

تَفْهِيمُ الرَّمْزِ فِي مَسْرُحِيَّةِ الْفَصْلِ الْوَاحِدِ مَسْرُحِيَّةُ "الْمَطَارِدَةُ"
تَفْهِيمُ الرَّمْزِ فِي مَسْرُحِيَّةِ الْفَصْلِ الْوَاحِدِ مَسْرُحِيَّةُ "الْمَطَارِدَةُ"
لنجيب محفوظ نموذجاً
د / منى مصيلحي حامد حبرك
مدرس بقسم الإعلام التربوي
تخصص فنون مسرحية كلية التربية النوعية بأشمون
جامعة المنوفية

ملخص البحث

تسعى هذه الدراسة إلى التعرف على مفهوم مسرحية الفصل الواحد وطبيعة البناء الدرامي فيها، كذلك التعرف على مفهوم الرمز ودلالاته في المسرح، كما تسعى الدراسة إلى التعرف على كيفية توظيف الرمز في مسرحية الفصل الواحد، بالتطبيق على مسرحية للكاتب نجيب محفوظ وهي مسرحية "المطاردة". كما كشفت الدراسة عن دوافع اتجاه الكاتب نجيب محفوظ لتوظيف الرمز في هذه المسرحية.

وتحدد الباحثة الإشكالية الأساسية لهذه الدراسة في التساؤل الرئيس الآتي: إلى أي مدى استطاع الكاتب نجيب محفوظ أن يوظف الرمز في مسرحية "المطاردة" ذات الفصل الواحد. وتعتمد الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي بهدف الكشف عن توظيف الرمز في المسرحية عينة الدراسة.

المقدمة:

تعدُّ مسرحية الفصل الواحد أحدَ معالم النشاط المسرحي المعاصر، وأصبح وجودها أمراً ضرورياً في الحركة المسرحية، لمواكبة روح العصر. وقد كرس الكثير من الأدباء جهودهم من أجل كتابة هذا الشكل القصير، والجديد من الأعمال المسرحية، وهناك الكثير من كُتَّابِ المَسْرَحِ الكلاسيكيِّ أرتبطت أسماؤهم بالمسرحيات التقليدية الطويلة، وهم أيضاً أول من خاض تجربة كتابة المسرحية ذات الفصل الواحد، مثل: "سعد الدين وهبة" و"محمود دياب" و"الفريد فرج" و"توفيق الحكيم" و"يوسف إدريس" وغيرهم، وقد بدأ هؤلاء الكُتَّابُ مسيرتهم في كتابة المسرحية حتى جاء اتجاههم إلى مسرحية الفصل الواحد، وما ارتبط بظهور هذا النوع من المسرحيات من عبثٍ وتجريبٍ، وأنواعٍ مسرحيةٍ، تأثروا بها جميعاً، ليواكبوا المَوْجَةَ

د / منى مصيلحي حامد حبرك

المسرحية، حيثُ شهدتُ هذه المرحلةُ العديدَ من الكِتاباتِ التَّجريبِيَّةِ والعَبثِيَّةِ، مثلُ: "يا طالعُ الشجرة" لتوفيق الحكيم "والفراير" ليوسف إدريس.

" وقد تابع نجيب محفوظ كل هذه النتاجات المسرحية لأنه كان راصداً لكافة المستجدات الثقافية والأدبية ، ولذلك لمَّا قرَّر الكتابةَ المسرحيةَ كَتَبَ مسرحياته من فصلٍ واحدٍ، لتعالجَ موضوعاتٍ وأفكاراً عبثيةً لكي تتناسبَ الواقعَ المؤلمَ الذي كانَ يشعرُ به ، وهو بالفعل الذي حاكى به كثيراً من كُتَّاب المسرح العربيِّ وقتها، وهي النوعُ الأصعبُ في الكتابةِ بما تتطلبُه من اختصارٍ أصعبَ من السردِ. وقد اختارَ محفوظُ ذلكَ، لأنه توجدُ علاقةٌ أدبيةٌ كبيرةٌ بينَ القصةِ القصيرةِ كجنسٍ أدبيٍّ قَطَعَ فيه نجيبُ محفوظُ أشواطاً ومراحلَ طويلةً، وبينَ مسرحيةِ الفصلِ الواحدِ كجنسٍ مُناظرٍ جديدٍ عليه". (١)

وقدَّمَ نجيب محفوظَ مجموعةً من المسرحياتِ ذاتِ الفصلِ الواحدِ، حيثُ وَجَدَ أَنَّ لغةَ الحوارِ في المسرحِ خيرٌ معبرٌ عن انفعالاتِهِ ، وأنه أتجَّه إلى استخدامِ لغةِ الإيجازِ والتكثيفِ معَ توظيفِ الحوارِ والمناجاةِ بدلاً من الاستطرادِ في السردِ، واختارَ محفوظُ من تقنيَّةِ الرَّمزِ أسلوباً ومنهجاً في مسرحياته ذاتِ الفصلِ الواحدِ.

واستخدامُ الرَّمزِ في أيِّ عملٍ فنيٍّ يُزيدهُ عمقاً، "ويُضفي عليه العديدَ من الدلالاتِ الفنيَّةِ ، فالرَّموزُ تَنبُجُ من داخلِ العملِ الفنيِّ ذاته، وتَسْتَمِدُّ الرَّموزُ دَلالاتها من معانيه ، وهو ما يجعلُ الرَّمزَ مرتبطاً ارتباطاً عضويّاً ببنيَّةِ العملِ الفنيِّ ككلِّ مُتكامِلٍ". (٢)

وتناولتِ الباحثةُ مسرحيةَ "المطاردة" للكاتبِ نجيب محفوظَ نموذجاً لمسرحيةِ الفصلِ الواحدِ، وهي مسرحيةٌ رمزيةٌ بها العديدُ من سماتِ مسرحِ العبثِ، وقد اختارَ محفوظُ الرَّمزَ أسلوباً ومنهجاً في هذه المسرحيةِ، لفهمِ وتحليلِ الأحداثِ الدراميةِ من وجهةِ نظرِ القارئِ دونَ التقيدِ بوجهةِ نظرِ المؤلِّفِ.

وتحدُّ الباحثةُ الإشكاليةَ الأساسيةَ لهذه الدراسةِ في التساؤلِ الرئيسِ التالي:-

إلى أيِّ مدى استطاعَ نجيب محفوظُ أن يوظفَ الرَّمزَ في مسرحيته ذاتِ الفصلِ الواحدِ

في واحدةٍ من أهمِّ مسرحياته وهي مسرحيةُ المطاردة؟

ويتضمَّنُ هذا التساؤلُ الرئيسِ عدةَ تساؤلاتٍ فرعيَّةٍ أُخرى هي:

١- هل أثرَ الرَّمزُ على شكلِ وطبيعةِ الحوارِ في مسرحيةِ المطاردةِ عينةَ البحثِ؟

تَقْنِيَةُ الرَّمْزِ فِي مَسْرُحِيَّةِ الْفَصْلِ الْوَاحِدِ مَسْرُحِيَّةِ "الْمَطَارِدَةِ"

٢- ما أثر استخدام نجيب محفوظ للرمز في تحديد ملامح شخصيات مَسْرُحِيَّةِ الْمَطَارِدَةِ؟

٣- ما القضيَّة المحوريَّة في المسرحية عينة الدراسة التي تبلور حولها الرمز؟

٤- ما طبيعة البناء الدرامي في مسرحية المطاردة ذات الفصل الواحد؟

أهمية الدراسة:-

تتمثل أهمية هذه الدراسة في أهمية توظيف تقنيَّة الرمز في مسرحية الفصل الواحد، وتأثير ذلك على طبيعة البناء الدرامي في هذه المسرحيات. فضلا عن ارتباطها بأديب ذاع صيته في الأفاق، وحصل على جائزة نوبل في الآداب عام ١٩٨٨

أهداف الدراسة:-

تسعى هذه الدراسة إلى تحقيق عدد من الأهداف تتمثل في:

- ١- التعرف على مفهوم مسرحية الفصل الواحد.
- ٢- التعرف على طبيعة البناء الدرامي في مسرحية الفصل الواحد.
- ٣- التعرف على مفهوم الرمز ودلالاته وتجلياته في المسرح.
- ٤- التعرف على كيفية توظيف الرمز في مسرحية الفصل الواحد بالتطبيق على مسرحية "المطاردة".
- ٥- التعرف على دوافع اتجاه الكاتب نجيب محفوظ لتوظيف الرمز في مسرحية "المطاردة" ذات الفصل الواحد.

منهج الدراسة:

المنهج الذي سوف تتبَّعه الباحثة في هذه الدراسة هو المنهج الوصفي التحليلي

عينة الدراسة:

نموذج الدراسة تتمثل في مسرحية "المطاردة" لنجيب محفوظ وهي مسرحية من فصل واحد.

د / منى مصيلحي حامد حبرك
مصطلحات الدراسة:

الرمز :

"مصطلح الرمز متعدد السمات، غير مستقر، حيث يستحيل رسم كل مفارقاً معناه، أو هو علامة، تُحيل على موضوع، وتسجله طبقاً لقانون ما، وهو وسيط تجريدي للإشارة إلى عالم الأشياء." (٣)

مسرحية الفصل الواحد:

يُعرف "إبراهيم حمادة" مسرحية الفصل الواحد بأنها: "تمثيلية قصيرة الطول، وتتميز بحبكة فردية، أو حوادث مركزة، وبتفاصيل قليلة، وحوار حي، وشخصيات محدودة العدد، وذروة قريبة من نقطة النهاية." (٤)

وتعرفها الباحثة بأنها: فن متكامل في عناصره ومتناسق في وحدته، وهناك عناصر أساسية وضرورية في بناء المسرحية ذات الفصل الواحد، وهي وحدة الموضوع، ووحدة المكان، ووحدة الزمان.

مسرحية "المطاردة":

مسرحية من فصل واحد للكاتب نجيب محفوظ، وهي المسرحية الوحيدة التي صدرت في مجموعته القصصية (الجريمة) عام ١٩٧٣م.

الكاتب نجيب محفوظ:

كاتب روائي مصري، وهو أول عربي يحصل على جائزة نوبل في الأدب، كتب العديد من الروايات التي تدور أحداثها في مصر، ومن أشهر رواياته الثلاثية وأولاد حارتنا، ويصنف أدب نجيب محفوظ باعتباره أدباً واقعياً، حظى باهتمام إعلامي ونقدي كبير وتوج هذا الاهتمام بحصوله على جائزة نوبل العالمية عام ١٩٨٨م، وكذلك حصوله على قلادة النيل. كتب خمس مسرحيات نشرها في كتاب "تحت المظلة" عام ١٩٦٩م وهي: (يميت ويحيى) و(التركة) و(النجاة)، (مشروع للمناقشة) و (المهمة). كما كتب مسرحية (المطاردة) التي نُشرت في مجموعة "الجريمة" عام ١٩٧٣ وكذلك مسرحيتي (الجبيل) و(الشیطان يعظ) التي نُشرت في مجموعة "الشیطان يعظ" عام ١٩٧٩م.

تَفْتِيَةُ الرَّمزِ فِي مَسْرَحِيَّةِ الْفَصْلِ الْوَاحِدِ مَسْرَحِيَّةٌ "الْمُطَارِدَةُ" أولاً المحور النظري

(أ) المسرحية ذات الفصل الواحد تعريفها وخصائصها.

يُعرف إبراهيم حمادة مسرحية الفصل الواحد بأنها:-

"تمثيلية قصيرة الطول- في العادة- وتتميز بحبكة فردية، أو حوادث مركزة، وبنفاصيل قليلة، وحوار حي وشخصيات محدودة العدد، وذروة قريبة من نقطة النهاية، وعندما يخرج نص التمثيلية ذات الفصل الواحد في المسرح، لا يحتاج إلى استراحة، أو تغيير في الديكور، كما يتميز النص- وهذا شيء- هام بوحدة الأثر العام. وخصائص المسرحية ذات الفصل الواحد بالنسبة للمسرحيات الطويلة، أشبه بخصائص القصة القصيرة بالنسبة للرواية الطويلة." (٥)

وتري الباحثة: أن المسرحية ذات الفصل الواحد، هي التي يكون تأثيرها واحداً، وهي المسرحية التي يمكن أن تقدم على المسرح في تسلسل منطقي للأحداث، فالمسرحية ذات الفصل الواحد هي فن متكامل في عناصره متناسق في وحدته، وهناك عناصر أساسية وضرورية في بناء المسرحية ذات الفصل الواحد وهي وحدة الزمان ووحدة المكان ووحدة الموضوع.

ويشير "علی الراعي" إلى فكرة وحدة الموضوع في مسرحية الفصل الواحد بقوله: "المسرحية القصيرة ينبغي أن تحرص كل الحرص على وحدة الموضوع، فلا تختار موضوعاً يمكن أن يكون له تعريفات أو ذيول أو يحتاج إلى علاج طويل يمتد في الزمان سنوات طويلة أو المكان فتنتقل إلى جهات متعددة." (٦)

ويناقد موضوع مسرحية الفصل الواحد في زمن قصير، وتحتوي على عدد قليل من الشخصيات، ويتميز ديورها بالبساطة وغالباً يتميز هذا الديكور بالثبات، وذلك من أجل تحقيق وحدة الجو العام في المسرحية. والمسرحية ذات الفصل الواحد نوع من الكتابة النثرية يماثل فن القصة القصيرة، ولا يختلف عنها إلا في كون القصة تعتمد على السرد، في حين تعتمد المسرحية على الدراما الجدلية. ولا تحمل مسرحية الفصل الواحد أي تطور درامي كبير، وهي تركز على موضوع واحد فقط، به أزمة أو حالة معينة في حياة شخصية ما، دون الإكثار في التفاصيل ولذلك فهذه المسرحية لا تحمل حكايات ثانوية.

ويرسمُ مؤلفُ مسرحيةِ الفصلِ الواحدِ موضوعَ مسرحيتهِ بعدَ أن يكونَ قد قامَ بتحديدِ هدفهِ وغايتهِ المرادِ إيصالهم إلى المُشاهدِ ، وتحديدِ المشكلةِ التي يريدُ معالجتها في المسرحيةِ، ولا يمكنُ تغييرُ الموضوعِ بعدَ ذلك، ومن خلال سَيْرِ الأحداثِ، فإنَّ الكاتبَ مُطالبٌ بعدَ تقديمِ نتيجتها أن يُقدِّمَ الحلَّ المناسبَ، وعليه أن يوفرَ للمتلقِّي المعلوماتَ الدقيقةَ المرتبطةَ بالموضوعِ.

ويفضلُ في موضوعِ مسرحيةِ الفصلِ الواحدِ أن تكونَ له قيمتهُ في إيجادِ حلولٍ لبعضِ المشكلاتِ الاجتماعيةِ، أو علاجِ المظاهرِ السلبيةِ، فإنَّ ضعفَ موضوعِ المسرحيةِ جديرٌ بانصرافِ الناسِ عنها،" وينبغي لموضوعِ المسرحيةِ وتسلسلِ أحداثها أن يكونَ سهلَ الفهمِ، وألا يبعدَ عن العبرةِ التي يراهُ وصولُ المتلقي بها، كما ينبغي للمسرحيةِ ذاتِ الفصلِ الواحدِ أن تضمَّ حادثةً واحدةً وأن تكونَ الصلاحياتُ المتطورةُ موجودةً فيها بدرجةٍ كبيرةً".(٧)

ولا تقبلُ المسرحيةُ ذاتُ الفصلِ الواحدِ التعددَ والتنوعَ في مكانِ الأحداثِ، ولذلك تُعدُّ مسرحيةُ الفصلِ الواحدِ منَ أعقدِ أنواعِ الكتاباتِ المسرحيةِ وأصعبها، لأنها تحتاجُ إلى دقةٍ في اختيارِ موقفٍ واحدٍ يمكنُ معالجتهُ درامياً في وقتٍ قصيرٍ، وفي مكانٍ واحدٍ، يفضلُ ألا يتغيرَ. "وكما قد تُكتبُ المسرحيةُ ذاتُ الفصلِ الواحدِ لعرضٍ مدتهِ قصيرة، فقد تُكتبُ في صيغةٍ طويلةٍ ذاتِ مشاهدٍ، وتشغلُ بذلك نفسَ الحيزِ الزمني الذي تستغرقةُ مسرحيةً طويلةً من ثلاثِ فصولٍ".(٨)

وتُعدُّ المسرحيةُ ذاتُ الفصلِ الواحدِ أحدَ معالمِ النشاطِ المسرحيِّ المعاصرِ بإجماعِ المختصينَ في كافةِ عناصرِ العرضِ المسرحيِّ منَ مؤلفينَ ومصممينَ ومخرجينَ، وأصبحَ وجودها أمراً مهماً للحركةِ المسرحيةِ التي تواكبُ إيقاعَ العصرِ. "والمسرحيةُ ذاتُ الفصلِ الواحدِ تنبأتُ مكانةً بارزةً بينَ الفنونِ المختلفةِ، وأخذتُ مكانها الصحيحَ بينَ الأنماطِ المهمةِ في التعبيرِ الأدبيِّ، فعلى الرَّغمِ منَ قصرها تعدُّ قوةً أخاذةً ، يمكنُ لها أن تؤثرَ أبلغَ التأثيرِ في تنميةِ الذوقِ الأدبيِّ لدى الجمهورِ وتربيتهِ النفسيةِ، وتقويمِ عواطفهِ ومشاعرهِ ، وتحريكِ نوازعِ الخيرِ والجمالِ والحقِّ في ذاته".(٩)

وقدَ كتبَ الكثيرُ منَ كُتَّابِ المسرحِ الحديثِ مسرحياتٍ من فصلٍ ومن أهمِّ الكتابِ البارزينَ في هذا الميدانِ "هوفمان" و"برناردشو" و"تشيكوف" و"استندبرج". كما خاضَ

تفتية الرمز في مسرحية الفصل الواحد مسرحية "المطاردة"
الكثير من كتاب المسرح العربي الكلاسيكي مجال كتابة المسرحية ذات الفصل الواحد مثل
يوسف ادريس) و(سعد الدين وهبة) و(محمود دياب) و(نجيب محفوظ) و(توفيق الحكيم)
و(محمد عناني) و(صلاح عبد الصبور) و(بدیع خيري) وغيرهم.

وتأتى أهمية مسرحية الفصل الواحد التي تختلف عن أيه مسرحية درامية كبيرة من ثلاث
فصول في أنها تحصر الصراع بين نوعين من أنواع النفس البشرية. لذا فهي تعتمد على
موقف مركز وتقوم باسترجاعه، وهذا ما يجعل الحوار واللغة المستخدمة أقرب إلى التأمل
والشرح المبسط أو المونولوج الداخلي بين الشخص ونفسه. (١٠)

"ويعتبر فن كتابة المسرحية ذات الفصل الواحد من أصعب الفنون الدرامية على
الإطلاق" - فهي تتطلب قدراً هائلاً من الاتصال في التعبير والتركيز في النقاط للحظة
المكثفة بالصراع التي تحتوي في داخلها على دلالات وإشعاعات عام بأكمله...وهي أيضاً
على خلاف المسرحية الطويلة فهي تجمع خصائص القصة القصيرة، والمسرح معاً في
تركيزها على موقف درامي واحد شديد الكثافة يتطور داخله إلى أن يؤدي إلى انقلاب في
مصير الشخصية. (١١)

وهذه الأمور يمكن أن تتحقق إذا كان هناك مؤلف مسرحي دارساً نفسياً أكثر دقة،
ومصوراً كوميدياً أكثر حدة، وكاتباً مأساوياً أكثر اجتماعية، وسياسياً أكثر عمقا، وأستاذاً أكثر
أستاذية من مؤلفي مسرحيات الفصول المتعددة. فضلاً عن أن على كاتب المسرحية ذات
الفصل الواحد إذا ما أريد لمسرحيته النجاح أن يحسن في انتقاء الموضوع الذي يكتب عنه
كما يجب الإسراع في إظهار كل العناصر الدرامية، من عقدة وشخصيات وديكور وحوار
ووضعها في بؤرة حادة من أجل التعبير عن المعنى المركزي للمسرحية. (١٢)

ويرى مهني صالح "أن مسرحية الفصل الواحد لا تقل أهمية عن أي نوع درامي آخر،
فهذه الصيغة الدرامية بدأت في الظهور عام ١٨٩٠م لتجذب أهم كتاب الدراما في العالم
ومصر، وهذا يؤكد على أن مسرحية الفصل الواحد قد استهوت أعظم كتاب الدراما لما
تحمله من سمات وخصائص فنية وفكرية يمكن من خلالها التعبير عن الأفكار والتجارب
الإنسانية بعمق وتوصيل أي رسالة بصورة سهلة ومقنعة في أقل وقت ممكن". (١٣)

وتلتقي المسرحيات ذات الفصل الواحد مع المسرحيات الطويلة في جوانب، وتختلف معها في جوانب أخرى، فمن نقاط الاتفاق بينهما: الاعتماد على نفس المقومات الدرامية، من قصة وحركة وشخصيات وحوار كذلك يتبع الصيغة المسرحية المعروفة من عرض وتطور وأزمة وانفراج، كذلك يلتقيان في إبراز هدف الكاتب الأساسي من المسرحية، كذلك يتقنان في إيجاد نوع من التفرد وترك انطباع وتأثير درامي ملموس.

أما الفرق بين المسرحية الطويلة ومسرحية الفصل الواحد فيتمثل في قصر المسرحية ذات الفصل الواحد وما يتبع هذا القصر من نتائج، تؤثر بدورها في نوع الموضوعات التي تتناولها المسرحية ذات الفصل الواحد.

وتتميز المسرحية ذات الفصل الواحد بالتفاصيل القليلة والحوارات المركزة والحوار الحي والشخصيات المحدودة والذروة القريبة من النهاية دون استراحة وتغيير في مناظر المسرحية لذلك فهي تتميز بوحدة الأثر العام. (١٤)

ويقتصر الصراع في مسرحية الفصل الواحد على لحظة واحدة تتجمع فيها كل خيوط الماضي والحاضر بحيث يصبح الحدث المسرحي نتيجة تفاعل عوامل نفسية بالدرجة الأولى تصل إلى ذات الفرد وحياته الداخلية، وبما أن المسرحية ذات الفصل الواحد مكثفة ومركزة في موضوعها وشخصياتها، وجب أن يكون الصراع فيها قوياً، وهذا لن يتحقق ما لم يتميز الصراع بالحسم التام والحدة القاطعة.

أما الحوار في المسرحية ذات الفصل الواحد، فهو الوسيلة التي تنقل موضوع المسرحية إلى المشاهد، ويختلف الحوار في المسرحية ذات الفصل الواحد عن الحوار في المسرحيات الطويلة، ومن جماليات مسرحية الفصل الواحد كثافة الحوار، وعدم الاستطراد، والإيجاز في الشكل والمضمون، فكانت مسرحية الفصل الواحد ليس أمامه الوقت الكافي لكي يمهد لجميع المواقف في المسرحية، فكانت المسرحية ذات الفصل الواحد لا يتمتع بذلك الترف الذي هو من نصيب كاتب المسرحية الطويلة-ترف الاستطراد في الحوار، والإمعان في تتبع أفكار، وتأملات وشخصيات لا علاقة مباشرة لها بالموقف الذي تجي فيه". (١٥)

ويحاول كاتب مسرحية الفصل الواحد أن يكتب حوار مسرحيته باختصار مراعيًا فيه التكثيف والاقتصاد لكي يكون مضغوطاً. "والحوار المضغوط هو الحوار المختصر

تَفْتِيَةُ الرَّمْزِ فِي مَسْرُحِيَّةِ الْفَصْلِ الْوَاحِدِ مَسْرُحِيَّةٌ "المطاردة" التجريدي... الذي هو أخصُّ ما تتحدثُ به عن أمرٍ من الأمور التي تجري في الحياة الواقعية وذلك لأنَّ الكاتبَ المسرحيَّ ليس لديه من الوقتِ إلا لحظاتٌ معدودةٌ، ولهذا فواجبه أن يقتصدَ في استعمالِ الكلامِ، وألا يسرفَ في استخدامه إياه.. وفي الوقتِ الذي ينبغي للكاتبِ المسرحيِّ ألا ينسى مطلقاً أنَّ الحوارَ المسرحيَّ يجبُ دائماً أن يكونَ حواراً قائماً على الذوقِ والمهارةِ الفنية". (١٦)

وتتميزُ الشخصياتُ في مسرحيةِ الفصلِ الواحدِ بقلةِ عددها بعكسِ المسرحيةِ الطويلةِ فمثلاً مسرحيةُ "الفجوة" (ليوجين يونسكو)، تقومُ أحداثُها على ثلاثِ شخصياتٍ فقط، وكذلك مسرحيةُ "الاقوى" (لاستراندبرج) تعتمدُ على شخصيتانٍ فقط. ويعدُّ قلةُ عددِ شخصياتِ المسرحيةِ ذاتِ الفصلِ الواحدِ من أهمِّ سماتها إضافةً إلى قلةِ عددِ مناظرها المسرحيةِ، ولهذا فهي تتناسبُ مع المسارحِ ذاتِ الإمكانياتِ الماديةِ المحدودةِ مثلَ مسارحِ الهواةِ والمسرحِ المدرسيِّ.

ويحاولُ كاتبُ المسرحيةِ ذاتِ الفصلِ الواحدِ أن يختارَ بدايةً مختصرةً وذلك بسببِ ضيقِ الوقتِ في هذه النوعيةِ من المسرحياتِ، ويستطيعُ الكاتبُ في هذه البدايةِ المختصرةِ التأثيرَ في المشاهدِ. أمَّا وسطُ المسرحيةِ فيتعلقُ بالعقدةِ، أو الذروةِ التي تستقي وجودها من هذه العقدةِ، كما أنَّها قد تنجحُ أو تفشلُ حسبَ قوةِ وضعفِ العقدةِ، أمَّا النهايةُ فتستطيعُ أن تحددَ مدى نجاحِ أو إخفاقِ المسرحيةِ. وتنتهيُ المسرحيةُ ذاتُ الفصلِ الواحدِ أحياناً بحركاتٍ إيمائيةٍ أو إيجابيةٍ معبرةٍ أو بجملِ حواريةٍ أقربَ إلى الشاعريةِ". (١٧)

ولقد استهوتْ مسرحيةُ الفصلِ الواحدِ أعظمَ مؤلفي الدراما بما تحمله من سماتٍ فنيةٍ وفكريةٍ يمكنُ من خلالها التعبيرُ عن التجاربِ الإنسانيةِ والأفكارِ الفلسفيةِ والعبثيةِ بعمقٍ وتوصيلُ مضمونِ رسالةٍ بشكلٍ سهلٍ ومقنعٍ ربما يكونُ هذا في أقلِّ وقتٍ ممكنٍ. وتحاولُ مسرحيةُ الفصلِ الواحدِ تصويرَ المجتمعِ من كافةِ جوانبه السياسيةِ والاقتصاديةِ والاجتماعيةِ والثقافيةِ والفنيةِ، فلقد ظهرتْ المسرحياتُ ذاتُ الطابعِ السياسيِّ والاجتماعيِّ التي تتناولُ المشكلاتِ الدقيقةَ في المجتمعِ وتقدمها من خلالِ الصحفِ والدورياتِ، وهذا ما جعلَ مسرحيةَ الفصلِ الواحدِ تزدادُ شهرةً، جعلتْ العديدَ من الكُتَّابِ الاتجاهَ إلى كتابتهِ هذا النوعِ من الدراما.

د / منى مصيلحي حامد حبرك

ويعدُّ "سعد الدين وهبة" من أهمّ الكتاب الذين قدّموا مسرحيات الفصل الواحد، مثل مسرحية (نصف المجتمع) و(الوزير شال الثلاثية) و(أحذية الدكتور حسين) وغيرها فكتب ما يزيد عن ستّة عشر مسرحية ذات الفصل الواحد، كذلك الكاتب "توفيق الحكيم" له عددٌ من المؤلفات ذات الفصل الواحد مثل مسرحية "أغنية الموت"، كذلك الكاتب "تجيب محفوظ" له مجموعة من المسرحيات ذات الفصل الواحد مثل مسرحية (التركة) و(يميت ويحيي) و(النجاة) و(الجبلي) و(المطاردة).

(ب) مفهوم الرّمز ودلالته وتجلياته في المسرح:

لقد أشار العديد من الباحثين إلى تعدد مفاهيم الرّمز، ويرجع ذلك إلى تعدد الحقول المعرفية التي تعالجها، مثل علم النفس والاجتماع والبلاغة والأدب، وذلك لأنّ مفهوم الرّمز له بعدان إحداهما لغوي، والأخر غير لغوي.

لقد شرح "لسان العرب" كلمة الرّمز بأنّه "تصويّت خفيّ باللسان كالهمس، وقيل الرّمز إشارة بالعين أو الحاجبين أو الشفتين أو الفم والرّمز في اللغة مما يبان بلفظ أو بأيّ شيء أشرت إليه بيد أو عين" (١٨). بينما يذكر "كير ايلام" في كتابه "سيمياء المسرح والدراما" أن الرّمز "علامة ترجع إلى الموضوع الذي تدلّ عليه حقيقة بفعل قانون ما يكون عادةً تشارك أفكار عامة". (١٩)

أمّا "الأزهري" في كتابه "تهذيب اللغة" فيعرف الرّمز بأنّه: "الحركة والتحريك.. كما يقال الجارية الغمّارة بعينها رمّاه أي ترمزُ بفمها وتغمزُ بعينها". (٢٠)

ومفاهيم الرّمز لغويّاً تُرادف الإشارة، وأيضاً الإيحاء، وهناك أمثلة كثيرة في الأدب العربيّ القديم والحديث، كما أنّ الاعتماد على الرّمز واستخدامه والعدول عن الحديث الواضح يرجع إلى أنّ الرّمز يحجّم عن الإفصاح للجميع لسبب ما.

أمّا مفهوم الرّمز اصطلاحاً، فهو يحتمل مفاهيم واسعةً فضفاضةً، يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالدلالة فالرّمز يتخذ معنىً وقيمةً مما يدلّ عليه، وأتخذهُ الكثير من الفلاسفة الإغريق وسيلةً من وسائل التعبير عن الانطباعات النفسية عن طريق الألغاز بدلاً من الأسلوب التقريبيّ المباشر.

تَفْتِيَةُ الرَّمْزِ فِي مَسْرَحِيَّةِ الْفَصْلِ الْوَاحِدِ مَسْرَحِيَّةِ "الْمَطَارِدَةِ"
وهذا "أرسطو" يرى الرمزَ قائلاً "الكلمات المنطوقة رمزُ الحالات النفسية، والكلمات المكتوبة رمزُ الكلمات المنطوقة" (٢١). ويَعْتَبَرُ أرسطو الكلمات رموزاً لمعاني الأشياء أي لمفهوم الأشياء الحسّية أولاً ثم التجريدية المتعلقة بمرتبة الحسّ ثانياً.

أمّا "سيجموند فرويد" فينظرُ إلى الرمزِ على اعتبارِ أنه تُعبّرُ عن الرغباتِ المكبوتةِ في اللاشعورِ والتي عادةً ما تكونُ نتيجةَ الضغوطِ الاجتماعيةِ والأخلاقيةِ التي يمارسها المجتمعُ المحيطُ على أفرادِهِ، وهذهِ النظرةُ تأكيدٌ على أنّ الرمزَ مجردُ متنفّسٍ في اللاشعورِ دونِ وعيٍ من الفردِ، وهذا يتنافى معِ قصديّةِ الرمزِ.

أمّا الناقدةُ "تهاد صليحة" فتري أنّ الرمزَ في أبسطِ صورةٍ ، هو: "علامةٌ أو إشارةٌ قد تكونُ صورةً أو كلمةً أو نغمةً- لها دلالةٌ معروفةٌ أو معنَى معينٌ في مجالِ التجربةِ الإنسانيةِ المحسوسةِ المتوارثةِ. وربما كانتُ اللغةُ الهيروغليفيةُ التي تعتمدُ على الصورةِ أوضحِ مثالٍ على الرمزِ في هذا التعريفِ البسيطِ. وتري أنّ الرمزَ وكما يقولُ "ارنست كاسيرر"- وسيلةٌ لتخزينِ وحفظِ التجاربِ الحسيةِ البسيطةِ العابرةِ، بحيثُ تكتسبُ صفةَ الدوامِ التي لا يمكنُ للخبرةِ الإنسانيةِ أنْ تنموَ دونها". (٢٢)

فالرمزُ في الأدبِ والفنِّ هو وسيلةٌ لتجسيدِ وتوصيلِ التَّجربةِ الفنيةِ في صورةٍ مكثفةٍ ومركزةٍ لها نفسُ الشحنةِ الشعوريةِ التي تتميزُ بها التجربةُ التي تقدمُ بصورةٍ تشتملُ على الرمزِ، واستخدامِ الرمزِ في الأدبِ يعودُ إلى بدايةِ الأدبِ نفسهِ.

ويُعدُّ الرمزُ أحدَ إمكاناتِ التعبيرِ اللغويةِ التي لا يملكها الأسلوبُ التقريريُّ المباشرُ، وسواءً استُخدمَ الرمزُ في الأعمالِ الأدبيةِ عن وعيٍ أو غير ذلك، فإنه يظلُّ من خصائصِ التعبيرِ الفنيِّ الذي يمنحُ العملُ الأدبيَّ أفاقاً وإسقاطاتٍ وأبعاداً تجعلُ الألفاظَ العاديةَ تقولُ أكثرَ وأشملَ ممّا تقوله إذا استُخدمتْ بشكلٍ مباشرٍ. (٢٣)

واستخدامُ الرمزِ في التعبيرِ ما هو إلا مظهرٌ من مظاهرِ اللغةِ، والاختلافُ الحقيقيُّ بين الرمزين وغيرهم من الأدباءِ الذي استخدموا الرمزَ كوسيلةٍ أدبيةٍ يكمنُ في محاولةِ الرمزيين استخدامَ تلكِ الأداةِ اللغويةِ كوسيلةٍ لاختراقِ حُجُبِ الغيبِ والنفادِ إلى عوالمٍ لا تتوصلُ إليها الحواسُ. ولقد حاولتِ المدرسةُ الرمزيةُ إعطاءَ الرمزِ وظيفةً روحيةً وبعداً دينياً متسامياً بدلاً من اعتباره واحداً من الأساليبِ الفنيةِ مثله في ذلك مثلُ التشبيهِ والكنايةِ والاستعارةِ. (٢٤)

د / منى مصيلحي حامد حبرك

وقد اعتمدت الرمزية وهي أحد الاتجاهات الهامة في الأدب والفن، وقد ظهرت في النصف الثاني من القرن التاسع عشر على خاصية المزج بين الحواس والدمج بين وظائفها لكسر حدود المنطق والعقل اللذين يقيدان عالم الشعر والأدب، فالأديب ينقل ألفاظاً من مجالٍ حسيٍّ معينٍ إلى مجالٍ آخر، وعلى الأديب الاستمرار في البحث عن الأساليب، والطرق الفنية التي تصور الحقيقة وتقدمها في شكلٍ أدبيٍّ راقٍ". (٢٥)

والرمزية الإنسانية يمكن تعريفها "بفنّ التعبير عن الأفكار والعواطف، وليس بوصفها مباشرة، ولا بشرحها من خلال مفارقاتٍ صريحة، ولكن بالتلميح إلى ما يمكن أن تكون عليه صورة الواقع المناسب لهذه الأفكار والعواطف". (٢٦)

ويعدّ الرمز أحد أهمّ الوسائل التي يوظفها الفنان في عمله الإبداعي، ويساعد هذا الرمز على تشكيل الوعاء المعرفي للفرد، كما أنه يؤثر في عملية التلقي للعمل الفني. فالرمز يعمل على إثارة الصور والمعاني، سواء من اللاوعي أو من واقع المجتمع الخارجي ويلعب الرمز دوراً فنياً ناضجاً في المسرحيات التي تتخذ من المجتمع مضموناً، لها وذلك لأنه يجنّبها المباشرة التي يقع فيها كتاب هذه المسرحيات عندما يتجهون إلى الخصائص والملاح الاجتماعية، وينسون دورهم الفني ككتاب مسرحيين، مما يؤثر على الشكل الفنّ لمسرحياتهم ويجعلها مجرد نوع من الخطب الرئائبة.

والرمز عملية إبداعية تتعامل مع منطقة التجريد في ذهن البشري، ويمكنه تحويل الأفكار المجردة إلى صور مادية متمثلة في وقائع وشخصيات من أجل تفسير الحقائق النفسية والأخلاقية، وهذا يترتب عليه ثراء التجربة المعرفية لدى المتلقي، فاستخدام الرمز في أي عمل فني يزيد عمقاً وثراءً، كما يضيف عليه العديد من الدلالات الفنية، فالرموز تنتج من داخل العمل الفني نفسه، كما تستمد دلالاتها من معانيه، وهذا ما يجعل الرمز مرتبطاً ارتباطاً عضوياً ببنية العمل الفني". (٢٧)

ويشير (محمد حسين) إلى أن الرمز "يؤدي دوراً حياً، يساعد على بلورة بعض الأفكار أو تأكيدها، فهو يستخدم أحياناً وسيلة تسلط بها الضوء على الأفعال والأقوال التي تصدر عن الشخصيات المسرحية". (٢٨)

تَفْتِيَةُ الرَّمْزِ فِي مَسْرَحِيَّةِ الْفَصْلِ الْوَاحِدِ مَسْرَحِيَّةِ "الْمَطَارِدَةِ"
وتتعددُ الرؤي والقيّم والمعاني داخلَ النصّ الأدبيّ، التي يسعى الكاتبُ إلى طرحها من خلالِ السياقِ الدراميِّ للنصّ، وهو ما يتفقُ معَ توظيفِ الرمزِ داخلَ سياقِ العملِ الفنيّ، للوصولِ إلى المعاني والدلالاتِ الخفيةِ التي يشتملُ عليها النصّ، ويُعدُّ الرمزُ من أهمّ الخصائصِ الفنيةِ التي تُميّزُ النصّ الأدبيّ عامّةً والمسرحيّ خاصّةً، وذلك لما يُتيحهُ الرمزُ من دلالاتٍ وأبعادٍ غيرِ محدودةٍ تبقى مفتوحةً على قراءاتٍ ذاتِ مستوياتٍ عديدةٍ يمكنُ أن تدخلَ المتلقّي في جديهِ معَ العملِ الدراميِّ.

إنّ علاقةَ الرمزِ الفنيّ بالعملِ الأدبيّ وخاصةً المسرحيّ تكونُ علاقةً تفاعليّةً ديناميكيّةً، فالرمزُ يزدادُ ثراءً وتعلو به قيمةُ الدلالاتِ والإشاراتِ الرمزيّةِ، داخلَ البنيّةِ الدراميةِ للعملِ الفنيّ، فالكاتبُ في اتجاهه لتوظيفِ الرمزِ واستخداماتهِ الفنيةِ، إنما يحاولُ أن يصلَ إلى معاني أكثرَ عمقاً وبعداً عن عمقِ الواقعِ المباشرِ. فالرمزُ يحاولُ أن يخترقَ عالمَ الروحِ بكلِّ ما يحمله من رؤى ومعاني، تتسمُ بالتركيزِ والتكثيفِ وذلك وُصولاً إلى أعلى درجةٍ من التعقيدِ الدراميِّ الذي يُكسبُ العملَ الفنيّ مزيداً من الشاعريةِ. (٢٩)

وللكاتبِ الحريةُ في تشكيلِ الرمزِ، وتطوره بما يتفقُ معَ التطوراتِ والتغييراتِ التي تمرُّ بها الشخصيةُ التي لا بدَّ أن تتغيرَ وتتطور، بسببِ تسلسلِ الأحداثِ في المسرحيةِ. وتضمينُ الرمزِ في بنيةِ أيّ عملٍ من شأنه أن يخلقَ تأثيراً متعظماً في بناءِ الصورةِ الفنيةِ للعملِ الفنيّ.

والرمزُ قد تختلفُ وظيفتهُ حسبَ وضعه في النصّ، وحسبَ ترابطهِ معَ غيره من الرموزِ، وحسبَ دوره في بناءِ الأحداثِ وتطورها، ولكن مهما اختلفتْ مهمتهُ تبقى وظيفتهُ الأساسيةُ وهي الإيحاءُ هذا الإيحاءُ ليسَ بمدلولٍ معينٍ بلُ بأحاسيسٍ معينةٍ، لذلك من الخطأ أن يطالبَ بأن الرمزَ يكونُ شفافاً لأنّ الرمزَ إذا كانَ شفافاً أي إذا كُشِفَ عمّا وراءَهُ لم يصبحَ رمزاً بلُ أصبحَ دلالةً والفرقُ بينَ الرمزِ والدلالةِ فرقٌ كبيرٌ، فالدلالةُ هي بصورةٍ أو أخرى المجازُ في أبسطِ صورهِ.. أمّا الرمزُ فمن طبيعتهِ أن يكونَ كثيفاً لأنّ مهمتهُ هي الإيحاءُ بإحساسٍ. ومن كانَ الرمزُ الحقيقيُّ في ذهنِ البعضِ ممّا يخطئون فهمهُ معادلاً للغموضِ". (٣٠)

وتتعدد أنواع الرمز ما بين تراثي أو خاص أو طبيعي أو بين جزئي وكلي، ولذلك كان لزاماً بأن تقوم الباحثة بالإشارة إلى أهم أنواع الرمز، فهناك الرمز التراثي، فالتراث له أهمية كبيرة في تشكيل وجدان الشعوب، ولذلك يجد الأديب فيه فرصة هائلة، كي يستمد منه رموزه سواء كان ذلك في صورة شخصيات أو أحداث أو أقوال تكون مستمدة إما من التراث الأسطوري أو الشعبي أو التاريخي، كذلك نجد الرمز الأسطوري فالأديب يستطيع تضمين الأسطورة في نصه الأدبي سواء كان ذلك رمزاً أو صورة استعارية يكشف فيها الكاتب عن عوالم وحضارات القرون من عرب وفراعنة ويونان وإسقاطها على العناصر عن طريق الإيحاءات والدلالات، كذلك هناك الرمز الديني الذي يوظفه الأديب في عمله الفني ويعد التراث مصدراً من مصادر الإلهام يمكن أن يستمد منه نماذج وصور أدبية، والقرآن الكريم ملئاً بالصور الأدبية التي يستقي منها الأديب تجربته الإبداعية .

النموذج التطبيقي

مسرحية "المطاردة" لنجيب محفوظ

نشر الكاتب "نجيب محفوظ" خمس مسرحيات في كتاب (تحت المظلة) وهي "التركة" و "النجاة"، "يميت ويحيى"، و "مشروع للمناقشة" و "المهمة"، وأطلق على هذه المسرحيات مسمى حواريات، ثم أضاف تحت هذا المسمى أربع قصص أخرى وهي، "فنجان شاي" و "حارة العشاق" و "عنبر لولو" و "المطاردة". ونشرت في مجموعة حكاية بلا بداية ولا نهاية، بالإضافة إلى مسرحيتين هما "الجبل" و "الشيطان يعظ" وتم نشرهم في مجموعة الشيطان يعظ.

وقد ساهم محفوظ في تهميش إنتاجه المسرحي عندما وضع مجموعة مسرحياته داخل مجموعاته القصصية دون أدنى تنويه عن وجودها، مما جعل النقاد يتجاهلون إنتاجه المسرحي. والحقيقة أن مجموعة مسرحيات محفوظ تعد نماذج جيدة لمسرحيات الفصل الواحد وإن اختلفت في مستويات نضجها الفني، وهي خير معبر عن مرحلة اليأس والحيرة والتخبط التي عاشها محفوظ شأنه شأن كل المثقفين أثر صدمة ٥ يونيو ١٩٦٧م، وجاءت هذه المسرحيات التي عبرت عن هذه المأساة ويمكن تصنيفها تحت مسمى مسرح العبث

تفتية الرمز في مسرحية الفصل الواحد مسرحية "المطاردة"
واللامعقول "حيث لجأ الكاتب إلى الرمز والغموض أحياناً للتعبير عن السخط ورفض الفساد
في ظل سيطرة الأجهزة الرقابية وقمع مراكز القوى". (٣١)

وظهرت مسرحية (المطاردة) وهي المسرحية السادسة من أعمال محفوظ ضمن مجموعة
الجريمة عام ١٩٧٣م. ويمكن إدراج نص المطاردة رؤية وأسلوباً ضمن مرحلة ما قبل
حرب ١٩٧٣ حيث إنه أتم كتابتها قبل عام ١٩٧٣ فتطل مرارة الهزيمة عالقاً بها، وكان
للمسرح دور هام في إثراء ثقافة محفوظ الأدبية، فكان لاطلاعه المستمر وانفتاحه على آداب
مختلفة وأجناس أدبية متعددة أكبر الأثر في دعم النوع الأدبي الذي يبدع فيه. وكثيراً ما أكد
محفوظ على اعتماده في تدبير ثقافته الأدبية على مصادر مسرحية مسترسلاً في فقرة الحوار
ذاته لما بدأت تنقيفي الأدبي كان المسرح بطبيعة الحال في طليعة قراءاتي الدراسية.. فقرأت
ما استطعت من قديمه ممثلاً في الإغريق وجوته وشكسبير وغيرهم". (٣٢)

لقد وجد نجيب محفوظ في فن المسرح مساحة كانت وسيلة في احتواء أحزانه والامه إثر
هزيمة يونيو هذه الهزيمة التي كسرت الوجدان العربي، وبددت الطموحات والآمال والأحلام،
فهو لم ينشر كتاباً مخصصاً لمسرحياته، إنما نشر مجموعته المسرحية ضمن مجموعته
القصصية، وهذا يمكن أن يكون اعترافاً منه بأنه طرّق الباب غير المناسب للكتابة المسرحية
في محاولاته الأولى إذا صرح قاتلاً " مرت بي حالات فقدت فيها توازني فكتبت أعمالاً
ظاهرها العبث ولكن حرصي على الانتماء أفسد عبثيتها ، ويبدو أنني لم أستسلم للعبث بل
صورته وكلي رغبة في تجاوزه". (٣٣)

واختارت الباحثة مسرحية (المطاردة) كنموذج تطبيقي لهذا البحث، ومن خلال قراءة هذه
المسرحية تراءى للباحثة أنها مسرحية رمزية بها العديد من سمات مسرح العبث الذي تأثر به
محفوظ تأثراً ملحوظاً في خمسينيات القرن الماضي في أوروبا، وكان من المؤكد أن السبب
وراء هذا التأثير بمسرح العبث هزيمة يونيو التي أفقدت محفوظ اتزانته النفسي والفكري، وهذا
جعله يفكر بأن الشكل التقليدي للمسرح لا يصلح للتعبير عن هذه الحالة، التي راها أقرب
إلى العبث، فلم يعد هناك مساحة لاستقبال الدراما التقليدية بشكلها الكلاسيكي والمعتمدة على
بنية درامية طويلة. وقد اعتمد محفوظ في مسرحياته ذات الفصل الواحد على ألعابه السردية
وقدراته في كتابة القصة القصيرة، لأن ريمًا تكون أقرب الأجناس الأدبية إلى الجنس

د / منى مصيلحي حامد حبرك

المسرحي، ولذلك كانت مسرحياته التي كَتَبَهَا أقربَ لقصصٍ قصيرةٍ في شكلٍ مسرحيٍّ، وسوفَ يتضحُ ذلكَ مِنْ خلالِ الدراسةِ التحليليةِ لمسرحيةِ "المُطَارَدَةُ".

صَدَرَتْ مسرحيةُ "المطاردة" ضمنَ مجموعةِ الجريمةِ عامَ ١٩٧٣، أبطالُ هذهِ المسرحيةِ شابَّانِ صَغِيرانِ في رُيعانِ الصَّبَا والشبابِ، أُطْلِقَ عليهما نجيبٌ محفوظٌ اسمَ الأحمرِ والأبيضِ، وكانا يرتديانِ قميصاً باللونِ الأحمرِ، واللونِ الأبيضِ، ولذلك أُطْلِقَ الكاتبُ على الشابِّ الأولِ اسمَ الأحمرِ، والثاني الذي كانَ يرتدي القميصَ الأبيضَ أُطْلِقَ عليه الكاتبُ الأبيضَ، وكان الشابَّانِ الصغيرانِ يتحدثانِ عنِ المكانِ الذي يجمعُهُما ، وأتتْ مناسبٌ للعبِ فيه. وفي هذهِ المرحلةِ المبكرةِ مِنَ العجزِ ، واثناءَ لعبِ الشابَّانِ يسمعُ الأبيضُ صوتَ أقدامِ تقتربُ إليهما، وهنا يشعرُ الشابانِ بشيءٍ مِنَ الارتباكِ والتوجسِ والخوفِ، وتظلُّ الأقدامُ في الاقترابِ إليهما، ويدخلُ رجلٌ شعرةً أبيضُ ذو بنيةٍ جسمانيةٍ قويةٍ، يرتدي قميصاً لونه أسودٌ، ويمسكُ في يَدِهِ سوطاً، وبينما تتحركُ شخصياتُ المسرحيةِ عِبرَ الزمانِ والمكانِ، لا يحدثُ أيُّ تغييرٍ على هذا الرجلِ فهو مستمرٌّ في السَّيرِ والشَّيءِ الوحيدُ الذي يَتَغَيَّرُ هُوَ سرعتهُ، فهو يزدادُ في السرعةِ كلما زادَ عمرُ الشخصياتِ، وسرعتهُ تزدادُ عندما يكبرُ الشابانِ، ويتزوجانِ من امرأةٍ واحدةٍ ، وبالرغمِ مما في ذلكَ مِنْ خيالٍ إلا أَنَّهُ يقودُ القارئَ إلى فكِّ أولِ رموزِ المسرحيةِ، وهو أَنَّ الأبيضَ والأحمرَ ما هما إلا وَجْهَانِ لشخصيةٍ إنسانيةٍ واحدةٍ بوجهيَّها الشريرِ الجسديِّ الماديِّ "الأحمر" ، والثاني المثاليِّ الرومانسيِّ وهو "الأبيض". ونقرأ ذلكَ عندما يجعلهما الكاتبُ يُقْبَلانِ العروسَ في نفسِ الوقتِ ويسبقُ هذا الزواجَ حوارٌ بينَ الأحمرِ والأبيضِ عنِ مواصفاتِ كلِّ منهما في العروسِ.

الأحمر: وقع اختياري على زوجة ممتازة ، ولكن هل تنفق اذواقنا؟

الأبيض: بيننا تقارب لا شك فيه ولا تنس تسامحي.

الأحمر: إني أحب اللون الخمري.

الأبيض: اللون الأبيض لا يُعلَى عليه.

الأحمر: بدأ الخلاف.

الأبيض: (بسرعة) ومع ذلك فجميع الألوان واحدة.

تَفْتِيَةُ الرَّمْزِ فِي مَسْرُحِيَّةِ الْفَصْلِ الْوَاحِدِ مَسْرُحِيَّةِ "الْمَطَارِدَةِ"

الأحمر: وأحب العود الممتلئ.

الأبيض: نحن في عصر الرشاقة.

الأحمر: ولا أقبل بحال أن تكون كاملة التعليم ، حسبها التعليم الابتدائي ، فالعلم زينة غير مقبولة للمرأة وهو يغريها دائماً بالعمل الذي يحولها في النهاية إلى رجل.

الأبيض: رأيك هذا كان رايًا عصرياً في العصر الحجري.(مسرحية المطاردة- ص ١٨١ - ١٨٢)

ويظهر المطاردُ بعدَ زواجِ الأبيض والأحمر، ويتفاجأ بظهوره كذلك العروسُ التي تعرفُهُ وتَحْشَاهُ، وكانت تعتقدُ مثلَهُما أنّها وبزواجِها لن يقومَ بمطاردتهم، ولكنَّ المطاردَ يستمرُّ في عمله وكأَنَّهُ لا يراهم، ويمضي ذهاباً وإياباً في حركاتٍ سريعةٍ ومتلاحقةٍ. وتحاولُ الشخصياتُ مواجهةَ هذا المطاردِ المجهول، ولكن دونَ فائدةٍ، وخلال أحداثِ المسرحيةِ تسعى الشخصياتُ إلى تغييرِ ملامحِها، وذلك بهدفِ الهروبِ من هذا الشخصِ وفي كلِّ مرةٍ يفشلُ في تغييرِ ملامحِهم حتَّى عندما تحدياهُ بأجراءِ عملياتِ تجميلٍ، للعودةِ إلى الشبابِ مرةً أُخرى.

استخدمَ نجيب محفوظُ الإضاءةَ والإظلامَ كأسلوبٍ للتعبيرِ عن الزمانِ والمكانِ بطريقةٍ تبدو روائيةً أكثرَ منها دراميةً. وفي المشهدِ الأخيرِ من المسرحيةِ بعدَ ظهورِ ملامحِ الزمنِ معَ كبيرِ عمرِ الشخصياتِ وزيادةِ سرعةِ إيقاعِ المطاردِ، ندركُ أنّ هذه الشخصيةَ مجردُ شخصيةٍ خياليةٍ ليستُ إلا الموتُ الذي يطاردُ الإنسانَ في كلِّ زمانٍ وفي كلِّ مكانٍ. وكان الموتُ ذلك الحاضرُ دوماً في إبداعاتِ نجيب محفوظٍ بكلِّ ما له من إجلالٍ واحترامٍ وتقديرٍ، الموتُ الذي نجحَ الكاتبُ في تحضيره في هذه المسرحيةِ بطريقةٍ رمزيةٍ غيرِ مسبوقَةٍ بالرَّغمِ أنّه لم يفصح عن حقيقةِ الشخصيةِ في أيِّ مكانٍ من المسرحيةِ وتركَ القارئَ يستنتجُ من خلالِ الحوارِ الذي حرصَ على استمراره في سبيلِ التلميحِ لا التصريحِ.(٣٤)

ويقرُّ الأحمرُ أن يتزوجَ من امرأةٍ أُخرى، وذلك ربّما يكونُ ذلكَ وسيلةً من أجلِ تضليلِ هذا المطاردِ. وذلكَ بعدَ قيامهم بعدةِ عملياتِ تجميلٍ يمكنُ من خلالها الهروبُ من الشخصِ الذي يطاردُهم، وعندما تظهرُ عليهم ملامحُ الشبابِ وهنا يقرُّ الأحمرُ الزواجَ من امرأةٍ أُخرى.

د / منى مصيلحي حامد حبرك

الزوجة: إن أردت عروساً جديدة فهالك أنا.

الأحمر: اتق الله يا وليه وجربي قرعتك في الحج هذا العام.

الزوجة: إني صالحة للحب كما إني صالحة للحج. (مسرحية المطاردة- ص ٢٠٥)

ويستنكر الأبيض فكرة هذا الزواج، ويحاول أن يقتنع الأحمر أن يصرف نظره عنها، ولكن الأحمر يشجعه في البحث عن عروس صغيرة حسنة المظهر.

الأبيض: يا لك من جري حقاً.

الأحمر: أظهر سرورك الآن يا منافق.

الأبيض: لن تجد عروساً مناسبة ابداً.

الأحمر: عروس في السادسة عشرة مثل لهطه القشدة.

الأبيض: أصغر من حفيدتنا.

الأحمر: ليست حفيدتنا على أي حال.

الأبيض: لا تخرجنا.

الأحمر: ستعلم أنها أقوى أثراً من كافة العقاقير.

الأبيض: يا لها من مغامرة.

الأحمر: لن تكون أفظع من المطاردة اللعينة. (مسرحية المطاردة- ص ٢٠٦)

ويَعكسُ هَذَا الحوارَ خفَةً ظلَّ نجيب محفوظ الذي استطاع أن ينسج جُمْلَهُ الحواريةَ في هذه المسرحيةَ بشكلٍ ساخرٍ. وهَذَا إن دُلَّ على شيءٍ إنما " يدلُّ على خبراتٍ محفوظ التي اكتسبها من الحياة وقدمها لقرائه ومشاهديه عبر الدراما، ومنها أن الزواج الذي يستنكره المجتمع بين الأكبر سناً من الرجال مع الصغيرات الجميلات أمرٌ يعيدُ إليهم الاحساس بالشباب والحيوية ويجري ذلك بالفعل في المسرحية، فتأتى العروس الجديدة، ويعرض من خلالها الكاتب مقارنةً جديدةً بين العرائس القديمة والحديثة فبينما كانت الأولى "القديمة" هادئةً رقيقةً تكون الجديدة جريئةً وقحةً فاسدةً تعلقُ على زوجها من الاثنتين بما يعنى أنهما لا يكفان ثم وتأكيداً لماهية المطارد كمعادلٍ رمزيٍّ للموت عندما تراه العروس الجديدة". (٣٥)

الأحمر: يبدو لي أنك فتاة ذات ذكاء وتجربة.

تَفْتِيَةُ الرَّمْزِ فِي مَسْرَحِيَّةِ الْفَصْلِ الْوَاحِدِ مَسْرَحِيَّةِ "الْمَطَارِدَةِ"

العروس: هذا هو طابع القرن.
الأحمر: لا أستبعد ان تكوني على المام بالتربية ال .. العاطفية
العروس: العاطفية.
الأحمر: أعنى الجنسية.
العروس: أووه.
الأحمر: لكنها لم تقرر بعد في المدارس.
العروس:(ضاحكة) لكنها مقررة في أماكن كثيرة.
الأحمر:(ضاحكاً) الحقيقة أن لك زوجين لا زوجاً واحداً.
العروس: أرجو أن أجد في ذلك الكفاية حتى أنعم بالاستقرار المنشود.
الأحمر: لم نفلح في إثارة دهشتك ولو مرة واحدة.
العروس: عسير جداً انتشار دهشة في هذه الأيام.
(مسرحية المطاردة- ص ٢٠٨ - ص ٢٠٩)

التزم نجيب محفوظ بالخصائص المميزة لمسرحية الفصل الواحد فمسرحية "المطاردة" تدور حول فكرة واحدة، وهي محاولة هروب الشباب من الشخص الذي يطاردُهُما، ويتضح ذلك من بداية المسرحية، وتسيطر على كافة لوحات المسرحية، ومع أنهم كانا في ريعان الشباب يلعبان، وفي نفس الوقت يهربان من المطارِد، وعندما يكبران ويعملان، نجد أن حوارهما يتركز على أن تغير شكلهما لن يجعل المطارِد يتعرف عليهم.(٣٦)

ولم يتطرق نجيب محفوظ إلى أفكار فرعية أو مواقف متعددة في المسرحية، وتأثر نجيب محفوظ في هذه المسرحية بخصائص مسرح العبث، فقد اعتمد على البنية الدرامية الدائرية التي تعتمد على صيغة التكرار. فنجد التكرار في طريقة المطارِد وتكرار الهروب منه، وحتى فكرة الزواج من امرأة واحدة لتضليله وتنتهي المسرحية بما بدأت به وهو مطاردة الشخص المطارِد. والمطارِد هنا هو الموت الذي يطارد الإنسان بإصرار، والإنسان بدوره يحاول الفرار من الطفولة إلى الشيخوخة بكل الوسائل، ووصولاً إلى الجزء الختامي من اللوحة الأخيرة بعد أن يهزم الأسود الذي يمثل الموت كلاً من الأبيض والأحمر، واللذين يرمزان الى المواقف المتعددة للحياة".(٣٧)

د / منى مصيلحي حامد حبرك

والمسرحية يمكن أن تكون صورةً أُخرى عن مسرحية " في انتظار جودو" لسمويل بيكيت، فالمتشردان "فلاديمير" و"ستراغون" يجدان لهما قريناً في الأبيض والأحمر، لكن الهدف والمضمون مختلفان، فالمتشردان لا ينتظران، وإنما يمران بكلّ البنى الاجتماعية دون فائدة. ومسرحية المطاردة عبارة عن استمرارٍ لنهج نجيب محفوظ المعقّد في الحوار، والحوار الذهني أكثر من الدرامي، وعلى إضفاء جو من الغموض الرمزيّ.

أمّا حوار مسرحية المطاردة فحوارٌ قصيرٌ وعَبَثِيٌّ يسيرٌ في شكلٍ متلاحقٍ، ومن خلال مضمون المسرحية الذكيّ يتضح ذلك شيئاً فشيئاً. ويتضح من خلال حوار المسرحية أنّها تأخذ شكلَ سياسيٍ تعالجُ الواقعَ العربيّ وتعالجُ على مستوى فكريّ قضيةَ الصراع العربيّ الإسرائيليّ، ويتضح ذلك من خلال الحوار التالي:-

الأحمر: لم نلجأ إلى المسؤولين عن الأمن؟

الأبيض: لأننا كنا وما زلنا نخشاهم.

الزوجة: لجأ كثيرون إلى رجال الأمن، ولكن ماذا كانت النتيجة لا شيء... وهو لا يرتكب جريمة يعاقب عليها القانون ولعله يعتمد على صلاته بأناس في أقوى مواقع السلطة. بل علمت أن كثيرين من رجال الأمن أنفسهم يعانون منه مثلنا.

الأحمر: لعله يطمع في شيء مما نملك.

الأبيض: ولكنه يطاردنا منذ كنا لا نملك شيئاً. (مسرحية المطاردة - ص ٢٠١)

ويتضح من خلال هذا الحديث أنّه يدور حول إسرائيل التي تهدد دائماً، ولكن في صمتٍ، والتي نتجت عن وجودها لعبة التخفي وعدم الظهور بشكلٍ مباشرٍ عن الأقنعة المتنوعة التي اعتادت على تزييفٍ وتشويه الحقائق بشكلٍ دائمٍ، كذلك فإنّ المسؤولين عن الأمن هم الأمم المتحدة، وأنّ الأبيض والأحمر يخشيان الثقة فيها بسبب نكاء العملاق الصامت وصلاته بالأقوياء، وبالتأكيد أنه يرمز إلى الولايات المتحدة الأمريكية. كذلك من المؤكد تقاعس الاثنین عن النضال، بسبب الانشغال في المعارك الجانبية.

لقد نجح نجيب محفوظ أن يجسّد رموزه في هذه المسرحية في قالبٍ فنّيّ، ولتحقيق ذلك ابتعد عن المباشرة.

تَفْتِيَةُ الرَّمَزِ فِي مَسْرَحِيَّةِ الْفَصْلِ الْوَاحِدِ مَسْرَحِيَّةِ "الْمَطَارِدَةِ"

احتوت المسرحية على عددٍ قليلٍ من الشخصيات، وهو ما يميّز مسرحية الفصل الواحد، فالمسرحية بها شخصيتين رئيسيتين هما الأبيض والأحمر، وهناك الشخصية الثالثة وهو ذلك الرجل العملاق الذي ظهر صامتاً وظل يطاردهما حتى نهاية المسرحية.

لقد رَمَزَ نجيب محفوظ إلى شخصياته بلونين هما الأبيض والأحمر، وفي الحقيقة أنّ كلاً منهما كان يرتدي اللون الذي يمثل شخصيته ونظرته للحياة، وطريقة تفكيره، فالأحمر الشخصية صاحبة الاقتراحات، فهو الذي يقترح الزواج في المرة الأولى بغرض التخفي من مطاردة الشخص الذي يطارده، وهو يفكر في طريقة الزواج بشكلٍ ماديٍّ فينظر إلى الزواج على اعتبار أنّه مشروعٌ تجاريٌّ، يمكن من خلاله تقوية وتدعيم مركزه. فهو يضع شروطاً فيها شيء من الانتهازية عندما يدور الحوار الآتي بينه وبين الأبيض.

الأحمر: الزواج هناء، ومصاهرة تقوي مراكزنا وسواعدنا، وفي إطار الصورة الجديدة لن يتعرف علينا.

الأبيض: هو خير من العزوبية على أي حال. (مسرحية المطاردة - ص ١٨٠)

كذلك فهو ينظر إلى فكرة الزواج نظرة عقيمة رجعية متأخرة، فهو يرى أن المرأة المتعلمة عادة تفكيرها غير سليم وغير صائب.

الأحمر: ولا أقبل بحال أن تكون كاملة التعليم، حسبها التعليم الابتدائي، فالتعليم زينة غير مقبولة للمرأة وهو يغريها دائماً بالعمل الذي يحولها في النهاية إلى رجل.

الأبيض: رأيك هذا كان رايًا عصرياً في العصر الحجري.

(مسرحية المطاردة - ص ١٨٢)

وعلى الجانب الآخر نجد شخصية الأبيض براجحة عقله واتزانه وشخصيته المتسامحة الطيبة المثالية، فهو نقيض شخصية الأحمر، وخير دليل على ذلك وجهة نظره في فكرة الزواج، فهو لا يقبل فكرة الزواج من امرأة غير متعلمة ويصف تفكير الأحمر بالرأي العقيم الحجري. وبمناسبة العصر الحجري هذا الخيار اللوني له علاقة بدراسة محفوظ للتاريخ المصري القديم حيث كان الأبيض شعار نصف مصر قبل توحيد "مينا" لها، وكان الأحمر شعار النصف الآخر. (٣٨)

أما الصراع في مسرحية (المطاردة) فكانَ بينَ شخصياتِ المسرحية، وهما الأبيض والأحمر والشخص الذي يطاردُهما طولَ الوقتِ، ويحسمُ الصراعَ في النهايةِ بهزيمةِ الأبيض والأحمر أمامَ المطارِدِ، وباءتْ كلُّ محاولتهما في الهروبِ منه بالفشلِ، ويتضحُ في النهايةِ أنَّ المطارِدَ هذا ما هو إلا الموتُ الذي يطاردُ كلَّ الناسِ في أيِّ مكانٍ، وفي أيِّ وقتٍ، وجاءَ ذلكَ في شكلٍ ناجحٍ من جانبِ محفوظٍ الذي برَعَ في تحضيرِ فكرةِ الموتِ على المسرحِ بطريقةٍ رمزيةٍ غيرِ مسبوقَةٍ.

استطاعَ نجيب محفوظ أن يلتزمَ بخصائصِ مسرحيةِ الفصلِ الواحدِ في مسرحيةِ المطاردة، فجعلَ معالمَ المكانِ واحدةً. وأستخدمَ الإظلامَ والإضاءةَ في تغييرِ الزمانِ والمكانِ، فالمسرحُ خالٍ طوالَ الوقتِ، وكلُّ ما يتغيرُ في المكانِ هو هيئةُ الأبيض والأحمرِ، كما استخدمَ محفوظٌ التغييرَ في مظهرِ وهيئةِ شخصياتهِ كمؤشرٍ على التغييرِ في الزمانِ، وهو ما يتميزُ به مسرحُ العبثِ الذي تأثرَ به نجيب محفوظ، ففي هذهِ المسرحيةِ نلاحظُ أبطالها لم يحملوا أسماءً محددةً. وهذا أسلوبٌ اتبعهُ يونسكو في الكثيرِ من مسرحياته، دلالةً على أنَّ الموضوعَ هو البطلُ، فالمكانُ والزمانُ والشخصياتُ موظفونَ من أجلِ صياغةِ الحدثِ، وكذلك مسرحياته كلها تدورُ حولَ الصراعِ الإنسانيِّ بينَ الخيرِ والشرِّ، أو حدثٍ غامضٍ مُبهمٍ يظلُّ طوالَ الوقتِ هو العقدةُ في المسرحيةِ ويتركُ حلَّ هذهِ العقدةِ في النهايةِ في يدِ القارئِ. أما الرجلُ فهو صاحبُ البطولةِ الرئيسيةِ بينما يتجلى دورُ المرأةِ في تحريكِ الأحداثِ.

نتائجُ الدِّراسة:

- 1- تميّزَ الأسلوبُ الذي أتبعهُ الكاتبُ نجيب محفوظ، في مسرحيةِ "المطاردة" بأنَّه جاءَ في شكلِ صياغةٍ عبثيةٍ رمزيةٍ، فالمسرحيةُ ذو طابعٍ عبثيٍّ من فصلٍ واحدٍ، وهي تحملُ مضموناً بعيداً عن أيِّ تساؤلاتٍ وجُوديةٍ، وذلكَ لأنَّها تبدو في الغالبِ عملاً سياسياً.
- 2- عنوانُ المسرحيةِ "المطاردة" والمسرحيةُ كلها عبارةٌ عن مجموعةِ مقاطعٍ حواريةٍ بينَ شخصينِ أطلقَ عليهما الكاتبُ "الأبيض" والأحمر". وجعلَ شخصاً ثالثاً يطاردُهما، ويظلُّ طوالَ المسرحيةِ يطاردُهم ليخلقَ الرعبَ في قلوبِهِما، ويظلُّ مسيطراً على مصائِرِهِما.

- تَفْتِيَةُ الرَّمْزِ فِي مَسْرُحِيَّةِ الْفَصْلِ الْوَاحِدِ مَسْرُحِيَّةُ "الْمَطَارِدَةِ"
- ٣- تَمَيَّزَ الْحوَارُ فِي مَسْرُحِيَّةِ الْمَطَارِدَةِ بِأَنَّهُ أَخَذَ شِكْلًا ذَهْنِيًّا أَكْثَرَ مِنْهُ دَرَامِيًّا، وَسَاعَدَ هَذَا الْحوَارُ عَلَى إِضْفَاءِ جَوٍّ مِنَ الْغَمُوضِ الرَّمْزِيِّ.
- ٤- التَّرَمَّجُ نَجِيبٌ مَحْفُوظٌ بِخِصَائِصِ الْمَسْرُحِيَّةِ ذَاتِ الْفَصْلِ الْوَاحِدِ، فَكَانَتْ الْمَادَّةُ الدَّرَامِيَّةُ فِي مَسْرُحِيَّةِ الْمَطَارِدَةِ مَكْتَفَةً، وَلَمْ تَحْمَلِ الْمَسْرُحِيَّةُ أَيَّ تَطَوُّرٍ دَرَامِيٍّ، لِأَنَّ الْكَاتِبَ اعْتَمَدَ عَلَى مَوْضُوعٍ فَقَطْ، وَلَمْ يَنْطَرُقْ إِلَى مَوْضُوعَاتٍ فَرَعِيَّةٍ.
- ٥- تَمَيَّزَتْ مَسْرُحِيَّةُ "الْمَطَارِدَةِ" ذَاتُ الْفَصْلِ الْوَاحِدِ بِسُرْعَةِ إِيقَاعِهَا، وَقَلَّةِ عِدَدِ شَخْصِيَّاتِهَا.
- ٦- أُطْلِقَ نَجِيبٌ مَحْفُوظٌ عَلَى شَخْصِيَّاتِ مَسْرُحِيَّةِ الْمَطَارِدَةِ أَسْمَاءَ أَلْوَانٍ، وَهِيَ الْأَبْيَضُ وَالْأَحْمَرُ، وَرَمَزَ بِالْأَبْيَضِ إِلَى الْجَانِبِ الْخَيْرِ وَالْمِثَالِيِّ وَالطَّيِّبِ فِي الشَّخْصِيَّةِ الْبَشَرِيَّةِ، وَرَمَزَ بِالْأَحْمَرِ فِي الشَّخْصِيَّةِ الْبَشَرِيَّةِ الَّتِي تَتَمَيَّزُ بِالشَّرِّ وَالْإِنْتِهَازِيَّةِ فِي أَغْلَبِ الْأَحْيَانِ.
- ٧- تَعَمَّدَ نَجِيبٌ مَحْفُوظٌ أَنْ يَجْعَلَ شَخْصِيَّاتِ مَسْرُحِيَّةِ "الْمَطَارِدَةِ"، طَوَالَ الْوَقْتِ شَخْصِيَّاتٍ يَتَمَّ مَطَارِدَتُهَا، وَذَلِكَ إِحْسَاسًا مِنْهُ بِمَرَارَةِ هَزِيمَةِ يُونِيُو وَالْأَمِيَّا.
- ٨- يَحَاوُلُ نَجِيبٌ مَحْفُوظٌ مِنْ خِلَالِ مَسْرُحِيَّةِ "الْمَطَارِدَةِ" طَرَحَ أَسْئَلَةٍ عَلَى الْقَارِئِ أَكْثَرَ مِنْ أَنْ يَقْدَمَ لَهُ حُلُولًا وَإِجَابَاتٍ.
- ٩- الْحوَارُ فِي مَسْرُحِيَّةِ الْمَطَارِدَةِ حَوَارٌ قَصِيرٌ وَمَتَلَحِّقٌ يَأْخُذُ شِكْلًا عَيْثِيًّا فِي الْأَسْلُوبِ، وَمِنْ خِلَالِ الْحوَارِ نَدْرِكُ أَنَّ الْمَسْرُحِيَّةَ مَسْرُحِيَّةٌ سِيَاسِيَّةٌ تَتَنَاوَلُ الشَّأْنَ الْعَرَبِيَّ دَاخِلِيًّا وَخَارِجِيًّا، وَتَعَالِجُ مَسْأَلَةَ الصَّرَاحِ الْعَرَبِيِّ الْإِسْرَائِيلِيِّ.
- ١٠- اسْتَنْطَاعُ نَجِيبٌ مَحْفُوظٌ أَنْ يُجَسِّدَ الرَّمُوزَ فِي مَسْرُحِيَّةِ "الْمَطَارِدَةِ" فِي قَالِبِ فَنِّي الْقَصْدِ، وَابْتَعَدَ فِيهَا عَنِ الْمَبَاشَرَةِ، وَظَلَّتِ الْمَسْرُحِيَّةُ تَدَوُّرٌ بِشِكْلِ جَدِيٍّ عَلَى صَعِيدِ الرَّمُوزِ وَالْأَفْكَارِ.
- ١١- أَبْطَالُ مَسْرُحِيَّةِ "الْمَطَارِدَةِ" وَهِيَ الْأَبْيَضُ وَالْأَحْمَرُ إِحْدَاهُمَا وَاقِعِيَّ التَّفْكِيرِ وَالْأُخْرَى خِيَالِيَّ التَّفْكِيرِ، وَلَكِنْ مِنْ خِلَالِ سَيْرِ الْأَحْدَاثِ، وَتَسْلُسُلِهَا نَدْرِكُ أَنَّهَا رَجُلٌ وَاحِدٌ، حَتَّى عِنْدَمَا قَرَّرَا الزَّوْاجَ مِنْ امْرَأَةٍ وَاحِدَةٍ.

د / منى مصيلحي حامد حبرك

المراجع:-

*المصادر:-

- نجيب محفوظ : المسرحيات - القاهرة- دار الشروق- الطبعة الأولى -٢٠٠٦.
- ١- محمود كحيله: نجيب محفوظ كاتباً مسرحياً - القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب- ٢٠١٦- ص ٣٧.
- ٢- مایسة زيدان: الرمز والبنية الدرامية في مسرح هنريك إبسن- المجلة العلمية لكلية التربية جامعة الاسكندرية- مج (٢٣) العدد (٤)-٢٠١٣- ص٦٦٧.
- ٣- سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة- بيروت- دار الكتاب اللبناني- ط١- ١٩٨٥- ص ١٠١.
- ٤- إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية- القاهرة- دار المعارف- ١٩٨٥- ص ٢٤٠.
- ٥- إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية - مرجع سابق- ٢٤٠.
- ٦- على الراعي: فن المسرحية- القاهرة- دار التحرير للطبع والنشر- ١٩٥٩- ص١١٢.
- ٧- دينا أحمد: المسرحية ذات الفصل الواحد تعليم بالغان- التعليم للكبار- مجلة بحوث الشرق الأوسط- جامعة عين شمس- العدد(٢٦) - ٢٠١٠- ص ٥٠٩.
- ٨- إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية- مرجع سابق- ص ٢٤٠.
- ٩- غنام خضر: المسرحية ذات الفصل الواحد في ادب محي الدين زنكنة- رسالة ماجستير- كلية التربية- جامعة الموصل- ٢٠٠٥- ص٥.
- ١٠- مهني صالح: طبيعة البناء الدرامي في مسرحية الفصل الواحد- مجلة كلية التربية النوعية - جامعة القاهرة- العدد (٢١) - ٢٠١٣- ص٢١٩.
- ١١- سمير سرحان: كتاب جديد- السجين والسجان- مقال بجريدة الأخبار- ١٩٨١/١/٢٨.

- تَفْتِيَةُ الرَّمْزِ فِي مَسْرُحِيَّةِ الْفَصْلِ الْوَاحِدِ مَسْرُحِيَّةٌ "المطاردة"
- ١٢- غنام خضر: المسرحية ذات الفصل الواحد في أدب محي الدين زنكنة - رسالة ماجستير - مرجع سابق - ص ٥.
- ١٣- مهني صالح: طبيعة البناء الدرامي في مسرحية الفصل الواحد - مرجع سابق - ص ٢٢٠.
- ١٤- محمود كحيلية: نجيب محفوظ كاتباً مسرحياً - مرجع سابق - ص ٣٩.
- ١٥- على الراعي: فن المسرحية - مرجع سابق - ص ١١٣.
- ١٦- الاردس نيكول: علم المسرحية - ترجمة: دريني خشبة - القاهرة - المطبعة النموذجية - مكتبة الآداب - بدون تاريخ - ص ١١٧.
- ١٧- محمود كحيلية: نجيب محفوظ كاتباً مسرحياً - مرجع سابق - ص ٤٠.
- ١٨- ابن منظور: "لسان العرب" - مادة رمز - بيروت - دار صادر - بدون تاريخ - ج ٦ - ص ٢.
- ١٩- كير ايلام: سيمياء المسرح والدراما - ترجمة وتعليق: ريف كرم - ط ١ - بيروت - المركز الثقافي العربي - ١٩٩٢ - ص ٣٧.
- ٢٠- أبو منصور الأزهرى: تهذيب اللغة - مادة رمز - القاهرة - الدار المصرية للتأليف والترجمة - ص ٢٥.
- ٢١- محمد فتوح: الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر - القاهرة - دار المعارف - ط ١ - ١٩٨٤ - ص ٣٥.
- ٢٢- نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة - مركز الشارقة للإبداع - بدون تاريخ - ص ١٠.
- ٢٣- فاطمة يوسف: المسرح والسلطة في مصر من ١٩٥٢: ١٩٧٠ - القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٩٤ - ص ١٤٩.
- ٢٤- نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة - مرجع سابق - ص ٩.
- ٢٥- محمد مندور: الشعر المصري بعد شوقي - القاهرة - دار نهضة مصر - ١٩٦٣ - ص ٣٣.

د / منى مصيلحي حامد حبرك

- ٢٦- تشارلز تشادويك: الرمزية - ترجمة: نسيم يوسف - القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٩٢ - ص ١٧.
- ٢٧- مايسة زيدان: الرمزية والبنية الدرامية في مسرح هنريك إبسن - مرجع سابق - ص ٦٦٧.
- ٢٨- محمد حسين: الرمز الفني - مجلة المسرح - العدد (٦٥) - القاهرة - وزارة الثقافة - ١٩٩٤ - ص ٦٣.
- ٢٩- مايسة زيدان: الرمز والبنية الدرامية في مسرح هنريك إبسن - مرجع سابق - ص ٦٦٩.
- ٣٠- فاطمة يوسف: المسرح والسلطة في المسرح - مرجع سابق - ص ١٥١.
- ٣١- عمرو دوار: شموع مسرحية انطفأت بلا وداع - القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ٢٠٠٧ - ص ٤٨٤.
- ٣٢- محمود كحيلية: نجيب محفوظ كاتباً مسرحياً - مرجع سابق - ص ١٨.
- ٣٣- عمرو دوار: نجيب محفوظ وعالمه المسرحي - القاهرة - مجلة المسرح - العدد ٢١٢ - ٢٢٤ اغسطس ٢٠٠٦ - أغسطس ٢٠٠٧ - ص ٣٨.
- ٣٤- محمود كحيلية: نجيب محفوظ كاتباً مسرحياً - مرجع سابق - ص ١١٤.
- ٣٥- محمود كحيلية: نجيب محفوظ كاتباً مسرحياً - مرجع سابق - ص ١١٥.
- ٣٦- نادية الفراش: توظيف الرمز في المسرح السياسي المصري من عام ١٩٦٧ إلى ١٩٧٣ - رسالة ماجستير غير منشورة - كلية التربية النوعية جامعة المنوفية - ٢٠١٧ - ص ١٥٤.
- ٣٧- حسين محمود: نجيب محفوظ أدبه في إيطاليا - القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - بدون تاريخ - ص ٦٩.
- ٣٨- محمود كحيلية: نجيب محفوظ كاتباً مسرحياً - مرجع سابق - ص ١١٣.

**The technique of the symbol in the play of one chapter play
"chase" for the writer Naguib Mahfouz model**

This study aims to identify the concept of the play of one chapter and the nature of the dramatic construction in which also identify the concept of the symbol and its implications in the theater also aims to study how to use the symbol in the play one chapter on the implementation of a play by the writer Naguib Mahfouz a play "chase" also revealed the motives of the direction the direction of the writer Naguib Mahfouz to employ the symbol in this play.

The researcher identifies the basic problem of this study in the main question to what extent the writer Naguib Mahfouz could employ the code in the one – chapter "chase" play. This study is based on the analytical descriptive method in order to reveal the code used in the study.