مسرحة القصة القصيرة الفلنكات

للكاتب محمد عبد الحافظ ناصف نموذجا

The dramatization of the short story "Al-flanfat "
as a model ,by Mohammed Hafez

د/أمانى جميل على العطار

مدرس الإعلام التربوي-كلية التربية النوعية جامعه طنطا
amany.elatar@sed.tanta.edu.eg

ملخص البحث:

يهدف البحث إلى التعرف على مسرحة القصة القصيرة وتقنياتها، وكيف تتم عملية المسرحة، وذلك بالتطبيق على قصة الفلنكات ونصها الدرامي الممسرح للكاتب محمد عبد الحافظ ناصف.

ينتمي البحث إلى الدراسات الوصفية، وقد أفدتُ من كلٍّ من: المنهج التحليلي، والمنهج المقارن

توصلت الدراسة إلي عدد من النتائج، أهمها هي :

- اعتمد "عبد الحافظ" خلال مسرحته لقصة الفلنكات على نفس العنوان، للدلالة على التشابه في الفكرة والمضمون لكلا العملين.
- وفق عبد الحافظ في إضافة كثير من الشخصيات ـــ وإن كان حضورها افتراضاـــ فقد أثرت في تصاعد الحدث الدرامي بل اثقلت الحدث والحوار مثل الاب، الام، المحكم، والموظف، فأكدت على صور القهر الذى يتعرض لها الانسان في المجتمع.
- اهتم "عبد الحافظ" بالرمز وبلورته في القصة والمسرحية إلا أنه كان أشد قوة ووضوحا وتأثيرا في المسرحية من القصة كي يؤكد على حاله الاجبار التي يعيشها المثقف.
- وظف "عبد الحافظ" التناص في كلا العملين ليؤكد على الصورة القاتمة للمجتمع وما يعانيه المثقف من انعدام لحرية الرأي، فقدان الانتماء، وانعدام الهوية، إلا انه وظفه في المسرحية بشكل أوضح من البداية مع "الهامش المسرحي" الى نهاية المسرحية.

الكلمات المفتاحية:مسرحة، القصة القصيرة، الفلنكات، محمد عبدالحافظ.

مقـدمـــة

تعَد الفنون – على اختلاف أنواعها – نسيجًا متكاملًا يخرج من رحم واحد، وتتداخل الأجناس الأدبية وتتلاشى الفواصل بين أنواع الكتابة المختلفة، سواء الأدبية أو الدرامية، لتنتج لنا نسيجًا يعبر عن حاضرنا ومستقبلنا.

إن المسرح – كسائر الأجناس الأدبية – طاله التداخل، كونه فنًّا جامعًا شاملًا كلَّ الفنون، ومن هنا ضم في فضائه الأجناس المتداخلة المختلفة، "وتقتضى أبجديات التطور أن يحصل هناك نوع من التلقيح الأجناسي من أجل المد الجمالي الثقافي بين الأجناس" (دياب قدير، 2009، 389)، هذا التلقيح أدى إلى أن نجد في كل جنس عناصر نوعية دخيلة على النوع المهيمن الذى ينتمي إليه، ففي نصوص القصة القصيرة ثمة حضور لعناصر المسرحية، كما أن في الرواية حضورًا مسرحيًّا شعريًّا (لؤي على خليل، 2009، 161).

"لقد أصبحت العلاقة الجدلية بين المسرح والأدب عبارة عن علاقة شراكة وإثراء، ومزاحمة الأول فيها للثاني، لا تحمل إطلاقًا طابع "القتل"، وإنما طابع اللعبة الفنية المشحونة بالتغير والتبديل على كل الجوانب"(ميخائيل سموليانيتسكى، 2000، 25).

القصة جنس أفاد واستفاد من المسرح، بوصفه الفن الأرحب والأكثر تقبلًا للفنون، ولأن كلًّا منهما لديه الرغبة في الإفادة من تقنيات الآخَر فقد ظهرت في السرديات النقدية ما اصطُلِح عليه بمسرحة القصة؛ أي تحويل القصة إلى مسرحية، عن طريق معدٍّ أو دراماتورج.

حظيت مسرحة القصة القصيرة باهتمام المبدعين المصريين، وبدأ أول مهرجان مسرحي مصري للقصة القصيرة بعنوان "مسرحة القصة القصيرة" بإقليم شرق الدلتا الثقافي بمدينة المنصورة عام 1984م(*)، وكان يتم اختيار خمسة قصَّاص، يُمَسْرَح لكل قاصٍّ عملٌ أو عملان، ومن أوائل القصص القصيرة التي مُسرِحَت(†) "الضحية" لمحمد خليل، قام بمسْرحتها فؤاد نور بمسرحيةٍ تحمل العنوان نفسه.

أمَّا عن الأسباب التي دعت إلى مسرحة القصة القصيرة في هذا الوقت فيقول محمد خليل(‡): "وجدنا أن القصة تخدم المسرح بشكلٍ كبير، خاصة إذا نظرنا للأمر من منطلق ثراء النص القصصي بالمعطى الدرامي، الّذي يُسهّل على كاتب النص المسرحي عملية الإعداد، فتصبح مسرحة القصة عملية اختزالٍ للأحداث وتقديمها على ألسنة المُمثلين وحركاتهم، كما تضيف عملية مسرحة القصة القصيرة لشعبية كتاب القصة وتساعدهم على انتشار أعمالهم بين الجماهير والقراء، خاصة وأن الفترة التي عرض فيها المهرجان للمرة الأولى في مطلع الثمانينات كانت ما تزال تشكو من انتشار الأمية بين الجماهير، من ثم تولدت أهمية توظيف فن القصة القصيرة والقيام بعملية المسرحة ليساعد على توظيف وتجنيد الفنين في المشاركة في التوعية الثقافية بصفة عامة بين جمهور المتلقين".§

توالت المهرجانات وانتشرت في بعض الأماكن والمحافظات؛ ففي عام(1991) أقام م. اتحاد نشء وشباب عمال مصر مهرجانًا للقصة القصيرة الممسرحة، كما قدمت ثقافة دمياط والشرقية التجربة نفسها، وقام اتحاد كتاب مصر بتنفيذ مهرجان "مسرحة القصة القصيرة" أيضًا في عام(2010/ 2011)، إلا أن هذه المهرجانات لم يُكتَب لها الاستمرار طويلًا، قد يرجع هذا لتغير القيادات الإدارية المنوط بها إقامة مثل هذه الأنشطة المتميزة، إلى جانب بعض الأقلام التي اعترضت على مسرحة القصة القصيرة، وهذا في حد ذاته تقييدٌ لحرية الإبداع، فالمسرحة عملية إبداعية تستحق التنويه والإشادة، وهذا النقد هو ما عطل عملية التلاقح بين الأجناس الأدبية والمسرح.

* - انظر الملحق رقم (1) مهرجان مسرحة القصة القصيرة الأول في مصر.

† - انظر الملحق رقم(2)، جدول بالأعمال الممسرحة في مهرجان القصة القصيرة الأول بالمنصورة.

‡ محمد محمد خليل كاتب وقاص مسرحي، وهو الرئيس الأسبق للعلاقات العامة بالغرفة التجارية للدقهلية، بالمنصورة، له كثير من المؤلفات في مجال القصة القصيرة والمسرح والرواية والدراسات الأدبية والنقدية.

§ لقاء مع الأستاذ محمد خليل صاحب فكرة مهرجان مسرحة القصة القصيرة، 2019/12/21م.

شهدت الساحة المسرحية المصرية في الفترة الأخيرة "نشاطًا بارزًا وظهورًا للكثير من الفرق الشبابية التي تأخذ من الروايات والقصص الأدبية مادة لمسرحياتها، خاصة في عام 2019، وقُدِّر عدد تلك المسرحيات التي تم إعدادها، عن رواية أو قصة أو مسرحية، بخمسين مسرحية"(بوابة الأهرام، 2020).

لاحظتُ أنه على الرغم من أهمية مسرحة القصة القصيرة إلا أنه – حسب اطلاعي– لم يتناولها باحث مصري أو عربي بالدراسة، وما قُدِّم من إنتاج علمي عن مسرحة (الرواية، الشعر ، القصة)، اعتمد فيه باحثون على أعمال عالمية أو عربية ذات مكانة أدبية وشهرة ، ولم يتناول أحدٌ بالدراسة المسرحةَ إذا كان مؤلِّف العمل الأدبي "القصة القصيرة" هو نفسه مؤلف العمل الدرامي "المسرحية".

لذا بدتْ لي أهميةُ أن أتناول أحد الكتاب الذين اهتموا بتطويع القصة للمسرح، والإفادة من المسرح في بناء القصة القصيرة، فمِصر تزخر بالأدب والأدباء الذين أثرَوا الساحة الأدبية والثقافية بالعمل الروائي والقصصي المتميز والمتنوع، لكن قلما نجد من يسخر هذه الأعمال الروائية والقصصية في إنتاج عمل مسرحي أو منتج فني.

وقع اختياري على الكاتب محمد عبدالحافظ أحد الكتاب المعاصرين الذى ينتمي إلى جيل الثمانينيات، والذى حمل على عاتقه قضايا مجتمعه، بالإضافة إلى التصدي لعصر الانفتاح وما ترتب عليها من متغيرات وتطورات على كافة نواحي المجتمع، ولقد امتاز محمد عبد الحافظ باطلاعه على العديد من الفنون الأدبية والفنية ولا سيما المسرح بوصفه أكثر الفنون الداعية إلى التجريب، مما جعل لكتاباته طابع خاص، فحين تقرأ ما يكتب في الأنواع الأدبية كلها تجده قاصًا في المسرح ومسرحيًّا في القصة، إلا أن كثيرين لا يعرفونه.

لقد وجدتُ – في أثناء قراءتي النقدية للإنتاج الأدبي والمسرحي للكاتب محمد عبدالحافظ – أنه قام بمسرحة أربعة أعمال قصصية، هي: (الفلنكات) و(حكاية) و(السبورة الغاضبة) و(ساعتي تكذب)، ومسرَحَهم إلى (الفلنكات) و(رقصة الفئران الأخيرة) و(السبورة الغاضبة) و(ساعتي تكذب).

وقصرت الباحثة دراستها على قصة الفلنكات ونصها الممسرح، ليس فقط لأهميتهما الفنية والأدبية حيث نالت قصة الفلنكات جائزة محمود تيمور للإبداع القصصي ضمن المجموعة القصصية الفاوريكا، وجائزة المجلس الأعلى للثقافة عام(2002)، علاوة على أن مسرحية "الفلنكات" قد حصلت على جائزة التأليف المسرحي من المجلس الأعلى للثقافة عام(2004)، وإنما كذلك لكونها المسرحية الوحيدة التي استهدفت جمهور الكبار.

يتبادر إلى الذهن سؤال: ما السبب الذي جعل الكاتب يكتب القصة أولًا ثم يقوم بمسرحتها؟ فإذا كان يمتلك الفكرة منذ البداية لماذا لم يكتب المسرحية أولًا؟ يقول ناصف: "لم تكن فكرة الفلنكات منذ راودتني أول مرة محض فكرة عابرة ولا حدساً قدر لذهنيتي الإمساك به في لحظة من لحظات مطاردات تلك الذهنية لحدوسها الشاردة، بل إنها تولدت عبر رموز استكملت صورتها في قصة الفلنكات ثم خضعت، بمرور الأيام، لعمليات تحكم الوعى فيها لتحرير الرمز من الأطر التي تحتسبه والتي تحد من حركتيه ضمن مساحة محدودة زمانياً ومكانياً، بغية الوصول

إلى طريقة أكثر تلاؤمًا مع فكرتي، خصوصاً وقد زادتني الأيام يقينية من أن عالم فكرتي أوسع من أن يضغط في شكل أدبى يعتمد أول ما يعتمد، أساسًا ثابتًا له، الاختزال والتركيز، وأن صراعها أحوج ما يكون إلى الشكل الدرامي، لاتصافه بالعنف، منه إلى الشكل القصصي الذى قيدها فيه".

مشكلة البحث:

يتفق الشكل البنائي للكتابة الأدبية في كلٍّ من المسرحية والقصة القصيرة، فنجد الحكاية في كل منهما تعتمد على الشخصية والصراع والحبكة، إلا أن القاص لديه حرية في الانتقال عبر الزمان والمكان أكثر من المسرحي الذي تقيده خشبة المسرح.

كما أن القاص يستطيع أن يعبِّر بحرية عن بواطن النفوس وما يجول بخاطر كل شخصية عن طريق السرد، أما المسرحي فلا يستطيع الإفصاح عن تلك الأمور الباطنة إلا من خلال شخوصه المسرحية التي تعبر عما تشعر به من غير تدخل منه.

مما سبق يمكن اعتبار مسرحة القصة القصيرة "تحويلها إلى مسرحية" اختبارًا حقيقيًّا للمسرحي؛ لأنه لا بد أن ينتقي من العمل القصصي ما يلائم طبيعة المسرحية، والبُعد عن الأجزاء التي تصعُب مسرحتها، كما أنه مطالب بصياغة عمله المسرحي برؤية مختلفة عن رؤية القصة الأصلية، وإلا اتُّهم بالتقليد وتشويه العمل الأصلي، ومن هذا المنطلق أحاول قراءة مسرحية "الفلنكات" للكاتب محمد عبد الحافظ ناصف، وهي مسرحة لقصته القصيرة "الفلنكات".

مما سبق يمكن تحديد إشكالية البحث من خلال التساؤل الرئيس: **إلى أي مدى استطاع الكاتب محمد عبد الحافظ ناصف بلورة النص القصصي القصير لنص مسرحي جديد؟**

تساؤلات البحث:

1- هل حافظ الكاتب على العنوان ودلالته في العملين؟
2- هل حكاية القصة القصيرة هي نفسها فكرة النص الدرامي الممسرح؟
3- هل اعتمد الكاتب على نفس البداية في العملين؟
4- إلى أي مدى حافظ الكاتب على مضمون القصة في النص المسرحي؟
5- هل أضاف الكاتب شخوصًا جديدة في النص المسرحي أم حافظ على شخوص القصة القصيرة أنفسهم؟
6- ما التقنيات الفنية التي اعتمد عليها الكاتب لمسرحة القصة القصيرة ؟
7- هل حافظ الكاتب على الزمان والمكان في العملين؟
8- هل تتشابه دلالة الزمان والمكان في القصة القصيرة مع دلالتَيْهما في النص الممسرح؟
9- إلى أي مدى حافظ الكاتب على الصراع؟

10- لماذا لجأ الكاتب إلى القصة القصيرة بصفتها مصدرًا لكتابة نصه المسرحي؟

11- هل يعد النص الممسرح عن قصة قصيرة نصًّا إبداعيًّا مستقلًا؟

12- ما الشكل الفنى الذى اعتمد علية الكاتب عند مسرحة القصة؟

أهمية البحث:

1- أهمية الموضوع الذى يتناوله البحث وهو مسرحة القصة القصيرة.

2- إلقاء الضوء على كاتب مسرحي لم يحظ بعد بالشهرة التي قد يستحقها.

3- يفيد البحث دارسي المسرح والعاملين في الحقل المسرحي.

أهداف البحث:

1- تعرُّف مسرحة القصة القصيرة وتقنياتها .

2-تعرُّف كيف تتم عملية المسرحة .

3-تعرُّف العلاقة التي تربط بين المسرحية كجنس ادبى والقصة كجنس أدبي أخر بالتطبيق على قصة الفلنكات ونصها الممسرح للكاتب محمد عبدالحافظ ناصف.

4-تعرُّف الفروق بين عناصر البناء الدرامي لكلا من القصة والمسرحية.

مصطلحات البحث:

مسرحة:

- عرَّف "**باتريس بافيس**" في قاموسه المسرحي مفهوم المسرحة بأنه "اقتباس نص ملحمي وشعري وتحويله إلى نص درامي، أو إلى مواد خاصة بالمسرح" (ميشال.ف.خطاب ،2015، 193).
- قدَّمت "**أنا وبرسفيلد**" مفهومين للمسرحة:

1- تحويل نص غير مسرحي (رواية أو ملحمة) إلى نص من أجل الخشبة.

2- تكوين مجموعة من العلامات على الخشبة، توحي بأننا في المسرح "(Anne ubersfeld, 1996, 40).

- عرَّف "**محمد جلال**" المسرحة قائلًا: "التي هي أقرب ترجمة عربية لهذا المصطلح مشتقة من الفعل (مسرح) الذي يستدعي في ذهن المتلقي معنى تحويل وإعداد مادة أدبية أو فنية أو حدث من الحياة اليومية للمسرح، وهو ما يطابق باللغات الأجنبية كلمتي dramatization،theatralisation، فيقال مسرحة القصة أو مسرحة الرواية... الخ"(محمد جلال، 27،2013).
- ويمكن تعريف "المسرحة" إجرائيا في هذا البحث على أساس أنها" تحويل نص أدبى(قصة أو رواية أو شعر)، إلى نص درامي مسرحي يمزج بين مفردات فن المسرح ودلالات النص الأدبي ومعطياته دون الاخلال بالسياق العام للعمل الأدبي.

محمد عبدالحافظ ناصف [*]:

كاتب مسرحي وقاص وسيناريست ومترجم، شغل عدة مناصب منها أنة عمل مدير عام ثقافة القليوبية، ورئيس إقليم شرق الدلتا الثقافي، رئيس إقليم القاهرة الكبرى وشمال الصعيد الثقافي...وغيرها، كتب العديد من المسرحيات منها: طلوع النهار أول الليل(1998)، جماعة رؤى (2000)، أرض الله (2008)، وداعا قرطبة (2004)، الفلنكات (2003)، حضرة صاحب البطاقة (2007)، مينا أمير الحياة، نصف امرأة (2015)، مصر إيجار جديد. كما كتب مسرحيات للطفل منها: ساعتي تكذب (2009)، سجين الهاء والواو (2008)، وبرنيطة للأرض (2009).

نال محمد ناصف العديد من الجوائز في مجال المسرح منها: جائزة محمد تيمور للإبداع المسرحي عن مسرحية "المخنثون" عام(1994)، ونفس الجائزة عن مسرحية "طلوع النهار أول الليل" عام(1998)، ونفس الجائزة أيضاً عن مسرحية "وداعا قرطبة" عام (2003)، وفاز أيضاً بجائزة التأليف المسرحي من المجلس الأعلى للثقافة عن مسرحية "النهر" عام (2000)، ونفس الجائزة عن مسرحية "أرض الله" عام(2001)، ونفس الجائزة أيضاً عن مسرحية "الفلنكات"، كما نال جائزة رابطة العالم الإسلامي عن مسرحية "سجين الهاء والواو"، وجائزة سوزان مبارك في مسرح الطفل. وعرضت لمحمد ناصف عدة مسرحيات هي: "طلوع النهار اول الليل" مسرح الهناجر سنة (2005)، و"الفلنكات" (المسرح القومي)، و"وداعا قرطبة" (لفرق: طنطا، وبنى سويف، والمنوفية)، و"طلوع النهار "(للفرقة القومية بسوهاج)، كما عرضَت له مسارح قصور الثقافة مسرحيات: "رقصة الفئران الأخيرة"، "النهر"، و"حضرة صاحب البطاقة" ،و"باب الجنة".

كما كتب محمد ناصف القصة القصيرة، والرواية، وسيناريوهات مصورة للأطفال، وله أيضاً عدة ترجمات، كما صدرَّ له عدة مؤلفات نقدية.

حدود البحث:

أ- **الحدود الموضوعية**: تناول البحث مسرحة القصة القصير في أعمال **"**محمد عبد الحافظ ناصف**"**.

ب- **الحدود الزمنية**:تتمثل في الزمن الذي كَتَبَ خلاله الكتاب "محمد عبد الحافظ ناصف" قصة ومسرحية "الفلنكات" عينة الدراسة، وتمتد من(1998-2003م).

نوع البحث ومنهجه:

ينتمي البحث إلى الدراسات الوصفية، وقد أفدتُ من كلٍّ من: المنهج التحليلي الذي ساعد في تحليل كلٍّ من النص المسرحي والقصة القصيرة (من حيث البناء)، والمنهج المقارن للوقوف على أوجه التشابه والاختلاف بين

* مقابلة للباحثة مع أ/محمد عبدالحافظ ناصف،2019/1/4م.

قصة "الفلنكات" لمحمد ناصف كعمل أدبي والنص الدرامي الذى مسرحة، مع عقد مقارنات لهذين العملين؛ كما لجأتُ إلى أدوات المنهج السيميولوجى في فَهم الدلالات والعلامات في تحوُّل العمل من القصة القصيرة إلى نص درامي ممسرح.

الإطار النظري:

مسرحة القصة القصيرة:

تطوُّر الأنواع الأدبيَّة وتداخلها من الظواهر اللافتة للنظر، وبخاصَّة في العصر الحديث، وضعفت الدعوةُ للتمسُّك بقواعد النوع مع مرور الوقت، حينما أدرك الأدباء أنَّ الأدب يجب أن يكون بلا قيود، تلك القيود التي تقف عائقًا أمام الإبداع وتجعل من الأديب مجرد مقلد ولا يخرج عن الأنماط القديمة، فتصبح هذه الأشكال الأدبيَّة مُتشابهة ومستنسخة من بعضها البعض، ممَّا يجعلها تفقد حيويتها وتبعث الملل في نفوس قرائها، بعدما لا يجدون فيها شيئًا جديدًا غير مألوف يثير اهتمامهم.

ولم يقف التطوُّر عند "حدود تداخل الأنواع الأدبيَّة الذي يُبقي على النوع الأدبي مُحتفظًا بهويَّته التي تُميزه عن غيره ...، ولكنْ هنالك أنواع أدبيَّة خرج فيها التداخل عن الحدود؛ بحيث أصبح ذلك النوع يتنازع عليه أكثر من نوعٍ أدبي، ورُبَّما نجد ذلك في بعض القصص التي سمَّاها مبدعوها القصَّة الممسرحة أو المسرحيات التي اصطلح على تسميتها مسرحة القصة"(حسن دخيل الطائى، 2019، 42).

"إن المسرحة فن وليد ربما اقتضته بعض الظروف المتعلقة بالحاجة إلى الاستفادة من نجاح القصة المُمسرحة، أو إبهار الفكرة التي تقدمها وشدة تأثيرها على المؤلف الذي يعيد صوغها"(أحمد كريم بلال، 2016)، وتحقق المسرحة نجاحًا حقيقيًّا عندما يكون المُمسرح أمينًا في توصيل العمل الأدبي إلى الجمهور والحفاظ على روح العمل.

إن مفهوم المسرحة من المفاهيم التي يصعب تعريفها، لأنها تستخدَم في سياقات متنوعة ومختلفة، ويؤكد "باترس بافي""أنة ابتداء من القرون الوسطى أصبح بالإمكان الحديث، فى مسرح الأسرار، عن مسرحة الإنجيل، كما أن المسرح الإليزابيثي يهوى اقتباس حكايات المؤرخين(Plutarque) ، وفي القرنين الثامن عشر والتاسع عشر تمسرحت الروايات الناجحة لأمثال ديكنز (Dickens)،سكوت (Scon) وغيرهم"(ميشال.ف.خطاب ، 2015، 193).

أما في الغرب فقد ظهر مفهوم المسرحة فى القرن العشرين، "ويعتبر المسرحي الروسي نيقولاي إيفرينوف (1875–1954) أول من استخدم هذا المصطلح عام 1922، وقد اشتقه من صفة مسرحي بالروسية teatralnost للدلالة على ماهية المسرح وما يشكل جوهره" (ماري إلياس، 1997، 27).

أما في عالمنا العربى "فلا يوجد تعرف لكلمة مسرحة في قواميس اللغة العربية مثل: المعجم الوجيز مختار الصحاح، والمعجم الوسيط. وذلك باعتبار أن المسرح فن وافد على البلاد العربية يكاد يجمع الباحثون على أن المسرح فن وافد على الثقافة العربية، وعلى أن العرب لم يعرفوه قبل حملة نابليون على"(عثمان جمال الدين عثمان محمد،حامد محمد ،18،2015)

أكدت (أسماء عبد الفتاح يحيى، 2009، 8–11) أن ظاهرة المسرحة ظهرت في مصر في بداية الستينيات؛ إذ كانت الحاجة ملحة إلى المسرحة، فكان المؤلفون المسرحيون في هذه الأثناء لا يتعدون العشرة، وأرجعت ظهور جيل من المؤلفين المسرحيين الذين اعتمدوا على المسرحة مصدرًا لكتابة نصوصهم إلى:-

1- أن أغلب المؤلفين المسرحيين الموجودين يبدعون أشكالًا فنية أخرى وليسوا متفرغين تمامًا لكتابة المسرح.
2- الحاجة الملحة إلى الحصول على نصوص تفي بحاجة السوق، إذ كانت الحبكة والشخصيات والأحداث جاهزة، لا يقومون إلا بتحويلها إلى حوار.
3- زيادة عدد الفرق وقلة عدد الكتاب المسرحيين المتخصصين في الكتابة للمسرح.

انحسرت ظاهرة المسرحة مع توقف مسرح التليفزيون وانخفاض الإنتاج المسرحي بشكل عام بعد نكسة 1967، إلا أن مظاهر المسرحة عادت بشكل واضح مع بداية التسعينيات حتى يومنا هذا.

لاقت المسرحة – شأنها شأن أيَّة ظاهرة جديدة – التأييد والمعارضة؛ أما عن الجانب المعارِض فأكد أن تحويل الأدب إلى المسرح سلاح ذو حدين، فإذا قام أشخاص ليسوا على كفاءة أدبية ومسرحية عالية بتحويل الأعمال الأدبية إلى عمل مسرحي فإن العمل الأدبي يصاب بتشويه، كما أن الفن المسرحي خسر جزءًا كبيرًا، وأصبح نشاطُ المسرح سوقًا تجارية كبيرة.

أما الجانب المؤيد فأكد أن المسرحة استطاعت زيادة الإنتاج المسرحي وزيادة عدد الفرق المسرحية التي وصلت إلى الشوارع والأزقة.

ويبدو لي أنه على الرغم من المساوئ التي يراها النقاد في ظاهرة المسرحة إلا أن لها مميزات لا يمكن إغفالها، على النحو التالي:-

1- زيادة رقعة الإنتاج المسرحي والوصول لقاعده أكبر من الجماهير.
2- نشر الأعمال الأدبية بشكل أوسع.
3- زيادة ثقافة المتلقي.

4- النص الأدبي إذا تحول إلى نص مسرحي فإنه يفيد المسرح والأدب معًا.

"تقترب القصة القصيرة من المسرحية في حرفيتها المكثفة وفي تماسك قالبها المتين وفي اعتمادها على عنصر الحركة وفي اللمسات المركزة وفي تصوير الشخصية وفي مشكلات تطوير هذه الشخصية"(محمد عبد الحليم غنيم، 2001، 56)، فيشكل التكثيف عاملًا أساسيًا للجنسين، فالقصة القصيرة بقالبها القصير لا تتحمل الإسهاب في المفردات والجمل، فهي قائمة على الإيجاز والتكثيف، وهو شأن المسرح الذي يشترط عليه زمكانية محددة تحدده بالإيجاز والتكثيف، ويُعد الاستهلال السردي في القصة عنصرًا بنائيًا مثل البناء المسرحي والمقدمة الاستهلالية.

يرى (فرحان بلبل، 2003، 45) "أن القصة في المسرحية عنصر أساسي وأصيل، وعلى الكاتب المسرحي إذا أراد أن يكون ناجحًا أن يبذل كل العناية في تقديم القصة الجميلة الفاتنة"، كما أكد عاملًا مهمًا في البناء السردي للقصة وهو الصراع، الذي يكون في الوقت نفسه عاملًا مهمًا لبناء النص المسرحي، أي أن الصراع يكون ضمن بناء القصة التي تشترك في جنس المسرحية، وبالتالي أي خلل في هذا البناء للصراع أو صدوره عن مسببات غير منطقية ودوافع لا تمس سيكولوجيا الشخصيات بصلة فإنه سيترك خللًا واضحًا على النص المسرحي".

أوضح (عز الدين إسماعيل،1987، 137) "أن المسرحية تشترك مع القصة في أنها تستغل عناصر القصة من حادثة وشخصية وفكرة، فالواقع أن كل مسرحية تشتمل على قصة".

ويرى (عز الدين مناصرة، 2010،110) أنه "تتشابه المونودراما والقصة القصيرة بأنها ذو صوت واحد، وقد اشار (فرانك اوكونور) واصفا القصة القصيرة كذلك بانها صاحبة الصوت الواحد، كما أن هناك عدة نصوص قصصية تحولت لمسرحيات وذلك يعود إلى أن تلك القصص تضم عناصر درامية، فالمسرح حاضن لكل الافكار وهو اب لكل الفنون السردية والنثرية".

وعرض (أبو الحسن سلام، 1998، 87) لركائز إعداد مسرحية عن قصة في العناصر الآتية:

1- احتواء القصة على وحدة مكان أو أمكنة محدودة، ومناظر يسهل إعدادها من حيث الوقت والتكاليف.

2- مباشرة الشخصيات لشؤونها بالقول وبالفعل المكثفين للتعبير عن نفسها دون وسيط سردي.

3- اشتمال القصة على لغة حوارية، وليست سردية أو تحاورية أو نقاشية، بمعنى استغنائها عن الوسيط التعبيري السردي (الراوي)، إلا في الكتابة الملحمية للمسرح.

4- أن يكون للحوار دور أساسي في كشف الأحداث والعلاقات والدوافع والشخصيات والمشاعر وتجسيد التعبيرات، وتنمية الصراع والشخصية.

5- أن تكون القصة مشتملة على أحداث غير متفرعة بشكل يبعد المتلقي عن التلقي المباشر للمغزى المنشود، الذي يختلف عند إتمام إعدادها إلى نص مسرحي.

ويعج تاريخ المسرح بالنصوص القصصية التي تحولت لمسرحيات؛ كقصة "جمهورية فرحات" ليوسف إدريس، التي أعدها بنفسه أو أعاد كتابتها للمسرح، وقصة "الحرافيش" لنجيب محفوظ، التي أعدها للمسرح الغنائي عبد الرحمن شوقي، وقصة "قنديل أم هاشم" التي أعدها للمسرح يحيى حقي، بإعداد المخرج منير التوني، وقصة "تراب وهندسة وجدانية" للحماقي منشاوي التي أعدها للمسرح فؤاد حجازى، وغيرها. وذلك يعود إلى أن تلك القصص تضم عناصر درامية، فالمسرح حاضن لكل الأفكار، وهو أب لكل الفنون السردية والنثرية.

وقد اعتمد عبد الحافظ في بناء مسرحيته على قصة "الفلنكات"؛ إذ استمد الفكرة والشخصيات والقصة، أي أن المادة الخام للنص المسرحي جاهزة، وكل ما فعله يتمثل في إعادة صياغة وصب القصة والفكرة والشخصيات في شكل مسرحي ومسرح القصة.

إن السؤال الذي يطرح نفسه: هل استطاع عبد الحافظ أن يقوم بعملية مسرحى ناجحة لقصة الفلنكات؟ وهذا يمكن توضيحه في النقاط التالية:

حكاية قصة الفلنكات:

تبدأ أحداث القصة بشاب منهك القوى بعد قضاء ليلة طويلة في متابعة العروض المسرحية، نكتشف أنه مؤلف مسرحي، يطرح علينا حلمَه الذي سعى خلفه منذ سنوات، وهو الحصول على جائزة المركز الثالث في مسابقة النقد المسرحي، وقدرها عشرة جنيهات، وأخذ يشرح الحالة الرثة التي وصل إليها من كثرة القراءة "وسودت وجهه الاستعارة وزاغت عيناه من داء القراءة" (القصة، 49).

ثم قارن بين حالِهِ وحال الأغنياء الذين ينفقون المال من غير حساب، لكنه سرعان ما يعود إلى رشده، ويتذكَّر ذلك الشيخ الذي لا يحصل إلا على عشرة جنيهات بعد أربعين عامًا من العمل، كما ألحت عليه صورة إخوته المحرومين من التعليم حتى يتعلم هو، ثم بدأ يحلم: ماذا سيصنع عند حصوله على الجائزة؟ فلم يجد أمامه بديلًا إلا مجموعة مسرحيات صلاح عبد الصبور واختار منها مسرحية "مسافر ليل"، وتم تجسيد مشهد النهاية من المسرحية "ماذا أفعل ... ماذا أفعل... في يده خنجر ... وأنا مثلكم أعزل... لا أملك إلا تعليقاتي... ماذا أفعل... ماذا أفعل" (القصة، 50)، ثم يعود ويتذكر إحدى الجوائز الرمزية التي حصل عليها في إحدى المسابقات الهزلية ولم يستفد منها بشيء سوى فرخة مشوية تذكَّرها عندما شعر بالجوع، إذ تقاسمها مع صديقه، ثم توجه إلى الشارع المقابل لمحطة القطار، وكان الوقت قد سرق نصف ساعة، هنا أخذ يبحث في ملابسه عن نقود لشراء تذكرة عودة، إلا أنه لم يجد معه سوى خمسة قروش، فتذكر أنه أنفق خمسة وثلاثين قرشًا لشراء طبق الكشري الذي أكله.

بدأ يضع لنفسه مجموعة من البدائل لحل مشكلته، إلا أنه اصطنع ما يعرقل كل حل، مما جعل الحلول جميعها تبوء بالفشل، وتمثلت هذه البدائل فيما يلي:

- يذهب إلى زميله صديق الفنانين، إلا أنه أكد أنه ركب السيارة مع الفرقة.
- يطلب مساعدة من صديقه (صديق الأدب) كما يحلو له أن يسميه، الذي دفع هو له بالأمس ثمن التذكرة، إلا أنه يعدل عن الفكرة، فهذا الصديق سيعايره بهذه المساعدة.
- يذهب إلى عمه الذي اكتشفه حديثًا، ثم عدل عن الفكرة، فلم يذهب إليه غير مرة واحدة، والثانية يطلب النوم، فوجدها غير مستساغة.
- يذهب إلى خاله، لكن سرعان ما عدل عن الفكرة، فخاله يعمل غفيرًا ليلًا، وابنه في الجيش.
- يركب القطار ويغرق في النوم حتى تأتي بلدته، إلا أنه يخشى بطش عامل التذاكر.
- ينام على مقعد حجري، إلا أنه تذكر عدم وجود بطاقته الشخصية، فتذكر بطش عامل التذاكر فتراجع.
- فكر في الشحاذة، لكنه يتراجع لأنها لا تليق به.
- يبيع الساعة، إلا أن الوقت تأخر ولا يمكن العثور على محل مفتوح.

بدأ القطار يتحرك، وحسن لم يستطع حل مشكلته، إلى أن انفلت القطار منه، فتذكر أنه لا يعلم عدد الفلنكات من المدينة إلى بلده، فقرر عدها هذه الليلة، ثم ظهرت أمامه صورة عامل التذاكر بعد أن وجد التذكرة في كفه.

إن هذه القصة القصيرة تحمل الكثير من سمات أدب محمد عبد الحافظ ناصف القصصي، فهي تمثل منهجه في تجنب المباشرة والاهتمام بقضايا الفرد والمجتمع، كما تمثل طريقته في اختيار نماذجه الإنسانية والشرائح التي يجيد استبطان أحاسيسها وتحليل مشاعرها ومشاركتها همومها والتعبير عنها.

هي أحد النماذج السردية التي وثقت للإنسان والمجتمع، فأتت حاملة لهم الحال ورصدت لوضعية الوهن الذي أصاب المثقف المصري وأضعفه.

كذلك لا تخلو القصة من نقد بعض الآفات الاجتماعية كالمحسوبية وضعف العلاقات العائلية، إضافة الى تصوير بعض المشاهد من الواقع؛ كالفقر والبطالة وتفوق أنصاف الموهوبين على حساب الموهوبين، كما حملت هذه القصة القصيرة بين طياتها "أزمة الوجود الإنساني"، إذ ضياع الإنسان وسط ركام الصراع الإنساني الذي يكبل المشاعر.

لقد استطاع القاص أن يثير انفعالات القارئ نحو بطله ومشكلته التي ظل يبحث لها عن حل، وهي: كيف يعود إلى قريته؟ إنه لا يملك ثمن التذكرة، وفي رحلة التفكير في العودة استطاع عبد الحافظ بأسلوب راقٍ ولغة معبرة أن يشد انتباه متابعيه لقصته، فالقارئ عنده في حالة تأهب مستمر للقرار الذي سيتخذه البطل، وأخذ يحرك مشاعر قارئه بين الحين والآخر وجعله يتساءل: كيف ستنتهي الأمور مع البطل؟ كيف سيخرج من هذه المشكلة؟ هل سيكون لهذه المشكلة حل؟

لا تختلف حكاية المسرحية عن حكاية القصة القصيرة إلا في بعض التفاصيل التي ساقها "عبد الحافظ" ليؤكد على صور القهر التي يعانيها المثقف في المجتمع، فجعل المؤلف منذ البداية يتعرض للقهر من موظف شباك التذاكر بالمسرح، كما عانى من سوء معاملة والده، وجعل الام هي مصدر الحنان التي يستمد منها قوته للحفاظ على بقاءه، كما انه رسم صورة أكثر وضوحا لعلاقته بالشخصيات الاخرى كزوجه عمة وخاله.

من حيث العنوان:

العنوان هو خط التماس الأول بين القارئ والعمل الأدبي أو الدرامي، "وهو الوسيلة الأولى لجذب القارئ ودفعه لمتابعة القراءة، فيكون دوره تمهيديًا لأنه يهيئ الخيال لدى القارئ لاستقبال ما يأتي ..."، ويمكن أن يقوم عنوان القصة بدور كبير جدًا في فهم دلالاتها، ومن الطبيعي أن يزداد العنوان أهمية حين تكون مساحة النص أصغر" (يوسف حطيني، 2004، 46).

كما لا تختلف أهمية العنوان في المسرحية عنه في القصة القصيرة، فإنه العتبة الأولى للولوج إلى النص المسرحي، ويبقى في ذهن القارئ، فيحاول ربطه بكل الأحداث القادمة.

اعتمد الكاتب على عنوان إيحائي، فيه شيء من الغموض شديد الإيجاز، إذ يتكون من مفردة واحدة "الفلنكات"، واستطاع من خلاله جذب انتباه القارئ/المشاهد لمضمون العمل ومتابعة الأحداث لكشف غموض العنوان، واحتفظ للمسرحية بعنوان القصة القصيرة نفسه، وفي ذلك يقول: "ما دام العنوان هو العتبة التي يقف عليها القارئ للولوج إلى الموضوع، "فالفلنكات" هي تسمية استوحيتها من التراث، ووجدته أفضل عنوان يعبر عن مضمون وفكرة العملين معًا، ولم أجد داعيًا للتغير، والفلنكات لها دلالة عامية عندما قالها حسن "سوف أعد الفلنكات إلى أن أصل للبلد"، ودلالتها أنه سوف يذهب لبلده سيرًا على الأقدام".

أتفق مع الطرح الذي عرضه المؤلف، فالبطل في المسرحية يرغب في اللحاق بآخر قطار للعودة إلى قريته، لكنه فقد تذكرته، وخوفُه من عامل التذاكر جعله يقرر العودة إلى قريته سيرًا على الأقدام وعد فلنكات القطار حتى يصل لقريته، وهو الخوف نفسه الذي تملك بطل القصة مع فارق أنه لم يفقد التذكرة، بل إنه لا يمتلك المال الكافي لشراء تذكرة القطار.

دلالة العنوان

ورد في معجم المصطلحات أن البوفيه " مادَّةٌ دَمِثَةٌ مطَّاطَةٌ كَتُومٌ لا تَتعفَّنُ، تُسْتَخرَج من لِحاء نوعٍ من أَشجار البلُّوط، ويُصنع منها أَشياء، كسدادات القوارير. ويُطْلَق أَيضاً على الطَّبَقَة الَّتِي تكسو السّيقان والجذور المُسِنَّة لوقايتها"(إبراهيم أنيس واخرون، 2008، 698)،

والفلنكات هي قطع الخشب المتينة التي تحمل القضبان الحديدية والقطار وتحرج الدلالة من حيز المعنى المباشر إلى معناها الدلالي الذي يُعبِّر عن شدة المعاناة التي يعانيها البطل، فهو ليس أمامه أي خيار للعودة من المدينة إلي قريته ليلا غير السير علي الاقدام سيرا علي الفلنكات ويتسلى بعدها، وهذا اشارة للصبر وقوة التحمل للقهر الاجتماعي الذي يتعرض له البطل.

المشهد الاستهلالي (الافتتاحي):

للاستهلال أهمية كبرى في النص الأدبي أو العمل الفني عمومًا؛ فهو الذي يعطي الصورة الأولى للإبداع أو النجاح في هذا العمل أو فشله. لذلك يحرص كل أديب أو فنان على أن يتضمن استهلالُه أبعادًا فكرية خاصة به أو تقنيات فنية جديدة، يضفي من خلالها هذا الاستهلال لمسة جمالية مميزة على العمل كله، وإن استهلال القصة القصيرة ذو خصوصية مختلفة، فهو لا يمتلك ثباتًا خاصًا به كما هو الحال في الكثير من الفنون، بل يتميز بالتغير والتجديد، وهذا يعني أن لكل قصة قصيرة استهلالها الخاص بها، الذي يحكمه البناء الفني لتلك القصة. (سلام حديد رسن، 2015، 204).

في قصة الفلنكات القصيرة يطالعنا الاستهلال الآتي:

"خرج من المسرح بعد مرارة المسرحية الأخيرة في مسابقة النقد المسرحي، أراد أن ينزع الجائزة الثالثة فئة العشر جنيهات" (القصة، 49).

الاستهلال بهذه الصيغة من النوع البسيط، إذ اكتفى المؤلف بإعطاء القارئ معلومات مباشرة عن بطل القصة وتطلعاته وأحلامه، وبعض المعوقات التي تعرقل مسار حياته.

أما المشهد الافتتاحي "الاستهلالي" في المسرحية فجاء مركبًا، إذ استعان الكاتب بإحدى حيل التجريب، وهي "آلية التناص" بصفتها بدايةً لمسرحيته، مما جعل البداية مختلفة كليًا عن القصة، وأطلق عبد الحافظ على مشهده الافتتاحي "الهامش المسرحي"، ويتناص الهامش المسرحي مع مسرحية "مسافر ليل" للكاتب صلاح عبد الصبور كما يلي:

"شخص ما يقتله التعب، يتساقط، يتكوم في ركن قصي من خشبة المسرح، بقعة ضوء عليه، يدخل عامل التذاكر والراوي في مسرحية مسافر ليل، يقترب منه عامل التذاكر بينما الراوي يراقب الموقف، يقلبه في خوف...

عامل التذاكر: ما هذا؟!

جثة رجل، حي، ميت ..

لا أدري (يحاول أن يحمله فلا يستطيع)

آه... كيف سأحمل جثة هذا الرجل الممتلئة؟

(متجهًا للراوي)

ساعدني يا هذا ... احمله معي

الراوي: (في ذهول وخوف، يتجه للجمهور)

ماذا أفعل؟ ... ماذا أفعل؟ ... في يده خنجر

(يخرج عامل التذاكر)

وأنا مثلكم أعزل ... لا أملك إلا تعليقاتي

ماذا أفعل؟ ... ماذا أفعل؟ (مسرحية الفلنكات، 3).

يبدو لي أن المؤلف في توظيفه التناصَّ عمد إلى:

- تهيئة القارئ للحالة الشعورية نفسها التي كان عليها في أثناء متابعة مسرحية "مسافر ليل".
- إكساب نصهِ فضاءً فنيًّا له قيمة.

كما أكد عبد الحافظ أن هذا التناص، باستخدامه شخصيتَيْ (عامل التذاكر والراوي)، بالكيفية نفسها والتوظيف نفسه اللذينِ رسمهما صلاح عبد الصبور، فالراوي معلق فحسب على الأحداث، والمشاهدون جزء من لب المسرحية، وسكوتهم إنما هو انصياع للظلم والقهر، وهذا التناص محاولة ذكية من المؤلف، فاستطاع أن يحقق التوازي بين نصه ونص صلاح عبد الصبور، وهذا التوازي يوحد متشابهات الحالة.

كأن عبد الحافظ عندما اختار مسرحية "مسافر ليل"، التي تمثل قمة النضج الفني لصلاح عبد الصبور، أصدر طلقة درامية كاشفة لقارئه، ودق لهم جرس الإنذار وهيَّأهم لمتابعة أحداثٍ تمتلئ بالظلم والقهر.

الشخصيات:

تعَد الشخصية ركنًا مهمًّا لا يمكن الاستغناء عنه في القصة القصيرة، "وتتفاعل الشخصية مع جميع المكونات الرئيسية في القصة كالحدث والزمان والمكان وكل ما يشارك في أحداث الحبكة سلبًا وإيجابًا، وما لا يشارك في الحدث لا ينتمي إلى الشخصيات ولا يكون جزءًا من الوصف" (محمود هلال، 2018، 109).

كما تؤكد "سيزا قاسم" أن للقصة القصيرة تقنيات فنية عدَّة لتقديم الشخصية أو التعريف بها، لعل من أشهرها التشخيص عبر الوصف، ذلك أن الوصف عنصر مهم، فهو يخدم بناء الشخصية، وله أثر مباشر أو غير مباشر في تطور الحدث. (سلام حديد رسن، 2015، 206).

كما يرى حسين القبانى أنه يتطلب لفَهم الشخصية الإلمام بأبعادها:

أولًا: البعد الخارجي: يشمل المظهر العام والسلوك الظاهري للشخصية وتصرفاتها.

ثانيًا: البعد الداخلي: يشمل الأحوال النفسية والفكرية والسلوك الناتج عنهما. (سلام حديد رسن، 2015، 204).

فضلًا عن هذين البعدَيْن هناك البعد الاجتماعي، وله علاقة بمكانة الشخصية في المجتمع، وظروفها الاجتماعية بوجه عام.

عندما بدأ ناصف في رسم شخصياته المسرحية اعتمد على الشخصية الواحدة بهدف توصيل مغزى الرسالة إلى المتلقي، فعمد إلى إثارة عقل المشاهد وذهنه، حيث أمكن لشخص واحد أن يحقق بحديث سريع أثرًا

دراميًّا نفاذًا، فحسن وهو البطل الرئيس الذي تتمركز حوله المسرحية، الذي يوحي اسمه بكل شيء جميل في الخَلق والخُلق ، كما تدل على أنه حسن الفطرة والنقاء والطهر ، وحسن الاحساس، وحسن التفكير في كونه يفكر في كلام والدة وأخوته والذهاب لزميله أو عمه أو خاله، أو الشحاذة أو بيع الساعة أو...غيرها من البدائل التي اوجدها ليتخلص من مشكلته، والمشكلات المتوقعة من جراء كل بديل توحي أننا أمام شخصية ذو احساس، إلا أن ظروفه الخارجية ربما كانت أقوى منه في أحايينَ كثيرة، فهو على الرغم من موهبته وأنه لم ينل ما يستحق من تكريم، ولا يجد نفسه كشخص مثقف وسط هذا القهر المجتمعي،إلا أنه مُصر على الحصول على جائزة لتشجعه على استكمال مسيرته.

حس جن : (فى رضوخ) إن شاء الله..
ستكون الخمسون جنيها من حقى
أحلم بها منذ بداية العام
قرأت كل شيء يقابلنى من مسرحيات وكتب نقد (المسرحية،5)

وقد اعتمد عبد الحافظ في بناء المسرحية على رسم شخصية "حسن" بخصائص شخصيته نفسها في القصة القصيرة، مع إضافة بعض التغيرات غير الجوهرية؛ فكلٌّ منهما مؤلف مسرحي مثقف، وينتمي لطبقة متوسطة الحال، ولم يحصل على الجائزة التي يريدها، وهو شغوف بالقراءة، ويتعرض لسلسلة من الاضطهادات والقهر ، ومهتم بقضايا مجتمعه، وينتقد بعض الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية الموجودة فيه. ولقد استطاع الكاتب أن يرسم شخصية حسن في صورةٍ ذات ثلاثة أبعادٍ كما يلي:

البعد الجسمي: عمد فيه الكاتب إلى وصف هيئة الشخصية فنجده في المسرحية يوضح لنا ذلك البعد في الأتى:

حسن: لقد أكلت القراءة بصرى
وازداد سمك هذه النظارة
التى تحتاج حتما للتغيير منذ سنوات (المسرحية،5)
حسن: فبرد ديسمبر يخترق حجب النفس الدافئة
ويبعثر أطراف الجسد المرهق
الجائع منذ طلوع اليوم حتى الآن (المسرحية،9)

وعبر عن هذا البعد في القصة كما يلي "لم يكن يرتدى سوى قميص عليه شرز مبتور الأكمام". (القصة، 51)، سودت وجهه الاستعارة وزاغت عيناه من داء القراءة (القصة،49)، يسقط جثة هامدة" (القصة،51).

البعد النفسي: راعى فيه الكاتب كل حالات الشخصية النفسية وإظهار تعابير الوجه، كما حاول التركيز على مزاج الشخصية مثل قوله: "شعر بالقلق بعض الشيء وأحس أنه تائه، في أول مرة يحدث له هذا الموقف فجأة انفرجت أسارير وجهه (القصة، 53)، "ضاق صدره فتنهد بشدة" (القصة، 49).

تعج المسرحية بكثير المواقف الذي استطاع أن يوضح لنا "عبد الحافظ" الحالة النفسية السيئة والضغط النفسي الذى يتعرض له "حسن" منها

حسن:(بحزن)

نعم.. أحب ولا أجد

(يزداد حزنا)

ماتت فى حادثة

(صوت تصادم)

لا.. كل الذين أحببتهم ماتوا

أو هاجروا إلى البلاد البعيدة

لايهم ,لايهم

(صوت دقات الساعة يرتفع)

الساعة الآن تزحف نحو الثانية عشرة(المسرحية،8)

البعد الاجتماعي: تمثَّل هنا في انتماء البطل إلى طبقة اجتماعية فقيرة، وأوضح الكاتب هذا عندما قال: "أنسيت أنك تسرق حق إخوتك الصغار لأنك تواصل تعليمك الجامعي" (القصة، 49).

استطاع أن يوضح لنا "عبد الحافظ" الحياة البائسة التى يعيشها "حسن" والضغوط الاجتماعية التي يتعرض لها في حياته على النحو التالى:

حسن : ماذا تبقى معى !

(يفتش فى جيوبه)

كنت أمتلك جنيها ..

ويعنفنى أبى لأجله كثيرا

الأب : خذ , أعلم أن هذا من قوتنا الضرورى

كد وتعب ورزق أخواتك

ذاكر دروسك جيدا (المسرحية،8)

استطاع الكاتب أن يرسم لنا شخصية حسن من النوع النمطي، إذ ظهرت منذ بداية المسرحية إلى نهايتها بالطبائع والملامح نفسها، وقد أحسن الكاتب في أنه عندما بدأ في رسم ملامح شخوصه المسرحية مهد لتفاعلها دراميًا داخل المسرحية، فهو إن كان متشابهًا مع القصة إلا أنه عمد لتأكيد مضامين قوية من خلال رموزه.

أما حسن في القصة فهو مؤلف مسرحي محبط، وبائس، وعاجز، فعلى الرغم من امتلاكه وعيًا متقدمًا إلا أنه أكثر حزنًا، ولديه إحساس بالمسئولية.

وقد طابق عبد الحافظ بين البدائل المختلفة التي وضعها بطلا العملين لحل المشكلة على النحو التالي:

- يذهب إلى زميله صديق الفنانين، إلا أنه يؤكد أنه ركب السيارة مع الفرقة.

- يطلب مساعدة من صديق الأدب الذي دفع هو له بالأمس ثمن التذكرة، إلا أنه يعدل عن الفكرة، فهذا الصديق سيعايره بهذه المساعدة.
- يذهب إلى عمه الذي اكتشفه حديثًا، ثم عدل عن الفكرة، فلم يذهب إلى عمه غير مرة واحدة، والثانية يطلب النوم، فوجدها غير مستساغة. أما في المسرحية فإن سوء معاملة زوجة العم وضيق المكان مما دفعه إلى التمسك بهذا الحل.
- يذهب إلى خاله، لكن سرعان ما يعدل عن الفكرة، فخاله يعمل غفيرًا ليلًا، وابنه في الجيش، أما في المسرحية فخاله فقير لا يملك قوت يومه ورغم ذلك فهو كريم الطبع.
- يركب القطار ويغرق في النوم حتى تأتي بلدته، إلا أنه يخشى بطش عامل التذاكر.
- ينام على مقعد حجري، إلا أنه تذكر عدم وجود بطاقته الشخصية، فتذكر بطش عامل التذاكر فتراجع.
- فكر في الشحاذة، لكنه يتراجع لأنها لا تليق به.
- يبيع الساعة، إلا أن الوقت متأخرا ولا يمكن العثور على محل مفتوح.

في القصة كان هناك حضورا لشخصيات أخرى كالصديق، الاب، الام والخال وزوجه العم بشكل غير مباشر خلال حوار "حسن" ولكنه كان حضورها ضعيف، الا في بعض المواقف.

استحضر عبد الحافظ عدد من الشخصيات داخل عمله الممسرح الأب، الأم، العم، الخال، ممثل، محكم، الصديق، موظف ـ لكن ـ كان وجودها افتراضيا، أي أن تلك الشخصيات لا تمتلك حضورا مباشرا، ولكن كان لها تأثيرا قويا في أحداث المسرحية، فكشفت لنا عن تفاصيل المعاناة التي يعيشها البطل، وعرض عبد الحافظ من خلال كل شخصية وجه من وجوه الصراع الذى يعيشه "حسن".

إن حسن في القصة القصيرة هو نفسه حسن في المسرحية، هما وجهان لأزمة الوجود الإنساني المتمثل في ضياع الإنسان وسط ركام الصراع الإنساني الذي يكبل المشاعر

البنية المكانية:

يلعب المكان الذي تجري فيه الأحداث دورًا كبيرًا في المسرح أكثر من دوره في الأجناس الأدبية الأخرى كالرواية والقصة، ويعود ذلك إلى تجسُّده كليًّا أمام الجمهور مباشرة، وتكتفي الفنون الأدبية بالإشارة إليه من غير إبداء تفاصيل، لكنَّ المكان المسرحي يلعب دورًا مهمًّا في التعبير عن سلوك الشخصيات وأفعالها في أحداث المسرحية، وتحديد الأجواء التي تدور فيها أحداث المسرحية.

بدأ عبد الحافظ في تحديد الأماكن التي تدور فيها أحداث قصته، فثمة مكانانِ ذكرهما بشكل صريح: **الأول: أمام المسرح في قوله "خرج من المسرح" (القصة، 49)، الآخَر: الشارع المواجه لمحطة القطار في قوله "أخذت قدماه للشارع المقابل لمحطة القطار" (القصة،51)، وصل إلى نهاية الشارع (القصة،52).**

عمد "عبد الحافظ" منذ بداية المسرحية – من خلال الإرشادات التي تتضمنها المسرحية ومشاهدها – إلى تحديد طبيعة المكان طوال أحداث المسرحية، إلا أنه مع ذلك لم يزد في شرح تفصيلات تتعلق بهذا المكان، لكنه يكتفي بسطر واحد مثل قوله: "لافتة مكتوب عليها مسرح البلدية" (المسرحية، 3).

لاحظتُ أن المؤلف وحد المكان في كلا العملين، وهو يرمز بذلك إلى أن الشارع مكان عام، وبذلك يطلق عبد الحافظ صافرة إنذار أن ما يحدث مع "حسن" – بطل القصة والمسرحية– قد يحدث لأي شخص آخر.

كما لاحظتُ أن الكاتب عمد إلى قلة التفاصيل في كلا العملين، لإتاحة الفرصة للقارئ لتخيُّل التفاصيل الخاصة، مما يعطي للعمل طابعًا خاصًّا، فكل قارئ يشعر أن النص كُتِب له خصيصًا.

ولامتلاك الكاتب أسلوبًا مميزًا وقدرة على الإبداع، استطاع أن يرسم لدى قارئه صورة ذهنية عن المكان والحالة التي عليها البطل؛ ففي محطة السكة الحديد بالمدينة يقف "حسن" بجوار القطار، لكن خوفه من بطش عامل التذاكر جعل القطار يفلت منه، وهذا ما نجده في كلٍّ من القصة والمسرحية على النحو التالي:

حسن: وماذا أفعل؟

ماذا أفعل؟

(يصفر القطار .. يتحرك في هدوء)

ماذا أفعل؟

ماذا أفعل؟

(يهرول على خشبة المسرح، ترتعش الإضاءة)

ماذا أفعل؟

القطار ينفلت الآن

ينسل كالروح العاصية

الهادرة في الوادي الهادي

(صفارات بعيدة للقطار ومتراجعة .. تهدأ حركة المسرح، يسقط حسن في ركن قصي من خشبة المسرح، يحاول النهوض، يقف مائلًا مرتكنًا على عمود ..)

(بأسى شديد)

انفلت القطار تمامًا (المسرحية، 20)

كما عبَّر عن المشهد نفسه في القصة على النحو التالي:

"يدور حول نفسه لم يبق إلا ثوان، يزفر القطار، بدا يجهز نفسه للقيام، تحرك ببطء، ازدادت سرعته هرول في محاذاته لكنه لم يجرؤ على الصعود.

انفلت القطار، بدا يهدأ، فكر مع تلاشى صورته" (القصة، 55)

يبدو لي أن المؤلف عندما عنون عمله بـ"الفلنكات" قد هيَّأ القارئ إلى أن الأحداث ستدور في السكة الحديد (فالفلنكات أحد مكونات السكة الحديد)، إلا أن الأحداث جرت في الشارع المقابل للسكة الحديد، ويرجع ذلك لتعمُّد عبد الحافظ استخدام دلالة المكان لإثارة انتباه القارئ/المشاهد، وجعله يتساءل حتى النهاية: ما علاقة الفلنكات؟ إلى أن أعلنها البطل في النهاية.

النهاية بين القصة والمسرحية بقرار البطل بعَد الفلنكات، أي العودة إلى القرية سيرًا على الأقدام، يعكس أن البطل على الرغم من خوفه إلا أنه استطاع أن يجد لنفسه بديلًا لحل أزمته بالطريقة التي تناسبه

البنية الزمانية:

يعَد الزمان من العناصر الأساسية التي تقوم عليها القصة والمسرح، "ويحملان نفس الطبيعة المركبة للمكان من حيث أنه يتجلى في عدة مستويات، وإدراك الزمن مرتبط بإدراك أبعاد الفضاء الذي يدور فيه الحدث" (عامر صباح نوري، د.ت، 5).

بدأ عبد الحافظ القصة بداية زمنية هكذا: "**خرج من المسرح بعد مرارة المسرحية الأخيرة في مسابقة النقد المسرحي**" (**القصة، 49**)، فالخروج من المسرح بعد عرض مسرحي إنما يدل على الليل، أما استخدامه تعبير "مرارة المسرحية الأخيرة" فينبئنا أننا في وقت متأخر من الليل.

جرت أحداث قصة "الفلنكات" قبل منتصف الليل بساعة، وهذا ما ذكره الكاتب في قوله: "**نظر في ساعته (سرق منه الوقت نصف ساعة، كان الوقت ينذر بعاصفة)**" (القصة، **51**)، وقوله: "**وصل إلى نهاية الشارع، حدق في ساعته ولم يبق غير خمس عشرة دقيقة على آخر قطار**" (القصة، **53**) "**أين كان هذا التفكير هل تعتقد أن هناك محلًّا مفتوحًا حتى الآن الثانية عشرة إلا دقائق**" (القصة، **55**).

لقد اكتفى عبد الحافظ بعلامة من علامات فصل الشتاء "العاصفة"، من غير أن يذكر لنا أن الوقت وقت الشتاء صراحةً.

كما يبدو لي أن اختيار عبد الحافظ لليل زمنًا لقصته إنما يعَد انعكاسًا لحالة الخوف التي عليها، فالخوف يكون أكثر ما يكون في الليل.

وجاء زمن المسرحية متطابقًا تمامًا مع زمن القصة، كقوله:

فالليلة هي الأخرى شديدة البرودة (المسرحية، 8)

سأكون ذليلًا أيامًا وأسابيع

أفضل من أن أقضي الليلة هنا (بألم)

فبرد ديسمبر يخترق حجب النفس الدافئة

ويبعثر أطراف الجسد المرهق

الجائع منذ طلوع اليوم حتى الآن (المسرحية، 9)

لقد استخدم عبد الحافظ تقنية الاسترجاع في مواضع من القصة، على النحو التالي:

في هذه الأيام سوف أشتري دجاجة من التي تحتضن الأسياخ ... هل تذكر يوم أخذت المكافأة .. كان طعمها لذيذًا لكن صديقي أخذ نصفها (القصة، 51)

نعم صديق الأدب ... اطلب منه أن يدفع هو، لقد دفعت له بالأمس (القصة، 52)

- **عمك الذي اكتشفت حديثًا، هو طيب القلب للغاية وزوجته قالت لك البيت مفتوح على مصراعيه وعندنا سريران نم عليهما إن شئت وسوف أعد لك البيض المسلوق (القصة، 53).**

كما استخدم أيضًا أسلوب الارتداد "الفلاش باك" في المسرحية على النحو التالي:-

حسن: ماذا تبقى معي!

(يفتش في جيوبه)

كنت أمتلك جنيها ..

ويعنفني أبي لأجله كثيرًا

الأب: خذ، أعلم أن هذا من قوتنا الضروري

كد وتعب ورزق أخواتك

ذاكر دروسك جيدًا

حسن: واشتريت طبقًا من الكشرى بنصف جنيه

أقصد مكرونة من على الرصيف

كي لا تعتقدوا أنني أدخل مطاعم لا قدر الله

والباقي ثمن تذكرة العودة في الدرجة الثالثة (المسرحية، 8)

الأب: (بحدة)

عاوز أنام يا حمار

أكتم صوت بداخلك

وإلا ... سأكتمه حتى نهاية عمرك (القصة، 10)

حسن: (بفرح)

الساعة ..

رائعة تلك الفكرة

أبيع هذى الملعونة

كي أتخلص من سجن الزمن

ماذا لو أحيا طليقًا بلا زمن يحكمني

أويحكم كل جموع الناس

لكن ...(صمت)

هل يعقل أن أبيع هدية أمي

كانت أول واحدة تعطيني شيئًا

كانت ساعة جدي

الأم: (بحب)

خذ..هي لك

وأحفظ ذلك في قلبك

أحفظه كل لا تنسى أن تقرأ

حسن: اقرأ..

اقرأ ماذا يا أمي؟!

الأم: تقرأ فاتحة القرآن كل مساء

ساعة تهرب شمس اليوم إلى كهف الظلمة

ساعة يتعالى هسيس الليل

ويلتصق الطفل بثدي الأم

ويحن غريب الدار لذل الأهل (المسرحية، 12)

تدلنا الفقرة السابقة على قدرة عبد الحافظ على رسم الزمان وجعله إحدى شخصيات السرد، فيختلط المكان هنا بالزمان، فالشمس ترسل شعاعًا ذهبيًّا، مما يشير إلى أن الوقت هو وقت الأصيل، أما دخول شعاع الشمس إلى كهف الظلمة فإنما يشير إلى المكان الفيزيائي، وإلى اليأس الذي يراود الإنسان في هذا الوقت.

كما يُلاحَظ أن الكاتب قد استخدم أسلوب الفلاش باك أكثر في المسرحية منه في القصة القصيرة. كما يبدو لي أن الكاتب في توظيفه هذا الأسلوب في عملَيْه قد عمد إلى الآتي:

1- فَهم العلاقات الشخصية بين البطل والشخصيات الأخرى، كما نجد في الحوار التالي:

زوجة العم: أهلا حسن، أتريد عشاء،

لدينا البيض المسلوق الذي لا تحبه

والأسرة كثيرة، نم عليهم جميعًا إن شئت

حسن: (لنفسه)

ملعون هذا البيض المسلوق

وكل أسرة عمي هذا

إن البيت تملؤه الوحدة

والجدران النشعة تملأ جدران القلب رطوبة

(موسيقى)

لا، لا

فزوجة هذا العم ثقيلة

أثقل من جبل أحد

ساعة كرة خالد

وطرق الباب عليها مصيبة

والأسئلة تنط من نن العين

دون أدنى ترحيب يذكر (المسرحية، ص14)

من الحوار السابق يمكن أن نفهم أن طبيعة العلاقة بين حسن وزوجه عمة تتشابه مع تلك الصورة النمطية المرسومة في أذهاننا عن تلك العلاقة، فتتعامل معه بقسوة وجفاء ولا ترحب بوجوده في منزلها لاعتقادها أنه سينقص من رزق أولادها، وأراد "عبد الحافظ" أن يوجه صرخة مدوية في وجوهنا أن الاختيار الخاطئ لشريك الحياه يؤدى للتفكك وضعف العلاقات الاجتماعية في الاسرة الواحدة.

2-توضيح دوافع البطل وأسبابه نحو البدائل التى أوجدها لحل مشكلتة.

انتظر صديقي حتى يخرج بعد مقابلة بطلة العرض (بسخرية)

ويعرض على المخرج بعض وريقات

قد كتبت في ساعات النشوة

أعرف أنه سوف يعاملني مقابل ذلك معاملة السوء (غير مبال)

سأكون ذليلًا أيامًا وأسابيع

أفضل من أن أقضي الليلة هنا (المسرحية، 8)

الحوار السابق يوضح لنا ما يؤدى له سوء طبع بعض الاصدقاء، فها هو "حسن" يفضل قضاء الليلة في الشارع ولا يذهب إلى صديقة الذى سوف يعامله بسوء مقابل الخدمة التي سيقدمها له، وظاهريا يقدم "عبد الحافظ" لبطلة أسباباً تجعله يرفض هذا الحل، إلا أنه باطنيا يعافيه على سوء اختيار الصديق الذى ضرة نفسيا وجسديا وماديا.

3-إضفاء مزيد من التعقيد على الأحداث:

حسن: هل يعقل أن أبيع هدية أمي

كانت أول واحدة تعطيني شيئًا

كانت ساعة جدي ...

حسن: (بحدة)

لا.. والآن أفرط فيها

لا يمكن .. (بحدة)

حتى لو صار الليل بحرًا موحشًا

حتى لو صار الليل سرمديًا (المسرحية، 13-14)

أراد "عبد الحافظ" في الحوار السابق، توضيح مدى ارتباط حسن بأمه، الذى أدى إلى عدم قدرته بيع الساعة التي هدته له، ليعقد لنا "عبد الحافظ الأحداث ويصل لذروة الأزمة، فلم يعد لدى البطل خيارات اخرى ويعلو صوت صافرة القطار معلنا قرب ميعاد الرحيل.

4- تقديم نوع من التشويق والإثارة

أشحذ... مثل كل الناس

مئات يقابلونني يشحذون

طلبة، موظفون، عمال

الكل يشحذ هذه الأيام

لماذا لا أشحذ مثل كل الناس؟

لم يتبق إلا ثوان

ثوان معدودة ...

((تزداد دقات الساعة ويطلق القطار صفارة لا إنذار للانطلاق))

ثوان ويضيع الأمل الأخير (المسرحية، 18)

استطاع "عبدالحافظ" في المشهد السابق، خاصه مع عدم تمكن "حسن" من أتخاذ القرار مع ارتفاع صوت المؤثرات الصوتية ، فيظل السؤال قائم في ذهن الجمهور ماذا سيفعل؟ وهنا يحدث التشويق والاثارة.

5-فَهم فكرة الموضوع

حسن: (بانكسار) الغرامة التي يحصلها منك له جزء فيها

(يفكر) أجلس على هذا المقعد

أدعى انتظار أي قطار (صوت القطار واهن ..)

القطار قتله الانتظار (بتوتر)

فكر بسرعة .. ماذا ستفعل (بسرعة ولهفة)

أبيع الساعة ..

أصوات: (حادة وقاسية) المواعيد الشتوية

حسن: (بإصرار) اذهب لعمي

أصوات: (منذرة ومحذرة) زوجته، زوجته

حسن: (بحزن) اذهب لخالي

أصوات: (حزن) فقير ولا مكان عنده

حسن: (بانكسار) صديقي .. أتحمله

أصوات: (بسخرية) ذهب مع الممثلة

حسن: (بضجر) أنام هنا

أصوات: (بحدة) لا مكان لك هنا

حسن: وماذا أفعل؟ ماذا أفعل؟ (المسرحية، 19)

فى الحوار السابق وضع "عبدالحافظ" كل البدائل أمام البطل، إلا أنه يخلق لكل بديل أزمة فيفشل فى كل مرة يحاول الوصول لحل.

لقد لعب الزمن في كلا العملين دورًا مهمًّا، فالبطل منذ اكتشافه عدم قدرته على العودة لقريته وهو في حالة صراع دائم مع الزمن، الذي يعد المعادل الموضوعي لتصاعد الأحداث، ويرمز إلى صراع المثقف مع نفسه.

لقد استخدم عبد الحافظ هذه العبارة لتوحي بأن وقت التلفظ بها هو الليل، لكنه يشير في العبارة نفسها إلى المكان الذي هو الطريق المضاءة بالمصابيح ليلاً، ويمكن للقارئ العادي أن يدرك أنه لا يمكن أن يكون هناك أحد في مثل هذا الجو، إلا مَن تفرض عليه لقمة العيش أن يعمل ليلاً، أو رواد الحانات أو رجال العسس.

اللغة:

اللغة التي كُتبت بها القصة القصيرة هي اللغة العربية الفصحى، بعيدة عن العامية، إلا بإستعمال بعض الكلمات القليلة جدا، ونسبة الحوار جاءت قليلة، كما ناسبت اللغة شخصياتها، فكانت لغة بسيطة وسهلة كما فى الحوار التالى:

"وصل إلى نهاية الشارع، حدق في ساعته ولم يبق غير خمس عشرة دقيقة على أخر قطار، بدأ يدور حول نفسه .شغل هذا العقل الذي حمل عن كل شيء إلا الأدب، ماذا لو أنك تستذكر الآن، أليس أفضل لك وللجميع"(القصة،53)

أما اللغة التي كُتبت بها مسرحية "الفلنكات" فكانت لغة ثالثة تجمع بين العربية الفصحى والعامية، بطريقة محكمة وشاعرية، وتراثية مشحونة بالإيحاءات والرموز، تفيد في تطوير المعاني والأفكار، كما فى الحوار التالى:

الأب: (بحدة)

عاوز أنام يا حمار

أكتم صوت بداخلك

وإلا.. سأكتمه حتى نهاية عمرك(المسرحية،10)

السرد والحوار:

قصة الفلنكات مرويَّة بضمير المتكلم، والمونولوج الذي هو حديث يقظة بين قلب "حسن" وعقله، وقد استخدام الكاتب في هذا الأسلوب السردي ليعكس الحالة النفسية للبطل "شعر بالقلق بعض الشيء وأحس أنه تائه، في أول مرة يحدث له هذا الموقف" (القصة، 53)، فالبطل في أكثر من موضع بالقصة يصل إلى حل لمشكلته، لكنه سريعًا يقدِّم أزمة لهذا الحل، مما يعطيها الكثير من التشويق، فالقارئ في حالة انتظار للقرار الذي سيختاره البطل.

فضلًا على أنه يشير إلى مدى الاضطراب والإحباط الذي وقع البطل تحت وطأته، ومكَّن هذا الأسلوب المتلقي من الكشف عن الخفايا والعقد الدفينة بداخل تلك الذات، وكذلك الكشف عن الشخصيات المختلفة وعلاقتها بشخصية البطل.

إن هذه الطريقة السردية أسهمت في طرح احتمالات لإيجاد احتمالات مختلفة لتلك الأزمة التي يعيشها البطل.

في القصة يبرز الحوار الداخلي، ويتضح من خلال الحوار الدائر بين البطل وذاته "**لا تغتب الناس؟ وماذا يصنع الشيخ؟ ذاك مرتبه بعد أربعين عامًا أشغالًا شاقة، حرام. حرام عليك. أنسيت أنك تسرق حق إخوتك الصغار لأنك تواصل تعليمك الجامعي**" **(القصة، 49)**.

في المسرحية يختلف الحوار في شكله عن الحوار المسرحي التقليدي، فهو حوار من طرف واحد، تقوم فيه الشخصية بدور المرسل والمستقبل في الوقت نفسه، كما أنه حوار شخصية لشخصيات حقيقية وليست متوهَّمَة أو خيالية، أو حتى مستدعاة من الماضي، إنما شخصيات موجودة فعلاً، داخل تطور السياق الدرامي، وفي الوقت الفعلي للحدث، لكنها لا تظهر على خشبة المسرح، إنما تقوم الشخصية الرئيسة برسمه وأدائه، فالمسرحية تعتمد على المشاهد الحوارية المجازية أو محاكاة الحوار، إذا جاز لنا التعبير، تقوم بها الشخصية، فتصور الجو العام للموقف وتكشف في الوقت نفسه عن طبيعة الشخصيات وانفعالاتها تجاه المواقف المختلفة.

واتضح لي أن الحوار اتسم بحسن التعبير والسلاسة، وتجدر الإشارة إلى أن هناك مستويين من الحوار (النثري/ الشعري)، وقد أتى الحوار في مستوييه محملًا بطاقة شعورية عالية مركزة ومكثفة، مما جعله يقترن اقترانًا شديدًا بلغة الشعر كما يلي:

حسن: ماذا أفعل؟!

يأكلني الخوف الآن
ويفتت أعضائي الجوع
وتغالبني وساوس تهدم أسوار القلب
أذهب كي أبيعها
أفضل من وصمة عار تلاحقني من أجل تسول
آه .. ملعونة تلك الساعة
ملعونة تلك المواقيت الشتوية
ماذا لو تركنا اليوم لحاله
يتحرك بين أصابع ربه
يتحرك سهلًا ميسورًا
لا يعبأ بمزاجات الجالس فوق الكرسي

يدوس بقايا الناس

ماذا..

لوسار بين صوانع ربه

يفتخر بكينونته عند الناس

يسعد لرؤية طفل ساعة يبدأ

ولقطرات الدمع في عين العشاق

حين يروح

ماذا أفعل؟

وصديقي يؤلمني بكرمه

والمواقيت الشتوية ترفض ظني (المسرحية، 13)

الأحداث وتصاعدها:

حاول عبد الحافظ الإبقاء على أحداث المسرحية كما هي في القصة القصيرة، فالمحور الذي بنى عليه كلا العملين واحد، ليعبر عن فكرة "أزمة الوجود الإنساني" المتمثل في ضياع الإنسان وسط ركام الصراع الإنساني الذي يكبل المشاعر.

إن المحور الذي بنى عليه الكاتب فكرة العملين – لتصاعد الحدث الدرامي – لحظةُ اكتشاف حسن أنه لا يمتلك تذكرة للعودة لبلدته، إذ بدأ في رسم تلك اللحظة بالقصة على النحو التالي:

"وضع يده اليمنى في جيبه لم تخرج شيئًا، وضع اليسرى لم يجد، بحركة لا إرادية هرعت إلى جيب قميصه وجد خمسة قروش" (القصة، 51).

أما في المسرحية عند وصف اللحظة نفسها قال:

تذكرة العودة .. أين التذكرة

إنني اطمأننت عليها عشر مرات بل عشرين

(بضجر)

ملعونة تلك التذكرة، صغيرة وتتوه بسرعة (المسرحية، 8)

لقد تطابق الإطار العام بين المسرحية والقصة، إلا أنه أضاف للمسرحية بعض الأفكار التي تساعد على تصاعد الحدث الدرامي، مما جعل المسرحية تتفوق على الأصل "القصة".

إن عبد الحافظ في معالجته قصة الفلنكات التفت بعين ثاقبة لخطوط عريضة في النسيج الدرامي الذى وضع فيه رؤيته للقصة، فالمؤلف عرَض لصور الأزمات التي يتعرض لها المثقف في المجتمع (المعنوية، والاقتصادية).

الصراع:

الصراع هو بمثابة الروح فى العمل المسرحي، هو "تضال بين قوتين متعارضتين ، ينمو الحدث الدرامي بمقتضى تصادمهما . ويتخذ هذا الصراع صورًا عديدة كأن يكون الصراع بين البطل ونفسه أو بين البطل وإنسان آخر أو بين البطل وقوى الطبيعة أو بين البطل والأفكار المتعارضة أو الفلسفات أو الآراء الاجتماعية أو بين البطل وقوى غيبية كالقدر". (عادل النادى،1987، 70)

وهناك العديد من أنواع الصراع ،التي أشار إليها العديد من الكتاب والنقاد، منها الصراع الواثب " غير المتدرج "،والصراع الصاعد " المتدرج في بطء "، والصراع المُرهص" الذي على وشك النشوب، والصراع الساكن " البطيء " .

والصراع في المسرحية، هو صراع أفكار بالدرجة الأولى يجسدها فى مواقف وشخصيات تتسم بالحيوية، فالمسرحية تنبثق من صراع بين فكرة ونقيضها ، وقد تجسد الصراع فى قوى منفصلة، أو داخل نفس الشخصية "حسن " فالصراع ،صراع طبيعي ليس هناك افتعال فى طبيعتة، وهناك العديد من أشكال الصراع التى تختلف فى النوع والأطراف المتصارعة ،كما ستعرض لهم الباحثة .

الصراع النفسي: هناك صراع نفسي واضح في نفس البطل حسن، قد يكون صراعاً ساكناً ،غير مرئي له تبعات ظاهرية ملموسة على طول النص، أهمها إحساس حسن بالاكتئاب والانطواء و محاولة الهروب من مجابهة الواقع المعاش.

كما كان الصراع الداخلي بين البطل ونفسة، يتضح ذلك من الحوار التالي:

حسن : على أي حال لا يهم

فنحن ثلاثة فقط قد تقدمنا للمسابقة

(بسخرية)

على الأقل سأحصل على المركز الثالث

(بتواضع)

صوت: قل إن شاء الله

حسن :نعم, ولكن نحن ثلاثة فقط

صوت:(مصرا)

قل إن شاء الله

حسن : (فى رضوخ)

إن شاء الله..

ستكون الخمسون جنيها من حقى

أحلم بها منذ بداية العام

قرأت كل شيء يقابلني من مسرحيات وكتب نقد

لقد أكلت القراءة بصرى

وازداد سمك هذه النظارة

التي تحتاج حتما للتغيير منذ سنوات

صوت : فعلا(المسرحية،4)

من الحوار السابق نجد أن المزج بين الصوت والبطل ماهو إلا انعكاس للصراع الداخلي بين البطل ونفسة.

الصراع الزمني الذى ابتدئ مع اكتشاف حسن لضياع تذكرة العودة، فأصبح البطل يصارع الزمن، هذا الصراع الذى ساعد على تطور الاحداث في المسرحية.

حسن : آه ....

لم يعد إلا القليل

والمحطة على بُعد خطوات

أذهب بسرعة قبل أن يهرب القطار الأخير

(صوت صفارة القطار عالية)

(يهرول في خوف)(المسرحية،17)

في الحوار السابق، يكشف لنا "عبد الحافظ" الصراع الذى يخوضه البطل، ومدى الاذى النفسي الواقع علية.

وبذلك نجد أن الصراع الخارجي الذي يقف البطل في أحد الطرفين، بينما تقف قوى الظلم باختلاف أشكالها في الطرف الآخر (الموظف، المحكم، الأب، العم، والخال، وزوجه العم، عامل التذاكر)، وتأخذ هذه القوى أشكالاً وصورًا مختلفة للقهر التي تمارسه على البطل.

والصراع في القصة لم يختلف عن المسرحية، إلا أن القصة اعتمد على الصراع الخارجي فقط، كما أن الأحداث التي أضافها "عبد الحافظ" للمسرحية جعلت الصراع فيها أقوى.

الإرشادات (المسرحية):

إن الإرشادات في النصوص (الدرامية أو الأدبية) وُجِدت من أجل مساعدة القارئ على تلقي النص وتخيل الأحداث كأنها تُمَثَّل أمامه، وتساعد على معرفة انفعالات تلك الشخصيات، وحركاتها، والأماكن التي تدور فيها الأحداث أيضًا.

لقد حملت القصة الكثير من الإرشادات المسرحية، التي يمكن توضيحها على النحو التالي:

- **نجد الكاتب يصف المشهد "كان الطقس ينذر بعاصفة شتوية" (القصة، 53)** فقط من غير إبداء تفاصيل.

- كما ركز الكاتب على وصف شخصيّة البطل وصفًا دقيقًا من خلال البعد الجسميّ والبعد النفسيّ والبعد الاجتماعيّ، كما وضحتُ سابقًا.

- يمكننا تقصّي الحركة من خلال الإرشادات التي ساقها المؤلف كما يلي: **يشيح بيديه ويلوي وجهه (القصة، 49)، اشتد زفيره وأخذ يرفس الهواء بعنف (القصة، 50)، وضع يده اليمنى في جيبه لم تخرج شيئًا وضع اليسرى لم يجد، بحركة**

لا إرادية هرعت إلى جيب قميصه وجد خمسة قروش (القصة، 51)، بدأ الجوع يناوشه ويقرصه من بطنه فيتحسسها لكي يطيب خاطرها إلى أن يحين ملؤها (القصة، 51). كما أفادت أنواع الحركات هذه في إظهار الحيرة والقلق، كذلك تأكيد القهر والخوف، تأكيدًا لمضمون الكلام.

– هناك إرشادات مسرحيّة بصورة أكثر وضوحًا في بنية النص المسرحي عنه في القصة، فاستطاع الكاتب بوعي وحرفية أن يرسم من خلالها صورة حية ومتحركة لمشاهده، مما يجعلها مفعمة بالحياة، كقوله: **(يسمع تصفيق حاد وعال، المسرح مظلم، بقعة ضوء تصاحب صاحب الجثة وهو يقوم من مكانه، ينظف نفسه، تتحرك بقعة الضوء حتى تكبر عندما يكون في منتصف المسرح فتغرق الخشبة كلها في ضوء البقعة، لافتة مكتوب عليها مسرح البلدية .. صاحب الجثة هو نفسه الشاب حسن، الجامعي المثقف المتمرد ... يدور حول نفسه كأنه يستيقظ من حلم (المسرحية، 3).** وقوله كذلك: **(يعطي ظهره للجمهور، يتراءى عامل التذاكر في نص مسافر ليل، يقف حسن وحيدًا مرتعشًا في أحد جوانب خشبة المسرح) (المسرحية، 17).** وقوله: **(صفارات بعيدة للقطار ومتراجعة .. تهدأ حركة المسرح، يسقط حسن في ركن قصي من خشبة المسرح يحاول النهوض، يقف مائلًا مرتكئًا على عمود) (المسرحية، 20).** وقوله: **(في ركن من خشبة المسرح يرقد شخص ما على مقعد حجري، يغطي نفسه بغطاء بلاستيكي خوفًا من المطر) (المسرحية، 10).** وقوله: **(يقترب حسن منه في رجل، يطبطب على رأسه، يتقلب الرجل المتشرد على المقعد ويشخر في سعادة، موسيقى فرحة) (المسرحية، 10).**

لقد استطاع عبد الحافظ أن يرسم صورة ذهنية لدى قارئه عن حركة البطل، تكشف لنا مشاعر ذلك المؤلف الشاب وتصرفاته وأفكاره؛ كقوله: **(بقلق وتوتر)، (بحدة)، (بسخرية)، (بتواضع)، (مصرًا)، (في رضوخ) (المسرحية، 4). (برجاء)، (بفخر)، (بضيق)، (بألم شديد) (المسرحية، 5). (بأسى)، (بتشجيع)، (يخرج قلمًا)، (يهز رأسه)، (بحزن شديد) (كأنه يحلم)، (يشتد زفيره.. يرفس الهواء بعنف).**

كما استطاع أن يعبر عن الحالة الأسرية والعائلية والنفسية والمادية والاجتماعية والصراعات التي يعاني منها البطل سواء في القصة أو المسرحية.

الموسيقى:

أما عن الموسيقى والمؤثرات الصوتية فلم يكن لها حضور يذكر في القصة إلا في ذهن المتلقي، وعلى النقيض استُخدمت الموسيقى في المسرحية، إذ أدرك عبد الحافظ أنها أحد العناصر التعبيرية المُسهِمَة في إثارة الترقب والتوتر والفرح لدى المتلقّي. وقد أشار الكاتب إلى الموسيقى إشارات كثيرة، وذلك في قوله: (موسيقى،... موسيقى دافئة)،(موسيقى متوترة، كأن خيال الرجل يقترب منه، يضربه، يركله)، (تزداد الموسيقى مع التوتر).

ولم تختلف المؤثرات الصوتية عن الموسيقى، فلم نجد لها حضورًا في القصة، ووجودها كان قويًّا ومعبرًا في المسرحية، إذ نجده يقول: **(صوت رياح)، (يصفر القطار)، (دقات الساعة ترتفع عاليًا)، (صوت ركلات وصفعات عنيفة)، (صوت رياح، يعقبه رنين الساعة ترن عاليًا).**

من خلال العرض السابق يمكن القول إن المسرحية تعج بالكثير من الإرشادات المسرحية التي اعتمد عليها عبد الحافظ لتكوين صورة ذهنية لدى قارئه.

الرمز:

استخدم عبد الحافظ الكثير من الرموز التي كانت بمثابة همزة وصل بين عناصر البناء الدرامي.

يعد استخدام الرمز في القصة أداة من أدوات اللغة وسيلة أدبية فعالة، يستخدمه القاص للتعبير عن مشاعره وأحاسيسه، والرمز أحسن وسيلة للتعبير عن أوجه النشاط الفكري والثقافي، فالقصَّاص يستندون إليه من أجل التعبير عن أفكارهم وعواطفهم والحياة الواقعية بطريقة غير مباشرة وفنية، لتوضيح جوهر الحياة وحقيقتها، وللكشف عن حقائق الواقع الذي لا يستطيعون التكلم عنه بشكل مباشر (جميل ابراهيم أحمد كلاب،2005، 50).

لقد كان لاختيار الكاتب "الشارع" مكانًا لعملية (القصة والمسرحية) دلالةٌ موحية استتبعت ظهور نوع عميق من الإحساس، فالشارع مكان عام يحمل كل الأشخاص باختلاف مستوياتهم ومكانتهم، ويرمز هنا إلى أن سلسلة الاضطهادات والقهر التي يتعرض لها البطل في الشارع قد تصيب أي شخص آخر.

أما عن اختيار "الليل" زمنًا للعملين (القصة والمسرحية) فيرمز إلى الوحشة والظلمة، إذ صار مسرحًا لعمليات القهر التي يتعرض لها المثقف.

وهناك أيضًا بعض الإشارات الرامزة الأخرى التي تهدف إلى تعميق دلالة القصة وتكرارها، مما يعني أن البطل لا يستطيع التحرر من ظلام الخوف وعبء القيود، وذلك كما يلي:

"ماذا أفعل؟

سمع صوت الراوي يرن في أذنيه بشدة: ماذا أفعل؟

وأنا مثلكم أعزل" (القصة، 52).

هذا التكرار لصوت الراوي، أراد به عبد الحافظ أن يشابه وضع "حسن" في الفلنكات بوضع الراكب فى مسافر "ليل" للتأكيد على القهر الذى يمارس ضدة.

تعج القصة بالكثير من القضايا الرمزية التي استطاع الكاتب التعبير عنها بسهولة، وذلك كما يلي:

"أولاد المرسيدس يصرفون العشرات من الجنيهات.....

-لا تغتب الناس؟ وماذا يصنع الشيخ؟ ذاك مرتبه بعد أربعين عامًا أشغالًا شاقة

حرام حرام عليك. أنسيت أنك تسرق حق إخوتك الصغار لأنك تواصل تعليمك الجامعي (القصة، 49).

ووصف القضية نفسها بالمسرحية على لسان حسن، فنجده يقول:

أولاد المرسيدس وحتى الفيات يصرفون العشرات

"وأنت تحلم ..(بسخرية)

بماذا؟

تحلم بجنيهات..

الأحسن أن أفكر كيف أغادر هذه المدينة إلى قريتي

أن أغادر الآن(بهدوء)

لا تغضب .. يقولها أبي دائمًا" (المسرحية، 7)

لقد طرح "عبدالحافظ" في الحوار السابق قضية التفاوت الطبقي والتناقض بين الغنى والفقر فى طريقة الحياة والتفكير حتى في الاحلام.

كما طرح الكاتب قضية ما يعانيه الموهوبون من مرارات الإهمال وعدم التقدير، مما يصيبهم بخيبة الأمل، وينعكس على إنجازاتهم الأدبية، كأنها ومضة يضيئها الكاتب لرعاية الموهوبين وتقديرهم، ووصفها في قصته القصيرة بقوله:

"أرى أن أشتري مجموعة قصصية لزوم التطور، حصلت منذ شهر على المركز العاشر في إحدى المسابقات الهزلية، كانت الجائزة رمزية لم أستفد منها، لا تخدع نفسك الجائزة لن تكفي؟" (القصة، 49).

وعبر عن القضية نفسها في المسرحية، فنجده يقول:

صوت الموظف: (بحدة)

لا بد أن تحضر كل العروض

كي تستطيع أن تقيم جيدًا

وسوف تكون فرصة للمشاهدة (المسرحية،4).

كما طرح "عبدالحافظ" قضية التفكك العائلي التي أدت إلى انهيار الوحدة العائلية وتمزق نسيج الأدوار الاجتماعية؛ وذلك عندما أخفق العم في القيام بالدور المنوط به نحو ابن أخيه، إذ جعل "حسن" مُستثقِلًا فكرة أن يبِيت عند عمه، ووصفها في قصته القصيرة بقوله:

"عمك الذى اكتشفت حديثًا، هو طيب القلب للغاية وزوجته قالت لك البيت مفتوح على مصراعيه وعندهم سريران نم عليهما إن شئت وسوف تعد لك البيض المسلوق، آه ملعون لأنه أصبح الصنف الممتاز الآن وكان بالأمس طعام الكتاكيت الرومي، تقول أمي إن البيضة كالفرخة في قيمتها ليتبنى كتكوت رومي، يضرب رأسه مرة ثانية: لماذا تشرد بعقلك المخبول، فكر كيف ستعود إلى بلدكم. اذهب إليهم، لا فلم أزرهم غير مرة واحدة، والثانية أطلب النوم. (القصة، 53).

وعبر عن القضية نفسها بالمسرحية فنجده يقول:

حسن: (بسخرية)

عمي .. ليس بعم!!

أخير عرفناه لما بدأ يسلم للداء الجسد

ويريد بصيصًا من قرب

وهجره كل الأبناء

كي تتطيب زوجته برائحة الجاز

زوجة العم: أهلًا حسن، أتريد عشاء،

لدينا البيض المسلوق الذي لا تحبه

والأسرة كثيرة ، نم عليهم جميعًا إن شئت

حسن: (لنفسه)

ملعون هذا البيض المسلوق

وكل أسرة عمي هذا

إن البيت تملؤه الوحدة

والجدران النشعة تملأ جدران القلب رطوبة

(موسيقى)

لا، لا

فزوجة هذا العم ثقيلة

أثقل من جبل أحد

ساعة كرة خالد

وطرق الباب عليها مصيبة

والأسئلة تنط من نن العين

دون أدنى ترحيب يذكر

(بحدة)

لا، لا

أبحث عن شيء آخر

(باستياء)

وحتى مكان البيت بعيد

يقبع في طرف البلدة

يئن حزينًا ..

تتقافزه رياح عاتية

في ديسمبر هذا (المسرحية، 14-15)

عرض الكاتب قضية استغلال الموظفين لمناصبهم ونفوذهم للحصول على المال بأيَّة طريقة، سواء بالقهر والظلم من غير إكتراس لظروف الشخص الذي يتعامل معه.

"تصلب في مكانه، هذه الأيام أيديهم أطول من ألسنتهم، هل تعتقد أن مفتشًا يضجر هذه الأيام، الغرامة التي يحصلها له جزء فيها" (القصة، 54).

وعبر عن القضية نفسها بالمسرحية فنجده يقول:

حسن: (يتملكه الخوف، جزعًا)

هذه الأيام أياديهم طويلة

نعم .. (يرتعش)

يروضون المهر الجامح

ألا يستطيعون ترويضي

(بسخرية)

هل تعتقد أن مفتشًا يضجر هذه الأيام

صوت: (بحدة وتأكيد)

طبعًا لا..

حسن: (بانكسار)

الغرامة التي يحصلها منك له جزء فيها

(يفكر)

أجلس على هذا المقعد

أدعى انتظار أي قطار (المسرحية، 18).

أما عن صوت القطار المتكرر في أكثر من موضع داخل المسرحية، فهي صافرة إنذار للبطل دلالة على انتهاء الوقت، وسوط موجه لأذنه حتى يتخذ قراره، ويقابل هذا في القصة القصيرة دقات عقارب الساعة بالكيفية نفسها والتوظيف نفسه.

كما أضاف عبد الحافظ في مسرحيته بعضًا من الرموز التي لا نجد لها وجودًا في القصة القصيرة؛ إذ مزج بين الصوت والبطل ليرمز لحالة الإجبار التي يعيشها المثقف.

صوت: قل إن شاء الله

صوت: (مصرًّا)

قل إن شاء الله

حسن: (في رضوخ)

إن شاء الله..

ستكون الخمسون جنيهًا من حقي

أحلم بها منذ بداية العام

قرأت كل شيء يقابلني من مسرحيات وكتب نقد

لقد أكلت القراءة بصري

وازداد سمك هذه النظارة

التي تحتاج حتمًا للتغيير منذ سنوات

صوت: فعلًا.

كما استخدم الرمز أيضًا في طرح قضية خصخصة القطاع العام المصري، التي انتشرت في بداية التسعينيات من القرن الماضي، وقوانينه التي يعتقد أنها إنقاذ للوضع الاقتصادي المتردي بمصر، وأوضح اعتراضه عليها.

حسن: سوف يتأكد أن ملاحظاتي على سلوكه

(يهز رأسه): صحيحة!!

وأنه يجب أن يترك شركة مصر

ويعمل بالقطاع الخاص فورًا

صوت: (بحدة)

يا حمار.. الذي بناه ناصر لا يهدمه أحد

حسن: (بحزن شديد)

وغدا يباع كل شيء

كل شيء حتى أنت

(كأنه يحلم)

آه.. (المسرحية، 6).

وفي عرضِهِ لحلم البطل أن يشتري المسرح لكي يحوله إلى مسرح شكسبيري، يرمز إلى الرغبة في الوصول بالمجتمع لحالة من التطهر.

حسن: (بحزن شديد)

آه..

لو أشتري هذا المسرح

سأحوله إلى مسرح شكسبيري فقط

لن أسمح برقص مسف

أو كلام خارج

وسوف ألتزم بالنص

(يشتد زفيره .. يرفس الهواء بعنف)

(بحدة)

أنت تحلم.. (المسرحية، 7).

كما قدَّم قضية الهجرة بشكل رمزي، إذ ربط بينها وبين الموت كأنهما وجهان لعملة واحدة، فالمهاجر يفقد كل اتصال وتفاعل مع ذوِيهِ، ولا يهتم إلا بجمع المال فقط، ويعيش كالميت.

حسن: (بحزن)

نعم.. أحب ولا أجد

(يزداد حزنًا)

ماتت في حادثة

(صوت تصادم)

لا.. كل الذين أحببتهم ماتوا

أو هاجروا إلى البلاد البعيدة

لا يهم، لا يهم (المسرحية، 8).

كما عبَّر عن صورة من صور القهر التي يتعرض لها البطل، حتى من أقرب الناس له "الأب"، ولا يستطيع الإفلات منها:

يا سلام ..

رجل مثل هذا يشخر

لا أعرف كيف أفعلها في بيتي

كم ضربت هذى القدم لذلك

وصفع هذا الوجه لهذا

يرفضني أبى وأنا أشخر

أقسم مرة لو أنني فعلتها

سوف ..

الأب: (بحدة)

عاوز أنام يا حمار

أكتم صوتك بداخلك

وإلا.. سأكتمه حتى نهاية عمرك

حسن: (بحزن)

وظللت طوال الليل أعد حروف الجر في كشكول مذاكرتي (المسرحية، 11).

التناص:

يعَد التناص إحدى الوسائل التي يثرى بها المبدع تجارِبه ونصوصه، وقد استحضر عبد الحافظ في القصة أبطال مسرحية مسافر ليل (الراكب، عامل التذاكر، الراوي)، وهو حين استحضر تلك الشخصيات فإنه يستحضر دلالاتها المعنوية والإنسانية التي تتناسب وسياق القصة، فالسؤال الذي يطرح نفسه في قصة الفلنكات: ما أهمية وجود الإنسان الآن؟! وهو السؤال نفسه الذي طرحه نص مسافر ليل. ولكي يطرح هذا السؤال استخدم محمد عبد الحافظ الرموز المسرحية نفسها التي استخدمها صلاح عبد الصبور في مسرحيته لطرح إشكالية وجود الإنسان في عصره.

إن الصورة التي رسمها لنا القاص منذ البداية، عن بطله المثقف، هي الصورة التي يعاني فيها المثقف كثيرًا، في عصر ساد فيه الفقر وانعدام حرية الرأي، وفقدان الانتماء، وانعدام الهوية، وسحق أحلام الفنان المثقف

وطموحاته، وعندما يتاح لهذا البطل أن يختار من النصوص فإنه يختار نص مسرحية مسافر ليل لصلاح عبد الصبور.

هذا التناص الموجود في القصة يدل على سَعَة ثقافة هذا الكاتب البارع، كما كرر عبد الحافظ التناص في أكثر من موضع بالقصة، كما يلي:

"ماذا أفعل؟

سمع صوت الراوي يرن في أذنيه بشدة: ماذا أفعل؟

وأنا مثلكم أعزل" (القصة، 52).

بتكرار هذه العلاقة التناصية بين القصة ومسرحية مسافر ليل يُبرز القاص جانبًا من بشاعة الوضع الذي يحياه الإنسان في هذا العصر المليء بالقهر والاضطهاد.

"ارتعش سمع صوت عامل التذاكر

أنا الإسكندر الأكبر

في صغري روضت المهر الجامح

في ميعة عمري روضت أرطاليس

حين بلغت شبابي روضت العالم (المسرحية، ص54).

يعكس هذا التعالق التناصي – بين (الإسكندر) وشخصية عامل التذاكر – قدرة القاص على استنباط أوجه الشبه بينهما، مما يدفع المتلقي باتجاه استحضار معطيات شخصية (الإسكندر) ومقارنتها بشخصية (عامل التذاكر)، ليوضح لنا مدى الخوف الذي يتعرض له البطل (حسن) أمام القدر والقوى المجهولة، حيث عصر الإسكندر الذي اشتُهِر بالظلمِ، والقهرِ الذي تعرضتْ له رعيته في عهده.

ثم يختم عبد الحافظ النص بتناص من مسرحية مسافر ليل بصوت الراوي، متجهًا إلى الجمهور، وهذه الخاتمة كأنها بداية مواجهة جديدة للأزمة نفسها.

مِن خلال هذه التعالقات التناصية التي تحكمها علاقة المشابهة بين الحالتين، حالة (المسافر) وحالة حسن، الماضي والحاضر، استطاع القاص أن يقدم من خلالها تحليلاً للذات المثقفة في العصر الحالي، ونقدًا لها من الداخل، ليكشف عن أزمتها وحيرتها ومعاناتها. كأن القاص يستبطن بداية مواجهة جديدة للأزمة نفسها، الأزلية للإنسان، مع وجوده الذي يثقل كاهله.

كما استخدم "عبد الحافظ" آلية التناص في المسرحية، من خلال الهامش المسرحي كما أوضحنا سابقًا، كما استخدمه في نهاية المسرحية أيضًا.

لقد تحولت أحداث النص المسرحي وفصوله إلى ومضات سردية بقدر ما تختزل زمن النص وفصوله، إذ أبدعت زمنًا نفسيًّا مليئًا بالتشويق والإثارة، وبعبر كالرحيق في صياغاته اللغوية نرى الكاتب يستخدم الإشارات الدالة، وتتميز جملُهُ بتناغم عنصر الموسيقى الذي يعد من لوازم اللغة الرمزية.

نهاية المسرحية جاءت مشابهة لنص القصة، فبدأ القطار يتحرك، وحسن لم يستطع حل مشكلته، إلى أن انفلت القطار منه، فتذكر أنه لا يعلم عدد الفلنكات من المدينة إلى بلده، فقرر عدها هذه الليلة، ماعدا وجود فرق في بعض التفاصيل الصغيرة، إذ نجد "عبد الحافظ" أنهي قصته بظهور صورة عامل التذاكر بعد أن وجد التذكرة في كفه تأكيدا على سطوة عامل التذاكر كرمز للسلطة، إلا أنه أنهى المسرحية بتكرار التناص الذى بدأه في "الهامش المسرحي"، ولعل "عبد الحافظ" عمد إلى تأكيد استمرار القهر والظلم الذى يتعرض له الانسان.

حسن : واحد, اثنان, ثلاث, أربع, خمس

يقع حسن بعد عد خمس فلنكات.

ترتعش الإضاءة.. يخرج عامل التذاكر والراوي من مسافر ليل ..

عامل التذاكر:

ما هذا , ما هذا, جثة رجل

آه ...

كيف سأحمل جثة هذا الرجل الممثلة

(متجها للراوي)

ساعدني يا هذا

أحمله معي

الراوي:(متجهاً للجمهور)

ماذا أفعل؟!

ماذا أفعل؟!

فى يده خنجر

وأنا مثلكم أعزل

لا أملك إلا تعليقاتى

ماذا أفعل؟!

ماذا أفعل؟!(المسرحية،24)

ومما سبق يمكن القول إن النص المسرحي قد تمكن من تحقيق الشكل الفني والتقني للمسرح العبثي، فالحبكة وأزمة الحدث تسير بخط دائري تبدأ من حيث تنتهي والتسلسل المنطقي للأحداث يتآكل فتصبح صورة تتركز على قوة الايحاء دون أن نلمح حلا في الازمة، وحقق الراوى التغريب بخلق حالة من الانفصال بين الجمهور والنص. فمنع الجمهور من الاندماج مع النص، ومكنه من أن ينتقد نقدا بناء عن وجهة نظر اجتماعية وسياسية، و يدخل

هذا في صلب عملية "التمسرح"، وبذلك تمكن عبدالحافظ من مسرح القصة القصيرة الى نص درامي، وانتقل بالحكاية من سياقها الفني إلى السياق الدرامي والمسرحي.

نتائج البحث

- اعتمد "عبد الحافظ" خلال مسرحته لقصة الفلنكات على نفس العنوان، للدلالة على التشابه في الفكرة والمضمون لكلا العملين.
- يتشابه موضوع كلا من المسرحية والقصة، فلم يكن هناك اختلافات جوهرية بين العملين إلا إن عبد الحافظ اضاف بعض الموضوعات التي تتوافق مع طبيعة الشخوص والمواقف التي اضافها على المسرحية.
- ظهر جليا أن "عبد الحافظ" قدم بداية مختلفة لكلا العملين، فاعتمد في المسرحية على التناص كشكل مسرحي ليقرب المعنى من ذهن القارئ، ورسم لوحة بارعه لحياة بطلة منذ اللحظة الاولى للنص، واكتفى فى القصة باستهلال بسيط يحصل منه القارئ معلومات مباشرة عن بطل القصة وتطلعاته وأحلامه.
- اجتهد "عبد الحافظ" في المحافظة على لب وجوهر القصة ظاهرياً بالإبقاء على الاحداث الرئيسية، إلا أنه خلق بعض التفاصيل والاحداث التي ساعدت في ثراء النص المسرحي.
- طابق "عبد الحافظ" بين شخوص العملين من حيث دوافع الشخصيات وطبائعها فيما عدا بعض الشخصيات كالخال الذى اتسم بالطيبة مخالفا لما ذكرة في القصة من كونه لا يهتم إلا بعملة، كذلك زوجه العم التي اتسمت بالطمع والجشع لا يهمها سوى المال عكس ما كانت علية الشخصية في القصة من طيبة وحسن استقبال.
- وفق عبد الحافظ في إضافة كثير من الشخصيات ــ وإن كان حضورها افتراضاــ فقد أثرت في تصاعد الحدث الدرامي بل اثقلت الحدث والحوار مثل الاب، الام، المحكم، والموظف، فأكدت على صور القهر الذى يتعرض لها الانسان في المجتمع.
- اهتم "عبد الحافظ" بالرمز وبلورت في القصة والمسرحية إلا أنه كان أشد قوة ووضوحا وتأثيرا في المسرحية من القصة كي يؤكد على حاله الاجبار التي يعيشها المثقف.
- تطرق "عبد الحافظ" في العملين لقضية الظلم والقهر والتفاوت الطبقي، وزاد عليها في المسرحية قضايا كالانفتاح الاقتصادي والهجرة التي لها صدى في الفكر المصري.
- وظف "عبد الحافظ" التناص في كلا العملين ليؤكد على الصورة القاتمة للمجتمع وما يعانيه المثقف من انعدام لحرية الرأي، فقدان الانتماء، وانعدام الهوية، إلا انه وظفه في المسرحية بشكل أوضح من البداية مع "الهامش المسرحي" الى نهاية المسرحية.

- اعتمد "عبد الحافظ" في بنيته الزمانية للعملين على الليل ليعكس حال الخوف التي عليها البطل، إلا أنه استخدم تقنية الفلاش باك في المسرحية في أكثر من موضع، كما استطاع رسم الزمان وجعلة إحدى شخصيات نصه المسرحي.
- اعتمد "عبد الحافظ" اللغة في عرض أحداث القص على لغة واحدة هي اللغة العربية الفصحى، أما في المسرحية فقد جمع بين أكثر من لغة.
- طابق "عبد الحافظ" في الصراع في كلا العملين، إلا أنه اعتمد على أكثر من نوع داخل المسرحية داخلي وخارجي مما أثرى العمل المسرحي.
- استطاع "عبد الحافظ" استخدام الارشادات في كلا العملين إلا أنه وظفها بصورة أكثر وضوحًا في بنية النص المسرحي عنه في القصة.
- لم يكن للموسيقى والمؤثرات الصوتية حضور يذكر في القصة، وعلى النقيض استُخدمت الموسيقى في المسرحية لإثارة الترقب والتوتر والفرح لدى المتلقّي.
- جاءت نهاية النص الممسرح مشابهة لنص القصة، ماعدا وجود فرق في بعض التفاصيل الصغيرة، فنجد "عبد الحافظ" أنهي قصته بظهور صورة عامل التذاكر بعد أن وجد التذكرة في كفه تأكيدا على سطوة عامل التذاكر كرمز للسلطة، أما نهاية المسرحية فكانت تكرار لمشهد البداية في المسرحية ولعل "عبد الحافظ" عمد إلى تأكيد استمرار القهر والظلم الذى يتعرض له الانسان.

المـراجـع

1- إبراهيم أنيس وأخرون.(2008). **المعجم الوسيط**، ط(4)، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة.

2- أبو الحسن سلام(1993). **حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والاعداد والتأليف**، ط2، مركز الاسكندرية للكتاب، الأسكندرية.

3- أسماء عبد الفتاح يحيى.(2009). مسرحة الرواية، **رسالة ماجستير غير منشورة**، كلية الآداب، جامعة حلوان.

4- باتريس بافي.(2015).**معجم المسرح**، ترجمة:ميشال. ف. خطار، ط(1)، المنظمة العربية للترجمة، بيروت.

5- بوابة الاهرام.(2020).مسرح الدولة فى 2019. متاح على https://almalnews.com/%D9%85%D8%B3%D8%B1%D8%AD-%D8%A7%D9%84%D8%AF%D9%88%D9%84%D8%A9-%D9%81%D9%8A-2019

6- جميل إبراهيم أحمد كلاب.(2005).الرمز في القصة الفلسطينية القصيرة في الأرض المحتلة(**1967، 1987**)، **رسالة ماجستير غير منشورة**، الجامعة الإسلامية، غزة.

7- حسن دخيل الطائى.(2019)، تداخل الأنواع الأدبية – النشأة والتطور، متاح على: https://www.iasj.net/iasj?func=fulltext&aId=86124

8- دياب قديد.(2009). تداخل الأجناس الأدبية في الرواية الجزائرية المعاصرة- الكتابة ضد أجنسية الأدب – تداخل الأنواع الأدبية، **المؤتمر النقد الدولي الثاني عشر**، م(1)، جامعة اليرموك.

9- سلام حديد رسن.(2015)، قراءة في قصص محمد سهيل "الآن أو بعد سنين نموذجًا"، ع (19)، **مجلة دراسات البصرة**، العراق.

10- عادل النادى(1987). **مدخل إلى كتابة الدراما، قوتس**، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله.

11- عثمان جمال الدين عثمان محمد، حامد محمد (2015). العناصر الدرامية في سرديات إبراهيم إسحق, م(15)،**رسالة دكتوراه غير منشورة**، كلية العلوم والتكنولوجيا، جامعة السودان.

12- عزالدين اسماعيل(1987).**قضايا الانسانية في الادب المسرحي المعاصر**، ط(7)، دار الفكر، القاهرة.

13- عز الدين المناصرة(2010). **الأجناس الأدبية في ضوء الشعريات المقارنة : قراءة مونتاجية**، دار الراية للنشر والتوزيع،عمان.

14- فرحان بليل.(2003). **النص المسرحي: الكلمة والفعل**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

15- ماري إلياس وحنان قصاب.(1997). **المعجم المسرحي**،مكتبة لبنان ناشرون، لبنان.

16- محمد عبد الحليم غنيم(2001). الفن القصصي عند فاروق خورشيد، **رسالة دكتوراه غير منشورة**، كلية الآداب ، جامعة المنصورة.

17- محمد عبد الحافظ ناصـــف(2003). "**الفلنكات ومســـرحيات أخرى**، "،الهيئة المصـــرية العامة للكتاب، رقم الإيداع 8195.

18- محمد عبد الحافظ ناصف.(1998). **مجموعة الفواريكا**، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة.

19- محمود هلال(2018). بناء الشخصية في القصة القصيرة في الأردن (نماذج مختارة من كتابات الألفية الجديدة)، ع(45)، **مجلة القدس المفتوحة للبحوث الإنسانية والاجتماعية**، الأردن.

20- ميخائيل سموليانيتسكى.(2000)، "دراسات في إعداد النص"، **السرد والمسرح**، ترجمة أشرف الصباغ، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.

21- لؤي علي خليل.(2009). نص السيولة والصلابة (دراسة في تداخل الأنواع)، تداخل الأنواع الأدبية، **مؤتمر النقد الدولى الثاني عشر**، جامعة اليرموك، الأردن.

22- يوسف حطيني (2004)، القصة القصيرة جدًا بين النظرية والتطبيق، مطبعة اليازجي، دمشق، سوريا.

23- Anne Ubersfeld.(1996). Les termes clés de l'analyse du theater,**Domaine public**, Seuil, Paris.

ملحق(1)

مهرجان مسرح القصة القصيرة الأول بمصر(*)

تعود فكرة إقامة مهرجان مسرحة القصة القصيرة إلى القاص والمسرحي "محمد خليل"، أو كما يطلق عليه مهندس القصة القصيرة، الذي دعته رغبته إلى أن تصل مضامين القصص القصيرة وموضوعاتها إلى الجمهور حتى يتحقق للقصة القصيرة دورها في التثقيف والتوعية، ومن ثم تبلورت فكرة المسرحة التي أثمرت العمل على تنظيم إقامة المهرجان، الذي أقيم لأول مرة بإقليم شرق الدلتا الثقافي بمدينة المنصورة عام 1984م.

أما عن سير العمل بالمهرجان فيؤكد **"محمد خليل"** بعد قراءة جميع الأعمال المقدمة، أنه تم اختيار خمسة قصاص وخمسة معدين وخمسة مخرجين؛ إذ قدَّم كل قاص قصتين بالتنسيق مع معد مسرحي صاحب خبرة مسرحية ومخرج أيضًا، وذلك للحفاظ على النقل الأمين للقصة، وتم تخصيص ليلتَيْ عرض لكل كاتب، أي ليلتين على مدار أسبوعين، وانتهى البرنامج بالجدول الموضح به الأعمال وأسماء القصص وكتابها ومعديها، وقُدمت على مسرح أم كلثوم وهي(†):

اسم القصة القصيرة	اسم المؤلف	اسم المسرحية	اسم المعد
الضحية	محمد خليل	الضحية	فؤاد نور
من يدفع ثمن الحزن؟	محمد خليل	من يدفع ثمن الحزن؟	فؤاد نور
محاكمة	فؤاد حجازي	محاكمة شتات	سامي حمودة
نوبة شجاعة	وجيه عبد الهادي	نوبة شجاعة	سامي حمودة
المحطة الأخيرة	الحماقي المنشاوي	اليافطة	محمد فريد عدس
عرس الببغاء	الحماقي المنشاوي	أوزوريس في ورطة	محمد فريد عدس
أبو الرجال	سمير بسيوني	الناس في حارة عوضين	محمد فريد عدس
عنتر يبحث عن هوية	سمير بسيوني	عنترة 83	محمد فريد عدس
ترانيم النور	عبد العزيز الشناوي	ترانيم النور	أحمد عبد العظيم
شهادة في قرية	عبد العزيز الشناوي	شهادة في قرية	احمد عبد العظيم
الناس الغلابة	فؤاد حجازي	الناس الغلابة	فؤاد حجازي

* - لقاء مع الأستاذ محمد خليل صاحب فكرة مهرجان مسرحة القصة القصيرة، 2019/12/21م.

†- من واقع سلسلة الإبداع الثقافي(16)، الصادرة عن مديرية الثقافة بالدقهلية عام 1984م، عدد خاص عن مسرحة القصة القصيرة والمسؤولين عن المهرجان، محمد محمود سويلم، رئيس التحرير ممدوح طه، سكرتير التحرير محمد فريد عدس.

ملحق (2)

المشاركون في مهرجان مسرحة القصة القصيرة لإقليم شرق الدلتا الثقافي عام 1999م

إعداد / محمد خليل

م	إسم الكاتب	إسم القصة	إسم المعد	إسم المخرج
	محافظة الدقهلية			
1	الحماقى المنشاوى	تراب وهندسة وجدانية	فؤاد نور	أحمد عبد الجليل
2	ابراهيم البوهى	لحظه سعادة	عصفور رمضان	محمد القصبي
3	إبراهيم جاد الله	كائنات الصمت	محمد سعيد	علي سعد
4	محمد خليل	مرثية للحب المخنوق	صفوت سليمان	محمد فتحي
5	شوقي وافي	الصعود للسماء	فؤاد نور	عادل بركات
6	سمير بسيوني	دونكي شوت يعانق سندريلا	عصفور رمضان	نور عبد الحميد
7	د عبد المنعم الباز	شخاليل	محمد سعيد	السعيد المنسي
8	عماد الدين عيسى	جبل النور والزيتون	صفوت سليمان	ناجي الدسوقي
9	أحمد علي رجب	حلمي شحته	سمير الأمير	محمد هيبة
10	عبد العزيز الشناوي	الضباب شاهد عيان	سمير الأمير	هشام رمضان
	محافظة الشرقية			
1	إبراهيم عطية	صيد المطر	أحمد الغمري	حسام الغمري
2	أحمد سامي	فصل في براءة الارتواء	عزت إبراهيم	محمود كحيلة
3	العربي عبد الوهاب	سقوط الأقنعة	وليد سمير توفيق	عماد محمد بركات
4	محمد سعيد حسين	الرسالة	سامح محمد سعيد	كمال عبد الرازق
5	محمد عبد الله	ثقوب في جدار من طين	عبد الوهاب محمد	سمير عبد الحكيم
	محافظة كفر الشيخ			
1	محمد سعيد رشاد	الخازن	صالح محمد	محمود رفعت
2	أحمد محمد سلامه	أرض المستحيل	محمد محمد سلامه	طارق مسعد
3	معروف عثمان	الإصرار	ناصر مرجان	حسين شتية
4	أحمد عبد العزيز	شجرة الحب	عبد العزيز الجوهري	كمال عمر

The dramatization of the short story "Al-flanfat " as a model ,by Mohammed Hafez

Dr. Amany Gamil ALI ELattar

Assistant Professor of Education Media
Faculty of specific Education - University of Tanta
amany.elatar@sed.tanta.edu.eg

Abstract

The research aims at identifying the dramatization of the short story and its techniques and how the dramatization process takes place by applying it to Mohamed Abdel-Hafez Nasif's play " El-Falankat" and it's theatrical script.
The research belongs to the descriptive studies. I have relied on both the analytical and the comparative approach.
The study ended up to a number of results, the most important of which are:
- "Abdel-Hafez", during his (dramatization of) the story of the (El-Falankat) , (adopted) the same title, to indicate (to indicate that both works share a similarity in idea and content).
- Abdel-Hafez has prospered in adding numerous characters- even if their attendance is hypothetical. This addition has helped the escalation of the dramatic event and has given a full weight to both the event and the dialogue in a way that has emphasized the forms of the oppression which
People have been subjected to in society, as the case is in the characters of the father, the mother, the arbitrator and the employee.

- "Abdel-Hafez" was interested in the symbol and its crystallization in the story and the play, but it was more powerful, clear and influential in the play than the story in order to emphasize the coercive condition experienced by the intellectual.
- "Abdel-Hafez" employed intertextuality in both works to emphasize the gloomy image of society and the lack of freedom of opinion that the intellectual suffers, loss of affiliation, and lack of identity, but he employed it (more clearly in the play) From the beginning, starting with the "theatrical margin", to the end of the play.

Keywords: dramatization , short story , Mohammed Hafez