دار علاء الدين للنشر، دمشق، سوريا، ط2001،2،ص14.

[2]- المرجع نفسه،ص14

[3]-عبد الرضا علي، الاسطورة في شعر السياب، منشورات وزارة الثقافة والفنون، العراق، 19987، ض 19.

[4]-فاروق خورشيد، أديب الأسطورة عند العرب، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، مصر ط1، 2004، ص 04.

[5]-مرسيا إلياد، مظاهر الاسطورة، ترجمة: نهاد خياطة،دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، ط1، 1991، ص 10.

[6]- راضية بوبكري، الأدب والأسطورة، أعمال ملتقى الأدب والأسطورة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة باجي مختار، عنابة، 2007، ص 16.

[7]-عبد المالك مرتاض، الميثولوجيا عند العرب، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1989، ص 13.

ونجمل ما قلناه آنفا في هذا التعريف الموجود في معجم الفولكلور بأن الأسطورة "تروي تاريخًا مقدسًا وتسرد حدثا وقع في عصور ممعنة في القدم، عصورا خرافية تستوعب بداية الخليقة، أو بعبارة أخرى الأسطورة تحكي بواسطة أعمال كائنات خارقة كيف برزت إلى الوجود حقيقة واقعة"[1] ونفس المعنى حمله ما جاء في قاموس الأساطير الجزائرية بأن الأسطورة هي "القصة التي تروى في شكل واقعي أو خيالي يصدقه الراوي أو لا يصدقه من أجل التأسيس لعقيدة أو عادة أو طقس أو كلها معا، أو من أجل تبرير ضروب من السلوك والقيم وتفسير أصول الشعوب والجماعات والمؤسسات أو الظواهر الاجتماعية والطبيعية تفسيرا لا ينتمي إلى التفسير التاريخي أو العلم كما نفهمه اليوم"[2] فالأسطورة عبّرت وبصدق عن تجربة الإنسان مع كل ما يحيط به و يكتسي طابعا غامضًا بالنسبة له في مراحله البدائية.

ومازال ضبط تعريف خاص بالأسطورة غائما غير محدّد، نظراً لتعدد العلوم والاختصاصات التي اهتمت بها، وهذا ما أنجر عنه تعدد التعاريف والمفاهيم حولها، وغالبا ما يكون "لكل تعريف دوره الوظيفي، بحيث يطوعه هذا الباحث أو ذاك أو يلوي عنقه لصالح الحقل المعرفي الذي يشتغل في مجاله"[3] وهذا التعدد كذلك مرجعه إلى اختلاف ماهيتها من حيث هي نظام وإرث ثقافي في الأمم وبنية مركبة من تاريخ وفكر وفن وحضارة.

[1]- عبد الحميد يونس، معجم الفلكلور مع سرد عربي أنجليزي، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ط1، 1983، ص 34.

[2]-عبد الرحمان بوزيد وجمال معتوك وآخرون، قاموس الاساطير الجزائرية، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، دط، 2005، ص 14.

[3]-نضال الصالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، مرجع سابق،ص 11.

أنواع الأسطورة:

إذا لم يتفق على تعريف جامع مانع للأسطورة فكذلك كان الحال بالنسبة لأنواع الأساطير، فجل الدارسين نظروا لها من زوايا مختلفة بحسب التكوين والتخصص، وعمومًا يمكن حصرها في الآتي:

1-الأسطورة الطقوسية:

وهي الأسطورة التي ارتبطت بمظاهر العبادة وتتجسد في شكل نسق أو نظام من الأفعال حيث تؤدى بكيفية معينة، وهي تختص بالجانب الكلامي وقد عنيت بالجانب الكلامي من الطقوس قبل أن تصبح حكاية لتلك الطقوس"[1] ومنها نذكر أسطورة "أوزوريس" وهي أشهر أساطير مصر القديمة" فأزوريس إله الخصب الذي يموت بانتهاء زمن الخصب ويحيا مع عودته، كما أنه يجلس على كرسي القضاء الأعلى الذي يقرر مصير الأرواح التي فارقت الحياة"[2] وهي من اشهر الأساطير الطقوسية.

2-أسطورة التكوين:

إذا كان من بين أهم الدوافع التي أدت إلى نشأة الأساطير، هي مختلف تأملات الإنسان لنظام الكون ومحاولة تفسيره لما يكتنيه من الغموض والصعوبة، فأسطورة التكوين قد "تكونت في أولى مراحلها عن طريق التأمل في ظواهر الكون، وهي تنتمي إلى طاقة الاهتمام الروحي الشعبي الذي يدفع الإنسان إلى طلب المعرفة والإجابة الفاصلة عما يجهله، مما أثار تعجبه و تساؤله في هذا الكون المتعدد المظاهر"[3]، فهذه الأسطورة صورت لنا عملية خلق الكون و الإنسان لأن "الإنسان القديم كان عاجزا عن التعبير باللغة المجردة ومن ثم صاغ أفكاره في شكل خيالات أسطورية تقطع بأن الكون بنظامه الطبيعي قد شغل الإنسان القديم وأن هذا الإنسان عبر عن تصوره للظواهر الكونية من خلال اللغة التصويرية والتمثيلية، وعندما حكى الإنسان لنفسه قصة الظواهر الكونية لم يكن يود أن يقول أكثر مما قال في الأسطورة، فما قاله في شكل حكاية هو بعينه الحقيقة التي أحسّ بها لا أكثر ولا أقل"[4] فمن خلال هذا النوع من الأساطير يسعى الإنسان إلى محاولة تفسير الظواهر الكونية المحيطة به.

---

[1]-سعيد غريب، موسوعة الاساطير والقصص، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2000، ص 07.
[2]-كرم البستاني، أساطير شرقية، دار المكشوف، بيروت، لبنان، دط، 1994، ص 36.
[3]- رابح العوبي، انواع النثر الشعبي، منشورات جامعة باجي مختار عنابة،دط،دت، ص21.
[4]- نبيلة إبراهيم أشكال التعبير في الأدب الشعبي، مكتبة غريب، القاهرة، مصر، ط3، 1989، ص 24.

3-الأسطورة التعليلية:

وهي الأسطورة "التي تحاول أن تفسر الظواهر الكونية حولها وقبلها فتنسبها إلى قوى غير ظاهرة في حكي روائي يربط بين الفكرة والحركة... فمن ذلك مثلا أسطورة خلق الكون وما أصل الماء والهواء والطين والنار والبرق والرعد..."[1] فقد حاول الإنسان من خلالها تعليل مختلف الظواهر التي لم يستطع تفسيرها تفسيرا مباشرا وقد "عرفت بعد أن ظهرت فكرة وجود كائنات روحية خفية في مقابل ما هو كائن من الظواهر الطبيعية كالرعد وانفجار البركان وانشقاق الأرض عن الزرع "[(2)] فمختلف هذه الظواهر أثارت اهتمام الإنسان ودفعته إلى "التأمل الموضوعي في ظاهرة قد تبدو غريبة وتحتاج إلى تعليل ويمكننا أن نقول بشيء من التجاوز أن الأسطورة التعليلية محاولة لاصطناع أسلوب منطقي في تفسير الاشياء في عصر غاب عنه الأسلوب العلمي لفهمها"[(3)] فجاءت لتجيب عن تساؤلات كثيرة أراد أن يبرر لها بإجابات تشبع فضوله الفكري.

4-الأسطورة الرمزية:

تعبر عن فكرة دينية أو كونية فهي قريبة من الأسطورة التعليلية بحيث تكون متضمنة على رموز وجب تفسيرها" فمعظم الأساطير الإغريقية المتأخرة تمثل أساطيراً رمزية على الرغم من استمرارها في توظيف الأسطورة لإلقاء مزيد من التحديد للمفهومات الكونية وعلاقة الإنسان بها، فالأسطورة منطقها الرمزي الذي تتعامل مع معطيات الواقع والفكر إنما نوع من الحقيقة أو معادل للحقيقة وليس مناقشا للحقيقة العلمية أو التاريخية بل رافدا لها ورمزاً"[(4)]

5-أسطورة البطل المؤله:

وهي تلك الأسطورة "التي تصور لنا بطلا يحاول الوصل إلى معاني الآلهة، ولكن صفاته الإنسانية تشده إلى العالم الأرضي"[(5)] فنجد أن الإنسان هو الإله في نضاله ليكب مجموعة من الحقوق تضاهي حقوق الآلهة لكن رغم هذا فهو لا يرقى إلى صفاته الآلهة، ولعلّ من أشهر أساطير الأبطال أسطورة "جلجامش" وملاحم "هوميروس" الشهيرة الإلياذة والأوديسة.

---

[1]فاروق خورشيد، اديب الاسطورة عند العرب، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، مصر ط1، 2004، ص7

[2]-أحمد كمال زكي، الأساطير دراسة حضارية مقارنة، دار العودة، بيروت، لبنان، ط2، 1979، ص 47.

[3]-نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، مكتبة غريب، القاهرة، مصر، ط3، 1989، ص 28.

[4]-فراس السواح، مغامرة العقل الأولى، دار الكلمة، بيروت، 1980، ص 11.

[5]-د.رابح العربي، أنواع النثر الشعبي، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة،دت،ص21

الاسطورة و المسرح:

يعتبر المسرح "نشاطان فنيان لا نشاط واحد، الأول أدبي فني مهمته خلق الحادثة القصصية بكامل أجزائها وشخوصها وسكبها في حوار من صيغة التعبير الكلامي المناسب، وهذا من مهام الأديب الفنان، وأما الثاني فنشاط تمثيلي يتولاه نفر من المخرجين والممثلين الذين تقع على عاتقهم مسألة تجسيد الشخصيات المسرحية وخلط أجوائها وأطرها، وليس النشاطان منفصلين بعضًا عن بعض"[1] فهو بذلك النص المسرحي المكتوب والمسرحية الممثلة على خشبة المسرح وما تحتويه، فهو جامع للكثير من النشاطات الفنية المختلفة والمهارات المتنوعة، من أديب معبّر وصولاً إلى مخرج وممثل مجسّد.

فإذا كانت "الأسطورة لها جذور في العالم القديم والعالم الوسيط بل ولها جذور في كل آداب الدنيا، ولدى كل شعوبها"[2] فكذلك المسرح له جذور ضاربة في التاريخ البشري ونراه لدى كل الشعوب، يجدونه ملاذاً لأفكارهم ووسيلة لتشفير رؤاهم المرمزة بالأساطير.

وإذا كانت الأسطورة مرتبطة بالإنسان، فالمسرح يعبر عن الإنسان.

وتعتبر مختلف الشعائر والطقوس البدائية التي كان يقوم بها الإنسان قديما" البداية الحقيقة لفن المسرح، أي أن المسرح ولد مع مولد الأسطورة ولم يكن فنا قائما بذاته منفصلا عنها، وإنما كان جزء لا يتجزأ منها"[3] حيث كان لنشأة المسرحيات الإغريقية القديمة" علاقة بعقائدهم، فقد آمن الإغريق بآلهة متعددة، لأنهم رأو طبيعة بلادهم متنوعة المظاهر، كثيرة التغير، فجبال، وتلال، وكهوف... وريح تارة وعاصفة أخرى ورعود قاصفة وسيول جارفة، فتوهموا أنّ ثمة قوى خفية وراء هذه المظاهر الطبيعية، فقدّسوها وتقربوها بالقرابين والعبادة، فكان من آلهتهم التي قدسوها ديونيسوس إله النّماء والخصب، فاعتادوا أن يقيموا له حفلين، أحدهما في أوائل الشتاء وبعد جني العنب، ويغلب عليها المسرح، وتنشد فيه الأناشيد الدينية والرّقص، ومن هذا النوع من المسرح نشأت الملهاة (الكوميديا)، والحفل الثاني في أوائل الربيع، حيث تكون الكروم قد جفّت، وهو حفل حزين ومنه نشأت المأساة (التراجيديا)" [4] ، فالمسرح الإغريقي ارتبط في بدايته بالشعائر والطقوس الدينية وفي "أدائه للشعيرة من

[1]-سالم معوش، الأدب الحديث "نماذج ونصوص"، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 2011، ص 442.
[2]-فاروق خوشيد، أديب الاسطورة، عند العرب مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، مصر ط1، 2004،ص 05.
[3]-أحمد شمس الدين الحجاجي، الاسطورة في المسرح المصري المعاصر، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1984، ص 14
[4]-ينظر:عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، دار الفكر العربي، مصر، ص5-6

فعل حقيقي إلى فعل تمثيلي انتقل به خطوات نحو فن المسرح، وقد تمّ هذا في اللحظة التي أخذ يسطير فيها الدّين على الإنسان ويتغلب على السحر"[1] ، حيث استلهم رموز المسرح الإغريقي الثلاثة"أسخيلوس، سوفوكليس ويوريبيدس" من الأساطير اليونانية القديمة والتي من بينها "أوديب ملكا" لسوفوكليس " والطروديات"و " هيلين" ليوريبيدس و"السبعة ضد طيبة" لأسخيلوس.

فالحضور الأسطوري في المسرحيات الإغريقية بدأ من النصوص الدرامية فقد أخرجوا الاحتفال الطقوسي بالإله ديونيسوس إلى ساحة العرض المسرحي ليرتقوا بذلك بالفن الدرامي اليوناني ويساعدوا على انتشاره إلى بقية أرجاء العالم، ويتطور الفن المسرحي عبر الأزمان حسب متطلبات الظروف المحيطة وحسب آراء الكتاب المسرحيين وتوجهاتهم.

وقد منحت الأسطورة المبدعين ملاذا للتعبير عن مختلف القضايا المعاشة بصورة غير مباشرة في "ممارسته الفنية وفعله الإبداعي لتنبيهنا إلى هذه الحقيقة في المسرحية تلوى الأخرى، ويدعونا إلى فحص الأسطورة، أي أسطورة قديمة أو معاصرة في ضوء الظرف التاريخي والسياسي الذي أنبتها حتى نسبر أغوارها الفكرية وأهدافها الأيديولوجية"[2]وهذا ما جعلها أحد المصادر المهمة والملهمة لهم لمعالجة مواضيعهم بصورة مقنعة بقناع اسطوري يربط الماضي بالحاضر ويعالجه.

[1]-أحمد شمس الدين الحجاجي، الأسطورة في المسرح المصري المعاصر، ص 08.
[2]-نهاد صليحة، المسرح بين النص والعرض، مكتبة الأسرة، القاهرة، مصر، ص42

الفصل الأول

البنية اللغوية لمسرحية أشطر من ابليس

اولا- الكتابة المسرحية وشعرية اللغة

ثانيا- طرق تجلي البنية اللغوية في المسرحية

تمهيد:

إذا كان المسرح يعبر عن الإنسان وتفكيره ونظرته المختلفة لكل ما يحيط به، ولكل ما يختلج في أغوار نفسيته ووجدانه وتصوراته، فحتما سيعبر بوسيلة يعتمدها للتواصل، هذه الوسيلة هي اللغة.

هاته اللغة التي تعد عنصرا مهما في مختلف جوانب الحياة ورمزا لهويته الاجتماعية والثقافية، ووسيلة للتعبير والتواصل، وهي تختلف من مجتمع إلى آخر وهذا ما نتج عنه ظهور العديد من اللغات التي يتواصل بها أصحاب كل مجتمع، وهي من بين الوسائل التي يستطيع أفرد المجتمع الواحد التفاهم والاحتكاك من خلالها في حياتهم اليومية.

ومن جهة أخرى، تعتبر اللغة من أهم ركائز النصوص والأجناس الأدبية المختلفة شعرية كانت أم نثرية، وتعد وسيلة اتصال بين المرسل والمتلقي، بين الأديب أو الكاتب والقارئ، فهي " تتربع على عرش حياتنا، فتشكلنا كما تشاء وكما تريد، وتصنع بنا ما يحلو لها، ترفع أقواما وتذل آخرين، ولا نملك نحن أمامها إلا أن نقف برهة في محرابها المقدس"[1] فلا نستطيع قراءة الآداب الأجنبية المختلفة عنا إلا بمعرفة لغة هاته الآداب وفهمها واستيعابها.

فاللغة على حد قول عدنان بن ذريل "سيدة العلاقات ومحركة العالم وكاشفة الوجود... إنها تعطي وتمنح وعلى الإنسان أن يسكن في بيتها فيحرسه ويرعاه"[2] فلا يفهم العالم إلا بفهم اللغة وعلى الإنسان أن يبقى في تواصل واستخدام لها حتى لا تندثر وتزول، وهذا ما حدث مع الكثير من اللغات التي زالت بزوال أصحابها، على عكس الكثير من اللغات والتي كانت عبارة عن لهجات متداولة بين أفراد أقلية معينة إلا أنها أصبحت لغات معترف بها، لغات رسمية للكثير من الدول.

وهذا هو حالنا مع هذه "الأداة العجيبة التي ستبقى عصية عن كل حقيقة ممكنة، لا عقل ولا ذكاء اصطناعيا كان أم طبيعيا يعلو عليها، سيظل كل بحث قاصرا دونها، تتقدم العلوم الموازية لها وتتأخر، ولكنها الكائن الراشد، الذي لا يصغر، ولا يهرم"[3] ، فوجود الإنسان لا يتحقق إلا باللغة، وإدراكه لذاته ولما حوله لا يتم إلا باللغة كذلك.

[1]-عز الدين جلاوجي، المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2012، ص 223.
[2]-المرجع نفسه، ص 224.
[3]-عبد الجليل مرتاض، اللغة بين الوضع والاعتباط، دار هومة، ط1، 2016، ص 03.

ووجدت اللغة بوجود الإنسان، وهي كائن تفاعلي متغير، يؤثر ويتأثر، وهذا ما نراه من تعدد اللغات من مجتمع إلى آخر، وتمازج العديد الآخر منها كذلك، بل إننا نلمس اختلافا واضحا في المجتمع الواحد.

الكتابة المسرحية واللغة الشعرية

تعتبر المسرحية أحد الفنون الأدبية التي تعتمد على الكثير من المواضيع، وزوايا النظر التي تدور حول أفكار مختلفة، فالكاتب المسرحي يختار الألفاظ والعبارات التي يراها الأنسب لنصه وتساهم في تشكيله، ونجاح هذا النص مرهون بقدرة الكاتب في تعبيره عن وجهة نظره بلغة منتقاة.

فاللغة المسرحية "ترتفع عن اللغة العادية فهي لغة منتقاة ينتقيها ذوق مرهف صقلته المرانة، ذوق يعرف كيف ينتقي من الألفاظ ما يثير فينا الفزع والخوف والرّحمة إن ألّف صاحبه مأساة وكيف ينتقي منها السخرية في المرح والفكاهة إن ألّف صاحبها ملهاة، ذوق يحكم التعبير ويضبطه، وكأنما كلمات اللغة كلها رهن إشارته ليختار منها أرشقها وأدقها في الدلالة على الحوادث والشخوص والطبائع ومكنونات النفوس وخفاياها"[1] لأنها مرسلة لجمهور وجب أن يفهمها ويستوعبها بدون غموض، فالكاتب ملزم بالبحث عن الالفاظ والعبارات الدالة على طرحه للموضوع، ومناسبة كذلك لجمهوره وقراءه، مليئة بالعبارات الموحية التي تفوق اللغة اليومية لأن "لغة المسرحية ترتقي عن لغة الحياة اليومية شعرية أم نثرية، فصيحة أم عامية، وعلى هذا تحمل شحنات عاطفية وفكرية أكثر، لذلك نجد الكاتب المسرحي تعترضه صعوبات، لذا يجب عليه أن يكتب بلغة أدبية مرنة ومصقولة وفي نفس الوقت موحية بالواقع، لها القدرة على تطوير الحدث والتعبير عن الشخصية خاضعة للزمان والمكان فهي جوهر ولب الفعل المسرحي"[2] فتسهل بذلك على القارئ أو الجمهور أو المتلقي عموما عملية التأويل والفهم للموضوع وللفكرة التي تدور حولها المسرحية.

ولذلك كان لزاما على الكاتب المسرحي أن يختار اللغة التي "تناسب أشخاصه مهما كان مستواهم الاجتماعي والمعرفي والأخلاقي، وأن يلبس كل شخصية ثوبها اللغوي التعبيري، الذي يجعلنا نؤمن بها ونتأثر بمردودها على المسرح"[3] كما يجب عليه كذلك أن "يحرص في كل جملة من مسرحيته أن تصل بكامل معناها وكامل دلالتها النفسية وكامل دورها في عقد الحبكة وتسلسل الحكاية، ولهذا أيضا تبدو الأسس التي تقوم عليها لغة المسرحية شديدة القوة والصرامة"[4] وهذا ما وجب على الكاتب المسرحي وعيه أثناء كتابته للنص الدرامي.

[1]-شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، مصر، ط4، 1976، ص 240.
[2]-إبراهيم حمادة، طبيعة الدراما،دار المعارف، مصر،1977،ص24
[3]-نادر أحمد عبد الخالق، آفاق المسرح الشعري المعاصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر،2012، ص 153.
[4]-فرحان بلبل، النص المسرحي الكلمة والفعل، اتحاد الكتاب العرب دمشق ، سوريا، 2003، ص118

وبذلك نجد أن "النص الدرامي الجيد يكون ثريا لدرجة أن قارئه يمكن أن يتفاعل ويحقق من خلال قراءته له جوهر الدراما كفن أدبي ذي لغة جميلة متميزة"[1] وهذا ما يجعل القارئ يستمتع ويستشعر لذة القراءة.

والنص الدرامي الجيد كذلك يستدعي من الكاتب أن ينهل من مصادر مختلفة تحقق طرحه للموضوع، نص يستطيع فيه أن يسبح في عالمه التخييلي بحرية دون قيود، نص يعطيه الحرية ليتكلم فيما يريد وأن يقول ما يريد دون حواجز.

واستطاع أن يحقق ذلك من خلال ينابيع مختلفة، كان أهمها الأساطير، والتي استطاعت "بما فيها من طابع التخيل والابتعاد عن الواقعية ... أن تستهوي الأدباء وأن تجذبهم إلى ميادينها"[2] ، كيف لا وهي إحدى الأراضي الخصبة الملئى بالرموز والدلالات، ومن هنا فلا يمكن بطبيعة الحال التعبير عنها بلغة بسيطة عادية وإنما لغة تمكن المبدع من فهم الموقف المعاصر وإذابته في شبيهه الأسطوري، ليكون الكل الذي يعطي الإحساس بالصدق التلقائي"[3] وهذا لا يكون إلا بنوع من اللغة الشعرية وهي اللغة الوحيدة التي كان الإنسان يستطيع أن يعبر بها عن نفسه في المرحلة البدائية"[4] ولا يزال كذلك يركن اليها للتعبير عن مختلف القضايا التي تشغل باله ولا يستطيع البوح بها بلغة بسيطة مباشرة.

ويسعى الخطاب الأدبي بجميع صوره الفنية إلى تجاوز الخطاب العادي واليومي، وهذا لتحقيق هويته، ولا تتحقق هذه الهوية إلا بالاختلاف عن الخطاب اليومي الشائع، ولذلك يلجأ مختلف الكتاب ومنهم المسرحيين إلى توظيف الأساليب غير الشائعة في لغتهم، فتكتسي اللغة جمالية خاصة وتعطي دلالات ثرية، وبذلك يحققوا التميز والتفرد والوصول إلى تحقيق التجربة الإبداعية، ومن ثم لفت انتباه المتلقي، الذي اتجه إلى البحث عن تلك المعاني والدلالات الخفية في نصوصهم.

[1]-عز الدين جلاوبي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، مطبعة هومة،الجزائر، 2000، ص 142.
[2]-عبد الفتاح الديدي، الخيال الحركي في الأدب النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، دط، 1990، ص 66.
[3]-أحمد كمال زكي، دراسات في النقد الأدبي، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، ط1، 19997، ص 339.
[4]-عمر بن عبد العزيز، بنية الرحلة في القصيدة الجاهلية الأسطورة والرمز، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2009، ص 33.

ويرى بعض الدارسين أن "دراسة وحدات الكلام منفصلة عن بعضها البعض لا يستخلص منه لغة أسطورية ولكن تلك اللغة تستخلص من طريقة تكوين المفردات والجمل إذ يلتحم بعضها ببعض في نسق يؤلف نموذجا أسطوريا"[1] فالبعد الاسطوري للغة في مسرحية "أشطر من أبليس" لا يعبر عن أفكار مختلف الشخصيات ومواقفها وأهدافها فحسب، بل تتضح لنا فيه رؤية الكاتب محمود تيمور وأهدافه التي يسعى إليها، و جسد هذه الرؤية بلغة نثرية فصيحة ذات ألفاظ وتراكيب بعيدة عن الغموض والتعقيد.

حيث في بداية المسرحية صوّر الكاتب بلغة فصيحة بسيطة انتظار قطب الشياطين لخليفته:

قطب الشياطين: يا أرقط !

ألم يقدم بزعبول بعد؟

أرقط: جاء رسول يا مولاي بنبيء بقرب مقدمه.

إنه يجتاز المسالك العلوية...

القطب: حسنا، ضع يا أرقط. تحت رأسي وسادة من حجر

الصوّان، إنه ليطيب لي أن أريح رأسي عليه.

أرقط: أما من شيء ترغب في أن تسره إليّ؟

القطب: سأفضي بسري إلى من له السر." [2]

فزعيم الشياطين وهو يودع الحياة قد انتهى إلى نتيجة يريد تبليغها إلى من له السر وهو خليفته "بزعبول":

بزعبول: مولاي !

القطب: اعترف لي بما تبينت، ولا تكابر فيما سمعت، ماذا ترك

[1]-لزهر مساعدية، اللغة الأسطورية في الرواية الجزائرية، مجلة مقاليد، جامعة قاصدي مرباح ، ورقلة، العدد 09، ديسمبر 2015، ص 225.

[2]-محمود تيمور، أشطر من أبليس، دار المعارف، مصر، 1953، ص 7.

لنا الأناسي من فخر؟ ألا ترى أنهم تغالوا يا بني

في مقدرتنا على الغواية والإضلال؟ نحن اثنان لا ثالث

معنا. فلنتكاشف، ولنعرض أعمالنا مع البشر، ماذا

تقول في هذه الشرور والآثام التي يقترفها الإنسان على

وجه الأرض؟ أتراها مما كسبت أيدينا؟ تكلم "بزعبول".

بزعبول: (مفكراً): كلا مولاي الزعيم.

القطب: إن الإنسان ليجني الشر مطمئنا على عمد، ثم لا يلبث

أن ينحى علينا باللائمة في يسر، وكأنه ينفض عن

منكبيه غبار التبعة، ويلقي على كاهلنا الوزن كله

فتقر عينه بأنه من الذنب بريء ... ونخرج نحن من

المعركة بالشنعة وفضوح السمعة... ساء ما صنع بنا

الإنسان اللئيم !" [1]

إلى أن يطلب قطب الشياطين بعد ذلك من خلفيته "بزعبول" أن ينهج مسلكا آخر ويغير طريق الأبالسة، ويفتح فتحا جديداً آخر يثبت من خلاله أن "الأبالسة" أهل لغير الشر، فقطب الشياطين سيرحل عنهم ويموت، ويستخلف بزعبول على هذه المملكة العظمى:

بزعبول: (يناوله القارورة): إليك يا مولاي ... فاسلم لنا،

وأقم بيننا، لاعدمناك زعيما.

القطب: (يشتف ما في القارورة): أسرفت في قول معسول لا

خير لي ولك فيه، حسبك. أما رحلتي عنكم وشيكا

[1]-المصدر السابق، ص 18.

فأمر واقع لا محالة... استمع إليّ. إني مستخلفك

على هذه المملكة العظمى، فماذا أعددت لها من نهج

وخطة؟ لا تقل إنك متأثر خطاي. لقد أوضحت لك

انني لن آت شيء يذكر فيشكر...

بزعبول: كيف أستبين طريقي إذا لم أحذ حذوك، وأقف أثرك؟

أفتني يا مولاي فديتك...

القطب: افتح فتحا جديداً، وشق أفقا بكراً.

بزعبول: مولاي !

القطب: ليعلم البشر أن الشرّ منهم وإليهم، وأن الشر في بيئتهم

ناجم، وفي نفوسهم كمين، فليعفونا من تهمة نحن منها

براء، وليخلونا من مهمة لم تكن لنا بها يدان، ثم

ليراجعوا أمرهم، وليحملوا وزرهم... آن لهم أن يتحلوا

بشيء من فضيلة الحق... وآن لنا أن نعدل إلى

ميدان جديد !" [1]

ويحاول خليفة "بزعبول" بعد ذلك أن يبدأ مهمّة جديدة يوجه إليها "الأبالسة" نحو منع الخير، وارتداء لباس الحق والفضيلة.

وقد تنّوع النسيج اللغوي في المسرحية وهذا طبقا لمقتضيات الموقف والحدث الدرامي.

فهو يلجأ إلى الحوار المركز ذي الجمل القصيرة والإيقاع السريع مثلما نلمس في المقطع التالي الذي يدور فيه الحوار بين الأميرة "أزاهير" والأمير زبر جد:

[1]-المصدر السابق، ص 20.

أزاهير: (تتكلم بهدوء، متخذة في خطابها صيغة التأنيث): هل

أرسلتك "خلوب" بشيء لي؟

يلبث "زبرجد" محدقا إليها وهو صامت مأخوذ

تتابع قولها

أزاهير: لماذا أيقضتني؟

زبرجد: (ينحني أمامها): السلام على الأميرة "أزاهير"

أزاهير: إن صوتك غريب، وأغرب منه هذه الثياب التي ترتدينها.

لم أرسلتك "خلوب" توقظينني؟ !

زبرجد: لم ترسلني "خلوب"...

أزاهير: لم أرك هنا من قبل.

زبرجد: لست من سكان القصر.

أزاهير: من أنت إذن؟ !" [1]

ويتواصل الحوار بين الأميرة "أزاهير" هذه الفتاة التي اختطفها الأبالسة ليثبتوا بها تجربتهم الجديدة بأنهم أهل لغير الشر ويقومون بتربيتها على الحق والفضيلة بعيدا عن عالم الإنس المليء بالآثام والشرور: وبين الأمير "زبرجد" والذي اقتحم عالم الأبالسة وهذا عن طريق تعلم السحر:

أزاهير: لم تخبريني من أنت؟

زبرجد: أحتم أن تعلمي من أكون؟

أزاهير: كلا. ولكن إذا رغبت في التحدث إلي في شأنك فسأصغي إليك.

زبرجد: إني لست من أهل هذه البقعة...

[1]-محمود تيمور،أشطر من ابليس ، ص 86-87.

أزاهير: أأنت إذن من العالم البعيد؟

زبرجد: أتعرفين شيئا عن هذا العالم؟

أزاهير: إنه عالم الصخب والشرور

زبرجد: (مستزيدا): ثم ماذا؟

أزاهير: (في رزانة): لاشيء؟

زبرجد: كيف؟ أهذا كل ما تعرفين عن العالم البعيد؟"[1]

في حين نرى كذلك ان الكاتب يلجأ كذلك إلى الجمل الحوارية الطويلة ويقترب من الوصف والسرد القصصي، وهذا ما نلمحه مثلا في هذا المقطع:

بزعبول: كفكف من حدثك يا "إعصار" ... تدبر مليا ما

نردده من كلمات المثل العليا، والفضائل الرفيعة، واعلم

إن لم تكن تعلم أن هذه المعاني لا وجود لها إلا في رؤوس

الفلاسفة وأخيلة الشعراء، أما عند التطبيق فكل فضيلة

من الفضائل الرفيعة تتخذ لون صاحبها، وكل مثل من

الأمثلة العليا يتشكل وفق أهواء من يتحلى به.

زمهرير: إذن لا رجاء لنا في إصلاح، ما دامت الفضائل

الخالصة، ليس لها في الحقيقة وجود، ولا يمكن

اتخاذها كما هي في مدلولها الصحيح...

بزعبول: إصلاح نظمنا في الحياة وقف على إصلاح نفوسنا قبل

كل شيء، ونحن مجبولونا على النقص، وفي فطرتنا

[1]-المصدر السابق، ص 87-88.

تكمن الآفات والعيون، فلكي تقترب من مستوى

الفضائل، وندنو من أفق المثل، علينا أن نكافح

أنفسنا، حتى نعالج ما بها من عيوب ونقائص، وإذن

تصلح أحولنا قليلا..." [1]

هلاهيل: لا مناص من تغيير أنظمتنا في مجتمعنا المضطرب، وإن

الكثير من هذه الأنظمة ليعوزه التجديد أيها الزعيم...

فالملاحظ هنا هو إطالة الجملة الحوارية وحل الوصف القصصي مكان التلميح والإشارة.

ونلاحظ الندية التي قد أظهرت قدرة البشر على إغواء الشياطين هذه الندية التي جرت بين مركز الشرور والمآثم عالم "الإنس" ومركز الحق والفضيلة "عالم الأبالسة".

وهذا ما حدث مع "سبائك" رسول الأبالسة إلى الأرض فقد عاد إلى عالم الأبالسة لينشر بينهم "جرثومة المغازلة" وهي جرثومة من جراثيم البشر:

زمهرير: (متحدثا إلى جماعته، مشيرا إلى "هلاهيل" و"سبائك" وهما

يتناقلان الحديث بينهما): يا له من منظر عجيب !

إعصار: مغازلة وغرام، في "مجلس التشريع والأحكام" !

أرقط: ما أسقم ذوقه !

إعصار: لم تبق لي ثقة "بسبائك" هذا... إنه لطول

إقامته في الأرض عاد إلينا بجرثومة من جراثيم البشر !

ومهرير: أية جرثومة؟

أرقط: جرثومة المغازلة !

[1]-المصدر السابق، ص 31-32.

أنابيب: حقا ما أسخفها، إنها لا تسمن ولا تغني من جوع

كان أولى به أن يأتي لنا بشيء مفيد." [1]

بل لم يتأثر بهذا فقط بل أضلهم الإنسان وأفسدهم ودفعهم إلى الانحراف، حيث يحرك لنا المؤلف هذا الموقف في صورة لغوية ذات حوار يجري في خفة:

زفاف: أما زلت ثملا؟

طغيان: مغفرة يا مولاي...

سرعرع: (هامسا في أذن طغيان): إذا أخبرتني من أين

أتيت بالخمر، تشفعت لك السيد العظيم ليخفف

عنك العقوبة.

طغيان: إذن لا مناص من الاعتراف !

سرعرع: تكلم واعجل...

طغيان: أعترف بأني قد شربت الخمر.

سرعرع: هذا أمر لم أسألك فيه... أريد أن أعلم من أين أتيت

بالخمر؟

طغيان: (ملتفتا إلى زفاف): الرحمة ...الأمان. سأعترف

بكل شيء إذا وعتني بالأمان

زفاف: أعدك به...

طغيان: لم يبق عندي سوى هذه ..." [2]

[1]-محمود تيمور، أشطر من ابليس، ص 36.
[2]-المصدر نفسه، ص 74.

وتعطي لنا الكلمات هنا دلالة الصراع بين عنصر القوة البشرية وبين الأبالسة فالغواية والانحراف والإفساد من صفات الآدمي وهو مركز الشرور.

وتخصب المفارقة اللغة الأسطورية بالقلق وتفتحها على معاناة الكادحين الأبالسة، حيث تقول "هلاهيل" المتحدثة باسم الطبقة الكادحة في مجلس التسريع والأحكام وقد حضرت هذا المجلس وهي ملثمة:

الشخص الملثم: إنك لا تستشعر ما في مجتمعنا من سوء يستوجب

التغيير والتبديل...

همهمة وتساؤل عن هذا الشخص الخفي.

زمهرير: أي سوء هذا الذي تتحدث عنه؟ ما علمنا لأحد من شكاة؟

ولا لمحنا على أحد من تذمر. إن الشعب

الشيطاني يحيا رافها في حبور

يتقدم الشخص الملثم جريئا، وينضو عن وجهه

لثامه، ويخلع عن عباءته، فيبدو في اسمال

الشخص المجهول: أنظر إلي أيها الشيخ العتي،

أهذه هي الرفاهة التي ينعم بها شعبك الشيطاني؟

الجمع يهمهم: هلاهيل، .... هلاهيل

هلاهيل: أجل أنا هلاهيل، زعيمة الطبقة الدنيا: طبقة

الفقراء الكادحين.

توجه كلامها إلى بزعبول:

لم يكن لنا من حياة السعداء نصيب أيها الزعيم، وقد

عشنا في غفلة طوال السنين، وإنا المستيقظون اليوم.

فمطالبون بحقنا في حياة كريمة رافهة"[1]

فيرتفع مستوى اللغة عاليا ليعبر بصورة واضحة عن قضايا الكادحين وبذلك توجه نقدا لاذعا للقهر والحرمان الذي تعيشه هذه الطبقة.

وقد جاء السحر في المسرحية شكلا من أشكال القوة الأسطورية التي استطاع من خلالها الأمير زبرجد أن يلج عالم الأبالسة:

زعرور: ألم تستطيع أنت يا سيدي، بحيلتك ومهارتك، أن تضحك

منه وتستهزئ به، فتستر عنه شخصيتك

الآدمية، شخصية الأمير "زبرجد" العظيم، وتتخذ

لك اسم "طغيان"، وتبدو في هيئة شيطان؟

طغيان: لم أبلغ هذا المبلغ، إلا باتقاني الاساليب الشيطانية في

السحر، وتخرجي في كنف عميدة السواحر "نكباء"

زعرور: ما أعظمك وما أروعك يا سيدي الأمير "زبرجد." [2]

فتعطي لنا الكلمات دلالة النعوت الأسطورية التي تصبغ على الأشخاص الأسطوريين قدراتهم، وهذا ما يميز اللغة الاسطورية لأنها "على مستوى عال من الرموز والإيحاءات التي تتولد من خلال المعاني الأسطورية كما أنها تعتمد في الغالب على التشخيص والتجسيد"[3] ، وهذا ما جسدته شخصية زبرجد القادرة على ولوج عالم الأبالسة بواسطة السحر.

كما أن الكاتب محمود تيمور قد رسم لنا صورة حول عالم الأبالسة والشياطين، عالم تحكمه قوانين ونظم، مثله مثل عالم " الإنس" فقد جعل مملكتهم طبقات اجتماعية واضحة، وقسم هذه المملكة إلى

[1]-المصدر السابق، ص 26-27.
[2]-المصدر نفسه، ص 86-87.
[3]-لزهر مساعدية، اللغة الأسطورية في الرواية الجزائرية، مجلة مقاليد، ع 09، ديسمبر 2015، ص 224.

أقاليم يحكمها كبار الأبالسة الذين يلتقون في مجلس التشريع والأحكام والذي تتضارب فيه مصالحهم الشخصية:

زمهرير: إن المجلس يتألف من كبراء الأباليس، وإنهم ليتطارحون

القول في حرية، فإذا أقروا أمراً كان زبدة الرأي...

بزعبول: ماذا أفاد المجلس في ماضيه القريب أو البعيد؟

أرقط: ألم ينظر في قوانين ونظم لها كبير الأثر في خير المملكة

وضبط أمورها؟

بزعبول: ربما كان القليل منها لا يخلو من خير وجدوي.

هلاهيل: أما أكثر هذه القوانين فإنما كان لرعاية المصالح

الشخصية ... مصالح الوجوه والكبراء." [1]

ولقد اشتغل الكاتب على العديد من الشخصيات، وهذا ما أدى إلى تعدد الأصوات وبالتالي تعدد المستويات اللغوية، هذه اللغة التي تعبر عن تداخل الواقعي بالأسطوري، فها هي "هلاهيل" والتي تمثل صوت الطبقة الكادحة تطالب بإنصاف هذه الطبقة في العيش الكريم:

هلاهيل: لم يكن لنا من حياة السعداء نصيب أيها الزعيم، وقد عشنا

في غفلة طوال السنين، وإنا لمستيقظون اليوم

فمطالبون بحقنا في حياة كريمة رافهة

أرقط: كيف سولت لك نفسك أن تسربي إلينا، وتنتظمي في عدادنا

هلاهيل: إني أمثل أهل طبقتي في مملكة الشياطين، ومن حقي أن

أرفع ظلامتي إلى الزعيم"[1]

[1]-محمود تيمور، مسرحية أشطر من إبليس، ص 30.

فهذا الحوار يحمل الكثير من الالفاظ والعبارات الدالة على مجتمع عانى من القهر والحرمان ووجب أن يخرج من هذه الحالة.

ومحمود تيمور دعا هنا بصورة غير مباشرة إلى إنصاف الكادحين والفقراء في أرض الواقع لا في نص المسرحية فقط.

وصوّر لنا الكاتب في المسرحية عقوبة الحبس في مملكة الأبالسة هي السجن في قمقم، وهذا ما نلاحظه في المقطع التالي بين زفاف وطغيان والذي أمسكه الحراس وهو في حالة سكر:

رئيس الحراس: لقد ألفيناه ثملا يعربد.

الجني الثمل: (يتمايل): أنا ثمل أعربد؟ ...أتجرؤ يا حضرة

الضابط أن تتهمني بأني سكران؟

وحق هذين القرنين الغاليين إني لم أذق في حياتي هذا

الماء المسمى خمرا !

يكاد يسقط من شدة السكر

زفاف: ما اسمك؟ !

الجني الثمل: خادمك طغيان

زفاف: من أي عشيرة أنت؟

طغيان: من عشيرة الفتاكين البواسل

يكاد يتهاوى

زفاف: استقم في وقفتك...

من أين لك بهذه الخمر التي تشربها؟

[1]-المصدر السابق، ص 27.

طغيان: أية خمر يا مولاي؟ ... أجازت عليك فرية هذا السيد

المأفون.

زفاف: وحق الجحيم لأنزلن بك عقوبتي، إن جرمك هذا

يستوجب أن تزج ألف ألف سنة في قمقم صغير.

طغيان: (صائحا، متضرعا): قمقم؟... أي قمقم؟...

الرحمة ! ...الرحمة !"[1]

وارتبط القمقم في الكثير من الحكايات والأساطير بالجن والعفاريت وهو يمثل السجن الأسطوري للعصاة من عالم الشياطين.

ومن أهم السّمات التي تميز المسرحية هي لغتها التي تمتزج بالشكل الأسطوري مما يضفي طابعا لغويا أنيقا "فلغة الأسطورة تقوم على توليد ذاتها، فهي خطاب ينطلق من رحم اللغة، موظفا سجلات قديمة أو معاصرة قائمة على الاستبدال والتعويض والتوافق"[2].

ومن هنا فقد أدرك الكاتب أنه عليه أن يوجد لنفسه معيارا خاصا للتعبير عن الموقف الذي يعالجه، وأن يطوع أداة اللغة في سبيل خدمة عمله، ومن هنا تصبح المشكلة لغة فن... فضلا عن أن المسرح له لغته الفنية الخاصة التي تميزه وهي لغة كما يرى ألفريد فرج ذات طابع مركز وتعبر تعبيرا مباشراً بلا تعقيد أو لفّ أو دوران... بلا أستطراد أو تطويل... لغة تنأى عن التراكيب المتداخلة المعقدة، فالمتفرج لا يملك الفرصة ليلاحق المعاني في مثل هذا اللّون من التعبير"[3] .

وهذا ما يصوره المقطع التالي بين الأمير "زبرجد" الإنسي الذي اقتحم عالم الشياطين بالسحر، وبين "أزاهير" التي اختطفها الشياطين وقاموا بتربيتها على الحق والفضيلة بعيداً عن عالم الشرور عالم الإنس:

زبرجد: منذ لقائنا أمس، لم يبرح خيالك عيني ...إنه يملأ

---

[1]-المصدر السابق، ص 73.
[2]-محمد سالم الأمين الطلبة، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2005، ص 226.
[3]-د، محمد عبد الحكم، مسرح محمود تيمور، مجلة مركز الوثائق والدراسات الإنسانية، جامعة قطر، العدد السابع، 1995، ص 162.

علي أقطار نفسي...

أزاهير: كيف؟ اشرحي لي ما تقولين...

وزيديني بيانا...

زبرجد: أعترف لك يا أزاهير أني بك مشغوف

أزاهير: ماذا تقصدين؟

زبرجد: إني أحس لك الشوق إذا بعدت عنك، وأحس الارتياح

إذا رأيتك.

أزاهير: أمر عجيب أجده أنا أيضا...

زبرجد: ماذا؟.

أزاهير: منذ وصلت بين روحي وروحك بهذه ...بهذه ...

زبرجد: (متمتما): بهذه القبلة؟

أزاهير: وهل يروقك هذا ؟

زبرجد: يروقني، بل يسعدني..." [1]

حيث نجد أن طبيعة الموقف هي التي تحدد الإطار اللغوي ودرجة الإيقاع فاللغة لامست معاني متلألئة وشفافة في طبيعة الإنسان، فهو كما يفسد ويكون سببا للانحراف في عالم الأبالسة والشياطين يكون سببا للحب والأحلام.

والاستعمال غير المألوف للغة يلفت أنظار القراء ثم يثير انتباههم وهذا بسبب كسر حاجز التوقع عندهم ما يجلب انتباههم أكثر للنص بحثا عن مختلف الإيحاءات والدلالات.

[1]-محمود تيمور، أشطر من ابليس، ص 108، 109..

لذلك يسعى مختلف المبدعين إلى استعمال اللغة غير المألوفة، اللغة التي تمنح "خصوصيتها وتوهجها أو تألقها، ويجعلها لغة خاصة تختلف عن اللغة العادية[1] فهي لغة تبتعد عن المألوف وتتجاوزه، اللغة التي تتجاوز الظاهر وتغوص في تركيباتها الخفية، وبذلك تخرج عن المسار العادي إلى الوظيفة الجمالية الإبداعية، ومن هنا فاللغة الشعرية انزياح عن مستوى اللغة العادي.

[1]-موسى سامح ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي، إربد، الأردن، 2003، ص 43.

طرق تجلي البنية اللغوية في المسرحية:

ان الانزياح هو "استعمال المبدع للغة –مفردات وتراكيب وصورا– استعمالا لا يخرج بها عما هو معتاد ومألوف بحيث يؤدي ما ينبغي له أن يتصف به من تفرد وإبداع وقوة وجذب وأسر"[1]، فوظيفة المبدع هنا إذن هي أن ينتقل باللغة إلى مستوى الإبداع والتفرد.

وقد تعددت تسميات الانزياح (الانحراف، العدول، ...) لأنه "مصطلح غير مستقر، وهذا من أهم المشاكل التي تعرض لها مصطلح الانزياح وهي عدم الاتفاق على مصطلح واحد، مما أدى إلى فوضى المصطلح، حيث اختلفت المصطلحات باختلاف الدارسين"[2] فسال حبر كثير حوله.

لكن مهما تعددت هذه المصطلحات إلا أنها تدور حول بعد مفهومي واحد، وهو الخروج عن النمطية المألوفة والقواعد الموضوعة، فهو اختيار الكاتب" لما من شأنه أن يخرج بالعبارة عن حيادها وينقلها من درجتها الصفر إلى خطاب يتميز بنفسه"[3]، خطاب يبتعد عن العادي والمألوف ويتجاوزه.

والمبدع حينما يتجاوز النمطية المألوفة ويخرق تلك القواعد الموضوعة لا يهدمها نهائيا، "وإنما يكون ذلك في حدود ما يخوله له استعمالها، إذ يعيد انتاجها من جديد ويعيد بناء قواعدها بطريقة أكثر ذاتية وأكثر فنية"[4] وإبداعية وهنا يتجسد الاختلاف بين الخطاب العادي والخطاب الإبداعي.

وقد يكون الخروج عن النمطية المألوفة التي يلجأ المبدع لتوظيفها "لغرض تحقيق هدف دلالي، لا يستطيع أن ينجزه إن حافظ على الترتيب المعتاد"[5] وهنا تظهر لنا جمالية الانزياح في خلق امكانيات جديدة للتعبير والكشف عن "علاقات لغوية جديدة تقع في علاقة اصطدام مع ما يتوافق معه الذوق، وما تأسس في معرفة الإنسان الأولية ومسألة الجديدة والغريب التي تعكسها ظاهرة الانحراف، ما هي إلا ترسيخ للشعرية والتي هي هدف كل عمل أدبي"[6] والتي تترك من خلال دلالاتها المختلفة أثرا بالغا في نفس المتلقي الذي يجد نفسه في لعبة مطاردة المعنى الخفي لتلك الدلالات في بنية النص، فلابد إذن أن يكون للمؤلف والمبدع القدرة الكافية على جذب المتلقي.

1-أحمد ويس، الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، 2002، ص 05.
2-يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار الميسرة، عمان، الأردن، ط 1، 2007، ص 197.
3-محمد عزام، الأسلوبية منهجا نقديا، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، ط 1،- 1989، ص 31.
4-سليمة صلاح، الانزياح التركيبي، في قصيدة النثر، مجلة الحكمة للدراسات الأدبية واللغوية، مؤسسة كنوز الحكمة للنشر والتوزيع، الجزائر، المجلدة، العدد 09، 2017، ص03.
5-سهام صياد، الانزياح التركيبي في القرآن الكريم دراسة تطبيقية في التقديم والتأخير الحذف، مجلة جامعة الامير عبد القادر للعلوم الإسلامية،قسنطينة، الجزائر، المجلد 32، العدد 02، 2018، ص 55، 56.
6-موسى سامح ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي للنشر،الكويت، ط1، 2003، ص 59.

ومما ينبغي الإشارة إليه كذلك أن الانزياح لابد أن يتخلل النص في بعض المواضع، لأن "وجوده في النص بطريقة مبالغ فيها يجر النص إلى التعقيد بنوعيه اللفظي والمعنوي، فيتحول الأسلوب إلى غموض لا تستريح له نفسية القارئ"[1] .

كما نذكر أن هناك العديد من أنواع الانزياح ومن بينها الانزياح التركيبي، فإذا كان النظم هو "أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها، أو تحفظ الرسوم التي رسمت لك فلا تخلّ بشيء منها"[2] كما يقول الجرجاني فإن الانزياح التركيبي هو الخروج عن هذه القواعد والأصول التي يقتضيها علم النحو، وهذا من خلال: التقديم والتأخير، الحذف، التكرار ...الخ.

1-التقديم والتأخير:

كما هو معلوم أن كل لفظة في اللغة العربية لها مرتبتها داخل التركيب اللغوي للجملة (فعل+فاعل+مفعول به)، (مبتدأ+خبر) وهكذا، ولكن" اللغة العربية لا تعرف التقعيد أو التحديد واللغة الإبداعية لا تقبل الأسر أو الخضوع لسمة معين"[3] فأسلوب التقديم والتأخير من بين الأساليب المثيرة للمتلقي التي تدفعه إلى إعمال الذهن والتفكير حيث يشد انتباهه ويثيره لما فيه من تغير مكان اللفظ وتحويله من مكان إلى آخر.

ويعرفه الجرجاني بقوله باب كثيرا الفوائد، جمّ المحاسن واسع التصرف، بعيد الغاية، لا يزال يفتر لك عن بديعه، ويفضي بك إلى لطيفه، ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سببا أن راقك ولطفا عندك، أن قدّم فيه شيء، وحوّل اللفظ من مكان إلى مكان"[4] فذكر هنا فائدته كما ذهب للإشارة إلى مدى أثره في المتلقي، فائدته التي تجعل التعبير أجمل والمعنى أبلغ.

لذلك يكون لها أثر فتضفي على الخطاب جمالا ولذة يستشعرها المتلقي وهنا يكون أثرها.

---

[1]-مسعود بودوخة، الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2011، ص 46.
[2]-عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود شاكر،مكتبة الخانجي،القاهرة،مصر،ط2،ج1989،1،ص 128.
[3]-أحمد مبارك الخطيب، الانزياح، الشعري عند المتنبي قراءة في التراث النقدي عند العرب، دار الحوار، سوريا، 2009، ص 233-234.
[4]-عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 106.

ولقد تنوعت صوره في المسرحية ومنها نجد قول، الكاتب:

"... وقد ترسلت عليها شعاعة..." [1]

ففي هذه العبارة قدّم الكاتب الجار والمجرور "عليها" وأخّر الفاعل "شعاعه" وإذا ما تتبعنا اللفظ الذي يعود عليه التقديم سنجده "أزاهير"، فكان إذن هنا التقديم من أجل الاهتمام بالشيء المقدم وتخصيصه وهذا لجلب انتباه المتلقي له أكثر.

فأزاهير تمثل النموذج الآدمي الخالي من الشرور والمآثم.

ومن صور التقديم والتأخير كذلك في نص المسرحية نجده في قول الكاتب:

"بزعبول يعتلي المنصة"[2]

حيث قدّم الفاعل "بزعبول" وأخر الفعل "يعتلي" وهذا كذلك من أجل جذب ولفت انتباه المتلقي للمقدم وهو "بزعبول" والاهتمام بالشيء المقدم، "فبزعبول" يمثل أحد الشخصيات الرئيسية الفاعلة والمحركة للأحداث فهو الزعيم لعالم الأبالسة وخليفة قطب الشياطين ومنفذ وصيته.

ونماذج هذا التقدم والتأخير– تقديم الفاعل وتأخير الفعل– "كثيرة في نص المسرحية ومنها"

–" أزاهير ترفع جفينيها"[3]

–"أرقط يتباعد قليلا"[4]

–"أرقط يرهف السمع"[5]

وهذا من أجل الاهتمام بالشيء المقدم "الفاعل" وتخصيصه على غيره ومن ثم لفت انتباه القارئ إليه، فأسلوب التقديم والتأخير أسلوب مثير للمتلقي، حيث يلفت انتباهه ويدفعه إلى إعمال الذهن وهذا حتى يصل إلى المعنى المطلوب ويستشعر الإبداع.

---

[1]-محمود تيمور،اشطر من ابليس، ص 84.
[2]-المصدر نفسه، ص 21.
[3]-المصدر نفسه، ص 86.
[4]-المصدر نفسه، ص 07.
[5]-المصدر نفسه، ص 09.

فالكاتب استعمل هذه الوسيلة متخطيا بذلك النظام النمطي المعتاد الذي تأسست عليه الجملة، وهذا ما أضفى لمسة فنية وجمالية خاصة على هذه المسرحية.

فالتقديم والتأخير يحدث خلخلة في مستوى بنية التركيب اللغوي في حد ذاته، كما أن التصرف في التركيب أو الحرية في انتقاء الألفاظ لا يعني بالضرورة مخالفة القواعد النحوية، وإنما يعني الانزياح عن الأصل وإمكانية التصرف المتاحة تحققها طواعية اللغة وقبول عناصر لتبادل الأماكن لذلك يعد التقديم والتأخير عاملا مهما في إثراء اللغة الشعرية وتوسيع دائرة تحولاتها الاسنادية والتركيبية"[1] وبذلك يبتعد عن الخطاب العادي إلى الخطاب الإبداعي وعدّ أحد أهم الأساليب التي يستعملها المبدع لذلك، وهذا ما يحدث جمالا فنيا وإبداعا لغويا يستشعره المتلقي.

2-الحذف:

يعتبر الحذف من الظواهر اللغوية الأسلوبية التي تحدث "فراغا بنيويا يهتدي القارئ إلى ملئه"[2] ، وهو ما يحدث نوعا من التفاعل بين مبدع النص ومتلقيه الذي وجب عليه إكمال الناقص وملئه والبحث عن مختلف الجوانب المضمرة فيه وتأويلها.

وينظر عبد القاهر الجرجاني للحذف على أنه باب دقيق المسالك لطيف المأخذ عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر، أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة، أزيد للإفادة وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانا إذا لم تبن"[3].

وهنا أشار إليه الجرجاني بمصطلح الترك ورأى بأن الحذف في الكلام في موضعه أفصح عن المراد من الذكر وأتم للمعنى.

والحذف يؤدي إلى عدول النسق التعبيري عن الاستعمال المألوف، بحيث إذا تعاملنا مع العبارة التي تشمل على جزء من محذوف نرى هناك خللا واضحاً خلافا لما هو معهود يحكم به العقل أو السياق أو مقتضيات اللغة، ولا يمكن تجاوزه إلا باستكمال العنصر المحذوف... ومن ثم لابد من البحث فيما وراء ظاهر الصياغة، والوصول إلى صورتها المثالية، أو بنيتها العميقة التي تحمل أصل المعنى،

[1]-بوهلالة أمحمد، شعرية الأسلوب الانزياحي في روايتي البيت الاندلسي ومملكة الفراشة لوسيني الأعرج، مجلة الباحث، جامعة ابن خلدون، تيارت، المجلد الرابع، العدد 17، 2018، ص 97.
[2]-محمد الخطابي، لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص21.
[3]-عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 120

وللقيام بهذه التحولات لابد من تقدير عناصر محذوفة غائبة عن ظاهر الصياغة"[1] ووجب على المتلقي البحث عنها وملئها حتى تصل إلى أصل المعنى وهذا من خلال الغوص في بنية النص العميقة والبحث فيما وراء ظاهر الصياغة اللغوية.

وهنا تكمن أهمية الحذف في النظام التركيبي للغة، إذ يعد من أبرز المظاهر الطارئة على التركيب، المعدول بها عن مستوى التركيب العادي، وتتنوع مظاهر الحذف وتختلف من سياق لآخر، تبعا لملابسات هذا السياق أو ذاك، في سياقه الأكبر (النص)، هذا التنوع يعطي للحذف قيمته التعبيرية ... ويبعث على دلالات جديدة"[2] وجب على المتلقي البحث عنها من خلال تلك الفرغات وهذا عن طريق التأويل والتقدير لتلك العناصر المحذوفة الغائبة. كما أن الحذف يحدث إيجازا في البنية التركيبية للغة، "وليس الغرض منه تحقيق الإيجاز فحسب، بل هو وسيلة تعبيرية قصدية، يعدل في تركيبها عن الأصل إلى بنية تركيبية أقل لفظا وأغزر معنى"[3] وهذا هو قصد المبدع منه لأنها تحمل دلالات غزيرة وجب البحث عنها.

ومن صور الحذف في نص المسرحية نجده في قول الكاتب:

أزاهير: ما هذا؟

زبرجد: قلنسوة. [4]

فهنا نجد حذف المبتدأ (هذه) والاكتفاء بذكر الخبر "قلنسوة" وتقدير الكلام "هذه قلنسوة". فالحذف هنا يدل عليه الخبر المذكور "قلنسوة" أي هناك ما يدل عليه في السياق اللغوي وما على المتلقي إلاّ تقديره والبحث عن المعنى الكلي بتفاصيله ويكون بذلك حاضرا في ذهن المتلقي.

ومن نماذج الحذف الأخرى نجد في قول الكاتب:

زبرجد: ضربتني بالسيف

أزاهير: إذن قتلتك !

---

[1]-محمد صلاح زكي أبو حميدة، البلاغة والأسلوبية، جامعة الأزهر، القاهرة، مصر، 2007، ص 117.
[2]-عبد الباسط محمود، الغزل في شعر بشار بن برد دراسة أسلوبية، دار طيبة للنشر والتوزيع، ليبيا، دط، 2005، ص 257.
[3]-ملياني محمد، وظيفة الحذف في انسجام النص وتماسكه، مجلة دراسات إنسانية واجتماعية، جامعة أحمد بن بلة وهران، العدد 2 و 3، جانفي 2013، ص 95.
[4]-محمود تيمور،اشطر من ابليس، ص 86.

زبرجد: كلاّ[1]

وهنا نجد حذف الجملة بعد (كلاّ) والاكتفاء بذكر "كلاّ" لوحدها وتقدير الكلام "كلا لم تقتليني" فالحذف هنا يدل عليه الجملة التي سبقته فهناك ما يدل عليه في السياق اللغوي، وما على المتلقي كذلك إلا تقدير الكلام.

ومن نماذج الحذف كذلك ما نجده في قول الكاتب:

زبرجد: أجميلة هي؟

أزاهير: لا. [2]

وهنا نجد حذف الجملة بأكملها والاكتفاء بـ "لا" وتقدير الكلام هو "لا، ليست جميلة" فالحذف هنا يدل عليه السياق اللغوي الذي سبقه وما على المتلقي إلاّ تقديره.

ومما تقدّم يمكننا القول بأن الحذف من بين الأساليب التي تضفي على النص خاصية جمالية وفراغا في التركيب اللغوي، ويسعى القارئ إلى ملئه من خلال التأويل، وهذا ما يجعل النص منفتحا على مجموعة من التأويلات، لأن ملأ هذا الفراغ يختلف من قارئ إلى آخر.

3-الاعتراض:

يقول فيه أبو هلال العسكري "الاعتراض كلام في كلام لم يتم، ثم يرجع إليه فيتمه"[3] أي أن الكاتب من خلال الاعتراض يكون "آخذ في معنى، فيعدل عنه إلى غيره قبل أن يتم الأول، ثم يعود فيتمم فيكون فيما عدل إليه مبالغة الأول وزيادة الثاني"[4].

إذن الاعتراض يوقف الجملة الأولى دون إكمال معناها ملفتا انتباه المتلقي إلى جملة أخرى تحمل معنى آخر، ثم يعود إلى الجملة الأولى ليكمل معناها ويتممه.

وهذه العملية تشد انتباه المتلقي أكثر، لإعمال ذهنه وتفكيره في ذلك.

1-المصدر السابق، ص 185.
2-المصدر نفسه، ص 33.
3-أبو هلال العسكري، الصناعتين، تحيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ط1، 2006، ص 360.
4-حسن طبل، أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، دط، 1998، ص 18.

وتكمن وظيفته في "امتاع المتلقي وجذب انتباهه بتلك النتوءات أو التحولات التي لا يتوقعها في نسق التعبير... لأن الكلام إذا نقل من أسلوب إلى أسلوب كان ذلك أحسن تطرية لنشاط السامع"[1] للبحث في ذلك السر من انتقال من معنى إلى آخر بسبب الاعتراض، فوجب البحث في الدلالات الكامنة وراء ذلك فتستدرج المتلقي في الغوض فيها، "لأن الكاتب وظفها بوعي ولم يأت بها عرضا في النص بل ساقها لأغراض وغايات"[2] وجب البحث عنها.

ومن صور الاعتراض في نص المسرحية ما نجده في قول الكاتب:

بزعبول: (بعد التفكير): أي حق لنا إذن –نحن معشر الشياطين–

في أن نفخر بمهارتنا في الإغواء والإفساد؟.[3]

ففي هذا المقطع جاء الاعتراض بـ " نحن معشر الشياطين"، وحتى نبين قيمة هذا الاعتراض ودلالته نعيد السياق بدون الجملة الاعتراضية والذي سيكون:

بزعبول: (بعد التفكير): أي حق لنا إذن في أن نفخر بمهارتنا

في الإغواء والإفساد؟

فلو كان السياق كذلك لتبادر إلى ذهن المتلقي أن الذي يقوم بالإغواء والإفساد هو "بزعبول" فقط، ولكن عندما تمّ ذكر "نحن معشر الشياطين" يتبين للمتلقي هنا إذن أن مهمة الإغواء والإفساد لكل معشر الشياطين وليست لشخص بعينه دون سواه وبذلك كانت دلالته هنا هي التخصيص.

ومن النماذج الأخرى للاعتراض كذلك ما نجده في قول الكاتب:

سبائك: مهما يكن من أمر –أيها الزعيم– فإن حكم "الديكتاتور

وإن صلح وقتا لا يصلح في كل وقت ... شاهدت بعيني رأسي أمثلة من ذلك على وجه الأرض." [4]

---

[1]-المرجع السابق، ص 26.
[2]-حواس بري، وظائف الاعتراض وأساليبه، مجلة الأثر، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، العدد 5، مارس2006، ص 138.
[3]-محمود تيمور،اشطر من ابليس، ص 16.
[4]-المصدرالسابق ، ص 33.

وفي هذا المقطع كذلك جاء الاعتراض بـ "أيها الزعيم"، وحتى نبين قيمة الاعتراض ودلالته نعيد السياق بدون الاعتراض وسيكون كالتالي:

سبائك: مهما يكن من أمر فإن حكم الديكتاتور

وإن صلح وقتا لا يضلح في كل وقت ... شاهدت

بعيني رأسي أمثلة من ذلك على وجه الأرض

وهنا يتبادر إلى ذهن المتلقي أن كلام سبائك موجه للجميع، ولكن عندما تم ذكر "أيّها الزعيم" فإن سبائك هنا خصّص كلامه مخاطبا الزعيم "بزعبول" فكان خطابه موجها بالدرجة الأولى للزعيم "بزعبول" ليلفت انتباهه بأن الكلام موجه إليه بخصوص حكم الديكتاتور لأنه هو الحاكم الفعلي والزعيم.

فالاعتراض هنا فيه تحديد لمن موجه الخطاب ومخصص له.

ومن صوره كذلك ما نجده في المقطع التالي:

سرعرع: لقد حاول –مرات– بعض الصيادين الأغبياء أن

يقتربوا من البحيرة بغية الصيد، فأثرنا في وجوههم

الأعاصير العاتية، حتى جلوا عنا.... لقد آمن بنو آدم"

بأن هذه المنطقة عليهم حرام.... [1]

وهنا جاء الاعتراض بـ"مرات" ولو أعدنا السياق بدون الاعتراض فسنجده كالتالي:

سرعرع: لقد حاول بعض الصيادين الأغبياء أن يقتربوا

من البحيرة بغية الصيد، فأثرنا في وجوههم

الأعاصير العاتية، حتى جلوا عنا... لقد آمن بنوا آدم

[1]-المصدر السابق، ص 57.

بأن هذه المنطقة عليهم حرام...

وهنا سيتبادر إلى ذهن المتلقي أن الصيادين حاولوا مرة واحدة أن يقتربوا من البحيرة من أجل الصيد.

لكن عندما تم ذكره مرات "فسيتبين للمتلقي بأنهم حاولوا مرات كثيرة الاقتراب من البحيرة.

وهنا جاءت دلالة الاعتراض وهي التوضيح.

وهناك صور ونماذج كثيرة للاعتراض في نص المسرحية توحي بالكثير من الدلالات بحسب كل سياق قيلت فيه، وما يمكن قوله هو أن الاعتراض من بين الأساليب التي تحدث فرقا في البناء النمطي العادي وتتجاوزه.

4-التكرار:

يتحدد التكرار في أبسط مستوى من مستوياته "بأن يأتي المتكلم بلفظ ثم يعيده بعينه، سواء أكان اللفظ متفقا المعنى أو مختلف، أو يأتي بمعنى ثم يعيده وهذا من شرط اتفاق المعنى الأول والثاني، فإن كان متحد الالفاظ والمعاني فالفائدة في إثباته تأكيد ذلك الأمر وتقريره في النفس، وكذلك إذا كان المعنى متحداً وإن كان اللفظان متفقين والمعنى مختلف، فالفائدة بالإث به للدلالة على المعنيين المختلفين".[1]

وهذه التكرارات في السياق اللغوي للنص تشد انتباه المتلقي لها لأن الكاتب أو المبدع لم يوظفها إلا عن قصدية من ورائها، فوجب على المتلقي البحث عن الدلالات الكامنة وراء هذه التكرارات.

والتكرار له دلالات فنية ونفسية فهو يدل على الاهتمام بموضوع ما يشغل البال سلبا كان أم إيجابا، خيراً أو شراً، جميلا أو قبيحا، ويستحوذ هذا الاهتمام حواس الإنسان وملكاته، والتكرار يصور مدى هيمنة المكرر وقيمته"[2] فحتما هناك قصدية ما وغاية يهدف الكاتب إليها من خلال تكراره لها. "فيجب التأكيد على أن التكرار خاصية شعرية في المقام الأول، تتحول بفعل الاستخدام المقصود وبأشكال مكثفة ومعينة إلى آلية تأويلية"[3] فوجب البحث عن تلك الدلالات المخفية وراء التكرار وتأويلها.

[1]-محمد عبيد، القصيدة العربية بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، منشورات اتحاد كتاب العرب، سوريا، 2001، ص 15.
[2]-عبد الحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، دار مطبع محمدي، بيروت، لبنان، ط1، 1980، ص 67.
[3]-أحمد مداس، تأويل التكرارفي شعر فدوى طوقان الثورة والرفض، مجلة المخبر، جامعة محمد خيضر بسكرة،الجزائر، المجلد 11، العدد1، 2015، ص 206.

كما يمكن الإشارة إلى أن التكرار يزيد قوة وتماسكا وتلاحما للنص، بحيث تكون بهذا التلاحم نسيجا أجزاؤه مجموعة من الصور المتناسقة التي جعلت هذا النص ينتقل إلى مرحلة الشعرية بعدما كان كلاما عاديا مكونة دلالة واضحة المعالم... وتقوم هذه الدلالة في دورها في إثراء المفردات المكررة واكتسابها بعداً معنويا له وقعه في النص. [1]

ومن صور التكرار في نص المسرحية ما نجده في قول الكاتب:

زمهرير: (موجها الكلام إلى الزعيم): لقد كفلنا لكلّ حريته

في المعارضة والنقاش، فسلكنا في ذلك سبيل الديمقراطية

الحق.

هلاهيل: الديمقراطية ! كلمة رنانة خلابة حقا، ولكن أين هذه

الديمقراطية في في معناها الأصيل؟ كل منكم يفسر معنى

الديمقراطية والحرية على الوجه الذي يرتضيه، متخذا

منها مطيّة للإدراك ما يهدف إليه . يا ويل الديمقراطية

الحق ممن يتكلمون بلسانها، ويتشدقون بمعناها !

زمهرير: (في استنكار شديد): كفى أيها الزعيم... !

بزعبول: أليست الديمقراطية أن نبيح لكل امرئ حرية القول؟

زمهرير: إن ما نسمعه اليوم خروج على النظام العام، وهدم لما

تواضعنا عليه من عرف وتقليد.

بزعبول: وإني أجيزه، لأنه لا يخلو من حق.

إعصار: أتجيز القول بأننا لم نكن أمناء على مثلنا الأعلى في الحكم،

---

[1]-عبد الحميد معيفي، دلالة التكرار في قصيدة ولد وعلى صهواتها للمتنبي، مجلة مقاربات، جامعة زيان عاشور، الجلفة، االجزائر،العدد 28، المجلد 1، مارس 2017، ص 128.

أعني الديمقراطية؟."[1]

وفي هذا المقطع نجد تكرار لكلمة " الديمقراطية" وقد تكررت ست مرات، وهذا التكرار يؤدي إلى لفت انتباه المتلقي لها، أي أن هذا التكرار له دلالة ومغزى معين.

وهذا التكرار يؤكد على مدى أهميتها عند الكاتب الذي أراد إيصالها إلى القارئ أو المتلقي، فالمجتمع العربي كما يرى محمود تيمور بحاجة إلى ديمقراطية تشع في ربوع الوطن العربي، والذي غمرته المصالح وجشع أصحاب القرار والسلطة.

ومن نماذج التكرار الأخرى ما نجده في قول الكاتب:

خلوب: (مهتاجة، لزغلولة): أمر جلل، يا زغلولة.

زغلولة: ماذا يا سيدتي خلوب؟

خلوب: نكبة حلت بنا ...لا نجاة لنا من عقاب أليم...

زغلولة: أية نكبة، وأي عقاب؟ !

خلوب: (منكبة على زغلولة): أزاهير... أزاهير.

زغلولة: ما خطب أزاهير؟

خلوب: لقد كذبت ... لقد كذبت.

زغلولة: (فاتحة تنتحب): يا للفاجعة... يا للفاجعة..." [2]

والملاحظ لهذا المقطع يرى مجموعة من التكرارات (نكبة (2)، عقاب (2) أزاهير (3)، لقد كذبت (02) يا للفاجعة (02)

وهذه التكرارات تشد انتباه المتلقي لها لأن الكاتب أو المبدع وظفها لدلالة ما أي عن قصد معين وجب على المتلقي البحث عن الدلالات الكامنة وراء هذه التكرارات.

[1]-محمود تيمور،اشطر من ابليس، ص 31.
[2]-المصدر نفسه، ص 104.

فإذا تكررت الكلمة لفتت انتباه المتلقي، هذا نظرا لإلحاح الكاتب عليها ورغبته في إيصال معنى معين إلى المتلقي، مما يجعل هذا المتلقي له قدرة على التأويل، وهو ما يحدث انسجاما بين النص والمتلقي.

وما يمكن قول من كل ما سبق بأن الانزياح ومهما تعددت صوره فإنه يخرق النظام العادي والمألوف للغة ولا يراعي القوانين النحوية، والتراكيب المألوفة في بناء الجملة، وإنما يعتمد على تحطيم القاعدة والألفة، بإعادة تركيب الدوال وفق ما يقتضيه التركيب الإيقاعي الدلالي للتجربة الشعرية، وبذلك تزداد وحدة الغرابة، وتتضافر مع أسباب أخرى لتولد غموض النص، الذي يحتاج إلى قارئ واعي بفن الكتابة الحديثة".[1]

وهذا ما نجده في النص الأسطوري الذي يكتنفه الغموض وتغشاه الضبابية لأن الأسطورة حقل من حقول المعرفة ملفع بالغموض والضباب"[2] وهي تحتاج بالضرورة إلى قارئ واعي بفن الكتابة الحديثة.

كما وان اختراق النمط المألوف للغة يساهم في كسر أفق التوقع لدى القارئ أو المتلقي، جالبا انتباهه أكثر للنص، فاتحا أمامه الكثير من التأويلات، "فالمتلقي المتمرس يدرك الثابت والمتغير في الخطاب الجديد، ومن خلال عملية التناص يتم التواصل مع نصوص سابقة عبرها يكون حضورها، وكأن النص الأدبي ينفتح عبر كثافة التناص على أفق لا متناه، ومن هنا تكون الغرابة والألفة في النص الأدبي وتتحقق هذه المعادلة في وقت واحد"[3]. فالألفة هي ما ألفناه واعتدنا عليه، أما تلك الغرابة فهي تمثل خرقا للنمط المعتاد وخروجا على ما ألفناه وذلك الذي سنبحث فيه من خلال التناص.

[1]-إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، دار هومة،الجزائر،2003، ص 203.
[2]-وهب أحمد رومية، شعرنا القديم والنقد الجديد، عالم المعرفة، الكويت، 1990، ص 36.
[3]- نور الدين السد، الاسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة، الجزائر،1997، ص104

التناص:

إن مختلف العلاقات القائمة بين نصوص مختلفة يبرزها التناص حيث يستحضرها الكاتب من مختلف الاستدعاءات و ويصهرها في نصه بما يتلاءم مع الفكرة والطرح الذي يطمح إيصاله للمتلقي، ومصطلح التناص من المصطلحات النقدية الحديثة التي شغلت اهتمام الكثير من النقاد والباحثين.

وتعتبر الباحثة جوليا كريستيفا هي "أول من بلور هذا المفهوم من خلال عدة أبحاث لها، كتبت ما بين 1997/1966، و مفهوم التناص عند كريستيفا يندرج في أشكاله الإنتاجية النصية وهو أحد مميزات النص عندها، حيث تقول أن كل نص هو لوحة فسيفسائية من الاقتباسات وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى"[1] وبناء على ذلك فالنص هو عبارة عن فسيفساء تمتزج فيها النصوص لتشكل لنا نصاً آخر جديدا، وهذا لا يعني كذلك غياب الجانب الإبداعي أو اللمسة الذاتية من مؤلفه، "فالنصوص تنتج في إطار مزيج بنصوص أخرى ماضية أو معاصرة سواء عن وعي أو دونه وإن اختلفت طريقة الحضور داخل النص الواحد"[2] ، فكل نص تتقاطع وتتداخل من خلاله الكثير من النصوص المتزامنة والسابقة وهذا حسب توظيف الكاتب للأفكار الخاصة بموضوع النص.

وإذا كان هذا المصطلح قد ظهر في منتصف الستينات عند النقاد والباحثين الغربيين فإنه لم يعرف إلا في أواخر السبعينات عند الباحثين والنقاد العرب.

ومن الباحثين العرب الذين تناولوا "التناص" بالاهتمام والدراسة محمد مفتاح حيث يرى أن التناص هو "تعالق (دخول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة"[3] فكل نص تربطه مجموعة علاقات بنصوص أخرى.

وعبد الله الغذامي يرى أن النص يستمد وجوده من المخزون اللغوي الذي يعيش في داخل الكاتب مما يحمله معه على مر السنين وهذا المخزون هائل من الإشارات والاقتباسات جاء من مصادر لا تحصى من الثقافات ولا يمكن استخدامه إلا بمزجه وتأليفه. ولذا فإن النّص يصنع من كتابات متعددة ومنسجمة من ثقافات متنوعة، وهو يدخل بذلك في علاقات متبادلة من الحوار والمنافسة مع سواه من

[1]-عز الدين جلاوجي، المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2012، ص 239..
[2]-محمد قنوش، من الأخذ الأدبي إلى التداخل النص لدى العرب، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2013، ص 233.
[3]-محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص –المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1992، ص 119.

النصوص"[1] ، فكل كاتب لنص يملك رصيدا معرفيا ومخزونا ثقافيا من المعارف و المعلومات، واستقى هذه المعارف من مصادر ومنابع مختلفة تمازجت لينتج لنا في الأخير ذلك النص.

فالتناص هو "مجموع العلاقات التي يقيمها نص أدبي مع نص آخر أو نصوص أخرى"[2] ويتميز بأنه هو الذي" يهب النص قيمته ومعناه، وليس فقط لأنه يضع النص ضمن سياق يمكننا من فض مغاليق نظامه الاستشاري ويهب إشاراته وخريطة علاقاته معناها، ولكن أيضا لأنه هو الذي يمكننا من طرح مجموعة من التوقعات عندما نواجه نصا ما، وما يلبث هذا النص أن يشبع بعضها وأن يولد في الوقت نفسه مجموعة أخرى" .[3]

هذا النص الذي يمثل "مدونة لا نهائية من الإمكانات"[4] وجب البحث فيها فالتناص يعتمد على قوة ذاكرة القارئ القرائية فالمبدع لا يشير إلى الجزء المنسوخ، وهذا يوجب على القارئ أن يتوقف متأملا من حيث دلالة أجزائه، وهذا أيضا يتطلب من القارئ التأويل، وما فوق التأويل، وليشكل هو نصا جديدا ويثبت به استمرارية التناص وعدم الفكاك منها فأصبح التناص وسيلة أدبية وتقنية حديثة، تتطلب التفاعل العميق مع النصوص المستدعاة للإفادة منها"[5] ، فكل إبداع لنص ما لا يكتمل إلا بوجود متلقي مستقبل له، لأن النص "مظهر دلالي يتم من خلاله إنتاج المعنى من لدن المتلقي"[6]، متلقي إيجابي واعي بفن الكتابة، وليس متلقي سلبي يقع عليه فعل الكتابة فقط، أي متلقي "يؤثر في النص فيصنع دلالته.

ذات قارئة تدرك الغريب عن المعتاد والنمطي، وتغوص في ما وراء الأساليب والأفكار باحثة عن السر الكامن لتوظيف تلك التناصات في موضوع النص.

وإذا كانت مختلف العلاقات القائمة بين نصوص مختلفة يبرزها التناص فإن التناص يعني "تحالف النصوص مع بعضها البعض بحيث تتراءى في النص ثقافة الماضي والحاضر وفق صورة محددة

[1]-عبد الله الغدامي، الخطيئة والتكفير، دار سعاد الصباح، ط1، 1993، ص 72.
[2]-Le petite la Rossse illustre, La dictionnaire de référence, Montinarmasse, paris, p 591.
[3]-حسين قحام، التناص، مجلة اللغة والأدب، ملتقى علم النص،جامعة الجزائر، العدد 12، ديسمبر 1997، ص 127.
[4] - Gérard Genette : palimpsestes, La littérature aux, second degrés, éditio du seuil, paris, 1982, p9.
[5]-ظاهر محمد الزواهرة، التناص في الشعر العربي المعاصر، دار الحامد، عمان، الأردن، ط1، 2000، ص 36.
[6]-جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، رابطة الإبداع الثقافية، الجزائر،2003، ص 32.

تمنح اللاحق وضع الإنتاجية لا وضع إعادة الإنتاج. لأن التناص ليس محاكاة إرادية مقصودة، وإنما استجلابات عفوية لا شعورية"[1] يصهرها الكاتب في نص بما يلاءم فكرته وطرحه للموضوع.

وكثيرا ما يتم توظيف النص القرآني في مختلف الحوارات المسرحية، بحيث تتخلى الشخصية من لغتها وتسوق الآية الكريمة بهدف تعضيد رؤية الشخصية حول أمر ما، لمنح آرائها مشرعية القبول، واتخاذ وسيلة من وسائل الاقناع لقداسته المتوارثة عبر الأجيال"[2] وهذا ما نجده في الكثير من المسرحيات ومن التناص القرآني في مسرحية "أشطر من إبليس" نجد في الحوار التالي:

سرعرع: يا لهذا اليوم النكد !

زفاف: متاعب وهموم يأخذ بعضها برقاب بعض لقد جف.

حلقي وتشقق، علي بقليل من ماء الحميم..." [3]

تناصا مع قوله تعالى« لَّا يَذُوقُونَ فِيهَا بَرْدًا وَلَا شَرَابًا (24) إِلَّا حَمِيمًا وَغَسَّاقًا(25) » [4]

حيث جعل الكاتب الماء الذي يشربه زفاف هو ماء الحميم الذي طلب من سرعوع إحضاره.

وفي الحوار التالي نجد تناصا:

إعصار: لم تبق لي شفقة "بسبائك" هذا...إنه لطول إقامته في

الأرض عاد إلينا بجرثومة من جراثيم البشر !

زمهرير: أية جرثومة؟

أرقط: جرثومة المغازلة !

أنابيب: حقا ما أسخفها. إنها لا تسمن ولا تغني من جوع،

كان أولى به أن يأتي لنا بشيء، مفيد." [1]

1-عبد المطلب زيد، أساليب رسم الشخصية المسرحية، دار غريب، القاهرة، مصر 2005، ص 105.
2-نوال صالح السويلم، الحوار في المسرحية الشعرية بين الوظيفة الدرامية والجمالية، دار المفرادات، الرياض، المملكة العربية السعودية، 2008، ص 460.
3-محمود تيمور، أشطر من إبليس، ص 69-70.
4-سورة عمّ، الآيات، 24-25.

وهو تناص مع قوله تعالى: «لَّيْسَ لَهُمْ طَعَامٌ إِلَّا مِن ضَرِيعٍ (6)لَّا يُسْمِنُ وَلَا يُغْنِي مِن جُوعٍ(7) »[2]

ف"أنابيب" يرى أن المغازلة شيء سخيف لا تسمن ولا تغني من جوع ولا فائدة منها.

وهناك تناص آخر وهو في الإرشادات المسرحية التالية:

"ينفذ من الفجوات رهط من زعماء الشياطين

بينهم "أرقط" و"سبائك" و"زمهرير"،

"وإعصار". ومن بينهم شخص ملثم ينتبذ مكانا

قصيا، وقد تلفف في عبادة خشنة فضفاضة." [3]

وهو تناص مع قوله تعالى: «فَحَمَلَتْهُ فَانتَبَذَتْ بِهِ مَكَانًا قَصِيًّا»[4]

فزعماء الشياطين عند حضورهم الاجتماع جاء معهم هذا الشخص الملثم والذي انتبذ مكانا قصيا وهو يلبس عباءة خشنة فضفاضة كي لا يتم فضح أمره وطرده من هذا الاجتماع المعزم عقده مع كبيرهم "بزعبول"، وما كان هذا الشخص إلا "هلاليل" المتحدثة باسم الفقراء والكادحين.

ولم تخرج فكرة قدرة الشيطان على إغواء البشر والإيقاع بهم في مختلف المحرمات عن القرآن الكريم وهذا ما نجده في قوله تعالى:«إِنَّ عِبَادِي لَيْسَ لَكَ عَلَيْهِمْ سُلْطَانٌ إِلَّا مَنِ اتَّبَعَكَ مِنَ الْغَاوِينَ»[5]

"فسبائك" رسول الأبالسة إلى الأرض قضى عشرين عاماً وهو يحاول غواية ذلك الرجل المتدين إلى تمّ له ذلك:

القطب: انهض يا "سبائك" وأخبرني بما تم على يديك من

جلائل الأعمال.

سبائك: (ناهضا): مولاي مطلع على الظاهري والخفي، إنك

---

[1]-محمود تيمور، أشطر من إبليس، ص 36.
[2]-سورة الغاشية، الآية: 06-07.
[3]-محمود تيمور، أشطر من إبليس، ص 20.
[4]-سورة مريم، الآية 22.
[5]-سورة الحجر، الآية 42.

لمحيط بكل ما كان...

القطب: أرغب في أن يسمع "بزعبول" القصة من فمك. وليكن

قولك موجزا مفيداً. أذكر أن ليس في وقتي سعة.

بزعبول: ماذا تم؟

سبائك: لقد هوى زعيم الصلاح والتقوى في الخطيئة الكبرى،

حتى احتوته أعماق السجون.

بزعبول: مرحى ! هنيئا لك ما قمت به من غواية وإفساد." [1]

فقد نجح رسول الأبالسة إلى الأرض في المهمة التي أوكلت إليه وهي غواية ذلك الرجل زعيم الصلاح والتقوى، وتم الإيقاع به بواسطة إمرأة:

سبائك: إن إغرام الرجل بهذه الغادة تردّى به فيما أردت له من

شرور وآثام.

بزعبول: أكذب وسرق وكان قاتلا؟

سبائك: من جراء تهالكه على هذه الغادة، وابتغاء مرضاتها،

أتى كل منكر." [2]

فإذا كانت مهمة إبليس هي غواية البشر فهل يحدث العكس؟.

وهنا صور لنا الكاتب في المسرحية قدرة البشر على إغواء الشياطين فرسول الأبالسة "سبائك" إلى الأرض وبعد طول إقامته هناك عاد إلى عالم الأبالسة، وبجرثومة من جراثيم البشر ألا وهي جرثومة المغازلة:

زمهرير: (متحدث إلى جماعته...): يا له من منظر عجيب !

[1]-محمود تيمور، أشطر من أبليس، ص 13.
[2]-المصدر نفسه، ص 14-15.

إعصار: مغازلة وغرام، في مجلس التشريع والأحكام" !

أرقط: ما أسقم ذوقه !

إعصار: لم تبق لي ثقة "بسبائك" هذا... إنه لطول إقامته في الأرض عاد إلينا بجرثومة من جراثيم البشر !

زمهرير: أية جرثومة؟

أرقط: جرثومة المغازلة !

أنابيب: حقا ما اسخفها. إنها لا تسمن ولا تغني من جوع،

كانم أولى به أن يأتي لنا بشيء مفيد"[1]

ولم يمكن "سبائك" المتأثر الوحيد بالبشر بل ها هو زفاف كذلك:

خلوب: كنت أظن أنك تستمرئ حياة الأرض، مثوى بني

"آدم"

زفاف: أتسمين مثابتنا هذه قطعة من الأرض ايتها السيدة

"خلوب" ؟ أي أرض هذه التي نسكنها؟ منطقة

موحشة جرداء ليس بها من أنيس !...

خلوب: آه... فهمت. أنك تريد أن تسكن المدن في صحبة

البشر. لقد فتنتك الوان الحياة هنالك منذ بعثك عميد

المستشارين "أرقط" لتحبب الخمر إلى الناس، فلم

تعد تطيب لك عشرة إخوانك من الجن...

زفاف: كبرت كلمة تتهمنيني بها أيتها السيدة "خلوب" ..." [1]

[1]-المصدر السابق،ص 36.

فرسول الأبالسة "زفاف" إلى الأرض تأثر بحياة البشر على الأرض بل وعاد مخموراً لا يفيق:

خلوب: أوفدوك لتنشر السكر بين الناس، فلم يخفق

مسعاك، ولكنك عدت إلينا مخموراً لا تفيق... إني

لأعجب من قوة هذا الآدمي على إضلال غيره...

قادر هو على أن يفسدنا نحن... نحن الشياطين.

بالأمس أرسلوا السيد "سبائك" ليفسد في الأرض،

فعاد إلينا يحمل جرثومة الفساد الأكبر...

زفاف: تعنين جرثومة الحب !

(يتضاحك)

إن سبائك مازال غارقا حتى أذنيه في هذا الحب

خلبوب: وأنت تذهب إلى الأرض داعيا إلى الخمر، فتعود إلينا

وقد سرت إليك عدواها، وتمكنت منك جرثومتها." [2]

فسبائك المرسل إلى عالم البشر للإفساد والغواية عاد هائما عاشقا "وزفاف" المرسل لتحبيب الناس الخمر عاد مخموراً وهذا ما أدى إلى "خلوب" من التعجب من قوة هذا الآدمي.

وقوة وقدرة الإنسان لم تكن فقط في تأثيره في الأبالسة المرسلين إلى الأرض، بل أصبح واحد منهم واقتحم عالمهم وهذا ما نلاحظه في المقطع التالي:

زفاف: ما اسمك؟ !

الجني الثمل: خادمك "طغيان"

---

[1]-المصدر السابق، ص 49.
[2]-المصدر نفسه،ص71.

زفاف: من أي عشيرة أنت؟

طغيان: من عشيرة الفتاكين البواسل." [1]

فهذا الجني الثمل "طغيان" ما كان إلا الأمير الإنسي "زبرجد" الذي استطاع أن يقتحم عالم الأبالسة متنكرا في زيّ جني وليس هذا فقط بل استقدم معه خادمة "زعرور":

زعرور: ألم تستطع أنت يا سيدي: بحيلتك ومهارتك، أن

تضحك منه، وتستهزئ به، فتستر عنه شخصيتك

الآدمية، شخصية الأمير "زبرجد" العظيم، وتتخذ

لك اسم "طغيان"، وتبدو في هيئة شيطان؟

طغيان: لم أبلغ هذا المبلغ، إلا باتقائي الأساليب الشيطانية في

السحر، وتخرجي في كنف عميدة السواحر "بكباء"

زعرور: ما أعظمك وما أروعك يا سيدي الأمير "زبرجد"[2]

وهنا يصور لنا الكاتب "محمود تيمور" في هذه المسرحية الندية القائمة بين هاذين العالمين عالم الأبالسة من جهة وعالم البشر من جهة أخرى ويجعل الإنسان أشطر من إبليس وأقوى وأقدر منه.

التناص الاسطوري:

تناولت مسرحية "أشطر من إبليس" العلاقة الموجودة بين الإنسان والشيطان، وقد اعتمد الكاتب محمود تيمور فيها على توظيف أسطورة "فاوست" ولكن بصورة عكسية لما جاء في الأسطورة .

وتعد أسطورة "فاوست" من بين الأساطير التي راجت حولها الحكايات والقصص. فقد كانت "أساطير فاوست واسعة الانتشار في المانيا"[3]

---

[1]-محمود تيمور ، ص 72.

[2]-المصدر نفسه، ص 77-78.

[3] - Johann wolf gang ron Goethe, Faust, Traduction Gérard de Neval, Edition Gérnirr, paris, 1877, p7. نقلا عن فاوست، غوتيه،محمد عوض محمد،لجنة التأليف والترجمة والنشر،مصر،1929

وفي عموم أوربا، وتعد رائعة "فاوست" لجوته أحد المسرحيات العالمية والتي تناولت هذه الأسطورة.

ففكرة الاسطورة تدور حول ذلك الرجل الذي وهب نفسه واستسلم للشيطان، حيث تبدأ المسرحية بحوار بين الله والشيطان:

الربّ:

هل بقي شيء لم تقله؟ مالك لا يجئ إلا لتتهم، أما ترى مدى الدهر في الأرض شيئا حسنا؟

أبليس:

كلا أيها المولى ! إني لا أدري هناك إلا كل قبيح، كما هي الحال منذ القدم وإني لأشفق على بني الإنسان حين أرى حياتهم الملآى بالآثام، حتى لقد رثيت أنا للمساكين فلا أريد أن أعذبهم.

الرب: أتعرف فاوست؟

أبليس: الدكتور؟

الرب: خادمي

ابليس: أجل. وإنه ليسلك في خدمتك طرق غريبة. إن ذلك الأبله قد بات لا يرى لنفسه في الأرض قوتا أو شرابا، وذهبت به أحلامه وأوهامه إلى مدى بعيد. وإخاله مدركا سخفه وجنونه بعض الإدراك.

وتراه اليوم يتطلب زهر النجوم من السماء ويريد أن تخرج له الأرض أقصى ما يشتهي ويحب، وبعد هذا كله فلا شيء في العالم يستفي أوام نفسه الحائمة، ويطفئ غليل صدره الهائج."[1]

لينتهي هذا الحوار بين الله وإبليس برهان بينهما يدور حول الدكتور فاوست:

إبليس:

هل تراهنني على أن هذا العبد سيأبق من طاعتك؟

لا أطلب منك إلا أن تأذن لي كي أجره برفق إلى طريقي وسنتي

[1]-فاوست، غوتيه، ترجمة محمد عوض محمد، لجنة التأليف والترجمة والنشر، مصر، 1929، ص 3-4.

الرب:

لا أمنعك عن هذا ما دام على قيد الحياة.

على أن المرء قد تزل به القدم إذ يجد في السعي"[1]

فيمنح الرب الإذن للشيطان وهو متيقن بأن مساره الفشل لا محالة:

الرب:

لا ضير أني منحتك سؤلك وخليت بينك وبينه، حاول إن استطعت أن تحول تلك الروح عن ينبوعها الأسمى واجذبها أن قدرت إلى حضيضك ثم لتقف صاغراً حين يضطرك فشلك وعجزك إلى الاعتراف بأن الرجل الصالح –مهما أظلمت بصيرته– لا يلبث أن يهتدي إلى السبيل الأرشد والطريق الأقوم.

إبليس:

حسن جدا ! إن هذا الأمر لن يدوم طويلا. ولست أخشى أن أخسر الرهان. ومتى أدركت غايتي فأذن لي بأن أسر وأفتخر بما أحرزت من النصر"[2]

وقد كان الرهان في مسرحية "أشطر من إبليس" معاكسا تماما لما سبق، حيث يدور موضوعه على الوصية التي تركها "قطب" الشياطين الأكبر بعد موته لخليفته "بزعبول" وأراده أن ينفذها، وهذه الوصية لاقت احتجاجا ورفضاً من طرف البعض وهذا نظراً لأنها مخالفة لما اعتادوه في دستورهم الأعظم:

بزعبول: ولم لا نحاول أن نجلو للناس ما خفي عليهم من أمر أنفسهم،

فيكون لهم في ذلك تبصرة، ويكون لهم من ذلك صلاح

أرقط: هذه محاولات لا تدخل في نطاق ما توسدنا من عمل

وما نيط بنا مهمات، فأنت تكلفنا ما لم نألف،

[1]-المصدر السابق، ص 4-5.
[2]-المصدر نفسه، ص 05.

وما لا يقع لنا ببال... نحن نصلح البشر؟ !

يتضاحك

محاولة مكفول لها الإخفاق !

بزعبول: (غاضبا): علينا أن نحاول وحسب.

أرقط: هذا مروق من دستورنا الشيطاني المقرر، وتمرد على شريعة إبليس الأعظم !

بزعبول: (ناصحا): لا مروق ولا تمرد..." [1]

فإذا كانت أسطورة فاوست تدور حول فكرة إغواء وإفساد إبليس لفاوست فإن مسرحية أشطر من إبليس تدور حول محاولة الأبالسة إصلاح البشر.

والتطرق لموضوع الجن والأبالسة، وعلاقة البشر بهم، كانت مطروقة كذلك في مختلف القصص والحكايات الشعبية حيث نجد مثلا في سيرة سيف بن ذي يزن:

"... وكان في ذلك الزمان وذلك العصر والأوان الإنس يصحبون الجن والجن يصحبون الإنس ويتحدثون معهم ولا يفزعون منهم ولا يمنعون بعضهم عن بعض، ويظهرون على وجه الأرض إلى زمن ظهور سيد الملاح ورسول الملك الفتاح سيد الأنام..." [2]

ويقترب توظيف محمود تيمور لشخصية "الأمير زبرجد" في المسرحية من شخصية الأسطورة: "سيف بن ذي يزن" في السيرة وفي قدرته الخارقة في التعامل مع الجن والتغلب عليهم.

ومساعدة الساحرة نكباء "الأمير زبورجد" أو "طغيان" في تعلم السحر وولوج عالم الأبالسة":

زعرور: ألن تستطع أنت يا سيدي، بحيلتك ومهارتك، أن

تضحك، وتستهزئ به، فتسر عنه شخصيتك

الآدمية، شخصية الأمير "زبرجد" العظيم، وتتخذ

[1]-محمود تيمور، أشطر من إبليس، ص 22-23.
[2]-سيرة الملك سيف بن ذي يزن، المكتبة الثقافية، بيروت، لبنان، دت، ج1، ص 12.

لك اسم "طغيان"، وتبدو في هيئة شيطان؟

طغيان: لم أبلغ هذا المبلغ، إلا بإتقاني الأساليب الشيطانية في

السحر، وتخرجي في كنف عميدة السواحر "نكباء"

زعرور: ما أعظمك وما أروعك يا سيدي الأمير "زبرجد"[1]

هذه الفكرة تقترب كثيرا من صورة الحكيمة "عاقلة" ومساعدتها لسيف بن ذي يزن في الحصول على كتاب "تاريخ النيل" في السيرة"[2]

كذلك يقترب تصوير الكاتب محمود تيمور لموت شخصية "قطب" زعيم الأبالسة الأكبر في مسرحية "أشطر من إبليس" من صورة موت المارد في السيرة، حيث احترق جثمان "قطب الشياطين" وانبعث منه الدخان لتختفي بعد ذلك جثة زعيم الأبالسة الأكبر:

"يبدو جثمان قطب الشياطين وقد أخذ يحترق

على مهل، وينبعث منه دخان أزرق، فيجثوا

"بزعبول أمام الجثمان، والدخان حوله يتكاثف،

فتخبو الأضواء وتعم الحلكة، ثم يدوي صوت انفجار

عنيف.

تنقشع سحب الدخان شيئا فشيئا، وتعود الأضواء

إلى سابق عهدها، فيرى "بزعبول" على حاله.

جاثيا أمام السرير وقد اختفت جثة قطب الشياطين." [3]

وفي السيرة نجد أن سيف التقى بالمارد فقطع له يده اليسرى بضربة من سيفه المطلسم ليقوم هذا المارد بأخذ " يده المقطوعة من على الأرض وجعلها تحت ابطه ولزقها محل القطع خوفاً أن يخرج الدخان

[1]-محمود تيمور، أشطر من إبليس، ص 86-87.
[2]-أنظر: سيرة الملك سيف بن ذي يزن، المكتبة الثقافية، بيروت، لبنان، دت، ج1، ص 112.
[3]-محمود تيمور، أشطر من إبليس، ص 20.

لأن الجن لا يسيل له دم لأنهم خلقوا من النيران بإذن الرحيم الرحمان الذي خلق الإنس والجان ثم إن المارد المختطف نشر أجنحته وطار من وقته وساعته"[1]

ليلتقي سيف بن ذي يزن بالمارد بعد أحداث كثيرة ويقطع له يده الثانية وإذا بيد المارد قد طلع منها دخان وبعد الدخان شرار وبعد الشرار طلع منها نار هذا والمارد يصيح مما به من العذاب حتى احترق وصار كوم تراب ثم مات"[2]

والملاحظ كذلك هو أن صورة اختطاف "فضلى العذاري" من طرف الأبالسة في المسرحية:

خلوب: ...لقد اختطفها الزعيم وما برحت طفلة رضيعا،

اختطفها من كوخ يأوي إليه آدمي من معشر الرعاة،

وما لبث الزعيم أن أنزل الطفلة هذه البقعة، حيث أقام

لهذا القصر البلوري الفاخر وسط البحيرة، وأحاط القصر

ببستان يحفل بالطرائف، ثم نشر السحب فوق سطح

البحيرة، اختفاء للقصر عن العيون.

زفاف: واستقدم لهذه الطفلة السعيدة جميع الحواضن والمربيات

لينشئها على أقوم السبل، ويلقنها الحكمة والخير،

وببعدن عنها دواعي الشر، ويجعلنها بحق جديرة بذلك

اللقب الذي أطلقه عليها: "فضلى العذارى"...."[3]

يقترب كثيرا هذا التصوير من صورة اختطاف الأميرة ابنت ملك أقصى الهند في حكاية الليلة الثانية عشر من حكايات ألف ليلة وليلة:

[1]-سيرة الملك سيف بن ذي يزن، ص 75.
[2]-المصدر نفسه، ص 142.
[3]-محمود تيمور، أشطر من أبليس، ص 58.

"... فاعلم أني بنت ملك أقصى الهند صاحب جزيرة الأبنوس وكان قدر زوجني بابن عمي فاختطفني ليلة زفافي عفريت اسمه جرجريس ابن رجموس ابن إبليس، فطار بي ونزل في هذا المكان ونقل إليه كل ما أحتاج إليه من الحلي والحلل والقماش والمتع، والطعام والشراب..." [1]

وعموما ما يمكن قوله هو أن تناص مسرحية "أشطر من إبليس" مع هذه القصص أو الحكايات والأساطير لا يشكل ضعفا للإطار العام للمسرحية وموضوعها وأحداثها، بل بالعكس فإن دلّ فإنما يدل على الثقافة الواسعة والإطلاع الكبير للكاتب حيث شكلت هذه الأساطير والحكايات رافداً ومنبعا مهما استلهم منه الكاتب أحداث المسرحية.

[1]-ألف ليلة وليلة، دار صادر، بيروت، لبنان، ط2، 2008، ص 46، ج1.

ما يمكن قوله عموما ان اثر البعد الاسطوري في بنية اللغة في مسرحية اشطر من ابليس للكاتب محمود تيمور كان واضحا من خلال اللغة الشعرية التي اعتمدها الكاتب في نصه، فقد بينت مختلف الانزياحات من تقديم وتاخير وتكرار و حذف واعتراض ، الخروج عن النمطية المألوفة والانزياح بها بعيدا الى عالم اللاواقع ، عالم الرموز والدلالات والايحاءات، عالم الاسطورة.

هذه الاسطورة التي كانت مصدرا مهما اعتمده الكاتب في نصه ليعبر عن الواقع باللاواقع وبينت بحق على الثقافة الواسعة والاطلاع الكبيرين للكاتب على اساطير مختلفة ومعارف متنوعة انصهرت معا من خلال التناص الذي بينها لنا. فهذه اللغة سمت عن اللغة العادية لتصل الى اللغة الابداعية

الفصل الثاني

البعد الاسطوري للشخصية في مسرحية اشطر من ابليس

اولا- الشخصية الاسطورية في المسرح

ثانيا- أبعاد الشخصية في المسرح

الشخصيات الأسطورية في المسرحية:

إن الشخصية في الأدب المسرحي تقود الأحداث وتنظم الأفعال بل وتعتبر "العنصر الوحيد الذي تتقاطع عنده كافة العناصر الشكلية الأخرى بما فيها الاحداثيات الزمنية والمكانية"[1].

وطريقة بناء الشخصية في النص المسرحي تختلف من كاتب لآخر، وهذا حسب نظرتهم للموضوع وأهدافه، وحسب خبرتهم الفنية وتجربتهم الإبداعية كذلك.

والتطرق للشخصية الاسطورية في الأدب المسرحي يستدعي من المؤلف أو الكاتب أن يرسمها ويخرجها بطريقة مغايرة تماما عن طريقة رسم الشخصيات العادية الأخرى، فهي شخصية غير عادية، لذلك يتم إخراجها عن الإطار الواقعي المألوف.

والأسطورة تعتبر من بين أهم الأجناس الأدبية التي يمتزج فيها الواقع مع اللاواقع ويصبح من ثم أبطالها واقعيين وأسطوريين في نفس الوقت.

فالبطل الاسطوري يتسم بصفات بشرية واقعية، يقوم بمعجزات يعجز البشر العاديون عن القيام بها.

إذ تتميز هذه الشخصية "بمواصفات خاصة كقدرتها المعرفية الخارقة ومنها تبصر المستقبل ومعرفة المصير، ويكاد أن يكون فرداً من الآلهة أو قريبا منهم وينظر إليها كونها غير عادية"[2]، تختلف عن باقي الشخصيات الاخرى حولها

إنها شخصية غير عادية لأنها "تتميز عن الناس العاديين بسلوكاتها وأفعالها إلى أن ترتقي إلى مستوى الآلهة"[3] الذين يختلفون عن باقي الشخصيات العادية، والبطل الاسطوري يوحّد ما للإنسان وما للإله وما للمجهول وما للمعلوم، الواقعي والمرجّو، الظاهر والباطن، المرئي"[4] فهو يقوم بالمعجزات فيتحدى العواقب والخوارق، إنه إنسان مختلف تماما عن الناس العاديين.

---

[1]- حسن بحراوي بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 1990، ص 20.

[2]- د.فيصل لعيبي حمودة، زياد طارق شاكر، تناص الشخصية الأسطورية والبنية المتحولة للمكان في الفيلم السينمائي، مجلة كلية التوبة الأساسية، جامعة بابل، العراق، المجلد 21، العدد 91، 2015، ص 255.

[3]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4]- المرجع نفسه، ص 256.

وكل مسرحية متكونة من مجموعة من العناصر التي تبنيها، فتصبح وحدة واحدة متكاملة ومنسجمة مع بعضها البعض، وأي خلل يصيب عنصراً معينا فإنه يؤثر بشكل واضح على باقي العناصر.

ومن بين العناصر المهمة التي تجذب القراء للنص والمشاهدين للعرض هي الشخصية حيث "تلعب الشخصية دورها الرئيسي في بلورة الصراع الدرامي وتأجيجه من خلال تطوير الحدث المسرحي، ومن ثم فالشخصية هي محور هذا الصراع والكشف عن دلالات الحدث المسرحي والفكرة والأفكار المراد إيصالها للمتلقي".[1] ونجاح الكاتب مرهون بنجاحه في رسم شخصيات ملائمة للحدث ولرؤيته الفنية وفكرته الإبداعية.

وعنصر الحوار تتبادله شخصيات المسرحية، وفي كل مسرحية هناك صراع دائر بين شخصيات المسرحية بحسب أحداثه، وينمو الحدث ويتطور في المسرحية بواسطة الشخصيات، فهي العنصر الجذاب والمؤثر في المتلقي.

و"الشخصية المسرحية لا تؤثر فينا، و نقتنع بها إلاّ إذا نجح المؤلف نجاحا تاما في أن يوهمنا بأنها هي التي تتحدث وتسعى وتشقى، وتصارع وتفكر، وأن تفكيرها ومشاعرها نابعان من ذاتها، طبيعتها، وظروف الحياة التي اشتبكت فيها".[2]

وظروف الحياة والأجواء التي تعيشها شخصيات مسرحية "أشطر من ابليس" لكاتبها "محمود تيمور" هي ظروف وأجواء استثنائية، وطبيعة عيش غير عادية هي حياة غير التي اعتدناها، وكائنات غير التي ألفناها، إنها شخصيات تسبح في أجواء أسطورية.

و تحدثنا الكثير من الأساطير عن "دخول الإنسان في صراع كثير مع الكائنات الأسطورية والمخلوقات الخرافية، وهو صراع يعكس من جهة قسوة الصراع وعدم تكافئه، ومن جهة ثانية يكرس بطولة شخصيات الأساطير، إذ على الرغم من قوة الكائن الاسطوري، الذي غالبا ما يكون شريراً لا يعرف رحمة، ويكاد الانتصار عليه يكون مستحيلا بسبب الطاقات الخارقة التي يملكها، إلا أننا نجد البطل في الغالب على الرغم من تلك الأحوال ينتصر على ذلك الكائن"[3] فيصبح بطلاً أسطوريا وشخصية

---

[1]-نصر محمد عباس، فن الدراما المسرحية، رؤية تاريخية نقدية، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2001، ص 51.

[2]-عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية، دار النهضة العربية، بيروت لبنان، 1978 ،ص 24.

[3]-د.سناء شعلان، الأسطورة في روايات نجيب محفوظ، نادي الجسرة الثقافي والاجتماعي، قطر، 2006، ص 146.

خارقة لا مثيل له في الحياة العادية، وبذلك تعتبر الشخصية الأسطورية، الشخصية البطلة التي تحدث الخوارق والكائنات الأسطورية كذلك، فاستطاعت الانتصار عليها بل وفي بعض الأحيان تطوّعها وتكرسها من أجل خدمتها ومساعدتها.

ومن ثم "يبرز البطل على أنه أهم شخصية في الأساطير، وبطولته تعدّ تعبيرا عن الجماعة كلها، فهو يعبر عن آمالها ومخاوفها وطقوسها ومعتقداتها، قبل أن يكون معبراً عن ذاته كفرد متخير"[1].

والشخصيات الأسطورية "لا تتأثر باحتدام الحوادث، بل تظل كما هي بصفاتها ومميزاتها في مواجهة أقدارها، وتتصرف وتتحدى لأنها لم تعرف إلاّ العظمة والسلطان"[2]، وعظمتها جاءت من خلال تحدّي الأزمات والمواقف من خلال القوة الكبيرة والخارقة التي تمتلكها والثبات في الأزمات، ولذلك هي شخصيات غير عادية.

وحتى تكون شخصيات أسطورية، شخصيات غير عادية أو مألوفة فهي بحاجة إلى "قوى تتجاوز الشرط البشري وإمكاناته وتلتحم بالخارق المتجاوز لمجموع القوى البشرية"[3]، فما يمتلكونه من صفات وما يميزهم من أفعال لا يمكن أن نلحظه أو نلمسه عند باقي البشر.

وتتجلى أول ملامح الشخصية الاسطورية في مسرحية "أشطر من ابليس في القدرة على إقامة علاقة سلمية أو صراعية مع عالم الأبالسة.

هذه العلاقة التي يراها البشر صراعاً مع الشياطين غير معروف النهاية، فهاهو الأمير "زبرجد" يبين للأميرة "أزاهير" أن الأمر الذي قامت به عندما ضربته بالسيف في يده، حينما رأته يراقص ابنة عمه، ما هو إلا من عمل الشيطان:

زبرجد: إن السيف في يدك يا أزاهير يفقد مضاءه !

أزاهير: لقد أتت أزاهير أمراً منكراً...

زبرجد: لم يكن لك يد فيما فعلته

1-المرجع السابق، ص 194.
2-المرجع نفسه، ص 197.
3-المرجع نفسه، ص 198.

أزاهير : كيف ذلك

زبرجد: إن ما فعلته من عمل الشيطان

"قرنفل" يقدم

قرنفل: أجل من عمل الشيطان ... نعوذ بك يا رب من

الشيطان الرجيم"[1]

لتؤكد أزاهير أنها هي التي ضربت بالسيف ولا شأن للشيطان فيما اقترفت:

أزاهير : ما شأن الشيطان فيما عملت؟ أنا التي ضربت بالسيف

زبرجد: إن الشيطان هو الذي يحرك يدك.

أزاهير : أين هو الشيطان؟ ومن يكون؟

قرنفل: (في تخوف): إنه كان غير منظور يحيط بنا أينما

نكون، ويكيد لنا دون أن نراه، ويدفعنا إلى اقتراف

المنكرات والآثام... إنه عدونا اللدود...

أزاهير : ما أفظع الشيطان! ... أتراني قد وقعت في حبائله؟!

زبرجد: كل منا فريسة الشيطان... إن حياتنا صراع مرير معه

أزاهير : ترى لمن تكون الغلبة؟

زبرجد: هذا أمر لا يعلمه إلا الله." [2]

لكن هذا الأمر يراه عالم الأبالسة ذريعة يستر بها البشر نقيصتهم:

---

[1]-محمود تيمور، أشطر من ابليس، ص 126.

[2]-المصدر نفسه، ص 126، 127.

أرقط: أعترف لك –يا سيدي أنك قد أقمت البرهان الصحيح

على أن الإنسان يحمل في طيات نفسه أسباب تعاسته

وأن بين يديه إسعاد نفسه أو إشقاءها !

بزعبول: وإنه يتخذ دائما من الشيطان ذريعة يستر بها نقيصته،

ويبرئ نفسه. على أنه قليلا ما يؤثر جانب التلطف

بنا، والملاينة لنا، فيتجافى بأوزاره عنا، يعزوها حينا

إلى الزمن، ويرمي بها حينا وجه القضاء والقدر، إنه

–حقا– لمخلوق عجيب!" [1]

والقدرة على إقامة علاقة سلمية أو صراعية مع عالم الأبالسة، عالم الجن والشياطين تخصّب الشخصية بهالات أسطورية خاصة تسمح بتداخل عالمي الإنس والجن في وحدتي المكان والزمان، والمحددتين بالفعل، لا بمحددات زمانية ومكانية معروفة ومميزة"[2].

"فزبرجد" أو ما يطلق عليه كذلك بـ"طغيان" اكتسب أسطوريته من خلال ما يحمله من صفات وأفعال، أصبغت عليه هالة الأسطورية.

فقد استطاع الولوج إلى ذلك العالم، عالم الأبالسة الأسطوري، بل وأصبح واحداً منهم يصعب التمييز بينه وبين باقي الأبالسة. فقد تمكن من إقامة علاقة مع عالم الأبالسة، هذه العلاقة التي كانت سلمية في البداية لتتحول إلى صراع بينه وبين الأبالسة في النهاية.

وقد بدأت رحلته عندما كان يأتي في مرات عديدة مع الصيادين إلى المنطقة وسط البحيرة، فجذبت انتباهه تلك السحب الموجودة دائما في مكان وسط البحيرة، وألهمت تساؤله وحيرته في الشيء الذي يخفيه:

---

[1]-المصدر السابق، ص 132.

[2]-د.سناء شعلان، الأسطورة في روايات نجيب محفوظ، مرجع سابق،ص 226.

طغيان: أتيت هنا مع الصيادين مرات، فأحسست أن المكان

يسوده جوّ من الإسرار، وتشيع فيه ألوان من الغرائب

"يشير إلى الثغرة وخلفها تتراءى السحب:

إنها سحب أكاد أحسبها جامدة !

زعرور: الحق أنها تمر يا سيدي...

طغيان: نعم تمر في تباطؤ ... هذا صحيح، لكنها لا تنقشع

أبداً... إن المنطقة وسط البحيرة، وهي دائما مغشاة

بالسحب ... ليت شعري ماذا تخفي هذه السحب

المتلاحمة؟!"[1]

وهذه المنطقة أوجدها زعيم الأبالسة "بزعبول" بنفثة من نفثات السحر:

زفاف: (وقد أشار إلى الثغرة، تتراءى خلفها البحيرة والسحب):

أنظر يا "سرعرع". ألا تعلم يا غبي ما هذا الذي تشهده

حيالك؟!

سرعرع: إنها البحيرة العظيمة المسماة: "بحيرة الأجاج". لم

تكن من قبل في هذه المنطقة، ولكن زعيمنا "بزعبول"

أوجدها من العدم بنفثة من نفثات السحر.

زفاف: والمنطقة التي تحيط بهذه البحيرة؟!

سرعرع: منطقة بشعة جرداء، لا تصلح أن تكون مأوى لشيء،

[1]-محمود تيمور،اشطر من ابليس، ص 79.

حتى الحشرات والهوام، وإنها لقاصية عن العمران، وقد

تخيرها "بزعبول" على هذا الوضع ليبلغ فيها غرضه المنشود." [1]

"فزعبول" زعيم الأبالسة اختار المنطقة بعيدة عن العمران وبعيدة عن السكان حتى لا يكتشف البشر ما يخفيه فيها، لكنّ فطنة الأمير "زبرجد" حالت دون ذلك فقد أحسّ أن هناك خطبا ما، فكررّ الزيارة لها عدّة مرات.

وهذا ما جعل الشك والارتياب يدبّ داخل عالم الأبالسة:

خلوب: أثمة ما يثير ارتيابك بشيء يا سيدي المستشار؟

أرقط: لا...لا... إن هي إلا شائعات...

خلوب: أية شائعات هي؟

أرقط: يقال إن إنسيا يلم بهذه البقعة.

خلوب: أيجرؤ امرؤ على أن يقترب من المنطقة؟ لقد أيقن ينو

"آدم" أن هذه البقعة تكفلها الزوابع العاتيى، وأن

الالمام بها غير مستطاع لأحد.

أرقط: سينجلي الأمر بعد حين..." [2]

وكذلك الأمر بالنسبة لحراس البحيرة فقد لمحو شبحه:

زفاف: ما وراءك من الأخبار يا "سرعرع"؟

سرعرع: وهل عندي خبر إلا خبر هذا الآدمي العجيب الذي

لمحوه يرتاد المنطقة؟

---

[1]- المصدر السابق، ص 56.

[2]- المصدر نفسه، ص52.

زفاف: ذلك نعلمه ... أثمه من جديد؟

سرعرع: لقد لمحت شبحه بعين رأسي، بعين رأسي أنا!

زفاف: ألم تأخذ به؟

سرعرع: ما كدت أعجل إلى ناحيته، حتى تزايل عن، فلم

أجد له من أثر... لكأنه قد تطاير بخاراً في الهواء!

خلوب: أكاد أوقن أنك واهم... ليس في هذه البقعة من آدمي،

لا ظل لآدمي، كيف يستطيع أن يتزايل وكأنه يتطاير

في الهواء بخاراً؟ أظننت أن له مقدرتنا على التزايل

والتطاير؟ أذهب عنك أنه آدمي من ماء وطين؟ مهما

يكن أمر فعلينا أن نضاعف اليقظة، وأن نشتد في

الحراسة. إني راجعة إلى القصر البلوري، لأتفقد

ربيبتي"أزاهير"[1]

"فزبرجد" يعتبر على شاكلة الأبطال الأسطوريين، إنه إنسى غير عادي، إنه آدمي عجيب، تعجبت منه الأبالسة وذلك لمقدرته على التزايل والتطاير في الهواء بدون أن يرونه فقد لمحوا طيفه فقط ولم يحدّدوا من هو هذا الشخص.

ومن هنا "فزبرجد" هو النموذج لأسطورية الصفات والخصائص، فقد استطاع اقتحام عالم الأبالسة للتعرف على ما تخفيه تلك السحب وسط البحيرة، وكان هذا بواسطة السحر، والذي يأتي شكلا من أشكال القوة الاسطورية التي امتلكها "زبرجد" لإقامة علاقة مع عالم الأبالسة:

زعرور: ألم تستطع أنت يا سيدي، بحيلتك ومهارتك، أن

[1]-محمود تيمور ،اشطر من ابليس، ص 68-69.

تضحك منه، وتستهزئ به، فتستر عنه شخصيتك

الآدمية، شخصية الأمير "زبرجد" العظيم، ونتخذ

لك اسم "طغيان"، وتبدو في هيئة شيطان؟

طغيان: لم أبلغ هذا المبلغ، إلا بإتقاني الأساليب الشيطانية في

السحر، وتخرجي في كنف عميدة السواحر "نكباء"

زعرور: ما أعظمك وما أروعك يا سيدي الأمير "زبرجد"[1]

واستطاع كذلك أن ينتمي إلى عشيرة "الفتاكين البواسل" من ألجن الأحمر" فلم تستطع الشياطين التعرف عليه، بل أصبح واحداً منهم وذلك من خلال القوة الأسطورية التي امتلكها:

طغيان: نهيتك يا زعرور، أن تجري على لسانك لفظ

الأمير ... أنا هنا "طغيان"، أنتمي إلى عشيرة

"الفناكين البواسل"

زعرور: من "الجن الأحمر" ... هذا مفهوم، وأنا "زعرور"

تابعك، من عشيرة "الجن الأزرق"[2]

وبقوته تلك وبصفاته التي أصبغت عليه هالات أسطورية استطاع كذلك أن يجلب معه خادمة "زعرور"، ولم يستطع الشياطين التعرف عليهما، فقد اتخذوا سحنة من أبشع المظاهر: وأصبحا يعملان كباقي الأبالسة في عالمهم:

طغيان: ونحن نعمل في خدمة الزعيم "زفاف"

زعرور: وهو راض عنا كل الرضا. ما أعجب حالنا: أناس

[1]-المصدر السابق، ص 77-78.

[2]-المصدر نفسه، ص 76.

من البشر، يستخون في زي شياطين!

"يحدق في الأمير"

بالله ! كيف تنكرت سماتك الجميلة في هذا المظهر

البشع؟ معذرة يا سيدي عما أقول. لقد اتخذت لك

سحنة من أبشع السحنات.

طغيان: أما أنت يا "زعرور"، فالحمد لله على أننا لن نلق

جهداً ولا عنتا في سبيل تغيير سحنتك ... لقد كانت

لك بين البشر سيماء العفاريت!"[1]

"فزبرجد" أو ما يسمى "طغيان" اكتسب أسطوريته من خلال إقامته علاقة مع عالم الأبالسة، ذلك العالم الأسطوري الذي يجهله الكل، واستطاع من خلال القوة التي يمتلكها أن يلج هذا العالم، وصفاته التي تفرد بها خوّلته أن يكون أحد جنود عالم الأبالسة الموثوق بهم، بل واستطاع التغلب عليهم وهذا من خلال الهروب مع "الأميرة "أزاهير" التي ظلّ الأبالسة يحرسونها.

وهو كذلك "الأمير" الحاكم والآمر والناهي، والكل يأتمر بأمره في عالم الإنس، لأنه حاكم لبلدة وملك وسلطان وهذا ما يجعله شخصية مقدسة تتحكم بالجميع.

فاكتسبت بذلك هذه الشخصية أسطوريتها من خلال تلك الصفات والخصائص والأفعال التي تميزها.

لكن رغم بطولته الأسطورية، فهو يعود لإنسانيته.

فهو يحمل من صفات البشر الضعف والانسياق وراء الأهواء، مثلما يحمل أي بشر آخر، فها هو يحترق شوقا لرؤية أزاهير، ولا يحس بالارتياح إلا حين ملاقاتها:

زبرجد: منذ لقاءنا أمس، لم يبرح خيالك عيني... إنه يملأ

[1]-المصدر السابق، ص 76.

علي أقطار نفسي...

أزاهير: كيف؟ اشرحي لي ما تقولين...

وزيديني بيانا...

زبرجد: أعترف لك يا "أزاهير" أني بك مشغوف.

أزاهير: ماذا تقصدين؟

زبرجد: إني أحس لك الشوق إذا بعدت عنك، وأحس الارتياح

إذا رأيتك.

أزاهير: أمر عجيب أجده أنا أيضا...

زبرجد: ماذا؟

أزاهير: منذ وصلت بين روحي وروحك بهذه... بهذه...

زبرجد: (متمّما): بهذه القبلة !

أزاهير: أجل، بهذه القبلة... منذ وصلت بها بين روحي

وروحك، أحس أنا أيضا هذا الشوق إذا بعدت عني،

وأحس الارتياح حين ألقاك..." [1]

والأميرة "أزاهير" هي إحدى الشخصيات الرئيسية في المسرحية، حيث وجدت نفسها في أجواء أسطورية تحيط بها من كل جانب، لذا فقد اضطلعت بحمل صفات أسطورية، هذه الصفات والأجواء هي التي رفعتها إلى مرتبة القداسة، فالخدم من حولها، يأتمرون لأمرها.

[1]-المصدر السابق، ص 108، 109.

كيف لا وقد اختار اختارها الأبالسة لتطبيق تجربتهم، المتمثلة في تربية إنسان فاضل خالي من الشرور والمآثم من جهة ومن جهة أخرى ليبينوا أن الأبالسة موطن الخير لا موطن الشرور، فهم أبرياء مما يفعله ويقترفه الإنسان من شرور:

زمهرير: (يتقدم منحنيا أما بزعبول في إباء): وماذا يرى زعيمنا

الجديد؟

بزعبول: أريد يا "زمهرير" أن نثبت لبني آدم أننا أبرياء ممّا

يكسبون من إثم وعصيان، وأن الشر في بيئتهم ناجم،

وفي نفوسهم كمين، فلا يظن أحد منهم بنا الظنون." [1]

وقد اكتسبت شخصية الأميرة "أزاهير" أسطوريتها من خلال الأجواء الأسطورية والعالم الاسطوري الذي أجبرت في العيش فيه منذ صغرها:

خلوب: ... لقد اختطفها الزعيم وما برحت طفلة رضيعا،

اختطفها من كوخ يأوي إليه آدمي من معشر الرعاة،

وما لبث الزعيم أن أنزل الطفلة هذه البقعة، حيث أقام

لها القصر البلوري الفاخر وسط البحيرة، وأحاط القصر

ببستان يحفل بالطرائف، ثم نشر السحب فوق سطح

البحيرة، إخفاء للقصر من العيون.

زفاف: واستقدم لهذه الطفلة السعيدة جمع الحواضن والمربيات،

لينشئها على أقوم السبل، ويلقنها الحكمة والخير،

ويبعدن عنها دواعي الشر، ويجعلنها بحق جديرة بذلك

[1]-محمود تيمور،اشطر من ابليس، ص 22.

اللقب الذي أطلقه عليها: "فضلى العذارى"..."[1]

هذه الأجواء التي جعلتها لا تفقه عن حياة البشر أي شيء غير ذلك العالم البعيد، عالم الصخب والشرور:

زبرجد: (مندفعا): إني لست من أهل هذه البقعة...

أزاهير: أأنت إذن من العالم البعيد؟

زبرجد: (متهللا): أتعرفين شيئا عن هذا العالم؟

أزاهير: إنه عالم الصخب والشرور." [2]

ونشأت في بيئة كلها من الحواضن والمربيات لينشئنها على أقوم السبل وهو ما جعلها لا تفرق بين الذكر والأنثى، فكل من يحيط بها إناث، الأمر الذي أدى إلى مخاطبة "زبرجد" بصيغة التأنيث وهو ما نبهه إليها:

زبرجد: (يترشف من الشراب): شراب سائغ لذيذ، لم أذق

مثله فيما ذقت من ألوان الأشربة

أزاهير: أترينه كذلك يا صديقتي؟

زبرجد: (بعد صمت): أنا صديقك لا صديقتك!

"يرنو إليها مبتسما"

أزاهير: ماذا تعنين؟

زبرجد: أتسمحين لي أن أنبهك إلى خطأ تقعين فيه، وأنت

تتحدثين إلي؟

1-المصدر السابق، ص 58.

2-المصدر نفسه، ص 88.

أزاهير: أي خطأ تعنين؟

زبرجد: تخاطبينني بصيغة التأنيث؟

أزاهير: لا أفهم ما تقصدين...

زبرجد: إن دنياك التي تحيين فيها كلها دنيا إناث. أما دنياي

ففيها الإناث والذكور.

أزاهير: (محدقة إليه، دهشة): ابيني ما تقولين، فإني لا

أفهم منه شيئا...

زبرجد: إن الإنسان يا "أزاهير: نوعان: ذكر وأنثى، وإني من

النوع الذي لم تعرفيه في دنياك المحدودة التي ليس فيها إلا

إناث..." [1]

وما نلمسه أن أزاهير نشأت في بيئة تخلوا من الذكور، وخطابها كان دائما بصيغة التأنيث لمن تحاوره، فهي تعودت على محاورة مربياتها وخادماتها.

فكل شخصية في أي نص مسرحي كان "تولد ضمن بيئة وليس في فراغ ثم تنمو ضمن علاقتها مع الشخصيات الأخرى"[2] فتتأثر بالبيئة التي تعيش فيها.

هذه الفتاة التي تمت تربيتها على أسس الفضيلة في عالم الأبالسة، بدأت تتغير سلوكياتها وأفعالها بمجرد أن تعرّفت على ذلك الإنسي القادم من عالم الصخب والشرور، ذلك الأمير الذي عرّفها عن ذلك العالم البعيد الذي لم تره قط منذ ولادتها فيه.

فهي إحدى الشخصيات النامية في المسرحية، فقد تغيرت أفعالها بتغير المواقف والأحداث في المسرحية.

---

[1]- المصدر السابق، ص 112 ، 113.

[2]- عبد الله خمار، تقنيات الدراسة في الرواية (الشخصية)، دار الكتاب العربي للنشر والتوزيع والترجمة، الجزائر، 1999، ص 30.

فها هي تقترف ذنبا لم تقم به من قبل:

خلوب (مهتاجة): أجربت الشر؟

"أزاهير تصمت

تكلمي ... أجيبي...

أزاهير: لقد كذبت، والكذب شر.

خلوب: (شاهقة في دهشة): ولم فعلت هذا؟!

أزاهير: أحببت أن أجرب الشر بنفسي.

خلوب: (ضاربة بيدها على صدرها مولولة)): ويحك! ... أنها

أول مرّة في عمرك النقي تقترفين فيها هذا المنكر! [1]

هذه الفتاة التي لقبوها بـ "فضلي الغذارى" أعجوبة الأعاجيب تربّت في جو من الطهلر والصفاء وغرسوا في قلبها حب الفضيلة والخير:

خلوب: (في توكيد): ثق يا سيدي العميد أن كل شيء

يجري وفق الخطة المرسومة، إن "أزاهير"، منذ هبطت

قصرها البلوري وهي طفلة ترضع، حتى يومها الحاصر

وهي فتية في زهرة الصبا، لم تقع عينها على رجل، إنها

لم تعرف غير المرأة من صاحب وعشير، وإنها تحيا في

قصرها معنا نحن حواضنها ومربياتها ناجية كل النجاة من

عوامل الشر وبواعث الألم، لقد أحطناها بجو من الطهر

[1]-محمود تيمور، أشطر من ابليس، ص 100.

والصفاء وغرسنا في قلبها حب الفضيلة والخير، حتى

أصبحت أعجوبة الأعاجيب. إنها –حقا– ملك

طهور.

أرقط: "أزاهير" ملك طهور! ... أيكون "بزعبول" زعيم

الأبالسة، قد استطاع حقا أن يجعل من نسل "آدم"

–رمز الشر كله– ملكا طهوراً؟!

أخلوب: هذا هو الواقع يا سيدي العميد"[1]

اكتسبت أسطوريتها من ذلك العالم الذي تربّت ونشأت فيه، وهذا ما جعلها شخصية مقدسة وملك طهور في عالم الأبالسة.

وهذه الفتاة التي كانت تجربة الأبالسة في تربية إنسان فاضل، وأنهم ليسوا مصدر الشر بل بإمكانهم عمل الخير:

زفاف: لقد بدأت أعتقد أن زعيمنا "بزعبول" على حق فيما

فكر فيه وفيما نفذه.

خلوب: ليثبت أننا –معشر الشياطين– لسنا مصدر الشر،

وأن علينا القيام بتجربة جديدة هي عمل الخير"[2]

تغيرت أفعالها وانقلب ذلك الملك الطهور إلى جرثومة المفاسد بمجرد تعرفها على الأمير "زبرجد" حيث قامت بالهروب معه إلى عالم الإنس، فأحدثت بلبلة كبيرة وفاجعة أليمة داخل العالم الأسطوري عالم الأبالسة ويقع بذلك اللوم عليها:

أرقط: اللوم واقع عليها هي أيها الزعيم ... إنها المكر المجسّم

1-المصدر السابق، ص 63.
2-المصدر نفسه، ص 56.

والخبث المصور، هي التي رضيت أن تبرح القصر معه

بزعبول: ولكنه هو الذي دبّر المكيدة، ومهد الطريق

أرقط: لو لم تكن هي على استعداد طبيعي لاستقبال هذا

الباعث، لما استطاع هو أن ينال مأربه.

بزعبول: (صائحا): قلت لك: إنه المجرم الأول

أرقط: (صائحا): بل هي جرثومة المفاسد، وأس المكايد

بزعبول: (في صيحة عاصفة): بل هو... هو!

أرقط: بل هي... هي ...!

"يهم بزعبول بضرب أرقط بالمزرية

فيتقدم أرقط مبديا أسفه واعتذاره

أرقط: هدوءاً سيدي الزعيم، ولنتصالح... ليس ثمة خلاف

بيننا. كلاهما مجرم أثيم... إنهما من أرومة واحدة،

أرومة الفساد والضلال، وأرومة الإنسان! [1]

وبذلك تعود "أزاهير" لطبيعتها الإنسانية وتهرب مع أول إنسي تراه، بالرغم من أن الأبالسة أحاطوها بهالة قدسية وقاموا بتربيتها على أسس الفضيلة وبعيداً عن كل الشرور.

فها هي تمتلكها الغيرة وتتغلب عليها أهواءها عندما ترى "زبرجد" يراقص ابنة عمه في الحفل فتأخذ السيف وتقوم بضربه في يده:

أزاهير: (مرتجفة): ماذا فعلت؟!

[1]- المصدر السابق، ص126-127.

زبرجد: ضربتني بالسيف.

أزاهير: إذن قتلتك!

زبرجد: كلا...

أزاهير: بل قتلتك... أنت الآن ميت... ألم تخبرني من

قبل بأن السيف رسول المنية؟!

زبرجد: قلت لك: لم أمت.

أزاهير: كيف

زبرجد: إن السيف في يدك يا أزاهير يفقد مضاءه!

أزاهير: لقد أتت أزاهير أمراً منكراً...[1]

وما يلاحظ مما سبق أن شخصيتي "زبرجد" و"أزاهير"، أصبغت عليهما هالة الأسطورية من خلال إقامتها علاقة مباشرة مع عالم الأبالسة، هذه العلاقة التي كانت إما طوعية –"زبرجد"– أو إجبارية – "أزاهير"– ، كانت شخصيات رئيسية محورية في مسرحية "أشطر من إبليس" قابلها في أحداث المسرحية شخصيات أسطورية من كائنات العالم الأسطوري عالم الأبالسة.

وأول هذه الشخصيات الزعيم الأكبر "قطب" والشخصية المقدسة من الجميع فالكل يطلب محبته ورضاه، وتأخذ باقي الشخصيات الأخرى مكانتها و قيمتها من درجة الرضى والانتساب إليه.

فاكتسبت هذه الشخصية درجة التقديس واحترامها واستثنائيتها ومن ثم أسطوريتها من مختلف الخصائص المميزة له، كيف لا والكل في عالم الأبالسة يأتمر لأمره.

فهو الشخصية الرئيسية التي دعت الأبالسة إلى أن يعدلوا إلى ميدان جديد، ميدان يبين أن الأبالسة أهل لغير الشر:

بزعبول: كيف أستبين طريقي إذا لم أحذ حذوك، وأقف أثرك؟

[1]- المصدر السابق، ص 161-162.

أفتني يا مولاي فديتك...

القطب: افتح فتحا جديداً، وشق أفق بكراً.

بزعبول: مولاي!

القطب: إيت بمعجزة تثبت بها أننا أهل لغير الشر.

بزعبول: مولاي!

القطب: ليعلم البشر أن الشر منهم وإليهم، وأن الشر في بيئتهم

ناجم، وفي نفوسهم كمين، فليعفونا من تهمة نحن منها

براء، ليخلونا من مهمة لم تكن لنا بها يدان، ثم

ليراجعوا أمرهم، ليحملوا وزرهم ...آن لهم أن يتحلو

بشيء من فضيلة الحق... وأن لنا أن نعدل إلى

ميدان جديد!" [1]

ليموت بعدها "قطب" ويترك وصيته و ما على عالم الأبالسة إلاّ تطبيقها، ويخلفه في الحكم "بزعبول".

وتعتبر شخصية "بزعبول" الشخصية الرئيسية والمحورية التي قامت بتنفيذ وصية الزعيم الأكبر "قطب"، والخليفة الثاني والحاكم لعالم الأبالسة، وألزم نفسه تنفيذ وصية الزعيم الأكبر "قطب":

أرقط: هل لمولاي الزعيم الجديد أن يبسط لخلصائه وأنصاره،

ماذا من أمر هذه الوصية الخطيرة؟

بزعبول: إنها شديدة الإيجاز، بعيدة المغزى: افتح فتحا

جديداً، وشق أفقا بكراً، وآت للناس بمعجزة تثبت

[1]-محمود تيمور،اشطر من ابليس، ص 19، 20.

لهم أننا أهل لغير الشر." [1]

هذه المعجزة التي يريدون من خلالها الإثبات لبني آدم أنهم أبرياء مم يكسب بنو آدم من شرور وآثام:

زمهرير: (يتقدم منحنيا أمام بزعبول في إباء): وماذا يرى زعيمنا

الجديد؟

بزعبول: أريد يا "زمهرير" أن يثبت لبني آدم أننا أبرياء

مما يكسبون من اثم وعصيان، وأن الشر في بيئتهم ناجم،

وهي في نفوسهم كمين، فلا يظن أحد منهم بنا الظنون." [2]

لتصبح هذه المعجزة التجربة العظمى، وأعجب ما وقع في عالم الشياطين:

زفاف: زعيمنا الأكبر "بزعبول" صاحب عجائب... ما

نملك معه إلاّ الإذعان والتسليم

خلوب: إني شديدة الإعجاب به زعيما مطاع الرأي، مهيب

الجانب... لقد تيسر له أن ينفذ فكرته، وأن يظفر

بالتفويض الذي طلبه ليزاول التجربة العظمى...

زفاف: يريد إثبات أمر عجب، أن الشيطان في مكنته القيام

بغير الشر، وأنه قادر أن يصنع الخير لبني البشر...

أليس هذا أعجب ما وقع في عالم الشياطين حتى اليوم؟"[3]

1-المصدر السابق، ص 21.

2-المصدر نفسه، ص 22.

3-المصدر نفسه، ص 51.

هذه التجربة العظمى التي قام بها "بزعبول" من أجل تنفيذ وصية الزعيم الأكبر "قطب"، قد تم تنفيذها على "أزاهير":

خلوب: ... لقد اختطفها الزعيم وما برحت طفلة رضيعا،

اختطفها من كوخ يأوي إليه آدمي من معشر الرعاة،

وما لبث الزعيم أن أنزل الطفلة هذه البقعة، حيث أقام

لها القصر البلوري الفاخر وبسط البحيرة، وأحاط القصر

ببستان يحفل بالطرائف، ثم نشر لسحب فوق سطح

البحيرة إخفاء للقصر عن العيون

زفاف: واستقدم لهذه الطفلة السعيدة جمع الحواضن والمربيات،

لينشئها على أقوم السبل، ويلقنها الحكمة والخير،

ويبعد عنها دواعي الشر، ويجعلها بحق جديرة بذلك،

اللقب الذي أطلقه عليها: "فضلى العذارى"..."[1]

وبواسطة قوته الأسطورية استطاع هذا الكائن الأسطوري "بزعبول" أن يوجد "بحيرة الأجاج" بنفثة من نفثات السحر، هذا السحر الذي يعدّ مفارقة للمألوف من قوى البشر وإمكاناتهم، ليطبق فيها تجربته العظمى:

زفاف: (وقد أشار إلى الثغرة، تتراءى خلفها البحيرة والسحب)،

أنظر يا "سرعرع". ألا تعلم يا غبي ما هذا الذي تشهده

حيالك؟.

سرعرع: إنها البحيرة العظيمة المسماة: "بحيرة الأجاج". لم

1-المصدر السابق، ص 58.

تكن من قبل في هذه المنطقة. ولكن زعيمنا "بزعبول"

اوجدها من العدم بنفثة من نفثات السحر.

زفاف: والمنطقة التي تحيط بهذه البحيرة؟!

سرعرع: منطقة بشعة جرداء، لا تصلح أن تكون مأوى لشيء،

حتى الحشرات والهوام. وإنها لقاصية عن العمران، وقد

تخيرها "بزعبول" على هذا الوضع ليبلغ فيها غرضه المنشود." [1]

وهذه التجربة العظمة والوصية الخطيرة وإن وجدت قبولاً في عالم الأبالسة، إلاّ أنه قبول غير كلي، فهناك من عارض تنفيذها، ورفض الخوض في هذه التجربة، إنه أحد الكائنات الأسطورية في عالم الأبالسة، وأحد الشخصيات الرئيسية، إنه عميد المستشارين في مملكة الجن أرقط:

أرقط: هل لمولاي الزعيم الجديد أن يبسط لخلصائه وأنصاره،

ماذا من أمر هذه الوصية الخطيرة؟.

بزعبول: إنها شديدة الإيجاز، بعيدة المغزى: افتح فتحاً

جديدا وشق أفقا بكراً، وأن للناس بمعجزة تثبت

لهم أننا أهل لغير الشر.

أرقط: عجبا إذا لم نكن نحن للشر وحده أهلاً فلأي شيء

نكون؟!"[2]

وتعتبر شخصية "أرقط" الشخصية المعارضة والرافضة لما يريد الزعيم "بزعبول" تنفيذه، فهو يرى بأنها محاولات لا تدخل في نطاق ما ألفوه من أعمال:

---

[1]-المصدر السابق، ص 56.

[2]-المصدر نفسه، ص 21.

زمهرير: (يتقدم منحنيا أمام بزعبول في إباء): وماذا يرى زعيمنا الجديد؟

بزعبول: أريد يا "زمهرير" أن نثبت لبني آدم أننا أبرياء مما يلبسون من إثم وعصيان، وأن الشر في بيئتهم ناجم، وفي نفوسهم كمين، فلا يظن أحد منهم بنا الظنون.

أرقط: وما لنا ولهذا كله؟ وهل بيننا وبينهم ودّ نخشى أن تتقطع بنا ويهم أسبابه؟"[1]

بل ويرى بأن هذه المحاولات تمرد على شريعة إبليس الأعظم لذلك فهي محاولة مكفول لها الإخفاق:

بزعبول: ولم لا نحاول أن نجلو للناس ما خفي عليهم من أمر أنفسهم، فيكون لهم في ذلك تبصرة، ويكون لهم من ذلك صلاح.

أرقط: هذه محاولات لا تدخل في نطاق ما توسدنا من عمل، وما نيط بنا من مهمات، فأنت تكلفنا ما لم نألف، وما لا يقع لنا ببال... نحن نصلح البشر؟!

يتضاحك

محاولة مكفول لها الإخفاق!

بزعبول: (غاضب): علينا أن نحاول وحسب.

أرقط: هذا مروق من دستورنا الشيطاني المقرر، وتمرد على

[1]-المصدر السابق، ص 22.

شريعة إبليس الأعظم!

بزعبول: (صائحا): لا مروق ولا تمرد...

أرقط: (متعاليا بصوته): تلك حيدة واضحة عن طريق

السلف الموقر!" [1]

وبعد ما نفّذ "بزعبول" وصية "قطب" الزعيم الأكبر وقاموا بتجربة ذلك على الآدمية "أزاهير" ، بعث الزعيم "بزعبول" السيد "أرقط" إلى مكان تواجد "أزاهير"، وهذا حتى يأتيه بنبأ يقين حول نجاح التجربة، ويؤكد له كذلك بأن رأيه المعارض للتجربة في غير محلّه:

فها هو ذا "أرقط" يهبط من السقف في زفيف من الريح ولا يكاد يرى حتى:

"يهبط "أرقط" من السقف

في زفيف من الريح، ولا يكاد يظهر حتى يعدو

"سرعرع" مستخفيا في خوف

خلوب: السيد "أرقط" العظيم؟

زفاف: عميد المستشارين...

"خلوب"، "زفاف" ينحنيان أمام "أرقط"

في إجلال بالغ له.

أرقط: طاب يوكما.

زفاف وخلوب: يومك أطيب يا سيدي الزعيم

خلوب: ظننا أن الرسول من جماعة الرسل المألوفة، فإذا

[1]-محمود تيمور، اشطر من ابليس، ص 22، 23.

بفخامة العميد يقدم هو نفسه!

أرقط: بعثني الزعيم "بزعبول" لآتي له بنباء يقين.

خلوب: وهل هو في ريب من شيء؟

أرقط: كلا... ولكنه ... ولكنه يرغب في أن أجلو له

حقيقة الأمر بعد عيان مني.

زفاف: أؤكد لفخامتك، أن الأمور تجرى وفق ما رسمه زعيمنا

العظيم وكلنا في خدمته فانون .

أرقط: سأتحقق من ذلك بنفسي، سأخبر مدى إخلاصكم في

إنفاذ أمره... أنصرف يا "زفاف" فطف بالبحيرة

طرفة، وتفقد أبراج الحراسة، وعد لتنهى إلي ما تراه

زفاف: الطاعة لصاحب الفخامة." [1]

ومن خلال هذا المقطع الحواري نستشف الاحترام الكبير الذي استقبل به وإن دل على شيء فإنما يدل على المكانة الكبيرة التي يحتلها هذا الكائن الأسطوري في عالم الأبالسة.

ولكن رغم ارساله من طرف الزعيم "بزعبول" ليؤكد نجاح التجربة، إلا أنه يقرّ بخطورة التجربة ويعلن معارضتها لها مرّة أخرى:

خلوب: سيدي العميد!

أرقط: أسمعي يا "خلوب": نحن الآن مختليان، وكلانا لصاحبه

صديق قديم، ومن حق الصداقة التي بيننا ان نكون

[1]-المصدر السابق، ص 60-61.

صريحين... هذه التجربة التي يزاولها زعيمنا العظيم

تجربة جدّ خطيرة، وأنت تعلمين أني كنت إزاءها

من المعارضين... ولكن الآن أود أن أعرف على

الوجه الصحيح ماذا بلغت هذه المحاولة من مراحل

التوفيق. أما التقارير فإني أراها تتعالى في وصف "أزاهير"

–"فضلى العذارى"– تتعالى في الإشادة بهدوئها،

وصفاء روحها، ونقاء طويتها!

خلوب: (متحمسة): هذا هو الواقع يا سيدي العميد، قسما

بلحى فخامتك الخمس: إنه لا مبالغة في الوصف

ولا غلو." [1]

وبعد معرفته ما بلغته هذه المحاولة من مراحل التوفيق والنجاح وتأكيد "خلوب" على نجاحها، اهتدى إلى أن نجاح التجربة سيؤدي إلى القضاء على كيان الأبالسة، وكيانهم القائم على الشر والإفساد وهو ما كان يخشاه والذي أدّى به إلى معارضة هذه التجربة:

خلوب: ما قول عميد المستشارين فيما رأت عيناه؟

أرقط: (يخلل بأصبعه لحاه الخمس في تفكير): أمر عجيب!

خلوب: لقد نجحت التجربة.

أرقط: هذا ما كنت أخشى...

خلوب: مم خشيتك يا سيدي العمي؟

[1]-المصدر السابق، ص 62-63.

أرقط: أنت لي صديق يا "خلوب" وما كتمتك أمراً منذ

تعارفنا على عهد الصبا... فما أنا كاتمك الآن خبيئة

نفسي. وإني لأخشى إن نجحت هذه التجربة أن يكون

في ذلك قضاء مبرم على كل ما لنا من سمعة وكرامة...

خلوب: سمعة وكرامة؟!

أرقط: أجل سمعتنا وكرامتنا التي طبقت الخافقين، السمعة

والكرامة التي يعرفها المشرق والمغرب لمملكة الجن وشعب

الأبالسة. أليس كياننا يقوم على الشر والإفساد؟

أو ليس الشر صنواً لإبليس؟ أو ليس الافساد معنى

الشيطان؟ فإذا نزعنا من كياننا هذا الجوهر الغالي فماذا

أبقينا لأنفسنا من سمعة وكرامة؟."[1]

وتعد شخصية "أرقط" إحدى الشخصيات الثابتة في أرائها منذ البداية والثابتة في موقفها المعارض لهذه التجربة.

فها هو يصارح الزعيم "بزعبول" بأن التجربة قد باءت بإخفاق وهذا بعد هروب "أزاهير" مع أول آدمي تراه:

أرقط: لقد تعاهدنا أيها الزعيم على الصدق والإخلاص...

ألا أصارحك؟

بزعبول: قل ما بدا لك...

1-المصدر السابق، ص 64-65.

أرقط: أخشى أن أقول: إن تجربتك –أيها الزعيم– قد باءت بإخفاق.

بزعبول: أخفقت التجربة من ناحية –هذا صحيح– لقد عجزنا عن تربية إنسان فاضل لا يستهويه الشر. ولكن هذه التجربة أصابت توفيقا ونجاحاً من ناحية أخرى.

أرقط: أية ناحية تقصد؟

بزعبول: إن التجربة أثبتت: أن الشر كمين في غرائز البشر... إن قطبنا الأكبر: –تقدست في النار ذكراه –كان على حق فيما وصف به الإنسان"[1]

وحول هاته الشخصيات الرئيسية السابقة الذكر، كانت تحوم شخصيات أخرى، لم تكن بنفس المكانة والقدر في سير الأحداث إلا أنه رغم ذلك كان لها دور بارز في مساعدة الشخصيات الرئيسية وإظهار خباياها.

وأول هاته الشخصيات الثانوية نجد شخصية "زعرور" وهو "تابع طغيان" في عالم الأبالسة وخادم "الأمير زبرجد" في عالم الإنس:

فها هو "طغيان" ينبهه على أن لا يلقبه "بالأمير" حتى لا ينكشف أمرهما:

طغيان: حسنا... حسنا... " يا زعرور" ... إنها من الخمر التي لا يدانيها في حدّتها شراب!

زعرور: (وهو يسمح جبهته): أنسيت يا سيدي الأمير تلك المادة السحرية التي جعلتها مزاجا لهذا الخمر؟ ...إن

[1]-محمود تيمور، اشطر من ابليس، ص 128-129.

سيدي الأمير بلا شك ...

طغيان: صه. ولا تلقبني هنا بالأمير. هذه المادة العجيبة

أكسبت الخمر نكهة طيبة منقطعة النظير...

زعرور: وإنها لتذهب بوعي شاربها على الفور، فإذا هو في

سبات عميق. كن على طمأنينة يا سيدي الأمير.

طغيان: نهيتك يا "زعرور"، أن تجرى على لسانك لفظ

الأمير... أنا هنا "طغيان"، أنتمي إلى عشيرة

"الفتاكين البواسل"

زعرور: من "الجن الأحمر"... هذا مفهوم. وأنا "زعرور"

تابعك، من عشيرة "الجن الأزرق"

طغيان: ونحن نعمل في خدمة الزعيم "زفاف"."[1]

وتمثل شخصية "زعرور" الشخصية المساعدة للشخصية الرئيسية "طغيان" في رحلته إلى العالم الاسطوري، فقد كان مساعده الأول في الدخول إلى "القصر البلوري" الذي تقيم فيه "أزاهير":

طغيان: (ناظراً إلى "أزاهير" من بعيد. يهمس "لزعرور"): إنها في

سبات عميق.

زعرور: أما أطلقنا البخور السحري في القصر كله، فنام جميع

من فيه بلا إبطاء؟

طغيان: أعطني مسحوق الانعاش

1-المصدر السابق، ص 75-76.

"زعرور" يخرج المسحوق من صدره،

ويناوله "طغيان"

أخرج أنت الآن يا"زعرور" وانتظرني في أقصى

المستشرف. ولتكن يقظا تترقب

زعرور: أنتظرك وحدي؟!

طغيان: أطع أمري

زعرور: (منحنيا): السمع والطاعة، ولكن أرجوك ألا تطيل

المكث... لا تقس عليّ !" [1]

ومن جهة ثانية نجد "هلاهيل" وهي أحدى الشخصيات الثانوية التي تمثل الطبقة الفقيرة الكادحة، وهي تمثل صورة الوجه الآخر لمملكة الجن والتي يرى كبراؤها أن الكل في عالم الأبالسة في رفاهة ونعيم:

بزعبول: (وقد بسط قامته): علام عولتهم يا رفاق؟

زمهرير: وحق إله الجحيم إني لا أعرف لتلك الفتنة داعيا،

ولا أفقه لهذا التشاحن كنهاً، ما لنا ولهذا الخلاف؟ أجدّ

شيء في مجتمعنا يدعو إلى تغيير وتبديل

الشخص الملثم: إنك لا تستشعر ما في مجتمعنا من سوء يستوجب

التغيير والتبديل...

همهمة من "زمهرير"، و"أرقط".

و"إعصار" وتساؤل عن هذا الشخص الخفي

[1]-المصدر السابق، ص 84-85.

زمهرير: أي سوء هذا الذي تتحدث عنه؟ ما علمنا لأحد من

شكاة، ولا لمحنا على أحد من تذمر، إن الشعب

الشيطاني يحيا رافها في حبور...

يتقدم الشخص الملثم جريئا ينضو عن وجهه

لثامه، ويخلع عنه عباءته، فيبدو في أسمال.

الشخص المجهول: (مضطرم العينين، قائلا "لزمهرير"): أنظر إلى أيها

الشيخ العتي، أهذه هي الرفاهة التي ينعم بها شعبك

الشيطاني؟

الجمع يهمهم: "هلاهيل"...

هلاهيل: أجل أنا "هلاهيل" زعيمة الطبقة الدنيا: طبقة

الفقراء الكادحين." [1]

فقد كشفت لنا هذه الشخصية –هلاهيل– ما تعانيه طبقة منسية هضمت حقوقها في عالم الأبالسة.

فها هي ترى بأن كبار الأبالسة يتحدثون عن الديمقراطية، وهم لا يطبقونها:

زمهرير: (موجها الكلام إلى الزعيم): لقد كفلنا لكل حريته في

المعارضة والنقاش، فسلكنا في ذلك سبيل الديمقراطية

الحق.

هلاهيل: الديمقراطية! كلمة رنانة خلاّبة حقا، ولكن أين هذه

الديمقراطية في معناها الأصيل؟ كل منكم يفسر معنى

[1]-المصدر السابق، ص 26.

الديمقراطية والحرية على الوجه الذي يرتضيه متخذاً

منها مطية للإدراك ما يهدف إليه، يا ويل الديمقراطية

الحق ممن يتكلمون بلسانها، ويتشدقون بمعناها!" [1]

وقد طالبت بأن يكون لها مقعد في مجلس التشريع والأحكام، وهذا حتى توصل من خلاله صوت الفقراء والكادحين في عالم الأبالسة:

هلاهيل: أطلب أيها الزعيم أن أكون بين أعضاء المجلس لأعرض

عليه مطالبي العادلة.

إعصار: لم يكن يعوزنا إلاّ تشركنا في عملنا هذا الشغوب!

أرقط: إن تقاليدنا تقتضي ألاّ نشرك هذه الطبقة في مجلس

التشريع والأحكام." [2]

لكن أعضاء مجلس التشريع والأحكام الذين هم من كبار الأبالسة وعلى رأسهم "زمهرير" و"إعصار" بالإضافة إلى "أرقط" والذين يمثلون صورة واضحة عن الشخصيات الانتهازية في المسرحية قاموا برفض طلبها لكن الزعيم "بزعبول" تعجب من رفضهم لها:

بزعبول: أمركم عجيب... ما دمتم تطالبون بالشورى وباتخاذ

مثل الديمقراطية، فكيف تمنعون عنصراً من عناصرنا أن

يشارك برأيه في المجلس، ويعرض مطالبه عليه؟

أرقط: إنها التقاليد، ولها حكمها المقرر..." [3]

وقبل بأن يكون "هلاهيل" من بين أعضاءه:

---

[1]-محمود تيمور، اشطر من ابليس، ص 31.

[2]-المصدر نفسه، ص 34.

[3]-المصدر السابق، ص 34-35.

بزعبول: (وقد رفع مزربته صائحا): أتريدون دعوة مجلس

التشريع والأحكام لإقرار الوضع الجديد؟

الجمع: نعم... نعم.

بزعبول: إذن فلتقبلوا معكم "هلاهيل"، ولتكن بين الأعضاء." [1]

وها هو الكاتب يضفي شيئا من الخفة ويكسر طابع الجدية، وهذا من خلال ما تبعثه أحد الشخصيات الثانوية من فكاهة ومرح في المسرحية، وهو "أنابيب" والذي يعتبر أحد أعضاء "مجلس التشريع والأحكام" الشغوفين بالأكل وفقط:

"أنابيب" يزدري طعامه وهو فرح طروب

إعصار: أما انتهى لك مطعم يا "أنابيب"؟

أنابيب: وماذا في أن أطعم يا إعصار؟

إعصار: نحن في المجلس، خل عنك الطعام لوقت غير هذا

الوقت. إن حزب المعرضة أمامنا بالمرصاد.

أنابيب: (نافضا يده في استياء) حسن حسن... لقد

فرغت يدي ... سوف لا أجد ما أطعمه!" [2]

وها هو –أنابيب– يغط في نوم عميق ليفيق بعدها و يحتد في التصفيق لفكرة معارضة لحزبه:

هنا يستيقظ "أنابيب" ... ويتحدى في التصفيق

متهللا مرحبا بأقوال "هلاهيل"، ينظر إليه جماعة

الحزب المحافظ، فيسكتونه، في حين أن جماعة

[1]-المصدر نفسه، ص 35.

[2]-المصدر السابق، ص 40.

هلاهيل تتضاحك متغامزة.

إعصار: (لأنابيب): لأي شيء تصفق يا غبي؟ إنهم يعارضون

فكرتنا

أنابيب: حسنا... حسنا (لا يلبث أن يغفو)" [1]

فهمه الوحيد هو الأكل والنوم حتى ولو كان في "مجلس التشريع والأحكام"، وهذا ما ذكره الكاتب في الإرشادات المسرحية:

أنابيب: عضو "مجلس التشريع والأحكام"، مفرط البدانة،

مترهل الجثمان، منبعج الكرش، عليه سيماء الغباوة.

منهوم بالطعام، لا تفتر عن الطحن أضراسه." [2]

[1]-المصدر السابق، ص 41.

[2]-المصدر نفسه، ص 05.

أبعاد الشخصية في المسرح:

تعدّ الشخصية في الأدب المسرحي "الأداة التي تؤدي الأحداث الدرامية لذا كانت محطّ اهتمام الكثير من الدراسات باعتبارها الملموس الحي الذي يراه المشاهد أو القارئ، ويتابع من خلاله السلوك والانفعالات والحوارات وكل المعاني التي يحملها الحدث المسرحي، فهي عنصر فعال تتجسد ملامحها من خلال الأوصاف التي يسميها بها المؤلف، وعليه فالشخصية هي وظيفة ايديولوجية وبنيوية وبناء سيكولوجي سوسيولوجي، فيزيولوجي تمثل مواقف خاصة بالمكانة والطبقة الاجتماعية، وتتم دراسة شخصيات العمل الدرامي برسم خصائصها ومميزاتها الجنسية وتقسيمها ووضعها الاجتماعي ويكوينها الحسي"[1]، وذلك بحسب رؤية الكاتب الفنية والإبداعية

إن توفيق الكاتب في رسم شخصياته، فتخرج إلى القارئ وتأسره وتجذب المشاهد فتسحره، وهذا نظراً لأن الكاتب قد ألمّ بكل تفاصيل وحيثيات موضوعه، ونحت الشخصيات المناسبة له.

هاته الشخصيات التي إن أراد الكاتب أن يوفق في رسمها فتخرج نابضة بالحياة ينبغي عليه "أن يتعرف إليهم واحداً واحداً ويعيش معهم في ذهنه برهة كافية حتى يقرّر أو يكشف لكل واحد منهم أبعاده الثلاثة البعد الجسماني أو الشكلي والبعد الاجتماعي والبعد النفسي، فعلى معرفته الدقيقة بهذه الأبعاد يتوقف نجاحه في رسم شخصياته"[2] فتأسر قلوب المشاهدين والقراء على حد سواء فيحقق من خلالها رؤيته وهدفه للموضوع.

فنجاح الكاتب في رسم هذه الأبعاد يجعل كل شخصية متميزة عن الأخرى بصفاتها الفيزيولوجية والسيكولوجية والسيسيولوجية، فترسم لها طابعا وكيانا متفردا وخاصا بها.

---

[1]- إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، المكتبة الانجلو مصرية، مصر،1994، ص 102.

[2]- علي أحمد باكثير، فن المسرحية من خلال تجارب الشخصية، دار مصر، مصر، 1990، ص 75.

1-البعد المادي:

وهو كل ما يتعلق بالتكوين الجسماني الذي يميز الشخصية من الأخرى حيث يمثل البعد الخارجي في الجنس الذي تنسب إليه الشخصية (ذكر، أنثى) وفي صفات الجسم المتعلقة من طول أو قصر أو بدانة أو نحافة، ومن المظهر الذي تتسم به من كمال أو صحة أو من صنوف العيوب أو الشذوذ الذي قد يرجع إلى عوامل وراثية أو إلى أحداث حصلت للشخصية"[1] إذ أن كياننا المادي يلون بلا شك نظرتنا للحياة، وكل صفة من هذه الصفات (طول، قصر، بدانة، ...، لها أثرها البالغ في تكوين الشخصية.

وإذا كان هذا البعد يتعلق بالمظهر الخارجي للشخصية وكل ما اتصل بالملامح والصفات الجسمانية (ذكر، أنثى، طول، قصر...)، فإننا في نص مسرحية "أشطر من إبليس" أمام نوعين من الكائنات، كائنات آدمية واخرى شيطانية من عالم الأبالسة.

فقد ذكر الكاتب "محمود تيمور" بعض مظاهر شخصياته وملامحها الخارجية وحدّد نوع الكائن أهي جنّ ام إنس، وهذا ما نراه في الإرشادات المسرحية المتعلقة بـ "أسماء الشخصيات" : ومنها نذكر:

"إعصار": الأمين العام لمجلس التشريع والأحكام" –(من الجن)

أرقط: عميد المستشارين في مملكة الجن، تناسب على صدره لحيته

ذات الشعب الخمس، لكل شعبة لون.

هلاهيل: زعيمة الطبقة الدنيا من الفقراء المعوزين –(من الجن)

طغيان: هو "زبرجد" الأمير الإنسي، المتنكر

زعرور: تابع "طغيان" –أي الأمير "زبرجد"، قزم إنسي

أشوه

ألاميرة"بنفسج": ابنة عم الأمير "زبرجد" –(من الإنس)

[1]- نبهان حسون السعدوي، الشخصية في مسرحية "المأسورون" لعماد الدين خليل، مجلة دراسات موصلية، جامعة الموصل، العراق، العدد 16، 2007، ص32.

قرنفل: صديق الأمير "زبرجد" –(من الإنس)" [1]

ومن الشخصيات الأسطورية في النص والتي ذكر مظهرها الخارجي من خلال الإرشادات نذكر:

أنابيب: عضو "مجلس التشريع والأحكام" مفرط البدانة،

مترهل الجثمان، منبعج الكرش، عليه سيماء الغباوة

مفهوم بالطعام، لا تفتر عن الطحن أضراسه"[2]

فهو شخص أكول فحتى وقت انعقاد "مجلس التشريع والأحكام" لا يتوقف عن الأكل وهذا ما نلحظه في الحوار التالي:

"أنابيب" يزدر طعامه وهو فرح طروب

إعصار: أما انتهى لك مطعم يا "أنابيب"؟

أنابيب: وماذا في أن أطعم يا "إعصار"؟

إعصار: نحن في المجلس–خل عنك الطعام لوقت غير هذا

الوقت –إن حزب المعارضة أمامنا بالمرصاد.

أنابيب: (نافضا يده في استياء): حسن –حسن... لقد

فرغت يدي ... سوف لا أجد ما أطعمه!" [3]

ونلاحظ كذلك تحديد بعض ملامح شخصية "أرقط" الخارجية من خلال الإرشادات المتعلقة بـ "أسماء الشخصيات:

أرقط: عميد المستشارين في مملكة الجن، تنساب على صدره لحيته

---

[1]-محمود تيمور، اشطر من ابليس، ص 5-6.

[2]-المصدر نفسه، ص 5.

[3]-المصدر نفسه، ص 37.

ذات الشعب الخمس، لكل شعبه لون"[1]

فأرقط له لحية تنساب على صدره مختلفة الألوان وهذا ما يوضحه كذلك المقطع التالي:

أرقط: ما أشبه التقارير بعضها ببعض !

خلوب: إنها تصور الواقع أدق تصوير.

أرقط: (يمس لحيته ذات الشعب الخمس): علمتني هذه اللحى

الخمس التي أنبتتها تجارب المئين من السنين ألا أسارع

إلى تصديق ما تحويه أمثال هذه التقارير ...هذه

التقارير إنها تقليد آدمي ممقوت، تسربت عدواه

إلينا من البشر." [2]

ومن الشخصيات الاسطورية في النص والتي ذكر الكاتب بعض ملامحها الخارجية نجد زعيم الشياطين الأكبر "قطب":

"قاعة الزعامة الشيطانية في الكهف الأعظم.

قطب الشياطين ممد على وطاء من حسك، لحيته

الزرقاء تفترش صدره، وقرناه الفارعان يتمايلان يمنة

ويسرة، وبين حين وحين يهتز ذيله فيحرك الغطاء الذي

يتدثر به، فتبدو قدماه ذواتي حافرين مشققين." [3]

فمن ملامحه الخارجية أن له لحية زرقاء تفترش صدره، وله قرنان فارعان، كما أن له ذيل وقدماه ذواتي حافرين مشققين.

1-المصدر السابق، ص 05.

2-المصدر نفسه، ص 62.

3-المصدر نفسه، ص 07.

كما أننا نلاحظ أن كل الكائنات الاسطورية من عالم الأبالسة لها قرون، هذه القرون كانوا يستشعرون بها ما يحدث حولهم:

بزعبول: (وهو لا يزال خافض الرأس في غمرة الأى يهمهم): مولاي !

القطب: أمسك عليك وقتك لا يضع في وداع يذهب سدى

إني أعرف حبك إياي، وإعظامك ستأتي، أصغ إلي.

عما قليل تخبو شعلة حياتي، وما هي إلا أن أذهب

روحاً زرقاء تأخذ مكانها في برج الظلمات اسمع...

"أرقط" يرهف السمع عن كثب

قطب الشياطين يوجه الحديث إليه

يا "أرقط" إن قرني ما برحا كما ألفتهما قادرين أن

يتصديا خفايا الصدور ... أنت شديد الفضول." [1]

وها هو "زفاف" يقسم بالقرون البنفسجية التي تعلو رأس "خلوب" أنه ليس ولوعاً بالخمر:

خلوب: (تميل عليه آخذة بيده): اعترف لي، ألست بالخمر

ولوعاً؟

زفاف: يا لها تهمة باطلة ! ... أقسم لك...

مشيرا إلى رأسها

بهذه القرون البنفسجية التي تزين رأسك، إني ...

خلوب: (مقاطعة إياه): لا أسمح لك أن تقسم بقروني

[1]-المصدر السابق، ص 09.

البنفسجية، أنت شيطان مداور لا تصارح، إنك

سكير وحق النار. ولقد نلت جزاء فعلتك، إذ نفاك

عميد المستشارين "أرقط" إلى الغار المجهول ...

زفاف: مظلوم وحقك مظلوم..." [1]

وها هو "زفاف" يستشعر بقرونه مجيء رسول خطير:

زفاف: إن الرسول قادم يقينا... ولكني أتبينه رسولا له خطره.

سرعرع: (في خوف بالغ): ماذا تقصد بأن له خطره؟

خلوب: أتقصد أنه...

زفاف: (يهمس بشدة): قلت صمتاً.

يرهف قرينه

سرعرع: أمرك مطاع، إنا صامتون، لا ننبس.

زفاف: رسول خطير الشأن ... قرناي لا يكذبانني أبداً !" [2]

كما أن انتقال هذه الكائنات الأسطورية في عالم الأبالسة من مكان إلى آخر كان يتم بالطيران، وكانت لهم أجنحة يستعملونها في ذلك وهذا ما نلحظه من مختلف الإرشادات المسرحية داخل النص والتي من بينها نذكره:

-"تنبت له أجنحة يعلو بها وهو يصبح مردداً

كلمة "شياطين" حتى يتزايل شبحه من المكان" [3]

[1]-المصدر السابق، ص 50-51.
[2]-المصدر نفسه، ص 60.
[3]-المصدر نفسه، ص 67.

-"تنصرف من الثغرة طائرة." [1]

-"بزعبول" يبرز من بطن الأرض ناشراً جناحيه"[2]

- في هذه اللحظة يهبط "أرقط" من السقف

في زفيف من الريح، ولا يكاد يظهر حتى يعدو

سرعرع مستخفيا في خوف." [3]

كما أن حتى "طغيان" الإنسي المتنكر وخادمة "زعرور" اكتسبا نفس السمة في الانتقال داخل عالم الأبالسة ألا وهي الطيران وهذا ما نلحظه في الارشادات المسرحية داخل النص:

طغيان من ورائه زعرور ينفذان من الثغرة طائرين"[4]

كما نجد أن ما يميز هذه الكائنات الاسطورية من عالم الشياطين هي أذنابهم.

فها هو "سبائك" يقدم نحو الزعيم الأكبر "قطب" فيركع مقبلاً ذيله:

"يقدم سبائك ملتمعا كالفضة، متقدما

نحو القطب، ثم يركع مقبلا ذيله"[5]

وها هي الشياطين تهز أذنابها ضاربة الأرض حزنا على موت زعيمهم الأكبر "قطب":

"تطأطئ الرؤوس، وتهتز الأذناب ضاربة

الأرض، وتسري همهمة تفجع رأس"[6]

كما أن الشيء الذي ميز زعيمهم الجديد "بزعبول" هو حمله لمرزبة ضخمة بيده:

---

[1]-محمود تيمور،اشطر من ابليس، ص 72.
[2]-المصدر نفسه، ص 39.
[3]-المصدر نفسه، ص 60.
[4]-المصدر نفسه، ص 86.
[5]-المصدر نفسه، ص 12.
[6]-المصدر نفسه، ص 21.

"بزعبول" يعتلي المنصة، وقد اعتمد بيده على

مرزبة ضخمة"[1]

هذه المرزبة التي يستعملها كأسلوب ردع للأبالسة وهذا ما نلحظه من مختلف الإرشادات المسرحية الموجودة:

"وقد رفع المرزبة في وجه "أرقط" فيدوي الرعد"[2]

"رافعا مرزبته صائحا"[3]

وقد رفع مرزبته صائحا"[4]

يرفع "بزعبول" المرزبة ويلوح بها في

وجوه الجمع، فينكمشون طائعين"[5]

وما ذكرناه سابقا يمثل البعد المادي للشخصيات الاسطورية من عالم الأبالسة، والذي كان قريبا من التصور الجمعي لهذه الكائنات الخفية.

أما البعد المادي الذي ميز شخصية "زبرجد" أو "طغيان" الأسطورية هو أنه له ملمحين مختلفين عن بعضهما البعض، "فقد استطاع الجمع بين المتضادات على عادة الأبطال الأسطوريين"[6]

فالملمح الأول هو مظهره الذي ميّزه واتصف به في عالم الأبالسة حيث اتخذ لنفسه اسم "طغيان" ومن عشيرة "الفتاكين البواسل"

وهذا ما نلحظه في الحوار التالي:

"زفاف: ما اسمك؟ !

1-المصدر السابق، ص 21.
2-المصدر نفسه، ص 23.
3-المصدر نفسه، ص 27.
4-المصدر نفسه، ص 35.
5-المصدر نفسه، ص 45.
6-ينظر: نضال الصالح، النزوع الاسطوري في الرواية العربية المعاصرة،ص208.

الجني الثمل: خادمك طغيان

زفاف: من أي عشيرة أنت؟

طغيان: من عشيرة الفتاكين البواسل." [1]

وهو من عشيرة "الفتاكين البواسل" من "الجن الأحمر" وقد اتخذ سحنة من ابشع السحنات تميزها لحيته ذات الشعب العشر وهذا ما نلحظه في المقطع الحواري التالي:

طغيان: نهيتك يا "زعرور"، أن تجري لسانك لفظ

الأمير ... أنا هنا "طغيان" أنتمي إلى عشيرة

"الفتاكين البواسل"

زعرور: من "الجن الأحمر" ... هذا مفهوم. وأنا "زعرور"

تابعك، من عشيرة "الجن الأزرق"

طغيان: ونحن نعمل في خدمة الزعيم "زفاف"

زعرور: وهو راض عنا كل الرضا. ما أعجب حالنا: أناس

من البشر، يستخفون في زي الشياطين!

"يحدق إلى الأمير"

يا الله! كيف تنكرت سماتك الجميلة في هذا المظهر

البشع؟ معذرة يا سيدي عما أقول. لقد اتخذت لك

سحنة من أبشع السحنات. هذه اللحية ... اللحية

ذات الشعب العشر...

[1]-محمود تيمور، اشطر من ابليس،ص72.

يتضاحك مهتزاً ممسكا بجوانبه

طغيان: أما أنت يا "زعرور"، فالحمد لله على أننا لم نلق

جهداً ولا عنتا في سبيل تغيير سحنتك... لقد كانت

لك بين البشر سيماء العفاريت! " [1]

فهذا المقطع الحواري بين لنا الهيئة الخارجية لكل من "طغيان" وكذلك خادمه "زعرور".

وهذا المقطع كذلك بين لنا الملمح الثاني لـ "زبرجد" في عالم الإنس وأول ما يميزه هي سماته الجميلة، والتي نلحظها في مقطع آخر وهو:

خلوب: ماذا وراءك؟

زفاف: (يتكلم مبهور الأنفاس): قرر أحراس البحيرة: أنهم

لمحو شبح إنسان جميل، يرتاد البقعة، متفحصا متقصيا...

خلوب: إنسان جميل؟ ... وفيم ارتياده البقعة؟

زفاف: ما أحسب أن له بنا حاجة... إن هي إلا شهوة

التعرف ونزعة الاستطلاع، تلك الحيلة الذميمة التي لم

يبرأ منها "ابن آدم" منذ الأزل"[2]

وما كان الإنسان الجميل إلا "زبرجد" فما يميزه كآدمي أنه فتى جميل وهذا ما نلمسه كذلك في الإرشادات المسرحية التالية:

" "طغيان" يمثل وسط الحجرة، ثم يستدير

دفعة واحدة، فإذا به قد انقلب في لحظة فتى وسيم

[1]-المصدر السابق، ص 75-76.

[2]-المصدر نفسه، ص 68.

الطلعة، عليه شارة الإمارة، فاخر الثياب، يتداني

من "أزاهير" وتيد الخطا –يقف في منتصف الطريق

يتلفت حوله"[1]

الفتى الوسيم والذي تبدو عليه شارة الإمارة، يلبس ثيابا فاخرة، هي الملامح التي ميزت "الأمير زبرجد" كآدمي، وهي عكس الملامح التي تنكر بها كشيطان اسمه "طغيان" في عالم الأبالسة.

أما بالنسبة لشخصية "أزاهير" فأول ما يميزها هو أنها فتاة فائقة الجمال، فها هو "زبرجد" منبهر من جمال هذه الفتاة:

زبرجد: سبحانك اللهم جلت قدرتك ... تبارك الله أحسن

الخالقين... أيكون هذا الحسن العبقري إنسيا؟"[2]

وها هو يخبرها بأنها رائعة الجمال:

زبرجد: لقد سحرتني فتنتك يا "أزاهير"... أنت رائعة الجمال.

"ابتسامة يسرى فيها شيء من الحرارة تغزو وجهها".

أزاهير: أنا رائعة الجمال؟

زبرجد: أما تعرفين أنك فاتنة جميلة؟

أزاهير: وما الجمال؟

زبرجد: الجمال ضد الدمامة." [3]

وجمال هذه الفتاة "أزاهير" هي السمة الوحيدة عن البعد المادي التي ذكرها الكاتب في هذا النص عند وجودها في عالم الأبالسة.

---

[1]-المصدر السابق، ص 75.

[2]-المصدر نفسه، ص 75.

[3]-المصدر نفسه، ص 92.

أما عن مظهرها بعد أن هربت مع الأمير "زبرجد" إلى عالم الأرض حيث قصر هذا الأمير، أنها ارتدت الثياب الزاهية وازدانت بالحلي الثمينة وهذا ما نلحظه في حديث قهرمانة الأمير "ياسمينة":

ياسمينة: وما أن ارتدت الثياب الزاهية، وازدانت بالحلي الثمينة،

واعتادت التطلع إلى المرايا، حتى بدت عليها خفة

المرح، وما لبثت في جيئة وذهوب رانية إلى خيالها على

صفحات المرايا، يملكها الزهو والإعجاب"[1]

[1]-المصدر السابق، ص 120.

2-البعد الاجتماعي:

يتمثل في المحيط الذي ينشأ الشخص فيه والطبقة التي تنتمي اليها والعمل الذي يزاوله ودرجة تعليمه وثقافته والدّين أو المذهب الذي يعتنقه والرحلات التي قام

بها والهوايات التي يمارسها"[1].

وبذلك يتصل هذا البعد ببناء الشخصية من الناحية الاجتماعية، حيث أن التكوين الأسري والثقافي والديني له انعكاسات على الشخصية ضمن المجتمع الذي تعيش فيه.

فانتماء الشخصية لمجتمع ما ولطبقة معينة داخل هذا المجتمع له الأثر البالغ في مختلف السلوكات والأفعال التي يقوم بها الفرد، فمختلف الظروف الاجتماعية التي ينمو داخلها الفرد لها بالغ الأثر في تكوين الشخصية.

إذا كان هذا البعد يتعلق "بالمحيط الذي نشأ الشخص فيه، والطبقة التي ينتمي إليها، والعمل الذي يزاوله ودرجة تعليمه وثقافته والدين أو المذهب الذي يعتنقه والرحلات التي قام بها والهوايات التي يمارسها"[2] فإن لكل ذلك أثراً واضحاً وبالغ الأهمية في تكوينه.

ف"أزاهير" قد نشأت في بيئة تخلو من الرجال فكل ما يحيط بها هن مربياتها وخدمها الذين يأتمرون بأمرها، وكلهم من الإناث:

أرقط: دعينا من فخامتي، ومن لحى فخامتي الخمس،

واصدقيني القول، وليكن قسمك بما بيننا من ودّ وثيق

خلوب: (في توكيد): حقا يا سيدي العميد أن كل شيء

يجري وفق الخطة المرسومة، إن أزاهير، منذ هبطت

قصرها البلوري وهي طفلة ترضع، حتى يومها الحاضر

[1]- علي أحمد باكثير، فن المسرحية من خلال تجارب الشخصية، مرجع سابق ص 76.
[2]-المرجع نفسه، ص 74.

وهي فتية في زهرة الصبا، لم تقع عينها على رجل، وإنها
لم تعرف غير المرأة من صاحب وعشير، وإنها تحيا في
قصرها معنا نحن حواضنها ومربياتها ناجية كل النجاة من
عوامل الشّر وبواعث الألم. لقد أحطناها بجو من الطهر
والصفاء، وغرسنا في قلبها حب الفضيلة والخير، حتى
أصبحت أعجوبة الأعاجيب، إنها –حقا– ملك
طهور." [1]

وهذا ما جعلها تعتمد في خطابها "لزبرجد" بصيغة التأنيث فهي تكلمه وتخاطبه على أنه من جنس الإناث، وهذا ما جعله ينبهها لذلك:

زبرجد: (يترشف): شراب سائغ لذيذ، لم أذق
مثله فيما ذقت من ألوان الأشربة.

أزاهير: أترينه كذلك يا صديق؟

زبرجد: (بعد صمت): أنا صديقك لا صديقتك !
يرنو إليها مبتسما

أزاهير: ماذا تعنين؟

زبرجد: أتسمحين لي أن أنبهك إلى خطأ تقعين فيه، وأنت
تتحدثين إلى؟

أزاهير: أي خطأ تعنين؟

[1]-محمود تيمور،اشطر من ابليس، ص 63.

زبرجد: تخاطبينني بصيغة التأنيث؟

أزاهير: لا أفهم ما تقصدين...

زبرجد: إن دنياك التي تحبين فيها كلها دنيا إناث، أما دنياي ففيها الإناث والذكور.

أزاهير: (محدقة إليه، دهشة): أبيني ما تقولين، فإني لا أفهم منه شيئاً...

زبرجد: إن الإنسان يا "أزاهير" نوعان: ذكر وأنثى، وإني من النوع الذي لم تعرفه في دنياك المحدودة التي ليس فيها إلا إناث..." [1]

وهنا نلمس التأثير الواضح للبيئة والمجتمع على "أزاهير" .

وها هو "سبائك" رسول الإفساد إلى الأرض وبعد مكتوبه فيها مدة من الزمن تأثر بهم وعاد إليهم بجرثومة من جراثيم البشر:

زمهرير: (متحدثا إلى جماعته، مشيرا إلى "هلاهيل" و"سبائك" وهما يتناقلان الحديث في بشاشة وأنس): ياله من منظر عجيب !

إعصار: مغازلة وغرام، في "مجلس التشريع والأحكام" !

أرقط: ما أسقم ذوقه !

إعصار: لم تبق لي ثقة "بسبائك" هذا... إنه لطول إقامته في الأرض عاد إلينا بجرثومة من جراثيم البشر !

[1]-المصدر السابق، ص 111-112.

زمهرير: أية جرثومة؟

أرقط: جرثومة المغازلة !

أنابيب: حقا ما أسخفها. إنها لا تسمن ولاتغني من جوع،

كان أولى به أن يأتي لنا بشيء مفيد"[1]

وها هي بيئة البشر تؤثر مرة ثانية ولكن هذه المرة على "زفاف"، فقد أرسل لمهمة نشر الخمر بين الناس لكنه عاد إليهم مخموراً لا يفيق:

خلوب: لقد أوفدوك لتنشر السكر بين الناس، فلم يخفق

مسعاك، ولكنك عدت إلينا مخموراً لا تفيق... إني

لأعجب من قوة هذا الآدمي على إضلال غيره...

قادر هو على أن يفسدنا نحن ... نحن الشياطين.

بالأمس أرسلوا السيد "سبائك" ليفسد في الأرض

فعاد إلينا يحمل جرثومة الفساد الأكبر...

زفاف: تعنين جرثومة الحب !

يتضاحك

إن سبائك ما زال غارقا حتى أذنيه في هذا الحب

خلوب: وأنت تذهب إلى الأرض داعيا إلى الخمر، فتعود إلينا

وقد سرت إليك عدواها، وتمكنت منك جرثومتها.

[1]-المصدر السابق، ص 36.

زفاف: بهتان ... بهتان ..." [1]

فخلوب هنا قد تعجبت من قوة تأثير الآدمي وبيئته على كل من سبائك الذي تأثر بجرثومة المغازلة و"زفاف" الذي تأثر بجرثومة "الخمر" وهذا بعدما مكثوا مدة في الأرض، هذه المدة والفترة من الزمن كان تأثيرها واضحا عليهم.

وإذا تحدثنا عن الطبقة الاجتماعية والمهن أو العمل الذي تزاوله شخصيات المسرحية، فإننا نجد أن عالم الأبالسة ضم مجموعة من زعماء الشياطين وعلى رأسهم كل من (أرقط، إعصار، وزمهرير، سبائك) وقد كان "قطب الشياطين الأكبر" حاكم عالم الأبالسة، ولكن بعد وفاته تولى الحكم بعده خليفته "بزعبول".

فها هو الزعيم الجديد "بزعبول" ينادي زعماء الأبالسة لاخبارهم بوصية "قطب الشياطين الأكبر":

بزعبول: (صائحا): يا هيئة المستشارين، من أبالسة الجحيم...

يا زعماء مملكة الظلام.

ينفذ من الفجوات رهط من زعماء الشياطين،

بينهم "أرقط" و"سبائك" و"زمهرير"

و"إعصار""[2]

وقد ذكر الكاتب "محمود تيمور" في الإرشادات المسرحية الخاصة بأسماء الشخصيات العمل الذي تزاوله كل شخصية من هذه الكائنات الأسطورية ومنها نذكر:

قطب الشياطين الأكبر

بزعبول: زعيم الشياطين، وخليفة شيخهم الراحل.

أرقط: عميد المستشارين في مملكة الجن تنساب على صدره

[1]-المصدر السابق، ص 49-50.

[2]-المصدر نفسه، ص 21.

لحيته ذات الشعب الخمس، لكل لون

إعصار: "الأمين العام لمجلس التشريع والأحكام" –(من الجن)

زمهرير: جنى من الشيوخ المتزمتين، برأس مجلس التشريع

والأحكام"

أفعوان: رئيس الحراس في قصر الزعامة الشيطانية.

أنابيب: عضو "مجلس التشريع والأحكام"، مفرط البدانة،

مترهل الجثمان، منبعج الكرش، عليه سيماء الغباوة.

منهوم بالطعام، لا تغتر عن الطحن أضراسه.

هلاهيل: زعيمة الطبقة الدنيا من الفقراء المعوزين –(من الجن)." [1]

وها هي "هلاهيل" تبين في هذا المقطع الحواري أنها زعيمة الطبقة الدنيا الطبقة اللكادحة التي لم تكن لها نصيب من الحياة السعيدة:

زمهرير: أي سوء هذا الذي نتحدث عنه؟ ما علمنا لأحد من

شكاة، ولا لمحنا على أحد من تذمر. إن الشعب

الشيطاني يحيا رافها في حبورا...

يتقدم الشخص الملثم جزئيا ينضو عن

لثامه، ويخلع عنه عباءته،

الشخص المجهول: (مضطرم العينين، قائلا لزمهرير): أنظر إلي أيها

الشيخ العتي، أهذه هي الرفاهة التي ينعم بها شعبك

[1]-محمود تيمور،اشطر من ابليس، ص 05.

الشيطاني؟

الجمع يهمهم: "هلاهيل"... "هلاهيل"

هلاهيل: أجل أنا "هلاهيل"، زعيمة الطبقة الدنيا: طبقة

الفقراء الكادحين.

توجهه كلامها إلى "بزعبول":

لم يكن لنا من حياة السعداء نصيب أيها الزعيم، وقد

عشنا في غفلة طوال السنين، وإنا المستيقظون اليوم،

فمطالبون بحقنا في حياة كريمة رافهة." [1]

وهذا يدل على أن عالم الأبالسة متعدد الطبقات الاجتماعية ما بين غني لا يبالي ويضن أن الجميع مثله في رفاهة وحبور، وفقير متشبث بالحياة يبحث عن حياة كريمة تسعده،هذه القضية التي لامست واقع الإنسان العربي وقام محمود تيمور بمعالجتها وأسطرتها من خلال إلباس شخصياته ثوب الكائنات الأسطورية.

في حين نجد أن "زبرجد" هو ذلك الأمير الإنسي، الذي تنكر في زي شيطان واسمه "طغيان"، فها هو ينبه ويحذر خادمه وتابعه "زعرور" الذي أحضره معه إلى عالم الأبالسة بأن لا يناديه باسمه الحقيقي، الأمير "زبرجد":

زعرور: (وهو يمسح جبهته): أنسيت يا سيدي الأمير تلك

المادة السحرية التي جعلناها مزاجا لهذه الخمر؟ ... إن

سيدي الأمير بلا شك...

طغيان: صه. و لا تلقبني هنا بالأمير، هذه المادة العجيبة

[1]-المصدر السابق، ص 26-27.

أكسبت الخمر نكهة طيبة منقطعة النظير...

زعرور: وإنها لتذهب بوعي شاربها على الفور، فإذا هو في سبات عميق، ان على طمأنينة يا سيدي الأمير.

طغيان: نهيتك يا "عزرور"، أن تجرى على لسانك لفظ الأمير ... أنا هنا "طغيان"، أنتمي إلى عشيرة "الفتاكين البواسل".

زعرور: من الجن الأحمر ... هذا مفهوم . وأنا "زعرور" تابعك، من عشيرة "الجن الأزرق".

طغيان: ونحن نعمل في خدمة الزعيم "زفاف""[1]

فهذا الأمير "زبرجد" يأتمر لأمره كل أصحاب مملكته. في حين نجده في عالم الأبالسة يأتمر تحت سلطة "زفاف".

[1]-المصدر السابق، ص 75-76.

3-البعد النفسي:

وهو الأثر المشترك الذي ينحت في الشخصية فيكون له دور بالغ في توجهها النفسي والأخلاقي والسلوكي والانفعالي من جراء البعدين السابقين.

وما ينجم عنهما من "الآثار العميقة الثابتة التي تبلورت على مر الأيام، فحددت طباعه وميوله ومزاجه ومميزاته النفسية، وكلما تعمق الكاتب في التعرف على شخوصه كان خليقا أن يكتب مسرحية جيدة"[1]

حيث أن سلوك الفرد "تحدده عوامل نفسية معقدة قد لا يفهمها ولا يعرفها الفرد نفسه"[2] وهذا جراء دوافع شعورية وأخرى لا شعورية وظروف محيطة تحدد سلوكه.

يمضي الكاتب في هذه المسرحية بمزج ما هو واقعي بالأسطوري، فها هو زبرجد يقع ضعيفا أمام حبيبته أزاهير، بالرغم من قوته الاسطورية والتي خولته أن يكونا شيطانا من عالم الأبالسة:

زبرجد: لقد حرصت على الحضور

أزاهير: (ما تزال مطبقة الجفنين): لماذا؟

زبرجد: ألم ترغبي في حضوري؟

أزاهير: (توقع جفنيها قليلا): ألم يكن حضورك إلا استجابة

لرغبتي؟

زبرجد: بل لأراك مرة أخرى، وأستمتع بهذه الفتنة الساحرة.

"أزاهير تنهض في تؤدة، جالسة على

المخدع.

يتابع الأمير قوله:"

منذ لقائنا أمس، لم يبرح خيالك عيني ... إنه يملأ

[1]- علي أحمد باكثير، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، ص 07.

[2]- عبد الله خمار، تقنيات الدراسة في الرواية (الشخصية)، دار الكتاب العربي للنشر والتوزيع والترجمة، الجزائر، 1999، ص 22.

علي أقطار نفسي...

أزاهير: (في تشوق): كيف؟ اشرحي لي ما تقولين...

وزيديني بيانا...

زبرجد: أعترف لك يا "أزاهير" أني بك مشغوف.

أزاهير: ماذا تقصدين؟

زبرجد: إني أحس لك الشوق إذا بعدت عنك، وأحس الارتياح

إذا رأيتك.

أزاهير: أمر عجيب أجده أنا أيضا..." [1]

فهذا المقطع يصور لنا نفسية "الأمير زبرجد" حينما يلتقي بأزاهير، فهو يحس بالشوق إذا ابتعد عنها، ويشعر بالارتياح عند رؤيتها، وهذا ما يبين حبه لها، بل هي كذلك ينتابها نفس الشعور.

فهو كما يحب ويعشق، يكره ويتذمر، "فمن عادة الأبطال الأسطوريين الجمع بين المتضادات"[2]، فها هو يكره مناداته "بالأمير" داخل عالم الأبالسة:

زعرور: (وهو يمسح جبهته): أنسيت يا سيدي الأمير تلك

المادة السحرية التي جعلناها مزاجا لهذه الخمر؟... إن

سيدي الأمير بلا شك...

طغيان: صه. ولا تلقبني هنا بالأمير، هذه المادة العجيبة

أكسبت الخمر نكهة طيبة منقطعة النظير...

زعرور: وإنها لتذهب بوعي شاربها على الفور، فإذا هو في

[1]-محمود تيمور،اشطر من ابليس، ص 05.

[2]-ينظر: نضال صالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، ص 208.

سبات عميق، كن على طمأنينة يا سيدي الأمير

طغيان: نهيتك يا زعرور، أن تجرى على لسانك لفظ

الأمير... أنا هنا " طغيان" أنتمي إلى عشيرة

"الفتاكين البواسل"[1]

هذا الأمير الذي استطاع بقوته الاسطورية الخارقة لحدود المألوف عند البشر يمتاز بالحيلة والمهارة فقد استطاع أن يهزم الشياطين.

وهذا ما يخبره له خادمه زعرور:

طغيان: لا تذكر كلمة بني "آدم" هنا، وإلا كان نصيبك...

زعرور: أن يشوي لحمي على السّفود... أعلم ذلك... ولكن

ائذن لي أن أقول لك شيئا: كنت أحسب، في سالف

أمري، قبل أن أعيش مع الشياطين، أن هذه

المخلوقات ماكرة خبيثة، فإذا بي يتبين لي أنهم لا يعدون

أن يكونوا مخلوقات ضعافا لا حول لها ولا قوة.

طغيان: أتقول إن الشيطان لا حول له ولا قوة؟ !

زعرور: ألم تستطع أنت يا سيدي، بحيلتك ومهارتك، أن

تضحك منه، وتستهزئ به، فتستر عنه شخصيتك

الآدمية، شخصية الأمير "زبرجد العظيم"، وتتخذ

لك اسم طغيان، وتبدو في هيئة شيطان؟"[1]

[1]-محمود تيمور، أشطر من أبليس، ص 75، 76.

فكان بذلك الكاتب قد صوّر لنا بأن الإنسان أشطر من أبليس وأقدر عليه في كل شيء، ولا تعد هذه الكائنات الأسطورية إلاّ مخلوقات ضعافا لا حول لها ولا قوة أمام مكر الإنسان وحيلته.

وها هو الشيطان نفسه يقر بتلك الحقيقة، "فبزعبول" زعيم الأبالسة غاضب مما حدث بعد هروب "أزاهير" مع "زبرجد":

بزعبول: لقد استطاع –ابن آدم– أن يمكر بي على الرغم

من حيطتي البالغة، استطاع أن يستلب "أزاهير" من

قصرها المكين.

أرقط: هذا صحيح، ولكن ابن آدم غير ملوم...

بزعبول: (صائحا): من الملوم –إذن– يا أرقط؟

أرقط: اللوم واقع عليها هي أيها الزعيم ... إنها المكر المجسم.

والخبث المصور، هي التي رضيت أن تبرح القصر معه

بزعبول: ولكنه هو الذي دبر المكيدة، ومهد الطريق.

أرقط: لو لم تكن هي على استعداد طبيعي لاستقبال هذا

الباعث، لما استطاع هو أن ينال مأربه

بزعبول: (صائحا): قلت لك: إنه المجرم الأول

أرقط: (صائحا): بل هي جرثومة المفاسد، وأس المكابد

بزعبول: (في صيحة عاصفة): بل هو ... هو !

أرقط: بل هي..... هي!

[1]-المصدر السابق، ص 76-77.

يهم "بزعيول" بضرب أرقط بالمزربة

فيتقدم أرقط مبديا أسفه واعتذاره.

أرقط: هدوءا سيدي الزعيم، ولنتصالح ... ليس ثمة خلاف

بيننا، كلاهما مجرم أثيم... إنهما من أرومة واحدة،

أرومة الفساد والضلال، أرومة الإنسان ! "[1]

ليؤكد لنال الكاتب مرة أخرى من خلال تلك الكائنات الأسطورية من عالم الأبالسة بأن الإنسان يحمل في طيات نفسه أسباب تعاسته وبين يديه كذلك إسعاد نفسه، ولا دخل للشيطان فيما يحدث له.

وهذا ما يؤكده كذلك المقطع الحواري التالي:

بزعبول: إن التجربة أثبتت: أن الشر كمين في غرائز البشر...

إن قطبنا الأكبر: –تقدست في النار ذكراه –كان

على حق فيما وصف به الإنسان

أرقط: أعترف لك –يا سيدي– أنك قد أقمت البرهان الصريح

على أن الإنسان يحمل في طيات نفسه أسباب تعاسته

وأن بين يديه إسعاد نفسه أو إشقاءها !

بزعبول: وإنه يتخذ دائما من الشيطان ذريعة يستر بها نقيصته،

و يبرئ نفسه، على أنه قليلا ما يؤثر جانب التلطف

بنا والملاينة لنا، فيتجافى بأوزاره عنا، ويعزوها حينا

إلى الزمن، ويرمي بها حينا وجه القضاء والقدر، إنه

[1]-المصدر السابق، ص 127-128.

-حقا- لمخلوق عجيب ! [1]

وما يمكن أن نستشفه من كل ما قيل مسبقا أن الكاتب محمود تيمور في مسرحيته "أشطر من إبليس" قد مزج نصه ما بين شخصيات رئيسية وأخرى ثانوية، هذه الشخصيات التي كانت في معظمها كائنات أسطورية من عالم الأبالسة، حمّلها الكاتب مجموعة من الرؤى والمواقف .

وقد عمد إلى تصوير مجموعة من الشخصيات ولم يخص شخصية معينة باعتبارها بطلاً للمسرحية، فهو قد أولى الأهمية ذاتها لكل الشخصيات وإن كانت بدرجات متفاوتة، وهذا طبعا بحسب الحدث وفاعلية تلك الشخصية في نموه، ومساحة دور تلك الشخصية .

هذه الشخصيات التي أبرزت مواقف معينة تجاه قضايا مختلفة، ومثلت صورة جلية عن ما تمثله وما تعيشه كل شخصية بحسب طبقتها في المجتمع.

وإن كان الكاتب محمود تيمور قد ركز على الفئة الحاكمة التي بيدها سلطة القرار وما تفعله تجاه مصالحها من جهة، وما تتخذه من قرارات تجاه الطبقة الكادحة الفقيرة من جهة أخرى ،وما تعيشه الطبقة الفقيرة في المجتمع فحتى صوتها غير مسموع ولا تمثيل لها في مختلف مجالس السلطة.

فهذه الشخصيات عكست لنا مختلف الحقائق الاجتماعية والسياسية التي يعيشها الإنسان العربي في مجتمعه، وما تعانيه بخاصة الطبقة الكادحة والتي مثل صوتها شخصية "هلاهيل".

هذه السلطة الحاكمة التي راحت تبحث عن مصالحها وفقط، فحتى وإن تحالفت مع الشيطان فإن الشيطان لن يستطيع مجارتها في فعل الشر، لأنها ستكون أشطر منه بالتأكيد ،فالشيطان نفسه في المسرحية أقرّ بقوة الإنسان ومكره .

[1]- المصدر السابق، ص 129.

ان السلطة الحاكمة والتي مثلها كل من "أرقط، إعصار، زمهرير، أنابيب" كانت شخصيات أكثر سلبية لأنها تبحث فقط عن مصالحها ومطامحها الشخصية لا غير، وهي كائنات أسطورية من عالم الأبالسة حمّلها الكاتب تصوره الحقيقي في الواقع المعاش للسلطة الحاكمة في الواقع العربي، فلم يختارها لذاتها بل كانت هذه الكائنات الاسطورية وسيلة للتعبير عن بعض المشكلات التي عاشها الكاتب في عصره ، وخاصة استبداد من بيدهم سلطة القرار وتهميشهم للطبقات الفقيرة من المجتمع.

ومن هنا فقد خدمت هذه الشخصيات التي ألبسها ثوب الكائنات الأسطورية رؤية الكاتب لقضايا مجتمعه ومعالجتها بصورة مقنعة بقناع أسطوري.

والنمط الذي أولاه الكاتب في نصه أهمية كبيرة هو النمط الذكوري فأغلب شخصيات المسرحية ذكورية فحتى "هلاهيل" لم تأبه لأنوثتها لأن الظروف المحيطة بها جعلتها كذلك، جعلتها تنسى أنوثتها في سبيل تحقيق مطالب طبقتها، ان الطبقة الحاكمة تحت سيطرة الذكور، ولا مكان للنساء في سلطة القرار، فأراد الكاتب من خلالها توضيح تهميش دور المرأة في المجتمع.

وقد تراوحت صورة المرأة بين المرأة المناضلة المكافحة التي تريد التغيير ولا ترضى بالذل والهوان، وقد مثلته "هلاهيل" ،وصورة المرأة التي تنزوي لرغباتها بدون أن تفقه ما يحصل لها جراء ذلك، وقد مثلته "أزاهير" التي وإن تربت في مكان أثيري خال من المقومات السلبية للإنسان إلاّ أنها عادت لإنسانيتها وهربت مع أول انسي تلمحه.

وبذلك مثلت بحق مختلف الشخصيات الأسطورية في نص مسرحية "أشطر من إبليس" وسيلة للتعبير عن ما لمحه الكاتب وعايشه من مشكلات قد ألمت بعصره فعالجها بصورة غير مباشرة عن طريق شخصيات أسطورية.

ووظف الكاتب مختلف الأبعاد في رسم شخصياته وهذا ما سماهم في إخراج شخصيات المسرحية نابضة بالحياة من جهة، ومن جهة أخرى ساهم أيضا في بناء النص المسرحي وتكامله.

ومهما يكن من أمر فالأبعاد السالفة الذكر متداخلة فما بينها تؤثر وتتأثر ببعضها البعض فتحدد سلوك الفرد وتصرفاته، إنها تنصهر مع بعضها البعض فتحدّد كيانًا مستقلا عن الآخرين، إنه كيان الفرد الذي يميزه عن المحيطين به.

وقدرة الكاتب المسرحي في دمج هاته الأبعاد ورسم شخصية مناسبة للحدث والموضوع والإطار الزمكاني لها، تحدد مدى نجاحه وبراعته في إخراج كل شخصية ورسمها بصورة تميزها عن باقي الشخصيات.

وبذلك "يقترح علينا النص المسرحي مجموعة من الشخصيات التي تحاول كل واحدة منها أن تقدم نفسها لا على أساس أنها شخصية مستقلة بوجودها ولكن على أساس أنها مرتبطة في أفعالها وسلوكاتها بشخصيات أخرى"[1]، لأنها بالضرورة تسير وفقا إطار واحد وموضوع محدد، إنه الرؤية الكاملة التي أبدعها المؤلف المسرحي لنص موضوعه.

ولما كانت الشخصية من أهم العناصر التي تشكل البناء الدرامي، فهذه الشخصيات وما يجري حولها من احداث بحاجة الى اطار زماني و مكاني يحويها.

[1]- محمد فراح، الخطاب المسرحي وإشكالية التلقي، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006، ص 31.

الفصل الثالث

البعد الأسطوري في بنية الزمان والمكان في مسرحية اشطر من ابليس

اولا- البعد الاسطوري في بنية الزمان.

ثانيا- البعد الاسطوري في بنية المكان

إن تشكيل النص المسرحي لا يمكن ان يتم بمعزل عن مجموعة من العناصر المهمة التي تشكله وتكمله، لعل من اهمها عنصرا الزمان والمكان، حيث لا يمكن ان نتصور حدثا دراميا معزولا عن الزمان والمكان، والاّ تحوّل الى كلام عابر لا يترك ادنى وقع على تنظيمات العملية المسرحية، ويجعل المتلقي بعيدا عن معطيات العرض المسرحي ومساره و منعرجاته وعاجزا عن فك كوداته و شفراته[1]، فهما يضطلعان بدور مهم في تشكل البناء الدرامي و فهمه.

اذ من خلالهما يتحدد الخط العام الذي تسير فيه الاحداث، والإطار العام الذي يحوي هذه الاحداث، فلا تخلو اي مادة حكائية شعرية كانت او نثرية من هذين العنصرين.

[1]- محمد جلال أعراب، خطاب التأسيس في مسرح النقد والشهادة،مطبعة تريفة،بركان، المغرب،ط1، 2009 ، ص 43.

البعد الاسطوري في بنية الزمن

الزمن هذا الشبح الوهمي المتخوف، الذي يقتفي آثارنا حيثما وضعنا الخطى بل حيثما استقرت بنا النوى، بل حيثما نكون، وتحت أي شكل وعبر أي حال نلبسها، فالزمن كأنه هو وجودنا نفسه، هو إثبات لهذا الوجود أولاً ثم قهره رويدا رويدا بالإبلاء آخر، فالوجود هو الزمن الذي يخامرنا ليلا ونهاراً، ومقاما، وصبا وشيخوخة، دون أن يغادرنا لحظة من اللحظات، أو يسهو عنّا ثانية من الثواني".[1]

واللحظة الإبداعية في الكتابة المسرحية لها زمن تبدع فيه، تتضمن أحداثا وشخصيات مختلفة، فالأحداث تسير في زمن، الشخصيات تتحرك في زمن، الفعل يقع في زمن، الحرف يكتب ويقرأ في زمن، ولا نص دون زمن"[2] والكتابة الإبداعية لسبب أو لآخر قد أصبحت اختراقا لا تقليدا، واستشكالا لا مطابقة... ومهاجمة للمجهول لا رضى عن الذات بالعرفان، ومن هنا تجيء تقنيات الحساسية الجديدة: وكسر الترتيب السردي الإطرادي، فك سلسلة الزمن السائر في خط مستقيم تراكب الأفعال: المضارع والماضي والمحتمل معا، وتهديد بنية اللغة المكرسة، ورميها نهائيا خارج متاحف القواميس، وتوسيع دلالة الواقع لكي يعود إليهما العلم والأسطورة والشعر".[3]

والأسطورة غير ذي زمن محدد، إنها تفسير الحاضر والماضي وكذلك المستقبل... فالأسطورة تشتمل على الزمن القابل للإعادة "[4] فالأسطورة إذن قابلة للإعادة والتكرار وهي تصلح للماضي والحاضر والمستقبل.

والزمن الأسطوري هو زمن البدايات والعود السرمدي، زمن المقدس، زمن ليس يعترف بالحواجز"[5] وهو زمن قائم على مبدأ التكرار والدوران، واستعادة زمن أول هو الزمن المقدس، زمن الخلق والأصول".[6]

فالزمن الأسطوري زمن مطلق إذ يمكن استعادته من خلال الطقوس، ذلك أن من يمارس شعيرة من الشعائر قديما مثل الحلق والطواف أو الأشعار والذبح، يسمو على الزمان والفضاء الدنيوي ويتجاوز

---

[1]-عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، عالم المعرفة، الكويت،1998،ص 171.
[2]-صبحي الطعان، بنية النصر الكبرى، مجلة عالم الفكر، الكويت، العدد 23، 1994، ص 445.
[3]-إدوارد الخراط، الحساسية الجديدة، دار الأدب، بيروت، لبنان، 1993، ص 11-12.
[4]-أحمد حمد النعيمي، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت،لبنان،2004،ص 58.
[5]-محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب الجاهلية ودلالتها، دار الفرابي للنشر، بيروت، لبنان، مج1، 1994، ص 537.
[6]-المرجع، نفسه، ص 194.

التاريخ لينبض بدفق الزمن الأول زمن البدايات، فيبعث الذكريات الخالدة بروح الحاضر مما يمنح بعض الأيام والتواريخ ألف القداسة رغم أن تلك الأيام والتواريخ ليست مقدسة بذاتها".[1]

وحينما عبّر الإنسان عن زمنه هو بين الهبوط والتطلع إلى الخلود... ربط ذلك بواقع حياته على الأرض ... واصطنع الإنسان حكايات كثيرة تتضمن صورا من الأحداث والمغامرات التي صاغها الإنسان بخياله، تجمع في جزئياتها مزيجا من عالم الواقع مع عالم الخيال، فافترض رحلات قام بها أشخاص إلى عالم السماء أو إلى عوالم الأرضي السطحي، فمنهم من نزل إلى أعماق الأرض حيث عالم الجنيات، أو غاص في أعماق اليمّ، أو رحل إلى جزر مجهولة حيث مساكن الجنيات، والكائنات المسخ، أو إلى منازل الأرواح، أو حيث تقيم كائنات غيبية لها قدرات البشر، وصفات غير بشرية وإن تمثلت في شكل بشر، منها ما يرتبط بعالم النور أو عالم الظلام، عالم الخير وعالم الضرر"[2] وهذه الرحلات المختلفة إلى عوالم مغايرة لعالمه الأرضي، هي محاولة للبحث عن مكان يغاير في طبيعته مكانه المرتبط بزمانه المحدود"[3] فراح يبحث عن عشبة الخلود هروبا من الموت، وراح يستدعي الجن والشياطين ليكتسب قوى خارقة وغير معهودة في عالمه ليخرج من ذلك العالم –العالم الأرضي– ويتحرر من قيوده قيود الزمان والمكان.

والبنية الزمنية في النص المسرحي هي تاريخ متخيل خاص داخل التاريخ الموضوعي، وقد يكون هذا التاريخ المتخيل تاريخا جزئيا أو عاما، ذاتيا أو مجتمعيا"[4] لأنها ثمرة واقع معاش، بصورة تخييلية للمبدع تعكس أحد زوايا الحياة الاجتماعية أو السياسية ...الخ.

ولكن ما يميز الزمن في النصوص الإبداعية –ومنها النص المسرحي– أن المبدع يتحرر من كل قيود الزمن الواقعي الحقيقي ويتجاوز ذلك التسلسل المنطقي للأحداث، أي نجد في بعض الأحداث يسرع وفي بعض الآخر يحذف وفي بعض الآخر يستبق أو يسترجع وهكذا وهذا ما سنراه من خلال المفارقات الزمنية.

---

[1]-نوال مدوري، تشكل الفضاء والزمن الاسطوري في رواية عشب الليل لإبراهيم الكوفي، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر بسكرة، العدد 21، جوان 2017، ص 157.

[2]-صفوت كمال، مفهوم الزمن بين الأساطير والمأثورات الشعبية، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد الثامن، العدد الثاني، 1977، ص 257.

[3]-المرجع نفسه، ص 536.

[4]- محمود أمين العالم، أربعون عاما من النقد الأدبي، دار المستقبل العربي، القاهرة، مصر، 1994، ص 13.

الترتيب الزمني والبعد الاسطوري للزمن:

مختلف النصوص الإبداعية الأدبية –والنص المسرحي واحد منها– تقوم على تصريف زمنين داخل بعضهما وهذين الزمنين هما:

1–زمن القصة: وهو زمن وقوع الأحداث المروية في القصة فلكل قصة بداية ونهاية، ويخضع زمن القصة للتتابع المنطقي.

2–زمن السرد: هو الزمن الذي يقدم من خلاله السارد القصة ويكون بالضرورة مطابقا لزمن القصة، وبعض الباحثين يستعملون زمن الخطاب بدل مفهوم زمن السرد.

فإذا افترضنا أحداثا ما في قصة ما تروى من البداية إلى النهاية وفق الترتيب الطبيعي:

حدث1← حدث 2 ← حدث 3

فإن زمن السرد قد يأتي على الترتيب الثاني:

حدث1← حدث 3 ← حدث 2

أو على الترتيب التالي:

حدث2← حدث 3 ← حدث 1"[1]

ومن ثم فإن القصة الواحدة يمكن أن تروى بطرق متعددة ومختلفة فلو أعطينا قصة واحدة لمجموعة من الروائيين فإن كل واحد سيمنح لأحداثها ترتيبا زمنيا يتناسب مع اختياراته وغاياته الفنية فيقدم ويؤخر في الأحداث بما يحقق غاياته الجمالية".[2]

وفي مسرحية "أشطر من إبليس" لـ "محمود تيمور" يمتزج الواقع باللاواقع والحقيقة بالخيال، والتصوير الذهني بالحلم، "في رؤية تصويرية خارقة لوجود يفوق الوجود الإنساني أو أدني منه. وهي افتراضات تعبر عن محاولة الخروج من عالم "الزمان والمكان" الإنساني إلى عالم يفوق عالم الإنسان، والزمن فيه

[1]- محمد بوعزة، تحليل النص السردي (التقنيات ومفاهيم)، الدار العربية للعلوم ناشرون، الرباط، المغرب، ط1، 2010، ص 87.
[2]- المرجع نفسه، ص 88.

يفوق حساب الأيام والسنين، فيحقق الإنسان في لحظات غيابه أعمالا، لا تتيسر له ولو أمضى في الزمان الإنساني أياما أو شهورا أو أعواما.

فتكون اللحظة من عمر الزمان في هذه الحالة تفوق فترات من زمن الإنسان، ويحقق الإنسان بمعاونة القوى الغيبية ما يستطيع تحقيقه بالفعل الإرادي، بالنسبة إلى تقويم الإنسان... وتكون اللحظة كطرف البصر، أو قبل أن يرتد طرف البصر، أو كالحلم الذي يمضي بأحداثه"[1]، كيف لا وهي تدور في عالم غير عالمنا، ونواميس خارج نواميس الطبيعية التي اعتدناها، إنه عالم الأبالسة، فالزمن فيه أسطوري يكسر القيود ويخالف ناموس الطبيعة.

فها هو "طغيان" يتحول إلى الأمير الإنسي "زبرجد" في لحظة:

"طغيان" يمثل وسط الحجرة، ثم يستدير

دفعة واحدة، فإذا به قد انقلب في لحظة فتى وسيم

الطلعة، عليه شارة الإمارة، فاخر الثياب، يتدانى

من "أزاهير" وئيد الخطأ، يقف في منتصف الطريق.

يتلفت حوله"[2]

فلحظة انقلابه من جني بشع إلى فتى وسيم تفوق الإدراك الإنسي للزمن، انه يكسر ويخالف قيود الزمن التي اعتدناها، وهنا تكمن أسطورية الزمن التي تحلق في عالم غير عالم الزمان الذي يحكمنا.

واللحظة نفسها عندما يتزايل ويختفي، ولا يستطيع سرعرع أن يدركه وهذا ما نراه في المقطع التالي:

زفاف: ... وهل عندي خبر إلا خبر هذا الآدمي العجيب الذي

لمحوه يرتاد المنطقة؟

زفاف: ذلك نعلمه... أثمة من جديد؟

[1]-صفوت كمال، مفهوم الزمن بين الاساطير والمأثورات الشعبية، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد الثامن، العدد الثاني، 1977، ص 527-528.

[2]-محمود تيمور، أشطر من إبليس، ص 85.

سرعرع: ما كدت أعجل إلى ناحيته، حتى تزايل عني، فلم

أجد له من أثر ... لكأنه قد تطاير بخارا في الهواء !" [1]

ويكتسب الزمن أسطوريته في مسرحية أشطر من ابليس من خلال عدم تحديده، ومن إيغاله في القدم، فصراع الإنسان مع الشيطان، صرع أزلي أبدي، متجذر منذ القدم، فقطب الشياطين يرى بأن الإنسان هو المتسبب الأول في كل الشرور والآثام:

القطب: إن الإنسان ليجني الشر مطمئنا على عمد، ثم لا يلبث

أن ينحى علينا باللائمة في يسر، وكأنه ينفض عن

منكبيه غبار التبعة، ويلقى على كاهلنا الوزن كله،

فتقر عينه بأنه من الذنب بريء ... ونخرج نحن من

المعركة بالشنعة وفضوح السمعة ... ساء ما صنع بنا

الإنسان اللئيم !" [2]

في حين يرى الإنسان أن المتسبب في حصول أي مكروه له هو الشيطان، وهذا ما نراه في المقطع التالي عندما ضربت "أزاهير" "زبرجد" بالسيف فأصابته إصابة هينة:

أزاهير: لقد أتيت "أزاهير" أمراً شكراً...

زبرجد: لم يكن لك يد فيما فعلته.

أزاهير: كيف ذلك؟

زبرجد: إن ما فعلته من عمل الشيطان.

(قرنفل يقدم)

[1]-المصدر السابق، ص 68-69.
[2]-المصدر نفسه، ص 18.

قرنفل: أجل. من عمل الشيطان... نعوذ بك يا رب من

الشيطان الرجيم !

أزاهير: ما شأن الشيطان فيما عملت؟ أنا التي ضربت بالسيف

زبرجد: إن الشيطان هو الذي يحرك يدك.

أزاهير: أين هو الشيطان؟ ومن يكون؟

قرنفل: (في تخوف): إنه كائن غير منظور يحبط بنا أينما

نكون، ويكيد لنا دون أن نواه، ويدفعنا إلى اقتراف

المنكرات والآثام ... إنه عدونا اللدود...

أزاهير: ما أفظع الشيطان؟... أتراني قد وقعت في حبائله؟!

زبرجد: كل منا فريسة الشيطان... إن حياتنا صراع مرير معه

أزاهير: ترى لمن تكون الغلبة؟

زبرجد: هذا أمر لا يعلمه إلا الله." [1]

إنه زمن أسطوري دائري تكمن أسطوريته في رمزية الظلام والذي يعكس الليل، والنور الذي يعكس النهار.

وهذا ما نلاحظه من خلال الإرشادات المسرحية:

1-"فتخبو الأضواء وتعم الحلكة...

... وتعود الأضواء إلى سابق عهدها..." [2]

[1]-المصدر السابق، 126-127.
[2]-المصدر نفسه، ص 20.

2-"يسود الظلام أنحاء المكان...

يعود الضوء إلى سابق عهده"[1]

3-"الضوء يتزايل. تسمع أنغام موسيقية صاخبة.

يسود الظلام على حين تتواصل الأنغام.

بعد فترة ينطلق النور"[2]

4-"إظلام لحظات ... الضوء ينطلق"[3]

5-"إظلام.

إنارة بعد قليل" [4]

6-"إظلام لحظات...

الضوء يعود ..." [5]

7-"إظلام هنيهة...

عودة النور..." [6]

إنه الزمن الأسطوري الذي يتواتر عبر الظلام/النور، عبر الليل والنهار "إذ أنه دائري يدور بلا انقطاع وبتواتر وانتظام بين رمزي الزمن: النهار والليل، اللذين يحتويان الزمن، وبهذه الحركة الدائرية يصطبغ الزمن الاسطوري بصبغة التكرار والتشابه والتماثل"[7]

وهذا التواتر عبر دورتي الليل والنهار لا يحيل إلى التجانس كما هو في ظاهر الأمر بل يحيل إلى الصراع الذي هو بحكم الزمن الدائري صراع مستمر، ينهزم فيه الظلام فجر كل يوم وينتصر في

[1]-المصدر السابق، ص 25.
[2]-المصدر نفسه، ص 35
[3]-المصدر نفسه، ص 75
[4]-المصدر نفسه، ص 98
[5]-المصدر نفسه، ص 107
[6]-المصدر نفسه، ص 127
[7]- سناء شعلان، الأسطورة في روايات نجيب محفوظ، نادي الجسرة الثقافي والاجتماعي،قطر،ص 113-114.

المساء" [1]، يحيل كذلك إلى صراع آخر، أسطوري صراع الظلام/ النور، الخير/ الشر، الحق/ الباطل، إنه صراع الشيطان/الإنسان.

ودائرية الزمن الاسطوري لا تعرف النهاية، فالنهاية لمرحلة هي بداية لمرحلة أخرى، "وما بين المتناقضات، النهاية والبداية... يتحقق الزمن الاسطوري الدائري الذي ينتظم دورة الزمن، ويجعل نهايتها بداية، وبدايتها نهاية، إذ لا يعرف الزمن خطا مستويا نهائيا، بل يبدأ من حيث انتهى"[2]، فبداية حكم بزعبول لعالم الابالسة هي نهاية للحاكم السابق قطب، ونهاية حكم هذا الأخير هي بداية لحكم "بزعبول" .

وهذا ما نلاحظه في المقطع التالي:

القطب: أي بزعبول. يا خليفتي من بعدي، ويا من سيؤول

إليك الحكم في دولة الأباليس...

بزعبول: (وهو لا يزال خافض الرأس في غمرة الأسى يهمهم): مولاي !

القطب: أمسك عليك وقتك لا يضع في وداع يذهب سدى.

إني أعرف حبك إياي، وإعظامك شأني، أصغ إليّ.

عمّا قليل تخبو شعلة حياتي، وما هي إلاّ أن أذهب

روحا زرقاء تأخذ مكانها في برج الظلمات ..." [3]

وما نلاحظه كذلك في الإرشادات المسرحية التالية:

"يبدو جثمان قطب الشياطين وقد أخذ يحترق

على مهل، وينبعث منه دخان أزرق، فيجثو

بزعبول أمام الجثمان، والدخان حوله يتكاثف،

---

[1]-المصدر السابق، ص 127.
[2]-المصدر نفسه، ص 116.
[3]-محمود تيمور، اشطر من ابليس، ص 09.

فتخبوا الأضواء وتعم الحلكة، ثم يدوي صوت انفجار

عنيف.

ينقشع سحب الدخان شيئا فشيئا، وتعود الأضواء

إلى سابق عهدها، فيرى "بزعبول" على حاله.

جاثيا أمام السرير وقد اختفت جثة قطب الشياطين،

ينهض "بزعبول"، ويتلفت حوله، ثم يتخذ لنفسه

سمت الزعامة" [1]

وهنا تكمن دائرية الزمن الاسطوري، فكل نهاية حكم هي بداية لحكم آخر، وبداية الحكم الجديد تمثل نهاية الحكم السابق وهكذا. يبدأ الزمن من حيث انتهى ، فما بين المتناقضات النهاية والبداية الظلام والنور، الشيطان والإنسان تتحقق أسطورية الزمن في المسرحية.

وأثر هذا على البعد الاسطوري في البنية الزمنية يتجلى من خلال الوقوف عند مختلف المفارقات الزمنية الموجودة في النص، وهذا باعتبار أن أسطورية الزمن تتجاوز كل ما هو مألوف وواقع، وهذا من خلال تكسير التسلسل الزمني المعروف.

فزمن السرد يكسر ذلك التسلسل الزمني الطبيعي للقصة، ويمكن أن يروى بعدة طرق بحسب رؤية كل مبدع للموضوع.

وما يحدث بين (زمن القصة، زمن السرد) يولّد مفارقات زمنية.

[1]-المصدر السابق، ص 20.

المفارقات الزمنية:

المفارقات الزمنية هي عدم توافق الترتيب الذي تحدث فيه الأحداث والتتابع الذي تحكى فيه، فالبداية تقع في الوسط يتبعها عودة إلى الوقائع التي حدثت في وقت سابق"[1]، وبالتالي فهي تمثل انحراف زمن السرد، حيث يتوقف استرسال الراوي في سرد المتناهي ليفسح المجال أمام القفز باتجاه الخلف أو الأمام على محور السرد، فينطلق من النقطة التي وصلتها الحكاية"[2]. وبالتالي فإن هذا الانحراف هو كسر للترتيب الزمني الطبيعي لمختلف أحداث القصة، يتلاعب من خلالها المبدع بالنظام الزمني سواء بالتقديم أو بالتأخير ليحقق من خلالها رؤيته للموضوع.

واختيار المبدع لحدث ماضي واسترجاعه له، هو للدلالة على أن ذلك الحدث الحالي يستدعي منّا جلب ماضي ما والذي له دلالة معينة في تلك اللحظة. "فالعودة إلى أحداث سبقت إثارتها برسم التكرار الذي يفيد التذكير، أو حتى لتغيير دلالة بعض الأحداث الماضية سواء بإعطاء دلالة لما لم تكن له دلالة أصلا، أو لسحب تأويل سابق واستبداله بتفسير جديد"[3]، وهذا بسبب مرور الزمن والذي يعطي في الكثير من الأحيان دلالات جديدة لوقائع ماضية، أو دلالات معينة لأحداث لم نستطع تفسيرها أو فهم دلالاتها إلاّ بعد مرور زمن معين.

وللمفارقة الزمنية أسلوبان "الأول يسير باتجاه خط الزمن أي حالة سبق الأحداث، والثاني يسير في الاتجاه المعاكس أي حالة الرجوع إلى الوراء ويصطلح على هذين الأسلوبين بالاسترجاع والاستباق"[4].

---

[1]- جيرالد برنس، المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، لبنان، ط1، 2003، ص 24.
[2]- مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، الأردن، ط1، 2004، ص 190.
[3]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1990، ص 122.
[4]- عمر عاشور، البنية السردية عند الطيب صالح (البنية الزمنية والمكانية في مسوم الهجرة إلى الشمال")، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2010، ص 17.

1-الاسترجاع:

الاسترجاع هو مفارقة زمنية باتجاه الماضي انطلاقا من لحظة الحاضر.انه استدعاء حدث أو أكثر وقع قبل لحظة الحاضر أو اللحظة التي تنقطع عندها سلسلة الأحداث المتتابعة زمنيا لكي تخلي مكانا للاسترجاع"[1].وبالتالي فهو عودة لاحداث سابقة عن الاحداث الحالية، وتوقف للزمن الطبيعي للسرد باتجاه الماضي والوراء.

فالاسترجاع نوع من أنواع الاختيار الإرادي بمعنى أنه يصدر عن وعي وإرادة الراوي، وكذلك بذله الجهد الفكري لاستعادة ما ندرس من ذكريات".[2] وبهذا يكون هناك كسر للتسلسل الزمني الطبيعي للأحداث والذي ينتج عنه حكاية ثانية لأحداث سابقة .

وتحقق هذه الاستذكارات عددا من المقاصد الحكائية مثل ملء الفجوات التي يخلفها السرد وراءه، سواء بإعطائنا معلومات حول سوابق شخصية جديدة دخلت عالم القصة أو بإطلاعنا على حاضر شخصية اختفت عن مسرح الأحداث ثم عادت للظهور من جديد"[3]، وهذا من أجل أن تكتمل الصورة في ذهن المتلقي ليستطيع ربط الأحداث والشخصيات وملء مختلف الفراغات وبالتالي ربط انتباهه أكثر بالموضوع.

والاسترجاع توقف سير عجلة الأحداث في اللحظة الراهنة والعودة بها إلى جلب الماضي في اللحظة الراهنة للقص من أجل تسليط الضوء على الشخصيات الجديدة ويضاء ماضيها أو تعاد شخصية اختفت وغابت للظهور من جديد، كما يعمل على إكمال المقاطع السردية السابقة، محكي أولى من خلال الاندماج فيها وتنوير القارئ وإعطاء التفسير الجديد على ضوء المواقف المتغيرة، كما يخلص الاسترجاع النص ويكشف عن عمق التطور في الحدث والتحول في الشخصية بين الماضي والحاضر، ويبرز القيمة الدلالية من خلال المقارنة." [4]

وأول هذه الاسترجاعات نلحظه من خلال المقطع التالي:

القطب: أتذكر مهمة سبائك؟

---

[1]- جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر:السيد إمام، ميريت للنشر، القاهرة، مصر ط1، 2000، ص 16.
[2]- ينظر: سيزا قاسم، بناء الرواية، مكتبة الأسرة، مصر، ط1، 2001، ص 60.
[3]-حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي،المركز الثقافي العربي،بيروت،لبنان،ط1990،1،ص121-122.
[4]- عالية محمود صالح، البناء السردي في روايات الياس خوري، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2005.

بزعبول: أذكر أنك بعثت به إلى الأرض لكي يصل كبيرا من

أهلها أمعن في الصلاح والتقوى، حتى أصبح القدوة

الحسنة والمثل المضروب".[1]

هذا الاسترجاع يبين لنا فيه الكاتب الصراع الزمني والأزلي بين الإنسان والشيطان، فها هو سبائك يرسل في مهمة لكي يضل بها رجلا عرف بين البشر بالصلاح والتقوى.

هذه المهمة قد أخذت منه عشرون سنة حتى سقط فيما يريده سبائك وبذلك انتهت مهمته التي كلّف بها:

سبائك: لقد هوى زعيم الصلاح والتقوى في الخطيئة الكبرى،

حتى احتوته أعماق السجون.

بزعبول: مرحى! هنيئا لك ما قمت به من غواية وإفساد.

القطب: "سبائك"...

سبائك: مولاي.

القطب: كن صريحا وقل ...أجدير أنت بالتهنئة كاملة؟

سبائك: مولاي! ألم يأثم الرجل ويفتضح أمره، بعد أن قضى

حياة كلها طهر وعفاف؟!

القطب: ألم يتم لك ذلك بعد عشرين عام صحبته فيها؟ ... أتعد

هذا نجاحا عظيم؟!

سبائك: ألم تزل قدمه بعد ثبوتها؟ ألم تكن الخطيئة ختامه المحتوم؟" [(2)]

[1]-محمود تيمور،اشطر من ابليس،ص12.
[2]-المصدر نفسه، ص 13.

وقد تم له ذلك وهذا بمساعدة الحكمة الأزلية:

سبائك: لولا أن استعنت أخيرا بحكمتك العظمى يا مولاي،

وهي أن الأنثى بريد الخطيئة، المأمون...

القطب: لم تكن حكمتي أنا وحيدي، بل هي حكمة الأزل،

منذ كان خروج "آدم" من جنة الخلد" [1]

أنه استرجاع أراد به الكاتب وضع القارئ في الصورة الكاملة، والتعريف بشخصية "سبائك" وبمهمته في عالم الأبالسة من جهة، ومن جهة أخرى أرد الكاتب أن يبين بأن الحب يخرج عن سيطرة الإنسان ولا يستطيع الإنسان أن يتحكم في مشاعره تجاه امرأة أحبها، فهاهو الرجل الصالح التقي الورع يقع في المحرمات جراء حبه لامرأة. فحياة الإنسان الداخلية والنفسية لها أثر كبير على أفعاله وتصرفاته.

وها هو يصرح على لسان شخصيته "بزعبول" في نص المسرحية:

"بزعبول: إذن هو صريع نوازعه النفسية

القطب: أصبت، إنه صريع ملابسات حياته، وما تعقد من

نزوات في نفسه.

سبائك: نفسه؟

القطب: أجل! نفسه..." [2]

فصراع الإنسان مع الشيطان من جهة وصراعه كذلك مع نفسه من جهة أخرى:

بزعبول: (بعد تفكير): أيحق لنا إذن –نحن معشر الشياطين –في أن

نفخر بمهارتنا في الإغواء والإفساد؟

---

[1]-المصدر السابق، ص 14.
[2]-المصدر نفسه، ص 16.

القطب: (منتشيا): أصبت، وها أنا ذا أراك تنفذ إلى مواطن

الأمور. إن الشيطان الأكبر لبني "آدم" هو نفسه،

نفسه هو." [1]

وهنا يبين لنا الكاتب الصراع الحقيقي الذي يواجهه الإنسان في حياته، إنه الشيطان الأكبر له، إنها نفسه ،نفسه هو.

وإذا كان هذا الاسترجاع يذكرنا بمهمة "سبائك" فها هو الاسترجاع مرّة أخرى يذكرنا بمهمة شخصية أخرى من شخصيات المسرحية:

خلوب: كنت أظن أنك تستمرئ حياة الأرض، مثوى بني "آدم".

زفاف: أتسمّين مثابتنا هذه قطعة من الأرض أيتها السيدة

"خلوب"؟ أي أرض هذه التي نسكنها؟ منطقة

موحشة جرداء ليس بها من أنيس! ..

خلوب: آه... فهمت. إنك تريد أن تسكن المدن في صحبة

البشر. لقد فتنك ألوان الحياة هنالك منذ بعثك عميد

المستشارين "أرقط" لتحبيب الخمر إلى الناس، فلم

تعد تطيب لك عشرة إخوانك من الجنّ..." [2]

إنه يبين لنا مهمة "زفاف" الذي أوفدوه إلى عالم الإنس لينشر السكر بين الناس، ويحببه إليهم، لكنه عاد إلى عالم الأبالسة مخموراً لا يفيق، وكان جزاءه النفي إلى الغار المهجور، وهذا ما يبينه الاسترجاع في المقطع التالي:

[1]-المصدر السابق، ص 16.
[2]-المصدر نفسه، ص 49.

خلوب: وأنت تذهب إلى الأرض داعيا إلى الخمر، فتعود إلينا

وقد سرت إليك عدواها، وتمكنت منك جرثومتها.

زفاف: بهتان... بهتان...

خلوب: (تميل عليه آخذة بيده): أعترف لي، ألست بالخمر

ولوعاً؟

زفاف: يا لها تهمة باطلة! ... أقسم لك...

مشيرا إلى رأسها

بهذه القرون البنفسجية التي تزين رأسك، أني ...

خلوب: (مقاطعة إياه): لا أسمح لك أن تقسم بقروني

البنفسجية، أنت شيطان مداور لا تصارح، إنك

سكير وحق النار، ولقد نلت جزاء فعلتك، إذ نفاك

عميد المستشارين "أرقط" إلى الغار المهجور ...

زفاف: مظلوم أنا وحقك مظلوم...

خلوب: مظلوم، أو غير مظلوم ... لقد نالك من العقاب

جانب، ثم عفا عنك السيد "أرقط" من بعد، وندبك

هنا لتصحبني... نعم اختيار لي!" [1]

[1]-المصدر السابق، ص 51.

انه استرجاع سلّط الضوء على شخصية "زفاف" ووضح لنا مهمته القديمة في عالم الأبالسة وما الذي حدث من عقاب جزاء فعلته (سكره)، وبين لنا كذلك مهمته الجديدة التي أوكل بها وهي حراسة البرج البلوري في عالم الإنس. هذا من جهة.

ومن جهة أخرى بين لنا الكاتب أن الإنسان حقيقة أشطر من إبليس وأقدر منه في الإضلال والإفساد، إنه قادر على أن يضل حتى غيره، وهذا ما صرّح به الكاتب على لسان شخصية "خلوب":

خلوب: لقد أوفدوك لتنشر السكر بين الناس، فلم يخفق

مسعاك، ولكنك عدت إلينا مخموراً لا تفيق...إني

لأعجب من قوة هذا الآدمي على إضلال غيره...

قادر على أن يفسدنا نحن ...نحن الشياطين"[1]

وما زال الارتداد ما بين الماضي والحاضر يكشف لنا عن مواصفات وخصائص ومهمات تحملها شخصيات المسرحية.

فها هو الكاتب يقطع الزمن الحاضر ليعود إلى الماضي ليكشف لنا مرّة أخرى ما قام به زعيم الأبالسة الجديد "بزعبول"، فقد أوجد "بحيرة الأجاج" من العدم وهذا بفضل قوته الأسطورية:

سرعرع: إنها البحيرة العظيمة المسماة: "بحيرة الأجاج"، لم

تكن من قبل في هذه المنطقة، لكن زعيمنا "بزعبول"

أوجدها من العدم بنفثة من نفثات السحر

زفاف: والمنطقة التي تحيط بهذه البحيرة؟!

سرعرع: منطقة بشعة جرداء، لا تصلح أن تكون مأوى لشيء،

حتى الحشرات والهوام، وإنها لقاصية عن العمران، وقد

[1]-المصدر السابق، ص 50.

تخيّرها "بزعبول" على هذا الوضع ليبلغ فيها غرضه المنشود." [1]

انه استرجاع كشف لنا الكاتب من خلاله بعض صفات "بزعبول" الاسطورية حيث أوجد "بحيرة الأجاج" ليبلغ فيها غرضه المنشود، وحتى يكتمل هذا الغرض كان عليه أن يحضر انسيا ليقوم عليه بتجربته وهي تربية انسان فاضل خالي من الشرور.

وهذا ما نلحظه في الاسترجاع في المقطع التالي:

خلوب: ... لقد اختطفها الزعيم وما برحت طفلة رضيعا،

اختطفها من كوخ يأوي إليه آدمي من معشر الرعاة،

ما لبث الزعيم أن أنزل الطفلة هذه البقعة، حيث أقام

لها القصر البلّوري الفاخر وسط البحيرة، وأحاط القصر

ببستان يحفل بالطرائف، ثم نشر السحب فوق سطح

البحيرة، إخفاء للقصر عن العيون.

زفاف: واستقدم لهذه الطفلة السعيدة جمع الحواضن والمربيات،

لينشئها على أقوم السبل، ويلقنها الحكمة والخير،

ويبعدن عنها دواعي الستر، ويجعلنها بحق جديرة بذلك

اللقب الذي أطلقه عليها: "فضلى العذارى"...[2]

انه استرجاع حقق من خلاله الكاتب مجموعة من الوظائف، حيث ثم تسليط الضوء على شخصية جديدة فاعلة في الأحداث ألا وهي شخصية "أزاهير" هذه الشخصية التي ستكون جديدة وستظهر في مسرح الأحداث كما، بينت لنا ما قام به زعيم الأبالسة "بزعبول" من أجل مشروعه الجديد، وبالتالي

[1]-المصدر السابق، ص 56.
[2]-المصدر نفسه، ص 58.

ستتضح الصورة أكثر بالنسبة للمتلقي بالنسبة للأحداث الحاضرة وهذا في ضوء معطيات أحداث سابقة وماضية.

وها هو الاسترجاع كذلك مرّة أخرى بين لنا العامل الرئيسي في القوة الأسطورية التي امتلكها "الأمير زبرجد" ذلك الإنسي الذي استطاع أن يقتحم عالم الأبالسة:

طغيان: أتقول إن الشيطان لا حول له ولا قوة؟!

زعرور: ألم تستطع أنت سيدي، بحيلتك ومهارتك، أن

تضحك منه، وتستهزئ به، فتستر عنه شخصيتك

الآدمية، شخصية الأمير "زبرجد" العظيم، وتتخذ

لك اسم "طغيان"، وتبدو في هيئة شيطان؟

طغيان: لم أبلغ هذا المبلغ، إلا باتقاني الاساليب الشيطانية في

السحر، وتخرجي في كنف عميدة السواحر"نكباء"

زعرور: ما أعظمك وما أورعك يا سيدي الأمير "زبرجد" [1]

انه استرجاع أراد به الكاتب سد ثغرات في الأحداث الحاضرة حول شخصية "زبرجد" وكيفية ولوجه إلى عالم الأبالسة من جهة، ومن جهة أخرى ليبين لنا الكاتب مرة أخرى أن الإنسان أشطر من إبليس، والشيطان لا حول له ولا قوة أمام الإنسان.

وبهذه الاسترجاعات انزاح الكاتب عن التسلسل الزمني العادي، إلى زمن غير الذي الفناه، إنه زمن عالم غير عالمنا، يسوده جوّ أسطوري، سلّط الكاتب من خلاله الضوء على مجموعة من الأحداث والشخصيات الاسطورية من كائنات الابالسة.

[1]-المصدر السابق، ص 77-78.

2-الاستباق:

إن الاستباق هو "مخالفة لسير زمن السرد تقوم على تجاوز حاضر الحكاية وذكر حدث لم يحن وقته بعد"[1]، فهناك تلميح أو إشارة أو ذكر لأحداث قبل أوانها أي أن هناك قفز على "فترة ما بين زمن القصة وتجاوز النقطة التي وصلها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث والتطلع إلى ما سيحصل من مستجدات"[2] على مستوى الأحداث وتفاعل الشخصيات معها وبالتالي جلب للانتباه المتلقي والقارئ أكثر، وحمل القارئ على توقع حادث ما أو التكهن لمستقبل إحدى الشخصيات ... بما أنها قد تأتي على شكل إعلان عمّا ستؤول إليه مصائر الشخصيات".[3]

وهذا ما سيجعل المتلقي في حالة ترقب وتكهن بما سيحصل من أحداث ومستجدات، وهذا ما يخلق له نوعا من التشويق والإثارة.

وتكمن أهمية الاستباق كذلك فيما يلي." [4]

1-تعمل الاستباقات في النص بمثابة تمهيد وتوطئة لما سيأتي من أحداث رئيسية هامة.

2-قد تكون الاستباقات في النص بمثابة إعلان عن حدث ما، أو إشارة صريحة انتهى إليها الحدث فيكشفها الراوي للقارئ.

3-تعد مشاركة القارئ في النص من أبرز وظائف الاستباق، إذ توجه انتباهه إلى تطور الشخصية والحدث من خلال الاستشرافات.

4-إن التنبؤ بمستقبل حدث ما من خلال الاشارات والايحاءات والرموز الأولية تمنح القارئ إحساسا وحركة وحياة مما يحدث داخل النص.

وتلقي الاستباقات الضوء على حدث ما بعينه وهذا لما يحمله من دلالات عميقة يمكن تفجيرها أمام القارئ والأنباء بمستقبل حدث ما من خلال الاشارات والإيماءات والرموز الأولية تمنح القارئ إحساسا بأن ما حدث داخل النص من حياة وحركة وعلاقات لا يخضع للصدفة، ولا يتم بصورة عرضية، وإنما

[1]- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار، بيروت، لبنان، ط1، 2002، ص 15.
[2]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي،مرجع سابق، ص 132.
[3]- أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص 267.
[4]- مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،الاردن،ط2004،1، ص 212،213.

يمتلك الروائي خطة وهدفا يسعى إلى بلورتها في النص"[1]، وبالتالي فان الاستباق لا ياتي اعتباطيا، بل ياتي ليحقق وظائف عدة تخدم النص وفق تصور الكاتب لاحداث موضوعه.

هذه الاحداث التي يرسم لها المبدع خطها الزمني المناسب، فهي بحاجة كذالك الى اطارها المكاني الذي تجري فيه الاحداث.

ويوظف الكاتب هذه التقنية ليكسر بها التسلسل الزمني للأحداث وهذا بنظرة استشرافية نحو المستقبل وينزاح من اللحظة الحاضرة إلى المستقبل، وهذا نلمسه في المقطع التالي:

القطب: (يعلو برأسه قليلا يتسمع): ها قد أقبل ممن فرضت

عليكم طاعته بعدي...

يبدو "بزعبول" الزعيم الفتى، خليفة قطب

الشياطين، متجر النظرات، يرتمي عند قدمي قطب

الشياطين.

"أرقط" يتباعد قليلا.

قطب الشياطين يوجه الكلام إلى "بزعبول"

أي"بزعبول"، يا خليفيتي من بعدي، ويا من سيئول

إليك الحكم في دولة الأباليس..." [2]

حيث نلاحظ من خلال المقطع استباق واستشراف إلى ما سيحصل من أحداث "فقطب الشياطين" يبين بأن من سيئول إليه الحكم بعده في عالم الأبالسة، ومن سيفرض عليهم طاعته من بعده هو "بزعبول"

وهذا بعد أن تخبو شعلة حياته –قطب– وهذا ما نلاحظه كذلك في الاستباق التالي:

بزعبول: (وهو لا يزال خافض الرأس في غمرة الأسى يهمهم): مولاي!

[1]- عالية محمود صالح، البناء السردي في روايات الياس خوري، مرجع سابق،ص 35.
[2]-محمود تيمور،اشطر من ابليس، ص 90.

القطب: أمسك عليك وقتك لا يضع في وداع يذهب سدى.

إني أعرف حبك إياي، وإعظامك شأني، وأصغ إليّ.

عمّا قليل تخبو شعلة حياتي، وما هي إلا أن أذهب

روحا زرقاء تأخذ مكانها في برج الظلمات. اسمع..." [1]

حيث من خلال هذا الاستباق يمنح الكاتب إشارة واضحة إلى ما سيحصل من أحداث، حيث سينتهي حكم "قطب الشياطين" وتكون هذه النهاية هي بداية حكم الزعيم الجديد" بزعبول"، إنه الزمن الأسطوري الذي ينزاح عن التسلسل المنطقي ولا يعرف خطا مستويا بل يجعل نهايتها بداية والعكس كذلك بدايتها نهاية وهذا ما لاحظناه من خلال المقطع السابق .

ومن بين المواضيع التي ضمنها الكاتب استشرافا نحو المستقبل ما نلحظه في المقطع التالي:

بزعبول: ولم لا نحاول أن نجلو للناس ما خفي عليهم من أمر

أنفسهم، فيكون لهم في ذلك تبصرة، ويكون لهم من

ذلك صلاح.

الحاضرون يهمهمون ويسترسلون في تضاحك مكبوت

أرقط: هذه المحاولات لا تدخل في نطاق ما توسدنا من عمل،

وما لا يقع لنا ببال ... نحن نصلح البشر؟!

يتضاحك

محاولة مكفول لها الإخفاق!

بزعبول: (غاضب): علينا أن نحاول وحسب"[2]

1-المصدر السابق، الصفحة نفسها.

2-المصدر نفسه، ص 22.

حيث نلاحظ بأن هذا الاستباق المتضمن التجربة التي سيقوم بها "بزعبول" مستقبلا هي عبارة عن تمهيد وتوطئة لما سيحصل من أحداث في المسرحية، لتكون فيما بعد هذه التجربة هي الحدث الرئيس في المسرحية.

في حين نجد أن هذا المقطع ضمن إشارة أخرى صريحة ستحصل فيما بعد، وهي أن هذه التجربة أو المحاولة سيكون مصيرها الإخفاق، وهذا ما يجعل القارئ، أو المتلقي في حالة تشويق أكثر وترقب لما سيحصل سواء من حيث تطبيق التجربة، أو من حيث فشل هذه التجربة أو نجاحها.

ومن الاستباقات كذلك ما أشار إليه الكاتب في المقطع التالي:

خلوب: أي مشروع تريد؟

زفاف: أن يستبدلوا بالأوسمة الشيطانية عطايا ومكافآت...

أقصد الضياع والقصور وما إليها...

خلوب: إني أعلم ما ترمي إليه "زفاف" ... أنت راغب في

امتلاك البقعة الواسعة: بقعة الصحراوات الزرق...

ولكن لن يتحقق لك هذا المطمح اليوم. ذهب عهد

الإقطاعيات الضخمة، وإن الإصلاح ليقضي أن

تكون الأرض رقاعا محدودة يمتلكها الكثير من الناس ..." [1]

حيث يحمل إشارة واضحة إلى ما يرمي إليه "زفاف" من خلال مشروعه فهو يريد مصلحته لا مصلحة غيره.

ومن الاستباقات ما كان كذلك توطئة وإعلان لما سيحصل من أحداث جديدة في المسرحية والتي كان لها بالغ الأثر ما نلاحظه في المقطع الحواري التالي:

[1]-المصدر السابق، ص 48.

زبرجد: إن دنيانا مزاج من الشر والجمال... ألا ترغبين في

مشاهدتها؟

أزاهير: (في حيرة ونشوة): الخير ... الشر... الخير

المحض ... الجمال الخالص... الشر الجميل...

مندفعة:

عجيب أمر دنياكم هذه ... أرغب في مشاهدتها...

أرغب..." [1]

حيث يحمل هذا الاستباق إشارة صريحة لما سيحصل من أحداث جديدة وهي مغادرة "زبرجد" و"أزاهير" عالم الأبالسة والعودة إلى عالم الإنس وهنا يوجه الكاتب القارئ أو المتلقي أكثر إلى حدث سيحصل، فيشد انتباهه إلى تطور الأحداث وحصول مستجدات فيها، وهو ما يجعل القارئ أو المتلقي في حالة ترقب وتشويق أكثر لما سيحصل.

[1]-المصدر السابق، ص 115.

البعد الاسطوري في بنية المكان

من العناصر الأولى التي يبني عليها المبدع تصوراته وآفاقه التخيلية لأي نص أدبي مسرحية كانت أو رواية، المكان "فهو بمثابة العمود الفقري لأي نص بدونه تسقط العناصر المشكلة له"[1] فالأحداث بحاجة إلى أماكن تجري فيه، والشخصيات بحاجة كذلك إلى أماكن تمارس عليها أفعالها وتحركاتها، فهو أحد العناصر المهمة لأي نص أدبي.

وفي غالب الأحيان يعالج الكاتب مواضيع تمس واقعه وتنطلق منه لكن بصورة تبتعد عن المباشر، فيهرب إلى أماكن لا تتحدد بالزمان والمكان، أماكن يستطيع فيها أبطاله أن يقوموا بأشياء لا يستطيع الإنسان العادي القيام بها، أماكن يستطيع المبدع أن يشعر فيها بالحرية وعدم وجود قيود تحدّ من إبداعه، فيستطيع أن يحكي ما لم يستطع قوله في الواقع والحقيقة نظراً للحرية المقيدة والضوابط المحدّدة، بذلك يخلق أماكن لا واقعية لكنها تمس الواقع وتنطلق منه، وهذا مانجده في المكان الاسطوري.

حيث "يضطلع المكان الأسطوري بدور مهم في احتضان الحدث والشخصيات، وفيه يتمثل الزمن بأبعاده ويجري وفق ميقاته، والمكان الاصلي في المنظور الاسطوري للتكوّن القدسي، مكان مقّدس"[2] و يكتسب هذه القداسة من "حدث أو من قدر معين"[3] أي هناك ما أضفى عليه صفة القداسة.

فمختلف الكائنات الخرافية أو الكائنات الأسطورية تمارس أفعالا خارقة لا يستطيع الإنسان فعلها أو ممارستها، كذلك الحال بالنسبة لأمكنتها فهي أماكن أسطورية غير واقعية وهي في مجملها تعتبر فضاء تخيلي "يصنعه الروائي من كلمات ويضعه كإطار تجري فيه الأحداث"[4] وفق تصوره للموضوع.

والأماكن مهما صغرت، ومهما كبرت أو مهما اتسعت أو ضاقت، مهما قلت أو كثرت، تظل في الرواية الجيدة مجموعة من المفاتيح الصغيرة التي تساعد على فك جو كبير من مغاليق النص[5] وكذلك

---

[1]-باديس فوغالي، الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، ص 35.
[2]-سناء شعلان، الاسطورة في روايات نجيب محفوظ، مرجع سابق، ص 79.
[3]-المرجع نفسه، الصفة نفسها.
[4]-عمر عاشور، بناء المكان الروائي، مجلة اللغة العربية وآدابها، جامعة البليدة2،المجلد السادس، العدد الأول، ماي 2018، ص 42.
[5]- شاكر نابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، الاردن، 1994 ،ص 276 .

الحال بالنسبة للنص المسرحي ، فالمكان هو مسرح الاحداث ، تتحرك مختلف الشخصيات فيه، تختلف طريقة تصويره من مبدع الى آخر.

ومهما اختلفت الرؤى والآفاق التصويرية للأماكن المختلفة ما بين الحقيقية والواقعية والخيالية غير الواقعية إلا أنها تبقى صورة يريد من خلالها المبدع أن يكشف عن موضوع يمس واقعه الحقيقي وبالتالي يمس القارئ نفسه، ومن هنا كانت جماليات المكان جماليات تشكيلية وظيفية يقدم حلاّ للمبدع حين يريد الهروب، أو حين يعمد إلى عالم غريب عن واقعه، ليسقط عليه رؤاه التي يخشى معالجتها وهنا يتحول المكان إلى رمز وقناع يخفي المباشرة، ويسمح لفكر المبدع أن يتسرب من خلاله وقد يكون المكان تقنية مستقبلية يتجاوز بها المبدع مكانه وواقعه، فيصعد إلى السماء والفضاء، وقد ينزل الى أعماق الارض و البحار[1]، لتختلف الاماكن مابين الواقعية و الخيالية الاسطورية.

ولم يعد المكان يعتبر مجرد خلفية تقع فيها الأحداث الدرامية ... ولكن أصبح ينظر إليه على أنه عنصر شكلي وتشكيلي من عناصر العمل الفني، وأصبح تفاعل العناصر المكانية وتضادها يشكلان بعداً جماليا من أبعاد النص الأدبي"[(2)] والتي وجب فهمها والبحث عن مختل الدلالات الأخرى التي تشكلها وهذا من خلال "الغوص في أعماق البنية الخفية والمتخفية في أحشاء النص وأجوائه ورصد تفاعلاته وتناقضاته"[(3)] التي تحدث داخل النص.

هذا النص الذي يعتبر نظاما كاملا لمجموعة من العناصر المشكلة له وقد اقتضت قداسة المكان الأسطوري عند القدامى أن يكون لكل شيء موضعه"[(4)] لأنه يشغل حيزا داخل نظام كامل فهو إذن "يساهم بتدعيم هذا النظام حين يملأ المكان المخصص له"[(5)]، وكذلك كان الحال بالنسبة لمختلف العناصر المشكلة للنص الأدبي والتي من بينها المكان.

فالمكان لا يعيش منعزلا عن باقي عناصر السرد وإنما يدخل في علاقات متعددة مع المكونات الحكائية الأخرى للسرد كالشخصيات والأحداث والرؤيا السردية ... وعدم النظر إليه ضمن هذه

[1]- مدحت الجبار، البحث عن النص في المسرح العربي، ط2، دار النشر للجامعات المصرية، ص 212.
[2]-حسين نجمي، شعرية الفضاء، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2000، ص 54.
[3]-حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الادبي، المركزالثقافي العربي،الدار البيضاء،المغرب،ط1991،1، ص 60.
[4]-محمد الأمين بحري، الأسطوري التأسيس والتجنيس والنقد، دار الأمان، الرباط، المغرب، 2018، ص 131.
[5]-المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

العلاقات والصلات التي يقيمها يجعل من العسير فهم الدور النصي الذي ينهض به"[1] هذا الفضاء المشكل لهذه العناصر داخل السرد.

فهو الإطار و الخلفية التي تجري فيها الأحداث، وهو الإطار كذلك الذي تبرز فيه أفعال الشخصيات وتحركاتها، "فإذا كان الزمن والشخصيات والأحداث يمثلون النواة داخل هذه الخلية، فإن المكان يمثل السيتوبلازم الذي تسبح فيه تلك النواة"[2] فلا يمكن فهم النص إلا بالتعرف على ذلك النسيج من التداخلات بين المكان والعناصر الأخرى لأنه يعتبر "نافذة لعوالم أكبر محمّلة بالرموز والدلالات"[3] التي وجب الغوص فيها والإبحار داخل البنية العميقة للنص حتى نعثر على مفاتيح فك شفرات تلك الرموز والدلالات.

وقد جرت أحداث مسرحية "أشطر من إبليس" لمحمود تيمور في عالم أسطوري إنه عالم الأبالسة، هذا العالم الاسطوري ضمّ أماكن أسطورية مختلفة باعتبار أن المكان الأسطوري "ليس متجانسا، فيه انقطاعات وفجوات، فيه أجزاء تختلف اختلافا نوعيا عن الأجزاء الأخرى"[4] وهذا ما نلاحظه من خلال وصف "الكهف الأعظم" من خلال الإرشادات المسرحية:

–"قاعة الزعامة الشيطانية في الكهف الأعظم"[5]

–"حراس على الفجوات المظلمة التي هي أبواب

القاعة. شراذم من شياطين تتجمع وراء هذه الفجوات

مستطلعة، ثم لا تلبث أن تفترق." [6]

هذا المكان الذي نلاحظ عدم تجانسه من خلال الفجوات الموجودة فيه، هذه الفجوات التي كانت عبارة عن أبواب متعددة لقاعة الزعامة الشيطانية الموجودة في هذا الكهف الأعظم.

---

[1]-حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1990، ص 26.
[2]-حميد لحمداني، بنية النص السردي،مرجع سابق، ص 81.
[3]-ياسين الناصير، إشكالية المكان في النص الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط1، 1986، ص 395-396.
[4]-محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها،دار الفرابي،بيروت،لبنان، مج1،ط1994،1،ص182.
[5]-محمود تيمور، مسرحية "أشطر من إبليس، ص 07
[6]-المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

وهذه المسرحية ضمت أماكن مختلفة، حيث ضمت العالم الأسطوري وأماكن أخرى كانت موجودة في العالم الأرضي، وسنحاول دراستها من حيث دلالة كل مكان داخل النص المسرحي باعتبار أن المكان الاسطوري له دلالات مختلفة فيأتي "مقسم إلى مناطق ذات قيمة رمزية من قبيل القداسة والسعد والنحس والشقاء والنعيم"[1] وغيرها من الدلالات التي يوحي بها ذلك المكان من خلال علاقته بالأحداث والشخصيات ومختلف العناصر الأخرى.

1-الكهف/ السلطة:

أول شيء ذكره الكاتب "محمود تيمور" وأشار إليه في الإرشادات المسرحية هو "الكهف الأعظم":

"قاعة الزعامة الشيطانية في الكهف الأعظم.

قطب الشياطين ممد على وطاء من حسك، لحيته

الزرقاء تفترش صدره، وقرناه الفارعان يتمايلان يمنة

ويسرة، وبين حين وحين يهتز ذيله فيحرك الغطاء الذي

يتدثر به، فتبدو قدماه ذواتي حافرين مشققين

يتململ قطب الشياطين في رقدته تململ المحتضر.

"أرقط" عميد المستشارين ماثل قبالة الفراش

تغمره الحسرة، يتطلع حوله بين فترة وفترة مرتقبا أن

يقدم أحد.

حراس على الفجوات المظلمة التي هي أبواب

القاعدة، شراذم من الشياطين تتجمع وراء هذه الفجوات

[1]- محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها،مج1،ص182.

مستطلعة، ثم لا تلبث أن تفترق"[1]

داخل هذا الكهف توجد "قاعة الزعامة الشيطانية" التي تمثل مكان إقامة "قطب الشياطين" ومكان اجتماعه كذلك مع كبار الأبالسة والمستشارين وكان لهذه القاعة فجوات مظلمة مثلت أبواب متعددة لها، وكان يجتمع وراء هذه الفجوات شراذم من الشياطين.

فالكهف الأعظم يعتبر رمز السلطة والقرار داخل عالم الأبالسة، حيث تعقد بداخله أهم الاجتماعات وتتخذ أهم القرارات، وهذا ما نلاحظه في المقطع الحواري التالي:

بزعبول: (يناوله القارورة): إليك يا مولاي ... فاسلم لنا،

وأقم بيننا ، لا عدمناك زعيما.

القطب: (يشتف ما في القارورة): أسرفت في قول معسول لا

خير لي ولا لك فيه. حسبك. أما رحلتي عنكم وشيكا

فأمر واقع لا محالة... استمع إليّ، إني مستخلفك

على هذه المملكة العظمى، فماذا أعددت لها من منهج

وخطة؟ لا تقل إنك متأثر خطاي، لقد أوضحت لك

أنني لم آت شيئا يذكر فيشكر...

بزعبول: كيف أستبين طريقي إذا لم أحذ حذوك، وأقف أثرك؟

أفتني يا مولاي فديتك....

قطب: افتح فتحا جديداً، وشق أفقا بكرا.

بزعبول: مولاي!

القطب: إيت بمعجزة تثبت بها أننا أهل لغير الشر." [1]

[1]-محمود تيمور، اشطر من ابليس، ص 07

ليكون أول هذه القرارات تعيين "بزعبول" زعيما "على عالم الأبالسة خلفا للزعيم السابق "القطب" الذي سيموت، وثاني هذه القرارات هي المعجزة التي تثبت بأن الأبالسة أهل لغير الشر.

ليشهد هذا المكان –"الكهف"– نقطة تحول كبرى داخل عالم الأبالسة:

زمهرير: (يتقدم منحنيا أمام بزعبول في إباء): وماذا يرى زعيمنا

الجديد؟

بزعبول: أريد يا زمهرير أن نثبت لبني آدم أننا أبرياء مما

يكسبون من إثم وعصيان، وأن الشر في بيئتهم ناجم ،

وفي نفوسهم كمين، فلا يظن أحد منهم بنا الظنون.

أرقط: وما لنا ولهذا كلّه؟ وهل بيننا ود نخشى أن

تتقطع بنا وبهم أسبابه؟

بزعبول: ولم لا نحاول أن نجلو للناس ما خفي عليهم من أمر

أنفسهم، فيكون لهم في ذلك تبصرة، ويكون لهم من ذلك صلاح.

الحاضرون يهمهمون ويسترسلون في تضاحك مكبوت

أرقط: هذه محاولات لا تدخل في نطاق ما توسدنا من عمل،

وما نيط بنا من مهمات، فأنت تكلفنا ما لم نألف،

وما لا يقطع لنا ببال ... نحن نصلح البشر؟!

يتضاحك

[1]-المصدر السابق، ص 19.

محاولة مكفوف لها الإخفاق!

بزعبول: (غاضبا): علينا أن نحاول وحسب." [1]

إنه المكان الذي يمثل رمز السلطة والقرار والهيمنة على الرعيّة التي عانت الويلات من تلك القرارات المجحفة بحقها.

فها هي "هلاهيل" تخرج عن صمتها وتتحدث عمّا تعانيه طبقتها –الطبقة الدنيا– من ظلم وقهر وحرمان:

زمهرير: وحق إله الجحيم إني لا أعرف لتلك الفتنة داعيا،

ولا أفقه لهذا التشاحن كنها، وما لنا ولهذا الخلاف؟ أجدّ

شيء في مجتمعنا يدعو إلى تغيير وتبديل؟

الشخص الملثم: إنك لا تستشعر ما في مجتمعنا من سوء يستوجب

التغيير والتبديل...

همهمة من زمهرير، أرقط،

إعصار، وتساؤل عن هذا الشخص الخفي.

زمهرير: أي سوء هذا الذي تتحدث عنه؟ ما علمنا لأحد منه

شكاة، ولا لمحنا على أحد من تذمر. إن الشعب

الشيطاني يحيا رافها في حبور...

يتقدم الشخص الملثم جريئا ينضو عن وجهه

لثامه، ويخلع عنه عباءة له، فيبدو في أسمال

[1]-المصدر السابق، ص 22.

الشخص المجهول: (مصطرم العينين، قائلا لزمهرير): أنظر إلي أيها

الشيخ العتي، أهذه الرفاهة التي ينعم بها شعبك

الشيطاني؟

الجميع يهمهم: هلاهيل ... هلاهيل

هلاهيل: أجل أنا هلاهيل، زعيمة الطبقة الدنيا: طبقة

الفقراء الكادحين.

توجه كلامها إلى بزعبول:

لم يكن لنا من حياة السعداء نصيب أيها الزعيم، وقد

عشنا في غفلة طوال السنين، وإنا لمستيقظون اليوم،

فمطالبون بحقنا في حياة كريمة رافهة"[1]

ليجمع هذا المكان صور التناقضات، فهو مكان السلطة والقوة ورعاية المصالح الشخصية لفئة معينة في عالم الأبالسة إنهم كبراء الأباليس، وهو من جهة أخرى يمثل مكانا للألم والبؤس والحرمان والاضطهاد للفئة البسيطة الكادحة لما يصدره من قرارات مجحفة بحقها بل أن هذه القرارات والقوانين تكون لرعاية المصالح الشخصية مصالح كبار الأبالسة:

زمهرير: إنه المجلس يتألف من كبراء الأباليس، وإنهم ليتطارحون

القول في حرية، فإذا أقروا أمرا كان زبدة الرأي...

بزعبول: ماذا أفاد المجلس في ماضيه القريب أو البعيد؟

أرقط: ألم ينظر في قوانين ونظم لها كبير الأثر في خير المملكة

وضبط أمورها؟

[1]-المصدر السابق، ص 26-27.

بزعبول: ربما كان القليل لا يخلو من خير وجدوى

هلاهيل: أما أكثر هذه القوانين فإنما كان لرعية المصالح

الشخصية ... مصالح الوجوه والكبراء"[1]

ليمثل المكان نفسه –الكهف– نقطة تحول كبرى بالنسبة لفئة الطبقة الدنيا ويصبح بإمكانهم التعبير وإدلاء الرأي في مختلف شؤون المملكة فقد أصبحت زعيمتهم هلاهيل أحد أعضاء –مجلس التشريع والأحكام.

وهذا ما نراه في المقطع الحواري التالي:

بزعبول: (وقد رفع مزريته صائحا): أتريدون دعوة "مجلس

التشريع والأحكام" لإقرار الوضع الجديد؟

الجمع: نعم ... نعم.

بزعبول: إذن فلتقبلوا معكم "هلاهيل" ولتكن بين الأعضاء"[2]

فها هي تبدي رأيها وتعبر بكل حرية على أحد المشاريع وترى بأنه سيفيد مصالح شخصية لمجموعة من كبار الأبالسة:

زمهرير: أما مشروع القناطير فإنه مستوجب الأخذ فيه منذ الآن

لخير المملكة...

هلاهيل: حقا، لخير المملكة... اسمعوا يا كبار الأبالسة، إن

الذي سيفيد من بناء القناطر هو "إعصار"، فإنه

الطامح إلى القيام ببنائها، وله من وراء ذلك كسب

[1]-المصدر السابق، ص 30.
[2]-المصدر نفسه، ص 35.

عظيم، وأمات الذي يستفيد من تيسير الرى بعد إقامة هذه

القناطر فهما السيدان المبجلان: "أرقط" و"زمهرير"

فمنطقة "الشروان" الجدباء ليست إلا إقطاعية عظيمة

لهذين السيدين ... أهذا خير المملكة فيما ترون؟![1]

وما يمكن الإشارة إليه كذلك أن هذا المكان الأسطوري– الكهف– مفتوح على عوالم أخرى حيث نجد:

"قاعة الزعامة الشيطانية في الكهف الأعظم." [2]

وهذه القاعة نفسها تتحول إلى قاعة خاصة بـ: "مجلس التشريع والأحكام"

وهذا ما نلاحظه من خلال الإرشادات المسرحية التالية:

" هرج مرج، وتصايح

الضوء يتزيال، يسمع أنغام موسيقية صاخبة.

يسود الظلام على حين تتواصل الأنغام.

بعد فترة ينطلق النور، فإذا القاعة قد تحولت

قاعة "مجلس التشريع والأحكام"

وفود الشياطين تملأ رحابها جماعات جماعات"[3]

فالكهف ما هو إلاّ تصوير واقعي لحال مجتمع عانى الويلات من سلطة غلّبت مصالحها الشخصية على المصالح العامة.

إنه كفضاء تخيلي أراد الكاتب أن يعكس من خلاله ما يعيشه مجتمعه من جبروت فئة استبدت بالسلطة داخل القاعات المغلقة، وأصدرت قوانين ونظم تخدم مصالحها وفقط، لقد استطاع الكهف

[1]-المصدر السابق، ص 44.
[2]-المصدر نفسه، ص 07.
[3]-المصدر نفسه، ص 35.

كفضاء تخييلي أسطوري أن يحتضن الواقع الإنساني، منددا فيه الكاتب بالظلم والاستبداد ورعاية المصالح الشخصية، ومناديا فيه بقيم العدل والمساواة والحرية وإبداء الرأي لجميع فئات المجتمع – المنسية والمستضعفة منها بخاصة– لقد كان الكهف بحق صورة منتزعة من واقع إنساني حقيقي معاش.

البرج السحري/التجربة:

إنه المكان الذي نفذ فيه "بزعبول" تجربته، هذه التجربة التي كانت وصية الزعيم السابق " القطب" المتوفي، فقد كان بحاجة إلى مكان مناسب لهذه التجربة العظيمة، ولذا فقد أوجد "بحيرة الأجاج" من العدم وهذا على ظهر الأرض في أطراف الوادي الأجدب:

"على ظهر الأرض في أطراف الوادي الأجدب

برج سحري للشياطين، عن كثب من بحيرة الأجاج"[1]

هذا البرج السحري المخصص للشياطين على ظهر الأرض لحراسة تجربة الزعيم "بزعبول"، هذا المكان الأسطوري الذي تدخل هذا الزعيم في تشكيله من العدم وهذا ما أكسبه أسطوريته:

سرعرع: إنها البحيرة العظيمة المسماة: "بحيرة الأجاج"، لم

تكن من قبل في هذه المنطقة، ولكن زعيمنا بزعبول

أوجدها من العدم بنفثة من نفثات السحر.

زفاف: والمنطقة التي تحيط بهذه البحيرة؟!

سرعرع: منطقة بشعة جرداء، لا تصلح أن تكون مأوى لشيء،

حتى الحشرات والهوام، وإنها لقاصية العمران، وقد

تخيرها بزعبول على هذا الوضع ليبلغ فيها غرضه المنشود"[2]

[1]-محمود تيمور، اشطر من ابليس، ص 46.
[2]-المصدر نفسه، ص 56.

وأقام لهذا المكان حراسا داخل البرج السحري ليحفظوا هذه البقعة، هذه البقعة التي ستشهد تجربته وغرضه المنشود:

خلوب: ألست تراه قد أقام الأحراس حول البحيرة، ليحفظها

من أعين الآدميين أهل الفضول؟ ألست أنت بين

هؤلاء الأحراس الذين يحفظون هذه البقعة، ويمنعون

أن يقترب منها آدمي؟

سرعرع: لقد حاول –مرات– بعض الصيادين الأغبياء أن

يقتربوا من البحيرة بغية الصيد، فأثرنا في وجههم

الأعاصير العاتية، حتى جلوا عنها ... لقد آمن بنو

آدم بأن هذه المنطقة عليهم حرام..." [1]

إنه المكان بحق الذي أظهر القوة الأسطورية لذلك الكائن الأسطوري "بزعبول" زعيم الأبالسة الذي أوجد مكانا من العدم، وأقام عليه الحراسة المشددة على ظهر الأرض وهذا حتى يبلغ غرضه المنشود، في أن الشيطان قادر على أن يصنع الخير لبني البشر:

زفاف: زعيمنا الأكبر "بزعبول" صاحب عجائب... وما

نملك معه إلا الإذعان والتسليم.

خلوب: إني شديدة الإعجاب به زعيما مطاع الرأي، مهيب

الجانب ... لقد تيسر له أن ينفذ فكرته، وأن يظفر

بالتفويض الذي طلبه ليزاول التجربة العظمى ...

زفاف: يريد إثبات أمر عجب، أن الشيطان في مكنته القيام

[1]-المصدر السابق، ص 57

بغير الشر، وأنه قادر أن يصنع الخير لبني البشر...

أليس هذا أعجب ما وقع في عالم الشياطين حتى اليوم؟."[1]

ليمثل البرج السحري اوّل ما سينفذ من التجربة العظمى والمكان المخصص لمراقبة وحراسة هذه التجربة.

3-القصر/ ولادة جديدة:

إنه المكان الأسطوري الذي شهد تجربة من نوع آخر تجربة قام بها كائن شيطاني على إنسي من عالم الأرض، ليشهد هذا القصر على ولادة جديدة لإنسي خالي من الشرور والمآثم:

خلوب: ... لقد اختطفها الزعيم وما برحت طفلة رضيعا،

اختطفها من كوخ يأوي إليه آدمي من معشر الرعاة،

وما لبث الزعيم أن أنزل الطفلة هذه البقعة، حيث أقام

لها القصر البلوري الفاخر وسط البحيرة، وأحاط القصر

ببستان يحفل بالطرائف، ثم نشر السحب فوق سطح

البحيرة، إخفاء للقصر عن العيون.

زفاف: واستقدم لهذه الطفلة السعيدة جمع الحواضن والمربيات،

لينشئها على أقوم السبل، ويلقنها الحكمة والخير،

ويبعدون عنها دواعي الشر، ويجعلنها بحق جديرة بذلك

اللقب الذي أطلقه عليها: "فضلى العذارى"...."[(2)]

[1]-المصدر السابق،ص51.
[2]-المسرحية، ص 58.

إنه المكان الأسطوري الذي أوجده الزعيم ليثبت بأن الشياطين بإمكانهم فعل الخير، بإمكانهم تربية إنسان فاضل بعيد عن دواعي الشر، لا يعرف إلاّ الخير.

هذا المكان الذي مثّل مكان السعادة والطمأنينة وراحة البال للإنسية "أزاهير" والتي تمت تربيتها على أيدي الأبالسة.

هذا القصر كان كذلك مفتوح على عوالم مختلفة والتي كان من أهمها مخدع أزاهير:

"مخدع أزاهير.

نور ينبعث من قنديل يتدلى بجوار رأس الأميرة

النائمة، وقد ترسلت عليها شعاع وادعة من ضوء

القمر."[1]

هذا "المخدع" الذي سيشهد على تغير في حياة الأميرة حينما ستلتقي بالإنسي الأول الذي ستراه في حياتها إنه الأمير "زبرجد":

زبرجد: (ينحني أمامها): السلام على الأميرة "أزاهير".

تعلو "أزاهير" برأسها، فترنو إليه

متطلعة، ثم لا تلبث أن تطلق ضحكة قوية

أزاهير: (وهي رانية إليه شاكنة): إن صوتك غريب، وأغرب

منه هذه الثياب التي ترتدينها، لم أرسلتك "خلوب"

توقظينني؟!

زبرجد: (مقبلا عليها، كأنه ينجذب نحوها مسحورا): لم ترسلني

"خلوب"...

[1]-المسرحية، ص 84

أزاهير: لم أراك هنا من قبل.

زبرجد: لست من سكان القصر.

أزاهير: (في سكينة): من أنت إذن؟[1]

وكشف لنا كذلك هذا المكان عن بعض الجوانب من شخصيات المسرحية وكشف عن حالاتهم الشعورية:

زبرجد: منذ لقائنا أمس، لم يبرح خيالك عيني ... إنه يملأ

علي أقطار نفسي...

أزاهير: (في تشوق): كيف؟ اشرحي لي ما تقولين...

وزيديني بيانا...

زيرجد: أعترف لك يا أزاهير أني بك مشغوف.

أزاهير: ماذا تقصدين؟

زبرجد: إني أحس لك بالشوق إذا بعدت عنك، وأحس الارتياح

إذا رأيتك.

أزاهير: أمر عجيب أجده أنا أيضا..." [(2)]

فالأمير زبرجد يبوح لأزاهير عن شوقه وشغفه بها لتبادله هي نفس الشعور.

هذا المكان الذي لم تلاحظ فيه رجلا يوما فكل ما يحيط بها من الخدم والمربيات من الإناث:

خلوب: (في توكيد): ثق يا سيدي العميد أن كل شيء

يجري وفق الخطة المرسومة، إن أزاهير، منذ هبطت

[1]-المصدر السابق،ص86-87.
[2]-المصدر نفسه، ص 108.

قصرها البلوري وهي طفلة ترضع، حتى يومها الحاضر

وهي فتية في زهرة الصبا، لم تقع عينها على رجل، إنها

لم تعرف غير المرأة من صاحب وعشيرة، إنها تحيا في

قصرها مهنا نحن حواضنها ومربياتها ناجية كل النجاة من

عوامل الشر وبواعث الألم، لقد أحطناها بجو من الطهر.

والصفاء، وغرسنا قلبها حب الفضيلة والخير –حتى

أصبحت أعجوبة الأعاجيب –إنها–حقاً– ملك

طهور. [1]"

وهذا ما جعلها تخاطب "زبرجد" بصيغة التأنيث، وينبهها على ذلك:

زبرجد: (يترشف من الشراب): شراب صائغ لذيذ، لم أذق

مثله فيما ذقت من ألوان الأشربة.

أزاهير: أترينه كذلك يا صديقي؟

زبرجد: (بعد الصمت): أنا صديقك لا صديقتك!

يرنو إليها مبتسما

أزاهير: ماذا تعنين؟

زبرجد: أتسمحين لي أن أنبهك إلى خطأ تقعين فيه، وأنت

تتحدثين إلى؟

أزاهير: أي خطأ تعنين؟

[1]-المسرحية، ص 63

زبرجد: تخاطبينني بصيغة التأنيث!

أزاهير: لا أفهم ما تقصدين...

زبرجد: إن دنياك التي تحبين كلها دنيا إناث، أما دنياي

ففيها الإناث والذكر.

أزاهير: (محدقة إليه، دهشة): أيني ما تقولين، فإني لا

أفهم منه شيئاً...

زبرجد: إن الإنسان يا أزاهير نوعان: ذكر وأنثى، وإني من

النوع الذي لم تعرفه في دنياك المحدودة التي ليس فيها إلاّ

الإناث...[1]

فهذا المكان "يعكس حقيقة الشخصية ومن جانب آخر فان حياة الشخصية تفسرها طبيعة المكان الذي يرتبط بها"[(2)] فحديثها بصيغة الأنثى ومخاطبتها يعكسها طبيعة المكان الذي تربت فيه، فهو مكان خالي من وجود الرجال، ولا يوجد فيه إلاّ المربيات والحواضن.

وبالرغم من تشديد الحراسة عليه وكثرة الحراس فيه، إلاّ أن هناك إنسيا استطاع أن يقتحمه، بل واستطاع أن يأخذ معه تلك الأميرة "هلاهيل" ويغادر معها إلى القصر الثاني في هذه المسرحية وهو قصر الأمير زبرجد على الأرض:

"بهو في قصر الأمير زبرجد، ترف

ظاهر، أنوار متألقة، جمع حاشد من رجال ونساء

يرفلون في ثياب فاخرة، موسيقى تصدح

في الصدر درج ينتهي بباب كبير ينفذ إلى

[1]-المصدر السابق، ص111-112.

[2]-سيزا قاسم، بناء الرواية، مكتبة الاسرة، مصر،ط1،2004، ص 84.

الطبقة العليا من القصر

في جانب من البهو تقوم مائدة الشراب ، وقد

تناثر لها بعض الجمع..." [1]

هذا القصر الذي مثل لها ولادة جديدة بحق في عالم لم تره من قبل إنه عالمها الأصلي، عالمها الذي كشف عن حقيقة الإنسان:

بزعبول: أخفقت التجربة من ناحية، هذا صحيح، لقد عجزنا

عن تربية إنسان فاضل لا يستهويه الشر –ولكن هذه

التجربة أصابت توفيق ونجاحا من ناحية أخرى.

أرقط: أية ناحية تقصد؟

بزعبول: إن التجربة أثبتت: أن الشر كمين في غرائز البشر

إن قطبنا الأكبر: –تقدست في النار ذكراه– كان

على حق فيما وصف به الإنسان.

أرقط: أعترف لك –يا سيدي– أنك قد أقمت البرهان الصريح

على أن الإنسان يحمل في طيات نفسه أسباب تعاسة

وأن بين يديه إسعاد نفسه أو إشقاءها!

بزعبول: وإنه يتخذ دائما من الشيطان ذريعة يستر بها نقيضته

ويبرئ نفسه، على أنه قليلا ما يؤثر جانب التلطيف

بنا، والملاينة لنا، فيتجافى بأوزاره عنا، يعزوها حينا

[1]-محمود تيمور، اشطر من ابليس، ص 117.

إلى الزمن، ويرمي بها حينا وجه القضاء والقدر،

إنه –حقا– لمخلوق عجيب!" [1]

فالقصر كفضاء تخيلي أراد الكاتب من خلاله أن يكشف عن حقيقة الإنسان وعن عدوه الأول وهي نفسه، نفسه هو، فالإنسان يحمل في طيات نفسه أسباب تعاسته أو أسباب سعادته وفرحه.

وما يمكن قوله من كل ما سبق هو ان أثر البعد الاسطوري في البنية الزمنية والمكانية تجلى من خلال مختلف المفارقات الزمنية التي انزاحت عن التتابع المنطقي المألوف، مابين الماضي والحاضر والمستقبل، مابين الاسترجاع حينا والاستباق حينا آخر، ومابين اماكن اسطورية مختلفة، كشفت لنا عن خصائص ومواصفات مست شخصيات المسرحية، وكانت بمثابة سد لثغرات أحداث داخل المسرحية

أراد الكاتب من خلالها الولوج الى عالم لا حدود للزمن والمكان فيه، ليعالج مواضيع من العالم الذي يعيش فيه، فعالج الواقع عن طريق اللاواقع و الاسطوري ، ليبين ان هناك من هو أشطر من ابليس حتى في عقر داره.

[1]-المصدر السابق، ص 129.

خاتمة

شكلت مسرحية أشطر من إبليس لمبدعها محمود تيمور لوحة مسرحية فنية، تحاكي وجهة نظر وزاوية طرح منبثقة من واقع معاش، قنعها مبدعها بقناع أسطوري ليبوح بصورة لا حدود للخيال فيها، وقلب الموازين فيها بغطاء أسطوري، ليحمّلها رسائل مشفرة، تثير المتلقي للبحث عن دلالاتها الخفية، والغوص في بنيتها العميقة لفك مغاليق هذه الرسائل.

لذا فقد أسفرت هذه الدراسة عن جملة من النتائج كان أهمها التالي:

- تعتبر الأسطورة تفسيرا أوليا لمختلف الظواهر الكونية التي عجز الإنسان عن فهمها واستيعابها.
- حظيت الأسطورة باهتمام كبير لدى الباحثين والعلماء في شتى الميادين المعرفة وهذا ما نتج عنه تعدد للتعاريف بتعدد المجالات التي راحت تبحث فيها.
- تلتقي الأسطورة مع المسرح في حيث أن كلاهما يعبر عن ما شغل بال الإنسان من ظواهر وقضايا تمس حياته اليومية.
- يحتاج التوظيف الأسطوري في النص المسرحي الى لغة تبتعد عن العادي وتنزاح عنه

لغة شعرية تتجاوز التركيب المألوف وتخرقه، يستطيع الكاتب تطويعها، فيقدم ويؤخر يحذف ويكرر بحسب الرؤية والسياق.

- يساهم التوظيف الأسطوري في النص الإبداعي المسرحي إلى وجود شخصيات أسطورية تبتعد عن الشخصيات العادية في طريقة خلقها وبنائها، فيحملها الكاتب رؤاه لمختلف القضايا المحيطة به، فتتكلم وتبوح بما لم يستطع البوح به مباشرة في ارض الواقع.
- ان توظيف الكاتب لمختلف الشخصيات الاسطورية من كائنات عالم الأبالسة هو محاولة لاستنطاق المسكوت عنه والخوض فيه وهذا عن طريق إخفائه من خلال تلك الشخصيات التي حمّلها ما يريد أن يقوله في الواقع.
- لم يعد المكان في النص المسرحي مجرد اطار تقع عليه الأحداث، بل أحد العناصر المهمة في البناء الدرامي التي تتفاعل وتؤثر في مختلف العناصر الاخرى، ليخرج عن المألوف في مسرحية اشطر من إبليس ليعبر عن الشخصيات الأسطورية والأحداث في المسرحية.

- تعكس المسرحية بكل تفاصيلها وحيثياتها، قدرة الكاتب الإبداعية في توظيف الأسطورة مع ما يتناسب مع وجهة نظره لمختلف القضايا التي تمس مجتمعه وعصره، فاستطاع من خلال توظيف الأسطورة أن يبين أن هناك من هو أشطر من إبليس بحق.
- كشفت المسرحية وأزاحت النقاب عن واقع سياسي تخدمه المصالح، وواقع اجتماعي تعيش اكبر طبقة فيه –الطبقة الكادحة الفقيرة– تحت سلطة متعفنة لا تبالي بها ولا ترعى الا مصالحها الشخصية، فحاول الكاتب محمود تيمور الكشف عن بعض مظاهر هذا التعفن السياسي القائم على الاستبداد وإظهار الظلم والحرمان الذي تعيشه الطبقة الفقيرة في المجتمع.
- لقد كان لتوظيف الأسطورة في المسرح العربي حيز كبير خاصة مع انتشار مظاهر الظلم والاستبداد في المجتمع العربي فما كان للمبدعين إلا اللجوء إلى الأسطورة التي منحتهم حيزا كبيرا، عالجوا من خلاله الواقع بلاّ واقع.
- إن توظيف الأسطورة في النصوص المسرحية من قبل الكتاب لم يكن اعتباطيا وإنما بدراية منهم في أن هذا التوظيف سيسمح لهم بولوج عوالم لا حدود للزمان و المكان فيها، قصد التعريض عن واقع معاش محيط بهم.

– إن استلهام الأسطورة في النصوص الإبداعية المسرحية لم يكن فقط من أجل إعادة سرد تلك الأساطير و التذكير بها، بل إعادة إنتاج تلك الأساطير و تفجيرها بدلالات جديدة تحمل رؤى من قضايا مختلفة تخص الإنسان المعاصر.

فهرس

المراجع

المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم

أ-المصادر:

محمود تيمور، أشطر من أبليس، دار المعارف، مصر، 1953.

ب-المراجع:

1. إبراهيم حمادة، طبيعة الدراما، دار المعارف، مصر،1977.
2. إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، المكتبة الأنجلو مصرية، مصر،1994.
3. إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، دار هومة، الجزائر،2003.
4. أبو هلال العسكري، الصناعتين، تحيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ط1، 2006.
5. أحمد حمد النعيمي، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان،2004.
6. أحمد كمال زكي، دراسات في النقد الأدبي، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، ط1، 19997.
7. أحمد مبارك الخطيب، الانزياح، الشعري عند المتنبي قراءة في التراث النقدي عند العرب، دار الحوار، سوريا، 2009.
8. أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005.
9. أحمد ويس، الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، 2002.
10. إدوارد الخراط، الحساسية الجديدة، دار الأدب، بيروت، لبنان، 1993.
11. ألف ليلة وليلة، دار صادر، بيروت، لبنان، ط2، 2008، ج1.
12. باديس فوغالي، الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، عالم الكتب الحديث، عمان، الاردن،ط2008،1.
13. جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، رابطة الإبداع الثقافية، الجزائر،2003.

14. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي،المركز الثقافي العربي،بيروت،لبنان،ط1990،1.
15. حسن طبل، أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، دط، 1998.
16. حسين نجمي، شعرية الفضاء، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2000.
17. حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الادبي، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،المغرب،ط1991،1.
18. سناء شعلان، الأسطورة في روايات نجيب محفوظ، نادي الجسرة الثقافي والاجتماعي، قطر، 2006.
19. سيرة الملك سيف بن ذي يزن، المكتبة الثقافية، بيروت، لبنان، دت، ج1.
20. سيزا قاسم، بناء الرواية، مكتبة الأسرة، مصر، ط1، 2001.
21. شاكر نابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، الاردن، 1994.
22. شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، مصر، ط4، 1976.
23. ظاهر محمد الزواهرة، التناص في الشعر العربي المعاصر، دار الحامد، عمان، الأردن، ط1، 2000.
24. عالية محمود صالح، البناء السردي في روايات الياس خوري، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2005.
25. عبد الباسط محمود، الغزل في شعر بشار بن برد دراسة أسلوبية، دار طيبة للنشر والتوزيع، ليبيا، دط، 2005.
26. عبد الجليل مرتاض، اللغة بين الوضع والاعتباط، دار هومة، ط1، 2016.
27. عبد الحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، دار مطبع محمدي، بيروت، لبنان، ط1، 1980.
28. عبد الفتاح الديدي، الخيال الحركي في الأدب النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، دط، 1990.
29. عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية، دار النهضة العربية، بيروت لبنان، 1978 .
30. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود شاكر،مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط2،ج1989،1.
31. عبد الله الغدامي، الخطيئة والتكفير، دار سعاد الصباح، ط1، 1993.

32. عبد الله خمار، تقنيات الدراسة في الرواية (الشخصية)، دار الكتاب العربي للنشر والتوزيع والترجمة، الجزائر، 1999.
33. عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، عالم المعرفة، الكويت،1998.
34. عبد المطلب زيد، أساليب رسم الشخصية المسرحية، دار غريب، القاهرة، مصر 2005.
35. عز الدين جلاوبي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، مطبعة هومة،الجزائر، 2000.
36. عز الدين جلاوجي، المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2012.
37. علي أحمد باكثير، فن المسرحية من خلال تجارب الشخصية، دار مصر، مصر، 1990.
38. عمر بن عبد العزيز، بنية الرحلة في القصيدة الجاهلية الأسطورة والرمز، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2009.
39. عمر عاشور، البنية السردية عند الطيب صالح (البنية الزمنية والمكانية في مسوم الهجرة إلى الشمال")، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2010.
40. فرحان بلبل، النص المسرحي الكلمة والفعل، اتحاد الكتاب العرب دمشق، سوريا، 2003.
41. لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار، بيروت، لبنان، ط1، 2002.
42. محمد الأمين بحري، الأسطوري التأسيس والتجنيس والنقد، دار الأمان، الرباط، المغرب، 2018.
43. محمد الخطابي، لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1991.
44. محمد بوعزة، تحليل النص السردي (التقنيات ومفاهيم)، الدار العربية للعلوم ناشرون، الرباط، المغرب، ط1، 2010.
45. محمد جلال أعراب، خطاب التأسيس في مسرح النقد والشهادة،مطبعة تريفة، بركان، المغرب، ط1، 2009 .
46. محمد سالم الأمين الطلبة، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2005.
47. محمد صلاح زكي أبو حميدة، البلاغة والأسلوبية، جامعة الأزهر، القاهرة، مصر، 2007.
48. محمد عبيد، القصيدة العربية بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، منشورات اتحاد كتاب العرب، سوريا، 2001.
49. محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب الجاهلية ودلالتها، دار الفرابي للنشر، بيروت، لبنان، مج1،ط1، 1994.

50. محمد عزام، الأسلوبية منهجا نقديا، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، ط 1، 1989 .
51. محمد فراح، الخطاب المسرحي وإشكالية التلقي، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006.
52. محمد قنوش، من الأخذ الأدبي إلى التداخل النص لدى العرب، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2013.
53. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1992.
54. محمود أمين العالم، أربعون عاما من النقد الأدبي، دار المستقبل العربي، القاهرة، مصر، 1994.
55. مدحت الجبار، البحث عن النص في المسرح العربي، ط2، دار النشر للجامعات المصرية.
56. مسعود بودوخة، الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2011.
57. مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، الأردن، ط1، 2004.
58. موسى سامح ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي للنشر،الكويت، ط1، 2003.
59. نادر أحمد عبد الخالق، آفاق المسرح الشعري المعاصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر،2012.
60. نصر محمد عباس، فن الدراما المسرحية، رؤية تاريخية نقدية، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2001.
61. نضال الصالح، النزوع الاسطوري في الرواية العربية المعاصرة،دار الألمعية للنشر والتوزيع،الجزائر ،ط2010،1.
62. نوال صالح السويلم، الحوار في المسرحية الشعرية بين الوظيفة الدرامية والجمالية، دار المفردات، الرياض، المملكة العربية السعودية، 2008.
63. نور الدين السد، الاسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة، الجزائر،1997.
64. وهب أحمد رومية، شعرنا القديم والنقد الجديد، عالم المعرفة، الكويت، 1990.
65. ياسين الناصير، إشكالية المكان في النص الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط1، 1986.
66. يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار الميسرة، عمان، الأردن، ط 1، 2007، ص 197.

ج-المراجع المترجمة:

1. جيرالد برنس، المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، لبنان، ط1، 2003.
2. جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر:السيد إمام، ميريت للنشر، القاهرة، مصر ط1، 2000.
3. فاوست، غوتيه، ترجمة محمد عوض محمد، لجنة التأليف والترجمة والنشر، مصر، 1929.

د-المجلات:

1. أحمد مداس، تأويل التكرار في شعر فدوى طوقان الثورة والرفض، مجلة المخبر، جامعة محمد خيضر بسكرة،الجزائر، المجلد 11، العدد1، 2015.
2. بوهلالة أمحمد، شعرية الأسلوب الانزياحي في روايتي البيت الاندلسي ومملكة الفراشة لوسيني الأعرج، مجلة الباحث، جامعة ابن خلدون، تيارت، المجلد الرابع، العدد 17، 2018.
3. حسين قحام، التناص، مجلة اللغة والأدب، ملتقى علم النص،جامعة الجزائر، العدد 12، ديسمبر 1997، ص 127.
4. حواس بري، وظائف الاعتراض وأساليبه، مجلة الأثر، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، العدد 5، مارس2006.
5. سليمة صلاح، الانزياح التركيبي، في قصيدة النشر، مجلة الحكمة للدراسات الأدبية واللغوية، مؤسسة كنوز الحكمة للنشر والتوزيع، الجزائر، العدد 09، 2017.
6. سهام صياد، الانزياح التركيبي في القرآن الكريم دراسة تطبيقية في التقديم والتأخير الحذف، مجلة جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، قسنطينة، الجزائر، المجلد 32، العدد 02، 2018.
7. صبحي الطعان، بنية النصر الكبرى، مجلة عالم الفكر، الكويت، العدد 23، 1994.
8. صفوت كمال، مفهوم الزمن بين الاساطير والمأثورات الشعبية، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد الثامن، العدد الثاني، 1977.
9. عبد الحميد معيفي، دلالة التكرار في قصيدة ولد وعلى صهواتها للمتنبي، مجلة مقاربات، جامعة زيان عاشور، الجلفة، االجزائر،العدد 28، المجلد 1، مارس 2017.
10. عمر عاشور، بناء المكان الروائي، مجلة اللغة العربية وآدابها، جامعة البليدة2،المجلد السادس، العدد الأول، ماي 2018.

11. فيصل لعيبي حمودة، زياد طارق شاكر، تناص الشخصية الأسطورية والبنية المتحولة للمكان في الفيلم السينمائي، مجلة كلية التربية الأساسية، جامعة بابل، العراق، المجلد 21، العدد 91، 2015.
12. لزهر مساعدية، اللغة الأسطورية في الرواية الجزائرية، مجلة مقاليد، جامعة قاصدي مرباح ، ورقلة، العدد 09، ديسمبر 2015.
13. محمد عبد الحكم، مسرح محمود تيمور، مجلة مركز الوثائق والدراسات الإنسانية، جامعة قطر، العدد السابع، 1995.
14. ملياني محمد، وظيفة الحذف في انسجام النص وتماسكه، مجلة دراسات إنسانية واجتماعية، جامعة أحمد بن بلة وهران، العدد 2 و 3، جانفي 2013.
15. نبهان حسون السعدوي، الشخصية في مسرحية "المأسورون" لعماد الدين خليل، مجلة دراسات موصلية، جامعة الموصل، العراق، العدد 16، 2007.
16. نوال مدوري، تشكل الفضاء والزمن الاسطوري في رواية عشب الليل لإبراهيم الكوفي، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر بسكرة، العدد 21، جوان 2017.

هـ-المراجع باللغة الأجنبية:

1. Gérard Genette : palimpsestes, La littérature aux, second degrés, édition du seuil, paris, 1982.
2. Le petite la Rossse illustre, La dictionnaire de référence, Montinarmasse, paris.

فهرس المحتويات

مقدمة.....أ-هـ

مدخل.....6

الفصل الأول: البنية اللغوية لمسرحية أشطر من إبليس.....19

1- الكتابة المسرحية واللغة الشعرية.....20

2- طرق تجلي البنية اللغوية في المسرحية.....36

3- التقديم والتأخير.....37

4- الحذف.....39

5- الاعتراض.....41

6- التكرار.....44

7- التناص.....48

الفصل الثاني: البعد الأسطوري للشخصية في مسرحية أشطر من إبليس.....64

1- الشخصيات الأسطورية في المسرحية.....65

2- أبعاد الشخصية في المسرح.....99

3- البعد المادي.....100

4- البعد الاحتماعي.....111

5- البعد النفسي.....119

الفصل **الثالث: البعد الأسطوري في بنية الزمان والمكان في مسرحية أشطر من إبليس**.....126

1- البعد الأسطوري في بنية الزمن.....128

2- المفارقات الزمنية.....137

3- الإسترجاع.....138

4- الإستباق.....146

5- البعد الأسطوري في بنية المكان.....151

6- الكهف/السلطة.....154
7- البرج السحري/التجربة.....161
8- القصر/ولادة جديدة.....163

خاتمة.....171

فهرس المصادر والمراجع.....174

فهرس المحتويات.....181

الملخص

من بين الفنون التي ارتبطت منذ نشأتها بالإنسان لتعبر عن فكره وعواطفه وكل ما يتصل بحياته، المسرح الذي ومنذ نشأته الأولى على يد الإغريق واليونان ارتبط ظهوره بتلك الطقوس الاحتفالية والتي تقدم فيها القرابين للآلهة ،ليتطور فيما بعد ويعتمد في موضوعاته على الكثير من الأساطير المختلفة والتي أصبحت تمثل أحد المصادر المهمة في كتابات المسرحيين عبر اقطار العالم ،ليستمد كذلك منها الكتاب المسرحيين العرب وتصبح أحد المصادر في كتابة المسرحيات العربية ويسقطونها على واقعهم العربي وتصبح بمثابة الإرث الثقافي بدلالاته وأبعاده الرمزية وعلاقته بفكر الشعوب التي تسعى للحفاظ عليه وتبثه في ذاكرة الاجيال عن طريق المسرح، ومن هؤلاء الكتاب محمود تيمور في مسرحية أشطر من إبليس.

Résumé

Le théâtre est l’un des arts qui, depuis leur émergence, ont été étroitement rattachés à l'Homme afin d’exprimer ses pensées, ses émotions et tout ce qui est lié à sa vie. Depuis sa création par les Grecs en Grèce, l’apparition du théâtre s’est caractérisée par des rituels cérémoniels dans lesquels des offrandes sont faites aux dieux. Il se développera plus tard pour aborder de nombreux et différents mythes devenus l'une des sources importantes dans les écrits dramatiques à travers le monde entier. Ces mythes sont l'une des sources de l'écriture des pièces théâtrales arabes desquelles se sont inspirés les auteurs arabes et ont en tiré parti en les adoptant à la réalité arabe, pour devenir un véritable héritage culturel avec ses sens et ses dimensions symboliques, ainsi que sa relation avec la pensée des peuples qui cherchent à préserver cet héritage et à la transmettre dans la mémoire des générations à travers le théâtre. Parmi ces écrivains, Mahmoud Taymour avec sa pièce théâtrale : Achtar men Ibliss (plus fûté que Satan).

Abstract

Theater has been throughout the ages the most important art that has expressed the thoughts and feelings of humans and everything related to his life. In fact, when it first appeared with the Greeks, the theater was associated with ceremonial rituals in which offerings were submitted to the gods. It would later develop into incorporating myths which became important sources in the writings of many playwrights around the world. Arab playwrights for example have used these myths in their plays through making a parallel between them and their reality. In this way it became a cultural heritage that has symbolic dimensions and related to the people's thought that is preserved through drama for the later generations. Amongst the Arab play wrights who have done so is Mahmoud Timur in his paly Sleazier than the Devil.