

النص المسرحي القصير في الأدب العربي الحديث "تماذج منتخبة"

صباحة أحمد علقم، مها محمود العتوم*

ملخص

يهدف هذا البحث إلى تقديم قراءة تحليلية في خمسة نصوص مسرحية عربية قصيرة منتخبة هي: "الصعلوك" للكاتب المصري محمود تيمور، و"الصرير" للكاتب العراقي يوسف العاني، و"جثة على الرصيف" للكاتب السوري سعد الله ونوس، و"رجل وامرأة في حوض السمك" للكاتب السوري وليد فاضل، و"الناس والحجارة" للكاتب المغربي عبد الكريم برشيد. وقد استندى البحث، قبل تحليل النصوص الخمسة، تقديم إطار نظري حول النص المسرحي القصير، تعريفه، وخصائصه، وجذوره، والنص المسرحي القصير في الأدبين الغربي والعربي؛ لندرة الدراسات حول هذا النوع المسرحي وتأثيرها في المصادر والمراجع.

الكلمات الدالة: النص المسرحي القصير، الصعلوك، الصرير، جثة على الرصيف، رجل وامرأة في حوض السمك، الناس والحجارة.

أولاً: المسرح القصير "النشأة والتطور"

تعريف النص المسرحي القصير

النص المسرحي القصير هو النص الذي يُكتب في صفحات قليلة، ويستغرق عرضه على المسرح وقتاً قصيراً يتراوح بين عشر دقائق ونصف ساعة، وغالباً ما يكون في فصل واحد فقط، تمييزاً له عن النص المسرحي الذي يتألف من فصلين فأكثر، ولذلك فإن الحدود تكاد تتمحي بينه وبين النص المسرحي المكوّن من فصل واحد، إلا ما ندر، وهو يماثل في السرد الأدبي النص القصصي القصير، ولا يختلف عنه سوى في كون الثاني يعتمد السرد، في حين يعتمد النص المسرحي القصير على الحوار، أو الفعل الدرامي الذي يقوم على الإيماءات والحركات حينما يكون من النوع الصامت (الإيمائي). وقد يُقدّم هذا الفعل في مشهد واحد أو أكثر من مشهد، أو يعرض "لمحة أو حدثاً واحداً بشخصيات محدودة، غالباً ما يُكتفى بتقديم جانب واحد من جوانبها، على أساس أن مدة المسرحية لا تسمح بتقديم أكثر من جانب" (جوان، 2006). بمعنى آخر أن النص المسرحي القصير يقوم على مفهوم "شريحة الحياة" الذي يُعدّ مقابلاً لمفهوم المسرحية ذات الحكمة. وقد عبّر عن هذا المفهوم الناقد الفرنسي جان جوليان في كتابه "المسرح الحي"، مبيناً أن مسرحية "شريحة الحياة" تعبير جديد للشكل المسرحي القصير أو المختصر، حيث لا يوجد حدث كما في المسرحية المتعارف عليها، سواء أكانت

كلاسيكية أم حديثة، والكاتب لا يبدأ من نقطة واضحة وينتهي بنقطة محددة، بل يصوغها بمشاهد مأخوذة عن الحياة الواقعية ومنفصلة بعضها عن بعض. وعليه، يعدّ هذا الشكل خروجاً على قواعد المسرح الكلاسيكي، التي أرساها أرسطو في كتابه "فن الشعر"، فجمالية شريحة الحياة تعطي الأهمية لعامل المفاجأة، وتهاجم الحتمية المتعارف عليها في المسرحيات ذات النهايات التقليدية (صقر، 2015).

وظهرت في العقود الثلاثة الأخيرة نصوص مسرحية قصيرة ذات فصل واحد لا تتجاوز مدة عرضها عشر دقائق عُرفت باسم "الدراما فلاش" (flash drama) (الموسوعة الحرة Wikipedia).

خصائص النص المسرحي القصير

ينبني النص المسرحي القصير على فعل فردي، أو بضعة أفعال مركزة، وتفاصيل قليلة، وشخصيات محدودة، لا تزيد عن الأربع أو الخمس، وذروة قريبة من النهاية، ويخوض في صراع مركزي واحد، من دون استراحة وتغيير كثير في المناظر المسرحية، كما يتميز بوحدة الأثر العام، لذلك وصف الكاتب المسرحي الأمريكي بيرسيفال وايلد Percival Wilde (1887-1953) المسرحية القصيرة بأن "الوحدة إلهامها، والوحدة هدفها، والوحدة روحها" (خضر، 2011).

يلتقي النص المسرحي القصير مع النص المسرحي الطويل في جوانب، ويختلف عنه في جوانب أخرى، فمن النقاط التي يلتقي بها هي: أن كليهما يعتمدان على المقومات الدرامية نفسها، من قصة وحركة وشخصيات وحوار، ويتبعان الصيغة المسرحية المألوفة من عرض، وتطور وأزمة، وانفراج، كما يلتقيان في إبراز

* قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة الزيتونة الأردنية؛ ومركز اللغات، الجامعة الأردنية. تاريخ استلام البحث 2015/10/21، وتاريخ قبوله 2016/2/2.

حاداً عنيفاً بين القوى المتناقضة، كان الفعل الدرامي أكثر تأثيراً وتشويقاً، وتحقيقاً للاستجابة الذهنية والشعورية لدى المتلقين. لكن على الرغم من هذا "لا يأتي الصراع عنصراً رئيساً في بعض المسرحيات القصيرة، بل ثانوياً قياساً إلى العناصر الدرامية الأخرى" (مخلف، 2013).

جذور النص المسرحي القصير ونشأته

يمكن إرجاع أصل النص المسرحي القصير إلى بداية الدراما في اليونان القديمة، وتحديدًا "المسرحية الساتيرية"، وهي الجزء الأخير من الرباعية التراجيدية، التي اعتاد كتاب التراجيديات الإغريق تقديمها في المسابقات المسرحية، وكانت تتألف من ثلاث مسرحيات تراجيدية (ثلاثية)، تتبعها مسرحية ساتيرية، تشبه إلى حد بعيد التراجيديات في نمطها، لكن موضوعها يدور بوجه عام حول الأساطير، ومن نماذجها مسرحية "السايلوب" (العلاق) ليوريبديس (نيكول، ج 1، 2000، عيد، 2006، إبراهيم، 1994، 1996، Dunn)، ومسرحية "متعقبو الأثر" لسوفوكليس (نيكول، ج 1، 2000).

يشير بعض المراجع إلى أن النص المسرحي القصير نشأ أولاً في إسبانيا خلال القرن السادس عشر، وتحديدًا مع الفواصل التمثيلية القصيرة التي كانت تمثل بين فصولي المسرحية الطويلة، وقد عُرف من كتابه كل من: خوان ديل أنتينا Dell Antina وJuan ولوبي دي رويدا Lobby de Rueda (الموسوعة الحرة Wikipedia)، وفي إنجلترا يُعدّ أقدم نص مسرحي قصير هو "كومس" للشاعر الإنجليزي جون ميلتون John Milton (صاحب القصيدة الطويلة الشهيرة "الفردوس المفقود")، الذي كتبه عام 1634، وكان يدور حول موضوع العفة، ثم تلاه نص ثانٍ للشاعر نفسه بعنوان "أريوباجيتيكا" عام 1644، وهو ذو منحى فلسفي دافع فيه عن مبدأ الحق في حرية الرأي والتعبير (نيكول، ج 2، 2000). وفي منتصف القرن نفسه كتب موليير Molière في فرنسا نصوصاً مسرحية قصيرة ومثلها "أمام رجال البلاط الملكي الفرنسي في الأعياد والمناسبات"، أعقبه بنحو قرن الألماني ليسنج Leasing، الذي يحمل أحد نصوصه المسرحيات القصيرة عنوان "فيلوتاسا" (عيد، 2006).

بعد ذلك نشر الشاعر الروسي الكسندر بوشكين Aleksander Pushkin أربعة نصوص مسرحية قصيرة سميت بـ "التراجيديات القصيرة"، وهي: "الفارس البخيل" عام 1830، "موزارت وساليري" و"ملكة البستوني" عام 1834، و"بنت البحار" عام 1836 (بوشكين، 2002)، تلاه مواطنه أنطون تشيخوف Anton Chekhov، الذي حقق النص المسرحي القصير على يديه قفزة نوعية، إلى جانب الكاتب المسرحي السويدي أوغست ستريندبرج

هدف الكاتب الجوهري الذي يريد إيصاله إلى المتلقين، بحيث يثير عنايتهم، كما يتفقان في إيجاد نوع من التفرد في ترك انطباع مميز وتأثير درامي ملموس.

وقد تنبأ النص المسرحي القصير مكانة بارزة بين الفنون المختلفة، وأخذ مكانه الصحيح بين الأنماط المهمة من التعبير الأدبي. وعلى الرغم من قصره يُعدّ قوة أخاذة، ويمكن له أن يؤثر أبلغ التأثير في تنمية الذائقة الأدبية لدى المتلقين، وتحريك نوازح الخير والجمال والحق في ذواتهم.

أما الفرق بين هذين اللونين المسرحيين فيتركز، بطبيعة الحال، في قصر النص المسرحي القصير، وما يستتبعه هذا القصر من نتائج فنية (تقنية)، تؤثر بدورها في نوع الموضوعات التي يتناولها، وعلى طريقة إخراجها وعرضه على خشبة المسرح، فكانت النص المسرحي القصير مضطر إلى اختيار موضوع بسيط، لا يستغرق زمناً طويلاً في مقارنته، أو يمكن أن يكون له تفرعات أو ذيول، أو يحتاج إلى تفاصيل تمتد في الزمان مدة طويلة، أو في المكان، فتنتقل إلى فضاءات متعددة. ويجب أن يتركز هذا الموضوع على قضية إنسانية واحدة، لأن التعدد قد يؤدي إلى إخفاق هذا اللون من النصوص وانهيائه بسبب وقته الضيق. وهذا الانهيار هو أشد الأشياء احتمالاً في النص المسرحي القصير، لأنه أشبه ما يكون بالوعاء الصغير الدقيق، يحاول الكاتب غير الخبير أن يحشوه فوق طاقته بما يلزم وبما لا يلزم من الأفكار والشخصيات والحوار (خضر، 2011). لذا يحاول كاتب النص المسرحي القصير أن يقتصد ويختصر في حواراته حتى يأتي الحوار مكثفاً ومضغوطاً، وذات طابع درامي، بحيث يدرك المتلقون مغزاه ويتأثرون به.

وبما أن الحبكة هي الإطار العام لعرض موضوع النص المسرحي القصير، فإن بدايته تتصف بالكثيف والتماسك والاختصار، لكن يجب ألا تفقد قيمتها الحقيقية في التأثير في المتلقين أو القراء، بل عليها أن تجعلهم مدركين الموقف الأول الذي بني عليه النص. أما وسطه فيتعلق بالعقدة، أو الذروة، فقد ينجح النص المسرحي القصير أو يفشل حسب قوة العقدة أو ضعفها. ولعل هذا الجزء من النص هو الأقوى في سياق التوتر الدرامي والتوظيف العاطفي (خضر، 2011).

أما النهاية فتحدد مدى نجاح النص المسرحي القصير أو إخفاقه، وبما أنه يركز على حالة إنسانية واحدة، فإن النهاية ينبغي أن تكون قصيرة، بل أقصر من البداية، وهي عادة ما تتكون من كلام أو اثنين، أو أحياناً من حركة إيحائية تعبر بصورة مؤثرة عن ردود الفعل العاطفية.

والصراع يجب أن يكون قوياً متناسباً مع التركيز، ويتسم بالحدة القاطعة والحسم الكامل، والضراوة المتناهية. وكلما كان

(1985) (صقر، 2015)، الانجليزيان: تيرانس راتيجان Terence Rattigan (له نص "نسخة براوننج" عام 1948) (الموسوعة الحرة Wikipedia)، وهارولد بنتر (له أكثر من عشرة نصوص مسرحية قصيرة أطلق عليها "اسكتشات درامية" dramatic sketches منها: "ليلة"، "صمت"، و"الجلوس مع القهوة" عام 1969، و"لغة الجبل" و"منظر طبيعي" عام 1988) (الموسوعة الحرة Wikipedia، بنتر، 1981)، والتركي جاهد أتا (له مجموعة نصوص مسرحية قصيرة منها: "في الكمين" عام 1965) (أتا، د. ت.).

في بداية الألفية الثانية نُشرت عدة مجلدات من النصوص المسرحية القصيرة ذات الدقائق العشر (10-minutes plays) في الولايات المتحدة الأمريكية للكاتبين جانيت دي. فار، ونك زاغون (Amazon، د. ت.). وفي عام 2008 كتب الكاتب الانجليزي مارك ريفينهيل Mark Ravenhill 16 نصوصاً مسرحياً قصيراً أطلق عليها "دورة ملحمية من مسرحيات قصيرة" An Epic Cycle of Short Plays، عرضت طوال شهر نيسان 2008 في أربع مسارح رئيسية بلندن، لكل منها استقلالها الدرامي كنص مسرحي من فصل واحد، لكنها كلها تتفاعل وتتجاوز (حافظ، بنية غير خطية تعتمد على جدل التغيرات والتجاوز (حافظ، 2015).

وفي عام 2009 شهد مسرح "ترايساكيل" Tricycle Theatre في لندن عرض سلسلة نصوص مسرحية سياسية قصيرة عُرفت بـ "اللعبة الكبرى: أفغانستان"، توزعت على ثلاث مجموعات (كل واحدة تتضمن أربعة نصوص) تدور أحداثها حول تاريخ أفغانستان والتدخل الأجنبي فيها ابتداءً من الحرب الأنجلو أفغانية الأولى في القرن التاسع عشر إلى الوقت الحاضر، وتعرض الصراع الجيوسياسي من أجل الهيمنة بين الإمبراطوريتين البريطانية والروسية. (الموسوعة الحرة Wikipedia).

النص المسرحي القصير في الأدب العربي الحديث

تشير المراجع إلى عشرات الكتاب العرب الذين كتبوا نصوصاً مسرحية قصيرة منذ أواخر القرن التاسع عشر إلى الآن، لكن المجال لا يتسع لذكر أسمائهم في هذا البحث، لذا سنكتفي بإيراد نماذج منهم، مثل: المصري يعقوب صنوع (1839-1912) الذي يُعد من أقدم الكتاب الذين كتبوا النصوص المسرحية القصيرة، وقد أطلق عليها اسم "اللعبة التياترية"، مترجماً كلمة play الإنجليزية إلى "لعبة"، ومن هذه اللغات: "الواد المرق وأبو شادوف الحديق"، "شيخ الحارة"، و"جرسة إسماعيل" (نجم، 1963)، يليه خليل مطران بنص

August Strindberg في أواخر القرن التاسع عشر، وكان أول نص مسرحي قصير لنتشيوخوف هو "في الطريق الكبير" عام 1884، ثم نشر بعدها ثمانية نصوص هي: "حول مضار التبغ" عام 1886، "أغنية البجعة" أو "أغنية التمس" أو "أغنية الوداع" عام 1887، "طلب زواج" أو "عرض زواج" أو "خطوبة" حسب الترجمات العربية عام 1888، "الزفاف" و"تاتيانا ريبينا" و"التراجيدي رغما عنه" عام 1889، "ليلة قبل المحاكمة" عام 1890، و"اليوبيل" عام 1892 (نافع، 2013).

في الفترة نفسها كتب الكاتب المسرحي السويدي أوغست ستريندبرج تسعة نصوص مسرحية قصيرة لفرقة الخاصة، عُرفت بـ "مسرحيات الغرفة"، منها نص "الأقوى" أو "منظر"، و"منبؤ" عام 1889، وكلاهما يتناول الكفاح بين امرأتين ورجلين، ونص "الحب الأمومي"، و"الإنذار الأول" عام 1892، اللذين يتناولان الفكرة ذاتها في أغلب نصوص ستريندبرج المسرحية وهي الخوف من الأماكن المغلقة الذي ينعّص الحياة الأسرية، وينطويان على شخصيات مشتتة، محاكمات غريبة بين القوة والغرور، النساء المهووسات والرجال الضعفاء، والخشونة والنبيل (Martinus، 2012). ونص "سموم" في عام 1907، الذي يتناول شخصية فتاة عربية جزائرية تُدعى "بيسكرة" تفكك بروح ضابط فرنسي يُدعى "جيمارد" في مقبرة صحراوية، زمن الاحتلال الفرنسي للجزائر (ستريندبرج، 2013).

من أبرز الكتاب الذين نلوا تشيخوف وستريندبرج في كتابة النصوص المسرحية القصيرة: الإيرلندي وليام بثلر ييتس William Butler Yeats، الروسي ليونيد أندريف Leonid Andreyev، الأمريكيون: بيرسيغال وايلد، أونيل كوارد Noël Coward، ثورنتون وايلدر Thornton Wilder، يوجين أونيل، الألماني برتولد بريخت، وتيتسي وليامز Tennessee Williams.

النص المسرحي القصير في الأدب الغربي الحديث

شهد الأدب المسرح الغربي بعد الحرب العالمية الثانية ازدياداً مطرداً في النصوص المسرحية القصيرة، ومن بين أبرز كتابها، إلى جانب تيتسي وليامز الذي استمر بعد تلك الحرب: آرثر ميللر Arthur Miller (له نصا "رثاء لسيدة"، و"ذكرى يومي اثنين" عام 1955)، الفرنسيان أوجين يونسكو Eugene Ionesco (له نصا "المغنية الصلحاء" عام 1950، و"رؤساء عام 1952) (عطية، 1964)، وصموئيل بيكيت Samuel Beckett (له نصا "نهاية اللعبة" (1957)، و"شريط كراب الأخير" (1958)، ومجموعة نصوص أخرى أطلق عليها "دراماتيكول"، أي الدراما القصيرة، وهي: "خطوات" (1975)، "سولو" (1980)، "ارتجالية أوهيو" (1981)، "كارثة" (1982)، و"ماذا أين"

"مدينة مدججة بالسكاكين"، "انهزامية حزينة"، و"ومضات من خلال مشور الذاكرة" (القيسي، 1991)، وليد فاضل (له نسان قصيران في كتاب بعنوان "سوناتا الخريف والدمية" (فاضل، 1992)، وتسعة نصوص قصيرة في كتاب آخر بعنوان "رجل وامرأة في حوض السمك"، هي: "الساكن المتحرك"، "ليلة الطيران"، "امراتان وقبر واحد"، "الديناميت"، "المانيكاف"، "رجل وامرأة في حوض السمك"، "الخروج من المرأة"، "زهور سوداء في عيد الحب"، و"تداعيات محتضر" (فاضل، 2004)، وعبد الكريم برشيد (كتب أربعة نصوص مسرحية قصيرة ابتداءً من منتصف السبعينيات هي: "الناس والحجارة"، "حكاية العربية"، "الحكايات الأخيرة"، و"أبو الغرائب في بلاد العجائب" (رمضاني، 2007).

ونظراً لانتشار النصوص المسرحية القصيرة عربياً وعالمياً، وإقبال الكتّاب على كتابتها في العقود الأخيرة، فقد بادرت إدارة المسرح بدائرة الثقافة والإعلام في إمارة الشارقة إلى إقامة "مهرجان الشارقة السنوي للمسرحيات القصيرة"، ابتداءً من عام 2012، ليرفد الحركة المسرحية الإماراتية بمواهب شبابية جديدة.

ثانياً: القراءة التطبيقية

اختارت الباحثة عينةً للتحليل خمسة نصوص مسرحية قصيرة عربية من النصوص التي مرّ ذكرها، وهي: الصعلوك" لمحمود تيمور، "الصريير" ليوسف العاني، "جثة على الرصيف" لسعد الله ونوس، "رجل وامرأة في حوض السمك" لوليد فاضل، و"الناس والحجارة" لعبد الكريم برشيد، وهي نصوص ينتمي مؤلفوها إلى أجيال مختلفة: جيل الرواد (تيمور)، جيل الخمسينيات (العاني)، جيل الستينيات (ونوس)، جيل السبعينيات (فاضل، وبرشيد). كما أنها تشترك في مقاربة قضايا اجتماعية لا يخلو بعضها من الترميز السياسي، وتركز على عنصر التشخيص، أو استبطان الشخصيات ونوازعها الإنسانية أكثر من عنصر الحدث.

1- "الصعلوك" لمحمود تيمور

يعرض نص مسرحية "الصعلوك"، لمحمود تيمور (1894-1973)، جانباً من حياة امرأة وحيدة، عمرها ثلاثون عاماً، غير متروجة، جميلة وثرية تدعى "وحيدة هانم"، تعيش وفق هواها في منزل يدل مظهره على الترف. وثمة رجل دميمة الخلقة، خفيف الظل اسمه "دريد أفندي"، عمره خمسة وثلاثون عاماً، يقوم بدور النديم والتابع والمهرج في وقت واحد، ويؤدي الخدمات الخاصة للمرأة، وينقل لها أخبار المجتمع والصالونات والخلافات والطلاق والزواج... إلخ، ويستमित في الدفاع عنها إذا مُسّت سمعتها بكلمة أو عبارة أو رواية جارحة.

وعلى الرغم من البون الشاسع بين الشخصيتين في المال والجمال والمركز الاجتماعي، فإن "دريد" لا يستطيع أن يمنع

"العلاج بالشنق" عام 1901 (الطماوي، 1990)، ثم: محمود تيمور (له مجموعة نصوص مسرحية قصيرة كتبها في النصف الأول من القرن العشرين، منها: "الصعلوك"، "أبو شوشة"، "الموكب"، "حفلة شاي"، و"برقية" (براسه، 2000)، توفيق الحكيم (له "جنسنا اللطيف عام 1935"، "عدو إبليس عام 1942"، و"كل شيء في محله" عام 1966 (براسه، 2000)، يوسف العاني (له خمسة نصوص مسرحية قصيرة في كتاب واحد: "مجنون يتحدى القدر" و"صديقي الذي ما زال يبتسم" عام 1949، "اللعبة الموجهة" عام 1961، "الصريير" عام 1987، و"الساعة" عام 1990 (العاني، 2008)، محمود دياب (له أربعة نصوص مسرحية قصيرة هي: "المعجزة" عام 1964، "الغريب" عام 1966، "الضيوف"، "الليبانو" عام 1967، و"رجل طيب في ثلاث حكايات" عام 1970 (عبد القادر، 2003)، محيي الدين زنكنه (كتب مجموعة نصوص مسرحية قصيرة بين عامي 1959 و2002، منها: "الإشارة"، "الحارس"، "هو هي هو"، "مع الفجر جاء مع الفجر راح"، "موت فنان"، "الشبيه"، "لمن الزهور"، "صراخ الصمت الأخرس"، "تكلم يا حجر"، "مساء السلامة أيها الزوج البيض"، "في الخمس الخامس يحدث هذا"، "هل تخضر الجذور"، و"حكاية صديقين" (الأنباري، 2002)، سعد الله ونوس (نشر ثمانية نصوص مسرحية قصيرة في منتصف الستينيات هي: "ميدوزا تحرق في الحياة"، "مأساة بائع الدبس الفقير"، "قصد الدم"، "لعبة الدبابيس"، "جثة على الرصيف"، "الجراد"، "المقهى الزجاجية"، و"الرسول المجهول في مأتم أنتيجونا" (ونوس، 1996)، ألفريد فرج (له ثلاثة كتب تحتوي على مسرحيات قصيرة، الأول بعنوان "صوت مصر: أربع مسرحيات من فصل واحد" عام 1971، يتضمن: "الفخ"، "صوت مصر"، "بالإجماع + واحد"، و"بقبق الكسلان" (فرج، 1971)، الثاني "أفئدة الفلق: مسرحيات قصيرة" يتضمن: "العين السحرية"، "الزيارة"، "دائرة التين المصرية"، "الغريب"، "الفخ"، و"بقبق الكسلان" (فرج، 1985)، والثالث "الشاهد الأخرس: مسرحيات من فصل واحد" يتضمن: "الشاهد الأخرس"، "العين السحرية" و"الزيارة" (فرج، 1986)، جليل القيسي (له ثلاثة كتب تحتوي على مسرحيات قصيرة، الأول بعنوان "مسرحيات" يتضمن: "أيها المشاهد جد عنواناً لهذه المسرحية"، "في انتظار عودة الأبناء الذين لن يعودوا إلى الوطن ثانية"، "غداً يجب أن أرحل"، "هي حرب طروادة أخرى"، و"شفاه حزينة" (القيسي، 1979)، والثاني بعنوان "وداعاً أيها الشعراء" يتضمن: "خريف مبكر"، "فراشات ملونة"، "وداعاً أيها الشعراء"، مرحباً أيها الطمانينة"، "إنه خادم مطيع"، و"ربيع متأخر" (القيسي، 1988)، والثالث بعنوان "ومضات من خلال مشور الذاكرة" يتضمن: "الليلة الأخيرة للوركا في بنيرنار"،

في صراحة، عما إذا كان دمه خفيفاً لو كان جيبه خفيفاً، فتؤكد له أنه طوال عمره لم يعرف قيمة نفسه وأن دمه خفيف. لكنه يذكرها بأنه يشبه الخنفس وهي تشبه الجوهرة، وتتأبه حالة ذهول يخرج بعدها النقود من جيبه وينظر إليها بنظرة ملتبهية، ثم يدعكها ويمزقها إرباً إرباً في ثورة صاخبة يشتبك فيها الضحك بالبكاء، وتحاول "وحيدة" منعه من ذلك فلا تفلح، وتثور ثائرتها وتهال عليه بالشتائم والضرب فيقع على الأرض، وتطرده شر طردة وهي تتعته بأحط النعوت، فيخرج زاحفاً على يديه ورجليه، وتستلقي هي على وجهها وتشهق بالبكاء في غيظ ثائر قائلة "الكلب.. اللوني... الدنيء.. المجنون" (تيمور، 2000).

استطاع تيمور أن يصور، بمهارة ودقة، الصراع الداخلي الذي دار في أعماق بطلي هذا النص وأثر ذلك الصراع على انفعالات وتصرفات كل منهما.. "وحيدة هانم" دار في أعماقها صراع بين كبريائها وغرورها وترفعها من جهة، وحبها الشديد للمال وشغفها به من جهة أخرى، وأخذت تتدرج في معاملتها للنديم المهرج.. بدأت بالتظاهر بالصفا عنه ثم ذكرت أن دمه خفيف، وشجعت على الاقتراب منها، فإذا صرخت في أعماقها نوازع الغرور والكبرياء اسكتتها بقولها لنفسها إنها ليلة واحدة وما يضيرها أن تسلم له نفسها مقابل الألف جنيه.. ويغذي حب المال شعور حاد بالغيرة من "لوليت" التي يسلب جمالها لب الملوك والأمراء.. وينتصر صوت المال وتتخذ قرارها بالاستسلام له.. ويندفع هو في هذا التيار لولا دخول الخادم بفناجين القهوة. أما "دردير" نفسه فقد كانت أعماقه محلاً لصراع أشد عنفاً وقسوة.. صراع بين حبه الجارف لهذه الهانم الجميلة اللعوب من جهة، وشعوره الداخلي بالمهانة والفارق الحقيقي الذي يقف بينه وبينها حائلاً كالسد، لا يحول دون قيامه صفو ساعة أو بعض ساعة يدفع ثمنه كل ما يملك من ثروة.. في بادئ الامر تطغى شهواته وعواطفه على تفكيره، ويمتني نفسه بالسعادة التي ظل يحلم بها، لكنه بعد تناول الخمرة يجد في نفسه الجرأة لكي يعلن الحقيقة الثابتة، دون موارد، أنه ليس أهلاً لها، وهي لم تخلق لمثله، ويتغلب الشعور بالمهانة والمرارة والازدراء لنفسه، وينسحب من منزل الهانم مطروداً يحبو على يديه وقدميه.

تكاد القيمة الفنية للنص تتركز فيما أبداه تيمور من مهارة في تصوير هذين اللونين من ألوان الصراع النفسي. لكن أين هذا من الصراع الدرامي الذي يُعدّ عنصراً أساسياً من عناصر أي عمل مسرحي لا غنى له عنه؟ من الواضح أنه لا يوجد في النص محور لصراع حقيقي بين بطليه، فلا توجد قضية أو فكرة يختلفان بشأنها، بل على العكس يبدو أن الاثنين، على الرغم مما حفل به النص من مفارقات، لا يختلفان كثيراً في نظرتهم الجوهريّة إلى بعض الأمور، وإن كانا يختلفان في السلوك

قلبه من أن يخفق بحب هذه المرأة، ويظل يكتّم هذا الحب بين جوانحه حتى تطلق الخمرة لسانه من عقالة في إحدى الحفلات، فيصرّح أمام الناس بأنه يحب "وحيدة هانم" ويريد وصالها، فتثور ثورة عارمة، وتصدر أوامرها إلى الخادم في المنزل "حسن البريري" بأن يطرد "دردير" من المنزل إذا فكر في زيارتها..

يُفتح الستار على "وحيدة هانم" وهي جالسة في استرخاء على المنكأ في بهو منزلها تدخن وتتصفح مجلات الأزياء في إهمال، وقد ارتدت ملابس في غاية الأناقة وحسن الذوق، والوقت قبيل الغروب. يستأذن الخادم في الدخول فتأذن له، ويخبرها مضطرباً بأن "دردير" على الباب، فتتهره وتذكره بتعليماتها السابقة، لكن "دردير" لا ينتظر الإذن بالدخول، بل يقتحم البهو وهو بصيح بأن روحية هانم قد بعثت به إليها بشأن مبلغ من المال كانت قد استدانته من قبل. ويبيدي "دردير" من ضروب المذلة والاستكانة ما يجعل "وحيدة" تسترسل معه في الحديث، لكنها ما تلبث أن تذكره بفعلته التي لن تغفرها له فيقول لها خاشعاً "كلما كان الذنب كبيراً كان الصفا أعظم"، (تيمور، 2000) ويجلس تحت قدميها يذكرها بإخلاصه لها، وكيف أنه تحمل الضرب والسجن في سبيلها ومن أجلها، فترمي اليه لفافة وهو يحدثها عن أخبار المجتمع وفصائحه، ثم يطلب منها في إلحاح أن تضربه بضعة أقلام في صدغيه وتصفعه في رقق وهي غارقة بالضحك.

وإذ يلح "دردير" الرضا في عيني "وحيدة"، ويستوثق من صفاء مزاجها بصارحها بأنه يحمل في جيبه ألف جنيه ربحها عن طريق الياصيب، فيكون لذلك أبلغ الأثر في نفسها. تكذبه في بادئ الأمر ثم تصدقه عندما تشاهد النقود بعينيها، وتتساءل عما ينوي عمله بهذه الألف، فيخبرها بأنه سينفقها في ليلة واحدة يقضيها مع غانية تدعى "لوليت" صديقة الأمراء والملوك والعظماء. وتعجب وحيدة كيف ينفق ألف جنيه على امرأة في ليلة واحدة: لا بد أن جمالها يفوق حد الوصف ويجيبها بأن "حسنها لا يوصف لكن حذاءك أنت يساوي ألف واحدة مثل لوليت"، (تيمور، 2000)، ويدور حديث هامس تتخلله بعض التهذبات، ويحملق "دردير" في "وحيدة"، وهي مستلقية على المتكى مسبلة الاجفان، وتتمتم "ماذا يهم، أليست ليلة واحدة؟" (تيمور، 2000)، لكن بهو المنزل ينار فجأة ويدخل الخادم بالقهوة، فينهز "دردير" ويطلب منه إحضار شمبانيا على الفور.

يقبل الخادم بأقداح الشمبانيا ويخرج، فيجرع منها "دردير" في نهم، ثم يعود الخادم ويخبر "وحيدة" بأن الباشا على التلفون، لكن "دردير" يطلب منه أن يخبره بأن الست غير موجودة، ويجره من كتفيه ويدفعه إلى الخارج وهو يقول له "قل له إن سعادة الألف جنيه هنا.. شيء عجيب" (تيمور، 2000). بعد خروج الخادم يواصل "دردير" شرب الشمبانيا، فتفقد صوابه ويسأل "وحيدة"،

كل واحد منهما شريك حياته، بعد أن كانا موظفين في دائرة واحدة، وظل ما بينهما صرير باب متداعٍ في بيت الرجل يعيد سحر العلاقة الى التوهج كلما انطفأت.

يبدأ النص مع الرجل الأرملة الذي ترك الوظيفة متقاعدًا بعد بلوغه الستين من العمر، يعيش وحيداً في بيت قديم وبسيط، في إحدى ضواحي المدينة، يكاد يكشف عن كل محتوياته: أدوات المطبخ واضحة، وكذلك المخزن الصغير (الدولاب)، طاولة كتابة عليها دفتر وكتب، كرسي وأريكة قديمان، شباك يطل على حديقة مهجورة، صورة سيدة معلقة على الحائط، مدخل ضيق إلى غرفة النوم، وياب من "ضلفتين" تؤديان إلى باب الدار.

كل شيء حول الرجل يغرق في الهدوء والسكينة، عدا حين يضغط على ضلعتي الباب ويتركهما يتأرجحان يصدر صريراً حاداً، وسرعان ما يبوح الرجل بأن هذا الصرير علامة حياته ووجوده، ويخاطبه كما لو أنه صديق عزيز: "أدامك الله أيها الصرير، فما دمت موجوداً فأنا موجود! استمر بموسيقاك فأنت علامة حياتي ووجودي... حين تتعب وينقطع صريرك نادني كي تحيا معي من جديد.. صدك يظل في راسي فترة طويلة، وحين يذوب سأتي إليك كالعادة" (العاني، 2008)، ويؤدي حركات رياضية على إيقاعه.

الأعوام الطويلة زودت الرجل بخبرة، وحساسية إعطاء قيمة لخصوصية حياته ولغته ومشاركته الأشياء التي حوله، والتعامل معها برقة وحنو وإلفة. اعتاد أن يكتب يومياته كل صباح، بعد أن يشرب قهوته ويتناول فطوره، لكنه يفاجأ في ذلك اليوم بنفاد القهوة، وقد نسي أن يشتري علبة جديدة، فيكتفي بالفطور. وحين يباشر بالكتابة يدخل عالماً آخر، فيدون تفاصيل حلم رآه ليلة أمس عن طائر جميل رآه يحلق أمام الشباك كأنه طائر النورس، أو من طيور الحب، فيفتح له الشباك ويدعوه إلى الدخول، لكن الطائر لا يلبي دعوته ويطيّر.. ثم يعود ثانية مرفقاً جناحيه من دون صوت، إلا أنه لم يكن الطائر نفسه، بل طائراً يحمل وجوهاً كثيرة سبق للرجل أن عرف بعضها وأحبها وفقداه، وأخرى لا يعرفها.. وفجأة تغيب كل الوجوه ويظل وجهه هو، ويحس بأنه يبكي. هذا ملخص حلمه، وفيه بعد رمزي يتشج باللامعقول، لكنه يبكي في يقظته وتتساقط دموعه على الورق، ويتساءل: "من الذي يبكي، أنا في نومي، أم أنا في يقظتي؟" (العاني، 2008).

حين يعود إلى الكتابة يفاجأ بزيارة زميلته له، فندرك أي معنى تعطيته العلاقات الإنسانية القيمة من أنس وفرح وتواصل واستعادة جميلة لذكريات الماضي، ونعرف أنها تعيش أيضاً وحيدة بعد أن أصبحت جدةً، وقد قادتها الصدفة إلى بيت زميلها حين تعطلت الباص التي نقلها إلى المدينة على مقربة من البيت. إنها زيارة مفاجئة، لكنها رائعة تجعلهما يستذكران زمالة

وأسلوب الحياة اختلافاً لا يرقى إلى مرتبة الصراع.

"وحيدة هانم" تعتقد بأن الناس يصفقون لمن يمتلئ جيبه بالمال، حتى لو كان صعلوكاً قبيح الخلقة، و"دردير أفندي" أيضاً يرى الحياة تنبسم في وجه من يدفع بسخاء، وتعبس في وجه الفقير المعدم. وكما يغيب الصراع بين بطلي النص فإنه يغيب بين أحدهما من جهة، وبين بعض القوى الخارجية من جهة أخرى، مثل الصراع مع المجتمع أو مع القدر... إلخ.

لكن هل يعني انعدام الصراع الدرامي بالمعنى المتعارف عليه انعدام الموضوع؟ الحقيقة أن نص "الصعلوك" يقدم مقارنة لموضوع، لكنه موضوع مطروق ومعروف.. سحر المال الذي يطغى على كل شيء، ويغطي العيوب والمساوئ، ويجعل القبيح جميلاً والصعلوك ذا مكانة أو ذا مركز اجتماعي كبير، لكن طلاوة العرض والحوار وإجادة رسم الشخصيات وتحليلها كل ذلك أضفى على الموضوع جاذبية بحيث لا يمكن عدّه مجرد ترديد لما سبقه من أعمال أدبية قاربت هذا الجانب من جوانب الحياة البشرية.

والنص فوق ذلك ينبض بالحركة منذ السطور الأولى، ولعل السبب في ذلك يعود إلى أن المؤلف استخدم عنصر المفارقة، الذي بعث في نصه الحياة وجعله يشع بالدفع والحرارة، وأبعد عنه الرتابة. لكن المتمعن في قراءة النص، المستبطن دخائله، يطالعه أمر لابد أن يستوقفه ويدعوه إلى التأمل والمراجعة، كما يرى زكي طليمات، ذلك أن أحد بطليه، وهو الصعلوك "دردير أفندي" لا يجري في الكشف عما في نفسه على وفق المعقول، بل يثب وثباتٍ نفسية لا تستقيم مع المنطق المألوف، ويتراءى وكأنه قد ركب فيه شخصان، من ذلك مثلاً أنه يمزق رزمة الألف جنيه وهي كل سلاحه الذي ينيله ما يريده من "وحيدة هانم" الفاتنة، وهل يعقل أن صعلوكاً يعيش بين الخصاصة والكسب الطارئ يتلف ألف جنيه من غير ما سبب قاهر؟ (طليمات، 1941). قد يقول قائل إنها الخمرة التي لعبت برأسه وأسلمته إلى هذا السلوك، لكن الرجل متمرس بشربها، يصمد أمام تأثيرها كما تشير إلى ذلك حياته السابقة، ولكن ربما يعود الأمر إلى مسألتين مآتاهما العقل الباطن: الأولى يقظة الثأر من الحرمان الذي يكابده "دردير أفندي" في الحصول على المال، وما تجره من اسباب المتعة، والثانية انتفاض شعور هامد، فجأة، من أعماق الغرائز، وقد تهيات لها الظروف، فأراد أن يثأر لنفسه من النذل الذي فرضته عليه هذه المرأة الفاتنة (وحيدة)، هي وعالم الغنى اللذان دأبا على أن يتخذا منه بهلولاً يتفكهان به.

2- "الصرير" ليوسف العاني

يستعيد نص مسرحية "الصرير" ليوسف العاني (1927) علاقة حب بين رجل (هو) وامرأة (هي) متقاعدتين افترقا، وفقد

الوظيفة، وأوراق الزمن الراحل..

يقول الرجل للمرأة: "الأيام كلما زحفت تصبح ذات طعم غريب لابد من اكتشاف ما وراءه.." (العاني، 1987). وكان وراء تلك الأيام حباً مكبوتاً، حباً ثثار صورته عند صرير الباب الذي تسمح المرأة احتكاكاته بالزيت، حين يخرج الرجل لجلب القهوة، حتى يزول صريره.. تبدأ بالتدخين الذي قطعت الصلة به، ومن فنان القهوة الذي كانت ترفضه عند سقوط قطرة في الصحن، معتبرة أن رعشة أصابع العامل إهمال وليست شيخوخة.. والآن أصابعها هي التي ترتجف، ولها أن تعتذر عن الماضي. ويتفقان على مراحل: الذهاب إلى دائرة التقاعد لاستلام الراتب معاً، والعودة إلى الوظيفة، والزواج!

هذا الاتفاق ما كان ليحدث سريعاً لو لم تمهد له براعة يوسف العاني بهدوء.. فقد كان بين الوجوه التي حملها الطائر من هو قريب إلى نفسه، وألغت المرأة صرير الباب أولاً.. وأعدت ترتيب البيت ومنحته الهدوء ثانياً، فيما كان هذا الصرير يملأ سكونه.

وعلى الرغم من أن المرأة التقت زميلها بعد غياب، حين توقف الباص الذي كانت تقفه، فإن هذه الصدفة لم تكن تبدو موقوفة في الزمان والمكان، بل جاءت لنستدل منها على أن تلك الحركة للباص، بعد توقفها، قد بعثت حركة جديدة في حياة امرأة ورجل كانا في عزلة الصمت، فإذا بهما يبحثان ويتوجهان معاً لبناء حياة لا يسكنها الصمت، ولا تعزلها الوحدة.. حتى أننا نجد حالات "عدم الإنصاف" التي كان يمارسها الرجل، رئيس القسم السابق، قد تحولت إلى ذكريات جميلة.. إلى قيمة جميلة يمكن استبدالها بالشكر والتناء. وحين توجد مشاعر صادقة واستجابة حقيقية للعمل والحب لا تكون ثمرة حاجة إلى صرير الباب.. الباب تحول إلى مجال مفتوح للحياة وللفرح.

ولأن يوسف العاني لم يكن يريد أن يحول نصه إلى ميلودراما عابرة أوحى إلينا بأن كل ما مرّ كان يتأرجح بين "الحلم واليقظة"، على الرغم من أن ذلك الحلم الطويل والجميل والسعيد قد تحول إلى قيمة جديدة، قيمة يلتقي فيها فعل اليقظة كاملة، وفعل البناء بحياة مستقبلية استطاع العاني أن يقنعنا بأهمية الوصول إليها، والتمسك باليقظة التي يدعو إليها، ويجسدها عن وعي كامل، وإدراك حقيقي لطبائع شخصياته، وخلق حالة من التفاؤل في نفوسهم، ومن ثم يعزز الحياة من خلال خبراتهم وإدراكهم.

إن نص "الصرير" نموذج متقدم ومهم في مسرح يوسف العاني، وهو يذكرنا بنصوص تشيخوف وشفافية عوالمه التي نكتشف فيها أبعاداً ورؤى إنسانية تفتح لنا أفق المستقبل، أفق أن نرى أكثر من الحدود المرسومة أمامنا على الورق أو على خشبة المسرح.. ويتسم أسلوبه الحوارى بالسهل الممتع والكشف

الصرير عن سجايا شخصيته وبنيتها الاجتماعية ورؤاها الفكرية ومنظورها للحياة، والاستبطان الذي نستدل من خلاله على الجوانب الخفية أو المكبوتة في عقليهما الباطنين. وتتضح بعض المقاطع من الحوار بنفحة شاعرية، خاصة تلك المقاطع التي يبوح فيها الرجل بما يجيش في داخله "ظلت كوابيس تلفني وتطوقني حتى أحسست أنني أدوب فيها، وللحظات فقت ذاتي، وكأنني أنا الحلم وأنا النوم وأنا الغائب في أبدية لا أرى منها إلا غماماً" (العاني، 1987)، أو يصف بها الطائر الذي يحلق أمام شباك داره. كما تطبع مقاطع أخرى منه فكاهة ذكية ترسم ابتسامة على الشفاه.

3- "جثة على الرصيف" لسعد الله ونوس

ينتمي نص مسرحية "جثة على الرصيف" لسعد الله ونوس (1941-1997)، وهو من أقصر نصوصه المسرحية، إلى تجربته المبكرة، في أوائل الستينيات، التي بدا فيها متأثراً بتيار مسرح اللامعقول، الساخط على الحياة في المجتمع الأوروبي، عبر موقف فلسفي، والمنشغل بقلق الإنسان الفرد ومعاناته وهمومه. كما أنه يحمل الكثير من رؤى ونوس الأولية حول الحياة ونظريته وفهمه للمسرح.

يدور الفعل الدرامي في النص حول رجل متسول يتكور على نفسه موحواً، وأسنانته تصطك بشكل يكاد يكون هزلياً، في رصيف واسع ونظيف بعض الشيء، على مقربة من باب حديدي لبنانية ذات سور وحديقة رمزية، في صباح أحد الأيام المجلدة خلال فترة اشتد فيها الزمهرير. وإلى جانب المتسول ثمة رجل آخر، هو صاحبه، يصفه ونوس بأنه "مطبق العينين، مكشر الفم قليلاً، لونه أزرق ضارب إلى الصفرة، ويبدو للمتفرجين كهيكول خشبي ملطخ بالرمل والزفت كانت قد تقيأته أمواج بحر مشمئز" (ونوس، 1996)، أي بمعنى آخر أنه "جثة"، ولو انتزعت هذه الجثة من المسرحية لتعطلت، وكأنها توحى إلى أن الموتى يمكنهم أن يكونوا أبطالاً أيضاً، وينقلونا من حال إلى آخر، وأن يكشفوا زيف المجتمع، خاصة أن المتسول يخاطبها في بداية المسرحية، بعد أن سمع صوتاً، وكأنه يخاطب رجلاً نائماً "لا ريب أنها شكليات، أنت نفسك لا تبالي بها. إنني أتصورك تسخر من المسألة كلها، أليس كذلك؟... هل سمعت الخوار؟ كان حزيناً للغاية، أظن أنه لامس أذنك..." (ونوس، 1996).

ليس ذلك فقط، فالنص يقدم حواراً عميقاً حول الموت، إذ يدخل المتسول في صراع مع نفسه حين ينوي أن يأخذ ملابس صديقه المتوفي ليحمي نفسه من البرد القارس "أوف.. أمر عجيب. كلما نويت أن أنزع قميصك كان الخوار يشد فأحس بالموت يقترب.." (ونوس، 1996)، وتظل الإجابة عالقة حول

المتسول السيد طالباً منه أن يشتريه هو! فينبج الكلب ثلاث نبجات خفيفة، ويجيبه السيد بأنه لم يُجنَّ بعد حتى يشتري أحياءً، وذلك يعني بالطبع أن الفقراء الأحياء مكلفون جداً، أما الموتى فلا يحتاجون إلى من يطعمهم!

تكشف هذه النهاية عن بدايات الرؤية الماركسية في كتابات ونوس، حيث تشير إلى قضية الصراع الطبقي، واضطرار الفقراء إلى بيع أنفسهم للأغنياء، وتحالف السلطة مع البرجوازية. وقد أصبح موضوع السلطة ومعناها وكيفية اشتغال آلياتها، بعد هذا النص، موضوعاً مركزياً في نصوص ونوس المسرحية، ويمكن القول إنه الموضوع الوحيد الذي يشغل مسرحه، سواء في بداياته أو في ما أنتجه من مسرحيات في السنوات الأخيرة (صالح، 1995).

يعتمد ونوس في هذا النص على التكتيف والحوارية من الذات إلى الآخر، إلى التمازج مع الرؤى الإنسانية والاجتماعية، مركزاً على الحس الدرامي المفعم بالوجدانية والمفارقة في تأمل المصير البشري في آن معاً، على الرغم من فيض الحوارات التجريدية التي تستلزم فيما تستلزمه النظر في جوانب تحقق الخطاب المسرحي. لكن بعض النقاد أخذ على هذا النص أنه "عبارة عن أفكار أكثر منه شخصيات تحمل صفات إنسانية متفردة، فالسيد يعبر عن الطبقة الحاكمة، والشرطي عن الدولة أو القانون، ليبقى المتسولان هما الضحية الطبيعية لسيطرة المال على المجتمع" (أحمد، 2012). كما أخذ عليه استغراقه في الذهنية والرمز الذي يمكن أن يقول مداورة ما يخشى أن يقال مباشرة، الأمر الذي يعني أن المؤلف كان يتوجه للقارئ لا للمتفرج في المرحلة التي كتب خلالها النص (ناصر، 2009).

4- "رجل وامرأة في حوض السمك" لوليد فاضل

يجري الفعل الدرامي في نص "رجل وامرأة وحوض السمك" لوليد فاضل (1945-2010) في غرفة جلوس، أثاثها يدل على أنه لم يتغير منذ ثلاثين عاماً. وثمة ساعة معلقة على الجدار تشير إلى الساعة الثامنة مساءً، "مقداد" رجل في السبعين من عمره، أستاذ فلسفة متقاعد، يجلس أمام جهاز التلفزيون المطفأ، وزوجته "عطرية" في الستين من عمرها، أستاذة كيمياء متقاعدة، لا تزال فيها مسحة من جمال، تبدو في حالة ذهنية أفضل مما يبدو زوجها، الذي يعلن منذ بداية المسرحية تراجع تقاؤه بالحياة، خاصة في ظل الوحدة التي يشعر بأنه يعيشها، على الرغم من وجود زوجته إلى جانبه، لكنه باعتباره رجلاً متدفق العواطف لا يكتفي بتواجد زوجته، فهو دائم السؤال عن ولديه فيما إذا تناولوا عشاءهما أم أنهما خلدا إلى النوم، موهماً نفسه أنهما يعيشان معه، في حين أن ابنته نهى تزوجت، وابنه أحمد سافر إلى رومانيا لدراسة الطب، وهما كل ما لديه من أولاد. ولا يمكن

تساؤلات مفتوحة، منها: هل يفقد الإنسان إنسانيته ويتحول إلى كومة لحم لا قيمة لها حين يموت، هل يصبح زائداً عن الحاجة، وبلا مشاعر، ولا أحاسيس؟

بهذه الأسئلة وغيرها يفتح نص ونوس الباب كاملاً على علاقة الشرائح الاجتماعية المهمشة مع السلطة ورأس المال، فالمتسول يحمل صديقه الميت إلى أقرب مكان يمكنه أن يستريح فيه، وحين يهتدي إلى مكان يكتشف أنه قصر رجل ثري، ويفاجأ بعدئذ بمجئ شرطي يبلغه بأن النوم على الأرصفة ممنوع، وأن الرقيب المسؤول عنه لن يُسرَّ حين يراه وصاحبه ملقبيين على الرصيف بهيئتيهما التالفتين. ويجري بينهما حوار حول الدفء، وقسوة مغادرة الفراش في بيت تتوهج النار فيها، ويغمر الدفء غرفة النوم كالأحلام. وبعد مناكفة الشرطي للمتسول يضطر الثاني إلى إخباره بأن صديقه ميت ولا بد من دفنه، لكن الشرطي ينفجر غضباً وينهال عليه وعلى صديقه بالشتائم، ويطلب منه أن يخفي الجثة قبل أن تقع عليها عينا مالك القصر وتحدث الفضيحة "... اسمع مهما كان، يجب أن تخفي جثته... إن الناس سيخرجون من بيوتهم عما قليل، وربما وقعت عينا سيد هذا القصر.. أوه، يا حلم الله! فوراً يجب أن..." (ونوس، 1996). وبينما هما في ذلك الوضع يصل السيد مالك القصر ومعه كلبه مرجان، الذي ينبج جائعاً، ويعرض على المتسول شراء الميت مقابل قطعتين فضيتين، في إحياء إلى أنه يريد أن يطعم كلبه من لحمه، لكن الشرطي يبهت من عرض السيد، ظاناً أنه طرفة ممتازة في مثل ذلك الصباح، فيرد عليه السيد بعنف "لا تكن مضحكاً يا شرطي، ودعني أتفرغ لشؤني" (ونوس، 1996)، وحين يلاحظ أن الشرطي يغمز المتسول يخاطب الشرطي بعنف متكرر قائلاً: "إن القانون على أي حال لا يمنعني من شرائه، أليس كذلك يا شرطي؟"، فيجيبه الشرطي: "القانون؟ نعم يا سيدي إن القانون لا يمنعك..." (ونوس، 1996). ولأن المتسول بحاجة ماسة إلى المال، وفي الوقت نفسه إلى التخلص من الجثة، يتحول من تلك الشخصية التي كانت منذ قليل تراعي مشاعر صديقه وهو ميت، إلى شخصية قابلة لبيع كل شيء مقابل المال، فيوافق على بيعه، ويبدأ الشرطي بمعاينة الجثة وشق صدرها للتأكد من صلاحيتها استجابة لشرط السيد. وهنا تحدث مفاجأة تتم عن براعة سعد الله ونوس في حسه الدرامي، فحين يتأكد السيد من أن الميت لا يمت بصلة قرابة للمتسول يرفض إعطائه ثمنه قائلاً له: "الثن في مثل هذه الحالة للخرينة" (ونوس، 1996)، ذلك لأن القانون لا يبالي بالصدقة، حسب علمه، وهو أمر يؤكد الشرطي كالصدي، مثلاً يردده المتسول (كالصدي أيضاً) ساخراً أو مدينياً في دخيلته. وينتهي النص بسوداوية قاتمة تشكل صدمةً للمتلقى عندما يستجدي

التعامل مع هذا الوهم من منطلق تدهور قدرته العقلية، بل لكونه يشعر بحاجة إلى جو أسري اجتماعي ينعكس على سلوكه اليومي وسؤاله الدائم عن صحة أصدقائه ممن هم في مثل عمره، دافعه إلى ذلك الاطمئنان إلى أن أصدقاءه لم يموتوا بعد، وحتى من مات منهم فإن الرجل لا يتوانى عن المرور بشكل دائم من أمام منزله للاطمئنان عليه وكأنه مازال على قيد الحياة! "يجب أن أطمئن على أصدقائي كل يوم، على أنهم لا يزالون أحياء، وهم قلّة" (فاضل، 2004).

في المقابل تبدو حياة الرجل داخل بيته رتيبة، على عكس زوجته، فما إن تشير الساعة إلى الثامنة مساءً حتى يحين موعد نومه، الأمر الذي يستدعي اعتراض زوجته: "إيه يا مقداد، لا يوجد عندك سوى اليقظة والنوم.. لنسهر ليلة واحدة في السنة" (فاضل، 2004)، لكنه يتعلل بأنهما ليسا طفلين أو مراهقين حتى يسهرا، فلنسنّ حقّه "نم باكراً، واستيقظ باكراً، وانظر كيف تصير الصحة" (فاضل، 2004)، كما أن حياة الراحة التي تعود عليها الرجل في بيته، على مدى سنوات تقاعده، جعلت من فكرة العمل بالنسبة له أمراً غير وارد على الإطلاق.

أما بالنسبة للزوجة فإنها في حياتها المنزلية تسير في الاتجاه المعاكس تماماً، فهي تترك تماماً أن ابنها غير موجودين إلى جانبها وتتعامل مع هذا الواقع بكل أريحية وتتكيف معه، وتحاول أن تقنع زوجها بأن يحذو حذوها ويكف عن إيهام نفسه بأن ابنه ما زال إلى جانبه، إلا أنها في الوقت نفسه تمتلك القدرة على المسايرة وعدم المواجهة حفاظاً على مشاعر الزوج، فهي لا تتردد، نزولاً عند رغبته، في تفقد غرفتي ابنيهما والاطمئنان إلى ترتيبها، وحين يسألها هل تناولوا عشاءهما وناما تجيبه بـ "نعم". ومن جهة أخرى تؤمن الزوجة بأن على زوجها أن يبحث عن عمل وألا يظل حبيس جدران البيت:

"عطرية: دعك من هذه الحماقات، فالمهم العمل.

مقداد: أي عمل؟

عطرية: العمل يا مقداد، أم نسيت ما هو العمل؟" (فاضل،

2004)

ولكي يتخلص الزوج من إلحاحها يحاول أن يقنعها بأنه ليس عاطلاً عن العمل، بل يذهب في بداية كل شهر إلى مركز البريد ليحضر راتب التقاعد، وفي طريقه يمرّ على المقهى ويجلس فيها وحيداً، منفرداً، ليثبت لأشجارها أنه ما برح حياً! والزوجة في المقابل لا تأخذ بعين الاعتبار تقدم زوجها في السن، على أساس أنه لا يزال يتمتع بصحة جيدة وقادراً على العطاء، ولكي تبرهن على صحة وجهة نظرها تذهب غلى المطبخ وتجلب حوض سمك صغير دائري الحجم يحتوي على سمكتين صغيرتين دائمتي الحركة، على الرغم من صغر حجم الحوض، لكن الزوج

يحاول أن يتجاهل الموضوع متسلحاً باقتراب موعد نومه. يتشعب حوار النص بين الزوجين حين يأخذ شكل صراع جدلي متعلق بحركة السمكتين، انطلاقاً من التخصص العلمي لكل منهما، ففي الوقت الذي يؤكد فيه الزوج على تفسير الحركة من منظور فلسفي، مشبهاً إياها بحركة الإنسان في الحياة "لعل حياتنا هي هكذا، نسبح في مكان ضيق، وزمان أضيق، لكن الاستغراق في السباحة يجعلنا نشعر أننا نسبح في محيط هائل من الماء، مع أن نقرة بسيطة على طرف الإناء، تنتهي مأساة الحياة، مأساة الإنسان، مأساة الوجود، وهي في صميمها ملهات" (فاضل، 2004)، تصر الزوجة على تفسيرها من ناحية فيزيائية وكيميائية، واصفةً الفلسفة بأنها طريق الكآبة والشroud والمأساة "أنظر إلى تلك الحركة الجميلة، وتلك المطاردة الأجل، هذا التناغم في الكرّ والفر، يعطي للماء إحساساً حياً، متوثباً، إنها كيمياء الرغبات وهي تسري فيذبذبات الشحنات السالبة. إنه التفاعل الحيّ في الخلية الأولى" (فاضل، 2004). ويقودهما الحوار الجدلي إلى خلاف يكشف عن تعصب كل واحد منهما إلى جنسه، فالزوج يرى أن السمكة الذكر أجمل وأبهى "السمكة الأنثى هي تلك السمكة السوداء، القبيحة، الطويلة الجسم، أما السمكة الذكر، فهي تلك الصغيرة الحجم، ذات الألوان الذهبية والصفراء الجميلة"، في حين ترى الزوجة عكس ذلك لأن "السمكة الأنثى أصل الوجود والمخلوقات" (فاضل، 2004)، الأمر الذي يدفع الزوج إلى اتهام زوجته بأنها متعصبة دائماً للأنثى.

وهذا التناقض يدفعهما إلى البوح بأحلامهما الضائعة منذ زمن بعيد عندما كان الزوج يحلم بالزواج من شاعرة أو رسامة أو عارضة أزياء طويلة، بينما كانت "عطرية" تفضل الزواج برياضي أو لاعب تنس أو لاعب كرة يعرف كيف يضع الهدف في مكانه بإحكام، وكانت تحس أن كل شيء في حياة المرأة هدف، مثل الفرح والسعادة والطفل. ويقود هذا البوح الزوجين إلى التطرق إلى موضوعة الخيانة الزوجية، فعدم خيانة الزوج لزوجته كانت مأساة بالنسبة له بعد أن بلغ من العمر ما بلغ، أما عدم خيانة الزوجة لزوجها فإنها أمر، بالنسبة إليها، لا يدعو إلى الأسف، على الرغم من الفرص التي كانت متاحة أيام الشباب. ولعل ذلك يشير إلى انحياز الكاتب وليد فاضل إلى المرأة، كما يستبطن ثقافة اجتماعية بطرياقية بالية تتساهل مع خيانة الرجل لزوجته، أو لعلاقاتها النسائية غير المشروعة، في حين تدين الزوجة على ذلك!

لا يأتي تحطيم حوض السمك في نهاية النص من طرف الزوج بأي حل كما كان يأمل: "كسرته كي أُنقذك من حوض السمك ووهم السمك" (فاضل، 2004)، لكن الموضوع بالنسبة

يعتمد النص على ممثل واحد، لكنه ليس مونودراما، لأن وجود شخصيات أخرى وهمية مثل (قردل القاضي) - بدلة الحاجب - بدلة أنيقة - الشخصية التي وراء المكتب - الحاجب الجلال) يدخلها المؤلف، كعناصر مكملة للبناء الدرامي، يكسر الطابع المونودرامي للنص. وتجري أفعاله في فضاء رئيسي هو السجن، تتفرع منه فضاءات أخرى كالبحر، الطابق الأول مكتب العلاقات الخاصة، المكتب الخامس الجناح الخامس، والطابق الخامس.

بطل هذا النص شخص وحيد من دون هوية في سجن غريب، أذابته قوانين المدينة المتعسفة فيه، يعيش صراعاً مع الحواجز والأسلاك التي تقيد حريته، ويحاول أن يجد مخلوقاً يحتفل معه ويحاوره، فلا يجد غير رشح على حائط الزنزانة اتخذ صورة قرد، فيقرر إخراجه من الجدار، بسلطة خياله، ويعطيه اسم قردل، ويهبه الحياة، ويجعل منه صديقاً في سجنه، ويقتسم معه الهواء الفاسد، ويعطيه شيئاً من طعامه وشرابه، ويشركه في سريره وفراشه وأوهامه وخوفه وقلقه.. ويتخذة رفيقاً في رحلاته الخارجية، عبر الأحلام، التي أوصلته إلى عالم الناس المخيف وإلى مدنهم المربعة، ويظل يحاوره طوال المسرحية، ويعرض حبه وصداقته على كل من يلتقيه من الناس، لكنه لا يلقى غير الأسلاك والاستفزات. لذلك يستعير ثوب الجنون لعل ذلك يرضيهم، فيقدم لهم فرجات مغرية مع قرده من دون جدوى، فالناس الذين يحاورهم لا يتفاهمون إلا بالأسلاك والحجارة. وتنتهي رحلته وهو يطلب من الناس صداقتهم ومعايشتهم، لأنه من دونهم سيموت بين الأسلاك والحجارة.

ولأن النص يؤديه ممثل واحد فإن بطله سيد الحفل الذي يجعل خياله وحركاته أدوات وظيفية للتعبير عن قضايا مجردة، كالحرية والأخوة والصداقة، ويسعى إلى تحريك خيال المتلقين، لا سيما أن النص بأكمله يعتمد على شخصيات خيالية، وما على المتلقين إلا أن يشاركوا أيضاً في الحفل، فيختلق هذه المخلوقات في ذهنه، ويرحل مع البطل في رحلته الطويلة.

يصور النص معاناة الإنسان في غياب الآخرين، "إذا كان سارتر يقول إن الجحيم هو الآخرون، فإن برشيد هنا يقول إن الجحيم هو بعد الآخرين عنه، فالبطل لم يستطع أن يحتفل، لأن الاحتفال لا يكون إلا مع الآخرين. لذلك، يكون الحجر هو البطل الذي احتفل وليس الإنسان. وكأن برشيد ينظر عملياً للاحتفالية من خلال هذا النص" (رمضاني، 2007). ويمكن أن يشير الجحيم، أيضاً، إلى الأنظمة والأيدولوجيات والتنظيمات التي أقامت بين الإنسان وذاته الكثير من الحواجز والعوائق والعلاقات المحددة. ثم إن النص ببطله الفرد يُعدّ تحدياً للنصوص المسرحية التقليدية التي تصبح فيها الشخصيات دُمى

للزوجة ليس بهذه البساطة فهي تعتقد بأنهما يعيشان في حوض سمك كبير هو البيت و"أن النجاة يكمن في تحطيم أسر المكان" (فاضل، 2004)، وهذا الموقف إن دلّ على شيء فهو يدل على نظرة الزوج المباشرة والبسيطة، بل والفجة، في حل المشكلة، بينما لا تنظر الزوجة إلى المشكلة بهذه البساطة، فهي بالنسبة إليها أكبر من ذلك بكثير، المشكلة بالنسبة إليها طريقة عيش لم تعد مقبولة ضمن جدران أربعة تضفي على الحياة رتابةً مقبلة، وللمرة الأولى يبادر الزوج إلى إيجاد حل مؤقت يتمثل بالذهاب في رحلة سياحية ترى فيها زوجته البحر، وترمي نفسها فيه كالسمكة، ويعلنان أن كلاً منهما يحب الآخر، وتنتظر هي منه أن يصطادها من البحر صيد سمك العصري! وكان مجرد هذا الطرح بالنسبة للزوجة أشبه بحبل نجاة ينقذها مما هي فيه من حياة مفرغة من كل معانيها. وفي الأخير يذهب الزوج إلى فراشه ويودع سمكة الذهبية الجميلة، وتصبح هي عليه بالخير، وكلاً منهما يحلم بأنه فعل كذا وكذا، وفي عقلها الباطن تشعر بأنه سمكة تسبح في بحر من الحرية، بحر الحياة الكبير، وتحقق ذاتها! لكن الرباط شديد والانفلات منه قد يكلف الضياع والندم. والحقيقة أن الزوجين غريقان متشبثان بخشبة واحدة لو تركها أحدهما غرق الآخر.

يبدو هذا النص، أول وهلة، أنه ينتمي إلى مسرح اللامعقول، لكن حواراته ومواقف شخصيته تقودنا إلى التعامل معه بوصفه نصاً ذا منحنى واقعي على صعيد البنية الدلالية، ومازجاً بين الواقعية واللامعقول على صعيد البنية الفنية. وهذه ليست مثليةً بالتأكيد بقدر ما هي طريقة يحاول الكاتب أن يعتمدها في أغلب نصوصه المسرحية. وقد سوغ ميله إلى مسرح اللامعقول في حوار أجري معه ذات مرة بأنه يعتقد "أن المعادل الفني للعالم الغرائبي، عالم الحقيقة الباطني، وعالم الرغبات العذراء، قبل أن تطالها أنامل الأنا العليا ومقص الرقيب... هو مسرح اللامعقول، الذي يعيد بمفرداته المتنوعة اكتشاف الإنسان، وينبه عن طريق الغرابة والدهشة إلى ما في السلوك الإنساني من زيف، وآلية..." (الخواجة، 2006). وفي هذا الصدد أيضاً يرى الباحث الدكتور علي سلطان أن وليد فاضل يجول في هذا النص وغيره من النصوص، دون رقيب، بين أحداث خارج العقل العادي، ويتفرد باللعب كما يشاء (سلطان، 2010).

5- "الناس والحجارة" لعبد الكريم برشيد

اقتبس عبد الكريم برشيد (1043) عنوان نصه المسرحي "الناس والحجارة" من الآية القرآنية الكريمة (يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا قُوا أَنْفُسَكُمْ وَأَهْلِيكُمْ نَارًا وَقُودُهَا النَّاسُ وَالْحِجَارَةُ عَلَيْهَا مَلَائِكَةٌ غِلَظٌ شِدَادٌ لَا يَعْصُونَ اللَّهَ مَا أَمَرَهُمْ وَيَفْعَلُونَ مَا يُؤْمَرُونَ) (التحریم: 6).

يتساءل: "كيف إذن نلتقي... كيف؟" (برشيد، 1987)، وهي محاولة لإيجاد الشكل الاحتفالي في الواقع غير الاحتفالي. ومن هذا المنطلق تحددت الحركة النفسية المتطورة لتكوين البناء الدرامي، وهي عرض مجموعة من المواقف النفسية التي تتكون منها شخصية البطل، فهو يتعرف إلى نفسه داخل السجن، فيعي خصاله، ونواقصه، ويؤكد ذاته كشخصية معروفة الأبعاد من خلال نقيضه "قردل" الذي يمثل الجانب الحيواني في الإنسان... يقول له: "أنا لم يعد بريطاني بك أي شيء، نعم لأنني تطورت، في حين بقيت أنت كما أنت" (برشيد، 1987). فتجميع التجارب اليومية قادت البطل إلى وعي داخلي حدد البنية الدلالية للنص، وكذا عملية التفاعل داخله، وهي عملية ليست تحويلاً للأيديولوجيا بقدر ما هي نقل لها من موقع إلى آخر، فقد تشكل وعيه الفردي أساساً تحت تأثير الوعي الجماعي، وهذا بالضرورة يتحدد من خلال خصائص النشاط الحيائي للجماعة التي وجد فيها، والتي شعر بأنه في احتكاك مستمر معها، لكن غياب الجماعة بشكل اضطراري، وإقامة الحدود بين الإنسان والإنسان جعل البطل يعبر عن نفسه في شكل شعوري.

لقد شعر البطل بالوحدة والغربة عندما عُزل عن الظروف الاجتماعية والتأخي الإنساني والجماهير المحيطة به، لذا فهو يجد في البحث عن الآخرين، قائلاً: "تخفيكم عني الظلمة والنور، ويبعدكم القرب والبعد معاً، فكيف نلتقي...؟ لا يجيبون" (برشيد، 1987). وهذا طبعاً بحث عن خلق تواصل بين الناس لأن الاحتقال شعور بالمسؤولية الاجتماعية، وهو ما يجعل النص لا يفسر ما نعلم، بل يكشف عما نهمل ويعمل على خلق مبدأ اتصالي في واقع محكوم عليه بغياب الناس وإقامة الحجارة، لذلك فعندما يضطلع البطل في النص بإبراز التناقض بين التصنع والزيف والأنانية ونظرته الطيبة فإنه ينطلق من إرادة تحقيق القرب من الناس.. يقول: "أريد أن أقرب منكم أكثر لتصلكم كلماتي وحركاتي... ولكن ذلك غير ممكن (يقترّب بعض الشيء، ولكنه من جديد يصطدم بالجدار الوهمي) المسافة قريبة.. هذا ما يبدو ولكن ما أبعدكم عني.. أبوابكم مغلقة (يطرق بيده باباً وهمية) إنكم لا تسمعون شيئاً أعرف ذلك، ومن أجل ذلك لا تجيبون، بيني وبينكم جدار من زجاج" (برشيد، 1987).

وهذا ما جعل النص لا يبنّي على أساس وحدة الحدث، بل على أساس وحدة أنا الشخصية المركزية الباحثة عن تكاملها الإنساني في المحيط الاجتماعي، تأكيداً لفلسفة الاحتفالية التي تعدّ المسرح احتفالاً وتواصلًا اجتماعيًا شعبيًا ووجدانيًا بين الذات، فهي تهدف إلى تقديم فرجة احتفالية عبر تفسير الجدار الرابع الذي يفصل الممثلين المحتفلين عن الجمهور المحتفل بدوره، ذلك أن المسرح في الأساس موعد عام يجمع في مكان

يحركها المؤلف والمخرج من خلال الخشبة الإبطالية، والجدار الرابع الذي يفصل بين الممثلين والجمهور. فكأن المسرح التقليدي إذن حجرة أخرى تحول دون تواصل الإنسان مع الإنسان.

إن نص "الناس والحجارة" نقد لمجتمع غير احتفالي: مجتمع تنوب فيه الأنا الجماعية. إنه صرخة ضد كل أنواع الحواجز - الأحجار - التي تحول دون الاحتفال الإنساني، ودعوة عملية ذكية إلى مجتمع احتفالي يعيش فيه الإنسان مع الإنسان، وليس مع الحجارة كما يصرح بذلك الممثل في نهاية المسرحية.

يبدأ النص بسرد قصصي يشرح فيه بطله تفاصيل حياته المرعبة بهدوء غريب ونفس طويل قائلاً: "لاستبدن بالكلمة وحدي... وسأحكي لكم عن قصتي... قصتي أنا مع الناس والحجارة" (برشيد، 1987)، ويأخذ المتلقين إلى موضوعات معنوية مطلقة، ويعرض مشكلة الحرية، وكيف وُضع في السجن، وعلاقة الإنسان بأقرانه، وفلسفة التاريخ، وتحليل ضمير الإنسان حين يخلو إلى نفسه في "وجود داكن مظلم مغمم باليأس، بالسأم والوحشة والقرف والضياغ" (برشيد، 1987)، فظفرته إلى المجتمع البشري مفعمة بالتشاؤم، نظرة مليئة بالفزع والتقزز "كل الأيام داخل الجدران، تصبح يوماً واحداً، كل الساعات تصبح لحظة... مجرد لحظة واحدة تنثر في النفس شعوراً واحداً هو الشعور بالاختناق والموت... لحظة بطيئة جداً... ثقيلة وطويلة كلحظة الاحتضار" (برشيد، 1987).

لكن هذه النظرة ليست نابعة من عين كبريتية آسنة بل من معين صافٍ يشفق على مصير البشرية، ويتخوف من المتلاعبين بهذا المصير "نفس الليل... نفس الأيام... نفس الساعات... نفس الهواء تعيش فقط يوماً واحداً، بل لحظة واحدة، وما كل الساعات الأخرى سوى نسخ باهتة باردة" (برشيد، 1987).

إن القلق هو العمود الفقري للتفكير الوجودي، وعلى هذا الأساس فإن نص "الناس والحجارة" يعرض، في صورة نتوء بارز، وعبر علاقة تناصية، الفكرة التي يعرضها نص مسرحية "الأبواب المغلقة" لسارتر، الذي يقوم على فكرة وضع ثلاثة أصدقاء في الجحيم، كل واحد منهم جلد للآخر، ليفترض أن العلاقات مع الآخر إذا كانت ملتوية وفاسدة، فإن الآخر بالنسبة له لا يكون إلا جحيماً، ففي نص "الناس والحجارة" يوجد البطل داخل السجن، وسيكون رفيقه في رحلته قردل. ويقع الإبحار على الرغم من غياب البحر والزورق والبحار. وفي ذلك يقول البطل مخاطباً قردل: "إننا نرحل الآن في زورق، لكن الشراع والموج والمجداف من ورق فقط" (برشيد، 1987).

وإذا عددنا نص "الناس والحجارة" رحلةً سرّية في باطن الإنسان، فإن التجربة تجدد في البحث عن الآخرين، فالبطل

فيه ما جرى له قبل دخوله السجن، وثمة الحوارات الثنائية بينه وبين "قردل" والبدلتين والشخصية التي وراء المكتب والحاجب الجلال، القائم على الجدل والوهم والافتراض، وأخيراً أسلوب مخاطبة المتلقي، وإيصال رسالته من خلاله إلى الناس. ويتميز المؤلف برشيد في تنقله بين هذه الأساليب بالسلاسة والإقناع والحرفية العالية.

خاتمة

إن جوس عالم النص المسرحي القصير من خلال هذه النماذج المسرحية المنتخبة من أدبنا العربي الحديث يتطلب من المبدعين والباحثين تكثيف الجهود في نصوصهم وفي دراساتهم، فالنص المسرحي القصير له خصوصية تتبع من قصره، فهو يكتب في صفحات قليلة، ويستغرق عرضه على المسرح وقتاً قصيراً يتراوح بين عشر دقائق ونصف ساعة، ولكنه يحدث أثراً كبيراً في نفس المتلقي، ففي المسرحيات القصيرة عينة الدراسة، قدم المبدعون إدانة للواقع السياسي والاجتماعي والاقتصادي من خلال حوارات داخلية وخارجية مكثفة، كشفت عن لغة دقيقة في معالجة واقع الشخصيات المسرحية المأزوم، وإن كنا قد لمسنا النزعة الخطابية أحياناً فيه، وخورجاً عن المؤلف، ولكن يبقى هذا النص المسرحي القصير أكثر النصوص قدرة على ملامسة دواخل الشخصيات والكشف عن واقعها وهواجسها وأحلامها.

واحد وزمن واحد بين فئات مختلفة ومتباينة من الناس، موعد يتم انطلاقاً من وجود قاسم مشترك يوحد بين الناس ويجمع بينهم داخل فضاء وزمان موحد (برشيد، 1989).

إن نص "الناس والحجارة"، في الوقت الذي يطرح أسئلة وجودية كبرى، أجوبتها غائبة أو مغيبية أو متعلقة بعالم الغيب بسبب التهمة غير الواضحة وغير المعقولة الموجهة للسجين، يشكل إدانة سياسية واجتماعية وتحريضاً لهدم الجدران القائمة التي تلاحق البطل في كل مشهد، وهو يصطدم بها في كل مكان، وصرخة احتجاج ضد كل الأيدولوجيات التي تغيب الإنسان، وتطمس حريته وكرامته، وتخفق احتفاليته، وتصادر الفرح والحوار المتواصل، لهذا ينتهي النص بالخطاب الإنساني الموجه إلى الناس: "يأيها الناس اقتحموا هذا الجدار... أريد أن أنزل إليكم.. قد يكون ملفي احترق حقاً. من يدري؟ ولكنني - أنا - أيها السادة غير قابل للاحتراق.. أبداً قل لهم يا قردل غير قابل للموت، غير قابل للنفي، غير قابل للأحكام الغيابية، قل لهم إنني غير قابل إلا لشيء واحد فقط، وهو أن أعيش مع الناس لا مع الحجارة" (برشيد، 1987).

يجمع حوار النص بين أكثر من أسلوب، طبقاً للموقف الذي يكون فيه بطله، فثمة المونولوج الداخلي الذي يعبر فيه عن مشاعره العميقة وأفكاره ومواقفه الدفينة، أو الصراع الذي يعتل في داخله، أو يكشف للمتلقي عن حقائق تتصل بما تعرض له من حيف وغبن، وثمة الحكى ذو الطبيعة السردية الذي يفصل

المصادر والمراجع

الكتب

- حمادة، أ. (1994) نظرية الدراما الإغريقية، ط1، القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر. ص 19.
- الخواجة، ه. (2006) "حوار مع الكاتب المسرحي وليد فاضل" في: الكاتب المسرحي وليد فاضل: أدباء مكرمون، لمجموعة باحثين، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب. ص 127.
- رمضاني، م. (2007) مسرح عبد الكريم برشيد، التصور والإنجاز، ط1 بركان (المغرب): مطبعة ترفية. ص 16، 146.
- ستريندبرغ، أ. (2013) 3 مسرحيات، ترجمة فاضل الجاف، ط2 الشارقة: الهيئة العربية للمسرح.
- صقر، م. (2015) المسرح القصير، ط1 الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة المسرح العالمي، عدد سبتمبر/نوفمبر. ص 15، 19.
- العاني، ي. (2008) الصرير. خمس مسرحيات قصيرة، ط1 دمشق: دار المدى، ص 54، 62، 65.
- عبد القادر، ف. (2003) من أوراق نهاية القرن. غروب شمس الحلم، ط1 دبي: مؤسسة سلطان بن علي العويس الثقافية. ص 162.
- عيد، ك. (2006) أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، ط1
- الأنباري، ص. (2002) البناء الدرامي في مسرح محيي الدين زنكنه، ط1 بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة. ص 76.
- براسه، ك. (2000) مقدمة كتاب: خمس مسرحيات عربية مصرية من فصل واحد، ط1 - Museum Tusculanum prees & Karl- Denmark: G.Press. p V11
- برشيد، ع. المسرح الاحتفالي، ط1، مصراتة (ليبيا): الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، 1989، ص 31.
- تيمور، م. (2000) "الصعلوك" في كتاب: خمس مسرحيات عربية مصرية من فصل واحد، ط1 - Museum Denmark: G.Press. p V11
- جان، ج. (2006) قراءات في النص المسرحي السوري، ط1، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب. ص 9.
- الحكيم، ت. (2000) مقدمة كتاب: خمس مسرحيات عربية مصرية من فصل واحد، ط1 - Museum Tusculanum prees & Karl- Denmark: G.Press. p V11

فصول، العدد الأول. ص 326.
 طليمات، ز (8 ديسمبر 1941) "ظواهرات نفسية في مسرحيات
 محمود تيمور"، القاهرة، الرسالة، العدد 440. ص 1486.
 الطماوي، أ (15 ديسمبر 1990) "مسرحية مجهولة لخليل مطران..
 العلاج بالشنق"، القاهرة: القاهرة، العدد 110-111. ص 74.
 عطية، ن (1 أبريل 1964) "مقدمة ترجمته لمسرحية "المغنية
 الصلحاء"، القاهرة: المجلة، العدد 88. ص 62.

الصحف

أحمد، م. (7/9/2012) "جثة على الرصيف.... ونوس برؤية
 عبثية"، دمشق: جريدة تشرين. العدد 12361.
 حافظ، ص. (2015/01/31) "حضور المسرح العربي.. في العالم"،
 الجزائر: جريدة الأيام، العدد 2456.
 خضر، غ. (17/2/2011) "المسرحية ذات الفصل الواحد.. قراءة
 في طبيعتها وخصائصها، بغداد: جريدة الاتحاد، العدد 63452.
 مخلف، ش. (2013/11/5) "مسرح تنيسي وليامز"، بغداد: جريدة
 المدى (ملحق منارات).
 نافع، ض. (2013/9/16) "حول إحدى مسرحيات تشيخوف
 المجهولة"، بغداد: جريدة المدى، العدد 2894.

شبكة الإنترنت

آتاي، ج. (د. ت) "في الكمين"، ترجمة نصرت مردان، مجلة الفنون
 المسرحية الإلكترونية www.theaterarts.boardconception.com
 سلطان، ع. (2010/5/25) "النساء في مسرحيات وليد فاضل"
www.startimes.com
 الموسوعة الحرة ar.wikipedia.org
 ناصر، ن. (2009) "المراحل الفنية عند سعد الله ونوس"،
www.odabasham.net

www.amazon.com

المراجع الأجنبية

Dunn, F.1996. Tragedy's End. Closure and Innovation in
 Euripidean Drama, London: Oxford University Press. P:
 25.
 Martinus, E.2012. "Strindberg in my Life", Amsterdam:
 Swedish Book Review, issue 2. P: 57.

الاسكندرية: دار الوفاء لندنيا الطباعة والنشر. ص 653، 658.
 فاضل، و. (1992) سوناتا الخريف والدمية، ط1 دمشق: منشورات
 اتحاد الكتاب العرب.
 فاضل، و. (2004) رجل وامرأة في حوض السمك، ط1 دمشق:
 منشورات اتحاد الكتاب العرب.
 فرج، أ. (1970) صوت مصر. أربع مسرحيات من فصل واحد،
 ط1 القاهرة: دار الكاتب العربي.
 فرج، أ. (1985) أقتعة القلق.. مسرحيات قصيرة، ط1 القاهرة: دار
 الكاتب العربي.
 فرج، أ. (1986) الشاهد الأخرس. مسرحيات من فصل واحد، ط1
 القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
 القيسي، ج. (1979) مسرحيات، ط1 بغداد: دار الحرية للطباعة.
 القيسي، ج. (1988) وداعاً ايها الشعراء، ط1 بغداد: دار الشؤون
 الثقافية العامة.
 القيسي، ج. (1991) ومضات من خلال موشور الذاكرة، ط1 بغداد.
 دار الشؤون الثقافية العامة.
 نجم، م. (1963) المسرح العربي دراسات ونصوص، يعقوب صنوع،
 ط1 بيروت: دار الثقافة للطباعة والنشر والتوزيع. ص 47.
 نيكول، أ. (2000) المسرحية العالمية، ج1، ترجمة عثمان نويه،
 ط1 القاهرة: هلا للنشر والتوزيع. ص 28.
 نيكول، أ. (2000) المسرحية العالمية، ج2، ترجمة محمود حامد
 شوكت، ط1 القاهرة: هلا للنشر والتوزيع. ص 57.
 ونوس، س. (1996) الأعمال الكاملة، المجلد الأول، ط1 دمشق:
 الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع. ص 291-292، 299،
 301.

الدوريات

برشيد، ع (نيسان 1987) "الناس والحجارة"، بغداد: أسفار، العدد
 12. ص 110.
 بنتر، ه (1 كانون الثاني 1981) "ليلة"، ترجمة محمد الظاهر،
 دمشق: الآداب الأجنبية، العدد 26. ص 189-202.
 بوشكين، أ، (1 يناير 2002) "الفارس البخيل"، ترجمة عدنان
 جاموس، دمشق: الآداب الأجنبية، العدد 109. ص 192.
 (الحكيم، ت (9 فبراير 1942) "ابليس" القاهرة: الرسالة، العدد 449.
 رجائي، ن (1 يوليو 1964) "مقدمة ترجمته لمسرحية "الأقوى"
 لسترنديبرغ، القاهرة: الثقافة، العدد 25. ص 48.
 صالح، ف (1 يناير 1995) "مسرح سعد الله ونوس"، القاهرة:

The Short Dramatic Script in Modern Arab Literature: (Selected Models as A Sample)

*Sabha Ahmad Alkam, Maha Mahmood Al-Autoom **

ABSTRACT

This study aims to analyze five short Arab Play texts: “Al-Su`look” (The Tramp) by the Egyptian writer Mohamoud Taymour, “Jutha Ala El-Raseef “ (A Corpse on the Sidewalk) by the Syrian writer Sa`adallah Wanous, “Al-Sareer” (The Creak) by the Iraqi writer Yusef Al-Ani, “Annasu wal Hijarah “ (People and the Stones) by the Moroccan writer Abdul-Kareem Barsheed, and “Rajulun wa Imra`a Fi Hawd El-Samak” (A Man and a Woman in the Fish Aquarium) by the Syrian writer Waleed Fadel. Before analyzing the plays, the study introduced a theoretical framework about the short play: its definition, characteristics and roots, as well as the modern short play in both the western and the Arab world.

Keywords: Short Play, The Tramp, a Corpse on the Sidewalk, The Creak, People and the Stones, A Man and a Woman in the Fish Aquarium.

* Faculty of Arts, Al-Zaytoonah University of Jordan; and Language Center, The University of Jordan. Received on 21/10/2015 and Accepted for Publication on 2/2/2016.