المجلد السابع والعشرون للعام ٢٠٢٣م
حولية كلية اللغة العربية للبنين بجرجا

ثلاثة نصوص مسرحية
للأستاذ حسين أحمد الزيداني
دراسة فنية في مجموعة ذاكرة البندول

Three theatrical texts
by Professor Hussein Ahmed Al-Zaidani An art study in the pendulum memory group

بقلم الدكتور

أحمد بن علي بن أحمد آل مريع عسيري

أستاذ الأدب والنقد المساعد في كلية العلوم الإنسانية
قسم اللغة العربية وآدابها / كلية العلوم الإنسانية
جامعة الملك خالد في أبها، السعودية

العدد الرابع (إصدار ديسمبر ٢٠٢٣م)

رقم الإيداع بدار الكتب المصرية ٦٩٤٠/٢٠٢٣م

بسم الله الرحمن الرحيم

ثلاثة نصوص مسرحية للأستاذ حسين أحمد الزيداني
دراسة فنية في مجموعة ذاكرة البندول

أحمد بن علي بن أحمد آل مريع عسيري

قسم اللغة العربية وآدابها / كلية العلوم الإنسانية ـ جامعة الملك خالد في أبها، السعودية

البريد الإلكتروني : aamoraea@kku.edu.sa

الملخص

يُعنى هذا البحث بدراسة المجموعة المسرحية "ذاكرة البندول" ٢٠٢٢م، التي كتبها الشاعر حسين الزيدان. وهي مجموعة نثرية، تضم ثلاثة نصوص قصيرة، تتنوعت بين ثلاث صيغ مسرحية، وهي: المونودراما، والديودراما، والتريودراما. تحاول الدراسة مقاربة تجربة الكتابة الدرامية من خلال موقع التحول الفني بين الأنواع الأدبية، إذ تفهم هذا الانتقال من خلال العلاقة بين الفنون التي أخذت في الانفتاح والتداخل بسبب تعقد الحياة اليوم، وارتفاع الوعي بوظيفة الفن وخصوبته. ولذلك تباشر قراءة النصوص قراءة فنية بصفتها نصوصًا مسرحية قبل كل شيء، لأنها تحرص على رصد محاور التجربة من داخل العمل ذاته وليس من خارجه. وقراءة النصوص قراءة رأسية وليست أفقية لتتبع المقومات الفنية في امتداداتها داخل الأعمال الثلاثة، التي اتصفت بالتقارب الزمني في كتابتها، وبالتنوع في عناوينها ومضامينها. لقد تناولت النصوص قضايا إنسانية عميقة وجوهرية، وبحثت في إشكاليات وجودية على صعيد الفرد والمجتمع، كان الزمن هو المفردة الوجودية التي شغلت ملامح هذا الإنسان وعلاقته بذاته وعلاقته بالآخر. وتشكل الحدث الدرامي من تشابكات فنية كونت نسيج المسرحيات، التي حملت رؤيا عصرية أبرزت المعاناة النفسية التي يعيش تحت وطأتها إنسان هذا العصر، وتجلت هذه المعاناة في مفاهيم مثل الحزن والخوف والغربة والقلق، والتحمت مع المدركات الوجدانية العميقة، فكانت الشخصيات في النصوص حيوية ومتدفقة، من خلال لغة تفاوتت في مستواها تبعاً لتفاوت الحوار الذي عكس مفهوم الزمن الوجودي في تلك النصوص. ومن هنا كانت أسئلة البحث تتحرك بين النوع والبناء الدارمي بما فيه من عناوين ومقدمات وتشكيل للحدث، وتجسد للغة، والحوار والشخصيات.

الكلمات المفتاحية: المسرح، حسين أحمد الزيداني ، ذاكرة البندول

Three theatrical texts by Professor Hussein Ahmed Al-Zaidani An art study in the pendulum memory group

Ahmed bin Ali bin Ahmed Al Marya Asiri
Department of Arabic Language and Literature / College of Humanities - King Khalid University in Abha, Saudi Arabia.
Email: aamoraea@kku.edu.sa

Abstract

This research aims to study the theatrical collection "Memory of the Pendulum 2022" written by the poet Hussein Al-Zaidan. It is a prose collection including three short texts that vary between three dramatic forms: Monodrama, Diodrama, and Triodrama. The study tries to approach the experience of dramatic writing through the artistic transition between literary genres. This transition is understood through the relationship between them, which has become more overlapping due to the complications of modern life and the increasing awareness of the function and fertility of art. Therefore, the study involves reading the texts as dramatic ones first and foremost, as it seeks to monitor the axes of the experience from within the works themselves, not from outside them. The study reads the texts vertically, not horizontally, in order to trace the artistic elements in their extensions within the three works, which are characterized by temporal convergence in their writing and diversity in their titles and connotations. The texts dealt with deep and essential human issues and investigated existential problems at the individual and social levels. Time was the existential term that occupied the characteristics of this human and his relationship with himself and with others. The dramatic event is formed from artistic interweaving that formed the plays fabric, which carried a modern vision that highlighted the psychological suffering experienced by humans in this era. This suffering manifested itself in emotions such as sadness, fear, alienation, and anxiety, and merged with deep emotional perceptions. The characters in the texts were vital and flowing, through a language that varied in its level according to the variation of the dialogue which reflects the concept of the existential time in those texts. Hence, the research questions have moved between the genre and the dramatic structure including the titles, introductions, event formations, as well embodiment of language, dialogue and characters.

Keywords: Theatre, Hussein Ahmed Al-Zaidani, Memory of the Pendulum

بسم الله الرحمن الرحيم

ثلاثة نصوص مسرحية للأستاذ حسين أحمد الزيداني[1]
دراسة فنية في مجموعة ذاكرة البندول

١- مقدمة

أن ينتقل شاعر من نوع أدبي عشقه، وتربت ذائقته الفنية وشخصيته الأدبية بين طرسه وصولجانه، وهمسه وغنائه، فاستودعه تآويه[2]، وآنسه نفيه وإثباته[3]؛ فيرحل عن تخومه ليحط في عالم آخر مسكون بالمواضعات، التي اصطلح عليها خلال قرون من مسيرته الطويلة، فإنه –

(١) الأستاذ حسين بن أحمد الزيداني، شاعر وأديب سعودي من محافظة رجال ألمع بمنطقة عسير، متخرج في قسم اللغة العربية بجامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية- فرع الجنوب (عسير) ١٤١٤. وعمل معلما ورئيسًا للإعلام التربوي بتعليم رجال ألمع، وله مشاركات وإسهامات في الحركة الأدبية والأنشطة الاجتماعية في المحافظة وخارجها. يرأس اللجنة نادي أبها الثقافية، التي تُعنى بالحركة الأدبية في المحافظة، منذ افتتاحها قبل أكثر من خمس سنوات، وهو رئيس لجنة الطباعة بنادي أبها الأدبي، وأمين جائزة الشيخ الدكتور علي الألمعي للتفوق الدراسي، وعضو في لجنة المسرح بجمعية الثقافة والفنون بأبها. وكتب أكثر من ١٠ أوبريتات قدمت جميعها في مناسبات وطنية متنوعة من ١٤٣٠هـ، وأشرف وحكم عددا من المسابقات المسرحية والشعرية، له ديوانان منشوران: ديوان تآويه ٢٠١٦م، وديوان ليس إلا ٢٠٢٠م، ومجموعة مسرحية نشرت مؤخرا بعنوان ذاكرة البندول ٢٠٢٢م. (ينظر: د. صالح أبو عراد وآخرون: موسوعة إصدارات نادي أبها الأدبي (قسم الكتب): ج١ ص ١٥٣، نادي أبها الأدبي، أبها – السعودية، ١٤٣٨هـ – ٢٠١٧م. وسيرته المخطوطة بحوزة الباحث).

(٢) إشارة إلى ديوانه الشعري الأول "تآويه" صدرت طبعته الأولى عن نادي أبها الأدبي، أبها- السعودية، عام ٢٠١٦م.

(٣) إشارة إلى ديوانه الشعري الثاني "ليس إلا.." صدرت طبعته الأولى عن دار الانتشار العربي، بيروت-لبنان، عام ٢٠٢٠م.

وإن لم ينفصل عن الأدب ولا عن الفن- قد انتقل إلى شروط ورسوم غير ما اعتاده، إلى عوالم تباين في مرائيها ما ألف أن يراه الشاعر، ومواقع للتكلم لم يسبق له أن استقلها. وهي بلا شك لا تمنحه في يسر وسهولة من الفرصة ما كان يغنمه منها بصوت الشاعر وغنائه، لأن الانتقال في تجربة شاعرنا كانت إلى ما يقابل الشعر حقيقة وهي الدراما: عالم الفعل..

إنه جنس آخر له أبعاده وقسماته، هو المسرح النثري. ولو كان المسرح شعرياً لربما كان التلقي مختلفاً بعض الشيء، ولكنه تحول إلى مسرح نثري؛ بما يحمله من أدوات مختلفة على صعيد النوع والأدوات وعلى صعيد اللغة والتعبير. قد يكون هذا الانتقال ضروريا للمبدع، حتى يضيف لتجربته الإبداعية أبعاداً أخرى يمُكنها أن تتداخل – من ناحية – ويُمكنها –أيضاً- أن تُعمق هذه التجربة اتكاء على ما بين هذه الفنون من مفاهيم فنية وإنسانية مشتركة. ولكنها في الوقت ذاته قد تكون تبديدًا لطاقته ومأزقًا كبيرا في تجربة الفنان وتاريخه.

وكل ذلك يحضرنا ونحن نلمّ بتجربة الكتابة المسرحية للشاعر الأستاذ حسين الزيداني؛ من خلال مجموعته المسرحية "ذاكرة البندول" التي صدرت أواخر عام ٢٠٢٢م. إذ يُعنى هذا البحث بدراسة مجموعة "ذاكرة البندول"، وهي مجموعة نثرية، تضم ثلاثة نصوص قصيرة، تتنوع بين ثلاث صيغ مسرحية، هي: المونودراما، والديودراما، والتريودراما[١]. حيث يمكن أن

---

(١)

- المونودراما: مصطلح مسرحي، يعني: دراما الممثل الواحد، الذي يُرف على أنه مناجاة أو حوار مع الذّات، وتعبر عن الصراع الوجداني لأن الشخصية حين ينتابها التردد والحيرة تكشف عن ذاتها. وهي كلمة من جزأين: (mono)، وتعني واحداً، وكلمة (Drama) وتعني الفعل في دلالة على المسرح.. وهي مسرحية يؤديها ممثل واحد/ فرد، =

نفهم هذا الانتقال من خلال العلاقة بين الفنون التي أخذت في الانفتاح والتداخل بسبب تعقد الحياة اليوم وازدياد متطلباتها، وربما ارتفاع الوعي الذي يولد مزيدا من جرأة المغامرة وفرص التجريب. وفي جانب أخص فإن مؤرخ الدراما – كما يقول عز الدين إسماعيل[1]– لا يستطيع إهمال رافدين أساسين عندما يبحث عن المصادر التي ساعدت على قيام العمل الدرامي، وهما عنصرا الملحمة والشعر الغنائي، فمن الأولى أُخذت القصة ومن الثاني أُخذت العاطفة، وقد تلازم هذان العنصران في المسرح في تاريخه، ومن الثابت أيضا أن المسرح لم يستطع أن يستغني عن أحدهما. ولكن السؤال المهم – وقد آمن الكاتب بالمسرح أفقا فنيا له– هو المعادلة الدرامية التي

= وتركز المسرحية على شخصية واحد، وتعتمد حديثا داخليا (مونولوج) لتحرك الأحداث، وتحريك الزمن. وقد أصبحت منتشرة منذ نهاية القرن ١٨م وفي بدايات القرن ٢٠ وأصبحت نوعا يسعى لتسخير كل شيء في خدمة رؤية وحيدة للشخصية.

- الديودراما: مسرح الديودراما أو المسرح الثنائي: هو مسرح قائم على أداء شخصيتين فقط، أو هو: عرض يشتمل على اثنين من الممثلين لا غير. ويركز المسرح النموذجي منه على عنصرين مهمين، وهما الحوار بين الشخصيتين وعلى أدائهما التمثيلي.
- التريودراما: عرض مسرحي يشتمل على ثلاثة ممثلين فقط، لذلك تصنف بأنها مسرحية تقليدية– كلاسيكية.

(ينظر: باتربس بافي: معجم المسرح (ترجمة ميشال ف. خطار): ص ٣٤٣، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت– لبنان، ط١، ٢٠١٥م، محمود أبو العباس: تجارب المونودراما في المشهد المسرحي العربي: ص١٠ وما بعدها، مكتبة العبيكان، الرياض– السعودية، ط١، ت ٢٠١٠م، ينظر: سحر خُنجي: عن مسرح الديودراما (مقالة): ص ١٤، مهرجان مسرح الجامعات السعودية الأول إصدار توثيقي، هيئة المسرح والفنون الأدائية وجامعة جازان، جازان، ديسمبر ٢٠٢١م).

(١) قضايا الإنسان المعاصر في الأدب المسرحي المعاصر دراسة مقارنة: ص ٣١، دار الفكر العربي، د.ط. ت ١٩٨٠م.

يسبق إليها الكاتب المسرحي أو يقصر دونها. "المؤكد أن المؤلف المسرحي لا يريد أن ينقل إلى نفوسنا بعض المشاعر التي ينقلها الشعر الغنائي، فالقصة في ذاتها ليست درامية، والشعر العاطفي في ذاته ليس دراميًا. ومهمة الفن الدرامي ليست إبراز العاطفة في ذاتها بل إبراز عاطفة تؤدي إلى عمل! ورسالة الكاتب المسرحي ليست إبراز حادثة لذاتها، بل لما لها من أثر على النفس الإنسانية"(١)، وهنا مكمن التحدي بالنسبة للأستاذ الزيداني، إذ يصادف تجربته أمران أنها: التجربة الأولى في الكتابة المسرحية، وإن توالت في ثلاثة نصوص ضمنها المجموعة المسرحية، والثاني: أن هذه تجربة المسرحية تأتي من شاعر متشبع بالشعر قارئا وناظما.

ولا شك أن ألق المسرح كفن من جهة، وما يشهده في المملكة العربية السعودية من غزارة في التأليف، وتطوره الفني على مستوى النصوص الإبداعية، والشغف في المتابعة على مستوى التلقي، كانت سببًا في هذه المغامرة الفنية لكاتبنا. ولعل تلك العوامل مجتمعة قد منحتنا الفرصة لقراءة هذا الأثر المسرحي، والوقوف على تلك التجربة..

وقد اخترت هذه المجموعة لتكون مدونة مرجعية للبحث والقراءة لأسباب، منها:

١- أن هذه التجربة المسرحية تقع ضمن تجارب الكتابة المسرحية في منطقة عسير، وتلك التجارب لم تنل من العناية والاهتمام ما يكشف عنها الستار للقارئ والمهتم بالكتابة المسرحية. ولعل هذه القراءة تسهم في شيء من ذلك، ولو كان يسيرا، وتحرض على قراءات جديدة أكثر عمقا واستقراء.

(١) قضايا الإنسان المعاصر في الأدب المسرحي المعاصر دراسة مقارنة: ص ٣١- ٣٢.

٢- أنها معدودة في بواكير الكتابة الدرامية عند الزيداني، ولا سيما أنه معدود في الشعراء بالدرجة الأولى، وفي مقاربتها نقديًّا ما يساعد على الوقوف على مستوى تداخل الشعري مع الدرامي.

٣- أن هذه المجموعة المسرحية تتميز بالتداخل والاقتراب بين نصوصها، فهي نصوص تتحرك بين صوت الواحد والإثنين والثلاثة، وتكاد تتماها فيها الشخصيات، وتتوارد على فكرة واحدة للحدث المسرحي بمعناه الفني، وهذا يغري الباحث على معرفة الخيط الرابط بين هذه النصوص، وعلاقتها بالواقع والتحديات في حياة الفرد والمجتمع في هذا المرحلة.

٤- أن هذه المجموعة المسرحية لم تحظ بقراءة نقدية بصفتها مجموعة أو بصفتها نصوصا مسرحية مستقلة كتبت ونشرت في أوقات مختلفة.

وهذه الدراسة تحاول قراءة النصوص المسرحية الثلاثة قراءة فنية بصفتها نصوصًا مسرحية، لأنها تحرص على رصد محاور التجربة من داخل العمل ذاته وليس من خارجه، قراءة النصوص قراءة رأسية وليست أفقية لتتبع المقومات الفنية في امتداداتها داخل الأعمال الثلاثة، التي حفلت بالتقارب الزمني في إصداراتها، وبالتنوع في عناوينها ومضامينها. لقد تناولت النصوص قضايا إنسانية عميقة وجوهرية وبحثت في إشكاليات وجودية على صعيد الفرد والمجتمع، كان الزمن هو المفردة الوجودية التي شغلت ملامح هذا الإنسان وعلاقته بذاته وأيضاً في علاقته بالآخر. وتَشكل الحدث الدرامي من تشابكات فنية كونت نسيج المسرحيات، التي حملت رؤيا عصرية أبرزت المعاناة النفسية التي يعيش تحت وطأتها إنسان هذا العصر، وتجلت هذه المعاناة في مفاهيم مثل الحزن والخوف والغربة والقلق في تقنيات معبرة، التحمت مع المدركات الوجدانية العميقة، فكانت الشخصيات

في النصوص حيوية ومتدفقة، من خلال لغة تفاوتت مستوياتها تبعاً لتفاوت الحوار الذي عكس مفهوم الزمن الوجودي في هذه النصوص. ونؤكد على أن قراءتنا هذه هي نوع من التلقي لهذه التجربة، وتبقى الحقيقة مرهونة بالقراء الذين يغامرون في الوصول إليها عبر آفاق متنوعة من القراءة والتذوق.

٢- المدونة المدروسة:

المدونة المسرحية التي نتوجه لها بالعناية تتشكل من ثلاثة نصوص، كتبت في مراحل زمنية متقاربة، وهي يباب ٢٠١٢م، وظل ٢٠١٧م، وذاكرة البندول ٢٠١٨م. وقد جمعها المؤلف في مجموعة مسرحية اختار لها عنوانا هو عنوان النص المسرحي الأخير في المجموعة "ذاكرة البندول". وصدرت في طبعتها أولى، التي نشرها المؤلف منتصف عام ٢٠٢٢م في مدينة أبها المملكة العربية السعودية؛ حيث بلغت عدد صفحاتها ثمانين صفحة من القطع الصغير. وخضعت النصوص المنشورة لمراجعة من كاتبها، وطرأ على نصوصها تغيير يسير في الطبعة المنشورة، مقارنة بالنصوص الأولى للمسرحيات، التي توافرت للباحث في تواريخ الفراغ منها قبيل عرضها(١).

٣- مستوى النوع:

يختلف المسرح النثري وكذلك المسرح الشعري عن الشعر غير أن النثري أكبر اختلافا وأنأى طريقة، ويظهر جليا انحياز الكاتب للموقع الأقرب من الشعر في النماذج المسرحية الثلاثة من خلال غلبة نوعي المونودراما والديودراما. وهذان النوعان برغم أنهما نوعان مسرحيان

(١) تكرم الكاتب الأستاذ حسين الزيداني وقتذاك بتوفيرها للباحث.

معروفان إلا أنهما يقترب فيهما الصوت للذّاتية أو الفردية. إذ تقدم المونودراما صوتا دراميا واحدا وتعتمد في بنائها شخصية درامية مستوحاة وتعاني أزمة، وتنفرد تلك الشخصية بالجمهور، وساحة الفعل الدرامي لتسرد تجربتها انطلاقا من منظور أوتوقراطي يعكس أحادية الصوت المونودرامي(١). حتى أن ناقدا كنذير العظمة يصف المونودراما بأنها دراما أقنعة! ومن أبرز هذه الأقنعة قناع الذّات، فتعبر لا من خلال بنية موضوعية، ولكن من خلال ما يصفه بـ"وساوس الذّات"، وتتوسل آلياتها المناسبة كالمونولوج والديلوج، غير أنه يقرر أن هذا النوع الدرامي ينشط في عصر التحولات الكبرى في التاريخ، والانتقالات الحضارية، والتغيرات الاجتماعية المتسارعة(٢).

ويفصح بعض المسرحيين عن أنها تتميز بقدرتها على السماح بتحويل أي نص أدبي كالقصيدة والقصة والرواية وتداعى الذكريات إلى عروض مسرحية، إضافة إلى عدم احتياجها من المواهب التمثيلية النادرة إلا إلى ممثل واحد (عنصر واحد)(٣)..

وتقع الديودراما بين الدراما العادية والمونودراما، فهي من ناحية تحاكي الدراما العادية؛ لأن فيها ممثلين يلعبان الدور ويجري بينهما حوار

---

(١) ينظر: حسين علي هارف، فلسفة المونودراما وتأريخها: ص٢٤، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة- الإمارات العربية المتحدة، ط١، ت ٢٠١٢م.

(٢) نذير العظمة: المسرح السعودي.. دراسة نقدية: ص١٨١- ١٨٨، نادي الرياض الأدبي، الرياض- السعودية، ط١، ت ١٤١٣هـ - ١٩٩٢م.

(٣) ينظر: محمود كحيلة عودة المونودراما (مقالة)، موقع المجلة العربية، الرياض- السعودية، السبت ١٣أبريل ٢٠١٣م، العدد الإلكتروني:
https://www.arabicmagazine.net/arabic/articleDetails.aspx?Id=2644

متصاعد، ويدخلان في صراع خارجي يحاول كل منهما أن يكون الفائز فيه، وهي من ناحية أخرى تشبه المونودراما كونها تعتمد في جانب منها على البوح والتداعي الحر لأفكار الشخصية، حيث تؤدي المواجهة في أغلب الأحوال إلى استبطان ذاتي تستذكر فيه الشخصية ماضيها أو تبرر به أفعالها، ومواقفها من الشخصية الأخرى، كما يفعل فنان المونودراما الذي يطور صراعاً ذاتياً عن طريق الاستبطان العميق لخبايا ذاته، واستثارة لا شعوره لكي يتحدى شعوره، فيتحرك الصراع نحو الأمام، وهذه الميز الوسطية هي التي تعطي للمسرح الثنائي خصوصيته، وتجعله جديراً بالاهتمام. ولا شك أن الدراما العادية التي تسمح بتعدد الأصوات تعطي للكاتب رحابة في رسم الشخصيات وسهولة في تكييف الحوار مع كل شخصية ومواقفها، وفي المونودراما تسمح تقنية التداعي الحر الذي يخضع لمنطق الإحساس وحده، بتناقضاته وتنوع فضاءاته وسهولة انتقالاته، تسمح له بحرية التحرك والانتقال من وضع نفسي وأسلوبي إلى آخر.

أما في الديودراما فهو في مواجهة خيارين لا غير، هما تلك الشخصيتان اللتان يرسمهما على الورق، فيستبعد برسمهما كل ما يخالفهما من الشخصيات، وعليه في الآن نفسه أن يجعلهما أثناء الحوار يتقمصان أوضاع تلك الشخصيات الغائبة، فكيف يقوم بذلك من دون تناقض أو إخلال بمنطق المسرحية؟، إن ذلك يحتاج إلى حنكة وقدرة إبداعية عالية. والأمر نفسه على مستوى التمثيل، فعلى الممثل أن يكون قادراً على اقتفاء تلك الأوضاع التي رسمها المؤلف للشخصية، وأن يؤديها بكل تعارضاتها من

دون أن يخل بالملامح العامة المرسومة لهذه الشخصية، وهو تحدٍّ كبير[١]. ومن ثم ساغ لنا أن نقول إن الكاتب قد انحاز إلى مواقع نوعية مسرحية تعد الأقرب مسافة إلى تجربة الشاعر وغنائيته. وهذا ما لا تخفيه الملاحظات التي وقفت عليها قراءتنا هذه؛ حيث نجد أن صوت الذات ظل مستبطنا المسرحيات الثلاث موضع الدراسة وإن تفاوتت في ذلك.

وحتى المسرحية الثالثة في المجموعة التي تنتمي للمسرحية التقليدية شكل (التريودراما) نابعة من أزمة علاقة الذات بالزمن، وهاجس الحرية، والحاجة إلى التواصل، والقدرة على الاختيار وإنشاء الأثر. وهي وإن تنوعت فيها الشخصيات حتى لتبدو مسرحية تقليدية (من ثلاث شخصيات) فكأنما هي شخصية واحدة! جسدت على المسرح في ثلاث شخصيات متباينة؛ تمزقت إلى ثلاث شخصيات تظهر على المسرح في لحم ودم وصوت وفهم.. وتمثل كل واحدة منها مرحلة من الزمن وتحدياته التي ترتهن لها الشخصية في أزمة وجودية عميقة؛ تتمخض عن حقيقية درامية[٢]؛ تُقرأ في النص كما تُشاهد في العرض، وهذا ما يكشف عنه وعي النص بين الفينة والأخرى، أكثر من تمثيل كل شخصية من تلك الشخصيات لجيل بعينه[٣]:

(٢) : (وهو متشاغل بقضم أظافره): أية حقيقة ؟

(١) : حقيقتنا.

---

(١) ينظر: محمد ولد محمد سالم: الديودراما.. مسرح الثنائيات (مقالة)، صحيفة الخليج – الملاحق، الإمارات العربية المتحدة، ٨/٢/ ٢٠١٦م. https://2u.pw/M3d90EW

(٢) الحقيقة المسرحية هي حقيقة فنية بالدرجة الأولى وقبل كل شيء، ومن ثم فهي منفتحة على التأويل المتعدد، ولا تتأتى قراءتها إلا من خلال الوعي بالمسرح فنًّا قابلا للمقاربة وليس للأحكام القاطعة..

(٣) ذاكرة البندول: ص ٥٦ – ٥٧.

(٢) : وهل حقيقتنا واحدة ؟

(١): هي واحدة، لكنها تشظت في أكثر من شخص.. في وفيك وفي آخرين

(٢) : ذاكرتي متعبة، وأسئلتك هي القشة التي تقصمها .

(١) : سأخبرك بالتفاصيل.. لكن لا وقت لدينا الآن.. عندما نستعيد تفاصيلنا قد يعود لنا الزمن.. انتبه أقول قد.. لا شيء مؤكد

(٢): قد يعود الزمن؟ وأين ذهب؟

(١) : أنت مزعج كما عرفتك من قبل ومستفز.. لم أرد إخبارك أننا خارج الزمن.. ولم يبق لنا منه إلا ما تسمعه من فضفضة هذا البَنْدول العتيق.

إلا أن الكاتب – برغم ذلك – استطاع أن يدفع بتجربته المسرحية من الغنائية والذاتية إلى مسافة جيدة ومقدرة من موضوعية المسرح؛ وإن ظل محكوما لطبيعة الموقع/ الشكل الذي تشغله النصوص الثلاثة ولشروطه الأدائية؛ فالصوت المونودرامي الداخلي يحايث المضمر لدى الكاتب، والتحرر من ذلك يحتاج لقدرات عالية وحكمة فنية. ولا شك أن تنوع التجربة (مونودراما- ديودراما- تيودراما) ساعد الكاتب في الاقتراب من المسرحي، غير أن تقلص الأصوات التي يحفل بها المسرح عادة يمثل عبئا على مجمل البناء الدرامي في النصوص، فحتى وإن تتنوعت الموضوعات واختلفت القضايا وتعددت فإن معالجتها يكون من رؤية غير متعددة وقد تكون واحدة، كما إن التوجه لجمهور متنوع يحتاج منه تجييش مشاعره واستخراجها للتفاعل مع الممثل، ضمن حالته النفسية المتبدلة والعميقة التأثير والتي تنساب بتلقائية كشخصية وحيدة لهذا الشكل لكن عليه أن

يتماها مع المسرح التقليدي المتكامل العناصر من إضاءة وإخراج وحركة، ولعلّ هذا سبب من الأسباب التي جعلت الكاتب يهتم كثيرا بالمقدمات والإشارات المسرحية، التي يصف فها فضاء المسرح ويرسم الأبعاد السينغورافية[١] حتى يستكمل فكرة العرض المسرحي من خلال اللغة؛ وعبر استفزاز خيال القارئ، وهذا انعكس على تعميق الحضور الدرامي للنص المسرحي المكتوب.

٤- **العناوين**:

يشكل العنوان عتبة أولى رئيسة للدخول لآفاق العمل المسرحي، وهو بشكل أو بآخر يسهم في بلورة قراءة العمل وتلقيه. ومراجعة النصوص المسرحية الثلاثة يجعلنا ندرك العلاقة العضوية على مستوى الدلالة بين العناوين أيضا في علاقاتها المعنوية وتنامى علاقاتها الفنية؛ إذ تكرس لمعنى الحيرة والعجز والضياع والتشظي والغربة والقلق.

فالعمل الأول "يباب" يشير العنوان إلى الخواء والفناء والبيئة غير القابلة للحياة، حيث ينعدم فيها الصوت والأخر والعلاقات؛ فاليباب هو: "الخراب، والخالي لا شيء فيه، يقال: أرض يباب، ودارهم خراب يباب، وحوض يباب لا ماء فيه"[٢]. إن "يباب" هنا تأتي نكرة ولذلك تحيل إلى الذّات أكثر من إحالتها على موقع جغرافيا مكانية محددة.

---

(١) السينوغرافيا: كل ما على خشبة المسرح، وما يرافق فن التمثيل المسرحي من متطلبات ومساعدات تعمل في النهاية على إبراز العرض المسرحي جميلاً كاملا متناسقا ومبهرا أمام الجماهير. ينظر: د. كمال عيد: سينوغرافيا المسرح عبر العصور: ص ٥، الدار الثقافية للنشر، القاهرة– مصر، ط١، ت ١٩٩٨م.

(٢) مجمع اللغة العربية: العجم الوسيط: باب الياء ص ١٠٦٢، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة – مصر، ط٤، ١٤٢٥هـ– ٢٠٠٤م.

والنص المسرحي الثاني عنوانه "الظل"، وفيه استحضار للشخصية في مقابل الموقع اليباب، والحضور للشخصية يكون من خلال الظل أكثر المتلازمات اتصالا بالفرد ولا يمكن الانفكاك عنه إلا بالغياب التام عن الحياة.. ولذلك تربط الثقافة العربية بينه وبين فعل الإنسان ووجوده في الحياة، تقول العرب لمن مات: "ضحى ظله"(١)، أي أصابته الشمس، فكأن العنوان يتماهى مع مفهوم الوجود الذي يقابل العدم، والوجود الذي يرتبط بالاختيار والحرية والفعل. وهو معنى حاضر في المسرحيات الثلاث؛ لذلك يكتنفها قلق الوجود والعدم والحضور والغياب..

على أن اسم "ذاكرة البندول" وهو عنوان المسرحية الثالثة، وبها سميت المجموعة كاملة، يستدعي هذه القراءة أيضًا من حيث رمزية البندول، وحركته الضاغطة، وسيولته الزمانية، التي تغمر الأشياء، حيث تأتي الشخصيات في مواجهة وجودية مع ذاتها وواقعها. فالذاكرة تحيل إلى العالم الإنساني، وهي أفق على الحاضر وعلى المستقبل. وحضور الذاكرة هو بالضرورة حضور للمستذكر/ الإنسان في مواجهة الزمن وطبيعة علاقته بواقعه وما حوله. ومن هنا فإن العلاقة بين عناوين المسرحيات هي علاقة متصلة ومتنامية، فعنوان الأولى يحيل إلى العدم والخواء وكأنما يصف واقع الذّات، وعنوان الثانية يحيل إلى تشظي الذات بين الحضور والغياب، وصراعها من أجل الفعل والتجسد الحقيقي في العالم، وعنوان الثالثة يحيل إلى الزمن بصفته مقترنا بالإنساني والذّاتي وليس الزمن الفيزيائي فحسب.

(١) ينظر: المرتضى الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس (تحقيق: علي شيري): مادة ظلل ج ١٥ ص ٤٥٥، دار الفكر، بيروت– لبنان، ط١، ت٢٠٠٥م.

٥- المقدمات/ التقديمة الدرامية:

"المقدّمات" أو "التقديمة الدرامية" يقصد بهما الجزء الذي يقع في بداية المسرحية، وتكون في صيغة وصفية أو حدث أو محادثة درامية، استعراض سردي. وفي هذا المشهد الدرامي يقدم المؤلف معلومات عن مكان الفعل وزمانه، وعلاقة الشخصيات ببعضها، وفكرة عن الموضوع المعالج والخلفية الاجتماعية، وبعض الإشارات إلى أحداث سابقة، ويجب أن تكون التقديمة جزء لا يتجزأ من النص المسرحي ككل(١).

وقد صدّر الكاتب كل نصوصه بمقدمة/تقديمة استفتحها بها، وقد جاءت جميعها في النصوص الثلاثة تحت عنوان "إضاءة"(٢)، مما يعكس منهجا ورؤية كتابية مطردة. لكن اختلفت هذه المقدمات اختلافاً كبيراً على مستوى الطول والقصر. وعلى مستوى قربها من فكرة المسرحية أو بعدها عنها. المعروف أن الكتاب يصدّرون مسرحياتهم بوصف للمسرح من ناحية التركيب السينوجرافي، أو من ناحية الإشارة لفكرة تخص العمل الفني، أو الملابسات التي اكتنفت ولادة المسرحية، ولكنها هنا كانت هذه المقدمات فنية أكثر منها على صعيد الموضوع.

إن حسين الزيداني في مقدماته الثلاث لم يتبع أسلوباً واحداً، وإنما اختلفت الأساليب باختلاف المقدمات وبالتالي بعض المقدمات كانت إضاءة فنية للنص وساهمت في البناء الدرامي للمتن المسرحي، والأخرى كانت فيما يظهر لنا بعيدة عن روح العمل(٣).

---

(١) د. عمر فرج ود. منى حبرك: محاضرات في علم المسرح٢: ص ٨، كلية التربية- جامعة المنوفية، مصر، ت ٢٠٢٠م.

(٢) ذاكرة البندول: ص ٨، ٢٤، ٤٩.

(٣) لمراجعة تلك المقدمات على كل نص مسرحي، ينظر: ذاكرة البندول: ص ٨، و٢٤، و٤٩.

في مقدمة مسرحية "يباب" أنشأ الزيداني صورة بصرية رسم من خلالها خشبة المسرح، وكانت هذه الصورة مدخلاً للأجواء الروحية والذهنية للمسرحية كتب تحت عنوان (إضاءة)، وافتتحها بجملة"يفتح الستار"[١]:

يفتح الستار ممثلان يجلسان في منتصف المسرح باتجاهين مختلفين، يسند كل واحد منهما ظهره إلى ظهر الآخر، مع مؤثر على مستويين لـ(الصوت واللون).

.. يتنامى المؤثر ليتناسب مع حركة الممثلين المطردة أيضاً لوصف حالة مخاض يؤدي إلى الانشطار والتشظي واشتعال الصراع بينهما.

في هذه المقدمة أو بمعنى أدق في هذا المفتتح الذي وضعه تحت عنوان"إضاءة"[٢]، كانت الصورة، أو المشهد بمدلولاته وأبعاده الفنية تمهيداً نفسياً وشعورياً على مستوى النص من ناحية وعلى مستوى المتلقي من ناحية أخرى، وكانت عين المخرج بصيرة عند الكاتب حسين الزيداني، لأنه أعاد تشكيل الوعي البصري للمشهد مما انعكس فنياً على المسرحية إيحائياً، وأخذ المشهد بيد المتلقي يستكشف محاور العمل دراميا، وهنا كان الكاتب "يؤصل فكرة التكامل بين المؤلف الدرامي والمخرج على أساس قاعدة الصدق الفني"[٣]. لقد أضاءت المقدمة العمل إضاءة ذهنية، وألمحت إلى حالة اليباب أو الخواء الروحي، والفراغ الوجودي الذي يعيش فيه أبطال المسرحية.

---

(١) ذاكرة البندول: ص ٨.

(٢) ذاكرة البندول: ص ٨.

(٣) سيد الإمام: قشور ولباب في (حكاية سر): ص٦٩، مكتبة جزيرة الورد، القاهرة- مصر، ط١، ت ٢٠١٩م.

ويعمق هذا المفهوم الذي وظفه الكاتب في مسرحية "يباب" مقدمة نصه الآخر الذي يحمل عنوان "ذاكرة البندول"، ففي هذه المقدمة قرأ روح الأبطال التي تتأرجح في حركة بندولية مستمرة ومتزامنة دون توقف، لتكشف عن الصراع الأزلي بين الإنسان والوجود. ويتجلى الصراع في قضية الزمن، وبالتحديد عندما يحاول الإنسان استلاب لحظات بسيطة! يعود فيها إلى ذاته التي توارت تحت ضغوط تحديات الواقع المختلفة، التي تكاد تحول بين الذات والبحث عن إمكانية الفعل والتواصل الفاعل مع الآخر، والاقتراب من هويتها التي باتت مشتتة بين الحقيقة والوهم، وبين العالم الواقعي والعالم الافتراضي، من خلال وسائل التواصل الحديثة التي عمقت الفجوة بين الإنسان وأخيه(١):

يفتتح الستار... المكان غرفة مظلمة غارقة في الظلام، عدا بعض نواحيها التي تشعلها بعض الإضاءات الخافتة، في أعلى الجدار الواقع على يمين المشاهد (تحت السقف مباشرة) نافذة صغيرة أضلاعها غير منتظمة وسلم خشبي يستند على الجدار.. وفي الزاوية اليمنى كرسي خشبي قديم.. ومن الجدار الخلفي للمسرح يأتي صوت "بندول" ساعة عتيقة.. وفي الزاوية اليسرى عدد من القنينات والأدوات وكنكة للقهوة، وقدر صغير وموقد صغير... وفي منتصف الجدار الأيسر مجسم لم يكتمل.. وقطع صخرية وخشبية في منتصف المسرح.. رجل خمسيني يقف أمام المجسم وهو يمسك بأدوات للحفر ومنهمك في عمله على المجسم.. مؤثر مصاحب يوحي بالألم والقلق والتوتر مع تصاعد حركة البندول ثم اخفاض حد التلاشي ثم التصاعد مجددا أثناء العرض.. أصوات خارج المكان وهمهمات غير مفهومة تنبعث

(١) ذاكرة البندول: ص ٤٩.

من النافذة في هدوء فتثير انتباه الرجل ثم لا تلبث أن تخفت تماما فيعود إلى الانهماك في عمله.. الزمن غير محدد.. الأصوات في الخارج (تثيره هذه المرة) بشكل لافت، وهي تتهادى مع بصيص ضوء هزيل سرعان ما خبا وانقطعت الهمهمات.. يضع الأدوات من يده، موعده مع تناول كوب قهوته حان.. يتحرك ببطء لإشعال موقده الصغير لصنع قهوته، وعيناه شبه عالقتين في النافذة، وكأنه ينتظر أمرا ما.. يحمل كوب قهوته ويتجه إلى المقعد الوحيد.. في حركة تشي بمقدار ما يحمله من الهموم والأتعاب، ويحركه ليكون مقابلا للنافذة، ثم يشعل سجارته ويسحب منها نفسا عميقا وينفثه في فضاء الغرفة مع آهاته المتعبة، ثم يعقبها مباشرة بارتشاف أولى الرشفات من قهوته المرة، وهو غارق مع المؤثر الذي يعلو ويهبط متقاطعا مع صوت البَنْدول (يحدث نفسه).

نص المقدمة طويل أوردته كاملا للكشف عن مدى ملاءمتها وتفاعلها مع باقي العناصر والمقومات الفنية المسرحية الأخرى، مثل الموقف المسرحي والشخصيات والحوار والزمان. إن الكاتب نجح في أن يضع مفاتيح لمواكبة الدراما في نص "ذاكرة البندول" وإعادة تشكيل الخشبة المسرحية على هذا النحو. هو نقل القارئ والمتلقي إلى نقطة متقدمة في الوعي الباطن، ليتمكن من الالتحام الوجداني والفني والشعوري مع المفهوم الذي يريد تصويره. إنها تكشف لنا –كالمقدمة السابقة– عن عين المخرج لتكوّن هي رؤيا الكاتب في رسم المشهد الافتتاحي المركز والعميق، وكأنما يستعيض بها النص عن العرض، ويساعد القارئ والمخرج معًا في تأثيث فعل التلقي بالخيال المتجانس مع روح الكتابة.

إن مقدمة "اليباب" وبعدها مقدمة "ذاكرة البندول" أخذتا طابعاً فنياً منسجما، وهو ما لم يتوافر في النص الثالث "الظل" مع الأخذ في الحسبان، أن "الظل" كان موقعه في ترتيب النصوص زمنياً الثاني، أي أنه كتب بين نصي: يباب وذاكرة البندول، ولكنه في مقدمته على نص "الظل" يكتسي رداء فلسفيًّا سميك أخذ شكل الحكمة أو الموعظة المباشرة، وإن كان لها من ارتباط مع النص فهي وشائج فكرية فقط، توارت دونها الروح الفنية، والنص المسرحي – أولاً وأخيراً – فن مثل باقي الفنون له مسافات محددة يتماس فيها مع الفلسفة أو الفكر المباشر، ولكنه إذا خضع خضوعاً تاماً لهذا الوهج فإنه يتصلب ويكون أقرب إلى الحكمة منه إلى الواقع الحي المتعدد، واللغة المباشرة أكثر الفن(١):

الوهم يجر ضحيته إلى ويلات قاتلة.. وظلمات سحيقة، وتأويلاته إلى حيز ضيق مظلم، وسط لهيب وسياط أسئلة المرتبكة، التي تفضي به إلى حالة من الشك وسوداوية الحياة، فيلجأ إلى البحث عن مبرر خاطئ لشعور التأزم الذي يلاحقه ويفسد عليه جمال الحياة.

ونظرة عميقة على هذه المقدمة نلاحظ أن التحليل المنطقي بما يعبر عنه من أسباب ونتائج كانت هي الروح المؤطرة له وأيضاً قد يصح أن يكون ملخصاً لرؤية البطل، أو موقف الشخصية الرئيسية في المسرحية كلها، ولكن هذه المقدمة لا يمكن أن تكون تمهيداً أو مفتتحاً أو إضاءة للفكرة المسرحية، وإنما هو إسقاط خارجي على النص عامة دون أن يكون له ارتباط فني يساهم في بلورة الحدث المسرحي، ومقدمة نص "الظل" تختلف عن مقدمة النصين السابقين، إذ انسجم النصان (يباب – ذاكرة

(١) ذاكرة البندول: ص ٢٤.

البندول) إلى حد ما مع بنية العمل، وعمقا مفهوم الدراما، لأنهما اصطبغا بروح الفن وتخلصا من ثقل الفلسفة والمباشرة.

ولا شك بأن همومنا ومخاوفنا ورغباتنا تستحق أن نعبر عنها، غير أننا حين نتخذ الفن وسيلة لذلك فعلينا أن نترك له هذه المهمة؛ فالفن الناضج هو وحده الكفيل بأن يعبر عنّا وعن مثلنا وأخلاقياتنا أفضل تعبير – على حد قول نذير العظمة(١)..

ويمكن القول: إن مقدمة كل من "يباب"، و"ذاكرة البندول" تقليديتان افتتح بهما الكاتب نصوصه المسرحية بأسلوب فني لأنه نجح أن يرسم – بدقة– صورة تأويلية للمسرح وأتى من خلال هذه الصورة على تفاصيل دقيقة، مثل الملامح النفسية والجسمية للشخصيات، وتوزيع الإضاءة والتناغم بين الظل والضوء، وأيضاً التداخل الموسيقي الذي أضفى (تعبيريًّا) على المشهد الافتتاحي حيوية وحضوراً يجذب الانتباه ويشد المتلقي إلى روح العمل المسرحي.

إن ما تتضمنه هذه المقدمات من إشارات مسرحية تدل أن حسين الزيداني كان يتكئ على جميع الوسائل والتقنيات، التي تسهم في إبراز فكرته المسرحية. وكان من أبرز هذه الوسائل عين المخرج الذي يجلس في بهو المسرح! وليس كاتب نصوص الذي يجلس خلف مكتبه يخط ما تمليه عليه الأفكار المجردة، إذ المنطلقات الدرامية تفرض هيكلة خاصة للفضاء المسرحي، وشكلا دراميًّا مرتبطًا بشكل المسرح الذي يزاوجه كل فعل درامي(٢).

(١) ينظر: المسرح السعودي.. دراسة نقدية: ص ١٩٢.

(٢) ميشيل برونير، ورشة المسرح، ترجمة فتحي عشري، ص ٤٧، المركز القومي للترجمة، مصر، ط١، ٢٠١٨م.

ولعل ذلك أهم الأسباب لما تتطلبه قراءة المسرحية من جهد مضاعف، ودراية عميقة لا تتطلبها قراءة نص أدبي مستقل(١)، ما ينعكس على تباين دراسة النصوص المسرحية لدراسة النصوص الأدبية الأخرى؛ لما تتمتع به النصوص المسرحية من خصوصية العرض المشهدي؛ فالنصوص المسرحية يتميز بصفة الازدواجية في الكتابة والعرض، وأيضا بالازدواجية في التلقي بين نشاطي: (القراءة – المشاهدة) غير ما يكتنفها من لحظات متباينة للتلقي، ومن ثم توصف بأنها خطاب نصي يتمتع بمزيتين: أولاهما: هي إمكانية قراءته كنص أدبي كالنصوص الأدبية الأخرى، والثاني: مشاهدته كعرض تمثيلي على المسرح؛ هذا مما أثار بعض الإشكالات المنهجية المرتبطة بماهية النص المسرحي ومدى صلاحيته لهذه المهمة؛ ولعل من اهم هذه السمات هي فضاؤه الكتابي والتمثيلي ما اقتضى كثيرا من البحوث والمناقشات العلمية قديما وحديثا(٢)، وهذه الثنائية (النص/العرض) هي التي جعلت وضعه الأجناسي وضعا إشكاليا خصوصا "أن الطرف الأول في الثنائية يجعله قريبا من الأجناس الأدبية، في حين يجعله الطرف الثاني جزءًا مما يسمى بفنون الفرجة(٣).

(١) ينظر: د. حنان بو مالي: تشكيل اللغة وبناء الحوار في النص الدرامي: ص ١١٧، حوليات الآداب واللغات، جامعة محمد بوضياف– المسيلة– الجزائر، عدد ٦، ت ٢٠١٦م.

(٢) ينظر: أديب علوان كاظم: المسرحية المقروءة بين النص والعرض المسرحي(دراسة): ص٣٣٥، مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية، العدد ١، المجلد ١٠، عام ٢٠٢٠.

(٣) حسن يوسفي: قراءة النص المسرحي "دراسة في مسرحية شهرزاد لتوفيق الحكيم": ص ٧، مطابع أفريقيا الشرق، الدار البيضاء– المغرب، د.ط، ت ١٩٩٥م.

ولعل هذا ما حمل كاتبنا الزيداني على توفير أعتاب/ إشارات مناسبة لتخيل العروض بحيث يساعد على تأثيث القراءة بذهنية العرض المسرحي، ويوجه حالة التلقي في مرحلة القراءة والإخراج والعرض.. وهي مهمة يضطر لها القارئ لطبيعة النص المسرحي -كما ذكرنا- تقول آن أيبرسفيلد: "العرض المسرحي عمل فني أو بعبارة أدق إنتاج فني، يلعب فيه النص دورا حاسما، ولا يوجد هذا الإنتاج المرتبط حتما بوجود نص ما، كنتاج فني إلا بنقله إلى خشبة المسرح، بطبيعة الحال يمكن أن يقرأ المتلقي النص المسرحي بين "صفحات الكتاب"، ويجعل منه مادة أدبية، ومن ثم فانه يضطر إلى سد ثغراته أو بعبارة أخرى، يضطر أن يبني عرضا خياليا"(١).

ولا شك أن العرض الناجح لا بد أن يكون أساسه نصاً توافرت له كل الوسائل المسرحية سواء أكان نصاً أو عرضاً، وهذا اللون من المسرح يصفه أحد كتاب المسرح والمهتمين به بأنه "المسرح المتكامل" لأنه يجمع بين القيمة الأدبية وإمكان عرضه على الخشبة: "النص المسرحي المتكامل النص الذي يمتلك القيمة الأدبية والفكرية والفنية، ولا تنقصه القابلية لأن يمثل؛ لأنه يستوفي الشروط الدرامية الصحيحة للعرض على الجمهور"(٢)، وهذه القدرة التي تهب النصوص المسرحية هذه القدرة الفنية، يقف وراءها كاتب يعي المسرح بكل مفاهيمه وأبعاده.

---

(١) د. سامية أحمد أسعد: النقد المسرحي والعلوم الإنسانية: ١٥٧، مجلة فصول تصدر عن الهيئة العامة للكتاب- مصر، مج ٤، العدد ١، أكتوبر ١٩٨٣م.

(٢) نعمان عاشور: خالق النص.. وصاحب العرض: ص٥٦، مجلة فصول مجلة النقد الأدبي، مج٢ العدد٣، الهيئة العامة للكتاب- مصر، ت ١٩٨٢م.

ولما يقوم عليه المسرح من مقومات فنية كبيرة فإنه يمكن له أن يشكل مع اللغة الخصبة ممارسة فنية عضوية ترتفع بوظيفته ودلالته وأثره الذي يبدأ بالفن لينهض بالفكر والمجتمع، يقول الناقد والكاتب المسرحي الفرنسي أنطونين آرتو[١]:"إن المسرح لن تعاد إليه قواه المؤثرة، ما لم تعد إليه لغته". ولا شك أن ما يقصده باللغة هي اللغة المناسبة للمسرح وليست اللغة البلاغية؛ تلك اللغة الفريدة التي تتماهى بلباقة بين عناصر المسرح: الفكرة والحوار والحركة والشخصية والفضاء. فاللغة ليست فقط تصويرا للعالم بكونها مرآة للأشياء، ونسخا للواقع، إنها تشكل في كثير من الأحيان أنماطًا للتحول من إصدارات صوتية إلى أفعال تضطلع بآثار إنسانية ووظائف اجتماعية[٢]. على أن أرسطو في كتابه "فن الشعر" قد انحاز لأدبية النص المسرحي على مسرحته[٣]، وفي هذا تأكيد على قيمة النص لغة أولا بصفته أدبًا يتلقى بالقراءة.

(١) أريك بنتلي: نظرية المسرح الحديث، ترجمة: يوسف عبد المسيح ثروت: ص٤٧، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد- العراق، ط٢، ١٩٨٦م.

(٢) د. عمر بلخير: تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية: ص٩، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ت٢٠٠٣م.

(٣) ينظر: أرسطو طاليس: فن الشعر: ترجمة وتقديم وتعليق: د. إبراهيم حمادة: ص٩٩، مكتبة الأنجلو، القاهرة- مصر، د.ط. ت١٩٨٣م. وراجع: عطية العقاد: تأملات جديدة في أوراق قديمة للمسرح العربي: دراسة في المصطلح النقدي (دراسة): ص ٢١٣ ، ٢٢٧، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب- الكويت، العدد ١، مج ٢٦، ت يوليو ١٩٩٧م.

٦- تشكلات الحدث المسرحي:

هناك ارتباط عضوي بين الحدث وبين الدراما، والحدث هنا يقصد به الفكرة الفنية التي ينتخبها الكاتب ثم يبلور من خلال الأدوات الفنية، وتختلف هذه الأدوات باختلاف النوع الأدبي، فالمعالجة الفنية للحدث في المسرحية تختلف عن المعالجة الفنية للرواية، والاثنان يختلفان عن الشعر، غير أن الشعر المسرحي ينفرد بتقنيات تفوق النثر المسرحي(١). فالحدث بالمعنى الذي أشرنا إليه غير الحدوته أو القصة، ولذلك يحتاج إلى ما هو "أكثر من مجرد الإدراك الحسي أو مجرد التخزين، بل يحتاج إلى قدرة على فهم ما يجري وربطه ببعض حتى تكتمل الصورة في النهاية"(٢).

وقد تشكل الحدث – بالمعنى الذي ذكرناه– في تجربة حسين الزيداني من عدة صور ومفاهيم كان من أبرزها الزمن؛ والزمن المسرحي هو زمن فني وليس زمناً طبيعياً، الزمن الفني زمن وجودي(٣) لا يمكن إدراكه

---

(١) د. نهاد صليحة، الحرية والمسرح، ص ١٦، منشورات المكتبة الثقافية، القاهرة – مصر، ط١، ١٩٩١م.

(٢) د. عبد العزيز حمودة: البناء الدرامي: ص٤٣، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة– مصر، ط١، ١٩٩٨م.

(٣) الزمن الوجودي: هو زمن داخلي يتعلق بتجربة الإنسان في الوجود والحياة. هو زمن نسبي وشخصي، يختلف من شخص إلى آخر، ومن حالة إلى أخرى، ولا يقبل القياس أو المقارنة بالزمن الخارجي الموضوعي. هذا الزمن يعبر عن مشاعر وأفكار ودوافع الإنسان، وكيفية تفاعله مع العالم والآخرين، ويتأثر بالذاكرة والخيال والإرادة والحرية، ولا يخضع للقوانين الطبيعية أو المادية. (راجع فكرة الزمن الوجودي وعلاقته بالفن والأدب: د. عبد الرحمن بدوي: الزمان الوجودي، دار الثقافة، بيروت– لبنان، ط٣، ت١٩٧٣م، وكتابه الآخر: دراسات في الفلسفة الوجودية: ص٢٨٥– ٣١٠، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت– لبنان، ط١، ت ١٤٠٠هـ– ١٩٨٠م، ود. أحمد طالب: دلالات الزمان في الفلسفة والفر والأدب (مقالة): مج١، ص ١٣٧– ١٤٨، مجلة كلية الآداب، جامعة أبي بكر بلقادر، تلمسان– الجزائر، العدد ٢، يناير ٢٠٠١م.

بالأدوات الحسية، وإنما هو مدرك إنساني، وللفنان حدسه الخاص في تصوير الزمن؛ لأنه يجعل منه حدثاً أو بنية درامية، وعلى ذلك يكون الزمن دراميا، وهو: "ما يعني الحياة النفسية الداخلية للممثل، وما يستتبع ذلك من انفعالات ومشاعر ومونولوجات داخلية"(١). وبذلك يتحول الزمن موضوعاً أو حدثاً مسرحياً، ناهيك عن كون هذا المفهوم هو: المفردة الرئيسية التي انتظمت النصوص المسرحية الثلاث، وشكلت منعطفاً هاماً في تجربة مسرح الزيداني على امتدادها.

مثّل الزمن لغة لها قسماتها الخاصة، وظفها الكاتب في تطوّر الحدث ونموه، انطلاقاً من أن "لغة الدراما هي لغة السلوك، وليست لغة السرد؛ فالدراما تختلف عن الأشكال الأدبية الأخرى، مثل الرواية أو القصة مثلا، في أنها تقوم على الحدث، الذي يتم خلقه عن طريق الحوار، في زمن مسرحي معين"(٢)... من هنا كان الحدث هو عصب الدراما، ومن هنا أيضاً كانت طبيعة الحدث هي المدخل الأول لدراسة هذا الشكل الفني؛ لأن الحدث بمثابة الجذع الرئيسي الذي تنبثق منه المقومات الأخرى، فعندما عرف أرسطو الدراما في كتابه فن الشعر نص على أن الأصل فيها هو الحدث وليس القصة/ السرد(٣). بيد أن الحدث ينبغي أن يكون فنياً! ولو كان مفهوماً فكرياً

(١) وليد فاضل: الزمان والمكان في مسرح فرحان بلبل: ص ١١، دراسة منشورة في كتاب في تكريم الأديب والفنان المسرحي: فرحان بلبل دراسات وشهادات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق– سوريا، ط١ ٢٠٠٣م.

(٢) سمير سرحان: مبادئ علم الدراما، ص ٢٩، هلا للنشر والتوزيع، دمشق – سوريا، ط١، ت ٢٠٠٠م.

(٣) ينظر أرسطو طاليس: فن الشعر: ترجمة وتقديم وتعليق: د. إبراهيم حمادة: ص ٣٠، ٩٩، أوديت اصلان، موسوعة فن المسرح ، ج٢/ ص٤٨٩، المكتبة الانجلو مصرية، القاهرة– مصر، ط١، ت١٩٧٠م. وينظر: عطية العقاد: تأملات جديدة في أوراق قديمة للمسرح العربي: دراسة في المصطلح النقدي (دراسة): ص ٢١٣ ، ٢٢٧، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب– الكويت، العدد ١، مج ٢٦، ت يوليو ١٩٩٧م.

أو فلسفياً مجرداً؛ فإنه لا بدّ أن يأخذ في تجسده هيئة فنيّة. ولقد تجلى الزمن بصفته حدثاً في نصوص الكاتب في ظواهر متعددة من أهمها الغربة[١].

وتجذر هذا المفهوم في أعماق الشخصيات التي رسمها الكاتب الزيداني ولا بد من الإشارة هنا إلى أن الغربة هنا غربة زمانية وليست مكانية، لأنها اكتست برداء الزمن، فاستعارت منه قلقة الوجودي. وتكونت الغربة من أشياء كثيرة مثل الحيرة والخوف والحزن والقهر والكآبة، وهي مفردات كان الصراع فيها إيجابياً؛ مما جعل الدراما المسرحية متجذرة في الحوار والشخصيات، لأن الخوف من فقدان الإحساس بالزمن جعل الشخصيات في نصوص الكاتب تبحث عن ملامح وجودية حتى وإن كانت ثورة على الواقع! ففي مسرحية "ذاكرة البندول" يرتبط المصطلح، وهو العنوان – بالزمن الوجودي ارتباطاً وثيقاً، لأن البندول آلة مصغرة للزمن في تجاوزه وعنفه، كما أن لفظة الذاكرة تحيل بقوة للإنسان وخياراته وما تركه من أثر، لذلك جاء العنوان ليربط ربطاً عضوياً بين ذات الإنسان وحضوره وبين الزمن، كما يجليه هذا الحوار الذي ورد في المسرحية[٢]:

٢: ذاكرتي متعبة، وأسئلتك هي القشة التي تقصمها.

١: سأخبرك بالتفاصيل.. لكن لا وقت لدينا الآن.. عندما نستعيد تفاصلينا.. قد يعود لنا الزمن.. انتبه أقول: قد لا شيء مؤكد.

٢: قد يعود الزمن؟ وأين ذهب؟

---

(١) يراجع مفهوم الغربة ما كتبه: د. شاكر عبد الحميد: الغرابة: المفهوم وتجلياته في الأدب، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد ٣٨٤، يناير ٢٠١٢م.

(٢) ذاكرة البندول: ص ٥٦– ٥٧.

١: أنت منزعج كما عرفتك من قبل ومستفز.. لم أرد إخبارك أننا خارج الزمن.. ولم يبق منه إلا ما تسمعه من فضفضة هذا البندول العتيق.

نلاحظ في النص مدى اشتباك الفن مع الدراما (الحدث) ونلاحظ أيضاً إلى أي حد كان الزمن أداة من أدوات تطور الرؤيا المسرحية، لقد وجدتْ الشخصيةُ في مفهوم الزمن قيمة جمالية، تبلورت في الفرار إلى الذكريات الجميلة، وإنشاء عالم (وجود) مواز للعالم/ الوجود الذي يقهرها. لكن هذه الذاكرة برغم ذلك ليست ذاكرة حميمة، ولكنها ذاكرة ملتهبة بسيرورة التردد، الذي يجعل من الذات في مواجهة مريرة مع أسئلة الوجود المتوترة. وهو أيضا ما يشير إليه بوضوح عنوان المسرحية، فالعنوان يتجسد عبر مفردتين في علاقة تضايفية تكمل فيه كل من المفردتين معناها من خلال المفردة الأخرى، وكأنهما مرجأتا الدلالة الأحادية، ومرتهنتان لهذا التجلي الجديد على صعيد التركيب التضايفي، الذي يربط بينهما "ذاكرة البندول" ليصل بين الزمن وسطوته وأثره البالغ وبين الشخصية على مستوى الشعور به، ما يجعل العلاقة بينهما أكثر من ظرفية الحدث إلى المعنى الوجودي (إمكانية الفعل).. وهنا يأتي عنوان المسرحية من بوابة الذاكرة فكأن البندول محمل بإرث يتردد بينه وبين لحظة قلقة[١].

وفي هذا يتجلى دور الفن، وتبرز رسالة الفنان "فله معاييره التي يخرج بها على مألوف المعايير، وليست قيم الناس في تقدير الأشياء هي قيمته، فكأنما هو يعيش في عالم غير عالمهم، ويكابد من الخبرات النفسية

(١) ذاكرة البندول عنوان المسرحية ص ٤٧، وقد سمى المجموعة به أيضًا..

غير الذي يكابدون"[١]. انطلاقاً من موقعه الغريب الذي يجمع بين الأضداد في لحظة الإبداع، فهو يعالج الموقف الإنساني وفق إطار فني يجمع بين الخيال في أدق تجلياته وبين الواقع في أصدق حالاته.

لقد جاء الحدث الدرامي عند الزيداني في صورة وجودية قاتمة وعنيفة، شطرت الذات الإنسانية في شكل البطل عنده إلى نصفين، تعاورتها صراعات داخلية وخارجية، بل إن هذه الذات، انكفأت في أعماقها لمعالجة ثنائية الوجود والعدم/ الحياة والموت، دون أن يجد بينهما سبيلاً من سبل الهدوء والسلام، وما هذا الانشطار إلا مرآة لصعوبة الإحساس بالزمن. ولم يكن البندول رمزا خارج الإطار ليبقي على حقيقة أن الوجود الإنساني لا يتبلور إلا بتلك الأداة (البندول). كان للعنوان أثر كبير في تعميق المعنى، وتهيئة الاستجابة من موقع مكتظ بدلالته التي يريد الكاتب فـ"الكاتب المسرحي لا يصنع عنوان مسرحيته غالبا عن غير قصد أو عن عبث، ما دام أنه يضع نصب عينيه أفق توقع المتلقي، الذي يلج النص من بوابة العنوان؛ مفككاً بنيته السطحية، أو الأولية، ومؤولاً دلالاته في بنيته العميقة"[٢].

ولقد كان نعت الزمن بالغربة في افتتاحية مسرحية "يباب"[٣]، دلالة واضحة وصريحة على المقومات الروحية والوجدانية لمفهوم الزمن عند الكاتب. إذ حملت افتتاحية المسرحية من ناحية أخرى دلالة على أن الزمن

(١) زكي نجيب محمود: في فلسفة النقد: ص٣٤، مؤسسة هنداوي، وندرسو- المملكة المتحدة، د. ط. ت ٢٠٢١م.

(٢) منير الزامل: التحليل السيميائي للمسرح: ص٢٨-٢٩، دار رسلان للطباعة والنشر، دمشق – سوريا، ط١، ت ٢٠١٤م.

(٣) ذاكرة البندول: ص ٨- ٩.

يمثل بالنسبة له هاجساً يطارده فهو يزحف بطيئاً، مملاً وكئيباً، كما هو الحال في مسرحية "الظل". كما يشعر بغرابة الزمن نفسه، وبالتالي غربة الذات داخل هذا الزمن، يقول الكاتب على لسان شخصياته بأسلوب تقريري صريح[١]:

(١) زمن غريب.

(٢) غريب!

(١) نعم غريب.. فأنا مثقل بكثير من مفاجآت الأمزجة والطبائع، وفي غاية الدهشة من أولئك الذين أثقلتهم خطايا مصارعة ذواتهم للوصول إلى صياغة تواريخهم.

(صمت)

(٢) الغريب أنك لم تقل يزوّرون تاريخهم.

(١) وهذا ما أقصده.. إنهم يزوّرون ما يريدون تزويره.

في الحوار السابق سمات على صعيد الشكل، وعلى صعيد المضمون، فالجمل بسيطة، وقصيرة الفقرات، ويغلب عليها التركيز اللغوي، وتخلو من الزينة البلاغية وانعكس هذا كله على روح النص إجمالاً، فاتشحت المعاني برداء وجودي، والتبست الذات بالزمن، ومن ثمّ فهو زمن يتضمن الفردية والصيرورة من جهة أن الوجود الذاتي على صورة إمكانات لم تتحقق كلها، والزمن هو المسرح لتحقيق الذات والعمل[٢]، وهو ما أطلق عليه

---

(١) ذاكرة البندول: ص ٩.

(٢) ينظر: طريف بن عيد السليطي: منزلة الوجدان في فلسفة عبد الرحمن بدوي (مقالة)، مجلة حكمة،

https://is.gd/4PXPZD .

الوجوديون، ومنهم الدكتور عبدالرحمن بدوي الزمان الوجودي[١] وهو حالة من حالات انصهار الذات مع الزمن، وتلك الحالة خصيصة من خصائص تماسك الرؤيا في النص المسرحي عند الزيداني، فكانت صورة الإنسان الذي صورته هذه النصوص منسحقاً متشظيًا مقهوراً؛ لأن الزمن في الفن هو "زمان شعوري نفسي من حيث إنه لا يوجد مستقلاً عن خبرات وتجارب النفس الإنسانية"[٢]. ومن ثمّ قيل إن الزمن في العمل الأدبي هو نوع من تقارب الإنسان مع ذاته؛ لأن الإنسان في الفن والأدب يقترب من الزمن أكثر حتى ليوشك أن يقبض عليه[٣]! الزمن لا يكتسب قيمته الجمالية إلا حين يدخل حيز التطبيق بواسطة فنان أو اديب، كلاهما يواجه الزمن حين يريدان التعبير عن الأشياء التي هي جزء منه[٤]، ويكشف الدكتور عز الدين إسماعيل عن إشكالية العلاقة بين الإبداع المسرحي وبين الزمن بدلالاته الوجودية والفنية، حيث يرى أن الزمن في كثير من اتجاهات المسرح الحديث هو الذي يعطي المسرحية صفة الدرامية بفضل العلاقة الجوهرية القائمة بينهما وبين معطيات الزمن، وهذه العلاقة مبنيّة أساساً على نظام

(١) ينظر: الزمان الوجودي: ص ٣٥، ٩٧، دار الثقافة، بيروت– لبنان، ط٣، ت١٩٧٣م، وراجع: د أحمد طالب: دلالات الزمان في الفلسفة والفكر والأدب: ١٣٧.

(٢) د. عبير صلاح الدين: الزمن بين الفلسفة والأدب: مسرح تشيكوف نموذجًا: ص١٩، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة – مصر، ط١، ت ٢٠٠٧م.

(٣) ينظر: رابح الأطرش: مفهوم الزمن في الفكر والأدب (دراسة): ص ٨٦، مجلة العلوم الإنسانية جامعة محمد خيضر، الجزائر، العدد ٨، ٢٠٠٦م، ود.عز الدين إسماعيل: الفن والإنسان: ٢٠٧، دار القلم، بيروت– لبنان، د.ط، ت ١٩٧٤م.

(٤) ينظر: د. عز الدين إسماعيل: الفن والإنسان، ص ٢٠٧.

دقيق يومئ بالتتابع الزمني للوحدات المكانية[1]. وهي – لا شك- مواءمة تخضع لمنطق الفن، وليس لمنطق الشخصية التي تكشف في حوارها عن الخلفيات الثقافية التي صدرت عنها. ويبقى في النص السابق ملمح أساس ورئيس، وهو أن هذا الحوار كان افتتاحية نص "يباب"، فكان هو أول ما نطقت به الشخصيات، ولم يفصح الكاتب عن المقومات الثقافية لهذه الشخصيات حتى نستطيع أن نوائم بين التهويمات الفكرية، والجدل الفلسفي الذي برز أحياناً في تلافيف الحوار، وعبرت عنه جمل مثل: "مصارعة ذواتهم" و"صياغة تواريخهم" وهي تبعد قليلاً عن مستوى القارئ العادي.. لقد كانت الغربة بتعدد دلالاتها وتنوع سياقاتها إطارا للزمان في كتابات حسين الزيداني المسرحية، وجعلت منه عنصراً من عناصر الدراما في هذه النصوص.

وهناك نوع آخر من الاغتراب برز في تجربته لم ينفصل كثيراً عن الإطار الوجودي الذي أشارت إليه ملامح الزمن من خلال أشخاص منسحقين تحت وطأة عناء التفكير والبحث عن الراحة والسعادة الأبدية. النوع الآخر من الاغتراب تبلور في مسرحية "ذاكرة البندول" وتمثل في غربة جديدة تحمل من العصر ملامحه وسحناته وهي غربة شعورية، غاب فيها التواصل الإنساني وحل بديلاً عنه عالم التواصل الافتراضي، في عالم متغير سريع لا يكاد يترك فرصة للتواصل الحقيقي..

لقد تنوع المضمون في مفهوم الغربة فرفد النصوص بمضامين فنية متعددة، فكانت الغربة الذاتية للأبطال عندما فشلوا في التكيف مع الواقع المرير الذي لا يتواءم مع ميولهم النفسية أو الذهنية..، وهذا الملح الذي

(١) اينظر: د. عز الدين إسماعيل: الفن والإنسان، ص ٥٠.

نتج عنه اغتراب الأبطال، جعلها غربة عصرية لأن الحوار الإنساني قد انقطع، وصار هناك حوار من نوع آخر لا يزال إلى الآن في طور التشكل والتبلور مع الاستلاب لمنطق يمكن أن يطلق عليه منطق (الحوار الآلي)، لأن الإنسان أصبح في هذا العصر أسيراً لهذه الآلات التي استلبت منه ذاته، وبالتالي سلبت منه حسه الجمالي وسعادته، وافتقد بالتالي الإحساس بالشعور الإنساني والتواصل الوجداني، يصور هذا في مقطع معبر من خلال ثلاث شخصيات، تنوعوا في الثقافة وفي الاهتمام، الشخصية الأولى تمتهن الفن، والثانية لا مبالية، لا تهتم بما حولها، والشخصية الثالثة شاب عشريني مقبل على الحياة، لا تغادر عيناهُ شاشة الجوال. وحوار الشخصيات لن يكون هنا عن طريق اللغة فقط أو عن طريق الحوار التقليدي، وإنما سيكون دراما للأفكار والمشاعر والزمن، ومن خلال هذا الحوار يتجلى نوع جديد من الاغتراب سيكون بطله الأوحد هذا الشاب العشريني[١]:

٣: يأتيه اتصال فيأخذه: نعم.. نعم.. سأبدأ بعد قليل البث (يغلق الجوال ويلتفت إلى (٣): سأذهب وسأعود.

١: لن تستطيع الذهاب.. صرت مرتهناً، ولا بد من الخلاص.

٣: ماذا تقول؟ هل جننت؟ (يرن الجوال وينظر إليه).

١: لا تضيع وقتك.. سأجهز لك مكاناً مناسباً للقاء جماهيرك، وسأصنع لك فنجالاً من القهوة.. (يأخذه إلى المقعد الخالي في زاوية المسرح).

٣: (مضطراً): يجلس ويضع الجوال أمامه..

١: ينصرف لإعداد القهوة.. يضعها على الموقد.. ويبدأ في التوجه للكمبيوتر لتسجيل كل سكنات وحركات(٣).

---

(١) ذاكرة البندول: ص٧٣.

وبعد فترة من الأخذ والرد في حوار طويل ينقطع فيه التواصل ولا يكاد يستمع أحدهم للآخر وكأن بينهم برزخ كبير تظهر؛ شخصية الممثل (٢) قائلاً في جملة قاطعة[١]: "نعم، نحن في أزمنة مختلفة".

إن الشخصيات الثلاث انغمست في الغربة بفعل الآلة، وهنا تستدعي الذاكرة الأدبية مسرحية الآلة الجهنمية، للكاتب الفرنسي (جان كوكتو) التي أشار من خلال هذه الآلة إلى الزمن المتروك للإنسان لكي يدور في فلكه حتى الساعة المحتومة التي يندفع نحو الهلاك والعدم[٢]. على خلاف في المضمون والرؤيا، لأن آلة كوكتو قصد من ورائها (=حتمية القدر)، أما هنا فقصد الزيداني من ورائها: الآلة العصرية الواقعية المتمثلة في أجهزة الاتصال والتواصل الرقمية التقنية والعوالم الافتراضية وما يصحبها من تقنيات وآليات الاتصال والتواصل الذكية المتشعبة. كلتا الآلتين عبّرتا عن الزمن الوجودي المختلف. آلة الزمن هنا وهي البندول تضغط للإحساس بالزمن، إذ تظل الشخصيات منجذبة لها منشغلة بها على امتداد المشهد المسرحي وفي أثناء الحوار.. بحيث تكون حاضرة ضمن أفق الانتظار للمشاهد والقارئ، وكأنها إحدى الشخصيات الفاعلة في الحدث/ المسرح.. وحيث يتم تشتيت الانتباه وعكس التوتر على صفحة الحدث من خلال التباين والاختلاف، والانشغال والتشاغل فإن الزمن يتدفق عبر حركات البندول ليصنع ذاكرة متشظية ومستقبلا خاويا من إرادة الشخصيات وقدرتها على التواصل وقدرتها على الفعل لتعدد السياقات وتجاورها، وما بينها من برزخ

---

(١) يباب، ص ٦٩- ٧٠.

(٢) ينظر: فتحي العشري: كوكتو ذلك المبدع الشامل: ص٣٠، المكتبة الأكاديمية، القاهرة- مصر، ط١، ت ٢٠١٦.

الاهتمامات الذي ينأى بكل منها عن الأخرى، إضافة إلى قطيعة الاستلاب لسيولة العصر المتدفقة المتمثلة في العالم الموازي، الذي يخترق اليومي، ويخطف بالإنسان عن محيطه وشركائه.

لقد "أصبح هذا الزمن الداخلي الخاص بالإنسان، والكامن فيه، موضوعاً أساسياً للأدب الحديث"[١] وهو زمن ليس مجرداً، بل هو زمن مثقل بآليات ومفاهيم صبغت الرؤيا الفنية بمحاور جديدة، إن غربة الحصر المانعة من لحوار، الناتجة بفعل الآليات الجديدة، التي ورد ذكرها نصاً في المقطع السابق (الجوال – الحاسب) لم يكن من باب السرد الحواري، أو الثرثرة اللغوية، بل هي مقصودة لتشير إلى نوع جديد من الغربة فرض على إنسان هذا العصر.

إن دلالات الزمن التي شكلت مفهوم الحدث الدرامي في النصوص الثلاثة وسمت الموقف الفني بالقتامة والقهر، ولكن هناك لحظات إيجابية في الموقف الفني إجمالاً، مثل لحظات التذكر التي كانت ملجأ ومهرباً جابه به البطل – أحياناً – عنف هذا الزمن وصعوبته مثل شخصية الفنان في مسرحية ذاكرة البندول، وصراعه الإيجابي مع الشخصية ٢ لكي يعود إلى ذاته، والتفكير بعينين مفتوحتين، ومطالبته له بأن يكون إيجابياً، وكأن الماضي بصفته حالة من حالات الزمن مكان تصالح ومن ثم ولد حالة اطمئنان وسكينة.

(١) د. أمينة رشيد: تشظي الزمن في الرواية الحديثة، ص٨، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة– مصر، ط١، ت ١٩٩٨م.

وأيضاً عندما علق الممثل (١) على الممثل (٣) معللاً تصرفاته التي تذهب به أحياناً إلى غيابه التام عن نفسه وعن كل ما حوله يصف هذه التصرفات قائلاً:

"اندماجه بهذه الطريقة يعد اندماجاً مع الذكرى"[١].

حيث يأتي الماضي كموقع يبدو أليفًا تلجأ له الشخصية للتوازن والعودة للهيب الزمن الوجودي المتوتر.. إن التوتر هو التركيب الأصلي للوجود، ومن ثم فهو اضطراب الذات المتصلة بالزمان الوجودي؛ لأنها على اتصال بالينبوع الحي للوجود[٢].. إن دور الفنان في علاقته بالواقع هو دور إيجابي ينفث روح الأمل والطموح، وأكثر من هذا روح التغيير المتوثب والفعال. ولذلك ذهب الوجوديون إلى أن "القلق لا يكشف لنا عن هذا الجانب السلبي وحده، بل يكشف لنا أيضا عن جانب إيجابي"[٣]. لأنه كما ذكرنا يقود للتغيير، أو ما يسميه الفلاسفة الوجوديون بـ"تحقيق الإمكان" المتمثل في الانتقال من العزلة المطلقة، التي تعيشها الذات إلى الاتصال بالغير، ولا يتحقق ذلك إلا بإدراك الوجود الحقيقي (الوجود الذاتي) عَبْرَ سلوك طريقين: العاطفة والإرادة [٤].

---

(١) ذاكرة البندول: ص ٦٨.

(٢) ينظر: د عبد الرحمن بدوي: دراسات في الفلسفة الوجودية: ص٢٩٩- ٣٠٠.

(٣) د عبد الرحمن بدوي: دراسات في الفلسفة الوجودية: ص٢٩٨.

(٤) ينظر: د عبد الله الدعجاني: الزمن في التجربة الوجدانية (مقالة فلسفية)، نماء للبحوث والدراسات".

https://tinyurl.com/3vct358z

إن مفهوم الزمن الذي اتكأ عليه الكاتب لبلورة الحدث المسرحي جاء منسجماً مع باقي العناصر الفنية الأخرى، فوسمها بسيماء القلق والحزن والخوف، فحملت اللغة والشخصيات والحوار مقومات هذا الزمن.

٧- اللغة والحوار

- **اللغة**:

اللغة المسرحية هي التي يستطيع الكاتب من خلالها أن يقدم أشخاصه، ويحدد ملامحهم الوصفية التشخيصية جيدا[١]. وهي تختلف عن اللغة في باقي الفنون الأدبية مثل الشعر أو السرد اختلافاً ملحوظاً، لأنها تكسب العمل المسرحي صفة الدراما، ودائماً ما تكون هذه اللغة في حالة اشتباك وصراع فني مع باقي المقومات؛ فاللغة في النص المسرحي والنثري على وجه خاصة ليست هدفاً في حد ذاتها. فـ"المسرحية النثرية يؤلفها أولئك الذين هم كتاب نثريون بطبيعتهم، أعني كتاب لا تهمهم اللغة إلا بوصفها أداة صالحة لما يتوخونه من الاتصال الذهني ونقل المعلومات"[٢].

إن اللغة في المسرح تعتمد على التوظيف الحيوي لمفرداتها في بلورة الموقف، وفي الكشف عن كنه الشخصيات ومرتكزاتها الذهنية والثقافية والاجتماعية، ومن ناحية أخرى هي نواة فن الحوار الذي ينتج المعنى المسرحي "لذا فإن واجب الكاتب المسرحي في المقام الأول أن يدرك خطر اللغة، إدراكه لخطر الحوار ذاته"[٣].

---

(١) نادر عبد الخالق: آفاق المسرح المعاصر: ص١٥٢، دار الوفاء، الإسكندرية- مصر، ط١، ت ٢٠١٢م.

(٢) مارجورى بولتن: تشريح المسرحية (ترجمة: دريني خشبة): ص ٢٣٥، وكالة الصحافة العربية ناشرون، القاهرة- مصر، ت ٢٠٢٠م.

(٣) د. إبراهيم السعافين: أصول الدراما ونشأتها في فلسطين: مج٢، ص ١٨٣، مجلة فصول، العدد ٣، ١٩٨٢م.

صحيح أنها تعد القاسم المشترك بين الفنون كونها آلة من آليات إنتاج المعنى، ولعلنا في هذا السياق نستذكر مقولة أرسطو عن دور اللغة المشترك بين الفنون، حين يقول: "التعبير عن أفكار الشخصيات بوساطة الكلمات، وجوهرها هو نفسه في كل من الشعر والنثر"(١). وهو يقصد بالكلمات هنا اللغة مجردة من سياقاتها الفنية، إلا أنه – من المفترض – أن يعي الكاتب المسرحي أن اللغة الشعرية لها خصائص ومواصفات تختلف عن لغة المسرح النثري، وإن كان أرسطو يتحدث إجمالاً عن اللغة المسرحية التي كان يكتب بها اليونانيون القدماء نصوصهم المسرحية، لأن المسرحية كانت في الأصل شعرية عندهم، أما المسرح النثري الحديث فله استخداماته اللغوية التي تختلف عن الشعر كما تختلف أيضا عن الاستخدامات اللغوية في كل من الفنون النثرية الأخرى، ولذلك رأى غنيمي هلال(٢) أن على المؤلف المسرحي أن يضع نصب عينيه الفكرة التي تبرز مقولته، وطبيعة الشخصية التي تنطق بهذه المقولة، وأثرها المتوقع في تصوير الموقف والأحداث. فـ"المسرح يستعين باللغة خاصة! لأن له فيها عوضا عمَّا حرمه من الحركة وتنويع المناظر، وكثرتها في أشرطة الخيالة"(٣). والناقد هنا يقارن بين المشهد المسرحي والمشهد السينمائي (الخيّالة)، لأنه وجد أن

(١) أرسطو طاليس: فن الشعر: ترجمة وتقديم وتعليق: د. إبراهيم حمادة: ص٩٩، مكتبة الأنجلو، القاهرة– مصر، د.ط. ت١٩٨٣م.

(٢) ينظر: د. محمد غنيمي هلال: في النقد المسرحي: ص ٥٧– ٥٨، دار عودة، بيروت – لبنان، ط١، ت ١٩٧٥م، وينظر أيضًا: والمسرحية بين الشعر القديم والجديد (مقالة)، ص ٢٥، مجلة الكاتب، العدد ١٤، القاهرة– مصر، ١٤/ ٥/ ١٩٦٢م.

(٣) د. محمد غنيمي هلال: السابق: ٥٧، والمسرحية بين الشعر القديم والجديد (مقالة): ص ٢٦.

بين الاثنين وجوه اتفاق وافتراق في كثير من الجوانب، لأن السينما ابنة المسرح الشرعية بلا شك، وهي تقوم على المسرحية ابتداء(١).

اللغة التي كتب بها حسين الزيداني نصوصه المسرحية ترددت بين مستويين:

أ) – الشاعرية حيث اكتست اللغة بمسحة شاعرية، وغلب عليها التصوير والإيحائية، ظهر ذلك في مسرحية "الظل" فجاءت الألفاظ في كثير من المقاطع تفيض بالعاطفة وتتوشح برداء الشعرية. ففي هذا المقطع مثلا يخاطب فيه البطل ظله يقول(٢):

يضنيه الخوف والقلق من الظلام.. فيخلد ويستكين..

(يفكر).. وجدتُ الطريقة التي تخلصني من تجسسه.

سأغذ السير وأقطع المسافات حين يخلد للنوم ليلا.

وفي النهار أحرمه لذة متابعتي، والتلصص عليّ.

(يعبر عن بعض الفرح بهذه الفكرة)

آآآآآآآهـ.. آهاتي التي ينفضها صدري كل حين.. لم تعد ذات صهيل يغري بالحياة.

صهيلها شاب في فلوات الهموم والأسى.

أشعر أنني أنفض آخرها.. من كنانة صدري.

أغلب المفردات في النص ترتبط بالمعجم الوجداني والشعري أكثر من ارتباطها بالمعجم الوجودي النثري، ولعل هذه المفردات الشعرية قد تسللت

(١) ينظر: مارجورى بولتن : تشريح المسرحية (ترجمة: دريني خشبة): ص٥، وكالة الصحافة العربية ناشرون، القاهرة– مصر، ت ٢٠٢٠م.

(٢) ذاكرة البندول: ص ٤١ – ٤٢.

إلى معجم نصوصه المسرحية من معجم اهتمامه الشعري؛ فألفاظ مثل: يضنيه، ويستكين، وينفض، وسأغذ، والفلوات، وصهيلها، والهموم والأسى، وكنانة... من حقول دلالية تحمل طابعاً معجميًّا شعرياً. بيد أن اللغة المسرحية لها أبعاد درامية ولها دلالات ذهنية ووجودية، والصورة التي يرسمها الكاتب في المشهد السابق هي صورة مسرحية وليست صورة شعرية، فكان لا بد أن ترتدي رداء الحدث الدرامي في ارتداداته على مستوى الموقف إجمالاً، حتى ولو لم تتوشح الألفاظ بردائها اللغوي المسرحي المعتاد.

قد يكون لطبيعة نوع الحوار هنا من الخصائص ما يفرضه على المشهد، فالنص السابق من شكل المونودراما، وقد يقبل في لغته ما لا يقبل في الأنواع الأخرى مثل الديودراما أو غيره من الأنواع التقليدية،[1] والحقيقة أن الإيجاز والتركيز هما سمتان ضروريتان في المونودراما على صعيد اللغة أكثر من غيرها في الأنواع الأخرى، فالمونودراما على الصعيد الفني – بصفتها تعتمد على المونولوج الداخلي– هي "تقديم المحتوى النفسي للشخصية، والعمليات النفسية لديها – دون التكلم بذلك على نحو كلي أو جزئي– وذلك في اللحظة التي توجد فيها هذه العمليات في المستويات المختلفة للانضباط الواعي؛ قبل أن تتشكل للتعبير عنها بالكلام على نحو مقصود"[2]. فاللغة انعكاس لكل ما يدور بخلد الشخصية، وهي تركز على بلورة الصراع النفسي والعقلي الذي يسيطر على الشخصيات.

---

(١) يراجع: سمير أغا حيدر: تنوع أداء الممثل في عروض المونودراما (دراسة): ص ٦٢٤ – ٦٢٦، مجلة كلية التربية الأساسية، المجلد ٢٤، العدد ١٠٠، العام ٢٠١٨م.

(٢) روبرت همفري: تيار الوعي في الرواية الحديثة: ترجمة وتقديم: محمود الربيعي: ص ٥٩، المركز القومي للترجمة، العدد ٢٥٩٢، د.ط. ت ٢٠١٥م.

ب) – اللغة الدرامية: إن ما سبقت الإشارة إليه من اكتساء اللغة في نصوصه المسرحية بمسحة شاعرية تخلص منها الكاتب في مسرحية "ذاكرة البندول" عندما أخذ في التركيز على الصفات الحيوية للشخصيات وغاص في أعماقها الثقافية، وربط هذا كله بالمقومات الوجودية لفكرة الزمن التي يناقشها في هذه المسرحية فكانت صورة انشطار الذات عند بطل المسرحية، صورة لغوية عميقة ومؤثرة؛ ساهمت في بلورة الموقف المسرحي كله. في هذه المسرحية، كانت للغة جذور دلالية تنبع من روح البطل، وأبرزت عنف الصراع الدرامي وشدّته[١]:

(١): يمسك بيد (٢) مخاطباً إياه: تعال معي وحدثني عن كل شيء.. لا تخبئ شيء أرجوك... الوضوح هو الخلاص وسأخبرك بما لدي.. وما الذي يجب أن تفعل.

(٢) : (وهو متشاغل بقضم أظافره): أية حقيقة؟.

(١) : حقيقتنا.

(٢) : وهل حقيقتنا واحدة؟.

(١): هي واحدة ولكنها تشظت في أكثر من شخص.. فيَّ وفيك وفي آخرين.

(٢) : ذاكرتي متعبة، وأسئلتك هي القشة التي تقصمها.

(١) : سأخبرك بالتفاصيل.. لكن لا وقت لدينا الآن.. عندما نستعيد تفاصيلنا قد يعود لنا الزمن.. انتبه أقول قد.. لا شيء مؤكد

(٢): قد يعود الزمن؟ وأين ذهب؟.

(١) ذاكرة البندول: ص ٥٦– ٥٧.

(١): أنت مزعج كما عرفتك من قبل ومستفز.. لم أرد إخبارك أننا خارج الزمن.. ولم يبق لنا منه إلا ما تسمعه من فضفضة هذا البَنْدول العتيق.

اللغة هنا بسيطة وواقعية، متسمة بالإيجاز والتركيز، وغابت البلاغة اللفظية؛ لتحل محلها بلاغة التصوير الدرامي، ونتج هذا كله من عمق الحوار الذي دار بين (الممثل ١) و(الممثل ٢). إذ كانت اللغة بمعجمها الذهني والوجودي حاضرة لتكشف عن الأعماق الفلسفية والارتباك الذهني وحالة التشتت الفكري والتشويش الحضاري، التي يعاني منها (الممثل١).

ويظهر لنا الارتباط العضوي بين اللغة والفكرة التي يدور حولها المقطع، بصورة أكبر مع الشخصية (٣) في المسرحية، وهي كما عرّفها الكاتب شاب عشريني يعيش واقعه، وهو وصف يقع في الإطار الكلي، الذي تشير إليه المسرحية في هيئة صراع وجودي اجتماعي وذهني ثقافي بين شخصيات تحمل كل هذه الصفات؛ فالكاتب يجعل الممثل ٣ ينطق بعبارات وبتساؤلات فلسفية خاصة[١]:

(٣): (يتلفت): لا أدري أين أنا؟ وكيف جئت؟ وأنت؟

والشخصية تحمل ملامح العصر، وهي في مرحلة الشباب، تتعامل مع معطيات الواقع بإيجابية، وتعيش وفق آلياته، ولكن مع ذلك تتسلل إلى قاموسها (معجمها اللغوي) مصطلحات امتلأت بإحساس الفلسفة وروح التساؤل.

وفي المجمل فإن اللغة في النصوص المسرحية الثلاثة تنوعت مستوياتها؛ وفقاً لمراحل البناء الدرامي، وكانت – إلى حد ما – منسجمة مع

(١) ذاكرة البندول: ص ٦٦.

المستويات الثقافية والوجودية، التي عبرت عنها الشخصيات وأبرزتها الأحداث، فلم تكن اللغة بمعزل عن النص في مدلولاته الكلية للفكرة التي يصورها.

- **الحوار**

إذا امتاز كل فن بفارق جوهري يميزه عن غيره من الفنون، فإن الحوار في المسرح، هو: الأداة الأولى والرئيسة في إنتاج المعنى، وبدونه لا يكون هنالك فن مسرحي(١). إذ هو بمثابة العمود الفقري للعمل المسرحي بما يتضمنه من كلمات وإشارات وتعبيرات مباشرة أو غير مباشرة، تعتمد عليها المسرحية لتنمية الأحداث وتصاعدها، ورسم الشخصيات، والكشف عن حالتها وأبعادها الجسمانية والاجتماعية والنفسية والمعرفية، وطريقة تفكيرها ودواخلها الخفيّة، وما تخبئه من مكنونات، وله تأثير فعّال في إنشاء وتوجيه العلاقات بين عناصر المسرحية المختلفة، وتوظيف الزمان والمكان. وبإيجاز مكثف هو كما يقول الناقد الألماني كريفش:"الذي يعرض بوضوح الحقائق التي تُقدّم الفعل في المسرحي"(٢)."وإذا كان الصراع هو جوهر الدراما، والحدث هو هيكلها، فإن الحوار هو نسيجها ولحمتها"(٣). لأن الكاتب المسرحي لا يملك هذه التسهيلات الروائية، فهو لا يملك أداة أخرى أفضل من الحوار للكشف عن داخل شخصياته وتحليلها والتعليق على

(١) ينظر: د. عبد العزيز حمودة: البناء الدرامي: ص١٣١، المهيئة المصرية للكتاب، القاهرة- مصر، ط١، ١٩٩٨م.

(٢) شوارت كريفش: صناعة المسرحية: ترجمة عبد الله معتصم الدباغ: ص ١٣٣، دار المؤمن للترجمة والنشر، وزارة الثقافة والإعلام بغداد- العراق، ط١، ت١٩٨٦م.

(٣) د. رضا عبد الغني الكساسية: التشكيل الدرامي في مسرح شوقي وعلاقته بشعره الغنائي: ص ٣٨٠، دار الوفاء، الإسكندرية – مصر، ط١، ٢٠٠٤م.

الأحداث، وإحكام تسلسل المواقف وتتابعها، وسد الفراغات التي تؤثر على متانة البناء وعضويته، ويتحدد مدى نجاحه أو فشله بمدى توفيقه في استغلال أداة الحوار(١).

لا غرابة حينئذ أن يصحب الدخول إلى عوالم دراسة المسرح بعامة والحوار في النص المسرحي بخاصة أدوات نقدية مختلفة وخاصة(٢)؛ لأننا نجد في عوالم السرد أنواعًا من الحوار، ولكنه حوار أدبي صرف، وليس هو الحوار المسرحي؛ لأن الحوار المسرحي هو العنصر الذي يميز المسرح كجنس أدبي عن بقية الأجناس الأدبية، التي تقوم على السرد أساساً مثل الملحمة والرواية(٣). وهذه الصفة المفارقة (بين الجهة الأدبية وجهة التمسرح) التي تجعل فن المسرح يتمتع بهذه الخاصية تنبع من فهم أساسه التكامل بين مقومات العمل المسرحي ككل، وانطلاقاً من عنصر الشخصية المسرحية فهي تعتمد الحوار كآلية من آليات إنتاج الخطاب المسرحي، إذ الحوار ينبغي أن يتواءم مع الشخصية تواؤماً عضوياً، ولذلك من المنطقي أن يكون الحوار في المسرح ركنًا بمثابة الصورة في الشعر. كما أنه يَعدّ

(١) ينظر: د نبيل راغب: النقد الفني: ص ٤٢.

(٢) ليلى بن عايشة: المقاربات النقدية المسرحية العربية المعاصرة بين امتلاك الرؤية الفنية وحداثة الأدوات (مقالة): منشورة ضمن كتاب: النقد المسرحي: الإشكالات والتحديات: ص ٢٨١ – ٢٨٤، وزارة الثقافة– الجزائر، ت ٢٠١١م.

(٣) ينظر: وقيس عمر محمد: البنية الحوارية في النص، المسرحي، ناهض الرمضاني أنموذجاً، ص ٣٣، دار غيداء، عمان– الأردن، ط١، ت٢٠١١، ود.صالح بو شعور محمد أمين: آليات بناء لغة الحوار الدرامي بين السردية والشعرية في المسرح: ص ٤٥٥، و٤٧٠، مجلة اللغة العربية– تلمسان – الجزائر، العدد ٤، مجلد ٢٢، ٢٠٢٠م.

نقطة الانطلاق في أي نقد مسرحي مختص، لأنه المدخل الرئيس الذي يلج من خلاله الناقد إلى عالم النص المسرحي.

وتجربة حسين الزيداني المسرحية في الحوار لا تخلو من بعض إشكاليات تتصل باللغة التي بدأنا بها الحديث. ذاك أن الحوار أداة الكاتب الأساسية في الإفصاح عن أفكاره المحاكية للواقع ولكن يجب أن يكون ذلك في صورة فنية، تعتمد على موضوعية[١] الدراما وأصواتها التي يتبناها العمل، فـ"الهدف الرئيس للحوار الدّرامي الجيد هو أن يعرض بوضوح الحقائق التي تقدم الفعل في المسرحية"[٢].

وكان الحوار عند حسين الزيداني يختلف تبعاً لاختلاف الشكل والمضمون بمعنى أن النصوص الثلاثة لم تكن كلها ذات شكل واحد، ولكنها تعددت بين المونودراما والديودرما والتريودراما (مسرحية الثلاث شخصيات) أو المسرحية التقليدية، وكان لكل شكل خصائصه.

ففي مسرحية "الظل" أخذ الحوار فيها شكل المونودراما، وكانت المشاهد المسرحية أقرب إلى لوحات، كشفت عن حالة الحيرة والقلق والاضطراب الذي يعانيها البطل، ولكنها حملت من روح المسرح عمقه وجوهره، وكانت الصورة الحوارية هي في بلورة هذه الحالة، يقول الكاتب[٣]:

---

(١) الموضوعية نسبة للموضوع وهو ما له وجود في ذاته، مستقل عن الفكرة التي تكون في ذهننا عنه. ينظر: جبور عبد النور: المعجم الأدبي: ٢٧٢، دار العلم للملايين، بيروت- لبنان، ط٢، ١٩٨٤م.

(٢) د.صالح بو شعور محمد أمين: آليات بناء لغة الحوار الدرامي بين السردية والشعرية في المسرح: ص ٤٥٨.

(٣) ذاكرة البندول: ص ٣٤- ٣٦.

وسط هذه الدوائر اللعينة

آآآه دوائر... دوائر... دوائر

كلما امتد يومي أحكمت علي قبضتها... ووضعفتْ

جسدي.. حريتي.. حيلتي

حتى الملامح... كل شيء.. كل شيء

اللون.. الطعم.. نعم ملامح الطعم ويضحك.. والرائحة أيضا.

وبقايا تخترق جسدي النحيل.

أنا بحاجة إلى أن التقط أنفاسي.. نعم

استعدادًا للانعتاق..

عليَّ أن أغير ملامحي.. (تفكيييير)

أو أتخلى عن بعضها لئلا تعرفني

نعم.. إنها لوازم الانعتاق...

(يصرخ).. انعتاااااااااق

(إظلام)

فهو يصور حالة الهروب من ذاته، حيث يوظف التكثيف في الحوار عاملاً من عوامل تصوير الصراع الداخلي. وجاءت الجمل بتركيباتها المتعددة والمتنوعة والمتداخلة انعكاساً حياً لحالة التمزق النفسي والشعوري، وكانت لحظة محاولة الهروب من الظل (الانعتاق) ذات بعد غني وموح، ونقلت النص إلى أجواء خارجية تخطت الإطار الذاتي الضيق إلى الإطار الموضوعي الفسيح، الذي يصبح حالة إنسانية قبل أن يكون حالة ممعنة في الفرديّة/الذاتية، وهذا يشير إلى ما ألمحنا إليه آنفاً من كون "الحوار الإنساني المجسَّد على خشبة المسرح – أو على الورق – هو أقرب

إلى الواقع الإنساني منه إلى الرواية أو القصة؛ ذلك أن الحوار هو الفعل الإنساني الوحيد، الذي يعبر عن حال الإنسان ورغباته الداخلية والخارجية"(١).

لقد نجحت المونودراما في كشف الأبعاد الروحية والذهنية للبطل، وما يعتريه من قلق مطاردة ظله له، وهي خصيصة فنية نجحت المونودراما في تصويرها؛ لأنها تشتبك مع باقي الأحداث المسرحية سواء أكانت داخلية أو خارجية. بل إن بعض النقاد ذهب إلى ارتباطها- أي المونودراما- بالزمن الفني! عبر ارتباطها بالزمن النفسي الداخلي، الذي تتكئ عليه المسرحية بصفتها مونودراما، حيث تفيد كثيرا من تقنيات تيار الوعي، "ويدخل هذا النمط الزمني في عدم الاكتراث بالربط المنطقي، ولا معقولية الإنسان، الذي يعجز العقل أحياناً أن يعلل تصرفاته وتداعي خواطره"(٢). ولعل الباحث يذهب إلى أن المنطق الفني في المونودراما الحوارية أقوى من المنطق الطبيعي في الواقع، وهو الذي جسد قوة الصراع، وشدة ما تعانيه الشخصية من التمزق والقلق والخيبة.

ولا شك أن الحوار من جهة ثانية يكشف عن ارتباك في إدراك الحقائق الأولية البسيطة، ولكنه بين فينة وأخرى يكشف عن أن الظل الذي طالما أثار حيرته واستهجانه، هو جزء من امتداد الذات وعلامة على حضورها،

(١) غازي حسين العلي: ما الحوار: مقدمة في دلالة الحوار والبحث عن المسرح: ص٦٤، العدد ١٤٨، مجلة الموقف العربي- اتحاد الكتاب العرب- سوريا، ت١٩٨٣م.

(٢) د. رياض سكران: التعاضد الجمالي للزمن في نسق البناء الدرامي (دراسة): مج ٤٦، ص٥١، مجلة كلية الفنون الجميلة، ع٤٦، سنة ٢٠٠٧، جامعة بغداد.

وهي حقيقة حاول الحوار أن يلقيها في روع المشهد بعد أن نقل عذابات الذات وتشتتها للشاهد[1]:

(ينظر إلى ظله الذي تجسده الإضاءة.. ويحاول لإمساك به)

ظلالنا تشبهنا..

إنه يسخر مني، مع أنه يشبهني...

لماذا يشبهني إذن؟

إنه يبقيني مستنسخاً حتى نهاية السفر.

إنه تفاصيل غبائي...

وشقائي..

ولوعتي...

ومستودع أسراري

نعم إنه مستودع أسراري.

لقد كان الظل هو الأقرب إلى معاناة الشخصية وآلامها، وهو الألصق أيضا بمفهوم الفعل والأثر، الذي يتصل بمعنى الحضور الفيزيائي والفلسفي في آن واحد.. لكن تشتت الشخصية لم يسمح لها أن تدرك هذا الأمر فظل "الظل" في نظرها متابعا بليدًا، أو مراقبًا مستفزا للذات! وعبثا حاولت الشخصية الخلاص منه، لكن لم يكن من سبيل إلى ذلك سوى ما اهتدت إليه الشخصية وهو محاولة التخلص من هويتها! من خلال التخلص من جزئيات هذه الهوية المائزة واحدة تلو الأخرى؛ فلا يبقى منها سوى الروح، حينها لا تكون الشخصية قادرة على الفعل تحت أشعة الحياة الوهاجة، لأنه يمسي روحًا أعزل من مقومات العمل والنجاح..

(١) ذاكرة البندول: ص ٣٨- ٣٩.

إنها أزمة كبيرة تتلظى في أتونها الشخصية لكن خيباتها المتعددة تمنعها من القدرة على تفهم علاقتها مع الظل! وعلاقة ذلك باستحقاق الوجود أو إمكان الفعل – كما هو مصطلح الوجوديين- بين واقع الشخصية وأثرها أو ما تريد أن تتركه من إنجاز، أو تتصدى له من مهام..

ومن المهم أم نؤكد على أن الحوار في هذه المسرحية "الظل" لم يكن على وتيرة واحدة بل كان يأخذ أحياناً شكل مشاهد/تابلوهات[1] مسرحية، تكون على شكل دفقات، تشبه إلى حد كبير الدفقة السردية، لأنها تخلصت من الحوار المسرحي إلى ما يشبه انثيال السرد الروائي، وهنا يعتنى الكاتب بالتفاصيل البلاغية في الوقت الذي تراجع فيه الاهتمام بتطوير الفكرة المسرحية، والسير بها إلى أبعاد أعمق وأكثر إحكامًا، كما هو ملاحظ في المقطع الذي استشهدنا به سابقا. هذا الحوار يأخذ صيغة الحركة والتداخل، إلا أنها بالنظر إلى الفعل الدرامي للحدث يتبين أنها حركة لغوية فقط! لم تنعكس حقيقة على بنية الموقف العام للمسرحية. خلا إذن من الحركة الدرامية ولكنه حفل بالأفعال اللغوية؛ مما جعل إيقاع المشهد بطيئاً، ويتلبس لباس خطبة درامية، وليس حواراً تصويرياً، لأن المباشرة جعلت المناجاة وهي أصل المونودرما مجرد حوار، خلافاً لمفهوم الصوت المونودرامي الذي يستحضر روح الشخصية مجردة أمام ذاتها وأمام الآخرين تشكل لغة الحوار

(١) مفردها تابلوه: مشهد فاصل صامت خلال عرض مسرحي يتجمد فيه الممثلون على المسرح، ثم يتابعون الحركة. (ينظر: د.أحمد مختار عمر: معجم اللغة العربية المعاصرة: مج١ ص٢٧٩- ٢٨٠، عالم الكتب، القاهرة- مصر، ط١، ت ١٤٢٩هـ - ٢٠٠٨م، وينظر: ب. أ. فثيان: معجم التعابير الأجنبية في اللغة الإنكليزية (ترجمة: سمير عبد الرحيم الجلبي ومراجعة جبرا إبراهيم جبرا): ص ٢١٠، دار المأمون للترجمة والنشر، وزارة الثقافة ولإعلام، بغداد – العراق، ط١، ت ١٩٨٧م.

والحادثة والدافع والمحيط والعلاقات: إيقاع الشخصية في الصورة الدرامية، والإيقاع في المسرح يضاهي إلى حد كبير التشويق في العمل الروائي لأنه ينفض عن العمل الملل والرتابة.

وفي المسرحيتين الأخريين (ظل، ذاكرة البندول) نجد الحوار يتحرر قليلاً لينطلق إلى آفاق أخرى، فيعتمد تعالق الأجناس، والتضمين، والتوظيف الأسطوري، وخصائص أخر صبغت الحوار بالجدة والطرافة وخصوبة الإيحاءات الأدبية. ففي مسرحية "ذاكرة البندول" كتب مقدمة – تعد طويلة إلى حد ما– بالنسبة إلى حجم المسرحية، ولكنها تعتمد سردية تميل إلى القصة القصيرة، وظفها الكاتب ضمن إطار حواري كثيف وممتد، يتواكب مع اللوحات/ التابلوهات التي أشرنا إليها في مسرحية "الظل". والفارق بين المقدمة هنا، والمقدمات الأخرى، أن مقدمة مسرحية "ذاكرة البندول" بهذا التكنيك القصصي انسجمت مع الفكرة العامة للمسرحية شكلاً ومضموناً، لأنها جسمت حالة الملل والرتابة التي تتعاور شخصيات المسرحية بل إنها نقلت الأحداث إلى عمق الزمن الوجودي. وما الأثر الذي أحدثه الزمن في الإنسان، وحالة التبادلية بين الاثنين إلا صورة عن تلك الحالة من الاندماج بين الفكرة الشكل المسرحي.

يصف الكاتب البعد الجغرافي للمسرح (فضاء المسرح) على هذا النحو[1]:

في أعلى الجدار الواقع على يمين المشاهد (تحت السقف مباشرة) نافذة صغيرة أضلاعها غير منتظمة، وسلم خشبي يستند على الجدار.. وفي الزاوية اليمنى كرسي خشبي قديم.. ومن الجدار الخلفي للمسرح يأتي صوت

(١) ذاكرة البندول: ص ٤٩..

بندول ساعة عتيقة.. وفي الزاوية اليسرى عدد من القنينات والأدوات، وكنكة للقهوة وقدر صغير وموقد صغير.. وفي منتصف الجدار الأيسر مجسم لم يكتمل.. وقطع صخرية وخشبية في منتصف المسرح.. رجل خمسيني يقف أمام المجسم وهو يمسك بأدوات للحفر ومنهمك في عمله على المجسم.. مؤثر مصاحب يوحي بالألم والقلق والتوتر مع تصاعد لحركة البَنْدول ثم انخفاض حد التلاشي ثم التصاعد مجددا أثناء العرض..

وهكذا يظل الكاتب متعمقاً المكان والزمان والشخصيات موظفاً أدوات القصة القصيرة، مثل التكثيف والإيجاز والتركيز والضغط على لحظات التحول الفني، حتى يجعل الافتتاحية المسرحية (المشهد المسرحي) حدثاً هاماً ومرتكزاً أساسياً من مرتكزات الفكرة المسرحية عامة. كل هذا أدى إلى تشكيل صورة الفضاء الدرامي للنص مثل: العناوين، وتحديدات النوع (كوميديا – تراجيديا) والتقطيعات (فصل، مشهد)، وكذلك قائمة الشخصيات، والملاحظات التي تتعلق بحركتها وألقابها ووظائفها.

ومن الأدوات القصصية التي استند عليها الكاتب في الافتتاحية (الوصف)، وكان واعياً لكل دقائق المشهد، وهو بهذا يجعل النص يموج بالحياة، ويحدث التواؤم بين النص والعرض، حتى كادت الفوارق تذوب بين المفهومين، فالعلاقة بين القصة والمسرح تتوافق أحياناً مع النص والعرض انطلاقاً من كون النص هو بذاته الركيزة الأساسية للعمل المسرحي، ف"المسرح لا يمكن تصوره بدون الكلمة"[١]. والكلمة هي مجموع ما يتكئ

(١) سعد أردش: نحو.. (مقال): ص٧٦، مجلة الفكر المعاصر، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، العدد٣، ١/ ٥/ ١٩٦٥م، ينظر: عزيز الذهبي: ثنائية النص والعرض في

عليه النص من صور وأدوات، وقدرة الكاتب في اعتماده على الأدوات التي تسم النص بالتفرد والحيوية، ومن ضمن هذه الأدوات السرد الروائي فـ"الروى القصصي والشكل القصصي يطغيان على المسرح بل ويؤثران على الجمهور التقليدي للمسرح مما يجعله يتابع المسرحية متابعته للحدوته"(١). على أن الكاتب كان يعي مساحة حركة هذه التقنية الوصفية حتى لا تتحول بالنص المسرحي برمته إلى مشهد قصصي! لذلك وظفها من خلال المقدمات والتعليقات الإشارية داخل النص المسرحي. ولقد ساهمت هذه التقنية في التحرك بالبناء المسرحي نحو آفاق فنية صنعت من المقدمة مشهداً مسرحياً، وهو أي المشهد المسرحي؛ متى كان نابتا من داخل السياق الدرامي؛ فإنه – لا شك- يحتل مكانة بارزة من حيث كونه أكثر الوسائل قدرة على إثارة الاهتمام والتساؤل(٢).

وإذا كان توظيف الأسطورة من الأدوات الفنية التي استعانت بها المسرحية الحديثة – وهي تتفاوت في جماليات هذا التوظيف- فإن الزيداني في تجربته المسرحية يوظف التناص(٣) الذي يستدعي فيه بعض أمثولات،

النقد المسرحي المغربي (مقالة): ص ٢، مجلة طنجة الأدبية- المغرب، العدد ٣٥، يوليو ٢٠١١.

(١) سعد أردش: نحو.. (مقال): ص٨٠.

(٢) ينظر: قيس عمر محمد: البنية الحوارية في النص المسرحي: ص٤٠.

(٣) نستعمل مصطلح التناص هنا بمعناه العام في الدراسات النقدية الحديثة، وهو: "أن يتضمن نص أدبي ما نصوصا أو أفكارا أخرى سابقة عليه عن طريق الاقتباس أو التضمين أو التلميح أو الإشارة أو ما شابه ذلك من المقروء الثقافي لدى الأديب، بحيث تندمج هذه النصوص أو الأفكار مع النص الأصلي، وتندغم فيه ليتشكل نص جديد واحد متكامل". (د. أحمد الزعبي: التناص نظريا وتطبيقيًّا: ص ١٩، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، ط٢، ت ٢٠٠٠م- ١٤٢٠هـ).

أو نصوصا أدبية، أو كلمات ذائعة وأغانٍ، يستعين بها لتجلية فكرة أو إثراء اللغة بجماليات تعمق من مسرحتها، ومن ذلك التناص الذي يحتاج إلى نباهة خاصة من الكاتب ليحسن استقطاب النصوص وتوظيفها ضمن الأنواع الأدبية. كما يعتمد عل قوة ذاكرة القارئ القرائية من جهة أخرى فالكاتب لا يشير إلى الجزء المنسوخ، وهذا يوجب على القارئ أن يقف متأملا من حيث دلالة الجزء، ويتطلب منه التأويل وما فوق التأويل، ليشكل هو نصًّا جديدًا ويبث فيه استمرارية التناص، وعدم الفكاك منها(١)..

في هذا السياق نجد الزيداني يستصحب معه أمثولة(٢) يونانية قديمة على طريقة تقترب من الإحالة أو الإشارة دون تعقيد فني، ما جعلها تبدو أقرب للاستدعاء العام للمعنى، الذي يدور في الإطار العام للفكرة التي تعبر عنها المسرحية، فلم تكن الأمثولة كياناً مستقلا في النص، بل كانت حاضرة ومنضفرة في أثنائه.

(١) ينظر: د. طاهر الزواهرة: التناص في الشعر العربي المعاصر: التناص الديني نموذجا: ص ٢١، دار ومكتبة الحامد للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط١ ت ٢٠١٣م.

(٢) والأمثولة: "قصة موجزة ذات بنية سردية بسيطة... وسواء أكان أبطالها من الحيوانات أم من البشر فإن صفات هؤلاء الأبطال تتميز بالثبات، ثم إن هذه الحكايات تستهل غالبًا أو تردف بجهاز حجاجي يضبط لها مقصدًا أخلاقيًا واضحًا. فمن أهم ما يميز الحكاية المثلية أنها قائمة على ثنائية السرد والاعتبار". ينظر: د. محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات: ص ١٥٦، دار محمد علي للنشر، تونس، ط١، ٢٠١٠م. ونمثل لها بأمثولة الكهف لأفلاطون، وأمثولة المسامير لديكارت، وأمثولة السفينة لبلاتو.

وكانت أمثولة ديوجينس[1] الفيلسوف اليوناني، بما تحمله من روح فلسفية ووجودية حاضرة في مسرحية "يباب" وكانت هناك صلات نفسية وذهنية بين روح الأمثولة وبين الحدث الدرامي للمسرحية، لقد حمل ديوجينس مصباحه في عز الظهيرة ليبحث عن الرجال الشرفاء، وهنا الكاتب يحمل كلمته في أتون "يباب" يعاني فيه الإنسان من الخواء الروحي، وفقر المشاعر والعواطف، يصور ذلك في هذا المقطع قائلاً[2]:

لا يكفي أن يغمرني الضوء..
لابد أن يصل إلى كل الأمكنة التي يجثم عليها الظلام...
أمتلك من القوة ما يجعله يتكسر على صلابة أفكاري..
نعم الإرادة وحدها كفيلة بأن يشنق كل ظلام في فضائها إلى الأبد.
سأحمل مصابيح روحي... سأوزعها في الفضاء حتى لا أندثر..

يربط الكاتب بين مفهومين يكتسبان صفة الإنسانية هما الانتصار والإرادة، واستعار الزيداني من ديوجينس روح العزيمة والإصرار، ومطاردة حلمه الذي يتشبث به فلئن حمل ديوجينس مصباحه، فالكاتب هنا يحمل

(١) ديوجينس: فيلسوف يوناني، أحد مؤسسي المدرسة الكلبية الأوئل، ويطلق عليه ديوجين البراميلي، ولد في السنة الثالثة من الأولمبياد الحادي والتسعين (٤٢١- ٣٢٣ قبل الميلاد)، واسم أبيه إيزيسيوس الصيرفي.. اتخذ برميلا وجعله مسكناً، وصار يأخذه معه أينما توجه لا مسكن له سواه، كان مولعاً بالأدب زاهداً في سائر العلوم الأخرى، وكان حاد الذهن قويّ الإدراك.. مشى ذات يوم وقت الظهيرة بمصباح، فسئل عن ذلك، فقال لعلي أبصر رجلاً شريفُا.. (ينظر: ديوجين لايرتيوس: مختصر مشاهير قدماء الفلاسفة (ترجمة عبد الله حسين): ص ١٣٣-١٣٨، المشروع القومي للترجمة، العدد ١٠٣٢- المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة- مصر، ط١، ت ٢٠٠٦).

(٢) ذاكرة البندول: ص ١٤.

كلمته لأنه يعتقد أن الكلمة إذا اقترنت بالإرادة فهي الأداة الوحيدة التي تقهر دياجير الظلام.

ولعلك تلاحظ آليات التوظيف الفني للأمثولة في النص السابق، إذ استلهم الكاتب روحها، ونجح في دمجها داخل بنية الحدث الدرامي، فجاءت طبيعية ومنسجمة داخل سياق الشكل والمضمون وتجلياته الإيحائية.

بل كانت مسرحية "يباب" وما يشع به العنوان من إيحاءات ودلالات ذهنية وفكرية ووجودية يتقاطع مع نصوص أدبية سابقة، مثل قصيدة الشاعر الإنكليزي توماس ستيرنس إليوت المترجمة بعنوان "الأرض اليباب"[١] التي استلهم منها العنوان، وتتقاطع فكرة المسرحية من الفكرة المركزية لقصيدة الأرض اليباب المتمثلة في خيبة الإنسان وشكه في يقينية المستقبل وتلاشي الأحلام.

(١) قصيدة الأرض اليباب قصيدة واسعة التأثير، في خمسة فصول و ٤٣٤ سطرا، للشاعر الإنجليزي ت إس إليوت نظمها عام ١٩٢٢م، وتعد بإجماع النقاد من أعظم أعماله الشعرية، وكان تأثيرها في الأدب العربي الحديث كبيرا جدا، حتى قال عنها أحد النقاد والأدباء: "لم تؤثر قصيدة من الآداب الأجنبية في العصر الحديث وفي الأدباء العرب مثلها". وهي تعبر عن خيبة أمل جيل ما بعد الحرب العالمية لأولى، و تصور عالما مثقلا بالضياع والخوف والتشتت؛ وعكست أجواء غياب اليقين والوهم والدمار والانحطاط الاخلاقي والانهيار النفسي الذي أصاب جيلا بأكمله. (ينظر: اياد نصار: "الأرض اليباب لأليوت وتأثيرها في الشعراء العرب(مقالة)، الخميس ٢٨ يناير ٢٠٢١م، صحيفة الهدهد الإلكترونية بخمس لغات عالمية، لندن- المملكة المتحدة:

https://2u.pw/caIwZ4

كما يظهر على نحو آخر أثر مسرحية "في انتظار جودو"[١] للكاتب الإيرلندي صموئيل بيكيت. لقد كتب بيكيت مسرحيته ليبحث عن الخلاف في ثنايا المستحيل، وبعض الأبطال في مسرحية "يباب" اقتربت في مأزقها النفسي والروحي من فلاديمير بطل مسرحية "في انتظار جودو"؛ فلعبة الزمن كانت واضحة عند بكيت في مسرحيته، وأيضاً كانت واضحة عند الممثل(٣) في مسرحية "ذاكرة البندول"، يقول[٢]:

ما علاقتي بكما.. نحن من أزمنة مختلفة... ولم أركما قبل الآن.

.....

من أنت؟.. من أنتما؟.. ماذا تريدان منى؟.

لقد تبلور الزمن في الحوار عند بيكيت في مفهوم الانتظار العبثي، أما عند حسين الزيداني فتشكل في مفهوم الاختلاف! والانتظار في جوهره "لعبة زمنية رهيبة، لأنه يبرز هذه المسافة الملغاة أصلاً، أو هذا الزمن المنفي فالانتظار في جوهره زمن، أو بالأحرى إنه الزمن..."[٣]. لأنه (أي الزمن)

---

(١) مسرحية كتبها الأديب الإيرلندي صمويل بيكيت عام ١٩٤٨، ترجمها وقدم لها بول شاوول، من منشورات الجمل، بغداد – بيروت، ط١، ت٢٠٠٩م. ويعد بيكيت من رواد مسرح العبث/ اللامعقول في العالم الغربي، وهي حركة مسرحية طليعية تبلورت في فرنسا خلال الخمسينيات من القرن المنصرم، ويهدف مسرح اللامعقول/ العبث إلى التعبير مسرحيا عن عدمية الحياة وخلوها من أي معنى، ويضربون صفحا عن تقنيات المسرح التقليدية مثل العقدة المحبوكة، والشخصية النامية، والدافع وراء الحدث، مستهدفين إثارة عواطف النظارة وانفعالهم بما يجري على المسرح، ينظر: فاروق شوشة، ود محمود علي مكي وآخرون: معجم مصطلحات الأدب والبلاغة: ج١ ص١٤٣، مجمع اللغة العربية، القاهرة- مصر، ط١، ١٤٢٨هـ- ٢٠٠٧م..

(٢) ذاكرة البندول: ص٧٢.

(٣) مقدمة المترجم بول شأوول: في انتظار جودو: ص ٩.

سيكون إيجابياً، ويلبي طموحات ورغبات الإنسان، التي كانت ستتحقق بمجيء جودو الذي توقف وجوده على بقائهم أحياء، ولكنه على كل حال لا يأتي أبدًا.

أما الزمن في "ذاكرة البندول" عند الزيداني، فله وجه يتبلور من اختلاف الأفكار والعادات والقيم والتقاليد، لذلك صدّر الزمن في هذه المسرحية أحاسيس متعددة مثل القلق والخوف والرهبة، وإن حاول أن يعطي هذا الإحساس بالزمن من خلال التفاوت في العمر بين الشخصيات الثلاث.. فالاختلاف كان جوهر الزمن، وهو اختلاف لم يأخذ شكلاً وجودياً وإنما كان اختلافاً قيمياً.

كما وظف الزيداني آلية أخرى من آليات التناص في الحوار، وهي: الاقتباس بصيغة التضمين الأدبي/ البلاغي[1] الذي جاء عفوًا على لسان شخصيات المسرحية، وهو تضمين يختلف عما سبق؛ لأنه في اتكائه على الأمثولات أو التناص المعنوي بين نصوصه ونصوص مسرحية أخر من الأدب العالمي كان يعتمد على مضامين إجمالية يغذي بها حواره المسرحي من جهة، ومن جهة أخرى يعمق بنية الحدث الدرامي على صعيد الفكرة كلها. أما التضمين فهو ما يأتي عرضاً ليجعله يحمل مع التعبير عبء المعنى

(١) التضمين نوعان: أدبي بلاغي ولغوي، وهو من ضمّن الشيءَ الشيءَ: إذا أودعه إياه، كما تودع الوعاءَ المتاعَ، و قد تضمّنه هو، والمضمّن من الشعر: ما ضمنتَهُ بيتًا، وهو: تضمين الشاعر شعره والناثر نثره كلاماً آخر لغيره قصداً للاستعانة على تأكيد المعنى المقصود، ينظر: د. إنعام عكاوي: المعجم المفصل في علوم البلاغة: البديع والبيان والمعاني: ص ٣٧٤- ٣٧٥، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط١، ت ١٤١٣هـ - ١٩٩٢م. وضياء الدين ابن الأثير: المثل السائر (تحقيق: محي الدين عبدالحميد،): جـ٢، ص٣٢٨، المكتبة العصرية، بيروت- لبنان، ط٢، ١٩٩٥م.

والدلالة على ما وراء اللغة من معانٍ، مثل ما جاء على لسان البطل وهو يحاول النهوض من كبوته بعدما سقط من أعلى السلم في مسرحية "ذاكرة البندول" [1]:

(وسط بقعة من الضوء يحاول النهوض بصعوبة، وفي حديث مع النفس):

مرَّ كالحلم الباهت الذي لا أكاد أميز تفاصيله.. بصمتَه التي وشم بها معظم جسدي هي ما تبقى لي منه..

غيرت اسمي ورسمي..

حتى علاقاتي بالآخرين غيرتها... آآآه من النظرات كيف زلزلتني

(صمت).

.....

موت أبي وأنا لا زلت في أحشاء أمي أغرى بمعابثتي أشباه البشر آآآآه (صمت) وأفقدني تذوق لذة الانتصار المشرف ومشية الواثق (يتمتم) واثق الخطوة يمشي ملكا. (مؤثر... أغنية واثق الخطوة يمشي ملكاً وهو يتهادى على أنغامها حتى يصل إلى التمثال ويكمل عمله، وهو مندمج مع أجواء أغنية أم كلثوم.

لقد ضمن الكاتب شطر بيت مشهور للشاعر ناجي [2] حديثَ الشخصية، وهو: "واثق الخطوة يمشي ملكا"، وهذا الشطر من قصيدة مغناة

---

(١) ذاكرة البندول: ص ٥٣ – ٥٤.

(٢) شطر بيت من قصيدة الأطلال المشهورة للشاعر إبراهيم ناجي، ينظر: إبراهيم ناجي: الأعمال الكاملة: ص٣٦، إبراهيم ناجي، دار الشروق، بيروت– لبنان، ط٣، ت ١٤١٧هـ– ١٩٩٦م.

ومعروفة، فكأنه يحيل إلى معنى البيت من جهة ليتكئ عليه في التعبير، كما يحيل إلى سياقه الغنائي الذي يحضر ضمن أجواء خاصة لدى المشاهد. إن الحوار في النص السابق تميز بالكثافة وبالتركيز، وكانت خصائصه الدرامية لافتة ومعبرة، بل إن الصراع الداخلي في الحوار كان سمة من سمات التنوع والحيوية، وأبرز السمات الداخلية والخارجية للشخصية، واتفق الحوار مع روح النص، لأن التداخل بين النصوص الخارجية (التضمين الأدبي/البلاغي) وبين لغة الممثل وبين المؤثرات المختلفة بداية من الإشارة (وسط بقعة الضوء) وهي لغة ضوئية تكاملية لها دلالاتها الفنية، التي تجعل من الشخصية بؤرة اهتمام ومن المكان نفسه إضافة للإطار العام للحدث؛ إذ "يبقى المسرح يحمل لغته البصرية العامة، ولغته الضوئية الخاصة من خلال رسمه علاقة لا متناهية مع بقية العوامل الأخرى"(١). لقد شحنت بقعة الضوء النص بالتوتر والدراما، وأقام الكاتب داخل الحوار في إطاره العام والأوسع أقام حواراً داخل الحوار فكان المونولوج (الحوار النفسي) الذي ناجت به الشخصية نفسها منبثقاً من الديالوج العام الذي تقوم عليه المسرحية!

إن الحوار المسرحي يجب أن يكون نابعاً من داخل العمل نفسه، ولا ينبغي أن يخضع لمقاييس خارجية، لكن ذلك لا يعني هذا أن الحوار المسرحي يجب أن يتكون من جمل قصيرة، أو عبارات واضحة أو ألفاظ غير مبتذلة، وغير ذلك من الأوصاف التي يتخيلها البعض، فليس هناك أسلوب أفضل من أسلوب، وليس هناك أسلوب حسن في ذاته، أو سيء في ذاته،

(١) جلال جميل محمد: مفهوم الضوء في العرض المسرحي (مراجعة نهاد صليحة): ص ١٢٧، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ت ٢٠٠٢م.

لأن الأسلوب إنما هو في إيجاد التعبير المناسب لما يراد التعبير عنه[١]، وهذا يختلف باختلاف النصوص والأدوات الفنية، والكتاب والثقافة والظروف المحيطة بالعمل، ولا يمكن تعميم نموذج معياري لا يمكن الخروج عليه في الفنون.

إن الشكل ليس مجرد زخارف مظهرية يضيفها الكاتب من نفسه، إن درامية الشكل تقوم على مدى ارتباطه العضوي بالمضمون الفكري المتفاعل داخله، وكلما كانت العلاقة العضوية وثيقة متفاعلة فإنها تؤكد نجاح العمل الفني دراميًّا. وهذا يوضح بالتالي أنه لا يوجد الشكل الدرامي المحدد الذي يمكن فرضه على أي عمل فني، لأن الأشكال الدرامية تختلف اختلاف بصمات الأصابع[٢]. غير أن مرجع ذلك كله جودةً ورداءةً إلى البناء الدرامي فـ"البناء الدرامي الناضج المتكامل هو الحد الفاصل بين الفن الجيد والفن الرديء"[٣].

وهذا جيد عندما يكون الحوار ليس خاضعاً للأساليب سابقة التجهيز، أو ما يسمى بالكليشهات/ القوالب المكرورة حتى وإن كان هذا التعبير مما دار على الألسن، واشتهر في الميراث الثقافي والأدبي،كما هو الحال مع تضمين (واثق الخطوة يمشي ملكاً) الذي ورد على لسان (الممثل١) الذي ورد في النص السابق في معرض اصراره على النهوض وعدم الاستسلام، وتلاحظ أن التعبير جاء في سياق درامي يصور من خلاله حالة الصراع

---

(١) ينظر: رشاد رشدي: فن المسرح: ص ٧٢- ٧٤، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة- مصر، د.ط. ت ١٩٨٩م، وينظر: د. عبد العزيز حمودة: البناء الدرامي: ص ١٤- ١٥..

(٢) د. نبيل راغب: النقد الفني: ص ٣٣- ٣٤، دار مصر، الفجالة – مصر، ــ د. ط. ت.

(٣) د. نبيل راغب: النقد الفني: ص ٣٣.

النفسي، الذي يئن تحت وطأته عندما عاش حياة الانسحاق واليتم والبؤس والتشرد، والآن يحاول أن ينهض ليواجه الزمن وأعباء الحياة، لقد لخصت جملة (واثق الخطوة يمشي ملكاً) جملة من المشاعر والأحاسيس المضطربة والمتداخلة وأوجزت كثيراً من الأحداث.

وتلك ميزة من ميزات الحوار هنا، وهو الاقتصاد، إذ لا بد من الاقتصاد في الحوار الدرامي الناجح؛ بحيث يكون لكل كلمة وظيفة درامية معيّنة، وليس معنى الاقتصاد في الحوار هو الإيجاز وإلباس الفهم[١]، لأن الاقتصاد في الحوار يعني أن يكون أداة من أدوات تطور الحدث وتنميته، والإضافة العميقة للفكرة المسرحية في صورتها النهائية.

إن الحوار الهادف النابع من صميم الصراع الدرامي هو الذي يساعد في بناء الحبكة الدرامية، ونذهب في قراءتنا هذه إلى أن التناص من خلال توظيف الأمثولة برغم عفويته، والاقتباس بأشكاله وصوره المتعددة كان متوائماً مع طبيعة الموضوعات التي عالجها الكاتب في نصوصه المسرحية، تجلى هذا في النواة الأولى للحوار متمثلة في اللغة، وكانت بمثابة لبنة أولى وأساسية في البناء الحواري، فالحقول الدلالية التي انبثقت منها هذه اللغة؛ وسمت الفكرة المسرحية بالانفتاح على إحالات نصوصية، وأبعاد ذهنية أذكت من الصراع الوجودي، وجعلت منه حالة من حالات الدراما في النصوص. والتواؤم الروحي والفكري بين الحوار وبين النصوص الثلاثة التي كتبها الزيداني (يباب، الظل، ذاكرة البندول)، كشف هذا التواؤم عن

(١) ينظر: عادل النادي: مدخل إلى فن كتابة الدراما: ص ٣٠، مؤسسات عبدالكريم بن عبدالله، تونس، ط١، ١٩٨٧م.

العلاقة الأبدية والأزلية التي شكلت محور هذا الواقع، أو الوجود، وهو: علاقة الإنسان بذاته وبما حوله.

لقد كانت هناك مناطق في النصوص عميقة دراميـاً وعالجت فكرة الصراع الوجودي بين الإنسان والزمن، وكانت هناك مناطق أخرى غلب على الحوار فيها الغنائية.

٨- الشخصيات

نقصد بالشخصية المسرحية- هنا- تلك الذات التي تقوم بوظيفتها داخل النص الدرامي، باعتبارها ذاتا تحفل بالقيم الفكرية والفنية والثقافية، وترتبط أفعالها ومواقفها بسياقاتها الخاصة، أو بشخصيات فاعلة أخرى داخل النص المسرحي ذاته(١).

وقد رسم حسن الزيداني شخصياته المسرحية بعناية، تغلغل في أعماقها طولاً وعرضاً، فلم يكتف بالملامح الخارجية فقط؛ وإنما أبرز الملامح والمقومات النفسية والذهنية والوجودية، وحافظ من خلالها على صلاتها بالعالم الحقيقي، وذلك من أهم الركائز في بناء الشخصية المسرحية الناجحة(٢). وجعل هذه المقومات تتكامل مع الفكرة العامة للمسرحية. ومن هذه الناحية يبرز أحد الفروق بين المسرحية والقصة؛ ففي المسرحية "لا بد أن يرتبط تتابع الحدث بالشخصيات، بحيث تتسم(٣) الحركة الخارجية للأحداث

---

(١) ينظر: ميلود بوشيد وعبد الرحيم اصميدي: دراسة لمسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح لعبد الريم برشيد.. قراءة توجيهية تحليلية: ص ١٦، د. ن. المغرب، ط٢، ت ٢٠٠٦م.

(٢) ينظر: د. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث: ص٥٦٨- ٥٦٩، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة- مصر، د.ط. ت ١٩٩٧م.

(٣) كذا في الأصل ويبدو الصواب: ترتسم.

مع الحركة الباطنة النفسية للشخصيات، حتى يكون منطق المسرحية نابعاً من نفس الأفعال التي لا طريق لعرضها سوى الحوار"[١]. وهو بلا شك تفاعل ينعكس على البناء الدرامي الكلي للنص المسرحي.

وغلبت على شخصيات النصوص المسرحية الثلاث (الظل، واليباب، وذاكرة البندول) الانهزامية القدرية. حيث أثر فيها واقع مثقل بالمتغيرات والأحداث، فجاءت قلقة خائفة مضطربة وحائرة. لذلك يمكننا القول: إن هذه الشخصيات إجمالاً، هي نسيج واحد! حتى ولو تعددت تبعاً لاختلاف عناوين المسرحية، أو حتى لاختلاف الفكرة المسرحية..

وفي ضوء هذا الفهم يمكن أن نتناول الشخصيات؛ وفق رؤية غولدمان التي تتجلى في مستويين فنيين[٢]، أولهما: الفهم حيث نهتم بدراسة النص المسرحي في كليته دون أن نضيف إليه شيئاً من تأويلنا، ثم يأتي ثانيًا دور التفسير، بمعنى أن نتجاوز فهم النص المسرحي ونستحضر العوامل الخارجية التي تقف خلف نشوئه واختياراته. على أنه لا يمكننا الفصل بين الإطارين على أي حال، لأن كل إطار يكمل الآخر؛ فكل منهما لا تقوم وظيفته إلا بالآخر– وإن ظهر للمتابع ترتب اللاحق على السابق.

بناء على ذلك نلاحظ أن الكاتب لم يسمِّ أية شخصية، في نصوصه كاملة، وإنما كان يمنحها أرقامًا (١، ٢، ٣) وتتعدد الأرقام بتعدد الشخصيات في كل مسرحية لتعيين الشخصيات للقارئ بالدرجة الأولى، ولكنها في

---

(١) د. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث: ص٥٥١.

(٢) ينظر: العنود بنت محمد بن عبد ربه المطيري: أبعاد الشخصية المسرحية في ضوء مقاربتها بالفهم والتفسير الغولدماني.. نماذج سعودية مختارة: ص ٣٤٦٧- ٣٤٦٩، (حولية كلية اللغة العربية، جامعة الأزهر، فرع جرجا، المجلد ٢٦، يونيو ٢٠٢٢م.

الحقيقة تزيد في معنى غيابها وما يترتب عليه من ضياع وفقد. لقد نجح الكاتب في أن ينقل –ما تعانيه الشخصية في نصوصه– إلى المتلقي، وكان الحصار الذهني والوجودي هو أبرز ما أصاب شخصية البطل في مسرحية "الظل" ذلك لأن هذا البطل كان في حالة اشتباك دائم ومتصل مع الذات، لأن الظل هنا لا يمكن أن يكون (الآخر) حتى ولو نجح الكاتب في أن يجعل من هذا "الظل" شخصاً له أبعاد وملامح وقسمات طبيعية؛ فإنه الجزء المتشظي من الذات.

تأمل ذلك، وهو يصور الحوار الذي دار بين البطل وظله على هذا النحو(١):

[البطل]

(ينظر إلى ظله الذي تجسده الإضاءة.. ويحاول الإمساك به)

ظلالنا تشبهنا..

إنه يسخر مني، مع أنه يشبهني...

لماذا يشبهني إذن؟

إنه يبقيني مستنسخاً حتى نهاية السفر.

إنه تفاصيل غبائي...

وشقائي.. ولوعتي...

ومستودع أسراري.. نعم إنه مستودع أسراري.

الأسرار(ينظر إلى ظله وهو يحرك أعضاءه ويتابع حركة ظله بتوجس)

نلاحظ في اللوحة الأولى أن الظل هو (الآخر) في القراءة الأولى للمشهد، ولكن معاودة القراءة تكتشف أن الظل هو شخص (البطل) نفسه،

(١) ذاكرة البندول: ص ٣٨– ٣٩.

وهي صورة درامية تشير إلى معانٍ عديدة مثل الانشطار الذاتي، وكان هذا الانشطار عميقاً إلى الحد الذي تغير معه أسلوب الحوار في المسرحية من حوار داخلي (مونودراما) وهو الأسلوب الأساس والرئيس للحوار في المسرحية، فتغير إلى حوا خارجي/ ديالوج.

لقد انحرف الحوار وانشطر تبعاً لانشطار الشخصية، وهو ما انعكس على الموقف المسرحي من إطاره الضيق (الشخصية) إلى إطاره الفني (الحوار)، وهنا يتضح أهمية التعامل مع الشخصية "بوصفها نسجاً عضوياً متكاملاً لا يمكن فصله عن بقية عناصر بناء النص المسرحي من خلال الخصائص والكيفية وشبكة العلاقات والصراعات التي تتمتع بها ضمن نسيج سياق أحداث النص الدرامية"(١). وبذلك تتهيّأ الشخصية لتصبح أداة رئيسية من أدوات الصراع الدرامي، وقد ظهر ذلك في الصراع بين البطل وظله، وكانت حركات الصراع ديناميكية، فالظل وهو لازم من لوازم الشخصية كان فاعلاً في دراما الشخصية مع ذاتها ومع ما حولها وهذا الأسلوب عمق الإحساس بالمعاناة التي يعيشها البطل في حركاته وسكناته، وانعكست على الموقف العام للمسرحية كلها بالصدق والتماسك.

هذا العمق الدرامي للشخصية في مسرحية "الظل" خفت قليلاً في نص "يباب" لأن المشاهد المسرحية في النص لم تبلور حالة التشظي والتوهان، التي تجلت في إشارة الكاتب في المقدمة. في هذا النص الذي أخذ شكل "الديودراما"، ظهر لي أن الشخصية قد انفصلت عن المنطق الفني، وأخذت تتشكل في ملامح هلامية خيالية، لم يكن لها وجود أو إقناع فني. لقد غابت

(١) عمر محمد نقرش: الشخصية الكاريزمية في النص المسرحي: ص ١٢٧، المجلة الأردنية للفنون، مجلد ٩، ع٢، ٢٠١٦م.

الشخصيات في "يباب" تحت وطأة الحوار الذي غلبت عليه روح فلسفية، وبرز القياس العقلي على حساب القياس الفني، فكانت الشخصيات لا تساير إيقاع الحدث في النص، يقول في مشهد استهله بإشارة مسرحية: (إضاءة تدل على الاشتعال)[1]، واختصر الكاتب الشخصيات في أرقام[2]:

١: تلك رغبة النور في تفكيك لغز الظلام.

٢: بل هو فعل اللعنات حينما تحل وابلاً عليك.

١: (في حديث يشعر من خلاله أنه يخاطب كل شيء حوله):

سألملم شتاتي.... وأتبع ملامح الفجر.

٢: لا بد أن تغيب حتى الأبد أيها اللعين.. الغياب.. الشيء الوحيد الذي يليق بك.

١: أما أنت فغيابك يعني العدم... لن أقبل بغير هذا النوع من الغياب لك.

٢: هيهات.. هيهات لك.

١: سأخطو إليك بكل قسوة.

٢: خطواتي إليك وقودها الزمن المليء بالأسى والعذاب على يديك..

الحوار طويل إلى حد ما، ونجح في تصوير نمط الشخصيات قليلاً، فالشخصية(١) منطقية، الأفكار عندها واضحة ومحددة، ولم يكشف الكاتب عن الخلفية الثقافية التي أتت منها الشخصية، فالحدث الدرامي لم يشر إلى التطور الذي جعل الشخصية تقع تحت عنف الأفكار الفلسفية، ولو أومأ إلى ذلك في المقدمة لكان المتلقي أكثر تفاعلا مع الشخصية.

---

(١) ذاكرة البندول: ص ١٧.

(٢) ذاكرة البندول: ص ١٧.

وكانت الشخصية (٢) رد فعل للشخصية (١)، قد يكون ذلك متخيلاً، ويتم التفاعل معه بإيجابية لو بزر أثر الشخصية في نمو الحدث، فالفلسفة والبعد عن الواقع ليست مشكلة أو عيباً في الشخصية، وإنما هي مقبولة "شريطة أن يجيد المسرحي حبك العقدة، وتلاحم الأشخاص ووضوح سماتها "على حد قول الأديب جبرا إبراهيم جبرا[١].

وإذا كانت الشخصيات المسرحية، هي من صنع خيال الكاتب، يوجدها لتجسيم المفهوم الفني الذي يصوره، غير أنه لا بد أن تحمل هذه الشخصية أو تلك انعكاساً لروح الواقع أيضا؛ لأن إيقاع الشخصية في النص المسرحي ينبغي أن يكون من طبيعة إيقاع المجتمع، مع طبيعة إيقاع ذات المؤلف متفاعلين معا، وهنا يتجلى معنى من معاني الصدق الفني[٢]. هذا التفاعل هو الذي يضفي على الشخصيات في أي نص مسرحي تلك الروح الفنية الإنسانية، ويجعلها تتشكل من لحم ودم، وليس مجرد هياكل مفرغة من روح الفن الدرامي تتحرك على المسرح.

لقد غلبت على الشخصيات في هذه المسرحية الوهن الدرامي؛ بسبب تواري الشخصيات خلف سياج سميك من النزعة المتفلسفة حينا، وطغيان صوت الكاتب على صوت الشخصيات حيناً آخر. هذا الملمح نجت منه شخصيات مسرحية "ذاكرة البندول" لأننا وجدنا الشخصيات وانصهرت شعورياً وفكرياً مع البناء المسرحي، فالتبس الفن بالفكرة المسرحية، ففي هذه المسرحية وضحت شخصية الأبطال، وصارت تتحدث بلغتها هي،

(١) حول مشكلة الحوار في المسرحية العربية الحديثة: ص ١٢٧، مجلة المعرفة (عدد خاص عن المسرح)، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق- سوريا، ع٣٤، السنة٣، ديسمبر ١٩٦٤م.

(٢) ينظر: أبو الحسن سلام: الإيقاع في فنون التمثيل والإخراج المسرحي: ص٣٦٠، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية- مصر، ط١، ت ٢٠٠٤م.

وليست بلغة الكاتب! فجاءت اللغة منسجمة مع النص، ولم تكن خارج السياق. ولعل السبب في ذلك هو أن الشخصيات كانت أكثر من اثنتين، مما وفر مساحة من التعدد والتنوع في الشخصية، فكان الحوار مشتملاً على أكثر من لغة، أعني المستويات اللغوية مثل لغة الفنان، الذي سماه الكاتب الرقم(١) وشخصية العجوز الضائع وأشار إليه بالرقم(٢) وأخيراً الشاب وأشار إليه بالممثل (٣)، وأضاف هذا التنوع في الشخصيات أبعاداً درامية في تطور الحدث المسرحي في نص "ذاكرة البندول".

في هذا النص "ذاكرة البندول" ثلاث شخصيات كلهم (مسميات من دون أسماء) حملوا أيضًا أرقاماً ولم يحملوا أسماء، وإذا كان في ذلك إشارة إلى الضياع والفقد – كما أشرنا آنفًا – فإنه في هذا النص يجيء أيضا لوظيفة أخرى وهي الربط بين الشخصيات ذات الأرقام وبين عنوان المسرحية، وهو يحمل أيضاً مدلولاً إنسانيا زمنيًّا من جهة مفردة (ذاكرة) ومدلولا رقمياً زمنيًّا من جهة المفردة (بندول)، كونها آلة من آلات الزمن. والرقم والزمن وجهان لعملة واحدة.

أما الشخصية الأولى التي حملت رقم (١) فهي امتداد للشخصية التي برزت في مسرحية "الظل" و"يباب"، تضج بالاغتراب والقلق، وتعاني من التشظي والاضطراب، وتحمل على عاتقها عودة الروح إلى ذاتها المستلبة! وعلى الرغم مما تتصف به الشخصية من قلق، وتنقل إيحاء للمتابع بأنها تعاني من اعتلالات نفسية مختلطة ومتدافعة (ماسوشية[1]–

(١) المازوشية: مصطلح يدل على كل موقف يستجلب السرور من خلال إهانة الذات أو التعرض لألم جسدي أو نفسي. (ينظر: جان فرنسوا دورتيه: معجم العلوم الإنسانية (د. جورج كتورة): ص ٩٥١، كلمة ومجد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،

سيكوباتية[١]) إلا أن المتابع لا يلبث أن يكتشف أن هذه الشخصية، التي جسدت دور البطل في المسرحيات الثلاث لا تعاني من أية أمراض نفسية أو اجتماعية؛ حتى ولو ظهرت قلقة وجلة، فهو قلق وجودي إيجابي لأن الشخصية تصارع من أجل البحث عن ذاتها، أو عما يحقق لها السعادة الدائمة= الحقيقية، وأيضاً هي شخصية منسجمة ومتصالحة مع ذاتها، وما الاغتراب والقلق اللذان يلفانها إلا لأنها في حالة بحث عن المعنى الوجودي/ عن الحقيقة، فهي شخصية تندرج ضمن وصف الشخصية القائمة بالفعل/فاعلة كما ورد في وصف أرسطو[٢]، وهذا النوع من الشخصيات هو الدعامة الأولى للبناء المسرحي؛ لأنها تجمع بين الحدث وبين الشخصية، وفوق ذلك تقوم على "الانسجام والتناسق بين الحدث والشخصية، إلا أن الفعل لا بد أن يصدر من شخص ما، وكذلك الشخصية تعد ميتة لا وجود لها إن لم يصدر منها فعل، لذا فإن الشخصية والحدث كالروح من الجسد لا

الإمارات المتحدة ولبنان، ط١، ت ١٤٣٠هـ- ٢٠٠٩م. و د. عبد المنعم الحنفي: موسوعة علم النفس والتحليل النفسي: ج/ ٢ ص٤٥٥، مكتبة مدبولي، القاهرة مصر، ط١، ت ١٩٧٨م.

(١) السيكوباتية: مصطلح يدل على الاعتلال النفسي، ومعاداة المجتمع، وتتسم الشخصية السيكوباتية بعدم النضج الانفعالي، وضعف بناء الشخصية، وتمركزها عند مستوى طفلي من التمركز حول الذات. ينظر: د. عبد المنعم الحنفي: موسوعة علم النفس والتحليل النفسي: ج/ ٢ ص ١٨٠- ١٨٢.

(٢) جعل أرسطو الشخصية في المسرحية على درجة كبيرة من الأهمية، لا تقل عن أهمية الفعل، لأن الفعل إنما يكتسب أهميته من "الشخص الذي أقام بالفعل، أو فاه بالقول، وإلى من يتوجه به، وفي أي زمان، وبأية وسيلة، ولأية غاية...". أرسطو طاليس: فن الشعر (ترجمة إبراهيم حمادة): ص ٢١٧.

يكون لأحدهما وجود من دون الآخر"[١]. والانسجام والتناسق شرطان ليسا جماليين فقط، بل هما من أساس الحبكة المسرحية.

أما الشخصية الثانية في مسرحية "ذاكرة البندول" فهو ذو الملامح السبعينية، رسم الكاتب ملامحه هكذا (رث الهيئة، شعر متناثر)[٢]، هي صورة نمطية عن نمط من المثقفين بصفة عامة، لكنها شخصية تتعامل مع حولها بإيجابية باهتة، وبالتحديد مع الممثل (١) لأن هذا العجوز لمح في الممثل (١) طوباوية ونرجسية وفلسفة جوفاء، مع أنه يحمل ميولاً فنية، – فكما ذكر الكاتب – كان ينحت تمثالاً[٣]، أي أنه يحمل رؤيا ويعبر عن فكرة يعيش من خلالها.

وإيجابية الممثل (٢) توقفت عند حد ترويض أفكار الممثل (١) فقط، ودوره في بناء الحدث كان باهتاً بعض الشيء، إلا أن الكاتب تعمق في وصف خلجاته من الداخل على هذا النحو:

وسط سيطرة حالة من الشتات والشرود.. ينشغل بتحسس جيوب ملابسه للبحث عن سيجارته.. أخرجها وأشعلها ثم أظهر تلذذه بدخانها الذي ملأ به رئتيه، ثم نفثه مجددا في فضاء المسرح[٤].

ويظهر لي أن النص (من خلال الإشارة المسرحية السابقة) يشير إلى أن هذه الشخصية هامشية؛ تتصف باللامبالاة في الحياة، وقد يكون هذا

---

(١) د. علي الراعي: فن المسرحية ص ٥٧، سلسلة كتب للجميع عدد (١٤٦)، دار التحرير، القاهرة– مصر، د.ط. ت١٩٥٩م.

(٢) ذاكرة البندول: ص ٥٥.

(٣) ذاكرة البندول: ص ٤٩– ٥٠.

(٤) ذاكرة البندول: ص ٥٥.

مقبولاً، ولكن ذلك انعكس على التحام الشخصية مع الصراع الدرامي للحدث إذ جاء في عمومه ضعيفاً.

والشخصية الثالثة التي حملت رقم (٣) هي شاب عشريني يتفتق نشاطا وحيوية (يرتدي ملابس رياضية – شعر مرتب – يحمل جوالا – عابث)[١] فهي شخصية عصرية، تعيش بيننا، وتتعامل معنا، ولعل وجه الاختلاف الوحيد، هو أنه يعيش واقعه، لا يحمل أي رؤى وأفكار فلسفية، أو تهويمات خيالية.

في ضوء هذا المنظور الفني الذي رسمه الكاتب للشخصيات الثلاث، تشكلت الدراما في نص "ذاكرة البندول" وكانت السمة البارزة في هذا الصراع هو اصطراع الأفكار وبرز ذلك في صور ثلاثة: الزمن والثقافة والمجتمع.

عكست الشخصيات الثلاثة هذه المفاهيم، وكلٌّ واجه واقعه وظروفه بآلياته ومنطقه الخاص. فالفنان المتفلسف يعيش في عالم يختلف عن عالم العجوز، الذي لا يعنيه من الحياة إلا أن تصل به إلى النهايات المحتومة، فهو يرفض الانغماس في الواقع، ورأى في وصف الناس له بالجنون سعادة بالغة، يقول[٢]:

(٢) أريد أن أبقى مجنوناً... يتحاشاني كل الناس.. (صمت) حين قالوا عني مجنون شعرت أنني أمتلك حريتي الضائعة لأول مرة.. فررت من أنياب وأظافر كانت تنهشني، ولم أكن أستطع ردعها (صمت ومؤثر) أخذتني إلى

(١) ذاكرة البندول: ص ٥٦.

(٢) ذاكرة البندول: ص ٧٦.

خلوة كشفت لي ذاتي.. وكشفت الناس عرفت بها كل شيء.. (صمت) التهمة أحياناً تكون نعمة في رداء نقمة!.

(١) مجنون... ويفلسف الجنون.. متى إذن سننتهي.

نلاحظ في الحوار السابق أن الممثل (٢) هو في أعماقه يحمل روحاً فلسفية إلا أنها فلسفة مستمدة من الواقع لذلك هو يستمتع بكل ما حوله.

أما الممثل (١) هو في أعماقه فيلسوف، ولكنها فلسفة فانتازية تبدأ من الخيال وتنتهي بالخيال، ونادراً ما يقف على أرض الواقع.

أما الشاب العصري المأخوذ بالتقنيات، ويعيش حياة التواصل الاجتماعي بكل وسائلها وإمكانياتها، فهو يعقد الجلسات المباشرة (لايف)، ويتعامل مع الثورة المعلوماتية الجديدة بانفتاح، وتكتشف في الشخصية حيوية متجددة فضلاً عن بساطتها وانسيابيتها، هذا فيما يخص الصفات المباشرة، أما على طريقة توظيف الشخصية فنياً، فقد أضفت على الفكرة المسرحية في النص بعداً جديداً في تشخيص آلة الزمن التي تحكم الشخصيات جميعها، ولخص المسافة الزمنية التي تجمع بينه وبين الممثلين الآخرين ١، ٢، في جملة مركزة قائلاً[١]:

كل ما تقولونه مقنع لي (صمت) مع أن ما بينكما مثل ما بين المشرق والمغرب ولا يمكن أن تلتقيا...إنني بينكما أتأرجح كما يتأرجح هذا البندول ولا أعرف متى أستقر..

لم يتدخل الكاتب في التعاطف مع هذه الشخصية أو تلك، ولم يلمح إلى موقف سلبي، لأن الأزمة الاجتماعية والوجودية التي يعبر عنها هذا النمط

(١) ذاكرة البندول: ص ٧٥.

من الشخصية لا يزال في مرحلة التبلور والتشكّل، بل إنها أنتجت نمطاً جديداً من العلاقات والسلوكيات.

لم يكشف الكاتب عن الامتدادات الثقافية لشخصية هذا الشاب العصري، ومن الصعب أن نسمها بالسطحية، أو بأنها خيالية، بل هي موجودة، بل هي (نحن) لأن كلاً منا لا يكاد يترك الآلة الذكية من يده، سيطرت على الإنسان، وحبسته في نطاق محدود، وسلبت منه -كثيرا حريته. وحصر الكاتب الشخصية في عمر زمني معين لكي – يجعل الدراما هنا- ليست على مستوى النص فنياً- بل على مستوى الزمن! فكما تلاحظ الأعمار متفاوتة ما بين الشخصية (١) الفنان، وهو رجل خمسيني(١)، والشخصية الثانية عمرها في السبعين(٢)، والشخصية الثالثة وعمرها في (العشرين).

هذا التفاوت في المرحلة العمرية بين الثلاثة، جعل هذا الشاب يحس بالغربة أحياناً عندما التحم مع الشخصيتين الأخيرتين، يتضح ذلك في هذا المقطع[٣]:

(٣): يتحدث عبر الجوال: لا ولا يهمك.. من يدك اليمين ليدك اليسار.

(صمت مع هز رأسه وابتسامات وكأنه يستمع باهتمام)

(٣): ما بين الأصحاب حساب (يصمت ثم يضحك) خلاص ما بين الطيبين حساب.

---

(١) ذاكرة البندول: ص ٤٩.

(٢) ذاكرة البندول: ص ٥٥.

(٣) ذاكرة البندول: ص ٦٥- ٦٦.

(١): الإضاءة تسقط عليه : (في حديث مع النفس) قاتل الله الاستغلال... ليتك.. (يصمت) أعني ليتني وقتها لا أعرف للطيبة سبيلا.. كنت سأصفعني نظير هذه الطيبة.

(٣): يلتفت إليه: من أنت؟ هل ترغب في أن أساعدك يا....

(١): (في حديث مع النفس): الطيبة جميلة.. (بتشنج): لكن مع الطيبين لا مع الخونة الجبناء المستغلين.

(٣): (يتلفت): لا أدري أين أنا؟ وكيف جئت؟ وأنت؟.

الأسئلة الأخيرة التي وردت على لسان الممثل ٣ الذي رسم الكاتب ملامحه في مفتتح هذا المقطع على هذا النحو[١]:

شاب في العشرينيات يرتدي ملابس رياضية شعر مرتب – يحمل جوال – عابث.

لو ربطت بين هذه الصفات وبين الأسئلة السريعة في السطر الأخير من المقطع السابق، لاحظت كم كانت هذه الأسئلة كاشفة وحاسمة ومتعددة، وكوّنت مع الملامح التي رسمها الكاتب سابقاً سياجاً فكرياً عازلا بين هذا الشاب وبين الممثل ١، والممثل ٢، لأن أثر امتداداته في النص واضحة.

إن هذه التضاريس المتداخلة في شخصيات الكاتب حسين الزيداني أثارت قضايا وجودية من أهمها على الإطلاق: قضية المشترك الذي يجمع بين هذه الشخصيات! وهل هناك ما يربط بين كل هذه الشخصيات، وما حاولت البحث عنه من آمال وآلام وطموحات، حتى يصبح المفهوم الإنساني واحداً.

(١) ذاكرة البندول: ص ٥٦.

وبصورة عامة كان التفاعل بين الشخصيات في النصوص الثلاثة مرتكزاً وجودياً، لأن الغربة سيطرت على الأحاسيس والمشاعر والأفكار، فكل شخصية حاولت أن تبحث عن ذاتها في عالم آخر! هو عالم المثل والأفكار وليس عالم الواقع، فانفصمت عن ذاتها قبل تنفصم عن وجودها.. وعاشت الشخصيات هكذا تحت وطأة العزلة والخوف، وأصابها التشظي والحرمان والعجز.

قائمة بالمصادر والمراجع

أولاً: المتن المدروس:

- حسين أحمد الزيداني: ذاكرة البندول: مسرحيات، د.ن، أبها- السعودية، ط١، ت٢٠٢٢م.

ثانياً: المراجع:

١- الكتب:

١) إبراهيم ناجي: الأعمال الكاملة: دار الشروق، بيروت- لبنان، ط٣، ت ١٤١٧هـ- ١٩٩٦م.

٢) د. أبو الحسن سلام: الإيقاع في فنون التمثيل والإخراج المسرحي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، القاهرة- مصر، ط١، ت ٢٠٠٤م.

٣) د. أحمد الزعبي: التناص نظريا وتطبيقيًّا، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، ط٢، ت ٢٠٠٠م- ١٤٢٠هـ.

٤) د. أحمد مختار عمر: معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة- مصر، ط١، ت ١٤٢٩هـ - ٢٠٠٨م

٥) أرسطو طاليس: فن الشعر: ترجمة وتقديم وتعليق: د. إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو، القاهرة- مصر، د.ط. ت١٩٨٣م.

٦) أريك بنتلي: نظرية المسرح الحديث، ترجمة: يوسف عبد المسيح ثروت، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد- العراق، ط٢، ١٩٨٦م.

٧) أكرم اليوسف: القضاء المسرحي، دار رسلان للطباعة والنشر، ٢٠١٠.
٨) أكرم يوسف: الفضاء المسرحي: دراسة سيميائية، دار مشرق – المغرب، ط١، ت ١٩٩٤م.
٩) د. أمينة رشيد: تشظي الزمن في الرواية الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة- مصر، ط١، ت ١٩٩٨م.
١٠) أوديت اصلان، موسوعة فن المسرح ، ج٢، المكتبة الانجلو مصرية، القاهرة- مصر، ط١، ت١٩٧٠م.
١١) باتربس بافي: معجم المسرح، ترجمة ميشال ف. خطار، مراجعة نبيل أبو مراد، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت- لبنان، ط١، ٢٠١٥م.
١٢) ب. أ. فثيان: معجم التعابير الأجنبية في اللغة الإنكليزية، ترجمة: سمير عبد الرحيم الجلبي ومراجعة جبرا إبراهيم جبرا، دار المأمون للترجمة والنشر، وزارة الثقافة ولإعلام، بغداد – العراق، ط١، ت ١٩٨٧م.
١٣) جان فرنسوا دورتيه: معجم العلوم الإنسانية (د. جورج كتورة)، (مشروع كلمة ومجد) المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الإمارات المتحدة ولبنان، ط١، ت ١٤٣٠هـ- ٢٠٠٩م.
١٤) جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت- لبنان، ط٢، ١٩٨٤م.
١٥) جلال جميل محمد: (مراجعة نهاد صليحة)، مفهوم الضوء في العرض المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ت ٢٠٠٢م.
١٦) جيل دولوز: بروست والإشارات (ترجمة: حسين عجة)، دار أدب فن للثقافة والفنون للنشر، القاهرة- مصر، ط١، ٢٠٠٧م.
١٧) حسين علي هارف، فلسفة المونودراما وتأريخها، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة- الإمارات العربية المتحدة، ط١، ت ٢٠١٢م
١٨) حسن يوسفي: قراءة النص المسرحي "دراسة في مسرحية شهرزاد لتوفيق الحكيم"، مطابع أفريقيا الشرق، الدار البيضاء- المغرب، د.ط، ت ١٩٩٥م.
١٩) د. حنان بومالي: تشكيل اللغة وبناء الحوار في النص الدرامي، حوليات الآداب واللغات، جامعة محمد بوضياف- المسيلة- الجزائر، عدد ٦، ت ٢٠١٦م.
٢٠) نديم معلا محمد: في المسرح في العرض المسرحي في النص المسرحي: قضايا نقدية، مركز الإسكندرية للكتاب، الإسكندرية- مصر، ط١، ت ٢٠٠٠م.

٢١) رشاد رشدي: فن المسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة- مصر، د.ط. ت ١٩٨٩م.
٢٢) د. رضا عبد الغني الكساسية: التشكيل الدرامي في مسرح شوقي وعلاقته بشعره الغنائي: ص ٣٨٠، دار الوفاء، الإسكندرية- مصر، ط١، ٢٠٠٤م.
٢٣) زكي نجيب محمود: في فلسفة النقد، مؤسسة هنداوي، وندرسو- المملكة المتحدة، د. ط. ت ٢٠٢١م.
٢٤) سعد أردش: نحو.. (مقال)، مجلة الفكر المعاصر، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، العدد٣، مايو ١٩٦٥م.
٢٥) سمير سرحان: مبادئ علم الدراما، هلا للنشر والتوزيع، دمشق – سوريا، ط١، ت ٢٠٠٠م.
٢٦) سيد الإمام، قشور ولباب في (حكاية سر)، مكتبة جزيرة الورد، القاهرة- مصر، ط١، ت ٢٠١٩م.
٢٧) شوارت كريفش: صناعة المسرحية: ترجمة عبد الله معتصم الدباغ، دار المؤمن للترجمة والنشر، وزارة الثقافة والإعلام بغداد- العراق، ط١، ت١٩٨٦م.
٢٨) د. صالح أبو عراد وأحمد الغرباني ود. أحمد علي آل مريع: موسوعة إصدارات نادي أبها الأدبي (قسم الكتب)، نادي أبها الأدبي، أبها – السعودية، ١٤٣٨هـ – ٢٠١٧م.
٢٩) صمويل بيكيت: في انتظار جودو، ترجمها وقدم لها بول شاوول، منشورات الجمل، بغداد – بيروت، ط١، ت٢٠٠٩م.
٣٠) ضياء الدين ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر (تحقيق: محي الدين عبد الحميد): جـ٢، ص٣٢٨، المكتبة العصرية، بيروت- لبنان، ط٢، ١٩٩٥م.
٣١) د. طاهر الزواهرة: التناص في الشعر العربي المعاصر: التناص الديني نموذجا: ص ٢١، دار ومكتبة الحامد للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط١ ت ٢٠١٣م.
٣٢) عادل النادي: مدخل إلى فن كتابة الدراما، مؤسسات عبدالكريم بن عبدالله، تونس،ط١، ١٩٨٧م.
٣٣) د. عبد المنعم الحنفي: موسوعة علم النفس والتحليل النفسي: ج/ ٢ ص٤٥٥، مكتبة مدبولي، القاهرة مصر، ط١، ت ١٩٧٨م.
٣٤) د عبد الرحمن بدوي: دراسات في الفلسفة الوجودية: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت- لبنان، ط١، ت ١٤٠٠هـ- ١٩٨٠م .

٣٥) د. عبد الرحمن بدوي: الزمان الوجودي، دار الثقافة، بيروت- لبنان، ط٣، ت١٩٧٣م.
٣٦) د. عبد العزيز حمودة: البناء الدرامي، المهيئة المصرية للكتاب، القاهرة- مصر، ط١، ١٩٩٨م.
٣٧) د. عبير صلاح الدين: الزمن بين الفلسفة والأدب: مسرح تشيكوف نموذجا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة – مصر، ط١، ت ٢٠٠٧م
٣٨) د. عز الدين إسماعيل: الفن والإنسان، دار القلم، بيروت- لبنان، د.ط. ت ١٩٧٤م.
٣٩) عز الدين إسماعيل: قضايا الإنسان المعاصر في الأدب المسرحي المعاصر دراسة مقارنة، دار الفكر العربي، د.ط. ت ١٩٨٠م.
٤٠) د. علي الراعي: فن المسرحية، سلسلة كتب للجميع عدد (١٤٦)، دار التحرير، القاهرة- مصر، د.ط. ت١٩٥٩م.
٤١) د. عمر بلخير: تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التدأولية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ت٢٠٠٣م.
٤٢) د. عمر فرج ود. منى حبرك: محاضرات في علم المسرح٢، كلية التربية- جامعة المنوفية، مصر، ت ٢٠٢٠م.
٤٣) العنود بنت محمد بن عبد ربه المطيري: أبعاد الشخصية المسرحية في ضوء مقاربتها بالفهم والتفسير الغولدماني.. نماذج سعودية مختارة، حولية كلية اللغة العربية، جامعة الأزهر، فرع جرجا، المجلد ٢٦، يونيو ٢٠٢٢م.
٤٤) فاروق شوشة، ود محمود علي مكي وآخرون: معجم مصطلحات الأدب والبلاغة، ج١، مجمع اللغة العربية، القاهرة- مصر، ط١، ١٤٢٨هـ- ٢٠٠٧م..
٤٥) فتحي العشري، كوكتو ذلك المبدع الشامل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة- مصر، ط١، ت ٢٠١٦.
٤٦) قيس عمر محمد: البنية الحوارية في النص، المسرحي، ناهض الرمضاني أنموذجاً، دار غيداء، عمان- الأردن، ط١، ت٢٠١١
٤٧) د. كمال عيد: سينوغرافيا المسرح عبر العصور، الدار الثقافية للنشر، القاهرة- مصر، ط١، ت ١٩٩٨م.
٤٨) مارجورى بولتن: تشريح المسرحية (ترجمة: دريني خشبة)، وكالة الصحافة العربية ناشرون، القاهرة- مصر، ت ٢٠٢٠م.

٤٩) مارسيل بروست: البحث عن الزمن المفقود، ترجمة إلياس بديوي، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر ط،٢ ،١٩٩٥م
٥٠) مجمع اللغة العربية في القاهرة: العجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة- مصر، ط٤، ١٤٢٥هـ- ٢٠٠٤م.
٥١) د. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة- مصر، ١٩٩٧م.
٥٢) د. محمد غنيمي هلال: في النقد المسرحي، دار عودة، بيروت – لبنان، ط١، ت ١٩٧٥م
٥٣) د. محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط١، ٢٠١٠م.
٥٤) محمود أبو العباس، تجارب المونودراما في المشهد المسرحي العربي، الرياض، مكتبة العبيكان- الطبعة الأولى (٢٠١٠).
٥٥) المرتضى الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس (تحقيق: علي شيري)، دار الفكر، بيروت- لبنان، ط١، ت٢٠٠٥م.
٥٦) منير الزامل: التحليل السيميائي للمسرح، دار رسلان للطباعة والنشر، دمشق – سوريا، ط١، ت ٢٠١٤م.
٥٧) ميشيل برونير، ورشة المسرح، ترجمة فتحي عشري، المركز القومي للترجمة، مصر، ط١، ٢٠١٨م.
٥٨) ميلود بوشيد، وعبد الرحيم اصميدي: دراسة لمسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح لعبد الكريم برشيد.. قراءة توجيهية تحليلية، د. ن. المغرب، ط٢، ت ٢٠٠٦م.
٥٩) نادر عبد الخالق: آفاق المسرح المعاصر، دار الوفاء، الإسكندرية- مصر، ط١، ت ٢٠١٢م.
٦٠) د. نبيل راغب: النقد الفني، دار مصر، الفجالة – مصر، ــ د. ط. ت.
٦١) نذير العظمة: المسرح السعودي.. دراسة نقدية، نادي الرياض الأدبي، الرياض- السعودية، ط١، ت ١٤١٣هـ – ١٩٩٢م.
٦٢) نهاد صليحة: الحرية والمسرح، منشورات المكتبة الثقافية، القاهرة – مصر، ط١، ١٩٩١م.

٦٣) وليد فاضل: الزمان والمكان في مسرح فرحان بلبل، دراسة منشورة في كتاب في تكريم الأديب والفنان المسرحي: فرحان بلبل دراسات وشهادات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق- سوريا، ط١ ٢٠٠٣م.
٦٤) ليلى بن عايشة: المقاربات النقدية المسرحية العربية المعاصرة بين امتلاك الرؤية الفنية وحداثة الأدوات (مقالة): منشورة ضمن كتاب: النقد المسرحي: الإشكالات والتحديات، وزارة الثقافة- الجزائر، ت ٢٠١١م.

٢- البحوث والمقالات العلمية:

٦٥) د. إبراهيم السعافين: أصول الدراما ونشأتها في فلسطين: مج٢، مجلة فصول، العدد ٣، ١٩٨٢م.
٦٦) د أحمد طالب: دلالات الزمان في الفلسفة والفكر والأدب، مجلة كلية الآداب- جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، العدد ٢، مج ١، يناير ٢٠٠١م.
٦٧) أديب علوان كاظم: المسرحية المقروءة بين النص والعرض المسرحي(دراسة)، مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية، العدد ١، المجلد ١٠، عام ٢٠٢٠.
٦٨) إنصاف زكي، الكتابة في كل الأنواع الأدبية.. طاقة إبداعية أم فوضى (مقالة- ملحق شرفات الجمعة)، صحيفة الجزيرة السعودية، الطبعة الأولى، العدد ١٠٥٤٣، الجمعة ٢٠/ ٥/ ١٤٢٢ه- ١٠/ ٨/ ٢٠٠١م.
(https://2u.pw/EuCwSX).
٦٩) د. إنعام عكاوي: المعجم المفصل في علوم البلاغة: البديع والبيان والمعاني، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط١، ت ١٤١٣هـ - ١٩٩٢م.
٧٠) إياد نصار: "الأرض الیباب" لأليوت وتأثيرها في الشعراء العرب (مقالة)، الخميس ٢٨ يناير ٢٠٢١م، صحيفة الهدهد الإلكترونية بخمس لغات عالمية، لندن- المملكة المتحدة: https://2u.pw/caIwZ4
٧١) بارعة جمعة، لمونودراما كفنّ قائم في حدّ ذاته محاكاة شخصية أم تماهٍ؟، صحيفة تشرين السورية، الخميس، ١٨-٠٨-٢٠٢٢،
https://tishreen.news.sy/?p=810314

٧٢) حول مشكلة الحوار في المسرحية العربية الحديثة، مجلة المعرفة (عدد خاص عن المسرح)، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق- سوريا، ع٣٤، السنة٣، ديسمبر ١٩٦٤م.

٧٣) ديوجين لايرتيوس: مختصر مشاهير قدماء الفلاسفة (ترجمة عبد الله حسين)، المشروع القومي للترجمة، العدد ١٠٣٢- المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة- مصر، ط١، ت ٢٠٠٦.

٧٤) رابح الأطرش: مفهوم الزمن في الفكر والأدب (دراسة)، مجلة العلوم الإنسانية جامعة محمد خيضر، الجزائر، العدد ٨، ٢٠٠٦م.

٧٥) رمضان عطا محمد شيخ عمر، بعنوان: البنية الدرامية في شعر درويش (رسالة دكتوراه مخطوطة) ، قسم اللغة العربية، جامعة العلوم الإسلامية العالمية، الأردن، ٢٠١١م. (https://2u.pw/KRALFy)

٧٦) روبرت همفري: تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة وتقديم: محمود الربيعي، المركز القومي للترجمة، العدد ٢٥٩٢، د.ط. ت ٢٠١٥م.

٧٧) د. رياض سكران: التعاضد الجمالي للزمن في نسق البناء الدرامي (دراسة): مج ٤٦، مجلة كلية الفنون الجميلة، ع٤٦، سنة ٢٠٠٧، جامعة بغداد.

٧٨) د. سامية أحمد أسعد: النقد المسرحي والعلوم الإنسانية: مجلة فصول تصدر عن الهيئة العامة للكتاب- مصر، مج ٤، العدد ١، أكتوبر ١٩٨٣م.

٧٩) سحر خُنجي: عن مسرح الديودراما (مقالة)، مهرجان مسرح الجامعات السعودية الأول إصدار توثيقي، هيئة المسرح والفنون الأدائية وجامعة جازان، جازان، ديسمبر ٢٠٢١م.

٨٠) سمير أغا حيدر: تنوع أداء الممثل في عروض المونودراما (دراسة)، مجلة كلية التربية الأساسية، المجلد ٢٤، العدد ١٠٠، العام ٢٠١٨م.

٨١) د. شاكر عبد الحميد: الغرابة: المفهوم وتجلياته في الأدب، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد ٣٨٤، يناير ٢٠١٢م.

٨٢) د.صالح بو شعور محمد أمين: آليات بناء لغة الحوار الدرامي بين السردية والشعرية في المسرح، مجلة اللغة العربية- تلمسان - الجزائر، العدد ٤، مجلد ٢٢، ٢٠٢٠م.

٨٣) طريف بن عيد السليطي: منزلة الوجدان في فلسفة عبد الرحمن بدوي (مقالة)، مجلة حكمة، https://is.gd/4PXPZD.

٨٤) عطية العقاد: تأملات جديدة في أوراق قديمة للمسرح العربي: دراسة في المصطلح النقدي (دراسة)، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب- الكويت، العدد ١، مج ٢٦، ت يوليو ١٩٩٧م.

٨٥) د عبد الله الدعجاني: الزمن في التجربة الوجدانية (مقالة فلسفية)، نماء للبحوث والدراسات".(https://tinyurl.com/3vct358z)

٨٦) عزيز الذهبي: ثنائية النص والعرض في النقد المسرحي المغربي (مقالة)، مجلة طنجة الأدبية- المغرب، العدد ٣٥، يوليو ٢٠١١.

٨٧) عمر محمد نقرش: الشخصية الكاريزمية في النص المسرحي، المجلة الأردنية للفنون، مجلد ٩، ع٢، ٢٠١٦م.

٨٨) غازي حسين العلي: ما الحوار: مقدمة في دلالة الحوار والبحث عن المسرح، العدد ١٤٨، مجلة الموقف العربي- اتحاد الكتاب العرب- سوريا، ت١٩٨٣م.

٨٩) د. محمد عبد الرحمن الشرقاوي: العلاقة بين النص والعرض في المسرحية العربية، المجلد ٥٠، العدد ٣، سبتمبر ٢٠٢٢م

٩٠) محمد ولد محمد سالم: الديودراما.. مسرح الثنائيات (مقالة)، صحيفة الخليج - الملاحق، الإمارات العربية المتحدة، ٨/٢/ ٢٠١٦م.
https://2u.pw/M3d90EW

٩١) محمود كحيلة، عودة المونودراما (مقالة)، موقع المجلة العربية، الرياض- السعودية، السبت ١٣أبريل ٢٠١٣م، العدد الإلكتروني:
https://www.arabicmagazine.net/arabic/articleDetails.aspx?Id=2644

٩٢) نعمان عاشور: خالق النص.. وصاحب العرض، مجلة فصول مجلة النقد الأدبي، مج٢ العدد٣، الهيئة العامة للكتاب- مصر، ت ١٩٨٢م.

فهرس الموضوعات

م	الموضوع	الصفحة
١-	ملخص	٣٦٠٠
٢-	Abstract	٣٦٠١
٣-	١. مقدمة	٣٦٠٢
٤-	٢. المدونة المدروسة:	٣٦٠٧
٥-	٣. مستوى النوع:	٣٦٠٧
٦-	٤. العناوين:	٣٦١٢
٧-	٥. المقدمات/ التقديمة الدرامية:	٣٦١٤
٨-	٦. تشكلات الحدث المسرحي:	٣٦٢٣
٩-	٧. اللغة والحوار	٣٦٣٥
١٠-	٨. الشخصيات	٣٦٦٠
١١-	قائمة بالمصادر والمراجع	٣٦٧٣
١٢-	فهرس الموضوعات	٣٦٨١

تم بحمد الله