جامعة الأزهر
حولية كلية اللغة العربية
بنين بجرجا

المسرحية المشهدية
جمالياتها الفنية وخصائصها البنائية

الدكتورة
دلال إسماعيل محمد
الأستاذ المساعد بقسم علوم المسرح - بكلية الآداب - جامعة المنيا
جمهورية مصر العربية

العدد الخامس والعشرون
للعام ١٤٤٣هـ / ٢٠٢١م
الجزء الثالث عشر

رقم الإيداع بدار الكتب المصرية ٦٩٤٠/ ٢٠٢١م

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

بسم الله الرحمن الرحيم

المسرحية المشهدية جمالياتها الفنية وخصائصها البنائية

دلال إسماعيل محمد

قسم علوم المسرح ـ بكلية الآداب ـ جامعة المنيا ـ جمهورية مصر العربية

البريد الإلكتروني : Nagibtalawy@yahoo.com

الملخص

تعني هذه الدراسة بالكشف عن الخصائص البنائية والجماليات الفنية لنوع مسرحي جديد يعتمد فلسفة الإيجاز منطلقاً تأسيسياً لمسايرة إيقاع العصر العولمي للمعلومات والمتصف بتسارع الخطى . والمسرحية المشهدية تلك التي تعتمد على أحادية المشهد، ومن ثم فهي تختلف عن مسرحية الفصل الواحد، والمسرحية أحادية المشهد منها المسرحية القصيرة والأخرى القصيرة جداً .

وللبحث عن التأسيس التاريخي للمسرحية المشهدية، ولتحديد أبرز خصائصها البنائية الفارقة، استعانت الباحثة بالمنهجين: التاريخي والمعلوماتي ... ، وبهما استطاعت الباحثة تحليل ستة عشر أنموذجاً مسرحياً من المسرحيات المشهدية، وحرصت الباحثة على تمثيل بعض الأقطار العربية بانتقائية قصدية ، دارت في فلك زمني بدأ من منتصف القرن العشرين وحتى ٢٠٢١ .

وقد توصلت الباحثة إلى نتائج بحثية مهمة لتاريخ المسرح العربي، ونتائج أخرى حددت الخصائص البنائية والجماليات الفنية للمسرحية المشهدية عند رواد الإرهاصات ... ، ثم رصدت النتائج التي طرأت على البناء الفني والموضوعي للمسرحية المشهدية القصيرة والأخرى القصيرة جداً منذ مطلع الألفية الجديدة ٢٠٠٠ وحتى الآن ٢٠٢١ عند رواد الجيل الثاني . وقد فصلت الباحثة في عرض نتائجها في خاتمة البحث.

الكلمات المفتاحية : المسرحية المشهدية، مسرح الصورة ، المشهد البرقي، الصعقات الحوارية .

ISSN 2356-9050 الترقيم الدولي
ISSN 2636 - 316X الترقيم الدولي الإلكتروني

حولية كلية اللغة العربية بجرجا
مجلة علمية محكمة

Scenic play
lts artistic and structural characteristics

Dalal Ismail Mohamed

Department of Theater Sciences, Faculty of Arts, Minia University, Arab Republic of Egypt .

Email: Nagibtalawy@yahoo.com

Abstract

The present study is concerned with revealing the structural features of a new theatrical type which adopts the abridgement philosophy as a cornerstone to comply with the rapid information global age. A scenography depends on a mono or single scene, so it differs from the one-act play. A scenography could be short or very short.

To search for the historical background of the scenography and determine its most distinctive structural features, the researcher employed both the historical and the informative methods. Via these methods, she was able to analyze fifteen works of scenography, including some works from Arabic countries. These works represented the period from the middle of the twentieth century till 2021.

The researcher has come to important research outcomes about the history of the Arabic theatre and others which defined the structural features of scenography as found in the initial indications of its pioneers. Then, she traced the changes which befell the thematic and aesthetic structure of the short and the very short scenography since the outset of the new millennium of 2000 till the present time, 2021. The researcher has detailed the results in the conclusion by the end of the paper.

Keywords: Scenography - the image theatre – Flash scene - Dialog stuns .

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة البحث

ارتباط فن المسرح بالتحديث والتجريب من ناحية، وتعبيره عن المتغيرات الحضارية العالمية، ولا سيما مع تيار الحداثة في عصر عولمي معلوماتي من ناحية أخرى ، قد ساعد المسرحيين على التجديد والتحديث ، واستنبات مظاهر مسرحية جديدة في مفردات فن المسرح: تأليفا وإخراجاً، وتمثيلاً ...

دوافع البحث:

تابعت الباحثة العناية المضطردة بمسرحية الفصل الواحد، ولكنها اكتشفت أن كثيراً من النصوص المسرحية جاءت في مشهد أحادي، ومن ثم لا ينبغي أن نطلق علي بعضها مسرحية الفصل الواحد؛ لأنها في الحقيقة مسرحية المشهد الأحادي القصير، وبعض النصوص جاءت في مشهد مسرحي قصير جداً . ولعل هذا أبرز دوافعي في هذا البحث للكشف عن الخصائص البنائية للمسرحية المشهدية القصيرة والأخرى القصيرة جدا.

منهجية البحث:

وللوصول إلى غايتي البحثية استعنت بالمنهج التاريخي للكشف عن بداية ظاهرة المسرحية المشهدية في منتصف الخمسينيات، ثم رصدت التطور الذي آلت إليه في السنوات الأخيرة منذ (٢٠٠٠ إلى ٢٠٢١) . ثم استعنت بالمنهج المعلوماتي ؛ لأنه منهج معني بتحديد جماليات التفتيت والتجزييء والاختزال الذي آلت إليه بعض أجناسنا الأدبية، ومنها فن المسرح، ثم هو منهج مناسب للنصوص الحداثية ؛ لأنه يعمد إلى لغة نقدية

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

مكثفة تتوازى مع فلسفة الإيجاز التي تعد منطلقاً إبداعياً للمسرحية المشهدية، وهو منهج علمي يحرر الناقد من القناعات الاستباقية أو الإسقاطات الانطباعية غير المعللة، وهو منهج " يحرر النقد التطبيقي من قيود الانعكاس الإدراكي، وينفتح على التحليل والتأويل حرصاً على عقلنة المدلولات بالحضور المكثف للمضامين المعيارية والمصطلحات العلمية" ، ويحرص المنهج المعلوماتي على التخفف من الأساليب الإنشائية، ويستعين في الاستشهادات بالنصوص الضرورية فقط .

أسئلة البحث:

مجموعة من الاستفهامات تزاحمت في رأس الباحثة، لعل من أهمها :

س/ هل تمثل المسرحية المشهدية نوعاً مسرحياً جديدا ؟

س/ متى بدأت هذه الظاهرة الإبداعية ؟

س/ هل تطور الآداء الفني للمسرحية المشهدية ؟

س/ ما أبرز الخصائص البنائية والجماليات الفنية المميزة للمسرحية المشهدية ؟

س/ من رواد الإرهاصات الأولى للمسرحية المشهدية ؟

س/ هل جاءت المسرحية المشهدية من منطلق جماليات الإيجاز، أم أنها عبرت عن خصائص الحضارة العولمية الآنية المتسارعة بفكر الحداثة وما بعد الحداثة ؟

الدراسات السابقة :

لم تكن هذه الداراسة الأولى المعنية بالمسرحيات القصيرة، لكنها الأولى الباحثة عن تاريخ المسرحية المشهدية، وتحديد خصائصها البنائية وجمالياتها الفنية.. ، ومن الدراسات التي سبقتني إلى دراسة المسرحيات القصيرة، ومسرحية الفصل الواحد أذكر:

١- دراسة (ب رولاند لوس) المعنونة ب (مسرح الفصل الواحد نمط محدد، ترجمة سعد الحسيني)[١] .

٢- بحث يوسف العاني المعنون ب (المسرح القصير)[٢] .

٣- الدراسة المشتركة ل "صبحة علقم، ومها العنوم" ، والمعنونة بـ (النص المسرحي القصير في الأدب العربي الحديث)[٣] .

٤- قدم عصام الدين أبوالعلا بحثه المنشور بمجلة المسرح، والمعنون بـ (دراما الفصل الواحد بين التنظير والتطبيق)[٤] .

٥- وأخيراً في ٢٠٢٠ أصدر نبيل بهجت دراسة عن (المسرحيات القصيرة في المسرح المصري . دراسة ونصوص)[٥] . والباحثة قد أفادت من

---

(١) لوس، ب رولاند ، مسرح الصورة بين التنظير والتطبيق، الدوحة ٢٠٠٣ .

(٢) العاني، يوسف، المسرح القصير، سلسلة المسرح العالمي، الكويت: المجلس الوطنس للثقافة والفنون .

(٣) علقم، صبحة أحمد والعنوم، مها محمود، النص المسرحي القصير في الأدب العربي الحديث . نماذج منتخبة، حولية العلوم الإجتماعية والإنسانية بجامعة الزيتون الأردنية، مجلد ٤٤، عدد السنة ٢٠١٧ .

(٤) أبوالعلا، عصام الدين، دراما الفصل الواحد بين التنظير والتطبيق، مجلة المسرح، القاهرة: الهيئة العامةلكتاب، عدد ٤ لسنة ١٩٩٠.

(٥) بهجت، نبيل، المسرحيات القصيرة في المسرح المصري دراسة ونصوص، القاهرة: الهيئة العامة للكتاب ٢٠٢٠

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

هذه الدراسات السابقة لكن مجال موضوع هذا البحث يختلف بخصوصيته البنائية لأحادية المشهد المسرحي ، وليس مطلق النص المسرحي القصير .

الفرضية البحثية:

وتتجسد الفرضية البحثية في محاولة التأريخ لهذا النوع المسرحي الوليد، والذي يمثل الابن الشرعي للفكر الحضاري العولمي والحداثي الآني، وتتطلع الباحثة إلى إمكانية تحديد أبرز الخصائص الفنية والجمالية المميزة للمسرحية المشهدية عند جيل الرواد الإرهاصي في منتصف القرن العشرين، ثم عند جيل الرواد الثاني (٢٠٢٠ حتى ٢٠٢١) .

صعوبات البحث:

تمثلت في الندرة الشديدة للدراسات التي عنيت بالتنظير أو التطبيق للمسرحية المشهدية . وصعوبة تجميع نصوص المسرحيات المشهدية المتناثرة في الإصدارات الخاصة والمواقع الإلكترونية .

عينة البحث:

حرصت الباحثة على تمثيل ظاهرة المسرحية المشهدية بعينة من رواد الإرهاص تمثلت في ست مسرحيات مشهدية قصيرة ، ودعمت العينة بمجموعة من رواد المرحلة الثانية لكتاب المسرحية المشهدبة القصيرة، والقصيرة جداً بعشر مسرحيات، واعتقد أن ست عشرة مسرحية ممثلة لبعض أقطارنا العربية، وممثلة للفترة الزمنية كانت كافية لاستنطاق نتائج بحثية موثقة بتحليل علمي استعان بالمنهجين : (التاريخ والمعلوماتي) .

وبعد:

فإذ أعرض لهذا الموضوع الذي أتصوره جديداً، فإنني أتوقع أنه سيثير النقاش والحوار حول جدوى المسرحية المشهدية وقبولها كنوع مسرحي – وهذا شأن كل جديد – ، قبل الالتفات إلى خصائصها الفنية والجمالية ، وإذا حدث ذلك النقاش و الحوار فسيكون غنيمة للبحث والباحثة على أمل جذب الباحثين لملاحقة هذه الظاهرة للمسرحية المشهدية القصيرة والقصيرة جدا بدراسات علمية متتابعة ، وبمناهج بحثية مغايرة ، ولاسيما أنني أتوقع التصاعد الإبداعي للمسرحية المشهد ية في مسرحنا العربي المعاصر .

والله المستعان،،،

والله الموفق،،،

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

رابعا : **نص البحث** :

(المسرحية المشهدية جمالياتها الفنية وخصائصها البنائية)

مسار الحضارة العالمية متسارع الخطى، وازدادت الملاحقا ت العلمية واكتشافاتها ... ، وبها حدثت تحولات حضارية خطيرة بداية من القرن العشرين، ومع هذا التسارع تحولت فنونا الإبداعية إلى التجديد الأجناسي القائم على ذائقة جمالية جديدة تعتمد جمالية الإيجاز منطلقا ، وكأنها وليدة شرعية لعصر الحداثة وما بعد الحداثة الآني في الألفية الجديدة . ولرصد مسافات التسارع الحضاري أجرى بعض العلماء مقارنة تأريخية إحصائية للفترات الزمنية التي يستغرقها الإنسان للوصول من فكرة الكشف العلمي النطري إلى التطبيق الميداني فقالوا :

- احتاج الإنسان إلى (١١٢ سنة) لتطبيق فكـرة التصـوير الفوتـوغرافي (١٧٢٧ : ١٨٣٩) .
- واحتاج الإنسان إلى (٥٦ سنة) ليطبق النظرية العلمية لاختراع التليفـون (١٨٢٠ : ١٨٧٦) .
- واحتاج الإنسان إلى (٣٥سنة) لتنفيذ خاصية الاتصال اللاسلكي (١٨٦٧ : ١٩٠٢) .
- واحتاج الإنسان إلى (١٥ سنة) فقط لتنفيذ الرادار (١٩٢٥ : ١٩٤٠) .
- بينما يحتاج الإنسان إلى (١٢ سنة) لتنفيذ التلفاز (١٩٢٢ : ١٩٣٤) .
- واحتاج الإنسان إلى (٦ سنوات) فقط لصناعة القنبلة الذريـة (١٩٣٩ : ١٩٤٥) .

- واحتاج الإنسان إلى (٥ سنوات) للترانزستور (١٩٤٨ : ١٩٥٣) .
- واحتاج الإنسان إلى (٣ سنوات) لإنتاج الدوائر المتكاملة...

ومع نهاية القرن العشرين، وبدايات القرن الحادي والعشرين ضاقت المسافات ، وتسارعت الخطى مع ميل إلى الإيجاز الذي توازى مع الذرة وتفتيت الذرة، ووصولاً إلى النانو .... وتحول المجتمع العالمي إلى مجتمع عولمي سيبراني الكتروني، وتناهي التصغير والإيجاز حتى تحول العالم من قرية عولمية صغيرة إلى أن أصبح العالم الآن (شاشة صغيرة زرقاء) .! .

وعلى التوازي لهذا التسارع العلمي والحضاري وجدنا فنونا الأدبية تلجأ إلى التكثيف أسلوباً، وإلى الومضة فكراً وطرحاً، وطرحت أجناس أدبية جديدة نحو القصة القصيرة جداً، وإحياء القصيدة البيت والقصيدة الومضة، واعتماد الميتا- نص والميتا- سرد، وفي هذا السياق ظهرت وتكاثرت المسرحيات القصيرة بداية من مسرحية الفصل الواحد إلى المسرحية المشهدية، والتي نتناولها في هذا البحث باعتبارها ابنة شرعية لحضارة عولمية الكترونية تعتمد الدقة والإيجاز فلسفة ، وتنفر من الإسهاب تفعيلاً لخاصية التطور والاستيعاب للحراك الحضاري العالمي المتسارع الخطى .

وفي هذا السياق يرى البعض أن الاستجابة لتسارع الخطى والإيجاز بدأ ب (أرنست همنجواي ١٩٢٥) عندما كتب قصة توصف بالقصيرة جداً كانت بمثابة التأسيس والاستجابة الباكرة لفكرة الإيجاز والتكثيف الموازية للتحولات الحضارية في بدايات القرن العشرين، وذلك عندما كتب قصة قصيرة جداً مكونة من ست كلمات فقط: (للبيع حذاء لطفل لم يلبس قط) ،

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

بينما يرى آخرون أن السبق كان ل (نتالي ساروت) صاحبة (انفعـــالات) [١]، وتعد إرهاصاً لفن القصة القصيرة جداً .

وتعتقد الباحثة أن دوافع التطور لفن القصة القصيرة نحو القصة القصيرة جداً هي الدوافع نفسها إلى دفعت المسرحيين للتحول من المسرحية التقليدية إلى الإكثار من مسرحيات الفصل الواحد، ووصولاً إلى المسرحية المشهدية، ولا سيما وأن فن المسرح الذي انتهج التطور وتفنيق شرنقة المسرحية التقليدية وضوابطها الأرسطية، قد وصل الآن إلى التجريب المسرحي، وتعتقد الباحثة أن مجالات التجريب عديدة (تأليفا – إخراجاً – تمثيلاً – ديكوراً – سنيوجرافيا) . وتأتي المسرحية المشهدية تجريباً في كتابة النص المسرحي بخصائص مستحدثة تناسب التكثيف الإبداعي للمسرحية المشهدية وكأنها مسرحية الومضة الإبداعية / أو الموقف المعتمد على الحذف أو الإضمار والمعتمد على الصورة المكثفة والكتابة البرقية .... وغيرها من خصائص ستكشف عنها هذه الدراسة ... .

وصاحبت تلك الاجتهادات الفردية حركات فنية تنطلق من فلسفة الإيجاز– نفسها – الأنسب لإيقاع العصر وتحولاته الحضارية المتسارعة ... ، وأذكر على سبيل المثال لا الحصر حركة (الآرت نوفو) ، وهي حركة رد فعل على فنون القرن التاسع عشر التقليدية تلك التي أسرفت في التفصيلات والإسهاب وكثرة الزخارف، و جاءت تلك الحركة معتمدة الأسلوب الحر في ايطاليا وسميت Stile Liberty ، بينما هي الحداثة الكتالونية في أسبانيModern style)) .

---

(١) ساروت ، نتالي ، انفعالات ، ترجمة فتحي العشري .

ثم جاءت حركة (المينماليزم) [١] بعد الحرب العالمية الثانية " ... وبدأت من الفنون البصرية الأمريكية في الستينيات والسبعينيات ، وكانت بمثابة رد فعل على التجريدية ، ورأى البعض أنها رد فعل على فوضى الحياة ... والمنطلق الفكري والجمالي لحركة المينماليزم) يصك تعبير (الأقل هو الأكثر) ، والأقل المكثف يخلف راحة نفسية ، ومساحات لحرية المتلقى الإيجابي ... ، والإيجاز الإبداعي وتكثيف النص يتطلب جهداً إبداعياً مضاعفاً ؛ لأنه يربط بين العمق الأسطوري والواقع التجريبي الرقمي وصولاً إلى الحد الأقصى من البساطة والسرعة ، وهي معادلة إبداعية صعبة المراس ، ولكن كتاب المسرحية الشذرية / المشهدية استعانوا بتقنيات الصورة والحركة والإضاءة ... _ كما سنرى_ .

جماليات الإيجاز عربياً :

إذا كانت المسرحية المشهدية ابنة شرعية لحضارة الحداثة وما بعد الحداثة ، فإن الفكر الإبداعي العربي التراثي قد وصل إلى تعظيم باكر لقيمة الإيجاز والتكثيف وانعكاساته الإيجابية على فنونا القولية الأدبية بخاصة ، وقد صك العرب تعريفاً للبلاغة وجمالياتها فقالوا : (البلاغة الإيجاز) ، وقد سبقوا إلى فكرة (القصيدة البيت) ، وقد ألقت (الشفوية) بتأثيرها على إبداعاتهم الشعرية ، وحرصوا على (التضمين) وبأن يستقل البيت الشعري بالمعنى الجزئي ، وقاس البلاغيون العرب جمالية الإيجاز باختزال السياق

(١) راجع : نيرمين على موقع عربية ، موقع عربية Independent ، ومصطفى عطية جمعة في كتابه (أصداء ما بعد الحداثة . بحوث في الشعرية والفن والتاريخ) ، شمس للتشر والإعلان ، ط ١ ، القاهرة : ٢٠١٩ .

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

التعبيري للحصول على الدلالة المناسبة بما يتوازى مع ما هو مرسوم في التخيل الذهني بين المبدع والمتلقي .

وقد عرف العرب القدماء (فن التوقيعات)* وهو أنموذج عربي باكر لاختزال الأسلوب التعبيري للوصول إلى مقصده التبليغي بأقل الكلمات وأقصر الجمل ، وقالوا بأن فن التوقيع هو كلام بليغ موجز مسجوع غالباً ، وكان يكتبه الحكام والأمراء ويتسابقون إليه ، ويفخرون به ، ومن عجز من الحكام عن الوفاء بخصائص الإيجاز وجمالياته في التوقيعات كان يستعين بكاتب أديب ، وقد نشأ ذلك الفن مع انتشار الكتابة وتنظيم الدواوين الحكومية كديوان الإنشاء ، وكاتب التوقيع يُجمل بين تضاعيف سطوره المحدودة مقاصد الحاجة ، ويحذف الفضول ... (١). والإيجاز والتكثيف _تنظيرياً_ عند قدامئنا العرب ينقسم إلى قسمين :

= إيجاز باللفظ وهو المعروف بإيجاز القصر ، وهو صعب المراس لأنه _ كما يقول عبدالقاهر الجرجاني _ يحتاج إلى تأمل وطول تفكير لخفاء ما يستدل عليه (٢).. .

= إيجاز بالحذف لوجود قرينة دالة على المحذوف ، وترك الذكر أفصح من الذكر ، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة ، وتجدك أنطق ما تكون إن لم تنطق _ كما يقول عبدالقاهر الجرجاني في "دلائل الإعجاز" _ . وإيجاز الحذف أنواع منها : (الاقتطاع ، الاكتفاء ، الاستدلال لشيئين بفعل واحد ...

** التوقيع بمعنى التأثير ، والتوقيع ما يوقع في كتاب الأمير / الحاكم ، وفي لسان العــرب : التوقيع إلحاق شيء فيه بعد الفراغ منه ... .

(١) راجع : بوزينه ، جيلاني ، جمالية الإيجاز عند ابن البناء المراكشي .

(٢) الجرجاني ، عبدالقاهر ، دلائل الإعجاز ، دار الكتب العلمية بيروت ، ط١ ص٢ ١١" .

، الاختزال ، الاحتباك ، اقتضاء الكلام لشيئين والاقتصار على ذكر أحدهما ...) . والباحثة عندما تشير هنا إلى تنظير العرب لخاصية الإيجاز والتكثيف إنما تود التأكيد على ما سبق إليه العرب من جماليات الإيجاز، بل وتعديد آلياته ورصد كيفية تنفيذه إبداعياً ، وكأنها تقنيات باكرة لبناء النص الموجز المكثف تنفيذاً لمفهومهم للبلاغة وأنها في أقصر تعريفاتها (البلاغة والإيجاز) .

جمالية الإيجاز أوربياً :

لأن أوروبا أسبق إلى فن المسرح ، فوقفتنا الجمالية هنا مع تاريخ الإيجاز والتكثيف الإبداعي المنطلق مباشرة من إشارات مجتزأة من تاريخ المسرح الأوربي ، وكيف اعتنوا بالنصوص المسرحية القصيرة . وإذاكان العرب القدماء قد أعلوا من شأن الإيجاز والتكثيف إبداعياً ونطرياُ وجماليا ، فإن الأوروبيين القدماء قد سبقوا إبداعياً إلى المسرحيات القصيرة لتمكنهم من فنالمسرح وتمكن المسرح منهم في وقت باكر قبل ميلاد السيد المسيح.

ويقدم لنا (يوسف العانى) تأريخاً موثقاً للنصوص المسرحية القصيرة[١] بداية من الإشارة إلى (المسرحية السارتيرية) وموضوعها الأسطوري ، وهي الجزء الأخير من التراحييد الإغريقية ٣ + ١ في المسابقات المسرحية * . وفي القرن (١٦) بأسبانيا يشير إلى تلك الفواصل

---

(١) العانى ، يوسف ، المسرح القصير ، سلسلة المسرح العالمي ، المجلس الوطني للثقافة والفنون بالكويت، عدد سبتمبر – نوفمبر ..

** ولن ننسى أن خروج المسرحية الإغريقية من المعابد إلى الأسواق اعتمدت على الممثل الواحد للمشهد الواحد ، لكن دوافع الإيجاز والتكثيف كانت مختلفة لأنها بداية متعثرة فقيرة الإمكانات المسرحية ، أما العودة إلى المسرحية المشهدية / الشذرية حديثاً فجاءت بدوافع حضارية استجاب فنها الفن كافة والمسرح بخاصة لإيقاع متسارع يعتمد التكثيف والإيجاز منطلقاً إبداعياً .

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

المشهدية القصيرة التي كانت تمثل بين فصلي المسرحية الطويلة ، ومن كتابها (خوان – ديل ، دي رويدا) _ راجع الموسوعة الحرة¬ – و في انجلترا يقولون بنص (كومس) المنسوب إلى ميلتون (١٦٣٤) وموضعه عن العفة ، ثم نص فلسفي لـ (أريوبا جيثنيكا) ... . أما موليير فرنسا فقد كتب _ بالفعل _ نصوصاً مسرحية قصيرة لتمثيلها في البلاط الملكي في المناسبات والأعياد .

وفي روسيا سبق (ألكسندر بوشكين) "١٨٣٠ – ١٨٣٦" إلى كتابة أربعة نصوص سميت بـ (التراجيديات القصيرة) ، وهي (الفارسي البخيل _بنت البحار_ ملكة البستونى ... . ثم قفز (تشيكوف) بالنص القصير قفزة نوعية عندما كتب (في الطريق الكبير ١٨٨٤) ، ثم اتبعها بثمانية نصوص بداية من سنة (١٨٨٦) (مضار التبغ – عرض زواج – تراجيدي رغما عنه – أغنية البجعة – أغنية التيم – أغنية الوداع – خطوبة – عرض زواج – اليوبيل) . ثم شارك السويدي (أوجست ستريندبرج) بتسعة نصوص قصيرة .... . وهذا يعني أن فكرة النصوص المسرحية القصيرة قد وجدت عبر التاريخ في المسرحيات الأوروبية الكلاسية بداية من الإغريق وحتى القرن التاسع عشر ، لكن دوافع كتابة النصوص المشهدية القصيرة حديثاً قد جاءت مدفوعة بذائقة جمالية جديدة قوامها فكر الحداثة وما بعد الحداثة الذي حبذ جماليات الإيجاز لتوافقها مع المتطلبات الحضارية المعاصرة والمتسارعة .

* * *

المسرحية المشهدية – تدقيق المصطلح - :

كثيرة هي الدراسات التي عنيت بالمسرحيات القصيرة ، وتحديداً مسرحية الفصل الواحد ، ومن ثم تردد مصطلح (مسرحية الفصل الواحد) ، وكانت دراسة نبيل بهجت[١] أحدث الدراسات المصرية التي عنيت بمجمل المسرحيات القصيرة ، ولم يفرق بين المسرحية ذات المشهد الأحادي (المشهدية)، وبين المسرحية ذات الفصل الواحد الحاوية لتعددية المشاهد المسرحية ، وتسابق قبله المنظرون لاستنطاق الخصائص البنائية لمسرحية الفصل الواحد ، يقول (ب . رولاندلوس) : "كاتب مسرحية الفصل الواحد يعرض لحادثة واحدة ، ويلقي عليها الضوء بشكل مكثف ودقيق ، وعند قيامه بذلك يعمل على تبسيط صورة الحادثة أو تجسيد هذا الشعور بطريقة بارعة ، وهو بذلك يقودنا إلى أفق مصغر ... ، ولكنه من الأهمية بحيث نستكشف من خلالها الحياه بأكملها .. "[٢] ، ويستكمل في صفحاته الأولى من هذا الكتاب ما ينبغي عمله من المؤلف المسرحي لمسرحية الفصل الواحد .

وقد تناقل بعض النقاد العرب خصائص البنية الفنية لمسرحية الفصل الواحد مثل دراسة عصام الدين أبوالعلا[٣]، ودراسة صبحة علقم ومها

---

(١) بهجت ، نبيل ، المسرحيات القصيرة في المسرح المصري . دراسة ونصوص ، الهيئة المصرية العامة للكتاب (٢٠٢٠) .

(٢) لوس ، ب رولاند ، مسرحية الفصل الواحد نمط محدد ،ترجمة سعد الحسيني ، دائرة الشئون الثقافية ، بغداد: (١٩٨٢) ، ص ٤:٦

(٣) أبوالعلا ، عصام الدين ، دراما الفصل الواحد بين التنظير والتطبيق ، مجلة المسرح ، عدد ١٤ ، الهيئة العامة للكتاب بمصر١٩٩٠ .

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

الغنوم[١]، ودراسة يوسف العاني[٢] ، فضلاً عما جاء عند إبراهيم حمادة في (معجم المصطلحات الدرامية المسرحية ، الصادر عن دار المعارف بالقاهرة .... ، وهذه الدراسات وغيرها تحدثت عن المسرح القصير الذي جاء في شكل مسرحية الفصل الواحد ، وقليل من التفت إلى الفروق بين نوعين مسرحيين هما مسرحية الفصل الواحد والمسرحية المشهدية ذات المشهد الواحد ، والتي تعد تطوراً طبيعياً تاليا لمسرحية الفصل الواحد . وهذا التطور جاء رد فعل لتسارع إيقاع العصر الحديث والذي بدأ مع القرن العشرين وازداد سرعة وإيجازاً مع تيار الحداثة وما بعد الحداثة ذلك الذي يتوغل في أدق تفصيلات التخصصات العلمية بإيجاز وسرعة ، وكأن المسرحية المشهدية تتوازى إبداعياً مع فن القصة القصيرة جداً وكلاهما من استنبات الحداثة وفكر ما بعد الحداثة في حضارتنا العولمية الإلكترونية الآنية. وهو إبداع يخاطب شباب الحداثة المتحفز المتسارع ... .

ودراستي لن تكرر جهود الآخرين التي حللت ونظرت لمسرحية الفصل الواحد ، ولكنني معنية هنا بتخلق نوع مسرحي جديد استنبت بداوفع التطور الحضاري العالمي في مجتمع عولمي الكتروني متسارع الخطى . ومن ثم فصك مصطلح (المسرحية المشهدية) للتعبير عن المسرح القصير و القصير جداً ، أصبح مهمة تأسيسة لانطلاق هذه الدراسة بتجميع بعض النماذج المسرحية المنتقاه ، والتي ينطبق عليها مسرحية المشهد الأحادي ، وذلك لتحليلها ومحاولة استنطاق تيماتها البنائية الفنية الخاصة . وأذكر أن هناك مسميات أخرى مقترحة

(١) علقم / صبحة أحمد والغنوم ، مها محمود (النص الممسرحي القصير في الأدب العربي الحديث ، مجلة العلوم الإنسانية والإجتماعية ، مجلد ٤٤ ، عدد (١) لسنة ٢٠١٧ .
(٢) العاني ، يوسف ، المسرح القصير ، سلسة المسرح العالمي ، المجلس الوطني للثقافة والفنون بالكويت ، عدد سبتمبر / نوفمبر .

لمسرحية المشهد الواحد مثل المسرحية الشذرية، ومصطلح الدراما الفلاش Flash Drama ، مسرح الجريدة ، المشهد البرقي ، الصعقات الحوارية ، الومضة المسرحية ....

وكلها اقتراحات تعبر عن ظاهرة المسرح القصير جداً ، والجميع ينطلق من تقدير دوافع التصاعد الإبداعي ولاسيما مع نهاية القرن العشرين وبدايات القرن الحادي والعشرين . والمسرح القصير جداً بكل مسمياته المقترحة يدل على استنبات لنوع مسرحي جديد هو ابن شرعي لحضارة الحداثة ، ونتيجة طبيعية للمحاولات الجادة في تيار التجريب المسرحي ... وهذه المسميات وتقاربها وتنوعها لتدل على أننا بالفعل أمام ظاهرة مسرحية جديدة تنطلق من مفهوم الإيجاز Meanings of brevity . ومن ثم توجب على رصد هذه الظاهرة المسرحية بنوعها المسرحي الجديد والذي أرى أن نثبت له مصطلح (المسرحية المشهدية) ؛ لأن المسميات الأخرى (الشذرية – البرقية – الومضة – الجريدة – الصعقة المسرحية ...) [1] إنما هي – في تقديري – وصف جزئي لهذا النوع المسرحي التجريبي الجديد قياساً بمصطلح (المسرحية المشهدية) الذي يدل على كلية الظاهرة وأخص خصائصها التي تعني أحادية المشهد المسرحي في عمل مسرحي مستقل ، ثم إن (المشهد) مصطلح مسرحي تاسيسي وثابت ...

والخصائص الفنية الأولية التي تساعد على تحديد ما يميز المسرحية المشهدية عن مسرحية الفصل الواحد ، تتمثل في أحادية المشهد المسرحي

(١) بعض هذه المسميات المقترحة تتداخل مع أنواع مسرحية أخرى مثل مسرح الصورة ، ومسرح الجريدة ... وكلاهما بعيد عما نقصده (بالمسرحية المشهدية)، وقد بالغ البعض في نحت قسري غير مقنع كالقول ب (القونجة) ويعني المسرح القصير جداً .

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

، وهو فارق جوهري بين المسرحية المشهدية ومسرحية الفصل الواحد الذي تتعدد مشاهده المسرحية ، ومن ثم يمتد الزمان ، ويتعدد المكان ، بينما نجد أحادية المشهد المسرحي تأتي مصحوبة بتكثيف زمني ، وغالباً ما يكون الزمن نفسياً ، لأنه يركز على تجسيد الأحاسيس والمشاعر أكثر من رصد تفصيلات الحركة في الحدث المسرحي ، وأحادية المشهد تستتبع أحادية الفضاء المسرحي.

والمسرحية المشهدية المعتمدة على التكثيف غالباً ما يلجأ كاتبها إلى الاعتماد على ثنائيات ضدية يحقق بها رصد المفارقة الموجهة للتأثير بالفكرة المسرحية في المتلقين، وما يستتبع التكثيف والإيجاز في بنية المسرحية المشهدية وجود الحوارات القصيرة الداعمة للسرعة وللجذب والتشويق للمتلقى ، وغالباً ما يلجأ كاتب المسرحية إلى تصعيد مشهده إلى حدود المسرح الكوني الذي يحاكي طموحات الروح تحت وطأة نزوات الجسد.

والمسرحية المشهدية كأنها مسرحية الموقف الأحادي التي تنأى بالمشهد بعيداً عن الاستطراد أو الإسهاب ، وتعمد إلى ترك مساحات مضمرة في الحدث المشهدي وكأنها دعوة استباقية لمشاركة المتلقى في تصنيع رد الفعل للحدث المسرحي الأحادي المقدم في ومضات مسرحية سريعة بينها مسافات وفراغات بقصدية التلميح لا التصريح لإشراك المتلقى في البناء المتخيل للفعل المسرحي ، وتزوده بالإشارات والإيماءات التي تساعده على الفهم أو التأويل ؛ لأن المسرحية المشهدية كأنها استعارة كبيرة ... تعالج فكرة منتزعة من الواقع أو فكرة وجودية تنمو إلى أحادية فلسفة المشهد المسرحي .

واعتقد أن هذه الخصائص الأولية العامة تكفي لتحديد المسرحية المشهدية ، وتكفي لانتقاء النصوص _ عينة الدراسة_ واعتقد أن تحليل بعض هذه النصوص المسرحية المشهدية سيزيد الأمر وضوحاً لبيان المزيد من التميز البنائي للمسرحية المشهدية ، وهذا البحث _بأسئلته_ سيثير الكثير من الاستفهامات المتزاحمة حول جدوى المسرحية المشهدية ، وهل هي نوع مسرحي وليد؟ وهل هي جديرة بالدراسة؟ وما حدود نجاحها وإنجاحها ؟ ...

* *

أوليات المسرحية المشهدية :

المسرحية المشهدية تعتمد بشكل أساسي على التكثيف والإيجاز الذي اختلفت داوفعه ، فمع الرواد في منتصف القرن العشرين ، كان الدافع الأساسي هو نشر فن المسرح وثقافته بين القراء ، حتى أن النقاد والمؤرخين وصفوا تلك الظاهرة بـــ (مسرح الجريدة) الذي يقدم للقاريء ، وتأتي هذه المحاولة لتستكمل غاية الرائد توفيق الحكيم بمحاولات مسرحه الذهني الذي صعب تقديمه مسرحياً في ثلاثينيات القرن العشرين ، لكن تلك المسرحيات الذهنية قد عرفت المثقف العربي بجماليات فن المسرح . وإذا كانت المسرحية المشهدية عند الرواد مدفوعة للقراءة إلاّ أنها مثلت على خشبة المسرح بيسر وسهولة والريادة التقريبية الأولى لمسرحية المشهد الواحد بدأت سنة ١٩٥٢ بمسرحية (يوسف وهبي) المعنونة ب (بدون كلام) [١]، حتى سنة (١٩٥٥) حيث كانت مسرحية (العصر الحديث)

(١) وهبي ، يوسف ، بدون كلام ، الكواكب في ١٩٥٢/٦/٣، وأعيد نشره في كتاب نبيل بهجت (المسرحيات القصيرةفي المسرح المصري) .

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

لبديع خيري [١] وقد وقعت الباحثة على ست مسرحيات مشهدية ، ستؤسس من خلال تحليلهم للخصائص الفنية والجمالية لمرحلة الريادة الأولى للمسرحية المشهدية .

المسرحيات الست لثلاثة كتاب هم :

= يوسف وهبى، وله مسرحيتان "بدون كلام (١٩٥٢) ، القربان (١٩٥٤) " .

= أبوالسعود الإبيارى ، وله مسرحيتان " آه (١٩٥٣) ، النمرة غلط (١٩٥٤) " .

= بديع خيري ، وله مسرحيتان " العصر الحديث (١٩٥٥) ، حارة سيبوية (١٩٥٤) " .

وبشكل استباقي تسجل الباحثة على تلك النصوص المسرحية المشهدية – مصدر الدراسة – ثلاث ملحوظات :

الملحوظة الأولى .. تتمثل في تصدر (يوسف وهبي) لهذه الريادة وهو أمر غير جديد على المسرح العربي حيث كانت ريادته الأولى على يد الممثلين ، ومشاركة (يوسف وهبي) تؤكد على أنه فنان شامل لمفردات فن المسرح كتابة وإخراجاً وتمثيلاً .

والملحوظة الثانية.. تتمثل في الإدارك الباكر لتمثل تيار تراسل الفنون؛ لأن بعض هذه المسرحيات استغنت بالسرد عن الحوار في شكل فني يؤكد التقارب بين المسرحية المشهدية والقصة القصيرة ، ولاسيما في العناية

(١) خيري ، بديع ، العصر الحديث ، والمسرحية أعيد نشرها في كتاب (المسرحيات القصيرة في المسرح المصري) ص٣٩٩ .

بتجسد الأحاسيس والمشاعر، وكأن العناية بها عناية بردود الأفعال أكثر من العناية بتفصيلات الفعل / الحدث والذي غالباً ما يأتي موجزاً مكثفاً ..

والملحوظة الثالثة .. تتمثل في آراء من سبقني من النقاد المؤرخين لفن المسرح عندما حددوا أن مثل هذه المسرحيات أقرب إلى (مسرح الجريدة) المعنى بالقراءة دون التمثيل ، ولكن إعادة الطرح والتحليل لهذه النصوص يؤكد أنها صالحة للقراءة والتمثيل معاً ، بل لا توجد صعوبة تحول دون تقديم هذه المسرحيات المشهدية على خشبة المسرح ، ولا سيما أن موضوعاتها _في جلها_ موضوعات واقعية اجتماعية ، ولم نجد موضوعاً وجودياً ذهنياً يصعب تقديمه على خشبة المسرح مثلما حدث مع كتابة توفيق الحكيم لنماذج مسرحه الذهني .

وتمثلاً لآليات المنهج المعلوماتي ، فالباحثة ستتناول كل مسرحية تناولاً مفرداً طوليا يكشف عن خصائصها الفنية والفكرية والبنائية ، ثم ستحاول الباحثة من خلال هذه التحليلات الرأسية تجميع رؤية نقدية عرضانية تحدد من خلالها التيمات المشتركة أوالفارقة لتلك المسرحيات المشهدية من أجل تقديم رؤية نقدية عامة وشاملة عن أبرز الخصائص الفنية للمسرحة المشهدية عند الرواد .

أولاً : **مسرحية** (**بدون كلام**) :

- المشهد المسرحي يفجر لحظة الذروة بين عشيق وعشيقته (سوسو ، وإبراهيم) في مواجهة مع الزوج (حشمت بك) .
- اعتمد الكاتب على توظيف ثنائية ضدية تتمثل في لحظات عشق وحب ولهفة ، تتحول بمواجهة الزوج إلى لحظات رعب وخوف وارتباك

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

يجسد بها المفارقة في الحدث المشهدي : حشمت بك : يظهر فجأة ... وما أن يقع نظره على سوسو وإبراهيم حتى يقف لحظة مبهوتاً ... ثم يتقدم نحوها في غضب شديد ... وبطء أشد :

" إبراهيم : يتراجع نحو الحائط ... في خوف شديد ، بينما يبتلع لعابه بين كل خطوة ..

سوسو : تتراجع هي الآخرى مذعورة في اضطراب أعظم .

حشمت : يخرج من جيبه مسدساً ..

سوسو : تشهق في خوف .

إبراهيم : يحاول أن يحمي نفسه بأن يضع يده حول وجهه[١] .

•المؤلف يوزع الأضواء السردية في شكل حوارات لا ينطق بها أصحابها وإنما يتولى عنهم تجسيد الأحاسيس والمشاعر وهذا ما دعا نبيل بهجت بوصفها مسرحية مسرح الصورة : "تأتي أهمية النص في تجاوزه أشكال الكتابة المسرحية السائدة بشكل يقربنا إلى حد كبير من مفاهيم مسرح الصورة "[٢] .

•وسع الكاتب للنص المصاحب / الموازي توسيعاً أغناه عن إنطاق الشخصيات بحوارات مباشرة ، وتولى بدلا منهم تقديم أحاسيسهم ومشاعرهم مستعيناً _ في النص المصاحب_ بالإشارات المسرحية التكميلية لترسيم المشهد المسرحي .

---

(١) خيري ، بديع ، العصر الحديث ، والمسرحية أعيد نشرها في كتاب (المسرحيات القصيرة في المسرح المصري) ص ٢٠ .
(٢) المرجع السابق ، ٢١ .

•المكان واحد ، والزمان لحظة التحول الفارق بين العشق والغرام إلى الخوف والارتباك فالقتل ، زمن واقعي تمدد في أعماق الزمن النفسي ، والشخصيات محدودة للغاية _ثلاث شخصيات_ إذن أحادية المكان ، ولحظة الزمان ، ومحدودية الشخصيات كلها عناصر ساعدت على إنجاح هذه المسرحية المشهدية القصيرة .

•هناك توثيق دلالي كبير بين عنوان المسرحية (بدون كلام) وبين الشكل الفني للمسرحية باعتبارها أقرب إلى مسرح الصورة فحجم المؤلف الحوارات ، ونّصب نفسه لتوزيع الأضواء السردية على الشخصيات في شكل حوارات ضمنية .

•توغل السرد في الحوار ، والتوسيع للنص المصاحب يؤكد أن هذه المسرحية تراسلت مع فن القصة القصيرة ، وهذه لمحة باكرة لحقيقة تراسل المسرح مع الفنون الأدبية بشكل أولي .

•الانفتاح المحدود لهدم الجدار الرابع تمثل في أن " تأتي النهاية على لسان الملقن ، وهو أسلوب اتبعه وهبي في العديد من مسرحياته ... " [١]

(١) وهبي ، يوسف ، بدون كلام ،٢١ص . القربان ، الكواكب في ١٦/ ١١/ ١٩٥٤ .

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

ثانياً : مسرحية (القربان) [١] :

•القربان مسرحية ذات مشهد واحد يجمع ثلاث شخصيات وقطار (الزوج فتيحة محولجي بالسكة الحديد مع زوجته وابنته) .

•عنوان المسرحية المشهدية (القربان) له علاقة دالة ومباشرة بفكرة المسرحية التي تنهي الصراع بأن يقدم (فتيحة) ابنته قرباناً . لإنقاذ ركاب القطار ، واسم (فتيحة) له من دوره في المسرحية نصيب مرتبط بعمله كمحولجي بالسكة الحديد .

•يتخذ من الثنائية الضدية (السعادة ≠ الحزن) وسيلة لتقديم مشهده المسرحي من خلال مفارقة بنائية قصدية ، فالأسرة في قمة السعادة في يوم عيد ، والابنة فرحانة بالعيد والحذاء الجديد ... ثم تترك الابنة أبويها لتذهب مع الرفاق إلى فرحة بالعيد ، ولكن قدمها تتعثر ... حتى يدركها القطار " القطار يمر بسرعة وهو يصفر ، فتختلط صرخة الابنة الوحيدة مع صرخة الأم ... ويغشى على الجميع ... " ، ويسدل الستار لينتهي المشهد ويحسم الكاتب الصراع الكلاسي بانتصار الواجب على العاطفة :

" فتحية : ... مفيش فايدة ... إذا ما حولتش السكة القطرين هيتصدموا ، ومئات الركاب يموتوا ! .

الزوجة : (صارخة) وبنتي ؟

فتيحة : ربنا معاها ... واحدة بدل الكل ...

---

(١) المصدر السابق ، القربان ، ص ٢٩ ، المسرحيات القصيرة في المسرح المصري دراسة ونصوص .

(يدير مفتاح التحويلة وهو يبكي في ثورة نفسية) [١] .

•اعتمد الكاتب على الحوارات القصيرة ، وتزداد الحوارات قصراً لتتوازى مع تسارع القطار نحو الابنة المتعثرة ، ليتوازى الحوار السريع مع سرعة القطار وسرعة تحول المشاعر التي تنتهي بفقد الابنة الوحيدة . وقد خص اللحظات الأخيرة بالعطف بالفاء لتجسيد التسارع نحو النهاية : (..القطار يمر بسرعة .. فتختلط صرخة الابنة مع صرخة الأم ...) – فـــ تختلط .. .

•وجاءت المشاعر مكثفة ومتصاعدة تعكس التوتر في لحظة الذروة وارتقاب قتل القطار للابنة الوحيدة ، ولمعايشة تلك اللحظة يقدمها الكاتب في جمل فعلية قصيرة (يقترب ... يصرخ ... يدفعها ... يدير مفتاح التحويلة ... وهو يبكي ...) والجمل الفعلية تكسب لحظة الذروة حيوية وتوترا انتظارا لفجيعة القتل للابنة الوحيدة .

•جاء الصراع المشهدي كلاسياً بين الواجب والعاطفة ، ثم ازداد توغلاً في الكلاسية على نسق التراجيديات الإغريقية التي تجعل الصراع بين طرفين بينهما صلة قربي قوية (بين الأب وابنته الوحيدة في هذه المسرحية المشهدية القصيرة) .

(١) وهبي ، يوسف ، المصدر السابق وأعيد نشرها في كتاب نبيل بهجت (المسرحيات القصيرة في المسرح المصري . دراسة ونصوص) .

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

ثالثا : مسرحية (آه ...) [١] :

•قد يبدو عنوان هذه المسرحية المشهدية غريباً (آه) لكننا عندما نقرأ المسرحية نجد أن أكثر ردود (سنية) على (حمدي) في حوارهما المشهدي عبارة عن (آه ... هيه ... كده .. ايه ... آه ...) ، بينما استأثر (حمدي) بالحوار الواصف لحالته ومشاعره ... .

•نكتشف بالمفارقة القصدية أن هذه المسرحية المشهدية كوميدية ، وادخر الكاتب المفاجأة في النهاية ... ، ف (سنية) تستمتع بأحاسيسة ومشاعره المرهفة ... وتجاربه في حواره ب آه .. هه ... انتظاراً للإعلان عن حبها أو طلب زواجها ، ولكنها تكتشف في النهاية أنه يطلب سلفة مئة جنيه خسرها على ترابيزة القمار .

•شخصيتان فقط (سنية / حمدي) ، المكان واحد ، الزمن قصير جداً ، ومن ثم فالحوارات قصيرة جداً تبادلاها في كلمة (آه .. هه ...) أو في جملة خاطفة ، جاءت تفصيلاتها في إرشادات مسرحية موجزة تكتفي برصد الحركة أثناء الحوارات ... (فرحة – يتشبث بكتفيها – يضغط عليهما – متنهدة – تقذفه بما يصل إلى يدها ... يصرخ هارباً ...) .

•جل المشهد المسرحي وكأنه اختطاف للحظة التنوير الدرامية كما يقول نبيل بهجت ، والذي يشير إلى عناية الإبياري بقضايا المرأة في مسرحه ... .

---

(١) الإبياري ، أبوالسعود ، آه ، الكواكب ٦/ ١٠/ ٢٩٥٣ ، وأعيد نشرها في كتاب نبيل بهجت (المسرحيات القصيرة في المسرح المصري . دراسة ونصوص) ، مرجع سبق ذكره ، ١٨٤ – ١٨٨ .

•ادخر الكاتب المفاجأة الكوميدية في نهاية المشهد المسرحي على طريقة البناءات الكلاسيكية في القصص والروايات التقليدية ... .

رابعاً : مسرحية (النمرة غلط) [١] :

•وصلت هذه المسرحية المشهدية إلى درجة تكثيف عالية بداية بعنون دال على الإيجاز (النمرة غلط) ، ومروراً بشخصيتي المتحاورين وقدمها في ضمير (هي ... هو) .

•حوار مكثف ومتسارع لمكالمة هاتفية هي موضوع المسرحية المشهدية ... هو ... وهي ... كل منهما يشكو خطيبه / مخطوبته للآخر ... ثم يدخر الكاتب المفاجأة في نهاية المكالمة ليكتشف كل منهما أنه هو الخطيب أو الخطيبة المشكو منها بعد أن نالهما قدر كبير من التحقير والتجريح .

•وادخر الكاتب المفاجأة الكاشف لحقيقة الشخصيتين في نهاية المشهد المسرحي ، ليحقق المفاجأة بالمفارقة "

هي : (في انزعاج) إيه مش حسوتة ... أمال تبقى مين ؟

هو : أبقى خيال المآتة ... خطيبك شوكت !

هي : يادي المصيبة السودة ! ...

(الاثنان يضعان سماعتي التليفون في وقت واحد ...) [٢]

(١) الإبياري ، أبوالسعود ، الكواكب ٢١/ ٠٩/ ١٩٥٤ ... .
(٢) بهجت ، نبيل، المسرحيات القصيرة في المسرح المصري، صـ٢١٢ ، مرجع سبق ذكره .

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

•شخصيتان فقط (هو – هي) ، والزمنية المشهدية فقط وقت المحادثة الهاتفية القصيرة جدا ، أما الفضاء المسرحي مجمع على خشيبة المسرح مكانين للمتحاوريين (هو وهي) مكتب يميناً ، صالون منزلي يساراً .

استأثر الحوار الهاتفي بالمشهد المسرحي حتى أنه لم يعط فرصة للنص الموازي ، فكادت تختفي الإرشادات المسرحية ...

خامساً : **مسرحية** (**العصر الحديث**) [١] :

•هذه المسرحية المشهدية القصيرة لبديع خيري[*] نشرها أول مرة في الكواكب (٥ / ٠٢/ ١٩٥٥) . وعنونتها بالعصر الحديث فيه قصدية انتقاص للتردى الأخلاقي السائد بكثرة دفعت المؤلف إلى إجراء حوار بين شخصيتين دونما ملامح تميزهما ، ودون اسم دال ، واكتفى بتحديدهما عبر ضميري : هو – هي ... وكأنها حالة عامة ومن ثم لا تحتاج إلى تخصيص .

•الحوار قصيرة جملة ، متسارع إيقاعه ... للحظات عابرة على محطة أوتوبيس تنتهي بتعارف وقد حرص كلاهما علي إنكار زواجه .

•ينهي الكاتب نصه عند لحظة التنوير ليترك النهاية مفتوحة ، وكأن النقاط الأفقية إشارة من الكاتب للمتلقى : إلى آخر ما يمكن أن تتصوره بعد ذلك في عصر حديث امتلأ بالتنازلات الأخلاقية "

---

(١) راجع إعادة نشر النص في (المسرحيات القصيرة في المسرح المصري ...) ، صـ ٣٩٩ ، مرجع سبق ذكره .

* بديع خيري مؤلف مسرحي تمتع بملكة التأليف المسرحي ، وبدأ بالتأليف المشترك مع الريحاني ، ثم انفرد بتأليف خاص للعديد من المسرحيات التي قدمتها الفرق المسرحية بمصر بداية من (١٩٥٠) .

هو : خايفة من ايه

هي : يمكن مراتك مثلاً ....

هو : أنا كمان مش متجوز

هي : لكن

.....

..... بقية النص مفقود " [١] .

مع ملاحظة أن النهاية المفتوحة على هذا النحو تُقْرب المسرحية المشهدية هنا من (مسرح المجلة) ، وكأنها موجهه للمتلقي (القاريء) .

سادساً : مسرحية (حارة سيبويه) [٢] :

•كان طه حسين مدافعاً عن الفصحى لغة للإبداع الأدبي حتى أنه رأي أن فن المسرح لابد أن يلتزم بالفصحى ، قال ما معناه : إن اللغة الدارجة (العامية) ليست سوى سخف لا يرقى إلى مستوى الفن الحواري في المسرحية . وبناء عليه قدم بديع خيري والريحاني _تأليف مشترك_ هذه المسرحية المشهدية لمناهضة رأي طه حسين [٣] .

•المشهد المسرحي قدم بطريقة كوميدية عندما حول ألفاظ العامية المتداولة إلى فصحى بين امرأتين في حي شعبي .

---

(١) المسرحيات القصيرة في المسرح المصري ، مرجع سبق ذكره ، صـ ٤٠٢ .
(٢) خيري ، بديع ، الكواكب ٥/ ٢/ ١٩٥٥ .
(٣) تفصيلاً راجع : المسرحيات القصيرة في المسرح المصري ، صـ ٤٠٩ ، مرجع سبق ذكره . و ص ٤١٣ .

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

•المفارقة هنا لغوية ترصد المسافة بين حدود الفصحى وتداولية العامية في الحوار المسرحي ، وزيادة في المفارقة جعل الفصحى في حي شعبي ، وبين امرأتين من عوام الحارة ، فأصبح الحوار الفصيح كمن ترتدي (فرير) – جميل وغالي الثمن – في الصيف القائظ ، ولا سيما أن المرأتين حولتا خلافهما إلى مشهد كوميدي عندما حاولتا إعادة صياغة العامية بالفصحى للتعبير عن فكر مبتذل لم يزد عن تبادل الشتائم ... .

•وينهي (الشيخ فويق) سيل الشتائم المتبادلة في هذا المشهد المسرحي بسخرية لاذعة :

" قويق * : (صارخاً) ... يا ناس ... يا هوه ... فلتتعاركا كما شئتما ... فقط ما هو مطلوب ... ألا تنصبا المرفوع وترفعا المنصوب ... " ، هذا على الرغم من أنه هو نفسه استخدم في حواره معهما كلمات انجليزية ألبسها منطوق الفصحى (اهدئي أيتها المدام – هدوءاً أيتها الليدى– هدوء بليز ...) وتبقى تسمية مدرس اللغة العربية بالشيخ قويق سخرية من الفصحى ولكل من تزيا بالفصحى ولا سيما مجال الدراما الشعبية والميلودراما .

* * الشيخ قويق مدرس لغة عربية يسكن معهما في الحي .

الخصائص الفنية للريادة المرهصة للمسرحية المشهدية :

١- جاءت الريادة المرهصة في بداية الخمسينيات من القرن العشرين ، وارتبطت أعمال الرواد في مسرحياتهم المشهدية بقضايا وموضوعات اجتماعية (الخيانة الزوجية – الكذب – الكوميديا الاجتماعية – إشكالية اللغة في الدراما الشعبية ...) . وهذا يعني تمكن المسرح من المصريين ، وتمكن المصريين من أسرار الكتابة المسرحية التقليدية بخاصة .

٢- جاءت المسرحيات المشهدية عند الرواد أقرب إلى البنى الكلاسية ، وإن تمثلت بعض الأنواع المسرحية نحو (الميلودراما – الكوميديا الشعبية – إرهاصات لمسرح الصورة – مسرح المجلة).

اعتمدت مسرحيات الرواد على بنية المفارقة المشـــهدية أو المفارقـــة اللغوية (حارة سيبويه) ، ولإنجاح المفارقة وتوجيهها للفكر المسرحي اعتمد الرواد على تسخير الثنائيات الضدية لبنية المفارقة المسرحية ، ومن ناحية أخرى تعد المفارقة المسرحية وسيلة مساعدة على الإيجاز .

٣- والاختزال لفكرة المشهد المسرحي – واستكمالاً لقوة بنية المفارقة عند الرواد أنهم اعتمدوا على ادخار مفاجأة في نهاية المشـــهد المســـرحي للإعلاء من شأن المفارقة (*) ، وتحقيـــق أهـــدافها إمـــا بالإضـــحاك مـــع المحاولات الكوميدية أو بالدهشة والاستغراب في معالجة القضايا الاجتماعية بخاصة .

(*) بنية المفارقة لم توجد في المسرحية المشهدية القصيرة فقط وإنما تكررت في أجناس أدبية أخرى نحو القصيدة الومضة ، والقصة القصيرة جداً ، ويبدو بالفعل أن بنية المفارقة تحقق الغاية التأثيرية للمحافظة على خاصية الإيجاز والتكثيف الفني .. .

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

٤- تمتعت مسرحيات الرواد بحوارات قصيرة ومتسارعة أعلت من إيقاع المشهد المسرحي، وتناسبت وحجم المسرحية المشهدية ، ولا سيما وأننا لم نجد في الحوارات القصيرة أي إسهاب أو استطراد مما ساعد على إحكام البنية المسرحية المشهدية .

٥- جاء التكثيف والإيجاز الفني في المسرحيات المشهدية للرواد الأوائل عبر الإشارة والتلميح في الرشادات المسرحية / النص المصاحب ، ولم يأت الإيجاز بالحذف من السياق الزمكاني للحدث في المسرح المشهدي .

٦- حرص الرواد على تقدير المتلقى بدرجات أولها العناية بعنوانات مسرحياتهم عناية تشي بقصيدة توجيهها للقراء – غاية تعليمية – أكثر من المشاهدين ، ومن ناحية أخرى تركوا بالتلميح مسافات يتمها المتلقي بخياله ، ووصل بعضهم إلى اللجوء إلى النهاية المفتوحة ليشاركه المتلقي ، ويضع النهاية بنفسه مثلما وجدنا في مسرحية (العصر الحديث) .... وفي نهايتها يسجل المؤلف أن (... بقية النص مفقود ...) .

٧- حرص رواد المسرحية المشهدية الأوائل على تجسيد ردود الأفعال والتوسيع لها على حساب الفعل / الحدث المستهدف نفسه ، وهو أمر قد وسع المجال للنص المصاحب من ناحية ، وقربنا من فكرة (مسرح الصورة) وبخاصة في مسرحية يوسف وهبى (بدون كلام).

٨- النص الموازي بإرشاداته المسرحية جاء قوياً ومسيطراً على المشهد المسرحي لأسباب منها التوسيع للتراسل مع سرد القصة القصيرة ، ولاعتماد الرواد على صدى الحدث لتجسيد الأحاسيس والمشاعر عبر النص

الموازي ، والسبب الأخير – فيما أتصور – للخبرة المسرحية الشاملة التي تمتع بها أولئك الرواد في الإخراج والتمثيل مما ألقى بظلال هـذه الخبـرات على النص الموازي والإرشادات المسرحية المساعدة للمتلقـي أو للمخـرج والممثل في آدائه المسرحي ... .

٩- عدم العناية بالشخوص المسرحية ، وقدمت وكأنها مجرد تمثيـل لأنماط اجتماعية ، حتى أننا وجدنا في أكثر مـن مسـرحية الإشـارة إلـى الشخصيات بـ هو – هي دونما تخصيص ، وكأن الشخصية النمطية مجرد تمثيل لأنموذج اجتماعي ، أو كأن المسرحية المشهدية لم تتحمـل ترسـيم الشخصيات من الداخل والخارج كما وجـدنا فـي المسـرحيات التقليديـة الطويلة... .

وبعد ..

فإذا كانت هذه أهم الخصاص الفنية والبنائية لمسرحية المشهد الواحد عند الرواد الأوائل في منتصف القرن العشرين ، فهذا يعني أن البداية كانت قوية قوة روادها الذين تمتعوا بثقافة مسرحية قوية لمفردات الفن المسرحي (الإخراج – التمثيل – الديكور والإضاءة – ...) ، فضلاً عن خبرة التأليف ، ويبقى السؤال عما أضافه الجيل الثاني – بعد الرواد- الذين ساروا على الدرب واعتنوا بكتابة المسرحية المشهدية ... ، ومع اختلاف الدوافع سيبقى البحث عن افضافات الفنية للجيل الثاني لمسرحية المشهد الأحادي / المسرحية المشهدية في نهاية القرن العشرين ومن بداية الألفية الجديدة وحتى (٢٠٢١) .

* * *

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

رواد الجيل الثاني من كتاب المسرحية المشهدية :

مع نهاية القرن العشرين، وبداية الألفية الجديدة توافد عدد غير قليل من المسرحيين العرب على كتابة المسرحية القصيرة جداً ، أو كما نسميها المسرحية المشهدية ، ولم تكن البداية القوية للرواد وحدها هي السبب وإنما اجتمعت أسباب أخر لتجذب عدداً غير قليل للمشاركة الإبداعية في كتابة المسرحية المشهدية ، ويمكن أن نوجز الأسباب في التحول الحضاري وموجة الحداثة وما بعد الحداثة التي أثرت المحاولات الجادة للمسرح التجريبي ، ولا شك أن فكر الحداثة وما بعد الحداثة قد ولدت ذائقة جمالية جديدة كتحجيم البناء الرأسي الذي سقط بسقوط الأيديولوجيات العشرينية وإعلاء شأن الاستواء الأفقي ، وهو أمر شجع على اقتطاع زوايا اختيار أفقية بعيداً عن تقليدية البداية – الوسط – النهاية ، وكان الإيقاع الحضاري العولمي الرقمي المتسارع قد ساعد على اختزال الرؤى العرضانية وقدمها بالايجاز لتصبح مادة مسرحية سائغة للتلقي السريع الذي يتوافق مع ايقاع العصر وشكول التجريب المسرحي الآني .

ولا شك أن المجتمع الالكتروني العولمي بوسائله وتقنياته قد ساعد على تبني سرعة الإيقاع لكل الفنون ، وأصبح الاختزال والإيجاز قاعدة للإبداعات الفنية المستنبته في أحضان الذائقة الجمالية الجديدة ... ومنها القصة القصيرة جداً ، ثم كانت إفادة الكتاب من الوسائط الالكترونية التي وسعت لفرص التناص والتراسل بين الفنون * وبخاصة مع انتشار الثقافة

---

* * .. نحو استثمار (الكورا Chora) وهو مصطلح قالت به جوليا كريستيفا يعبر عن الفضاء السيموطيقي الكامن في لا وعي الكاتب ... وعلى نحو آخر في عقل المتلقي حيث أصبح المخزون المعلوماتي قادراً على أتمتة الذكاء الإنساني .... _تفصيلاً : راجع كتاب سعيد يقطين (من النص إلى النص المترابط) ١٥٧ وما بعدها .

السيبرينية التي اختزلت الفضاء الإنشائي ، وأقصت الكلمات البلاستيكية المكرورة ، ولم تعد تحتمل الإسهاب ولا الاستطراد . وكان من الطبيعي أن تصبح المسرحية المشهدية القصيرة ظاهرة مسرحية تمثل الابنة الشرعية لعصرها مثل القصيدة الومضة والقصة القصيرة جداً ...

ومع بداية الألفية الجديدة شارك عدد غير قليل من المسرحيين العرب اذكر منهم : محسن النصار ، قاسم ماضي ، فاتن حسين ناجي ، غنام غنام ، هشام شبر ، أحمد إسماعيل إسماعيل ... بالإضافة إلى كتاب مصادر هذه الدراسة وهم : حامد الزييدي، بشير هشام ، أحمد إبراهيم الدسوقي ،عزيز جبر الساعدي ، صلاح القصب ، عبد السادة جبار ... .

وقد ركزت في هذا الجزء الأخير من الدراسة على رواد المرحلة الثانية لكتاب المسرحية المشهدية القصيرة والأخرى القصيرة جداً بداية من الألفية الجديدة (٢٠٠١) .

ولتحديد الخصائص المستحدثة للمسرحية المشهدية القصيرة لجأت الباحثة إلى انتقائية مسببة لعينة الدراسة ولتحليل بعض هذه المسرحيات تحليلاً معلوماتياً ؛ لتحديد التحديثات التي لاحقت المسرحية المشهدية بعد جيل الرواد الأوائل في منتصف القرن العشرين . أما الانتقائية المسببة لنصوصنا المسرحية في هذا البحث فتمثلت في أهمية تمثيل بعض أقطارنا العربية من ناحية ، وأهمية تمثيل الفترة الزمنية التي بدأت في الألفية الجديدة (٢٠٠١) وحتى الآن (٢٠٢١).

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

وبهذه الانتقائية المسببة لعينة الدراسة ، سأحلل بمنهجية النقد المعلوماتي المسرحيات المشهدية القصيرة – مصدر الدراسة – ، والتي بلغت عشر محاولات مسرحية هي :

(أحلام الجماجم لحامد الزبيدي ، ساعات محملة على سفن محروقة لصلاح القصب ، الجن هو السبب لهشام بشير ، فتاة فوق طابية لأحمد إبراهيم الدسوقي ، إنسان معاصر لعزيز جبر الساعدي ، قامة الأشجار وقواعد اللعبة لعبد السادة جبار ، مسرحية قصيرة جداً ومسرحية ظهور عميل للسعيد إبراهيم الفقي، ذات الفستان الأخضر) .

وهذه المسرحيات تبدأ من (٢٠٠٣ حتى ٢٠٢١) ، وكتابها من بعض أقطارنا العربية من مصر والعراق والشام ... . واعتقد أن تحليل هذه النصوص المنتقاة من بعض دولنا العربية ، ومع هذا الامتداد الزمني يمكن أن يحدد لنا خصائص المرحلة الثانية من ظاهرة كتابة المسرحية المشهدية القصيرة والأخرى القصيرة جدا.

أولاً : **عبد السادة جبار** :

من سوءات النظام العراقي الجائر وأخزاها ، اقتطع الكاتب عبد السادة جبار من أزمات العراق أبكاها ، وجعلها موضوعاً لمسرحياته التي جمعها في كتابه (وأهلية . نصوص مسرحية) ٢٧ ، وجاءت نصوصه الخمسون في شكل مسرحيات قصيرة ، وقصيرة جداً دفعت صاحب التقدمة للكتاب (عقيل مهدي يوسف) لأن يدعو إلى تجنيس نصي جديد تحت عنوان (مسرحية المشهد الواحد) ، يقول "يكرس الكاتب (عبدالسادة جبار) هذه

التجربة في – تجنيس نصي جديد، أتمنى وضعه تحت عنوان : (مسرحية المشهد الواحد) [١].

وانتقت الباحثة نصين فقط من النصوص الخمسين من مجموعة المسرحيات المشهدية التي قدمها عبدالسادة جبار في كتابه ، والذي يدل على غزارة نتاجه المسرحي القصير والمائز فنياً ، ويضعه بين أبرز كتاب هذا النوع المسرحي المشهدي الجديد

مسرحية (قامة الأشجار) [٢]:

• هي المسرحية الثالثة من مجموعة مسرحياته المشهدية ، ويحدد المكان بعيادة طبيب وفي صالة الانتظار كان الرجل منحني الظهر بشكل لافت للنظر على الرغم من أنه في متوسط العمر ، وبجواره رجل عجوز ، ودار بينهما حوار نفهم منه أن الرجل جاء لمعالجة انحناء الظهر ، وينصحه العجوز أن يشتري بستاناً، لأنه وقتئذٍ سيتطلع للأشجار الساقطة وثمارها حتى أن الأشجار هي التي ستنحني له ، وبذلك يستقيم ظهره ... "قال العجوز : أنت عودت قامتك على الإنحناء ، وما كان لك أن تستمر في عملك مع الكبار إن لم تنحن لهم [٣] "

•الحوارات ثنائية بين الرجل والعجوز ، وقد جاءت قصيرة جداً

•تعمد الكاتب إظهار الغاية الفكرية من هذه المسرحية المشهدية فصرح على لسان العجوز – بشكل تقريري – أن سبب الإنحناء في القامة

(١) جبار ، عبدالسادة ، وأهلية ، ٦ .
(٢) المصدر السابق ، ١٦ – ١٧ .
(٣) المصدر السابق ، ١٧ .

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

هو العمل مع الكبار ... وقدم له الحل ... وكان ينبغي أن يكتفي بوصف العلاج ، ولا يصرح بفكرة المسرحية بشكل مباشر لأن ذلك قلل من فنية الرمز.

●المسرحية تمثل زاوية اختيار محدودة بمكان أحادي ، وبزمنية محدودة لم تزد عن وقت الانتظار في عيادة طبيب ، ولعل هذا ما ساعد على إنجاح المشهد المسرحي ، الذي يشير إلى أن الكبار يستذلون الصغار حتى تنحني قامتهم ، ومن يتطلع إلى إعادة الاعتدال عليه بالعلاج النفسي ليتخلص من الانحناء للكبار .

أ – مسرحية (قواعد اللعبة) [١]:

●يحدد زمنية المشهد المسرحي ليلاً سنة (٢٠٠٣) ، وهذا التحديد الزمني مرتبط بمفردات متنوعة من معاناة العراقيين بعد الغزو والأمريكي واستزراع الإرهاب .

●الشخصيات أربعة أطفال يبحثون عن لعبة تسليهم ، رفضوا كرة القدم لعدم وجود المكان المناسب ، ورفضوا مطاردة الإرهاب لأنهم يكرهون الإرهابيين ، واختاروا لعبة (الغميضان) ، لأنها الأنسب لهم ولعصرهم !! .

"عمار : توجد حفر كثيرة .. وأكوام أنقاض تصلح مخابيء لنا .

خليل: سنختبيء ثلاثتنا ، ونطلب من أسعد أن يجد أحدنا ، ومن يجده هو يبحث عن الآخرين .

سعد : لا يمكنني أن أجدهم في هذا الظلام ...

(١) مصدر سبق ذكره (وأهلية – نصوص مسرحية) ، ٢١ .

(صوت انفجار بالقرب من سعد ...(دخان ونـــار ...– يهـــرع النـــاس للمكان ، يخرج بقية الأطفال من المخابيء)

خليل – عمار – محمود : (بصوت واحد) نحن هنا يا سعد أين أنت ؟

•رجل : (بألم) ابحثوا عنه أنتم ... حاولوا أن تجدوه ، لقـــد غيّـــر الإرهاب قواعد اللعبة .!." [١].

استثمر الكاتب المفارقة ما بين سعادة الأطفال ... وحـــزنهم لافتقـــاد صديقهم في التفجير الإرهابي ، وليجعل من المفارقة رسالة تنبيه لاخـــتلال الموازين وتغيير قواعد اللعبة بسب الممارسات الإرهابية .

•ليست هذه هي المسرحية الوحيدة التـــي ينهيهـــا الكاتـــب بصـــوت التفجيرات والنار والقتل ، وإنما وجدنا أكثر من نصـــف مســـرحيات هـــذه المجموعة (وأهلية) تنتهي بمثل هذه النهاية ولاسيما عنـــدما يحـــدد عـــام (٢٠٠٣) زمناً للحدث المشهدي ، ولعل هذا يفسر لنا عنوانه النادب لهـــذه المجموعة المسرحية المشهدية القصيرة التي انغمست في الواقع العراقـــي المرير بكل مستوياته السياسية والاجتماعية والنفسية ، وهذا أمر يقربه من الواقعية النقدية .

•تحديد الزمان ، وتحديد الأطفال ، وتحديد اللعبة ساعد المؤلف علـــى الاختزال والإيجاز الذي ساعد على إنجاح هذه المسرحية القصيرة المـــؤثرة بفكرتها ... .

(١) جبار ، عبدالسادة ، وأهلية ، ٢٣ .

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

ثانياً : السعيد إبراهيم الفقي[١] :

•قدم الكاتب ثلاث مسرحيات قصيرة جداً (أكذب – ظهور عميل – ، وهذه المسرحية التي عنونها بـ (مسرحية قصيرة جداً جداً جداً) ، وكأنه يؤكد على مسرحية المشهد الأحادي ... وفيها :

•يحدد المكان الافتراضي باستوديوهات قنوات فضائية مصرية عديدة في وقت واحد ، أما الزمان فأمهره بـ (العرض مستمر) ، وكأن ما يعرضه تكرر وسيتكرر في المجتمعات الإنسانية عبر العصور ..

•الحوار بين اثنين .. كأنموذجين لم يحدد خصوصياتهما ومن ثم اكتفى بتسمية المتحاورين : الأول – الثاني .

•يشير المتحاوران إلى ثورة هدمت المعبد واعتقلت رأس العبودية ، وتزاحمت الأسئلة بينهم (من يعبدون بعده ، ولمن يحرقون البخور ، ومن سينتهك كرامتهم بعد اليوم .. .. ومن ... ، فيقترح الأول أن يستبدلوه بعبادة الشيطان .. ، يقول الثاني : كيف نعبد تابعاً مثلنا ... ثم يريا الحل في تقمص الحيوانات ودورها على الفضائيات يبدآن النهيق والعواء والفحيح .

الأول والثاني يتعريان على الهواء والكاميرات تعرض سوءاتهما بوضوح وهما يبدآن النهيق والعواء والفحيح . والجميل هنا أن الكاتب احتفظ بجمالية الرمز ، ولم يصرح بالفكرة بشكل مباشر ؛ لأن الشعب تعود التبعية والنفاق حتى لو قامت ثورات سيبحث عن بطل بديل يصنعه ليعبده وينافقه .

---

(١) الفقي ، السعيد إبراهيم ، ثلاث مسرحيات قصيرة جداً ، موقع رابطة أدباء الشام : https \\ WWW.odabasham.net

•لمزيد من التعرية لانبطاح الشعوب يجعل الكاتب مشهده المسرحي بدون ستار "ملحوظة هامة : المسرح بدون ستار "[١] ثم يعتذر لعباد البقر والنيران ؛ أنهم أشرف وأنقى من هذه الشعوب التي احترفت عبادة الدكتاتوريات وأصحاب الحكم الشمولي في منطقتنا العربية .

•ادخر الكاتب مفاجأة في نهاية المشهد عندما تعرى الأول والثاني على الهواء أما الكاميرات التي تعرض سوءاتهما ... وهما يتطوعان بتدن غير مسبوق ، ولأنهما من شعب منزوع الكرامة بسبب تكاثر الديكتاتوريات عليه عبر التاريخ .

الملحوظتان في نهاية المسرحية تعبران عن أن الكاتب يقدم مسرحيته المشهدية للمتلقى القاريء ، وكأنها مسرحية مهداة إلى (مسرح المجلة) .

ب – مسرحية (ظهور عميل) :

•يصفها الكاتب عبد السادة جبار بأنها : مسرحية قصيرة جداً .

•يقف الممثل الأحادي أمام الستارة في مواجهة الجمهور والستار خلفه مغلق ، ثم يمثل أنه ينتحر ، فيطلق المسدس على رأسه ، ويتحول كلبًا ، ثم يطلق النار على سرته ويتحول إلى قطة ، ثم يطلق النار في قلبه ويتحول حماراً ، ويغادر الجمهور المسرح ، ويستغرب لماذا تتركون المسرح قبل النهاية الحقيقية التراجيدية ، ثم يطلق النار ويسقط غارقاً في دمائه .

(١) الفقي ، السعيد إبراهيم ، ثلاث مسرحيات قصيرة جداً ، موقع رابطة أدباء الشام : https \\ WWW.odabasham.net

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

●هذه المسرحية جيدة جداً في مدلولها الرمزي وشكلها البنائي وقصرها المتناهي ، فالكاتب يقدم عميلاً ، يكذب، ويخدع ، ويزيف الحقائق ، والجمهور يصدق ، وهو يعترف لهم بالحقيقة بأنه لم يكن صادقاً لم يصدقوه !!، يقول :

" أرأيتم كنت أخدعكم وأكذب عليكم حتى الآن ، لم أصدقكم إلا كلباً ... إلاّ قطة ... والأكثر صدقاً .. حماراً "(١) ، وعندما كان في حالة الصدق الحقيقية عاقب نفسه لأنه " ... أنا البطل مكتمل الهيئة ... مكتمل الجريمة ... مكتمل التراجيديا ... أنا بطل الخيانة العظمى ... لن تستطيعوا أن تحاكموني ، وحالة الصدق القصوي الآن الآن ... " ثم يطلق النار الحقيقية في قلبه ، ويسقط مدرجاً بالدماء ... "(٢).

●وكأنه أراد أن يقول إن الناس تعيش الخديعة وتصدقها ، ولما اقترب العميل من لحظة الصدق غادروا المسرح في الوقت الذي انفتحت فيه الستارة من خلفه .. غادر الجمهور المسرح ، ليعيشوا الكذب والخداع الذي تعودوا عليه ... ويبدو أنهم لم يطيقوا لحظة الصدق الحقيقية .

●نلاحظ حرص الكاتب على أن يقدم العميل تجسيداً لكذبه وخداعه والستار مقفل ، بينما ينفتح الستار إرهاصاً للحقيقة التي لم يتحملها الجمهور فغادر المسرح قبل أن يطلق العميل النار ويغرق في دمائه في لحظة الصدق الوحيدة القاسية الدامية في حياته .

---

(١) الفقي ، السعيد إبراهيم ، ثلاث مسرحيات قصيرة جداً ، موقع رابطة أدباء الشام : https \\ WWW.odabasham.net

(٢) المصدر السابق نفسه .

•في النص المصاحب الذي صدر به هذا المشهد القصير يؤكد الكاتب أن عنوان المسرحية (ظهور عميل) ومسرحية قصيرة جداً ، ثم يؤكد أنها (تعرض مرة واحدة) ، لأن كشف العميل عن نفسه وخداعه لا يصلح أن يعيده وقد فقد بريقه ... .

•جاءت الحوارات المنولوجية قصيرة جداً ، واحتمى العميل بلحظات صدق عندما تحول مراراً إلى كلب وقطة وحمار ، وذلك التحول والخداع والكذب جعل لحظة الصدق التراجيدية مفاجأة للجمهور الذي لم يصدق وغادره قبل أن يطلق النار على نفسه ! .

ثالثاً : **صلاح القصب** :

•مخرج ومسرحي عراقي تبنى تنظيرياً مسرح الصورة ، وتبناه تطبيقياً بإخراج العديد من المسرحيات ، وتطبيقياً بكتابة بعض نصوص لمسرح الصورة ، ونجتزيء من نصوصه مسرحياته المشهدية القصيرة (ساعات محملة على سفن محروقة) .

•والصورة تأتي على حساب حوار الكلمة ، ومسرح الصورة عند صلاح القصب – بشكل عام – جامع لخصائص فنية ومكونات فكرية حداثية فهو جزء من التجريب والحداثة والسيميائية والغموض الفني ، ويسعى بالتحول والتوليد الفلسفي والدلالي إلى صهر المتناقضات في بوتقة مشهدية جمالية قوامها الصورة / الصور .

•الحوار في هذه المسرحية المشهدية يذكرنا برواية تكنيك الأصوات ، فكل شخصية تحكي من وجهة نظرها ، لكن هذا الحكي في ذاته حوار كبير بين شخصيات / أصوات الرواية ، والأمر نفسه هنا على الرغم من أننا أمام

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

مسرحية مشهدية قصيرة إلّا أن المتحاورين هم مجموعة من المشاهدين من (١ : ٧) ، وكل منطوق حواري في كل مشهد عبارة عن كلمة متبوعة بسطر يجسد صورة ما .

بداية بالمحاور الأول ، أو المشهد الأول :

" المشهد الأول : قلاع

حجرية مزحمة بآلات موسيقية خربة بسلالم متداخلة "(١).

وانتهاء المشهد / المحاور السابع الذي يصدره بعنوان المسرحية :

" المشهد السابع : ساعات حجرية

على سفن محروقة ، وأياد واهنة تقدم زهوراً ذابلة للذين ينتظرهم المساء "(٢).

•لأن المتلقى هو الذي يكتب في المسرحية الصورية إنشائية العرض ، فالكاتب هنا يقدم مجموعة صور – متحاورة – ، هذه الصور الحوارية أو المتحاورة – إن صح التعبير – صور جديدة تكسر أفق توقع المتلقى ؛ لأن الكاتب يرسم صوره المتحاورة مستعيناً ببعد فلسفي ، وآداءسيميائي وجمالية أسطورية مرصعة برموز وأيقونات تنتج صوراً غير تقليدية بممكناتها تصبح مجالاً للتأويل بحثاُ عن مراوغة التحول والتوليد الدلالي وانزياحات الغموض الفني – الحداثي – ."

(١) القصب ، صلاح ، ساعات محملة على سفن محروقة ، مجلة منتدى ، الفنون المسرحية ، سيناريوهات صورية ٣ .
(٢) المصدر السابق .

•مشهد (٤) : كرنفال

ليلى ، مهرجون سحرة وأقزام ، أجساد استطالت من شدة الضحك ومرضى المصحات العقلية ينشدون نشيد الختام .

مشهد (٥) : حشد

من العميان يقرؤون صحف المساء ، ويصورون بعضهم الآخر .

مشهد (٦) : نساء

هرمات وجوهن أشبه بخرائط ... يعرض أزياء منسية وسط حشود من النساء المنغوليات الشكل .. " [١] .

•عندما يصدر المسرحية الصورية المشهدية بعنوان (ساعات حجرية ...) ، فهذا توقيف قصدي للزمن لينفتح على زمن الماضي الأسطوري ويحشد له صوراً متنوعة مكونة بمزيج عجيب من الشعور واللاشعور ، لتجسيد صور من معاناة الإنسان : عجائز ضئيلات منحنيات ... ، العجائز يستحممن في العراء مرضى المصحات العقلية ، حشد العميان ، نساء هرمات وجوهن أشبه بخرائط ، أيادٍ واهنة ، زهور ذابلة ..) .

•وقد ركز أكثر صوره المتحاورة على عجائز النساء ومعاناتهن في قلاع حجرية أو في كرنفال ليلي أو عرض أزياء منسي ، أو من يطوفون داخل أروقة حجرية . وفي تلقى مثل هذه الانزياحات التعبيرية ، لا نسعى لإعادة بناء عقلي تراتبي ، ولا سيما أن الكاتب طمس ملامح الزمن في

(١) القصب ، صلاح ، ساعات محملة على سفن محروقة ، مجلة منتدى ، الفنون المسرحية ، سيناريوهات صورية ٣ .

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

عنونته لهذا المشهد المسرحي ، وإنما نكتفي بإحساس المعاناة والألم الـذي صدره لنا الشاعر عبر صوره المتحاورة من الماضي الأسطوري .

•ولأنها مسرحية الصورة ، فمحاورات الصور قصيرة بمنطق تكثيف الصورة المتحاورة ، المستنبتة من اللاشعور لإطفاء الجو الطقسي على العرض المشهدي ، ومن الطبيعي مع الانزياحات التعبيرية للصور المتحاورة ألا تنمو الأفعال ولا تترابط ؛ لأنها ليست صوراً واقعية تسجيلية ، وإنما هي صور تقترب من الحلم والغرائبية لكشف المسكوت عنه داخل التاريخ الإنساني ، والنص يستبدل شاعرية الفضاء الأسطوري بأيقوناته بـ شاعرية الملفوظ التقليدي ، وبقي البيوجرافي الطباعي محتفظا بطابع خاص حيث يجعل من الكلمة الأولى للوحة / الصورة المحاورة عنواناً للصورة المشهدية ويضعها مستقلة في سطر خاص : (قلاع – كرنفال – نساء ... – ...) .

•من جيل الرواد سبق (يوسف وهبي) إلى مسرح الصورة بمسرحيته المشهدية القصيرة (بدون كلام) ، وهنا في الألفية الجديدة تبنى (صلاح القصب) مسرحية الصورة من منطلق حداثي وبالموازنة بين العملين سنلاحظ أن الفكر الحضاري قد تحكم بمنطقه وعقلانيته في مسرحية يوسف وهبي ، وأصبحت الصورة التي استأثر بها المؤلف الموزع لأضواء صوره الحوارية صورة وقعية مسلسلة زمنياً ، واضحة المعالم والمقاصد في معالجة قضيية الخيانة الزوجية أما صلاح القصب فجاءت مسرحيته (ساعات حجرية لتقدم مسرح الصورة بطريقة جديدة حيث جعل الصور هي المتحاورة ، بينما يوسف وهبي هو الذي تولى عن الشخصيات وصف ردود الأفعال في صور مسرحية ، ومن ناحية أخرى عالج يوسف وهبي قضية اجتماعية ، بينما عالج صلاح القصب قضية وجودية ، وعرض يوسف

وهبي صوره المشهدية بجمل لغوية صريحة ، بينما جاءت صور صلاح القصب بانزياحات تحطم أفق انتظار المتلقي ، وتدعو القارئ / المتلقي لإعادة التصور والبناء والتأويل لصهر المتناقضات وتفسير العلامات غير اللغوية بالعلامات اللغوية ، فنحن مع صلاح القصب أمام القاريء / المتلقي الإيجابي المنتج ، أما يوسف وهبي فيوجه مشهده المسرحي إلى القاريء السلبي ... .

إن الفارق بين محاولة (مسرح الصورة) عند (يوسف وهبي وصلاح القصب) هو فارق المسافة الحضارية الواقعية بين النصف الأول من القرن العشرين ، ثم الحضارة العولمية الرقمية الحداثية في الألفية الجديدة . وهذا يرصد لنا أن (المسرحية المشهدية) تتطور في واقعنا الإبداعي العربي بدوافع حضارية وقصدية تجريبية .

رابعاً : **حامد الزبيدي** :

•مسرحية مشهدية قصيرة هي (أحلام الجماجم) [١]، واحدة من مسرحيات مشهدية قصيرة قدمها باقتدار (حامد الزبيدي) الذي عنى بالمسرحية المشهدية القصيرة منذ (٢٠٠٥) ، ولكنه توهج إبداعياً في (٢٠١١) وكتب أكثر من مسرحية مشهدية قصيرة .

•أربع شخصيات تستأثر بالمشهد المسرحي القصير (كائن (١) – كائن (٢) – المهرج – مجموعة الأشباح) [٢]، وهم يؤدون فكرة سرمدية تقليدية

(١) الزبيدي ، حامد ، أحلام الجماجم ، مجلة منتدى الفنون المسرحية ، نشرت المسرحية في ١٧/ ٠٩/ ٢٠١١ ، (موقع الكتروني) العاشرة مساء .

(٢) تقسيم هذه الشخصيات (ممثل للخير ، ممثل الشر ، الشعب ، المهرج ، المنافق) لتذكرنا بثوابت شخوص المسرحية الميلودامية ...

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

للصراع بين الخير والشر في الدنيا ، وكأنه صراع وجودي يستمد أصـــلابه من صراع هابيل ≠ قابيل أو كائن (١) وكائن (٢) ، بينما يلعب المهرج دور رجل السلطة المنافق للدكتاتور (كائن ٢) فيما تبقى الأشباح ممثلـــة لعمـــوم الشعب المغلوب المقهور ، حتى أن (كائن ٢) يتغذى علـــى رؤوســـهم (*) ، وكأنه – رمزياً – يقتلع أملهم في التفكير ليزدادوا خضوعاً ...، وليتحولـــوا إلى محض أجسام منقادة في مقام المفعولية .

•أضفى الكاتب على المكان بعداً أسطورياً ، فالفضاء المسرحي ســـجن كئيب تتوسطه شجرة يابسة ، وعلى أغصانها طيور سود ، لكن هذه الشجرة تحمل سراً لا يقاومه (كائن ٢) ، وكأنها شجرة آدم التي أخرجته من الجنة ، يحملها الكاتب بقوة أسطورية حافظة لاستمرار الحياة ، وأصـــبحت مقاومـــاً وجودياً للأشرار والمخربين والديكتارتوريين في الأرض .

•يقدم الزبيدي مسرحيته قسمة بين الســـرد والحـــوار ، لأن الـــنص الموازي يتغلغل في مقدمات الحوارات جميعهـــا (موضـــحاً ... شـــارحاً ... معقباً)

•الكائن (١) يمثل زعامة الخير ... يستقطب الأشـــباح ، ويحرضـــهم على الثورة :

" الكائن (١) : هبوا عليهما – كائن (٢) وتابعه المهرج – اهجمـــوا عليهما ، إنهما منشغلان بتهديم المكان"

---

* تغذية الشرير – كائن ٢ – على رؤوس الأشباح تذكرنا بحكاية (الباز) في رسائل إخـــوان الصفا ، عندما مكن الغربان نسراً ليحكمهم عندما اختلفوا ، فتمكن النســـر مـــنهم ، وكـــان يتغذى كل يوم على بعض رؤوس الغربان ... .

الأشباح : لا نستطيع ... لا نستطيع ... لا نستطيع

الكائن (١) : بل تستطيعون ... هيا قبل فوات الأوان (تعصف الريح ، تتقدم الأشباح ، ثم تهجم ..)

كائن (٢) : أيها المهرج ، هجمت علينا القوى العمياء (الأشباح تدور حول كائن (٢) ، وبأصواتها الغريبة تزداد قوة ... حتى ينهار كائن (٢) ويبحثوا عن ركبتيه .. "[١] .

لقد نجح الكائن (١) في إنهاض عزائم الأشباح وقادهم للثورة لينتصر عموم الشعب على الحاكم الظالم .

•على الرغم من تقليدية الصراع بين الخير والشر ، إلّا أن الكاتب نجح في دعم مسرحيته المشهدية بانزياحات تعبيرية مؤثرة في سياق العرض المشهدي نجو (اضرب وجه التاريخ – يضيئون الليل من أوردتي – الأشباح تدور ثم تذوب أشباح رؤوسها بلا رقاب وأذرعها بلا أكتاف – أبول على جميع الحضارات ! – ينامون في أحداق البركان ...) ، ثم يضفي جواً اسطورياً يعيدنا إلى الصراع الإنساني الأول (هابيل ≠ قابيل) وكيف أنه تكرر وسيتكرر ، وللوصول إلى هذا الجو الأسطوري حرص الكاتب على:

(تمتع الشجرة اليابسة بسر قوى ، وعلى أغصانها طيور سود – الكائن (١) يقول : يحملني الطوفان – الأشباح تردد ترنيمة هابيل ..

هابيل – الجذوة تصبح أكواناً من جحيم في أعماق الإنسان ...

---

(١) الزبيدي ، حامد ، أحلام الجماجم ، مجلة منتدى الفنون المسرحية ، نشرت المسرحية في ١٧/ ٠٩/ ٢٠١١ ، (موقع الكتروني) العاشرة مساء .

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

تصعقه تجعله بلا عنوان ... – هياكل تحمل نعشى – ليل دامس وفجر عقيم – المهرج – غورجياس – يؤدي بعض رقصات الشعوب القديمة والحديثة بحركات بهلوانية .... – الشجرة خارقة من يقترب منها يصعق ...) ، بهذه التعبيرات المجتزأة من الحوارات والنص المصاحب رفع الكاتب مشهده المسرحي إلى عوالم السحر والأساطير والصور المسرحية تبدأ من شكل فوضوي أسطوري وتنتهي بشكل منتظم..

●هذا المشهد المسرحي يستبدل فيه الكاتب شاعرية الحوار (الملفوظ اللغوي) بشاعرية المكان الأسطوري لسجن جمّع فيه إشارات وأيقونات ورموزاً .

●عنوان المسرحية المشهدية (أحلام الجماجم) دال بشكل مباشر على محتوى الصراع التقليدي بين كائن (٢) ، وبين أحلام الجماجم والأشباح التي توجت بالثورة المدعومة بتحريض الخير ممثلاً في كائن (١) .

●لأن الصراع التقليدي قديم سرمدي فلم يعتن الكاتب بتسمية شخوصه ولا بقسماتهم الذاتية ، واكتفى برمزية (كائن (١) – كائن (٢) – الأشباح .....) .

خامساً : **هشام بشير** :

●عنون مسرحيته المشهدية القصيرة بعنوان انجليزي ***Gin are the reason*** [(١)] ، وكأن الجن هو السبب وإن كان الجن تعبيراً استباقياً عن شكل استعماري ، حيث جعل الكاتب (جن ١ – جن ٢ – جن ٣– جن ٤) في

(١) بشير ، هشام ، الجن هو السبب ***Gin are the reason*** ، مجلة منتدى الفنون المسرحية ، ١٥/ ٠٢/ ٢٠٢١ .

مواجهة (الرجل) صاحب المنزل الذي لم يسمه الكاتب باعتباره أنموذجاً يتكرر ، ومن ثم كان الصراع على المكان ، فالجن ١ :٤ يحاولون إخافة الرجل ليترك المكان ، والرجل متمسك ويقاوم فعل الإخافة والتهديد .

•استعان الكاتب في مشهده المسرحي بثلاثة مؤثرات مسرحية ، المؤثر الأول تمثل في الحوارات بين الجن ١ : ٤ وقد جاءت قصيرة جداً حتى بلغت تبادل كلمات فسرعت من الإيقاع الحواري المتبادل . أما المؤثر الثاني فتمثل في الحديث المنولوجي الذي عبر به الرجل عن مخاوفه وأحساسيسه ومشاعره إزاء عبث الجن بمكانه وممتلكاته ، والمؤثر الثالث والأخير هو النص المصاحب والذي استثمره الكاتب لتجسيد الخيال الشعبي بالصوت والصورة والحركة .

•لأن الصراع مع الجن ، فكان على الكاتب أن يدعم مشهده المسرحي بجو من الخيال الشعبي ، مسرحياً أوجد على خشبة المسرح مكعبات يختفي وراءها الجن ويمارس أفعاله دون أن يراه الرجل ... ، ومظهرياً جسد الكاتب وسائل الجن للإخافة كما يحملها الخيال الشعبي : إشعال النار – الرياح الشديدة – تلاطم النوافذ والأبواب – يتحركون وكأنهم يحترقون واحداً بعد الآخر في كل مكان ينتشرون ..

" جن ١ – ٢ – ٣ – ٤ : نحن هنا ... ونحن هناك "[١].

•الجن شكل من أشكال التعبير عن الاحتلال النفسي والمادي ، وهو مكون من مردود التعبئة الدينية والخيال الشعبي ، وجاء هنا للتعبير عن

(١) بشير ، هشام ، الجن هو السبب *Gin are the reason* ، مجلة منتدى الفنون المسرحية ، ١٥/ ٠٢/ ٢٠٢١ .

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

الصراع الداخلي أو الخارجي حسب تأويل فهم دور الجن لتصعيد فعل الإخافة للرجل بداية من العبث بأشيائه وإشعال الحرائق ، وانتهاء بدس السم ، لكن الرجل بادلهم الإخافة بالمقاومة بلجوئه إلى ربه ، وعمدية الصراخ والثورة التي خافها الجن ... ، واستكمالاً للخيال الشعبي ينتصر الرجل ويحتفظ بموطنه / بيئته ، وينسحب الجن الشرير ... .

" جن ١ : يجب منعه من الصراخ بأي وسيلة .

جن ٢ : بدء الصراخ يعني نهايتنا " [١]، بينما قرر الرجل الصمود ، باللجوء إلى ربه احتماء به ، وبالصراخ بوجه المجهول :

" جن ١ : يجب منعه من الصراخ بأي وسيلة .

"الرجل : منذ سنين والنوافذ موصدة حتى قطعت خيوط الشمس ، وبح لونها ، ولابد أن أكسرها لأتحرر من خوفي ، وأصرخ بوجه المجهول الذي يرتدي وشاح الظلام "[٢] .

والصراخ هنا مثل رد فعل للإخافة ؛ لأنه تعبير عن الثورة ضد الجن / والاستعمار / الشر ... .

" جن ٣: أنسيت أننا نسكن داره" .

جن ٤ : نحتل داره .

جن ٢ : ماذا سنفعل إن أجبرنا على الرحيل ؟

---

(١) بشير ، هشام ، الجن هو السبب *Gin are the reason* ، مجلة منتدى الفنون المسرحية ، ١٥/ ٠٢/ ٢٠٢١ .

(٢) المصدر السابق نفسه .

جن ١ : نحرق شيئا يثير الرعب في داخله .

جن ٤ : نحرق قلبه .

جن ٢ : لا ... نحرق ذكرياته .

جن ٤ : نحرق أحلامه .

جن ٣ : نحرق بصمات المكان " [١] .

إذن لا يهم حرق القلب أو الأحلام ، وإنما الأهم طمس ملامح الهوية ووثائق الملكية والهوية / بصمات المكان ودليل ملكيته ...) .

سادساً : أحمد إبراهيم الدسوقي[٢]:

•في ٣/ ٠٧ / ٢٠٢١ نشر موقع الناقد العراقي مسرحية مشهدية قصيرة (فتاة فوق طابية) ، وجاسمين هي الفتاة المصرية التي درست التاريخ ، وأصبحت أستاذة جامعية .

•والجديد في هذه المسرحية المشهدية القصيرة أن الكاتب استعان بثنائيات بنائية مثل الجمع بين المنولوج الداخلي سرداً ، والحوار الخارجي ... . والثنائية الأخرى تمثلت في كيفية الانتقال من الزمن الآني ٢٠٢١ إلى زمن الحملة الفرنسية على مصر سنة ١٧٩٨ ، ومما وسع لمشهد مسرحي فنتازي . بدأ من أرضية آنية واقعية في مدينة ساحلية وقت المغيب ، عندما بدأت تلاحق كلبها الذي ابتعد عنها حتى دخلت معه الطابية ، وهناك

---

(١) بشير ، هشام ، الجن هو السبب *Gin are the reason* ، مجلة منتدى الفنون المسرحية ، ١٥/ ٠٢/ ٢٠٢١ .

(٢) الدسوقي ، أحمد إبراهيم ، فتاة فوق طابية ، موقع الناقد العراقي ، نشر في ٣/ ٠٧ / ٢٠٢١ .

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

وجدت جنوداً من حملة نابليون ، يديرون معها حواراً عنيفاً لاعتقادهم أنها جاسوسة ، ووعدوها أن تنتظر لقاء نابليون ليحكم في أمرها .

•وما بين فرحة المصيف إلى الرعب داخل الطابية وانتظارها القلق لمقابلة نابليون كان الصراع النفسي الداخلي خوفاً من العقاب ، واندهاشاً للتحول من القرن الحادي والعشرين إلى نهاية القرن الثامن عشر .

•وعندما تمتليء ندماً على شرائها الكلب من بائع مجنون وعلى تخصصها في التاريخ نفهم أن الكاتب أسكن بطلته حلم ليلة شتاء في مشهد فنتازي جامع بين قرنين وزمنين !

•اعتمد الكاتب حواراً داخلياً لبطلته مكننا من معايشة حجم الخوف والقلق في صراعها الداخلي ، ثم استعان بالحوار الخارجي مع كلبها ، ثم مع الجنود الفرنسيين داخل الطابية . والجميل أن الكاتب لم يغره الجمع بين زمنين ليستطرد ويستعرض مواقف سياسية وتاريخية ، وإنما أدرك الكاتب خصوصية الإيجاز والاختزال الواجب توافره لإنجاح مسرحيته المشهدية القصيرة . وجمّل مشهده المسرحي برصد الأحاسيس والمشاعر للصراع الداخلي والذي قدمه قدمه عبر مستويين للوعي : الشعور واللاشعور في رؤيا حلمية مشهدية قصيرة .

سابعاً : **عزيز جبر الساعدي** [١] :

يقدم عزيز الساعدي مسرحيته المشهدية (إنسان معاصر) ، ويقترح عنواناً آخر (لغة المشاعر) ، وإن كنت أعتقد أن العنونة بإنسان معاصر أدق تعبيراً عن فكرة المسرحية التي تعالج الصراع بين القديم والجديد عند

(١) الساعدي ، عزيز خير ، إنسان معاصر ، منتدى مجلة الفنون المسرحية .

الإنسان المعاصر ، وجاءت المعالجة فنية مرتبطة بالتجديد والتجريب المسرحي ، واعتمد المؤلف على شخصيتين : (الممثل الستيني ، والمخرج الشاب) ، ويكلف المخرج الممثل بتأدية مسرحية (مونودرامية) ، ينفتح فيها الممثل على قضايا الإنسان المعاصر ، لكن الممثل يخرج عن النص ؛ لأنه يتوحد مع الشخصية فيضفي طابعاً ذاتياً برؤية رجل ستيني ، مما يضطر المخرج الشاب إلى التدخل أكثر من مرة ليعيده إلى النص :

المخرج: أستاذ أرجوك ابتعدنا كثيراً .. الوطن ليس في الحسبان[١].

•ويصبح الصراع بين القديم والجديد ممثلاً بين الممثل الستيني المقتنع بالمسرح التقليدي ، والمخرج الشاب الحداثي الذي يبحث عن التجديد :

" الممثل : ... هيا أيها المخرج ... انتهت المسرحية

المخرج : كيف ذلك ... لا يمكن يا أستاذ !

الممثل : (يقاطعه) ، يا سيدي لقد انتهت هلوستي ، ما تسمونه مونودراما في رأيي مجرد هلوسة ، كلام في كلام ... كلام مشوش بلا أفكار ... بلا قيم جمالية ... .

ثم يتوجه للجمهور : أجيبوني .. هل لبينا حاجتكم النفسية ، والذهنية .. أجيبوني بدلاً من المخرج .." [٢]

(١) الساعدي ، عزيز خير ، إنسان معاصر ، منتدى مجلة الفنون المسرحية .
(٢) المصدر السابق .

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

•تقاسم الرد والحوار هذا المشهد المسرحي (إنسان معاصر) ، لأن الممثل قدم مونودراما جعلته يسكن أعماقه ويعبر عن أفكاره وأحاسيسه ومشاعره كإنسان معاصر ولجأ إلى حوار داخلي غلبته السردية .

•تدخل المخرج في أداء الممثل الستيني بتكليفه بأداء مونودرامي ، يقربنا من أحد مظاهر هدم الجدار الرابع ولاسيما أن الممثل والمخرج معاً توجها إلى الجمهور ، وحاورا الجمهور ، واحتكما إلى الجمهور .

•داخل العرض المونودرامي للمثل – كإنسان معاصر – تناول قضايا سياسية – الوطن بخاصة – وثقافية وفنية وحضارية ووجودية والجميل أنها قضايا جاءت ممزوجة بدفء الأحاسيس والمشاعر من (إنسان معاصر) .

•إنجاح المشهد المسرحي هنا بسبب أحادية المكان (المسرح) والاعتماد على شخصيتين فقط عبرتا عن الصراع بين القديم والجديد (المخرج – الممثل) ، ولكن عمدية إنهاء المسرحية بالمصالحة المظهرية أساء لفكرة الصراع المسرحي ، ولم يوفق الكاتب في هذه النهاية ، لأن صراع القديم / الجديد لما ينتهي بعد عند الإنسان المعاصر :

"صوت المخرج : (يدخل) لم تنته المسرحية يا سيدي ، لأنك ستبدأ الآن ... (يتعانق المخرج والممثل ، ويحييان الجمهور)[١] .

(١) الساعدي ، عزيز خير ، إنسان معاصر ، منتدى مجلة الفنون المسرحية .

ثامناً: مسرحية قصيرة جداً (١) :

●هذه من أقصر المسرحيات المشهدية ، ويبدو أن مؤلفها راق لـــه أن يصدرها ب (مسرحية قصيرة جداً) على نسق (قصة قصيرة جداً) .

●تعتمد المسرحية على فكرة مشهد وجودي ، ومن ثم لم يعن المؤلف بتسمية الشخصيتين المسرحيتين ، واكتفى بوصفهما (ذات الفستان الأخضر ، رجل خلف المكتب) .

●وتبادر ذات الفستان الأخضر الرجل خلف مكتبه :

"هي : هل أنت أنت ؟

أقول : نعم أنا أنا ، ومن زمان

هي : إذا كنت أنت أنت ، فأنت لا شيء

هو : ... أنا موجود بقوة انتظارك

هي : وها أنا جئت ... وها أنت تفقد سبب وجودك ... "(٢).

●المشهد المسرحي حوار داخلي للرجل ... وتمدد خياله إلى محـــاورة طيف يلاحقه ... يستفزه ... يشكك في وجوده ويزداد الرجل حيرة بتحـــول الفتاة أمامه ، فهي (ذات الفستان الأخضر ، ثم هي ذات الفســـتان الأحمـــر ...).

---

(١) مسرحية قصيرة جداً ، بدون ، https:\\www.sayidaty.net ، الشـــركة الســـعودية للأبحاث والنشر ، ٢٠٢١ .

(٢) المصدر السابق .

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

●... ذهب عنه شيطانه المتلبس في طيف امرأة ... ، وعندما يدقق في وصف محبوبته التي يتمناها في واقعه ، يتحول الطيف إلى دخان ويتلاشى ... وانتصر الكاتب على خياله بواقعه :

" .. فتاة خيالي بريئة حنون ، دافئة كالنبع الحار ... ، كريمة القلب .... لا تعرف المكر ولا القسوة ... حبيبتي هي كل شيء ، ليست أنت ....[١] فتحول الطيف " إلى دخان ، سرعان ما تلاشى وكانت الضحكة هذه المرة للرجل الجالس خلف المكتب ..... (ستارة) " [٢] .

●بطل المشهد المسرحي كاتب ومثقف يجسم فكره الوجودي من خلال استحضار طيف يتبدل بتبدل أفكاره ، ويتلون بتلون شتاته من حقيقة وجوده. وأخيراً يؤكد وجوده بواقعية تفكيره ، وعقلانيته ... لينتصر على هواجسه .

●يمسك الرجل بمقاليد الحوار ، فهو الذي يوجه ، وهو الذي يستعيده، وهذا الأمر دفعه إلى المزاوجة الطبيعية للحراك الفني بين الحوار الداخلي والآخر الخارجي .

●وزمنياً كان المشهد لحظة تفكير عميق في مكان مغلق هو مكتبه ، وهذا التحديد الزمني وتحجيم الفضاءُ المسرحي ساعد على الوصول إلى الإيجاز والتكثيف للمشهد المسرحي دونما حذف أو افتعال أو حتى ترك مساحات مشاركة للمتلقى .

(١) الساعدي ، عزيز خير ، إنسان معاصر ، منتدى مجلة الفنون المسرحية .
(٢) المصدر السابق .

وبعد :

فهذه المرحلة الثانية لظاهرة المسرحية المشهدية القصيرة والقصيرة جداً ، تتبلور ملامحها مع الجيل الثاني منذ بداية الألفية الجديدة ٢٠٠١ ، وحتى الآن ٢٠٢١ ، تأتي بعد مرحلة الريادة وإرهاصاتها التي بدأت من منتصف خمسينيات القرن العشرين ، و لخمس سنوات فقط (١٩٥٠ – ١٩٥٥) ، بينما تأتي المرحلة الثانية في عشرين عاماً ، وحرصت الباحثة على تحليل عشرة نصوص من بداية ٢٠٠٣ وحتى ٢٠٢١ لتمثيل هذه الفترة الزمنية المعاصرة ، وحرصت في الانتقائية على تمثيل أكبر عدد ممكن من الأقطار العربية من مصر والشام والعراق والشرق العربي بخاصة . وبعد التحليل الرأسي لخصوصيات النصوص المسرحية – مصدر الدراسة – ، وحسب المنهج المعلوماتي يأتي الحصاد العرضاني لتحديد أبرز الخصائص التي استحدثها رواد المرحلة الثانية في ظاهرة المسرحية المشهدية ، وتتمثل في الآتي :

أولاً : استحدث رواد المرحلة الثانية الاستعانة بشكول مسرحية بدأت بالتقليدية ؛ ومسرح الصورة ، والمنودراما والميلودراما ، ولكن طريقة التناول اختلفت عن رواد المرحلة الأولى ، فمسرح الصورة – مثلاً – الذي بدأ عند (يوسف وهبي) ، تطور بشكل لافت للنظر عند (صلاح القصب)، وجاء مدعوماً بانزياحات تعبيرية وموضوع وجودي ، مع تحطيم للتراتبية الزمنية ، وتوسيع لتداخل فني بين السردية والحوارية (*) .

---

* في سياق التحليل لمشهدية صلاح القصب في هذه الدراسة ، عقدت الباحثة موازنة بين مسرح الصورة عنده ومسرح الصورة قبله عند يوسف وهبي .

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

والأمر نفسه لشكل المنودراما حيث جعلوا الانفتاح على اللاوعي أكثر تمددا من الاستعانة بالوعي ، والجديد أيضاً هو معالجة صراعات الجديد والقديم وتحديداً في ظاهرة التجريب المسرحي ، وذلك في مشهدية (إنسان معاصر) لعزيز الساعدي .

وعند الاستعانة بشكل الميلودراما ، جمع حامد الزبيدي في مشهديته (أحلام الجماجم) ما يمثل ثوابت شخصيات المسرحية الميلودراميا (ممثل للخير – ممثل للشر – المنافق – والبطولة للأشباح الذين مثلوا الشعوب المغلوبة عبر التاريخ) ، والجديد أن الكاتب قدم مشهده المسرحي في جو أسطوري مدعوم بأيقونات تعبيرية ، كالشجرة اليابسة العجيبة في قوتها والتي تتوسط الجن ، وصعد بجذور الصراع الإنساني السرمدي (هابيل ≠ قابيل) ، فضلاً عن انزياحات تعبيرية لم تكن ترفاً تعبيرياً بقدر ما كانت مفجرة لمعانٍ وجودية ...

ثانياً : لاحظت الباحثة تصاعد العناية بالمسرح المشهدي القصير وانتشاره في المنطقة العربية – على السواء – . ويبدو أن ذلك كان بسبب اجتياح تيار التجريب المسرحي من ناحية ، وتوافق قصر وإيجاز المسرحية المشهدية مع إيقاع العصر العولمي المتسارع وفكر الحداثة ... .

ثالثاً : وتسجيل الباحثة استثمار رواد المرحلة الثانية لظاهرة تراسل الفنون بشكل احترافي متصاعد ، وعلى سبيل المثال وجدنا تراسلاً واضحاً عند صلاح القصب في مشهد يته (ساعات محملة على سفن محروقة) ، حيث تراسل بمشهده المسرحي مع فنون : الشعر والرسم والسينما .. .

رابعاً : قدم رواد المرحلة الثانية تشكيلات جديدة للزمن في مسرحياتهم المشهدية بدايةً بعدمية الزمن ومروراً بالزمن الأسطوري والفنتازي .. ووصولاً بالجمع بين زمنين (الآني وزمن الحملة الفرنسية في مشهدية أحمد الدسوقي المعنونة ب "فتاة فوق طابية" ..) .

خامساً : وصف المسرحية المشهدية بالقصيرة سيطر على عنوانات رواد المرحلة الثانية ووصل الأمر إلى عنونة المشهدية نفسها بـــ (مسرحية قصيرة جداً جدا) . واكتشفت الباحثة أن المسرحية المشهدية نفسها منها المشهدية القصيرة ، ومنها المشهدية القصيرة جدا ، وكأن الظاهرة المسرحية تحاكي ما آل إليه فن القصة القصيرة فالقصة القصيرة جداً .

سادساً : زاحمت الأفكار الوجودية الموضوعات الاجتماعية ، واعتقد أن فكر الحداثة وما بعد الحداثة له دوره التأثير القوي في هذا التوجه الوجودي والسياسي المعاصر .

سابعا : على الرغم من هذه الفروق بين مرحلتي الإرهاصات والريادة الأولى ومرحلة الريادة الثانية ، إلا أنني أعتقد أن جل التحديثات الشكلية والموضوعية جاءت بسبب المؤثرات الفكرية والحضارية التي استأثرت بفنون الألفية الجديدة ، وأصبح المسرح من أسرع الفنون استجابةً للتحولات الحضارية ، وذلك بسبب عناية المسرحيين في مصر والعالم بالمسرح التجريبي ... .

ومن ناحية أخرى يمكننا القول بأن الفروق المحدودة بين المرحلتين تدل على البداية القوية لمرحلة الرواد في منتصف القرن العشرين ، وبسبب الدوافع المتباينة لكتابة المسرحية المشهدية في المرحلتين .

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

وكما ذكرت في تصديري لهذا البحث أن السرعة بين الفكرة وتنفيذها ضاقت مساحتها الزمنية ، فهذا ينطبق على ظاهرة الكتابة للمسرحية المشهدية ، فهي فترة قصيرة جداً قد تصل إلى أقل من أربعين عاماً وجدت وتطورت بشكل لافت للنظر ... ، وهذا يدل على توافق الإبداع المسرحي العربي مع تسارع الإيقاع للحضارة الإنسانية العولمية السيبرينية الآنية . لم نعد في حاجة لقياس الحراك الإبداعي المسرحي بين أرسطو وكورني بعشرات القرون ، ولم نعد بحاجة إلى التحول من كورني إلى المسرح الواقعي بمئات السنوات ... . بالفعل أصبح فن المسرح والإبداع المسرحي بمفرداته وبمحاولات التجريب المسرحي أدخل في القرية الكونية ، ثم استجاب – إبداعيا – للحضارة العولمية الرقمية الآنية التي تحولت من قرية كونية إلى شاشة صغيرة زرقاء .. . ! .

* * *

خامسا : خاتمة البحث

انصب جل اهتمام النقاد والمؤرخيين المسرحيين منذ النصف الثاني للقرن العشرين على المسرحية القصيرة، ثم وضحوا أن المسرحية القصيرة هي مسرحية الفصل الواحد بتعدديته المشهدية ، لكن الباحثة أدركت أن كثيراً من النصوص المسرحية المعاصرة لا ينطبق عليها مسرحية الفصل الواحد ؛ لأنها اعتمدت في بنائها الفني على المشهد الأحادي المحدود الذي لا يتفرع ولا يسمح بالاستطراد أو التوسع ، وهذا ما دفع الباحثة إلى تخصيص هذه الدراسة المدعومة بتحليل فني معلوماتي لدراسة مرحلة جديدة في سياق تاريخ الإبداع المسرحي ، وهي مرحلة المسرحية المشهدية القصيرة والآخرى القصيرة جداً ، ولذلك عنونت دراستي بـــ (المسرحية المشهدية . جمالياتها الفنية وخصائصها البنائية) وقد تناولت ظاهرة المسرحية المشهدية من خلال مرحلتي الريادة الإرهاصية الأولى في منتصف القرن العشرين ثم مرحلة الاكتمال مع رواد المرحلة الثانية التي شهدت التطور الفني النوعي للمسرحية المشهدية في بدايات القرن الحادي والعشرين .

وقد توصلت الباحثة إلى جملة من النتائج أبرزها :

أولاً : المسرحية المشهدية القصيرة والقصيرة جداً نوع متفرع من فن المسرح وجاء مدفوعاً بمبررات فكرية حداثية ، ومسببات حضارية آنية معاصرة ... .

ثانياً : اختلفت دوافع الريادة الإرهاصية في منتصف القرن العشرين عن دوافع رواد المرحلة الثانية في مطلع الألفية ٢٠٢٠ . ومن ثم اختلفت

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

آليات التنفيذ الإبداعي وشكوله الفنية التي استوعبتها المسرحية المشهدية (مسرحية المجلة – مسرحية الصورة – المنودراما – الميلودراما ...) .

ثالثاً : عظمت المسرحية المشهدية من الإفادة الكبيرة من تيار تراسل الفنون ، وتراسلت المسرحية المشهدية مع فنون الشعر – السينما – الفنون التشكيلية – الفنون السردية .

رابعاً : تحولت موضوعات المسرحية المشهدية من الموضوعات الاجتماعية مع جيل الريادة الإرهاصية إلى الموضوعات الوجودية والسياسية مع الجيل الثاني في مطلع الألفية الثانية ٢٠٠٠ .

خامساً : لم تأت المسرحيات المشهدية في شكل واحد وإنما استعانت بشكول مسرحية قبلية وأخرى حدثية ،ولكنها حملت خصوصية متطلبات الإيجاز ، فبينما كثرت شكول ما يسمى بمسرح الجريدة في الريادة الإرهاصية ، قد كثرت مسرحيات الصورة والموضوعات الوجودية في منتوج رواد المرحلة الثانية الآنية ، وكانت لمحاولات التجريب المسرحي مع فكر الحداثة الدور المؤثر في تطور المسرحية المشهدية القصيرة والأخرى القصيرة جدا .

سادساً : كانت فلسفة الثنائيات الضدية البنيوية ركيزة إبداعية مشتركة في بنية المسرحية المشهدية التي اعتمدت بشكل كبير على خاصية المفارقة المستثمرة لخاصية الثنائيات الضدية والتي سيطرت على كثير من بناءات المسرحيات المشهدية ، وكأنها أقصر الوسائل المساعدة على تنفيذ فلسفة الإيجاز والاختزال الفني في المسرحية المشهدية .

سابعاً : اختفت البنىة المسرحية الكلاسية(بداية – وسط – نهاية) ؛ لأن كتاب المسرحية المشهدية غالباً ما نجحوا في تحديد جديد لزاوية الاختيار الإبداعية ، فبعضهم يبدأ من لحظة الذروة ، والبعض يبدأ من لحظة التنوير ، والبعض يعتمد على النهاية المفتوحة ... ولعل هذا ما ساعدهم على إجادة التكثيف الفني ، والنجاح في حرفية الاختزال في بنية المسرحية المشهدية .

ثامناً : المسرحية المشهدية – داخلياً – جاءت في نوعين : المسرحية المشهدية القصيرة ، والمسرحية المشهدية القصيرة جداً . ومازالت المسرحيةالقصيرة جدا قليلة نسبيا .

تاسعاً : من السمات البنائية المميزة للمسرحية المشهدية تفعيل النص الموازي والإرشادات المسرحية ، التي وسعت لوجود القارئ الإيجابي المنتج – في المرحلة الريادية الثانية – من ناحية ، ووسعت للتراسل وتداخل السرد في الحوار من ناحية أخرى .

عاشراً : مع الموضوعات الوجودية ، وجدنا تشكيلات متميزة للزمن المسرحي بدايةٍ بعدمية الزمن ، وثنائة الزمن ومروراً بالبنى الأفقية والأخرى الرأسية .. ، مع التوحد في الإيجاز الزمني ، والذي وصل إلى حد اللحظة المنفتحة بالزمن الفني والنفسي لتستغرق المشهد المسرحي . وبقى الفضاء المسرحي أحادياً ولم يتعدد في كل النماذج المسرحية – مصدر الدراسة – .

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

وتوصي الباحثة بدراسة ظاهرة المسرحية المشهدية ومتابعتها بدراسات : تاريخية و إحصائية وببلوجرافية ؛ لأن المسرحية المشهدية تتفرع الآن – إلي فرعين : المسرحية المشهدية القصيرة ، والمسرحية المشهدية القصيرة جداً . واعتقد أن جدية الدرسات في المسرح التجريبي سوف تستكمل ما بدأه هذا البحث من رصد أولي لتاريخ المسرحية المشهدية وتحديد خصائصها الفنية وجمالياتها البنائية.

* * *

سادسا : المصادر والمراجع

أولاً : مصادر الدراسة * :

١- الإبياري ، أبوالسعود = آه ، الكواكب ٦/ ١٠/ ١٩٥٣ .
= النمرة غلط ، الكواكب ، ٢١ / ٠٩/ ١٩٥٤ .
٢- بشير ، هشام ، Gin are the reason ، موقع الكتروني : مجلة منتدى الفنون المسرحية ، مراجعة في ٩/ ٠٢ / ٢٠٢٠ .
٣- جبار ، عبدالسادة ، وأهلية . نصوص مسرحية ، بغداد : مؤسسة ثائر العصامي للنشر ٢٠١٩ : (قامة الأشجار صـ ٦ ، قواعد اللعبة صـ ٢١)
٤- خيري ، بديع : = حارة سيبويه ، نشرت الكواكب ، في ٢٢/ ١١/ ١٩٥٤ .= العصر الحديث ،نشرت الكواكب ، في ٥/ ٠٢ / ١٩٥٥ .
٥- الدسوقي ، أحمد إبراهيم ، فتاة فوق طابية ، موقع إلكتروني : موقع الناقد العرقي ، نشرت المسرحية في ٣/ ٠٧/ ٢٠٢١ . مراجعة الموقع في ٢٠٢١/٨/١ .
٦- ذات الفستان الأخضر ، بدون ، موقع إلكتروني : https:// www.Sayidaty.net ، نشرت ٢/ ٠٣/ ٢٠٢١ ، الشركة السعودية للأبحاث والنشر . مراجعة الموقع في ٢٠٢١/٨/١٠
٧- الزبيدي ، حامد ، أحلام الجماجم ، موقع الكتروني : مجلة منتدى الفنون المسرحية ، نشرت في ١٧/ ٠٩/ ٢٠١١ . مراجعة الموقع في ٢٠٢١/٣/١٦ .
٨- الساعدى ، عزيز جبر ، إنسان معاصر ، موقع الكتروني : مجلة منتدى الفنون المسرحية .
مرجعة الموقع في ٢٠٢١/٨/١٧ .

---

* * بعض مصادر هذه الدراسة هي مسرحيات (يوسف وهبى – الإبياري – بديع خيري) قد أعيد نشرها في كتاب د. نبيل بهجت المعنون بـ (المسرحيات القصيرة في المسرح المصري . دراسة ونصوص) والصادر عن الهيئة العامة للكتاب بمصر ٢٠٢٠

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

٩- الفقي ، السعيد إبراهيم :
= ظهور عميل ، موقع الكتروني لرابطة أدباء الشام ، https:// www.odabasham.net مراجعة الموقع في ٢٠٢١/٢/١٧
= مسرحية قصيرة جداً جداً جداً ، الموقع الاكتروني السابق . مراجعة في ٢٠٢١/٨/٧
١٠- القصب ، صلاح ، ساعات محملة على سفن محروقة ، ٣ سيناريوهات صورية ، موقع الكتروني : مجلة منتدى الفنون المسرحية . مراجعة الموقع في ٦/٦/ ٢٠٢١ .
١١- وهبي ، يوسف :
= بدون كلام ، الكواكب ٣/ ٠٦/ ١٩٥٢ .
= القربان ، الكواكب ١٦/ ١١/ ١٩٥٤

ثانياً : المراجع :

١- إلياس ، مارى – وقصاب ، حنان ، المعجم المسرحي ، بيروت : مكتبة لبنان ، ناشرون ١٩٩٧.
٢- بلبل ، فرحان، النص المسرحي . الكلمة والفعل، دمشق : منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ٢٠٠٣ .
٣- بهجت ، نبيل ، المسرحيات القصيرة في المسرح المصري . دراسة ونصوص ، القاهرة : الهيئة العامة للكتاب ٢٠٢٠ .
٤- بوزنية ، جيلانى ، جمالية الإيجاز عند ابن البناء المراكشي .
٥- الجرجاني ، عبدالقاهر ، دلائل الإعجاز .. ، بيروت : دار الكتب العلمية طـ ١ .
٦- جمعة ، مصطفى عطية ، أصداء ما بعد الحداثة . بحوث في الشعر والفن والتاريخ ، القاهرة : شمس للنشر والإعلان طـ ١، ٢٠١٩ .
٧- حمادة ، إبراهيم ، معجم المصطلحات الدرامية المسرحية ، القاهرة : دار المعارف

٨- ساروت ، نتالى ، انفعالات ، ترجمة فتحي العشري .
٩- عانوس ، نجوى إبراهيم ، دراسات في سيمياء المسرح . ترجمة ودراسة وتعليقات ، القاهرة : مؤسسة الطوبجي للطباعة والنشر . تنزيل اليكتروني .
١٠- العانى ، يوسف ، المسرح القصير ، الكويت : سلسلة المسرح العالمي، المجلس الوطني للثقافة والفنون ، عدد سبتمبر – نوفمبر .
١١- قصب ، صلاح ، مسرح الصورة بين التنظير والتطبيق ، الدوحة ٢٠٠٣
١٢- لوس ، بـ . رولاند ، مسرح الفصل الواحد نمط محدد ، ترجمة سعد الحسيني ، دائرة الشئون الثقافية ببغداد ، ١٩٨٢ .

ثالثاً : الدوريات العلمية :

١- أبوالعلا ، عصام الدين ، دراما الفصل الواحد بين التنظير والتطبيق ، مجلة المسرح، القاهرة : الهيئة العامة للكتاب عدد ١٤ لسنة ١٩٩٠ .
٢- علقم ، صبحة أحمد – والعنوم ، مها محمود ، النص المسرحي القصير في الأدب العربي الحديث . نماذج منتخبة ، حولية العلوم الإجتماعية الإنسانية بجامعة الزيتون الأرنية ، مجلد ٤٤ ، عدد السنة ٢٠١٧ .

رابعاً : المواقع الالكترونية :

١- مجلة منتدى الفنون المسرحية – موقع الكتروني – .
٢- موقع رابطة أدباء الشام https://www.adabasham.net موقع الناقد العراقي .
٣- https://www.Sayidaty.net .
٤- مواقع عربية : https://www.indebdndant.net .
٥- موقع ميدل إيست أونلاين https://www.meo.net .

والحمد لله رب العالمين . . .

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

فهرس الموضوعات

م	الموضوع	الصفحة
١-	ملخص	١٣١٠١
٢-	Abstract	١٣١٠٢
٣-	مقدمة البحث	١٣١٠٣
٤-	أفق التوقعات البحثية:	١٣١٠٦
٥-	نص البحث :	١٣١٠٨
٦-	المسرحية المشهدية – تدقيق المصطلح - :	١٣١١٥
٧-	أوليات المسرحية المشهدية :	١٣١١٩
٨-	الخصائص الفنية للريادة المرهصة للمسرحية المشهدية :	١٣١٣١
٩-	رواد الجيل الثاني من كتاب المسرحية المشهدية :	١٣١٣٤
١٠-	خاتمة البحث	١٣١٦٣
١١-	المصادر والمراجع	١٣١٦٧
١٢-	فهرس الموضوعات	١٣١٧٠

تم بحمد الله