جامعة الإمام عبدالرحمن بن فيصل
IMAM ABDULRAHMAN BIN FAISAL UNIVERSITY

مجلة جامعة الإمام عبدالرحمن بن فيصل للعلوم الإنسانية والتربوية

Journal of Imam Abdulrahman Bin Faisal University for Humanities and Educational Sciences

Peer-reviewed Journal دورية علمية محكمة

IAUHES

المجلد 3 | العدد 2 | مايو - أغسطس | 2025
Volume 3 | Issue 2 | May - Aug 2025

ISSN 1658-970X
EISSN 1658-9785

فهرس المحتويات

تطوير الكفايات التقنية لمديري مدارس التعليم العام في ضوء النماذج العالمية: تصوّر مقترح 1

منال محمد ال عثمان، جامعة الملك سعود، أحلام علي العنزان، جامعة الإمام محمد بن سعود، ريم محمد الدويش، وحصة سليمان المحيميد، جامعة الملك سعود.

الذكاء الاصطناعي بين خصوصية المفهوم القانوني وجهود الدولة السعودية: دراسة قانونية تحليلية 16

زينب محمد الضناوي، جامعة الملك فيصل

مستويات التجريب في مسرحية "الموت الأخير للممثل" لرجاء عالم 31

وليد خالد الحازمي، الجامعة الإسلامية بالمدينة المنورة

القيادة التحويلية وعلاقتها بدافعية الإنجاز لدى معلمات المدارس الثانوية بمنطقة الجوف بالمملكة العربية السعودية * 44

فاتن حسن الدغماني، جامعة الجوف

EFL Teachers' Practices and Perceptions of Translanguaging in Saudi Classrooms: Restricting the Use of Arabic as a Learning Tool 59

هناء سليمان الرشيد، جامعة الإمام عبد الرحمن بن فيصل؛ نوف صالح الحربي، جامعة طيبة

Lexical Challenges Faced by Saudi Students in Legal Translation 72

محمد علي الصديق إبراهيم، جامعة الباحة

IAUHES
مجلة جامعة الإمام عبد الرحمن بن فيصل
للعلوم الإنسانية والتربوية

جامعة الإمام عبدالرحمن بن فيصل
IMAM ABDULRAHMAN BIN FAISAL UNIVERSITY

مستويات التجريب في مسرحية "الموت الأخير للممثل" لرجاء عالم
Levels of Experimentation in the Play "The Last Death of the Actor" by Raja'a Alem

الاستلام: 2024.12.16	القبول: 2025.3.11	النشر: 2025.5.1

وليد خالد الحازمي

أستاذ مشارك، قسم الأدب والبلاغة، كلية اللغة العربية والدراسات الإنسانية، الجامعة الإسلامية بالمدينة المنورة

Waleed Khalid Alhazmi

Associate Professor, Literature and Rhetoric Department, College of Arabic Language and Humanities, Islamic University of Madinah

https://orcid.org/0000-0002-8631-585X

الاستشهاد: الحازمي، وليد. (2025). مستويات التجريب في مسرحية "الموت الأخير للممثل" لرجاء عالم. *مجلة جامعة الإمام عبد الرحمن بن فيصل للعلوم الإنسانية والتربوية*، *3*(2)، 31-43.

الملخص

يهدف البحثُ إلى دراسة مستويات التجريب في مسرحية; الموت الأخير للممثل; للكاتبة رجاء عالِم؛ لرصد الأبعاد التجريبية التي ارتادها هذا النص المسرحي الذي يعد من أوائل التجارب الدرامية السعودية التي وظفت فيه الكاتبة الأسطورة. وتتناول الدراسة النص على مستويات: الشخصيات، والمكان، والصراع، ومَسْرَحة المسرح، والعجائبية. وتعتمد الدراسة على المنهج الإنشائي، الذي يعين في رصد تلك المستويات، وبيان وجوه التجريب فيها. وانتهت الدراسة إلى نتائج عدة أهمها: أن المسرحية ارتادت آفاقا تجريبية متنوعة، تمثلت باستعانة الكاتبة بتقنية العزل في تشكيل صورة الشخصية المسرحية عن امتداداتها الأسطورية، وتقنية الامتزاج بين سمات شخصيتين أسطوريتين، وتهميش المركزي من الشخصيات، ومركزية الهامشي منها، وتصوير الشخصية الرئيسة في حال معاكسة لمفهوم البطل، إذ وسمتها ببعض المظاهر النفسية السلبية كالقلق والاستلاب، وتوظيف بعض العناصر الفنية الدرامية في المسرحية، مثل: التناص المسرحي، وتبادل الأدوار، والسّمات العجائبية، وغيرها من السمات الفنية ضمن بنية تجريبية.

الكلمات المفتاحية: الأدب المسرحي، المسرح السعودي، مسرح المسرح، العجائبي، الشخصية المسرحية

ABSTRACT

In line with the ongoing cultural development in the Kingdom of Saudi Arabia, including an emphasis on theatrical literature, and given the significance of the theatrical literary output of Raja Alem, this research examines her play The Last Death of the Actor. The purpose is to explore the experimental dimensions that this pioneering theatrical text traverses, being one of the first Saudi dramatic experiments that relies on employing myth in its dramatic discourse. This is achieved through the study of five levels: characters, space, conflict, the theatrical scene and the fantastic, relying on a constructivist approach to identify these aspects. The study concludes with several findings, including the diverse experimental horizons in The Last Death of the Actor. The writer utilises the technique of Isolation to shape the image of the theatrical character from its mythical extensions, as well as the technique of blending traits from two mythical characters. Experimentation is also evident in the marginalisation of central characters and a focus on peripheral ones. The main character appears in a state entirely contrary to the concept of the hero, exhibiting negative psychological traits such as anxiety and alienation. Additionally, the play employs several artistic elements that contribute to its dramatic structure, including theatrical intertextuality, role-play, fantastic traits and other experimental artistic features.

Keywords: Theatrical literature, Saudi theater, Scene of theater, Fantastic, Theatrical character

1. المقدمة

مواكبة لما تشهده المملكة العربية السعودية من تطور على المستوى الثقافي، وإبرازاً لمقدار اكتناز الأدب السعودي وثرائه الفني في مختلف الأجناس الأدبية ومنها الأدب المسرحي، واستجابة لتوصية دراسات سابقة حول الأدب المسرحي السعودي وحاجته لمزيد من الدراسات؛ لذلك كُلّه اتجه هذا البحث إلى دراسة نص مسرحية "الموت الأخير للممثل" للكاتبة رجاء عالِم، بوصفه أول مسرحية درامية رمزية في الأدب السعودي، وذلك بغية استجلاء مستويات التجريب التي استعانت بها الكاتبة في بنائها الدرامي للمسرحية.

2. مشكلة البحث

تكمن مشكلة البحث في وجود نص مسرحي سُعودي -مسرحية "الموت الأخير للمثل"- نُشِر قبل قرابة (38) عامًا، ارتاد أفقاً تجريبيًا واسعًا، لكنّه لم يحظ بعناية البحث العلمي النقدي، كما لم تحظَ تجربة الكاتبة رجاء عالم المسرحية بدراسات علمية تُبرز تميزها، وترصد مستوياتها الفنية؛ على حصول بعض نصوصها المسرحية على جوائز خليجية وعربية.

3. أهداف الدراسة

تهدف الدراسة عبر تتبع مستويات التجريب في مسرحية "الموت الأخير للمثل" لرجاء عالِم إلى تحقيق استجابةٍ علمية للواقعين الثقافي والأدبي، تتبدّى الاستجابة للواقع الثقافي عبر مواكبة توجهات "رؤية المملكة العربية السعودية 2030" على المستوى الثقافي، حيث أنشأت وزارة الثقافة هيئةَ المسرح والفنون الأدائية، تُعنَى بالمسرح السعودي وتطويره، ممّا يُعزّز أهمية دراسة الإبداع الأدبي المسرحي السعودي، بخاصة مع ملاحظة قلّة الدراسات المختصة بدراسة النصوص المسرحية مقارنة بالدراسات المُتّجهة لدراسة أجناس نثرية أخرى مثل الرواية، ممّا يؤكد الحاجة إلى مراجعة المُنجز الأدبي المسرحي السعودي، ونقده، وإبرازه. وتبدّت الاستجابة للواقع الأدبي عبر تميّز الكاتبة رجاء عالم في الفنون النثرية الأدبية، حيث ألّفت عددًا من النصوص المسرحية والروائية، ونالت جوائز أبرزت تميز تجربتها في كلا الفنّين، ومع ذلك لاحظتِ الدراسةُ عدم وجود دراسات نقدية اختصّت بدراسة النصوص المسرحية للكاتبة، عدا دراسة واحدة (الشمري، 2022)، ممّا يعزّز اتجاه البحث نحو ارتياد الأفق الإبداعي المسرحي للكاتبة. إضافة إلى سعي الدراسة إلى استجلاء القيمة الفنية لمسرحية "الموت الأخير للممثل"، بوصفها "أولى التجارب الدرامية السعودية التي اعتمدت توظيف الأسطورة في خطابها الدرامي"(مظفر، 2014، ص.227)، ومع ذلك لم يحظَ هذا النص المسرحي بدراسة علمية مستقلة.

4. منهج الدراسة

اعتمدت الدراسة في سبيل استيفاء جوانب الموضوع على المنهج الإنشائي؛ لأنه "يقدّم أدوات تمكّن من وصف النص الأدبي، وتمييز مستويات المعنى، وضبط الوحدات التي يقوم عليها، وما ينشأ بينها من ضروب العلاقات"(القاضي، 3002، ص.83-73)، كما أنّ المنهج الإنشائي يتيح "دراسة مجموعة البنيات اللغوية في النص، واستخراج البنية التي تنتظم هذه البنيات المتعددة"(التركي واللهيب، 1202، ص.94)، وعليه فقد اتبعتُ الخطوات الإجرائية الآتية تطبيقًا للمنهج الإنشائي، أولها: استقراء البنية اللغوية لنص المسرحية كاملة، ثانيها: تمييز مستويات البِنْيات النصية التجريبية في المسرحية المتمثّلة عبر المستويات الخمسة (الشخصيات، والمكان، والصراع، والمَسْرَحَة، والعجائبية). وجاء البحث في مقدمة، وتمهيد تضمن التعريف بمفهوم التجريب، والتعريف بمسرحية "الموت الأخير للممثل"، تبعه خمسة مباحث، هي: مستوى الشخصيات، مستوى المكان، مستوى الصراع، مستوى مسرح المسرح، ومستوى العجائبية، وانتهى البحث بخاتمة تضمنت نتائجه وتوصياته.

5. الدراسات السابقة

تبيّن للباحث من خلال استقراء الدراسات حول تجربة الكاتبة رجاء عالم في فن المسرح، وجود دراسة علمية وحيدة اختصت بدراسة جانب رئيس من جوانب بنية المسرحية هو جانب الحوار، هي:

الشمري، هدى. (2202). بنية الحوار في مسرحيات رجاء عالم دراسة بنيوية تكوينية. مؤسسة الانتشار العربي. وقد جاءت الدراسة في ثلاثة فصول، هي: تشكلات الحوار التوليدية، وَبنية الحوار الذهنية، والحوار ورؤية العالم، ويتوافق البحث الحالي - مجال الدراسة- معها في تناولها نص مسرحية "الموت الأخير للممثل"، بينما تتباينان من جهتين، الأولى: أن الدراسة السابقة لم تختصّ بدراسة نص مسرحية "الموت الأخير للممثل"، وإنما شكّل هذا النص المسرحي أحد نصوص مدونتها النقدية مع خمس مسرحيات أخريات، أمّا الثانية: فثمة تَبَايُن في موضوع الدراسة، إذ اختصت الدراسة السابقة بأحد العناصر الرئيسة في بنية المسرحية، وهي "بنية الحوار"، بينما اختصّ البحث الحالي بدراسة موضوع آخر هو: مستويات التجريب، ومع ذلك فقد أوصت الباحثة "بدراسة أعمال رجاء عالم الدرامية بصورة مضاعفة، وتسليط الضوء عليها بمناهج نقدية أخرى(الشمري، 2202). إضافة لدراسات أخرى تحدّثت عن تجربة الكاتبة رجاء عالم المسرحية في سياق الدراسة التأريخية للأدب المسرحي السعودي وتطوره، منها:

- مظفّر. (2014). المسرح السعودي بين البناء والتوجس.
- المعيقل وَالزهراني. (2001). موسوعة الأدب العربي السعودي الحديث نصوص مختارة ودراسات. دار المفردات للنشر والتوزيع.
- النجادي. (2024). عوالم التجريب في النص المسرحي السعودي الفصيح مقاربة إنشائية. دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع.

إضافة لغيرها من الدراسات المهتمة بدارسة تاريخ الفن المسرحي في الأدب السعودي، وقد أفاد البحث منها في غير مكان أشير إليه وفق مقتضيات البحث العلمي.

6. التمهيد

6.1. مفهوم التجريب

ورد الفعل "جـرّبَ" في المعاجم العربية للدلالة على الاختبار ومعرفة الأمور، "فجَرَّبَ الرَّجلَ تَجْرِبةً: اخْتَبَرَه، ورَجُلٌ مُجَرِّبٌ: قَدْ عَرفَ الأُمورَ"(ابن منظور، 1990، 1/262-261)، وجاء في المعجم الوسيط (2008) أن "التّجرِبة في العلم هي: اختبار مُنظّم لظاهرة، يُرادُ ملاحظتها ملاحظةً دقيقةً ومنهجيةً للكشف عن نتيجة ما، أو تحقيق غرض معين"(ص.118)، وهي دلالة ترتبط بوصف المنهج التجريبي الذي استعانت به العلوم التطبيقية في تطوير علومها، وقد عُرِف هذا المصطلح في العلوم التطبيقية أولًا قبل انتقاله إلى حقل العلوم الإنسانية التي استخدمته وفق دلالة مختلفة، أسهمت عوامل اجتماعية وثقافية برزت في أوربا إلى انتقاله من العلوم التطبيقية إلى مدار العلوم الإنسانية، ومنها إلى الفنون، حيث أصبحت "ممارسة الفعل التجريبي في الفن هي عملية بحث عن حلول جديدة ومتعددة ومختلفة عمّا سبق، وترتبط إمّا بخبرة الفنان الحاضرة، وإمّا بنتيجة مروره بخبرات فنية جديدة"(حمود، 2023، ص.392)، فعُرِفَ الرسم التجريبي، والتجريب في الرواية، والتجريب في المسرحية، وغيرها من مختلف الفنون، ويُعرّف المسرح التجريبي بأنّه: "كلّ عمل إبداعي يقطع مع العرف والمألوف والسائد في مفردة من مفرداته، أو جانب من جوانبه، كالتطرق إلى مواضيع غير مألوفة، تستفزّ المتلقي إلى درجة أنّه ينقاد إلى التدخّل في مجريات العرض ببعض التعاليق والمخاطبات الانفعالية، ممّا يفضي إلى إقامة علاقة تشاركية بينه وبين الممثلين"(الصلعاوي والعوري، 2017، ص.245)، وفيه يسعى كاتب المسرحية إلى: "البحث عن أنماط جديدة تخترق المألوف وتتجاوز السائد، تهدف إلى خلخلة البنية التقليدية، وإعادة بناء العناصر الفنية بصياغة غير مألوفة، وتقنيات جديدة وممارسة واعية، هدفها الوصول إلى نصّ مختلف عن النصوص السابقة، وقد يبرز التجريب في النصّ من خلال عنصر واحد، أو في مجموعة من العناصر"(النجادي، 2024، ص.28).

6.2. التعريف بمسرحية "الموت الأخير للممثل"

كاتبة المسرحية هي: رجاء محمد عالِم، المولودة في مكة المكرمة عام 1963، وهي روائية، وكاتبة مسرحية، حصلت على درجة البكالوريوس في الأدب الإنجليزي من جامعة الملك عبد العزيز عام 1983، وقد عملت في قطاع التربية والتعليم، ولها عدد من المشاركات الثقافية والأدبية في معارض الكتاب والمؤتمرات كما شاركت في مناسبات عربية وعالمية، وكان لها من الجهود الاستشارية ما جعلها عضوة ومستشارة في عدد من الهيئات المحلية والدولية.

وقد صدَر لها من المسرحيات:

- البيّات الزجاجي 1986
- الرقص على سن الشوكة 1987.
- ثقوب في الظهر 1987.
- الموت الأخير للمثل1987.
- مخلوقات الزاي 1987.
- 360 كوة لوجه امرأة -مسرحية مخطوطة- 1987.

حصلت الكاتبة رجاء عالِم على عدة جوائز محلية وعالمية تقديراً لمسيرتها الثقافية وإبداعها الأدبي، كما نالت أعمالها المسرحية عددًا من الجوائز، إذ حصدت مسرحيتها الرقص على سن الشوكة جائزة جوهر السالم للتأليف المسرحي بالكويت، وحصلت مسرحيتها 360 كوة لوجه امرأة على الجائزة الأولى في التأليف المسرحي التي أقامها المركز الوطني العربي (رؤيا) بالإسكندرية في جمهورية مصر العربية. (الأمانة العامة لمجلس التعاون لدول الخليج العربية، 2013؛ دارة الملك عبد العزيز، 2013؛ الشمري، 2022). صدرت مسرحية "الموت الأخير للممثل" عام 1987 عن دار الآداب في بيروت، وتقع في (156) صفحة، تكوّنت المسرحية من أربعة فصول، مع اختلاف في عدد مشاهد كلّ فصل ؛ فمنها ما اعتمد على مشهد واحد، وهما الفصلان الثاني والرابع، ومنها ما اعتمد على مشاهد متعددة، وهما الفصلان: الأول، الذي تكون من مشهدين، والثالث الذي تكون من خمسة مشاهد، تبدأ أحداثها الدرامية بقيام شخصية "سيد الدمى" بإنشاء مصنع آلي يعمل على مدار 24 ساعة يوميًا لصناعة دمى آلية ذاتية الخضوع، ومنها دمية أثيرة على نفسه، أخلصَ في إتقان صنعها أسماها (زرقاء اليمامة)، التي استطاعت عصيانه والانعتاق عن سيطرته، وبدأت في التأثير على الشخصية الرئيسة (ممثل شمشون) لتخرجه من نطاق إسار الطاعة المطلقة إلى حرية الاختيار، والتفكير بتفرّد، وتعدّدت الأبعاد المكانية لمشاهد المسرحية بين مصنع الدمى، والطبيعة، ومدائن الحجر في الصحراء، وقد بُنيت المسرحية وفق مفهوم "المسرح داخل المسرح" الذي "يقوم إجمالا على إقحام عرض ثانوي في العرض الرئيسي، أو إبطال العرض الأصلي المرتقب؛ لتعويضه بعرض غير مبرمج"(الصلعاوي والعوري، 2017، ص.256)، حيث من المقدّر لأحداث المسرحية الانتهاء في بداية الفصل الثاني، إلّا أنّ تدخل شخصية (المتفرج) بحديثه المنفعل، وصعوده خشبة المسرح معترضًا على النهاية، وحواره المطوّل مع شخصيات المسرحية أسهم في امتداد أحداث المسرحية حتى الفصل الرابع، يُشار هنا إلى أنّ هذه المسرحية "تُعدّ أولى التجارب الدرامية السعودية التي اعتمدت توظيف الأسطورة في خطابها الدرامي"(مظفر، 2014، ص.227).

7. المحور الأول: مستوى الشخصيات

تُعد الشخصيات أبرز عناصر الأدب المسرحي، إذ لا يمكن للبنية الدرامية أن تتحقق لولا وجود الشخصيات، "حتى إنّ الاتجاهات المسرحية لم تستطع التخلي عنها؛ لدورها في النص الفني،

وإنجاز الفعل الدرامي"(النجادي، 2024، ص.149)، وقد نَحَت الكاتبةُ في تشكيل شخصيات المسرحية منحىً تجريبيًا، يتّضح مع دراسة تشكيل الأبعاد المادية والاجتماعية والنفسية للشخصيات، وفق الآتي:

7.1. التشكيل المادي والاجتماعي للشخصيات

يُعرّف التشكيل المادي للشخصية بأنّه الوصف: "المتصل بتركيب جسم الشخص، كالجسم الكامل التكوين الطبيعي، والرجل الأعرج، أو الأعمى أو الأحدب أو القبيح"(لابوس، 1998، ص.102)، كما يُعرّف التشكيل الاجتماعي للشخصية بكونه الوصف: المتصل بالمؤثرات الاجتماعية في تكوين الشخصية، كالفقر أو الغنى، وتباين السلوك الإنساني من فعل الخير أو الشر ونحوها (لابوس، 1998/1946)، وعند تأمّل شخصيات المسرحية وفق أبعادها المادية والاجتماعية يمكن دراستها وفق ثلاثة أبعاد، هي: البعد الأسطوري، وثنائية المركز والهامش، وأسماء الشخصيات، وبيانها كما يأتي:

البعد الأسطوري

استحضرت المسرحية شخصيتين أسطوريتين من التاريخ، مختلفتين في تكوينهما الشخصي وبيئتهما المستمدتين منهما، الأولى هي شخصية زرقاء اليمامة التي استمدتّها الكاتبة من التاريخ العربي، لتعبّر عن الرؤية الثاقبة للفرد في مواجهة رؤية المجتمع، والشخصية الأخرى هي شخصية شمشون، وبيان هاتين الشخصيتين كما يأتي:

عند معاينة متن النص المسرحي يظهر أنّ الكاتبة شكّلت شخصية زرقاء اليمامة في كيانين مختلفين، أولهما: كيان جامد، متمثّل من خلال مظهرين اثنين "صورة ضخمة لامرأة -زرقاء اليمامة- تحتلّ كلّ الجدران"(عالم، 1987، ص.9)، و"تمثال من الخشب الصقيل لزرقاء اليمامة، يحتلّ مساحة كبيرة"(عالم، 1987، ص.10)، وثانيهما: كيان حي، متشكّل عبر الوصف الآتي: "تبرز من العتم زرقاء اليمامة، حافية، منثورة الشعر، بثوبها الفضفاض المصطخب بالألوان، تبدو عليها الحيرة والذعر"(عالم، 1987، ص.25)، بذلك يُلحظ في تشكيل الكاتبة لشخصية زرقاء اليمامة اتجاهها التجريبي المتمثّل في استحضار الشخصية الأسطورية مُتَشَكِّلَة عبر مظاهر مادية مختلفة (صورة، تمثال، امرأة) تُشير إلى مستوى من الأهمية التي حظيت به، لقد وصفت الكاتبةُ شخصية زرقاء اليمامة في صفحة (التعريف بالشخصيات) بأنها: "امرأة خارجة عن تأثير الزمن"(عالم، 1987، ص.7)، وهو تعبير لا يصف كافة الأبعاد المادية أو الاجتماعية أو النفسية للشخصية، لذلك أتاحت الكاتبةُ للقارئ تبين هذه الأبعاد عبر حركة الشخصية وتفاعلها الدرامي والحواري داخل متن المسرحية، وإن مثّلت زرقاء اليمامة الأسطورة رمزية حِدّة البصر، فإن شخصية زرقاء اليمامة المسرحية مثّلت حِدّة الاستبصار الرؤيوي الذي مكّنها أولًا من التمرّد على سلطة سيد الدمى، ثمّ ثانيًا بسعيها المستمر إلى تحرير أفكار شخصية ممثل شمشون من حالة الخضوع والانقياد المطلق إلى استشعار التفرّد والاستقلال الذاتي، كما يُلحظ في تشكيل الأبعاد الشخصية لزرقاء اليمامة بروز مستوى من الالتباس الفني الواعي مع شخصية بجماليون الأسطورية، وبخاصة في البُعد المادي الجامد لزرقاء اليمامة المتشكّل على هيئة تمثال من الخشب الصقيل، وتتشارك شخصية زرقاء اليمامة بهذه الهيئة مع شخصية بجماليون في كونهما صُنِعا بيدي شخصية رئيسة بذلت جهدها التام في صنعهما، ثمّ بحبّ الصانع للتمثال الذي صنعه، ثمّ بتحرّر شخصية التمثال وتحرّكها بهيئة إنسِيّة حيّة، ثمّ ندم الصانع على انكسار أفق توقعه بعد بثّ الحياة في التمثال، فتمثال زرقاء اليمامة هو من صنع سيدّ الدمى في المسرحية، وتبدّى حبّه لها من حجم التمثال الكبير، وبعنايته في صناعته من الخشب المصقول، ووجود صور كثيرة لزرقاء اليمامة ممتدة على كلّ الجدران، وتبدّى تحرّر شخصية زرقاء اليمامة الدميّة من سيّدها في مواضع متعددة، منها وصفُهُ لها بقوله: "دمية عاصِية"(عالم، 1987، ص.13)، وتبدّى ندم الصانع على انكسار أفق توقعه من الشخصية/التمثال بغضب سيّد الدمى على زرقاء اليمامة، وقد اتخذ هذا الندم أساليب متنوعة، منها: اتجاهه لممارسة طقوسه العجائبية المعتمدة على الشعوذة لطرد شرورها، واستجلاب طاعتها، كما في غرزه الدبابيس في منطقة العينين من التمثال، ونطقه لاسمها معكوسًا، مع إشعال البخور، وقذفه السهام تجاه صورتها، ونظرته الشريرة والقاسية (عالم، 1987، ص.10-14)، كما تمظهر غضبه عبر أقواله عنها، كقوله مخاطبا شخصية المراقب معدّ الحوار: سيّد الدمى: "... (بحزم) لا زرقاء يمامة بعد اليوم، (ثم للمراقب) اضمنْ أن تُغلِق بوجهها كلّ الأبواب، ... أنتَ شخصيًا (مشددًا على مخارج الأحرف) اضمَن أن تأتي صاغرة.."(عالم، 1987، ص.13). اتّضحت مستويات التجريب في توظيف شخصية زرقاء اليمامة عبر تشكيلها في كيانات متعددة، لا في كيان واحد، تمثّلت هذه الكيانات في الصورة، والتمثال، والمرأة، ثمّ التباس الأبعاد المادية بين زرقاء اليمامة التمثال وبين أسطورة بجماليون كما سبق بيانه. كما وظّفت الكاتبة شخصية أسطورة شمشون، حيث تشكلت شخصية ممثل شمشون من أبعاد فنية متنوعة ابتداء من اسم الشخصية شمشون مضافًا إلى كلمة ممثل بصيغة التنكير؛ لتحمل دلالة معنوية تؤكّد عمومية الوصف الوظيفي لهذه الشخصية، فهو ليس سوى ممثل، كما تدلّ على شدّة تمكّن مهنة التمثيل من شخصيته، دون أي إشارة وصفية أخرى ترتبط بشخصية شمشون الأسطورية كالبطولة والقوة والجبروت، وكأنّ الكاتبة استعانت بأسلوب العزل في تشكيل صورة الشخصية المسرحية عن امتداداتها الأسطورية؛ لذلك يمكن وصف الدور الرئيس في النص الأصلي الذي طُلب من شخصية ممثل شمشون أداؤه في المسرحية بصفة الدور الهامشي، إذ يظهر في مشهد واحد فقط، يسقط فيه مُحْتَضِرًا دون أن يشارك في أي حوار، وهذا المستوى الكبير من التباين بين شخصيتي شمشون الأسطورية والمسرحية هدفت الكاتبة إلى إبرازه أمام المتلقي، مستثيرة مكامن الدهشة لدى المتلقي الذي اعتاد مشاهدة البطل في حالة من المركزية،

لذلك سعت عبر التجريب إلى إحالة هذه الشخصية الرئيسة من المركزية والبطولة إلى الهامشية، عبر أدائها مشهدًا وحيدًا فقط في خاتمة المسرحية، الأمر الذي استفزّ أحد المتفرجين، ممّا دفعه إلى الاحتجاج، وَمساءلة شخصية ممثل شمشون عن جدوى هذا الأداء الهامشي، ليمتدّ الحوار بينهما، وتستمرّ الأحداث وتتلاحق في مشاهد أخرى، بذلك يُلحظ أنّ الكاتبة رجاء عالم في توظيفها لشخصية شمشون لم تتجه إلى الاستدعاء الأسطوري في صورته التقليدية، وإنّما أعادت تشكيل هذه الأسطورة، وأظهرته في شخصيته المسرحية بصورة تناقض صورته الأسطورية، عبر ثنائية التضاد: القوة والضعف، المركزية والهامشية. لذلك اكتفت المسرحية في التعريف بشخصية ممثل شمشون -في صفحة التعريف بالشخصيات- بالوصف المادي المختصر للشخصية، وذلك بالقول عنه: "الشخصية الرئيسية، في الواحدة والعشرين من عمره"(عالم، 1987، ص.7)، وعملت الكاتبة على إضافة بعض الأبعاد التعريفية بالشخصية في سياق أحداث المسرحية، كما وصفته لحظة ظهوره الأول بالوصف الآتي: "دائرة الضوء الأزرق تقف على فوهة الكهف، تكشف رجلًا بدائيًا ممثل شمشون بشعره الكثيف الطويل"(عالم، 1987، ص.43). فهي شخصية رجل في عمر الواحد والعشرين، وهي شخصية بدائية، بِشَعر كثيف طويل، وهي أوصاف يُدرَك منها احتفاظ الكاتبة في تشكيلها للبُعد المادي لشخصية ممثل شمشون ببعض أوصافه المحكية في الأسطورة، مثل صفة كثافة الشعر، وطوله التي هي من صفات شخصية شمشون الأسطورة. يُضاف إلى ذلك اعتماد الكاتبة رجاء عالم في تشكيل صورة شمشون على استحضار شخصية دليلة -زوجة شمشون حسب الأسطورة-، التي تمكّنت من معرفة سرّ قوة شمشون، واتخذته وسيلة للقضاء عليه، حين عمدت إلى قصّ شعره أثناء نومه، فَفَقَد شمشون قوته، وتمكّن الناس من القضاء عليه، وإنهاء جبروته - وفق الأسطورة-، وهي كذلك في المسرحية إذ استجابت لمؤامرة سيّد الدمى، وأعطت ممثل شمشون شَعرًا مُستعارًا مسحورًا ومسمومًا أدّى لموته.

- **الأبعاد المركزية والهامشية في تشكيل الشخصيات**

اعتمدت المسرحية في بنيتها التقليدية على تصنيف الشخصيات وفق مستويات حضورها وتفاعلها الدرامي إلى شخصيات رئيسة وأخرى ثانوية، وهذا التصنيف من مقتضيات الفعل الدرامي والسردي عمومًا، ويتبدّى المستوى التجريبي في المسرحية عبر اتجاه الكاتبة رجاء عالم إلى تهميش المركزي، وتركيز المهمّش، فقد أحالت شخصية رئيسة في المسرحية وهي شخصية سيّد الدمى إلى شخصية هامشية عبر تغييبها عن مشاهد طويلة متتابعة من المسرحية بلغت سبعة مشاهد، والاكتفاء بظهوره عبر المشهدين الأول والأخير فقط، مستعينة بتهميش المركزي. كما يتبدّى المستوى التجريبي في المسرحية عبر تركيز المهمّش، كما هو حال الشخصية الهاربة التي عُرّفت في مُفْتتح المسرحية بأنّها: "شخصية متغيرة، فرّت من مؤلفها؛ لتختار زمنها وصفتها"(عالم، 1987، ص.7)، وتتبدى مظاهر هامشيتها من تصويرها لحظة ظهورها الأول بصفة "الرجل النحيل، الواقف بالباب بخبث"(عالم، 1987، ص.13)، يقف بالباب كدلالة إشارية إلى هامشيتها، وبإعراض شخصية سيد الدمى عن كلامه، وتجنّبه الاشتراك معه بحوار مستقل، ثمّ بأدائه أدوارًا متغيرة حسب المشاهد، إذ ظهرت هذه الشخصية في هيئة عامل الستار، وفي هيئة رجل شرطي، وفي هيئة مُنَقّب، ممّا يجعلها وفق هذه الرؤية شخصية ذات أدوار هامشية من جهة، ومن جهة أخرى يمكن اعتبار هذا التلوّن والتشكّل في هيئات متنوعة وسيلة فنية لتحوير هذه الشخصية الهامشية إلى شخصية مركزية، خاصة مع ملاحظة مقدار إسهام هذا التشكّل بهيئات متنوعة في استمرار ظهور الشخصية في كثير من مشاهد المسرحية، وأدائها أدوارًا ذات تأثير في بنية العمل الدرامي، وبذلك استطاعت الكاتبة رجاء عالم تحوير الشخصية الهامشية إلى مركزية، وكذلك الشأن مع شخصية المتفرّج، إذ المألوف أنّ شخصية المتفرج -بوصفها معبّرة عن جانب التلقي- لا تظهر على خشبة المسرح، لكن البُعد التجريبي لدى الكاتبة شكّل من شخصية المتفرج الهامشية شخصية مركزية، إذ ظهرت هذه الشخصية في الفصل الثاني من المسرحية التي كان مقدرًا لها الانتهاء في هذا الفصل لولا تدخل شخصية المتفرج، التي أبدت انزعاجها من مشهد النهاية، وتداخلت عبر حوارات مباشرة مع شخصيات المسرح، وامتدّ تأثير هذه الشخصية إلى إظهار رأيها في مسار الأحداث الدرامية، وترتيب الديكور على خشبة المسرح، ممّا يشير إلى مستوى من المركزية حققتها هذه الشخصية الهامشية.

- **الأبعاد الاسمية للشخصيات**

يتبدّى البعد التجريبي في خروج الكاتبة عن الاستعانة بالأسماء التقليدية في تسمية شخصيات المسرحية، واتجاهها إلى أساليب متنوعة، كاستعمال الأوصاف الدالّة على مكانة الشخصية، مثل شخصية سيد الدمى التي تدلّ على ملكيته لمصنع الدمى، واستعمال الوصف الدالّ على الوظيفة، مثل: المراقب معدّ الحوار الذي يعمل مساعدًا لسيد الدمى، والبائعة التي تدلّ على ممارستها مهنة البيع، واستعمال الوصف الدالّ على الحالة الاجتماعية للشخصية، مثل: الشخصية الهاربة، والشيخ، والمتفرّج الذي حضر لمشاهدة المسرحية، وانتهى به المطاف إلى المشاركة في تغيير مجريات أحداث المسرحية، كما يتبدّى البعد التجريبي في الأسماء عبر تسمية الدمى بأرقام متسلسلة دون أسماء، وفق أوامر سيّد الدمى بقوله: "اضمَن ألاّ يُغادر أحدٌ مصنعنا قبل أن يحمل رقمه، فقط الأرقام، ولا مزيد من الأسماء"(عالم، 1987، ص.13).

- **الأبعاد النفسية للشخصيات**

ثمّة تغييرات طرأت على التشكيل النفسي لشخصيات المسرح الحديث، ومنها التحوّل الذي أصاب الشخصية الرئيسة التي "تحولت في أحيان كثيرة لحالة معاكسة تماما لمفهوم البطل"(الجمعان، 2013، ص.46)، و"مع ازدياد التجريب تراجعت الشخصية في الأعمال الإبداعية عامة، ففقدت مركزيتها، وتقلّصت أهميتها، وعانت من التهميش والاستلاب، وتحوّلت

إلى شخصيات متشظية، تعاني العزلة والقلق والاستلاب والاغتراب"(النجادي، 2024، ص.152)، بذلك يمكن دراسة مستويات التجريب وفق الأبعاد النفسية للشخصيات حسب السمات الآتية: الشخصية القلقة، والشخصية المنفلتة، والشخصية المُسْتَلَبَة، وبيانها كما يأتي:

- **الشخصية القلقة**

يُعدّ القلق من أبرز معطيات الحياة المادية الحديثة التي ترتكز على الأبعاد والموجودات المادية، وقد تعدّدت منازع القلق الإنساني التي يوقدها الخوف وانعدام القناعة، وتُعرّف الشخصية القلقة بأنّها: "الشخصية التي تشعر بالخوف، والاضطراب، وعدم الاستقرار والاطمئنان، وتحيطها الريبة، والشك، والتوجس في أقوالها وأفعالها"(النجادي، 2024، ص.154)، وهذه السمات الشخصية تنطبق على شخصيتين من الشخصيات الرئيسة في المسرحية، هما: ممثل شمشون، و سيد الدمى، وسأقتصر هنا على وصف حالة القلق لدى شخصية ممثل شمشون بوصفه البطل والشخصية الرئيسة في المسرحية، حيث تبدّت مظاهر القلق على شخصيته عبر مؤثّرات عدّة أسهمت في تعزيز قلقه، كحالة الحلم التي انتابته عدة مرات، وفيها يختلط الواقع بالخيال في مشاهد سيريالية، ابتدأت بصوت الصفير الحاد الذي سمعه من البئر القريبة منه أثناء اشتداد عصف الرمال في الصحراء، ثمّ ما لبث أن رأى سحابة صفراء حطّت على الأرض، ثمّ بدأت ترغو حين تشكلت في هيئة ناقة ... (عالم، 1987)، وتكرّرت هذه الأحلام، وفي كلّ مرة كانت تثير قلق شخصية ممثل شمشون، كما تبدّت مظاهر قلقه أيضا عبر سلوكه الدّال على القلق وشدّة التوتر، مثل: مسحه بيده على شَعره مع أخذ نفَس عميق، وحين يغطي وجهه بفزع، وحين يتحسّس وجهه، أو حين يشرب ويحدّق بوجهه في صفحة الماء، ثمّ بحركات مسعورة يصفع وجهه بحفنات الماء، ويُبعِد الوعاء بعنف، ثمّ يتشرنق بالغطاء دافنًا رأسه جيدًا. إنّ مشهد الحلم بوصفه أحد بواعث قلق شخصية ممثل شمشون قد أبرز سلوكيات وسمات توكّد اتّصافه بسمات الشخصية القلقة، كما في ردّات فعله السلوكية التي سبق بيانها، وتبدّت أبرز صور قلق الشخصية واضطرابها عبر المظهر الفكري حين تضطرب الأسئلة في عقله، كقوله: "لمَ تريدون لي أن أُغمض عيني عن هذا التواطؤ على الصمت؟!"(عالم، 1987، ص.121)، وقوله"وأنتم هنا تبنون، في أرض الموت تبنون، وهذه بشاعة.. جشع"(ص.126)، وكقوله واصفا حاله: "أريد الصراخ وليس بجوفي كلمة"(ص.119)، وبفعله حين صرخ بعصبية ماسكًا جبهته لحظة عدم تذكّره النص كاملًا، واندفاعه ضاربًا جدار الكهف تاركًا عليه ثقوبًا في عدّة مواضع. كما أظهر أحدُ الحوارات بين شخصيتي زرقاء اليمامة وَممثل شمشون جانبًا من جوانب قلق الشخصية، محورُه عدم معرفة الشخصية لذاتها الحقيقية، كما في الحوار الآتي:

- زرقاء اليمامة: وأنتَ؟
- ممثل شمشون: أنا ...؟ (مُتلعثما).. أنا.. مُمثّل..
- زرقاء اليمامة: هذا ليس اسمًا و.. لا هوية.. (يُحدّق فيها بحيرة.. تلحّ عليه) حين تخرج من هنا.. ما تكون؟

ممثل شمشون: (بدهشة) ما أكون! (يستدرك) أنا ممثل.. بين العروض أنام.. لا أجد.. (يقطع حديثه فجأة ويحدّق فيها بخوف) ماذا تريدين بمجيئكِ هنا؟ (عالم، 1987، ص.62).

وقد تكرّر سؤال زرقاء اليمامة لِ ممثل شمشون في مشهد آخر من المسرحية:

زرقاء اليمامة: "ما أنتَ؟

ممثل شمشون: (بخوف).. ممثل .. (ترفع زرقاء اليمامة يدها بيأس، تعطيه ظهرها). (عالم، 1987، ص.128).

إنّ أبرز مظاهر القلق هو عدم إدراك الشخصية لحقيقة ذاتها وكينونتها، فالشخصية الرئيسة في المسرحية تفتقد أبرز مكوّنات الهوية والاستقلال الذاتي، مع محاولة متكرّرة من شخصية زرقاء اليمامة في تحفيز وعيه ضمن سلوك إيجابي استحال إلى مظهر سلبي أثار القلق داخل الشخصية.

- **الشخصية المنفلتة**

عرّف الصلعاوي والعوري (2017) الشخصية المنفلتة بأنّها: "شخصيات متوهجة الفكر، سريعة البديهة، فريدة الطرح، ميّالة إلى المشاكسة، محفّزة للهمم، وموغلة في التهكّم من أوضاع المجتمع المتردية، ومستخفّة بمحاوريها وأطروحاتهم"(ص.166)، وهذه السّمة تنطبق على الشخصية الهاربة التي تبدّى ميلها إلى المشاكسة عبر حواراتها المباشرة مع سيّد الدمى، كما في الحوار الآتي:

- سيّد الدمى: (متحدثا عن زرقاء اليمامة) ... ما كان عليها إلّا أن تسمع ثمّ تتبع.. هذا ما أردته.. لكنّكَ تدخّلتَ و.. ليأسي تبعتُ كلمتكَ..
- الشخصية الهاربة: وهزَمْتُكَ..
- سيّد الدمى: (يثور غاضبا) ومَن أنتَ لتناقش دميتي؟! أنا لا أسمحُ لك حتّى بالبقاء هنا..
- الشخصية الهاربة: وأنا لا أنتظرُ الإذن مِن أحد.. كما ترى أنا شخصية منفلتة.. خارج عن سيطرتك.. ". (عالم، 1987، ص.17-18).

فالشخصية الهاربة عبر حوارها السابق مع سيّد الدمى لا تكتفي بمُشاكسته، وإنما تُعبّر صراحةً عن نفسها بالقول "أنا شخصيةٌ مُنفَلِتَة".

- **الشخصية المستلبة**

يُعرّف الاستلاب بأنّه: "حالة الفرد الذي يكون - نتيجة لظروف خارجة عن إرادته، اقتصاديةٍ أو دينيةٍ أو سياسيةٍ - قد انقطع عن الانتماء إلى نفسه أو عن الشعور بأنّه المتصرّف في نفسه، فيُعامَل معاملة الشيء"(وهبة والمهندس، 1984، ص.31)، ويُطلق على هذه الشخصية مصطلح اللابطل أو البطل الباطل، وتُعرّف بأنّها: "شخصية محورية، تنتفي فيها كلّ سمات البطل بالمفهوم التقليدي المتعارَف عليه من قوة، وعظَمة، وقدرة فائقة على الإنجاز والفعل"(الصلعاوي والعوري، 2017، ص.211). وَتتبدّى مظاهر الاستلاب على شخصية ممثل شمشون

عبر الدور الثانوي الذي طُلِب منه أداؤه وفق النص الأصلي للمسرحية في مفتتح الفصل الثاني، وهو الظهور بهيئة رجل بدائي، ذي شعر كثيف طويل، يسقط محتضرًا، وبعدها يُسدَل الستار إعلانًا بانتهاء المسرحية، إلّا أنّ خروج أحد المتفرجين معترضًا على هذه النهاية، وتوجيهه عدة تساؤلات إلى ممثل شمشون أبرزت مستوى الاستلاب الذي بلغته هذه الشخصية، كما في الحوار الآتي:

- المتفرج: "أحضرتموني لتقولوا شيئا ... والآن.. ماذا قلتم؟ أنت شمشون مثلا ماذا قلت؟".
- ممثل شمشون: (بلا مبالاة) لقد انتهى دوري لهذا اليوم.. والآن.. (بآلية) المطلوب وجبة دسمة ونوم طويل حتى العرض التالي. (عالم، 1987، ص.45).

ويستمر هذا الحوار عبر عدة صفحات، أظهرت مقدار هامشية شخصية ممثل شمشون، بخاصة حين قال: "اسمع (جادًا) لا أستطيع أن أقوم بأي دور آخر.. ملتزم أنا بدور شمشون.. (يُخرج ورقة من جيبه ليقرأ)". (عالم، 1987، ص.52)، بل إنّه يصل إلى درجة من الهامشية وارتضاء واقعه درجة أنه لا يتحدّث عن قيمة دوره مع المؤلف، ويتضح ذلك بقوله: "لا يجب أن أدخل في نقاش عن جدوى دوري.. هو نص محبوك.. أي رجل بسيط كان سيفهم ما يعنيه وقوفي على فوهة الكهف.. السيد المؤلف ضمِنَ هذا ...". (عالم، 1987، ص.53). إن وجود شخصية تعاني الاستلاب لا يصل وحده بالمسرحية مرحلة التجريب، لكنّ الشخصية التي عانت الاستلاب في هذا النص الدرامي هي الشخصية الرئيسة، وهي بذلك تُظهر صورة البطل في هيئة مناقضة لصورة البطل في البنية الدرامية للمسرح التقليدي.

8. المحور الثاني: مستوى المكان

قامت الأسس الفنية الدرامية للمسرحية الكلاسيكية على أساس الالتزام بقاعدة الوحدات الثلاث -وحدة الزمن والفعل والمكان-، ويُقصَد بوحدة المكان: "المحافظة على الإطار المكاني نفسه أو الفضاء الحركي من المشهد الافتتاحي إلى المشهد الأخير"(الصلعاوي والعوري، 2017، ص.198)، وهو التزام فني من شأنه تقييد المَلَكة الإبداعية لدى الكُتّاب، لذلك سعى التجريبيون إلى تجاوز الأطر الفنية التقليدية، "فالمكان في حضوره التجريبي لم يعد الهدف منه تصوير ملامحه الخارجية وأبعاده الهندسية، بل أصبح يشكّل علاقة وثيقة بينه وبين العناصر الأخرى"(النجادي، 2024، ص.197). احتوت المسرحيةُ في تشكيلها المكاني أماكن متعددة مختلفة، وفق الآتي: (الفصل الأول: خشبة مسرح، الفصل الثاني: خشبة المسرح نفسها بعد عشرين سنة، الفصل الثالث: مدائن الحجر في الصحراء، الفصل الرابع: العودة لخشبة المسرح)، وبُعدا عن التشتّت والاستغراق في وصف كافة الموجودات المكانية ورصد اختلافاتها، فإنني سأكتفي ببيان مستويات التجريب التي ارتبطت بالتشكيل المكاني في المسرحية، وفق محوري المزج بين العناصر المكانية المتضادة، وَالتشكيل العجائبي للمكان، وبيانهما كما يأتي:

8.1. المزج بين العناصر المكانية المتضادة

في هذا التشكيل سعت الكاتبةُ إلى رصد مستويات التباين عبر جمع العناصر المكانية المتضادة، ففي الفصل الأول من المسرحية ضمّت خشبة المسرح عدة عناصر مكانية، منها: مصنع الدمى، والشجرة؛ فمصنع الدمى الآلية يعمل بطاقة إنتاجية كبيرة على مدار 24 ساعة يوميًا، وعلى مدى أيام الأسبوع السبعة دون توقف، يؤكد ذلك المشهد الآتي:

- صوت سيد الدمى: (يعلو من خلف المسرح) .. لا تدعو الآلات تتوقف، ليتناوب العمال، ويضمنوا استمرار العمل ليل نهار". (عالم، 1987، ص.10)

وهو ينتج دمى خشبية ذاتية الخضوع، تتحرك على سير معدني لا نهاية له، ولا يتوقف، هذه الأوصاف المكانية تُبرز مدى توغّل مادية الإنسان حين تتاح له فرصة التمكّن والسيطرة، فالمصنع يمثّل مظهرًا من مظاهر الحياة المدنية الحديثة المعتمدة على التوسّع العمراني على حساب الطبيعة التي تزداد مستويات انحسارها، أمام هذه الأوصاف المكانية للمصنع، يظهر العنصر المكاني الآخر المضاد له متمثلًا في الشجرة الوحيدة على المسرح، وسأقتبس من نص المسرحية وصف تشكّلها على خشبة المسرح:

- "دائرة الضوء تتركّز على اثنين من عمّال المسرح.. يصعدان بحركة آلية، يفرشان تحت الشرفة - في الشريط الضيق المواجه للجمهور- طريقًا يتّجه للطرف الأيسر، وينصبان على جانب الطريق شجرة خشبية ثمّ يخرجان". (عالم، 1987، ص.23-24).

لقد جمعت الكاتبة في خشبة المسرح عنصري المصنع والشجرة، يرمز العنصر الأول لمستوى مادية الحياة وآليتها، بينما يرمز العنصر الآخر لمستوى طبيعية الحياة وفِطْرِيّتِها، وهو امتزاجٌ تَضَادِيٌّ يُبرز مستويات الحياة المعاصرة الممتلئة بالتناقضات في شتى جوانبها.

8.2. التشكيل العجائبي للمكان

يرتاد التجريب أبعادًا مختلفة للمكان عبر توظيف السمة العجائبية، التي تُعدّ: "تقنية سردية تتوسّل اللامألوف لتمزجه بالواقع الطبيعي المألوف"(بلحاج، 2020، ص.203)، يتبدّى المستوى العجائبي في تشكيل المكان عبر مستويين اثنين، الأول: مستوى البنية المكانية للمسرحية، والآخر: مستوى العناصر المكانية، ويمكن توضيح المستوى الأول - مستوى البنية المكانية للمسرحية - عبر توظيف الكاتبة لمدائن الحجر في الصحراء، وذلك في الفصل الثالث من المسرحية، الممتدّ عبر خمسة مشاهد، بينما اعتمدت بقية فصول المسرحية على خشبة المسرح مكانًا لأحداثها، والجمع بين المكانين -خشبة المسرح ومدائن الحجر في الصحراء- جمعٌ بين مكوّنين مختلفين، لذلك يشعر المتلقي بدهشة في مطلع الفصل الثالث الذي ينتقل بالمتلقي إلى موقع صحراوي دون أن يكون لهذا المكان أي علاقة ارتباط واتصال بأحداث المشاهد في

الفصول السابقة، فتوظيف الكاتبة لمدائن الحجر في الصحراء -بعناصرها الجزئية كالبيوت المحفورة في الصخر، وَالسقيفة القائمة على أعمدة حجرية، والعربات اليدوية لنقل الحجارة- مكانًا رئيسًا تعتمد عليه أحداث فصل كامل هي استعانة باللامألوف، ممّا يثير الدهشة في ذهن المتلقي عن طبيعة علاقة المكان واتصاله بأحداث المسرحية. أمّا المستوى الآخر من عجائبية المكان -مستوى العناصر المكانية- فيتبيّن عبر توظيف الكاتبة لعنصر مكاني عجائبي، كوجود قاعدة دائرية ضخمة تأخذ شكل حوض في مدائن الحجر بالصحراء، والتي أثارت فضول شخصية ممثل شمشون لمعرفة ماهيتها، لتخبره "الشخصية الهاربة في دور منقّب" بقوله: "... برفع هذا الفنار (مشيرا إلى القاعدة الدائرية) لا تخطئه عين في الصحراء"، ليعبّر ممثل شمشون عن استغرابه بقوله: "فنارٌ في الصحراء؟ اسم مثير".(عالم، 1987، ص.84)، وظلّ هذا البناء العجائبي أحد مكونات دهشة ممثل شمشون واستغرابه في عدة مشاهد أخرى، منها قوله واصفًا غرائبية الموجودات أمامه: "صخر، وبحث، وموت مدفون في الصخر، وفنار في الصحراء ...".(عالم، 1987، ص.101)، إذ المألوف هو وجود الفنار في السواحل، لا في وسط الصحراء، بذلك استعانت الكاتبة في تشكيل العنصر المكاني (فنار في الصحراء) بوصفه عنصرًا لا مألوفًا ممتزجًا ببقية العناصر الطبيعية المألوفة في صحراء مدائن الحجر كالبيوت المحفورة في الصخر وغيرها؛ لتشكّل صورة موحّدة للمشهد المكاني في هذا الفصل.

9. المحور الثالث: مستوى الصراع

يُعرف الصراع بأنّه: "التصادم بين الشخصيات أو النزعات، الذي يؤدي إلى الحدث في المسرحية أو القصة، وقد يكون هذا التصادم داخليًا في نفس إحدى الشخصيات، أو بين شخصيتين تحاول كلّ منهما أن تفرض إرادتها على الأخرى".(وهبة والمهندس، 1984، ص.224)، وقد أبان المبحث الأول عبر دراسة مستويات تشكّل شخصيات المسرحية عن مقدار كبير من التأزّم والتشظي الذي عانَتْه شخصيات المسرحية، وتَمَظهر هذا التأزّم بصورته الخارجية عبر الصراع الذي يُعدّ جوهر العمل الدرامي المسرحي، ويُمكن رصده عبر بُعديه الرئيسين: الصراع الخارجي، والصراع الداخلي، ثمّ بدراسة بُعدٍ تجريبي آخر متمثل في حالة (اللاصراع)، وبيانها وفق الآتي:

9.1. الصراع الخارجي

يتمحور الصراع الخارجي الكلاسيكي على مستوى الصراع الجسدي المتمثّل في التدافع بين عنصري الخير والشر، لكنّ مستويات الصراع الخارجي في المسرح الحديث امتدّت إلى آفاق الصراع الفكري الذي يقوم بين فكرة وفكرة، "فهو صراع بين إرادات إنسانية، تحاول فيه إرادة إنسان ما كسر إرادة إنسان آخر".(حمودة، 1998، ص.110)، وقد تبدّى الصراع الخارجي في مشاهد متعدّدة من المسرحية، أبرزها الصراع بين شخصيتي سيّد الدمى و زرقاء اليمامة، بوصفها الدُّمية العاصية المتمردة على سيدها، وقد اتخذ الصراع بين الشخصيتين مظاهر خارجية توضّح مقدار تأزّم شخصية سيد الدمى من زرقاء اليمامة، الذي بذل جهده في صناعة تمثال كبير لها من الخشب المصقول، وعبر تعليق صورها الكثيرة الممتدة على جدران المكان، ومع ذلك تمرّدت عن طاعته، ليبدأ الصراع في التشكّل عبر غضبه عند سماع اسمها، إضافة إلى ممارسته طقوس ذات سمات سحرية وشعوذة عبر إشعال البخور، وغرز الدبابيس في منطقة العينين من التمثال، ونطقه لاسمها معكوسا (عالم، 1987)، وأشيرُ إلى أنّ مستوى الصراع الخارجي بينهما هو صراع غير تفاعلي، بمعنى أنّه صراع من طرف واحد فقط، من جهة شخصية سيد الدمى فقط، أمّا شخصية زرقاء اليمامة فإنّها لم تتفاعل في هذا الصراع الخارجي، ممّا عزّز مستويات البُعد التجريبي.

9.2. الصراع الداخلي

تبدّت أبلغ مشاهد الصراع الداخلي وأعنفها داخل شخصية ممثل شمشون الذي ظلّ حياته مطيعًا في عموم مسرحياته التي مثّلها لتوجيهات المخرج، ملتزمًا بالنص وفق إرشادات المؤلف، لكنّه في مشاهد هذه المسرحية تعرّض لمؤثرات متنوعة أثارت مكامن قلقه، تمثّلت عبر حواره المحوري مع شخصية المتفرج، ثمّ بحواراته المتعددة مع شخصية زرقاء اليمامة، ثمّ بلقائه شخصية الشيخ وحواره معه، وغيرها من المؤثرات، وبناء عليه يمكن رصد عدة مستويات للصراع الداخلي المحتدم داخل شخصية ممثل شمشون، منها: الصراع بين أداء الدور التمثيلي وفق توجيهات المخرج ونص الكاتب أو الخروج والاجتهاد، وهو مستوى عميق من الصراع إذ هو صراع فكري يرتبط بمبدأ الاستقلالية أو التبعية، وصراع آخر بين حبّه لزرقاء اليمامة وحبّ شخصية دليلة له، وصراع آخر بين الواقع المسرحي التمثيلي والواقع الحقيقي ومستويات التداخل بينها، بذلك حمل الصراع الداخلي في شخصية ممثل شمشون أبعاداً فكرية ورمزية تتجاوز الحدث التمثيلي إلى الواقع الحياتي، لذلك وُصِفت هذه المسرحية بأنّها "دراما الذات والأقنعة"(المعيقل والزهراني، 2001، ص.30/7)، وقد سبق الحديث عن شخصية ممثل شمشون في محور الشخصية القلقة، إذ يُعدّ القلق أحد أبرز مظاهر الصراع الداخلي، لذلك أكتفي بالحديث عنه فيما ذُكِر في الشخصية القلقة منعًا للتكرار.

9.3. حالة اللاصراع

ارتادت الكاتبة بُعدًا تجريبيًا في مستويات تشكيل شخصيات المسرحية، فشكّلت شخصية المراقب معدّ الحوار الذي مثّل صورة الشخصية المطيعة لسيدها، المستسلمة لتنفيذ الأوامر كافة التي تردُّها من شخصية سيد الدمى، بذلك يمثّل حضورها الجانب اللاصراعي على المستوى الخارجي عبر الطاعة المطلقة، وعلى المستوى الداخلي لأنّها تخلّت عن مبدأ التفكير في المآلات والعواقب، فهي تؤدي وظيفة آلية، وقد تمظهر اللاصراع عبر مظهر لغوي هو التكرار، مقصودًا به تكرار شخصية المراقب معدّ الحوار لكلمات سيد الدمى دلالة الطاعة والتنفيذ

المباشر لها، وهي سمة لغوية رئيسة ارتبطت بشخصيته في مشاهد المسرحية، كما في الحوار الآتي:

- سيد الدمى: "(بلهجة آمرة) اضمَن ألّا يغادر أحدٌ مصنعنا قبل أن يحمل رقمه، فقط الأرقام، ولا مزيد من الأسماء.
- المراقب مُعدّ الحوار: (يكرر بآلية) كُلٌّ يحمل رقمه، ولا مزيد من الأسماء". (عالم، 1987، ص.13).
- كما تمظهرت حالة اللاصراع أيضا عبر المظهر السلوكي حين أدّت شخصية المراقب معدّ الحوار أفعالًا تُعبّر عن مظاهر الطاعة المطلقة والانقياد كما في الحوار الآتي:
- سيد الدمى: ... دعنا لا نتوقف عن العمل..
- المراقب معدّ الحوار: (يؤدي التحية العسكرية مازحا) لا توقف عن العمل". (عالم، 1987، ص.11).

فممارسته أداء التحية العسكرية تمثّل سلوكًا استسلاميًا مطلقًا، إضافة إلى قبوله لبعض الأوصاف السلبية التي يصفه بها سيد الدمى كقوله: "مساعدي معدّ الحوار المعتوه".(عالم، 1987، ص.16)، بذلك تُدرك مستويات التماهي والتوافق على المستوى الفكري بين شخصية سيد الدمى وشخصية مساعده المراقب معدّ الحوار، محقّقة حالة اللاصراع على المستويين الخارجي والداخلي التي تمثّل بعدًا تجريبيًا.

10. المحور الرابع: مستوى مسرح المسرح

يرِدُ مصطلح مسرح المسرح "وفق عدد من الصيغ التي يتجلى بها، ومنها: المسرح داخل المسرح، وَالتناص المسرحي، وتبادل الأدوار، والتعاليق..."(الصلعاوي والعوري، 2017، ص.275)، وبيانها كما يأتي:

10.1. المسرح داخل المسرح

يُقصَد بها المسرحية التي "تقوم على إقحام عرض ثانوي في العرض الرئيسي، أو إبطال العرض الأصلي المرتقب؛ لتعويضه بعرض غير مبرمج".(الصلعاوي والعوري، 2017، ص.256)، لقد اعتمدت المسرحية على عرض أصلي كان مُقرّرًا انتهاؤه في مطلع الفصل الثاني من المسرحية، لكن انزعاج شخصية المتفرج وانفعاله تجاه النهاية، وصعوده للمسرح، وحواره مع الشخصيات الممثلة على خشبة المسرح أسهمت باستمرار تتابع الأحداث والمشاهد، حتى انتهت المسرحية بنهاية الفصل الخامس، وهي بهذه السمة الفنية تُعدّ أبرز مظاهر التجريب المسرحي، إذ أدّت شخصية المتفرج دورًا محوريًا في المسرحية، وهو دورٌ لم يُؤلَف وجوده في إطار البنية الكلاسيكية للمسرحية. ولم يقتصر البُعد التجريبي في تقنية المسرح داخل المسرح على تعديل مسار النهاية الأصلية للمسرحية، وتفاعل شخصية المتفرج بوصفها شخصية مؤثّرة في البنية الدرامية للمسرحية، إذ امتدّ البُعد التجريبي إلى مستوى استخدام الممثلين في حواراتهم لعناصر رئيسة في بنية المسرحية، مثل: ذكر اسم السيد المؤلف على لسان شخصيات المسرحية (10) مرات، وكذلك ورود اسم 0السيد المخرج الذي ذكرته شخصيات المسرحية (8) مرات، كما ذُكرت عناصر فنية أخرى، مثل: (مَسْرَحَة، مسرحية طويلة، مهندس ديكور، نص محبوك، خِدَع المخرجين والمؤلفين، النصّ الحديث، الخروج عن النص، المسرحية الضخمة، الموسم السابع، النص المكتوب، الارتجال، المسارح التي تُنادي أن يَكتُب الممثلُ نَصّه، الممثل الثانوي، الأداء الصامت، البطل المطلق، العروض الهزلية، الممثلين العاديين، مسرح الظل، المسرحيات الخارقة، العرض على الطُّرُق، النص الغامض، فنّ التمثيل، المواهب التمثيلية، الممثل الجيد)، وهي بمجموعها تُحيل المتلقي لقراءة نصّ مسرحي ذي أبعاد تجريبيّة، تتناول جوانب مختلفة من العناصر الفنية التنظيرية المُشكّلة للإبداع المسرحي.

10.2. التناص المسرحي

يُعرّف التّناص بأنّه "الحضور الفعلي لنصّ في نصّ آخر".(القاضي وَآخرون، 2010، ص.115)، وهي سِمَة اتصالية بين النصوص الأدبية، وأبرز مظاهر تشكلها في مسرحية الموت الأخير للممثل هو الاقتباس، الذي ورَد في عدة مشاهد من المسرحية، على لسان شخصية بطل المسرحية، وهو ممثل شمشون، ويبرز البُعد التجريبي في التناص عبر ارتكاز الكاتبة رجاء عالِم على اقتباس شخصية ممثل شمشون من نصوص مسرحية أخرى سبق له أداءها وتمثيلها، فهو تناصّ يُحيل إلى نصوص مجهولة للمتلقي، لكنّها قِيلت في المسرحية وفق نَسَقٍ اقتباسيّ تَنَاصّي، كما في الحوار الآتي:

- ممثل شمشون: (بدهشة) مع أنّ مقاعد هذه الصالة مريحة تماما. (بيأس) لا أحد يؤدي دوره كما ينبغي ..!! أدوار سهلة ولا يؤدونها! (يختلط صوته بصوت يأتي من خلف المسرح يردّد دورًا محفوظًا) "هي أدوار لا تستوقف اللامبالاة .. لكنّها توقد الصامدين على الحدود..".
- المتفرج: هذه الكلمات أحفظها أنا أيضا .. إنها من دورك في مسرحية "خط النار"(عالم، 1987، ص.46).

فالممثل شمشون وهو يلقي تعليقه الفني مُقيّما أداء الممثلين الذين لا يتقنون أدوارهم كما ينبغي، يُتبعها باقتباس نصّي من مسرحية أخرى سبَق له أداؤها وتمثيلها، الأمر الذي أثار انفعال المتفرّج، الذي أدرك وقوع التناص، عارفًا مصدره من مسرحية خط النار، بذلك يجد المتلقي للنص المسرحي أنّه أمام أسلوب تناصي مكتمل الأطراف، (نص حالي + اقتباس من نص سابق + متفرج أدرك النصّين والعلاقة بينهما)، دون أن يطّلع المتلقي على حقيقة النص المسرحي المُقتبَس منه -أي: مسرحية خط النار- التي كانت مجرد عمل أدائي سابق للممثل شمشون، وقد استعانت الكاتبة بهذا النمط التناصي في عدّة مشاهد من المسرحية.

10.3. تبادل الأدوار

وهو يعني: "تقمّص شخصية لدور غير دورها الأصلي، بغضّ النظر عن السياقات التي يتنزّل فيها هذا الفعل، أو الأهداف المرجوة منه"(الصلعاوي والعوري، 2017، ص.275)، وتكتسب هذه التقنية الفنية سمة تجريبية عبر توظيف الكاتبة لشخصية من شخصيات المسرحية أداء أدوار شخصيات متعددة متباينة

المهام، كما فعلت مع الشخصية الهاربة -إحدى الشخصيات المنفلتة في المسرحية- التي أدّت أدواراً متعددة في مختلف مشاهد المسرحية، عُـرّفـت الشخصية الـهاربـة في صفحة التعريف بشخصيات المسرحية بأنّها: "شخصية متغيّرة، فرّت من مؤلفها لتختار زمانها وصفتها"(عالم، 1987، ص.7)، وقد أدّت الشخصية دورها الرئيس في المسرحية في الفصل الأول، ومِن ثمّ ظهرت بأدوار أخرى مع احتفاظها باسمها الأساسي، إذ وَرَدَ اسمُها في بقية الفصول مقترنًا مع الدور الذي تؤدّيه، وقد تؤدّي دورَين مختلفين في مشهد واحد، كما ورد في الفصل الثاني، حين ظهرت الشخصية الهاربة في دور عامل الستار، وفي دور رجل الشرطة، كما ظهرت في مشاهد الفصل الثالث في دور مُنَقِّب، بذلك سعَت الكاتبة إلى تحقيق مستوى تجريبي عبر توظيف تقنية تبادل الأدوار في المسرحية متجاوزة حرية التأليف التي تتيح لها اختيار العدد الذي تريد من الشخصيات دون حاجة إلى الاستعانة بتقنية تبادل الأدوار، إلّا أنّها اتخذت منحىً تجريبيًا وفق مستويات مَسْرَحَة المسرح.

10.4. التعاليق

وضّح الصلعاوي والعوري (2017) معنى التعاليق بأنّها: "تلك التي تسوقها الشخصيات المتحاورة عندما تتولى تقييم هذا الأداء أو ذاك، وَتوجيه اللوم لمن قصّر في أداء دوره، كما تشمل التعاليق والأقوال التي يتوجّه بها الممثل إلى المتفرجين"(ص.275). ومن أمثلتها الحوار الآتي:

- (يصرخ أحد المتفرجين على النص الداخلي مُحْتَجًّا.. محاولًا الصعود للخشبة ولا يفعل..) لكنّهم أخذوا الطفل!!
- الشخصية الهاربة: (للمتفرج) ولِمَ لا تفعل شيئا؟!
- المتفرج: (باحتجاج) .. أنا متفرج
- الشخصية الهاربة: (بِتَشَفٍّ) .. "أنت" متفرج .. وَ"هذا" (مشيرًا لما حوله) مسرح..."(عالم، 1987، ص.41).

ورَد الحوار السابق في نهاية الفصل الأول حين قام رجلان -يعملان في وظيفة مراقب البلدية- بجمع خضار البائعة، وأخذ طفلها دون أن تتنبّه البائعة لأخذهما الطفل، الأمر الذي أثار انفعال المتفرج، فاندفع صارخًا "لكنهم أخذو الطفل"، ومُحتجّا، ومحاولا الصعود للخشبة، فتداخلت بالحوار معه الشخصية الهاربة، وهو حوار يندرج ضمن تقنية التعاليق التي تمثّل أحد أبرز مظاهر التجريب المسرحي، كما تكرّر تدخّل شخصية المتفرج في الحوار مع الممثلين في المسرحية في مطلع الفصل الثاني، وفي الفصل الخامس.

وهناك تعاليق تصدر بين شخصيات الممثلين على خشبة المسرح، كما في الحوار الآتي:

- دليلة: (تتشبّث بممثل شمشون، غير عابئة باندهاشه) انتظرْ دليلة.. انتظرني
- ممثل شمشون: لكن العرض انتهى، .. شمشون مات.. وأنا أنتظرُ عامل الستار يُغلق لأذهب..
- دليلة: أنا لم ألعب دوري بعد..
- ممثل شمشون: دورِكِ؟ هل أدخل المؤلف دورًا جديدًا على النص؟!
- دليلة: (تأخذ بذراعه عائدة به في حركات مشدودة لمقدمة الخشبة، تتبعهما دائرة الضوء) بالطبع.. النهاية عُدِّلَت: فما هكذا يموت شمشون العظيم.. ليس ودليلة بعيدة". (عالم، 1987، ص.75).

استمر هذا الحوار بين دليلة وممثل شمشون على مدار ثلاث صفحات تقريبًا، فهو ليس مجرّد حوار هامشي بين شخصيتين، وإنما هو حوار ممتدّ، تضمّن تعاليق متعدّدة ارتبطت بفنيات المسرح، وأدوار الممثلين، وتعديل النهاية، والتغييرات التي أحدثها السيد المؤلف، وتقييم أداء عامل الستار الذي تأخر عن إسدال الستار وفق النص الأصلي المُعَدّ لشخصية ممثل شمشون، وهي سِمة فنية تُبرز أحد الأبعاد التجريبية للمسرحية.

11. المحور الخامس: المستوى العجائبي

تُعدّ العجائبية سمة فنية دالة على توظيف العناصر غير المألوفة في العمل الأدبي، والتي تمثّل بُعدًا من أبعاد التجريب ومستوياته، حين يسعى الأديب إلى تجاوز المدركات المألوفة عبر تنظيم وبناء عناصر غير مألوفة يعبّر من خلالها عن رؤيته، وتنتظمُ العجائبيةَ عناصرُ ومكونات متنوعة بحسب امتداد الخيال الإبداعي للأديب، وقد تمظهرت العجائبيةُ في المسرحية عبر عناصر متنوعة، أبرزها عجائبية المكان التي سبق الحديث عنها -ضمن الحديث عن محور مستوى المكان-، لذلك سيختصّ هذا المحور ببيان بقية العناصر الفنية الأخرى المكونة للعجائبية، وهي: الخيال، والحدس، والتشاكل، والتمرد، والغموض.

11.1. الخيال

يتكوّن الخيال في العقل الإنساني عبر معطيات إدراكية مختلفة تسعى إلى تجاوز الوجود المادي الظاهري، وقد تشكّلت الأبعاد التخيلية في المسرحية من بنية الحدث المعتمد على مركزية مصنع الدمى، التي ترمز إلى آلية الحياة المعاصرة، وسيطرة العلاقة التعاقدية على العلاقات الإنسانية، إضافة إلى تشكيل شخصيات المسرحية من الدمى التي أنتجها هذا المصنع، فهي ليست شخصيات حقيقية وإنما هي دُمَى، منها ما استطاع الانفلات من السيطرة الآلية كالشخصية الهاربة، ومنها مَن تمكّن من التمرّد والعصيان على الآلية التي بُرمِجَت وفقها، كشخصية زرقاء اليمامة، ومنها شخصية البطل شخصية شمشون الذي ظلّ شخصية متردّدة تائهة أمام مفهوم الإرادة، غير مستوعب لحقيقة وجودها، ومنها شخصية المراقب معدّ الحوار الذي ظلّ مخلصًا لشخصية سيد الدمى، إنّ تشكيل الكاتبة لأبعاد هذه المشاهد بأحداثها وشخصياتها من أفق خيالي رمزي مُقَنَّع لَيؤكّد الطابع التجريبي للمسرحية. يُضاف إلى ذلك استعانة الكاتبة بالخيال في تشكيل صور جزئية، ورَدَت في سياق تعبير الشخصية، كما في قول شخصية المتفرج: "أنا سبق ورأيتُ مشاهد كهذه، .. أُناس وَنَبَتُوا"(عالم، 1987، ص.51)، وكقول شخصية زرقاء اليمامة: "كلّ الليالي كنتُ أسمعُ تلك الأغصان تتمطّى"(ص.60)، وهي تعبيرات ارتكزت على البنية التصويرية التشخيصية ذات مدلولات تخيّلية.

11.2. الحدس

يُسهم عنصر الحدس في إبراز العجائبية عبر تشكلّه من المعرفة النسبية التي تتجاوز مدركات العقل الإنساني، عبر تجاوز الواقع الحسي والأسباب والعلل المنطقية، وتمثّلت الرؤية الحدَسية في المسرحية عبر شخصيتي زرقاء اليمامة وممثل شمشون، فـ زرقاء اليمامة بوصفها أبرز منتجات مصنع الدمى، وأفضل ابتكارات صانعها سيد الدمى تمكّنت من عصيان سيّدها والتمرّد عليه، معتمدة على رؤيتها العميقة (الحدس) ممّا كوّن لدى سيد الدمى كراهية عمياء ومشاعر شريرة تجاهها، فظلّت زرقاء اليمامة تحاول تجلية ذهن البطل ممثل شمشون، وتبصّره بقدرته وإمكاناته التي ظلّ غافلًا عنها، وتوقظ في نفسه فكرة الإرادة والقدرة على التغيير، وبذلك وظّفت الكاتبة رجاء عالِم البُعد الأسطوري لشخصية زرقاء اليمامة المتمثّل في استبصارها -بِحاسّة البَصَر- البعيد لِما لم تَرَهُ القبيلةُ كلّها، استعانةً بحِدّة حاسّتها البصرية، إلّا أنّ شخصية زرقاء اليمامة المسرحية تميّزت ببصيرتها الحدَسِيّة لا الحسيّة، وبذلك استطاعت الكاتبة في توظيفها الأسطوري إحداث تغيير في تشكيل الشخصية الأسطورية وفق رؤيتها المسرحية، ولم تعتمد على التوظيف المباشر بنقل تمام سمات الشخصية الأسطورية كما هو معتاد في المسرح الكلاسيكي.

11.3. التشاكل

يُسهم عنصر التشاكل في تحقيق الغرابة والعجائبية عبر التشابه الظاهري على مستوى بنية الحدث والحوار عبر إثارة مستمرة فاعلة، على النحو الذي يمكن تبيّنه ورصده في شخصية المراقب معدّ الحوار عبر سلوك الطاعة المطلقة لسيّد الدمى -على النحو الذي سبق بيانه في حالة الاصراع-، كما تمظهر التشاكل عبر تشكيل سِمَة شكلية موحّدة للدمى التي يصنعها سيد الدمى الذي يملك مصنعًا يُنتج دُمى متشابهة في تشكّلها من مادة صُنْعٍ موحدةٍ هي الخشب، وفي تجسيد ملامحها، فهي تبدو مطموسة الملامح، بجبهة تمتدُّ حتى الفم الذي يحتل معظم الوجه، وفي طمس أسماء الدمى، بوصف الاسم مكوّنًا رئيسًا للهوية، ومظهرًا لاستقلال الذات، فجميع الدمى لا تحمل أسماء، وإنّما لكلّ منها رقمًا تسلسليًا، وفي محو قدرتها على الإرادة، فجميع هذه الدمى تعمل وفق حركةٍ آلية مبرمجة تتّسم بذاتية الخضوع، فجميع هذه السمات التشاكلية هي سمات غرائبية؛ لاستحالة تحقيق هذا المستوى المطلق من التشابه والتطابق في مستويات الحياة الواقعية، لذلك شكّلتها الكاتبة في إطار تخيلي يتكون من مصنع آلي للدمى، فالآلة الصناعية بأحد مظاهرها هي وجه من أوجه محو التفرّد، وإنتاج النسخ المكرّرة لكل ما تصنعه، وهي رمزية عميقة هدفت الكاتبة إلى إثارتها في ذهن المتلقي عبر سمة التشاكل.

11.4. التمرد

يُسهم عنصر التمرّد في إبراز غرابة الحياة عبر ممارسة السلطة التي تمثّلها شخصية سيد الدمى، بوصفها الشخصية الوحيدة التي يتشكّل اسمها من وصف السيادة (سيّد)، واستعانته في سبيل فرض سلطته عبر ملايين الدمى التي يُنتجها مصنع الدمى الذي يملكه، واعتماده على شخصية مساعده المراقب معدّ الحوار التي تدين له بالولاء المطلق، والطاعة العمياء؛ لتحقيق أوامره وَرغباته، ومع كلّ تلك القدرة والإمكانات السلطوية فقد اتجه سيد الدمى إلى الاستعانة بالشرور والشعوذة؛ لتحقيق مبتغياته -عبر طقوس إشعال البخور، وغرز الدبوس في عين الدمية، ونطق الاسم معكوسًا-(عالم، 1987)، وهي بمجموعها تمثّل مظهرًا من مظاهر التمرد على الواقع، ورفض التعايش مع واقع لا يحقّق الاحتياجات النفسية التي تتطلّبها الشخصية غير السويّة بمظهرها الشرير، بذلك أصبحت تلك الممارسات مظاهر تمثّل تمردًا على الواقع، يُضاف لذلك مستويات متباينة من التمرّد مارستها بعض شخصيات المسرحية، كما في تمرّد شخصية زرقاء اليمامة عن الآلية التي بُرمِجَت وفقها، فأصبحت وفق منظور سيد الدمى دمية عاصية، وتمرّد الشخصية الهاربة على سلطة سيد الدمى، كما تبدّى في مواضع متعددة من المسرحية، منها الحوار الآتي:

- سيد الدمى: ... ما كان عليها إلّا أن تسمع ثمّ تتبع، هذا ما أردته، لكنك تدخّلتَ وليأسي تبعتُ كلمتكَ..
- الشخصية الهاربة: وهزمتْكَ..
- سيد الدمى: (يثور غاضبا) ومَن أنتَ لتناقش دميتي؟! أنا لا أسمح لك حتى بالبقاء هنا..
- الشخصية الهاربة: وأنا لا أنتظر الإذن من أحد.. كما ترى أنا شخصية منفلتة.. خارج حتى عن سيطرتك". (عالم، 1987، ص.17-18).

11.5. الغموض

يتمظهر الغموض عبر تشكيلات متعدّدة، منها ما يرتكز على المستوى اللغوي عبر حديث الشخصيات وحواراتها، ومنها ما يرتكز على العناصر المكانية، تبَدّى المرتكز الأول اللغوي في مواضع متعددة من المسرحية، مثل نطق شخصية سيد الدمى لكلمة (هماميلا)، وتكرار نطقها في مشاهد متعددة (عالم، 1987)، وهي كلمة لا تفيد معنى ظاهريًا لها، وهي بذلك تمثّل جانبًا من الغموض اللغوي الذي يدفع إلى تأمّل السياق الذي وردت فيه الكلمة؛ للتمكّن من فكّ دلالات غموضها، فسياق استخدام سيد الدمى للكلمة ورد في سياق مخاطبته لتمثال زرقاء اليمامة ضمن طقوس تلفّها عناصر السحر والشعوذة، مريدًا بهذه الكلمة نطقَ اسم اليمامة معكوسًا، ونطق الاسم معكوسًا يحمل معتقدات شعبية تفيد أنّ لكلّ إنسان قرينًا من الجنّ، وأنّ هذا القرين يُسمّى بعكس اسم الإنسان، فَـ سيد الدمى سعى عبر نطق الاسم معكوسًا إلى الاستعانة بالجنّ وقوى الشرّ في تحقيق مبتغياته السلطوية. ويتبدّى المرتكز الثاني للغموض المعتمد على العناصر المكانية عبر بناء قاعدة دائرية ضخمة في الصحراء (فنار في الصحراء)، والتي سبق بيان غرائبيتها في الحديث عن مستوى المكان، إذ تمثّل جانبًا من جوانب الغموض، حتى إجابة الشخصية الهاربة في دور منقّب لممثّل شمشون عن البناء هي إجابة لم تُجل الغموض:

- ممثل شمشون: ... لكنْ أيّ القضايا تمثّلون؟
- الشخصية الهاربة في دور مُنَقِّب: حياة مدائن الحجر قضيتنا، ثمّ مناداة الأحياء إليها برفع هذا الفَنَار (مُشيراً إلى القاعدة الدائرية) لا تُخطئه عينٌ في الصحراء"(عالم، 1987، ص.84).

فالإجابة التي قدّمتها الشخصية الهاربة تدور في أفق الغموض، فما هي حقيقة مدائن الحجر وسكانها؟ وما المقصود بمناداة الأحياء؟ وما الهدف من ندائهم؟، فهي إجابة أسهمت في تعزيز مستويات الغموض، متخلّية عن الوظيفة الأساسية للجواب وهي تحقيق الإفهام.

12. الخاتمة والنتائج

سعت الدراسةُ إلى بحث مستويات التجريب في مسرحية "الموت الأخير للممثل" للكاتبة رجاء عالِم، عبر بيان مفهوم التجريب، ثم بدراسة مستويات التجريب في المسرحية عبر خمسة محاور، هي: الشخصيات، والمكان، والصراع، ومَسْرحَة المسرح، والعجائبية، وقد توصّل البحثُ إلى النتائج والتوصيات الآتية:

أبانت الدراسةُ عن ارتياد مسرحية الموت الأخير للممثل للكاتبة رجاء عالِم آفاقا تجريبية متنوعة عبر عدّة محاور، شملت: الشخصيات، والمكان، والصراع، ومسرح المسرح، والعجائبية، حيث تمظهر التجريب عبر تشكيل الأبعاد الأسطورية للشخصيات كما في شخصية زرقاء اليمامة التي تمّ تشكيلها في كيانات متعددة (صورة، تمثال، امرأة)، وبِالتِباس الأبعاد المادية بين زرقاء اليمامة (التّمثال) وأسطورة بجماليون، واعتمدت المسرحية في توظيفها لشخصية شمشون على تقنية العزل في تشكيل صورة الشخصية المسرحية عن امتداداتها الأسطورية، كما تبدّى التجريبُ عبر تهميش المركزي من الشخصيات، وتركيز الهامشي منها.

تشكّلت الأبعاد النفسية للشخصيات وفق المنهج التجريبي عبر تحويل الشخصية الرئيسة لحال معاكسة تمامًا لمفهوم البطل، مع اتسامها ببعض المظاهر النفسية السلبية كالقلق والاستلاب، وتبدّى التجريبُ في محور الأبعاد المكانية بالمزج بين العناصر المكانية التي تحمل دلالة التضاد، وعبر توظيف السمة العجائبية في تشكيل المكان.

تشكّل المستوى التجريبي في المسرحية عبر مَسْرحَة المسرح وفق عدد من الصيغ، منها: المسرح داخل المسرح، والتناص المسرحي، وتبادل الأدوار، والتعاليق، وما تضمّنته مِن إبطال العرض الأصلي المُفترَض للنص، وإسهام شخصية المتفرّج في تعديل مسار النهاية، إضافة إلى تقمّص أحد الشخصيات لغير دورها الأساسي، على النحو الذي أدّتهُ الشخصية الهاربة، إضافة إلى تقديم بعض الشخصيات تعاليقَ فنية واقتراح أحداث، والاشتراك مع المتفرجين في الحوار وفق آفاق تجريبية ارتادتها الكاتبة، وتبدّى التجريبُ عبر المحور العجائبي وفق توظيف عناصر متنوعة، شملت الخيال، والحدس، والتشاكل، والتمرّد، والغموض، وقد أبانت المسرحية عن رؤية الكاتبة تجاه واقع الحياة المعاصرة، التي سيطرت فيها العلاقة التعاقدية على الصّلات الإنسانية، وأظهرت أثر التقدم الحضاري الذي تتمثّل أبرز مظاهره في محو التفرّد، وإنتاج النسخ المكرّرة، وهي رمزية عميقة هدفت الكاتبة إلى إثارتها في ذهن المتلقي.

وتتفق الدراسةُ مع (الشمري، 2022) في التوصية بضرورة دراسة أعمال رجاء عالم الدرامية بصورة مضاعفة، وتسليط الضوء عليها بمناهج نقدية أخرى؛ إبرازًا لقيمتها الفنية، ودورها الريادي في تشكيل المسرح التجريبي في المملكة العربية السعودية.

نبذة عن الباحث

وليد خالد الحازمي

أستاذ مشارك بقسم الأدب والبلاغة، بكلية اللغة العربية والدراسات الإنسانية بالجامعة الإسلامية بالمدينة المنورة، عمِلَ بجامعة القصيم رئيسا لقسم التعليم الأساسي بكلية العلوم والآداب بعقلة الصقور، ثم وكيلًا للشؤون التعليمية بالكلية، وعمِل بالجامعة الإسلامية وكيلا لعمادة شؤون المكتبات، ثم مديرًا لمركز المبادرات الأكاديمية، قدّم عددًا من المحاضرات والدورات التدريبية في مجالي البحث العلمي والتطوير الإداري.

whazmi@iu.edu.sa

المراجع

المراجع العربية

ابن منظور، جمال الدين بن محمد. (1990). *لسان العرب*. دار صادر.

الأمانة العامة لمجلس التعاون بدول الخليج العربية. (2013). *دليل الأدباء بدول مجلس التعاون لدول الخليج العربية* (ط.2). دار المفردات للنشر والتوزيع.

بلحاج، نذير. (2020). مصطلح العجائبية دراسة في المفهوم. *مجلة أوراق الدولية للدراسات الأدبية والإنسانية بجامعة باتنة، 02* (2)، 189-208.

التركي، إبراهيم، وَاللهيب، أحمد. (2021). *الدرس البلاغي المعاصر*. النادي الثقافي الأدبي بحائل.

الجمعان، سامي. (2013). *في المسرح السعودي دراسات نقدية*. كرسي الأدب السعودي.

حمود، جواد صادق. (2023). أشكال التجريب في عرض لغة الجسد المعاصر "حلم في بغداد أنموذجا". *مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، 30* (9)، 381-399.

حمودة، عبد العزيز. (1998). *البناء الدرامي*. الهيئة المصرية العامة للكتاب.

دارة الملك عبدالعزيز. (2013). *قاموس الأدب والأدباء في المملكة العربية السعودية*. دارة الملك عبد العزيز.

الشمري، هدى. (2022). *بنية الحوار في مسرحيات رجاء عالم دراسة بنيوية تكوينية*. مؤسسة الانتشار العربي.

الصلعاوي، التيجاني، وَالعوري، رمضان. (2017). *معجم اللغة المسرحية*. مركز الملك عبدالله بن عبدالعزيز الدولي لخدمة اللغة العربية.

عالم، رجاء. (1987). *الموت الأخير للمثل "مسرحية*. دار الآداب.

القاضي، محمد. (2003). *تحليل النص السردي بين النظرية والتطبيق* (ط.2). مسكيلياني للنشر.

القاضي، محمد، الخبو، محمد، السماوي، أحمد، العمامي، محمد نجيب، عبيد، علي، بنخود، نور الدين، النصري، فتحي، وميهوب، محمد آيت. (2010). *معجم السرديات*. دار محمد علي للنشر.

لابوس، ايجري. (1998). *فن كتابة المسرحية* (دريني خشبة، مترجم). مكتبة الانجلو المصرية.

مجمع اللغة العربية. (2008). *المعجم الوسيط* (ط.4). مكتبة الشروق الدولية.

مظفّر، حليمة. (2014). *المسرح السعودي بين البناء والتوجس*.

المعيقل، عبدالله، وَالزهراني، معجب. (2001). *موسوعة الأدب العربي السعودي الحديث نصوص مختارة ودراسات*. دار المفردات للنشر والتوزيع.

النجادي، جابر. (2014). *عوالم التجريب في النص المسرحي السعودي الفصيح مقاربة إنشائية*. دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع.

وهبة، مجدي، وَالمهندس، كامل. (1984). *معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب* (ط.2). مكتبة لبنان.

المراجع المرومنة

Aalem, R. (1987). *Al-mawt al-akhīr llmthl*' The Final Death of the Actor'. Beirut, Lebanon: Dar al-Adab. [in Arabic]

Academy of the Arabic Language in Cairo. (2008). *Al-Mu'jam al-Wasīṭ* 'Intermediate dictionary'. Cairo, Egypt: Shorouk International Bookshop. [in Arabic]

Al-Jaman, S. (2013). *Fī al-masraḥ al-Sa'ūdī Dirāsāt naqdīyah* ' In Saudi Theater Critical Studies'. Riyadh, Saudi Arabia: Saudi Literature Chair. [in Arabic]

AlMoaiqel, A., ALZahrani, M. (2001). *Mawsū'at al-adab al-'Arabī al-Sa'ūdī al-ḥadīth* 'Encyclopedia of Modern Saudi Arabic Literature' Riyadh, Saudi Arabia: Dār al-Mufradāt. [in Arabic]

Alnjadi, j.M., (2024). *'Awālim al-tajrīb fī al-naṣṣ al-masraḥī al-Sa'ūdī al-faṣīḥ* 'Worlds of Experimentation in the Eloquent Saudi Theatrical Text'. Amman, Jordan: Dar Konoz al-Marifah. [in Arabic]

Al-Qadi, M. (2003). *Taḥlīl al-naṣṣ al-sardī bayna al-naẓarīyah wa-al-taṭbīq* 'Narrative Text Analysis Between Theory And Practice' Tunisia, Tunisia: Masciliana Editions. [in Arabic]

Al-Qadi, M., Alkbo, M., and AL Samawi, A. (2010). *Mu'jam al-Sardīyāt* 'Dictionary of Narratives'. Tunisia, Tunisia: Dar Muhammad Ali Publishing. [in Arabic]

Al-Ṣalaawi, A., Alawari, R. (2017). *Mu'jam al-lughah al-masraḥīyah* 'Dictionary of Theatrical Language'. Riyadh, Saudi Arabia: King Abdullah Center for the Arabic Language. [in Arabic]

Al-Shammari, H. (2022). *Binyat al-Ḥiwār fī masraḥīyāt Rajā' 'Ālam'* The Structure Of Dialogue In The Plays Of Ragaa Aalem'. Sharjah, United Arab Emirates: Alintishar Alarabi. [in Arabic]

Al-Turki, i. Al-lhib, A. (2021). *Al-dars al-balāghī al-mu'āṣir* 'Contemporary Rhetoric Lesson'. Hail, Saudi Arabia: Adabi Hail. [in Arabic]

Belhadj, Nadhir. (2020). Muṣṭalaḥ al'jā'byh dirāsah fī al-mafhūm 'The Term "Fantastic - A Conceptual Study. *Majallat Awrāq al-Dawlīyah lil-Dirāsāt al-adabīyah wa-al-insānīyah bi-Jāmi'at Bātnah, 02*(02), 189-208. [in Arabic]

General Secretariat of the Gulf Cooperation Council. (2013). *Dalīl al-Udabā' bi-Duwal Majlis al-Ta'āwun li-Duwal al-Khalīj al-'Arabīyah* 'GCC Writers Guide'. Riyadh, Saudi Arabia: Dār al-Mufradāt. [in Arabic]

Hammood, J.S. (2023). Ashkāl al-tajrīb fī 'arḍ Lughat al-jasad al-mu'āṣir "Ḥulm fī Baghdād anmūdhajan" 'Forms of Experimentation in Presenting Contemporary Body Language: A Dream in Baghdad as a Model, *Journal of Tikrit University for Humanities, 30*(9), 381-399. [in Arabic]

Ḥammudah, A. (1998). *Al-binā' al-dirāmi* ' Dramatic Construction'. Cairo, Egypt: General Egyptian Book Organization. [in Arabic]

Ibn manẓūr, J.m. (1990). *Lısān al-'Arab* 'Lisan Al-arab'. Beirut, Lebanon: Dār Ṣādir. [in Arabic]

King Abdulaziz Foundation for Research and Archives. (2013). *Qāmūs al-adab wa-al-Udabā' fī al-Mamlakah al-'Arabīyah al-Sa'ūdīyah* ' Dictionary of Literature and Writers in the Kingdom of Saudi Arabia'. Riyadh, Saudi Arabia: King Abdulaziz Foundation for Research and Archives. [in Arabic]

Lajos, A. (1998). *Fann kitābat al-masraḥīyah* 'The Art Of Writing a Play'. Cairo, Egypt: The Anglo Egyptian Bookshop. [in Arabic]

Muzaffar, H. (2014). *Al-masraḥ al-Sa'ūdī bayna al-binā' wa-al-tawaṭjus* 'Saudi theater between construction and apprehension'. [in Arabic]

Wahba, M., Al-Muhandes, K. (1984). *Mu'jam al-muṣṭalaḥāt al-'Arabīyah fī al-lughah wa-al-adab* 'A Dictionary of Arabic literary a linguistiv terms'. Beirut, Lebanon: Librairie Du Liban [in Arabic].

J
IAUHES