منشورات ضفاف
DIFAF PUBLISHING

د. مجيد حميد الجبوري

البنية الداخلية للمسرحية

دراسات في الحبكة المسرحية عربياً وعالمياً

فنون

بسم الله الرحمن الرحيم

الطبعة الأولى

1434 هـ - 2013 م

ردمك 978-614-01-0901-8

جميع الحقوق محفوظة للمؤلف

منشورات ضفاف
DIFAF PUBLISHING
editions.difaf@gmail.com
بيروت - لبنان

دار الفكر للنشر والتوزيع

العراق- البصرة- شارع المطابع - عمارة العلي
هاتف: 07801019408 - 07801831250 - 07707144079
البريد الالكتروني: univpress2004@yahoo.com
Fikrbasrah1999@yahoo.com

يمنع نسخ أو استعمال أي جزء من هذا الكتاب بأي وسيلة تصويرية أو الكترونية أو ميكانيكية بما فيه التسجيل الفوتوغرافي والتسجيل على أشرطة أو أقراص مقروءة أو أي وسيلة نشر أخرى بما فيها حفظ المعلومات، واسترجاعها من دون إذن خطي من الناشر.

إن الآراء الواردة في هذا الكتاب لا تعبر بالضرورة عن رأي الناشرين

المحتويات

مقدمة.....15

الباب الأول

الحبكة في المسرحية بين النقد والفن

الفصل الأول: الحبكة في المسرحية – دراسة نقدية.....21

أولاً: الحبكة لغة وأصطلاحا.....23

ثانياً: مفهوم حبكة المسرحية في النقد والتأليف المسرحي.....25

مفهوم الحبكة عند أرسطو.....25

مفهوم الحبكة عند هوراس.....27

مفهوم الحبكة في عصر النهضة الأوربية.....28

مفهوم الحبكة عند الرومانسيين.....32

مفهوم الحبكة في المسرحية جيدة الصنع.....34

مفهوم الحبكة في المسرحية الحديثة.....37

مفهوم الحبكة المسرحية كما يراه البحث.....45

ثالثاً: مراحل تطور الحبكة في المسرحية العالمية.....51

1- المرحلة الأرسطية.....51

2- المرحلة الرومانسية.....52

3- مرحلة حبكة المسرحية (جيدة الصنع).....58

4- مرحلة الحبكة في المسرحية الحديثة.....59

هوامش الفصل الأول.....65

الفصل الثاني: البنية الداخلية للمسرحية – دراسة فنية.....71

أولاً: أقسام حبكة المسرحية.....74

1- العرض التمهيدي: Introductory Presentation.....75

2- التعقيد: Complex.....84

3- الحل: Solution.....91

ثانياً: عناصر حركة الحبكة المسرحية..... 93
أ- حركة الفكرة..... 93
ب- حركة الشخصية..... 100
ج- حركة الفعل..... 109
د- حركة الزمن..... 124
ثالثاً: تحضيرات بناء الحبكة المسرحية..... 134
رابعاً: ملاحظات عامة عن الحبكة ومكوناتها..... 136
هوامش الفصل الثاني..... 141

الباب الثاني
أنماط الحبكة في المسرحية العربية الحديثة
دراسة تطبيقية

مدخل..... 153

الفصل الثالث: أنماط الحبكة في المسرحية العربية الحديثة – الفئة الأولى..... 163
أولاً: نماذج نمط الحبكة الأحادية..... 165
ثانيا: نماذج الحبكة المتوسعة..... 207
ثالثاً: نماذج نمط الحبكات المتجاورة..... 221
هوامش الفصل الثالث..... 264

الفصل الرابع: أنماط الحبكة في المسرحية العربية الحديثة – الفئة الثانية..... 267
أولاً: نماذج نمط حبكتي التوازي..... 269
ثانياً: نماذج نمط الحبكات المتداخلة..... 289
ثالثاً: نماذج نمط الحبكة المهشمة..... 306
رابعاً: نماذج نمط الحبكة المحيطية..... 321
هوامش الفصل الرابع..... 332

نتائج البحث..... 335
مراجع البحث ومصادره..... 341
المؤلف في سطور..... 355

بِسْمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحْمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ

﴿ ۞ ٱللَّهُ نُورُ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضِ ۚ مَثَلُ نُورِهِۦ كَمِشْكَوٰةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ ۖ ٱلْمِصْبَاحُ فِى زُجَاجَةٍ ۖ ٱلزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّىٌّ يُوقَدُ مِن شَجَرَةٍ مُّبَٰرَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لَّا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِىٓءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ ۚ نُّورٌ عَلَىٰ نُورٍ ۗ يَهْدِى ٱللَّهُ لِنُورِهِۦ مَن يَشَآءُ ۚ وَيَضْرِبُ ٱللَّهُ ٱلْأَمْثَٰلَ لِلنَّاسِ ۗ وَٱللَّهُ بِكُلِّ شَىْءٍ عَلِيمٌ ﴿٣٥﴾ ﴾

قرآن كريم

الآية 35 من سورة النور

إهداء

إلى لمياء...

سيدة الشذى

وسيدة الرقي

عرفت فيك

صبر الزوجة

وعناء الأم

دونك تراثي الوحيد

فهو أغلى ما عندي...

مجيد

شكروتقدير

جزيل شكر وعرفان إلى أساتذة أجلاء أطلعوا على هذا الجهد وقالوا فيه مـــا أفاد الباحث وأعانوه في كثير من مراحله؛ فكان لزاما على الباحث أن يتقدم لهـــم بالشكر ألجزيل.. كإقرار منه بفضلهم عليه.. وفي مقدمتهم الأستاذ الجليل **الدكتور مصطفى عبد اللطيف جياووك** الذي كان الموجه والمصحح لكل خطـــوات هـــذا البحث والثناء كل الثناء للأخ والصديق الصدوق **الدكتور ضياء راضي الشـــامري** الذي رافق البحث بكل خطواته، وكان المحفز للباحث كلما وهنـــت عزيمتـــه أو ضعفت.

والشكر الموصول إلى الأستاذ الفاضل **الدكتور عقيل يوسف مهدي** الـــذي فتح الطريق واسعا أمام الباحث في أول خطوات بحثه وأضاء له كثيرا من الزوايـــا المظلمة التي كانت تواجهه.

ويتمنى الباحث من العلي القدير أن يجعل روح أخيه وصديقه الفنان الراحـــل **حامد خضر** راضية عنه، بعد أن عالج الباحث موضوعا أرق الفنان الراحل كـــثيرا، وأختاره دراسة له بناء على توصيته.

الباحث

مقدمة

هذه الأطروحة البحثية هي دراسة وصفية تحليلية، تتناول مفهوم (حبكة المسرحية)، وتحاول تحديد ملامحه، بعزله عن المفاهيم التي اختلطت به، أو تداخلت معه في مجال الأبحاث النقدية والأدبية المتخصصة بدراسة المسرح.

وتتضمن الدراسة ثلاثة اجتهادات: أولاها: اجتهاد نظري تخصص بتحديد المصطلح ومعرفة ماهيته، ومتابعة تطوره في الدراسات الأدبية والنقدية المتخصصة، والاجتهاد الثاني: اجتهاد فني؛ عمل على تحليل (حبكة المسرحية)، للتوصل إلى العناصر المكونة لها، والاجتهاد الثالث: اجتهاد تطبيقي بحث في محاولة أيجاد توصيف محدد للأشكال المختلفة من الحبكات التي ظهرت في المذاهب والاتجاهات والأساليب الدرامية العالمية المختلفة، ثم تطبيق ذلك على المسرحية العربية الحديثة.

حددت الدراسة نماذجها التطبيقية في أشهر النصوص المسرحية العربية التي ظهرت بين عامي (1950 - 1990)، وذلك لأن التاريخ الأول - بحسب اعتقاد الباحث - يمثل بداية ازدهار حركة التأليف المسرحي في الوطن العربي، فبعد أن كان التأليف المسرحي العربي - في أغلبه - اقتباسا أو ترجمة أو أعدادا لمسرحيات عالمية - غدا أبتداءاً مع نهاية أربعينيات القرن الماضي وخمسينياته، يتطرق إلى موضوعات عربية، وشخصيات عربية، وأجواء عربية ومحلية، وظهرت أبتداءاً من تلك الفترة نصوص عربية مهمة، لكتاب أثروا المكتبة العربية - في هذا المجال - أمثال توفيق الحكيم من مصر، وخالد الشواف ويوسف العاني من العراق، وكاتب ياسين من الجزائر، وسواهم من البلدان العربية الأخرى، أما التاريخ الثاني فقد أملته جملة عوامل وظروف أحدثت تغييرا شاملا في المشهد الثقافي العربي، ويقف في مقدمة تلك الظروف والعوامل، التغير في موازين القوى العالمية، أثر تفكك المنظومة الاشتراكية العالمية، وحرب الخليج الثانية، وما لحقتهما من متغيرات كثيرة ألقت بظلالها على الحركة الثقافية العالمية - بشكل عام - وعلى الثقافة

العربية - بشكل خاص - حيث أدى ذلك إلى ظهور نصوص مسرحية؛ اشتملت على موضوعات جديدة، بمواصفات مغايرة، تحتاج دراستها إلى وقفات متأملة مغايرة أيضا.

وتحاول هذه الدراسة تحديد أهدافها على الوجه الأتي:

1- تحديد مفهوم واضح لحبكة المسرحية وعزلها عن المفاهيم والمصطلحات التي تقاربت أو تداخلت معها؛ وبخاصة اختلاطها وتداخلها مع مفاهيم (العقدة، البناء الدرامي، حكاية المسرحية، أحداث المسرحية)، منطلقة من فرضية أن **الحبكة المسرحية هي ليست عنصرا دراميا من عناصر البناء الدرامي، بل هي بنية درامية مستقلة تمثل مستوىً داخليا لذلك البناء.**

2- ملاحظة تطور مفهوم حبكة المسرحية في أهم الدراسات الأدبية والنقدية أبتداءاً من أرسطو وحتى أخر الدراسات النقدية التي توفرت للباحث أثناء أعداده لهذا البحث.

3- تحليل حبكة المسرحية للتعرف على أقسامها وعناصرها ومكوناتها الأساسية، وملاحظة اختلافات تلك الأقسام والعناصر والمكونات في أهم المذاهب والاتجاهات الدرامية المعروفة.

4- تحديد الاختلافات الأساسية في أشكال حبكة المسرحية، التي ظهرت في أهم المذاهب والاتجاهات الدرامية العالمية، للتوصل إلى توصيف لتلك الأشكال، ومحاولة تصنيفها ضمن أنماط محددة، وجعل تلك الأنماط؛ مقياساً تعتمده الدراسة التطبيقية في تحليلها للنماذج العربية المختارة.

5- أجراء تقييم نقدي لحبكة النصوص العربية المختارة، وتحديد مواطن الضعف والخلل فيها؛ مقارنة بالنماذج العالمية.

ونظراً لطول الفترة التاريخية التي تناولها البحث، فقد أختار الباحث ما اعتقده من نماذج تفيد مجال دراسته، وتوفر له تحليلا واضحا ووافياً، يمكنه من التوصل إلى استنتاجات مفيدة، مع حرصه على أن تغطي النماذج سنوات بحثه، وأن تشتمل على نصوص تعود لمؤلفين؛ ممن شهدت لهم الساحة الفنية والأدبية والنقدية، بالإبداع والتجديد والمهارة؛ من خلال تقلبهم في الكتابة باتجاهات وأصناف درامية عديدة. من جانب أخر حاول الباحث استبعاد النصوص المسرحية المكتوبة

باللهجات المحلية ألا ما رأى منها ضروريا؛ ضرورة قصوى - لا لقصور في تلك النصوص - بل لقصور في فهم الباحث أو القارئ لكل اللهجات العربية المحلية، وخشية من الوقوع في تحليل قاصر؛ أو تفسير خاطئ.

تضمنت الدراسة بابين، أحتوى كل منهما على فصلين، الباب الأول تخصص في دراسة الحبكة في المسرحية العالمية نقدا وتطورا وتحليلا وتصنيفا، وخرج البحث فيه متوصلا إلى معايير محددة وتصنيفات متعددة، زعم الباحث أنها تصلح مقياسا لدراسة الحبكة في المسرحية العربية الحديثة، أما الباب الثاني، فقد أختص بالدراسة التطبيقية على ما يقارب من (40) نصا مسرحيا، أظهر التحليل - فيها - دوران سبعة أنماط من الحبكة المسرحية، ورد شرحها وتوصيفها، ضمن الباب الأول من خلال تحليل ما يزيد عن (45) مسرحية عالمية.

وأخيرا؛ فأن الدراسة تزعم أنها ستعين الناقد والمؤلف المسرحي والدارس، في تتبع خطوط حركة الحبكة، وتعينه على معرفة نمط حبكة المسرحية التي يحاول نقدها أو دراستها أو تأليفها، وهي تساعد - المؤلف - على وجه الخصوص - في اختيار النمط الحبكي الملائم لمسرحيته أكثر من غيره. وهي عدا ذلك تسلط الضوء على بنية درامية أهملتها الدراسات العربية، و لم تعطها ما تستحقه من أهمية. مع اعتقاد الباحث - جازما - أن دراسته هذه هي اجتهاد يحتمل الخطأ والصواب فأن أخطأت، فأن لها شرف المحاولة، وأن أصابت فقد كسبت أحدى الحسنيين: حسن الاجتهاد، أو حسن الصواب.

ومن الله التوفيق من قبل ومن بعد

الباحث

الباب الأول

الحبكة في المسرحية

بين النقد والفن

الفصل الأول

الحبكة في المسرحية

دراسة نقدية

أولاً: الحبكة لغة وأصطلاحا

الحُبْكة (بضم الحاء وتسكين الباء) مصدر للفعل الثلاثي: حَبَكَ - يَحبك - حَبكا. والحُبك: هو الشد والأحكام وتحسين الصنعة. والحُبكة: الحبل الذي يشد به على الوسط.

والتحبيك: هو الشد والتوثيق والتخطيط.

وحبكتُ العقدة يعني: أوثقت حبكها، وحَبَكَ الثوب: أجاد نسجه وأحسن صنعه. وإذا أحكمت الشيء وأحسنت صنعه؛ قيل عنك: أنك أحتبكته، أي أجدت حبكه. والمرأة أذا شدت الإزار وأحكمته حول وسطها قيل عنها أنها أحتبكت.

وجمع (حُبكة) هو (حُبُك) وهي الكلمة التي وردت في القرآن الكريم، في قوله تعالى ((والسماء ذات الحُبُك))[1] وتعني ذات الطرائق، أي طرائق النجوم، وأهل اللغة يقولون: ذات الطرائق الحسنة، ويرى بعضهم أن أطلاق الحُبُك أو على طرائق النجوم هو مجاز، لكونها تزين السماء؛ كما يُزيّن الثوب الموشى بطرائق وشيه. أما أهل التفسير فيرون: أن المراد بها ذات الخلق الحسن، أو المتقنة البنيان.

أما المصطلح (حِبْكة) بكسر الحاء وتسكين الباء - وهو المصطلح مدار البحث - فهو مصدر هيأة للفعل (حَبَكَ) وهو الأصح من المصدر (حَبْكة) الذي جرى تداوله، لأن الأخير هو مصدر مرة، في حين أن المراد في وصف حبكة المسرحية أو حبكة الرواية هو المعنى الأول [2]. حيث أستخدم مجازا للكناية عن شد أطراف العمل الأدبي وأحكام نسجه والإجادة في صنعه.

ويقابل مصطلح (حِبكة) في العربية المصطلح (Plot) باللغة الإنكليزية، التي تدل على معانٍ عدةٍ متقاربةٍ؛ منها: عمل خطة، أو رسم خريطة، كما أنها تعني خطة سرية سواء كانت خطة جيدة أو سيئة، ومن معانيها: المؤامرة، والمكيدة، كما تعني باللفظ نفسه: يدبر مكيدة، ويرسم خطة، أو يتآمر، و(Plotter) هو المتآمر. أما في مجال الأدب فهي تعني: خطة الأحداث في القصة أو الرواية أو المسرحية [3].

و(الحبكة) مصطلحا أدبيا هو استخدام حديث في مجال النقد العربي - بحسب ما يعتقده البحث -ربما جاء مع نهضة حركة الترجمة العربية التي بدأت بواكيرها في عشرينيات القرن الماضي، وأغلب الظن أن أول استخداماتها النقدية انحصرت بين عشرينيات وخمسينيات ذلك القرن، حيث وردت أشارات سريعة لها في بعض المتابعات النقدية المنشورة في الصحف الصادرة في تلك الفترة، من بينها أشارة الناقد العراقي (سليم بطي) في معرض نصيحته حول تجويد الكتابة المسرحية عام 1936 [4]، وإشارة أخرى في العام نفسه وردت في تعقيب نقدي لأحدى المسرحيات، نشره ناقد أخر تحت أسم (ناقد فني) جاء فيه ((أن الرواية - يقصد المسرحية - كانت سامية في موضوعها، قوية في تركيبها، منتظمة في حبكتها، فجاءت في قالب متين لا ينقصها شيء)) [5].

لذا يرى - البحث - أن أي دراسة دلالية لهذا المصطلح؛ عليها أن تراعي الاستخدام الغربي للكلمة؛ فالحبكة (Plot) في التداول النقدي الحديث للمصطلح توحي ((بنسيج محكم النسج، متماسك الأطراف، كبنيان مرصوص، ليس له ذوائب أو خيوط مدلاة))[6] وترد في (**الأنسكلوبيديا البريطانية الحديثة**) على أنها ((بناء ذو علاقة تبادلية بين الأفعال، باختيار مقصود ومرتب يقوم به المؤلف))[7].

والحبكة تقتضي - ضمنيا - مستوىً عالٍ من السرد يكون أكثر تنظيماً من ذلك الذي يظهر في ((قصة مجردة من قصص الخرافة))[8] إذ يرد تعريف لها في كتاب (**طرز الدراما**) على أنها ((تعاقب متوالٍ للأحداث، وهي تتجه قدما نحو النهاية، بتأمل منطقي للقصة المتخيلة، وهي في الدراما؛ عبارة عن " مخطط " للفعل في المسرحية (...) والحبكة لا تتخذ شكلها - ألا - عندما تنتظم بسلسلة متعاقبة من الأحداث المؤكدة، المختارة والمرتبة على مبدأ: السبب والأثر، والعلاقة الوثيقة والارتباط))[9].

وللحبكة في المعاجم الأدبية العربية تعاريف عدة؛ لا تخرج بعيدا عما ورد آنفا، فهي تتفق على أنها: تنسيق، أو خطة، أو بناء محكم، أو تنظيم عام يجعل للمسرحية كيانا موحداً، أو أنها عبارة عن نظام تتابع للوقائع والأحداث، أو أنها عملية هندسة لأجزاء المسرحية.

ومن المفيد هنا – التنويه – إلى أن هناك تأكيداً يرى: عدم وجود مسرحية بغير حبكة، فحتى المسرحية العبثية لا تخلو من وجود للحبكة، فالحبكة – عموما – هي روح الدراما ومبدؤها الأول.[10]

ثانياً: مفهوم حبكة المسرحية في النقد والتأليف المسرحي

بغية الوقوف على فهم موضوعي دقيق للحبكة في المسرحية؛ كان لابد من متابعة تطور هذا المفهوم عبر الكتابات النقدية والأدبية التي اهتمت بدراسة هذا المفهوم، ويحاول هذا المبحث الوقوف على أهم الآراء النظرية والنقدية التي ظهرت حوله؛ مركزا على الآراء التي وجد فيها الباحث جدة واختلافا عن غيرها.

مفهوم الحبكة عند أرسطو:

كما نوه البحث – آنفاً – فأن (أرسطو) يرى أن الحبكة هي روح الدراما ومبدؤها الأول، فهي التي تشد أجزاء العمل الدرامي وتجعلها تتآزر فيما بينها؛ لتكون كُلاً واحداً تنتظم أجزاؤه انتظاما محكما، بحيث لو تغير جزءٌ منها أو نُزعَ، أنفرط الكل وأضطرب.[11]

وتنظم هذه الأجزاء بمقتضى الضرورة والرجحان، فلا يبدأ المؤلف عمله كيفما أتفق، ولا ينتهي منه؛ كيفما أتفق، بل يلزمه أن يبدأ بداية محددة، وينتقل إلى وسط تقتضيه تلك البداية، لينتهي نهاية أملتها البداية وأفضى أليها الوسط؛ فالحبكة – على وفق هذا السياق – لا تعد وسيلة من وسائل الدراما، بل تعد غاية ترتجى، وهي تتشكل – بالضرورة – مما يحدثه الفعل من متغيرات، ومما تقوم به الشخصيات من أفعال شعورية أو ذهنية أو حركية؛ لذا أدرك (أرسطو) أن جودة الحبكة لا تأتي من المهارة الآلية في صنعها فحسب، بل أن جمالها يأتي عندما يكون لها طولا ملائماً، وأن الملائمة هذه تأتي من جمال التنظيم وحسن الترتيب، بحيث أكد أن طول الحبكة يجب أن لا يكون صغيرا جدا لا تستبين أجزاؤه بوضوح، ولا كبيرا جدا، بحيث لا تدركه البصيرة. [12]

وعلى وفق ما تقدم يرى – البحث – أن (أرسطو) أدرك أن طول الحبكة يفترض أن يتناسب مع عاملين مهمين هما: متطلبات العرض المسرحي، وطاقة الجمهور على احتمال ذلك العرض.

وحتى تكون الحبكة مؤثرة وتستحق الاهتمام فأن (أرسطو) نادى بوحدتها، وأقترح أن تدور حول فعل واحد؛ تقوم به شخصية واحدة في زمن محدود يكفي لانتقال البطل من حال إلى حال، لا يتجاوز مداه دورة شمسية واحدة تسمح بالتنقل في أماكن قليلة محدودة فقط.[13] وهذا يعني أنه أدرك - بما لا يقبل الشك - ضرورة التركيز والتكثيف؛ بل وضرورة الاقتصاد في الدراما.

من ناحية أخرى ميز (أرسطو) بين الحبكة الرديئة والجيدة، حين أشار إلى أن أردأ الحبكات ما تتابعت أحداثها دون مراعاة لمبدئي الاحتمال أو الضرورة، واصفاً الجيدة منها، مراعاتها للمبدأين المذكورين، مفضلا أن تكون مفردة في موضوعها، لا تتداخل معها موضوعات جانبية، أو تزدوج معها حبكة أخرى؛ فذلك يخل بوحدتها ويخرجها من الصنعة الماهرة[14]، مشترطا أن تكون نهايتها صادرة عن تفاعل عناصرها؛ لا عن حيلة مسرحية خارجية؛ إذ ((ينبغي ألا تستعمل الحيلة المسرحية ألا في الأمور الخارجة على الحدود التمثيلية الواقعة قبلها؛ والتي لا يكون للمرء سبيل إلى معرفتها؛ أي الأمور التي تحتاج إلى التنبؤ بها أو إعلانها)).[15]

أما أهم نصيحة ثمينة قدمها (أرسطو) فيما يخص الحبكة - بحسب اعتقاد البحث - فهي اقتراحه على المؤلف المسرحي؛ سواء كان يتناول موضوعا قديماً أو مبتدعاً، فعليه ((**أن يبدأ بتخطيط عام له، ثم يفصل قطعه، ويمد أطرافه**)).[16]

وهذا يعني أن على المؤلف أن يبدأ برسم هيكلة عامة لعمله؛ أو أن يكون لديه مخطط أولي، أو ما يسمى حديثا (سيناريو مسرحي) يشتمل على العناصر أو المضان الرئيسية للعمل، ثم بعد ذلك يقوم المؤلف بملأ أو حشو ذلك الهيكل بالتفاصيل الضرورية، مستبعداً ما هو فائض عن الحاجة، مادا أطراف عمله بما يستوعب تلك التفاصيل، ومن هنا فأن - البحث - يرى أن (أرسطو)، كأنه تحدث عن بنائين الأول **خارجي** يشكل الهيكل العام؛ والثاني **داخلي** يشكل التفاصيل الداخلية والتفاعلات والحركة الحيوية التي تجري داخل؛ ذلك الهيكل.

وأنه جعل البناء الأول محكوما بالتنظيم والترتيب - كونه تخطيط عام ينظم العمل ويرسم حدوده - وأنه منح الحرية للكاتب في تفصيل الأجزاء ومد الأطراف بشرط عدم الإخلال بوحدة العمل بالنسبة للبناء الثاني.

أن مقولة (أرسطو) الأنفة تعطي انطباعا – للبحث – مفاده أن هناك صورتان للمسرحية في طور التأليف؛ الأولى: صورة ابتدائية تشكل الهيكل العام للبناء الدرامي، والثانية: هي صورة حيوية متحركة للأحشاء والمكونات الداخلية التي يحتويها ذلك الهيكل. وهو ما تمثله روح الدراما أو الحبكة.

ومن هنا بدأ الباحث فرضيته الأساسية في هذا البحث؛ حيث يرى أن كل نص مسرحي يشتمل على بنائين دراميين؛ الأول هو البناء الدرامي الخارجي والذي يتشكل من العناصر الدرامية المعروفة؛ والثاني بناء درامي داخلي يتشكل من حركة تلك العناصر وتفاعلاتها داخل النص المسرحي، وللتمييز بينهما يمكن أن نطلق على الأول تسمية **البناء الدرامي الخارجي**، وأن نطلق على الثاني تسمية **البناء الدرامي الداخلي أو (البناء الحبكي)**، باعتبار أنه يختص بالحبكة فقط.

مفهوم الحبكة عند هوراس:

أن أراء (هوراس) في كتابه (**فن الشعر**) – وبحسب اعترافه – لم تكن ألا صدىً لأراء من سبقوه؛ وفي مقدمتهم (أرسطو)؛ إذ أن (هوراس) كان يؤكد على اقتفاء أثر السلف[17]؛ ويصف الإغريق بالنابغين الذين جعلوا هدفهم الأسمى ابتغاء المجد، أما الرومان فيصفهم بالصبية الذين تلوثت روحهم بالانشغال بالمكاسب الدنيوية؛ لذلك فأنهم أنتجوا أدبا ((يستحق أن يطلى بالزيت ويحفظ في أحقاق السرو الثقيل))[18]. لذا فأن أراء (هوراس) النقدية، لا تخرج كثيرا عن معطف (أرسطو)، فآراؤه فيما يتعلق بالحبكة – موضوع البحث – يمكن أجمالها بما يأتي:

1- الدعوة إلى أن يكون العمل كُلاً منسجمَ الأجزاء، فهو يسخر من الكتاب الذين يكتبون أعمالاً غير متجانسة، ويشبههم بالرسام الذي يرسم رأس آدمي مركباً آياه على عنق جواد؛ أو يرسم مخلوقاً: نصفه الأعلى امرأة بارعة الحسن والجمال، ونصفها ذيل سمكة بشعة سوداء، فهذه الأجزاء المتنافرة – بحسب اعتقاده – لا يمكنها أن تنشأ كُلاً واحداً منسق الأجزاء.[19]

2- الدعوة إلى حسن التنظيم والترتيب وحسن الاختيار، فهو ينصح الكاتب إلى اختيار موضوعات تتلاءم مع قدراته الكتابية، وأن يكون أسلوبه سهل التعبير، واضح المعنى، رائع الترتيب، وأن يتوخى الكاتب ((ذكر ما وجب ذكره،

وتأجيل الكثير إلى أن يأتي حينه))[20]، وهذا ما يحمل - البحث - على الاعتقاد بأن (هوراس) هنا يدعو الكاتب إلى عدم الكشف عن أسرار مسرحيته منذ البداية، بل تأجيل أغلب تلك الأسرار إلى وقت لاحق لمزيد من الإثارة والتشويق، وهي نصيحة ثمينة ومهمة جدا للمؤلفين المسرحيين الذين يفضحون - في استهلال مسرحياتهم - كل شيء حارمين جمهورهم من متعة التطلع والإثارة.

3- استبعاد الحيل المسرحية من سياق الدراما، وجعل الفعل الدرامي؛ يفصح عن مبرراته ونتائجه بذاته، دون تدخل خارجي، واستبعاد ما هو فائض؛ لا يخدم غرض المسرحية، ولا يتناسب مع مواقفها الدرامية.

4- حجب ما يخدش النفس وينفر المشاعر عن أعين المشاهدين، واستبعاده خارج المسرح؛ مثل مشاهد القتل والعنف وسفك الدماء - التي كانت تحفل بها المسارح الرومانية يومذاك - وجعل تلك المشاهد تجري خلف الكواليس، ويمكن إعلان - المهم منها - على الجمهور عن طريق الرواية أو الأخبار.

5- بما أن غاية الفن هي الإفادة عن طريق المتعة، فأن هذه الإفادة - بحسب هوراس - تتطلب إيجازا واقتصادا، وذلك ما يجعل الجمهور يستقبل العرض بسرعة ويسر، ويدرك المعرفة - التي يتضمنها - بأمانة ووضوح.[21]

أن (هوراس) في كل ما تقدم يؤكد أراء سلفه (أرسطو)، ولا يزيد عليه ألا بما ساقه من أمثلة طريفة للتدليل على أرائه.

مفهوم الحبكة في عصر النهضة الأوربية:

ظهر في عصر النهضة مفهومان مختلفان لبناء الحبكة في المسرحية، الأول تبناه أنصار الكلاسيكية (الأتباعيون) الذين انبهروا بالمنجزات الإغريقية، وأذهلتهم أراء (أرسطو) في كتابه (**فن الشعر**)، جاعلين من كتاب (**فن الشعر**) لـ (هوراس) درعا واقيا لأرائهم، التي تشددوا فيها بشكل مبالغ فيه، حتى أخذوا أراء سالفي الذكر؛ على أنها قوانين وثوابت لا يمكن الحياد عنها أو تخطيها.[22] فكانت أرائهم مجرد تضييق وتحديد لمقولات (أرسطو وهوارس)، معتبرين إياها أحكاما لتقييم الأعمال الأدبية بشكل عام، والأعمال المسرحية بشكل خاص. فعلى سبيل المثال

دعا الناقد الإيطالي (ج. س. سكاليجر 1484- 1558م) الكتاب؛ إلى اختيار حبكة صغيرة، تستغرق وقتاً قصيراً، وتكون مليئة بحشد من التفاصيل والأحداث التي تتسم بالحيوية.[22]

وعلى الرغم من خروجه على بعض القواعد والثوابت الكلاسيكية؛ فأن المؤلف والناقد المسرحي الفرنسي (بيير كورنيه 1606 - 1784م)؛ دعا إلى أن تتميز الحبكة بالوحدة والانسجام والتماسك، وأكد على ما أسماه في المأساة بـ (وحدة الخطر)، وفي الملهاة بـ (وحدة المشهد).[23] ومن جانبه فأن المؤلف والناقد الفرنسي (الأب ف. هـ. دوبينياك 1604- 1676م) كان يدعو إلى أن تكون الحبكة غاية في البساطة والوضوح؛ معتبراً أن حبكة المأساة تصلح لمعالجة موضوعات ثلاثة محددة هي: الأهواء، والدسائس، والمشاهد؛ مفضلا مزج الأولى بالثانية، مشترطا أن يتم ذلك ببساطة شديدة دون تعقيدات.[24] أما الناقد الفرنسي (ن. بوالو 1636 - 1711م) فقد أكد على أن سر نجاح الحبكة المسرحية؛ يكمن في إثارتها للإعجاب والدهشة عن طريق الوسائل التي تثير انتباه المتفرج وتجعله متحفزا ينتظر نهاية العمل المسرحي؛ على أن تكون تلك الوسائل محببة وجميلة تثير - بحسب تعبيره - (الرعب الهادئ) و(الشفقة الساحرة).[25]

أما الكاتب والشاعر المسرحي (جان راسين 1639 - 1699م) فقد كان من أكثر المتشددين تزمتاً والتزاماً بتطبيق المبادئ الكلاسيكية، حيث أكد على التمسك بالوحدات الثلاث (وحدة الفعل - وحدة الزمن - وحدة المكان) فأجرى أحداث مسرحياته في يوم واحد، ومكان واحد، وجعلها تدور حول فعل واحد، لا يسمح بأي تفرعات جانبية أو امتدادات خارجية، فجاءت مسرحياته مكثفة زاخرة بالمشاعر والعواطف الإنسانية المكثفة الضاغطة؛ وهذا ما يفسر ظهورها قصيرة موجزة متضمنة لضغوط نفسية مكثفة، وهو الأمر الذي أنتج حبكات محكمة مشدودة الأطراف، ذات تأثيرات مباشرة على الجمهور.[26]

أما المفهوم الثاني لبناء الحبكة المسرحية - في عصر النهضة - فقد ظهر في نصوص عدد من الكتاب الذين عمدوا إلى التحرر من القيود الكلاسيكية، وكانت أولى تلك المحاولات المتحررة - كما يعتقد البحث - على يد المؤلف الأسباني (لوب دي فيجا 1562 - 1635م) [27] الذي كانت مسرحياته تحفل بحبكات

مزدوجة تحتشد بالمشاهد الحافلة بالحركة المتراكبة؛ لشخصيات مختلفة الطباع والأهداف. ولم يكن في مسرحياته ما يشير إلى هيمنة شخصية محورية تدور حولها الأحداث؛ بل كانت هناك أكثر من شخصية تدخل في أكثر من محور للصراع، لأن حبكاته المزدوجة كانت تتقاطع، ثم تتلاقى لتصبح فيما بعد حبكة واحدة؛ تجمع كل العناصر الرئيسية والجانبية والموازية؛ في تسلسل - يبدو غير طبيعي أحيانا - يؤدي إلى نهاية واحدة[28]؛ فبالرغم من نصيحته للكتاب، بأن تقتصر مسرحياتهم على حركة واحدة، وأن تكون غير مثقلة بالعناصر التي لا علاقة لها بموضوع المسرحية الرئيس؛ وتأكيده على الوحدة المتماسكة للعمل؛ غير أن أي قراءة لمسرحياته؛ يمكنها أن تتلمس وجود أكثر من حركة واحدة؛ بل أن تتلمس وجود أكثر من حبكة واحدة، كما يمكنها - بسهولة - ملاحظة كثرة الحيل الفنية التي تخدع المتلقي وتكسر توقعاته، و(لوب دي فيجا) يعترف بذلك قائلا:- ((أعرضوا الموضوع في الفصل الأول، واعقدوا في الفصل الثاني؛ على نحوٍ لا يستطيع معه أحدٌ أن يتنبأ بالخاتمة(...) أخدعوا دائماً بصيرة المتفرج؛ وفي المكان الذي يمكنه أن يحدس شيئاً فيه؛ قدموا له حلاً بعيداً كل البعد عما تنبأ به)).[29]

وفي الوقت التي كانت مسرحيات (دي فيجا) تحظى بشعبية كبيرة في أسبانيا، أخذت مسرحيات الكاتب الإنكليزي (وليم شكسبير 1564 - 1616م) تحظى هي الأخرى بشعبية جماهيرية مماثلة في إنكلترا، ويرى - البحث - أن كلا من مسرحيات شكسبير - البالغ عددها 37 مسرحية على الأرجح - تضمنت بناءاً للحبكة مختلفا عن غيره.[30]

ونظراً لعدم وجود تنظيرات خاصة كتبها (شكسبير) عن مسرحياته - بحسب علم الباحث - فقد أتجه البحث إلى مسرحياته مباشرة في محاولة لتحديد خلاصة لبناء الحبكة عند (شكسبير):

حيث يرى البحث أن النقلة الكبيرة التي أحدثها (شكسبير) في مجال الحبكة؛ تتلخص في كونه كرس جُلَّ اهتمامه على حركة الشخصية، ومتابعة فاعلية أرادتها، وقدرتها على المواجهة؛ من خلال وضعها في ظروف متعددة مختلفة؛ تُمتحن فيها تلك الإرادة، وقد أدى ذلك إلى توسيع مساحة الفعل الدرامي؛ الذي تطلب بدوره أيجاد المبررات الكافية لحركته من جهة، وحركة الشخصية من جهة أخرى؛ لذلك

كان (شكسبير) يبدأ مسرحياته؛ من نقطة ساخنة أولية للفعل، و لم يكن يبدأها بقمة الأزمة - كما كان يفعل الكلاسيكيون -، وهذا ما أدى إلى امتداد مساحة الفعل؛ وانفتاحه زمانياً ومكانياً، الأمر الذي أدى - بدوره - إلى كسر وحدة الفعل. وقد تطلب ذلك - بالمقابل - وجود حشد من الشخصيات تملأ حركة المسرحية.

ومع كل هذا التنوع الزاخر؛ ألا أن (شكسبير) كان يمتلك البراعة بالتركيز على ما هو ضروري جداً ويخدم حركة الحبكة الأساس في مسرحيته، فجميع الحبكات الثانوية أو المزدوجة التي حفلت بها مسرحياته؛ وظفها (شكسبير) لتعزيز الاهتمام بالحبكة الأساس وتأكيدها.

أن كثيرا من النقاد والباحثين يؤمنون بموهبة (شكسبير) وعبقريته؛ ألا أن قلة منهم يؤمنون بأنه كان صانعاً ماهراً للحبكات المثيرة، بل أن هناك عددا منهم يوآخذ (شكسبير) على أنه أستعار حبكات مسرحياته من غيره؛ دون أن يلتفتوا إلى مهارته الفذة في أعادة صياغتها بشكل متفرد، مما جعلها تبدو جديرة به، أكثر من غيره، [31]

وهذا ما يعطي انطباعا للبحث؛ يذهب إلى أن (شكسبير) أسهم في أثراء البنية الداخلية للمسرحية؛ بخاصة فيما يتعلق ببناء الحبكة أثراءً كبيراً، وكان لذلك الإثراء تأثير مباشر على المسرحية الحديثة بكل مذاهبها واتجاهاتها المعروفة، ويتضح هذا الأثر في نمطين رئيسين هيمنا على بناء الحبكة في المسرحية الحديثة، الأول مال إلى أحكام الحبكة وشد أطرافها، وتخليصها مما هو غير ضروري؛ بالرغم من انفتاحها وتوسعها، وأهم نماذجه وضوحاً مسرحيات (هنريك أبسن، ولويجي بيرانديلو) وبدرجة أقل - نسبيا - مسرحيات (برتولد بريخت) الذي أفاد من توسع الحبكة وحولها إلى حبكات صغيرة متجاورة تبنى على مبدأ التراكم الذهني، أما النمط الثاني فأنه أفاد من توسع الحبكة وكسر وحدتها؛ ولكن بشكل معاكس للنمط الأول تقريباً، حيث عمد هذا النمط إلى تحطيم خطوط الحبكة وفك ترابطها وتفتيت أجزائها، وجعلها مجرد أشلاء تدور في محيط واسع، وهو ما أتضح في المسرحيات التعبيرية ومسرحيات العبث واللامعقول، وبصورة أقل وضوحا في المسرحيات الرمزية ونماذج ذلك نجدها في نصوص (يوجين أونيل، وصاموئيل بيكيت، ويوجين يونسكو، وجان جينيه... وسواهم).[32]

وتأسيساً على ما تقدم يمكن القول أن الحبكة عند (شكسبير) كانت وعاءً أستوعب حبكات الأسلاف، وكانت - في الوقت نفسه - معطفاً خرجت منه حبكات الأخلاف.

مفهوم الحبكة عند الرومانسيين:

عمد الرومانسيون - على اختلاف مشاربهم - إلى أعلاء شأن (شكسبير) معتبرين إياه مثلهم الأعلى في الجودة والإتقان، ومع أنهم حاولوا تقليده؛ ألا أنهم لم يستطيعوا الإتيان بشيء يضاهي منجزه الإبداعي؛ لذا جاءت تنظيراتهم النقدية منصرفة إلى التمجيد به وشرح أعماله والتوسع في دراسة تفصيلاتها مؤمنين بأن مسرحيات (شكسبير):- ((تبقى من أكثر صيغ البناء المسرحي مراوغة وتعذيباً))[33]

، فالكاتب المسرحي الإيطالي (كارلو جولدوني 1707 - 1793م) أورد في مذكراته، بأنه لا ضير في تتعدد خطوط الحبكة في المسرحية الواحدة، مادامت تلك الخطوط؛ تؤدي في النهاية إلى نقطة واحدة هي خاتمة حركة المسرحية، عاداً تلك النقطة الفيصل النهائي لكل ما تقدمها.[34]

أما الكاتب والناقد الألماني (ج. أ. ليسنج 1729- 1781م) فقد أيد في كتابه الموسوم (**فن الخلق المسرحي في هامبورغ**) - الذي يضاهيه الرومانسيون بكتاب **فن الشعر** لأرسطو - ما ذهب إليه (كورنيه) حول (وحدة الخطر، ووحدة المشهد)، غير أنه أنتقد الكلاسيكيين على تمسكهم وتقيدهم بما أسماه (قوانين جامدة)، إذ وجد أن الصنعة المسرحية لا تكمن في ابتكار الفعل - كما أعتقد الكلاسيكيون - وإنما تكمن في المهارة التي تعمل على تحري أسباب الفعل وإيجاد مبرراته أو دوافعه، ثم التحول إلى البحث عن أثاره، حيث يؤكد (ليسنج) على ضرورة دراسة البواعث أو الدوافع النفسية لسلوك الشخصيات ومواقفها، على أن تكون تلك الدوافع واضحة - سلفا - في ذهن الكاتب قبل شروعه بالكتابة، وان يكون الكاتب قادرا على إيصالها بالوضوح - عينه - إلى المتلقين، كما نصح الكاتب أن يرتب أحداثه بالشكل الذي يجعل المتلقي يشعر بأن كل خطوة يقدم البطل عليها، يمكن أن يقدم عليها المتلقي لو مرّ بظروف مشابهة لظروف البطل،

[35] حتى أنه أوجب على الكاتب أن يوصل المتلقي إلى درجة الانفعال – عينها – التي يكون عليها البطل، ومن جهة أخرى فأنه أكد على منطقية الترابط بين الأسباب والنتائج؛ وأن ضمانة وحدة الحركة في المسرحية يأتي من خلال جعل كل الأشياء مترابطة بشكل محكم، فكل شيء في المسرحية يجب أن ينبع من أحداث المسرحية ومواقف شخصياتها، معتبرا أن حركة الدراما هي جزء من حركة الطبيعة، ومادامت حركة الطبيعة في تغير ونمو مستمرين؛ فأن حركة الدراما يجب أن تبقى – هي الأخرى في حراك ونمو مستمرين.

ومن ناحية أخرى فأن(ليسنج) كان يهزأ بالتصنع والمفاجئات والصدف غير المتوقعة، ويرى أن تأثير المفاجأة يكون تأثيرا وقتيا سرعان ما يتبدد، ويفضل على ذلك الاهتمام بعنصر التوقع (الترقب)، فهو الذي يجعل التوتر مستمراً، والتأثير كبيراً.[36]

وربما يعد الكاتب الفرنسي (فيكتور هيجو) أكثر الرومانسيين هجوما على أسلافه الكلاسيكيين، فمقدمته الشهيرة التي كتبها لأولى مسرحياته (كروميل 1827م) كانت تنادي بـ (الليبرالية) في الأدب والفن؛ وتدعو إلى التحرر من كل القواعد، فعن كتابته المسرحية يقول ((عندما أكتب المسرحية، أحبس القواعد بستة مفاتيح))[37] لكنه في موضع أخر من مقدمته أشار لبعض الاشتراطات التي لا يمكن للكاتب أن يهملها عند بنائه لمسرحيته، فقد تحدث عن شيء أسماه (الهيكل) الذي يسند البيت وعن (صقالات) تستخدم في بنائه؛ وهذه الصقالات يعاد تركيبها في كل مرة بما يتناسب مع معنىً ما.[38]

أن الهيكل الذي يتحدث عنه (هيجو) هنا، يعني – بحسب اعتقاد البحث – المخطط الأساس الذي تقام على أركانه المسرحية، ويمثل ذلك أشارة غير مباشرة إلى البناء الدرامي الخارجي، أما الصقالات التي يعاد تركيبها في كل حين فهي أشارة إلى العناصر المتحركة والمتغيرة التي يتشكل منها البناء الدرامي الداخلي (الحبكة)؛ والتي تتغير طبيعة اشتغالها في كل مسرحية لتتناسب مع هدف تلك المسرحية، و(هيجو) هنا يرى أن البناء الخارجي ثابت لا يتغير؛ في حين أن البناء الداخلي (البناء الحبكي) هو الذي يكون عرضة للتغيير؛ حيث يعاد تركيبه في كل مرةٍ حسب مقتضى الحال.

مفهوم الحبكة في المسرحية جيدة الصنع:

يمكن اعتبار (المسرحية جيدة الصنع) حلقة الوصل بين الدراما الرومانسية والدراما الحديثة في مجال الحبكة المسرحية وبنيتها، فهذا النمط من المسرحيات أخذ من الدراما الرومانسية ما حفلت به من مفاجئات ومغامرات، وأعطى للمسرحية الحديثة عناصر التشويق والترقب والتكثيف.

ففي وسط الضجة التي أحدثها (فيكتور هيجو)، ظهر تيار درامي شعبي؛ أتخذ من شعار (الحنين إلى الماضي) يافطة له؛ ذلك هو تيار (المسرحية جيدة الصنع) الذي كان رائده الأول الكاتب الفرنسي (يوجين سكرايب 1791- 1861م) ثم قاده - من بعده - تلميذه (فيكتوريان ساردو) الذي عرضت له أول مسرحية ناجحة، في سنة وفاة أستاذه، ونظّرَ لهذا النمط وهلل له كثيرا الناقد الفرنسي (فرانسيسك ساسي 1860-1899م) الذي أعتبر هذا النمط، هو النموذج الأمثل الذي ينبغي احتذاؤه في مجال الكتابة المسرحية.[39]

كتب (سكرايب) أكثر من أربعمائة مسرحية، لم يبق منها شيء يذكر، مع أن تلك المسرحيات كانت تحظى بجماهيرية واسعة وقت عرضها[40]، والسبب في ذلك، أن (سكرايب) وتلامذته؛ كانوا يؤلفون نمطاً من المسرحيات؛ مليئاً بالأحداث الهزلية محكمة الحبكة؛ تبنى بطريقة تحبس الأنفاس؛ لكثرة ما تحفل به من حيل مبتكرة، ومفاجئات ومآزق كثيرة وحركة سريعة؛ تأتي عبر المؤامرات والدسائس والأسرار المكشوفة للجمهور؛ المبهمة لشخصيات المسرحية، كل ذلك كان مركباً بصيغة آلية معقدة، أنتج نمطا من أنماط الملهاة؛ أطلق عليه النقاد تسمية (ملهاة الدسيسة).

أن المهمين في حبكة هذا النمط؛ هو كثرة الأحداث والوقائع فقط؛ فلا يلاحظ فيه أي اهتمام بسمات الشخصيات ودوافعها النفسية؛ كما أنها كانت تخلو من الأهداف أو الأفكار الفلسفية أو الدروس الأخلاقية؛ إذ كانت غايته الوحيدة صناعة حبكة محكمة مثيرة تعنى بوضع الفخاخ ونصب الشباك حول الأبطال لإيقاعهم في مشاكل معقدة، يتم حلها - فيما بعد - بالعديد من المفاجئات غير المتوقعة، أو الصدف أو الحيل المفتعلة، في جوٍ مفعم بالفكاهة والهزل المبنيان على سوء الفهم أو مصيدة الأخطاء.

أن موضوعات هذه المسرحيات لم تكن تهتم بهموم الإنسان ومشاكله، قدر اهتمامها بالمهارة في صنع الألغاز والطلاسم التي يتطلب حلها جهداً كبيراً، ومن الثيمات المستخدمة في تحقيق ذلك: وثيقة سرية مفقودة تتعلق بحياة أحدى الشخصيات العامة؛ يتم العثور عليها وفضح أسرارها على الملأ، أو طفل مخطوف؛ يجري التعرف على مكانه عن طريق الطلاسم والعلامات الملغزة، أو كأس مسمومة تتناقلها الأيدي؛ في حفل محتشد؛ دون معرفة ماهيتها.. وغيرها من الثيمات المشابهة.

أن شيوع هذا النمط من المسرحيات في أواسط القرن التاسع عشر وانتشاره، والتجديدات التي حاول(فيكتوريان ساردو) إدخالها عليه، بمغازلته لبعض الموضوعات الاجتماعية، كانت عوامل مهمة ساهمت في إعجاب وتأثر مجموعة من كتاب القصة ومؤلفي المسرحية؛ بالصنعة الماهرة لهذا النمط من المسرحيات الذي كان يقدم حبكة جيدة الصنع؛ ماهرة النسج؛ الأمر الذي دعاهم إلى اعتماد أساليبها مع إدخال الأفكار الجدية عليها لرفع قيمتها الفكرية والفنية، وكان من بين هؤلاء الكتاب والمؤلفين (ديماس الابن 1824- 1895م) الذي كان يعتبر (سكرايب) أعظم مؤلف عرفته البسيطة، حيث نسج قصصه ومسرحياته على غرار مسرحيات (سكرايب) بعد أن مزج فيها كثيرا من العناصر الرومانسية والطبيعية المغلفة بالأخلاقيات المصطنعة.

كما تأثر بهذا النهج رائد الواقعية (هنريك أبسن1828 - 1906م)؛ ألا أنه وظفها توظيفاً ماهراً في كل مسرحياته الواقعية، وفي روسيا أفاد (نيقولاي غوغول 1809 - 1852م) كثيرا من أساليب هذا النمط؛ غير أنه استخدامها بشكل كشف فيه عن الهدف الأخلاقي والاجتماعي لمسرحياته، وأعلن فيه عن الجوهر النفسي لشخصياته، وتجلى ذلك في مسرحيته الشهيرة (المفتش العام) التي كانت مليئة بالحيل والدسائس والمكائد، التي وظفها للسخرية من أخلاق وطبائع أولئك الذي يتسنمون المراكز الاجتماعية والرسمية المرموقة، متبعين أرخص الوسائل دناءة للاحتفاظ بها، حتى ولو كان ذلك على حساب كرامتهم الإنسانية.[41]

أن مهارة الصنعة في حبكة هذا النمط من المسرحيات؛ أحدث ضجة كبيرة في ألمانيا، وحرك أقلاماً كثيرة للكتابة والتنظير لشكل وبناء المسرحية؛ حتى أن هذه

الضجة جعلت فيلسوفا وعالماً رياضيا مثل (جوستاف فيرتاج 1816- 1895م) يبادر لوضع كتاب في مجال النقد الدرامي، عُدَّ من الكتب المهمة التي درست البناء الدرامي؛ وهو كتاب (**تكنيك الدراما**) نشر عام1863، أقدم فيه (فيرتاج) - وعلى خلاف الرومانسيين - بوضع قواعد أساسية لأسلوب كتابة المسرحية الرومانسية، يذكر البحث منها؛ ما له علاقة بموضوعه:

1- أعتبر (فيرتاج) أن المسرحية هي مجرد هيكل بنائي تتجول الروح الرومانسية داخله وتعاني فيه، مشبها شكل المسرحية ببناء كنيسة، ومشبها مضمون المسرحية بالفكرة الروحية التي تدور داخل ذلك البناء. وهذا ما يعطي انطباعا للبحث؛ بأن (فيرتاج) يميز بين بنيتين تتضمنهما المسرحية أحداهما خارجية، والأخرى داخلية. (تراجع فكرة البحث الواردة على الصفحتين 12، 13 من هذا الفصل).

2- أن الشخصية الرومانسية - لكي تكون جادة وتحظى بالاهتمام - يجب أن تكون أرستقراطية، وتمتلك طاقة روحية تتفوق فيها على البشر العاديين، وعلى الدراما الجيدة استبعاد الشخصيات التي تنتمي إلى الطبقات الدنيا من المجتمع؛ وهو بذلك يعيد إلى الأذهان صورة الشخصية الكلاسيكية.

3- أن شكل المسرحية يمكن أن يرسم ويوضع له تخطيط معين، مقترحا بناء الحبكة المسرحية على شكل منحنٍ هرمي، عرف فيما بعد بتسمية (هرم فيرتاج)، يتكون من عدة مراحل هي: **التقديم أو (الاستهلال) - لحظة الدفع أو (نقطة الاصطدام الأولى) - الحدث الصاعد - الذروة - الحدث الهابط - النهاية**)، وقد أجرى (فيرتاج) محاولات تطبيقية ناجحة عل بعض من مسرحيات (شكسبير) لإثبات فرضيته هذه.

4- أكد (فيرتاج) على أن تهتم الدراما بالأحداث؛ بالدرجة الأولى، وأن تهتم بإبراز الضغوط النفسية التي تقع على الشخصية؛ بالدرجة الثانية؛ معتبراً أن الفعل الدرامي هو ترميز مكثف لكل العمليات الطبيعية والسلوكية والنفسية لدى الإنسان. بمعنى أن الفعل الدرامي هو ليس مجرد حركة آلية بقدر ما هو تكثيف للفعالية الإنسانية.[42]

مفهوم الحبكة في المسرحية الحديثة:

ظهرت في نظرية الدراما الحديثة؛ نظرتان حول مفهوم الحبكة المسرحية وأهميتها؛ الأولى تمثل - رأي الأكثرية - ترى في الحبكة؛ ضرورة لا غنى عنها، والثانية تمثل - رأي أقلية - تعمد إلى إهمال الحبكة - دون أن تغفل وجودها - أو أنها تحاول وضعها بالمرتبة الثانية بعد الفكرة أو الشخصية أو الفعل.

ولكي يستخلص البحث حكما موضوعيا حول هذا الأمر؛ لابد له أن يستعرض أهم الآراء الحديثة التي عرضت له؛ بهذا الشأن:-

يرى المؤلف المسرحي الفرنسي (أندريه جيد) أن العمل المسرحي ليس سوى مجموعة من المشكلات الصغيرة؛ أو هو نتاج لحل تلك المشكلات.[43] بينما يذهب (جورج برنارد شو) إلى أن طريقة كتابة أية مسرحية جيدة هي: أن يبدأ الكاتب أولاً بتحديد فكرة في موقف درامي، ثم يشرع - بعد ذلك - بالتفكير بخطة المسرحية كاملة - أي وضع حبكتها -. وهو يهاجم بشدة أنصار المسرحية جيدة الصنع؛ ويتهمهم بجعل الحبكة مجرد وعاء فارغ من المواقف الدرامية الفريدة؛ مع أنه يرى في الحبكة ضرورة حتمية لنجاح المسرحية، ويستحسن التجديد الفني الذي أدخله (هنريك أبسن) على الدراما الحديثة؛ كونه عمل على إدخال الفكر (النقاش)في المسرحية؛ وطوره بحيث جعله يغطي على حركة المسرحية أو يتداخل معها إلى درجة الانسجام الكامل.[44]

وفي تحديده للمشكلات الرئيسية في المسرحية الحديثة؛ يرى (جان بول سارتر) أن أولى هذه المشكلات تتعلق ((بإيجاد تنظيم للحركة والفعل، تنظيم لا تبدو فيه الكلمة زائدة، وتحتفظ فيه بسلطتها؛ بغض النظر عن أي بلاغة؛ بل أن هذا هو الشرط الوحيد، لوجود مسرح فعال حقاً))[45]. وهو بهذا الرأي: يضع الحبكة في محل الصدارة من ناحية؛ ويرى أن تنظيمها يشتمل الحركة العامة والفعل، إضافة للحوار. من ناحية أخرى؛ يحذر (سارتر) من فهم الحركة المسرحية العامة فهما خاطئاً، إذ يرى أنها لا تعني الضجيج أو الصخب أو التشويش أو كثرة الحركات، وإنما تعني حركة الشخصية في انتقالها من موقف درامي إلى أخر، ويجزم - جزماً قاطعاً - بعدم أمكانية وجود صور على المسرح غير صور الفعل؛ فالمسرح - لديه - يصور الفعل، ولا يتسع لتصوير شيءٍ عداه[46].

أما الكاتب المسرحي الإنكليزي (سومرست موم) فيحدد مفهومه للحبكة على أنها ((النول الذي تنسج عليه القصة))[47] وهو تحديد يُفهم منه، بأن الحبكة هي الآلة التي تصنع العمل بكل مفاصله؛ وهي صناعة تتطلب دقة ومهارة كبيرة، فالنسج - كما هو معروف - صناعة تتطلب الصبر والتبصر والتدبر والتأني، ولا يسمح فيها بأي أخطاء مهما كانت صغيرة؛ لأن أي غرزة في النسج تأتي في غير محلها تؤدي إلى تشويه جمالية النسيج بأكمله.

ويشبه الكاتب الأمريكي (ديفيد بيلاسكو)الحبكة تشبيها طريفا، إذ يتخيل الكاتب المسرحي بصورة رامٍ للسهام، وأن الحبكة هي: عملية انطلاق السهم إلى الهدف؛ الذي هو نهاية المسرحية، فهو يوجب على الكاتب المسرحي أن ينطلق من اللحظة الأولى لرفع الستار نحو حل المسرحية؛ مثل انطلاق السهم نحو الهدف.[48] وهذا يعني أن (بيلاسكو) - كما يرى البحث - يفضل حبكات قصيرة مشدودة ومحكمة تنطلق بتوتر واستقامة نحو النهاية.

وإذا كان (بيلاسكو) واثقا من سهامه المنطلقة نحو أهدافها؛ فأن كاتبا مسرحيا آخر تتولاه الحيرة ويظل طريقه؛ أذا لم يضع خطةً لكل شيءٍ مقدماً، قبل أن يخط سطراً واحدا من مسرحيته.[49]

ألا أن الكاتب الأمريكي (جورج كيلي) - وقلة غيره - يقدمون الشخصية على بقية العناصر متذرعين بأن الجمهور؛ يطلب المسرحية التي يقوم بناؤها على الشخصية المثيرة التي لا يستطيع الجمهور معها؛ التنبؤ بما توشك فعله في الخطوة التالية للخطوة الحالية.[50] ويرى البحث أن(كيلي) وأترابه الآخرين قد وقعوا في خطأ واضح؛ عندما علقوا اهتمام الجمهور بالمسرحية على الشخصية فقط، فالجمهور - في حقيقة الأمر - لا يشغف بالشخصية لذاتها - وإنما شغفه ينصب على معرفة ما تتخذه الشخصية من مواقف؛ إزاء ما يحدث من متغيرات في فعل المسرحية، بمعنى أن الجمهور متلهف لمتابعة حركة الشخصية من خلال الفعل العام، ومن خلال المواقف الدرامية المختلفة.

كانت تلك أهم أراء المؤلفين المسرحيين في العصر الحديث، أما أراء النقاد في العصر الحديث، فأنها تبدو أكثر عملية من المؤلفين؛ فهاهي (مارجوري بولتون) تضع في كتابها (**تشريح المسرحية**) تحديدا للحبكة المسرحية الجيدة؛ على أنها

((سلسلة ذات حلقة متشابكة يتداخل بعضها ببعض، وليست خيطاً ينتظم خرزات بطريقة جزافية))[51] أي أن الحبكة، ليست تصميما يخضع لنظام التتابع، بل هي تصميم يخضع لنظام التركيب المتداخل؛ وقد وردت فكرة التصميم - هذه - صراحة عند (روجر. م. بسفيلد الابن) الذي شبه عمل الكاتب المسرحي في بنائه للحبكة بعمل المهندس البارع أو البناء المحترف الذي يصمم موضع كل عارضة من عوارض البناء؛ بكل عناية وحذق ودقة.[52]

أما (ر.س. كرين) فقد كان متحفظاً في وضع تحديد نهائي للحبكة، فهو يرى بأن من المستحيل وضع تحديد لشكل أي حبكة مسرحية؛ ما لم يوضع - في الحسبان - الأسباب أو العناصر الثلاثة التي تكون الحبكة تجميعا لها، وهي: الفعل والشخصية والفكرة؛ لذلك فهو يرى وجود ثلاثة أنوع للحبكة المسرحية، كل منها يأخذ منحىً مختلفاً، فحبكة الفعل - وهي النوع الأول - يكون مبدأ التجميع فيها تغييراً كاملاً في المصائر وسياق الأحداث، وهذا التغيير قد يتم بشكل تدريجي أو مفاجئ (انقلاب)، ولكنه في كل أحواله يؤثر تأثيرا كاملا في الشخصية والفكرة، كما حدث في مسرحية (**أوديب ملكاً**) لـ (سوفوكليس) وغالبية المسرحيات الكلاسيكية عموما. أما النوع الثاني وهو حبكة الشخصية: فأن مبدأ التجميع فيه: يكون تغييراً كاملاً في السمات الأخلاقية والسلوكية للشخصية؛ يسارع الفعل في أحداثه بقالب يؤثر في الفكرة والمشاعر، كما حدث في مسرحيات (شكسبير) وأتباعه من الرومانسيين، في حين يكون مبدأ التجميع في النوع الثالث وهو حبكة الفكرة، تغييراً كاملا في مسار الفكرة، يتحكم في حركة الشخصية، ويوجه الفعل؛ وجهة أخرى، غير وجهته الأولى، كما يحدث في الدراما الحديثة، ومثاله نصوص (هنريك أبسن، وأنتونان تشيخوف، ولويجي بيراندللو، وبرتولد برشت) وسواهم، لذا فأن (كرين) لا ينظر للحبكة من ناحيتها الشكلية؛ على أنها أداة أو وسيلة من وسائل البناء الدرامي؛ بل ينظر أليها على أنها الهدف النهائي الذي يسعى النص المسرحي إلى تحقيقه بصورة مباشرة أو غير مباشرة، فهي تتداخل مع كل مفاصل النص، وهي التي تجعل منه كلاً واحداً.[53]

وإذا كان (كرين) قد شخص ثلاثة أنواع للحبكة فان (أودين مور)أختصر جميع أنواع الحبكة في الأجناس الأدبية إلى نوعين؛ الأول: حبكة الفعل، والثاني:

حبكة الشخصية، إذ تعمد حبكة الفعل إلى خلق شخصيات تدعم حركة الأحداث، وتشمل أغلب قصص المغامرة التي تقوم على حركة الأحداث فقط، بينما تعمل حبكة الشخصية على توكيد وتركيز تطور الشخصية والكشف عن دوافعها وطبيعة تصرفاتها، ولا تحفل بالتطور السببي للفعل، وهي لا تنتظم بشكل معين، بل تقوم على شكل عشوائي، لذا فأن (أدوين مور) يرى أن حبكة الفعل هي الأكثر صلاحية للدراما، لأنها تستند إلى حركة الزمن، ولاحظ أنها تساوي بين قيمة الزمن وقيمة الشخصية، فلا تجاوز لقيمة على أخرى.[54]

وقريبا من ذلك ما خلص إليه (مارتن أسلن)، حين رأى أن ما يحفز اهتمام المتفرج وما يثير انتباهه، يكمن في المزج بين الاهتمام بالحبكة والاهتمام بالشخصيات، وأن أشد الأفعال عنفا على المسرح تبقى ضعيفة التأثير، أذا كانت الشخصيات ليست على قدرٍ كاف من التميز والإثارة.[55]

أما الناقد(رامون فرناندز) فيرى أن حبكة المسرحية (الخلاقة) هي تلك الحبكة التي تبتعد عن الاستنساخ والتي يجعلها المعنى مكتملة، مؤثرة، ومشوقة؛ بل أنها تلك الحبكة التي تحاول إضافة رؤية جديدة للحياة.[56] وهذا ما يؤكده – أيضا – كلٌ من (فرد. ب. ميليت) و(جيرالدس بنتلي) في كتابهما (**فن المسرحية**) ويضيفان: بأن حبكة المسرحية هي محاولة لصياغة مبادئ الفعل وفلسفته بشكل ما، ويجعلان للحبكة مهمتين؛ الأولى: فنية تختص بالشكل، والثانية: فكرية تتعلق بالمحتوى، ويريان أن المسرحية ذات الحبكة الجيدة؛ هي المسرحية التي لا يمكن حذف أي حادثة أو أي شخصية منها، وهي الحبكة التي تستبعد القفزات المفاجئة بالزمن، والتي تعتمد البناء المنطقي بالدرجة الأولى، والمنطق لديهما لا يعني منطق الفكر المجرد، بل يعني منطق السايكلوجية الإنسانية التي تعلق كل سلوك أو تصرف للفرد بباعث أو دافع نفسي يكون مصدرا له.[57]

ويميز الشكلانيون الروس – بصورة عامة – بين الحبكة والعقدة؛ فيرون أن العقدة تختص بمجموع الحوافز التي تخترق سكونية الوضعية الأولى فتشكل النقطة الأولى لبدء الفعل، أي أنهم يعتبرون أن موضع العقدة يكون عند (نقطة الانطلاق، أو نقطة الاصطدام الأولى)[58] بينما تشتمل الحبكة كل متغيرات الحوافز الرئيسية وتقلباتها، التي تحدث في سياق المسرحية العام، والتي تنقل المسرحية من وضعية إلى أخرى.[59]

والحديث عن التقلبات يقود البحث إلى رأي (غيورغي غاتشف) الذي يشبه العمل الأدبي بـ (حقل مغناطيسي) قطباه هما الحبكة والصورة الكلامية (المجاز)، وما الهالة التي تحيط بالعمل الأدبي ألا التيار أو خطوط القوة التي يحتويها هذا الحقل، والتي تسير من قطب إلى أخر. (60)

ألا أن (جورج لوكاش) ذهب إلى أبعد من ذلك كثيراً؛ حين رأى أن حبكة المسرحية تترسم الأنفجارات والهيجانات الكبيرة التي تحدث للبطل، لذلك فهي تعني وحدة الشخصية والتصادم، وهذه الوحدة تقوم بدفع حركة الفعل إلى أمام في كل مقطع من مقاطع المسرحية؛ حتى في لحظات الاسترجاع والاستذكار، ويرى أن وظيفة تلك اللحظات هي الحث على دفع حركة الفعل أيضا. وهو يهاجم حبكة المسرحية الملحمية بعنف؛ عندما يرى أن عدم أدراك القوانين الداخلية للدراما؛ أسفر عن سلسلة كاملة من الإنتاج العقيم أو المعقد، حاول تعويض انعدام الدراما فيه إلى استخدام البدائل الملحمية. (61)

وبمزيد من المنطقية الموضوعية يرى (ملتون ماركس)أن المهمة الأولى للحبكة في المسرحية هي توضيح موضوع المسرحية؛ فإذا أريد لمسرحية أن تكون مقنعة؛ فيجب أن يتحقق فيها انسجام كامل بين موضوع المسرحية وحبكتها، والكاتب المسرحي الخبير هو الذي يفكر بالموضوع أولاً، ثم يبتدع حبكة توضحه، شريطة أن يتوافر التوازن والانسجام بينهما، فالكاتب المسرحي الذي يشدد على الموضوع، ويهمل الحبكة؛ فأن مسرحيته ستكون نوعا من المسرحيات الدعائية التي تفتقد الجمال الفني، أما الكاتب الذي يعتني بحبكة مسرحيته على حساب موضوعها، فأن مسرحيته ستكون مفتقرة إلى العمق الوجداني والفكري، وتقترب من السطحية والسذاجة، أو تقترب من الصنعة الآلية. وهو ينتقد – بهذا الصدد – حبكة المسرحية جيدة الصنع، لكونها – بحسب اعتقاده – تهتم بالجزئيات والتفصيلات الخاصة جدا، على حساب الموضوعات الجادة التي تهم المجتمع، ويرى أن مثل هذا النوع من المسرحيات لا يستحق الاحترام، لأنها تبعد الدراما عن وظيفتها الاجتماعية والأخلاقية. (62) وهكذا فأن (ملتون ماركس) يشترط في المسرحية الجيدة استيفائها لشروط الموضوعية والمنطقية والانسجام والابتعاد عن الجزئيات وتركيزها على العموميات.

ويعيد الناقد (نورثوب فراي) إلى الأذهان مقولات (أرسطو) عندما يفيد بأن الحبكة المسرحية تتشكل ((من شخص ما يفعل شيئا ما، وهذا الشخص، أن كان فردا، هو البطل، والشيء الذي يفعله أو لا يفعله؛ هو ما يمكن أن يفعله، أو ما كان يمكنه أن يفعله في مدى المعطيات التي يزودنا بها المؤلف وما تبع ذلك من توقعات الجمهور))[63] وهذا الرأي مؤسس على تفسير (فراي) لكلمة (Mythos) الإغريقية التي تقابل كلمة (Plot) الإنكليزية والتي تعني (الحبكة)، فهو يرى أن هذه الكلمة تتضمن ثلاث طبقات من المعاني، الأولى: تعني الموضوع؛ بمعناه التقليدي، والثانية: تعني انعكاس الموضوع في ذهن المتلقي، والثالثة تعني الحبكة؛ مضافا إليها أنتاج الفعل.[64] فالحبكة لديه، تتعلق في أحد جوانبها بالفكرة (الثيمة)، حيث يذكر أن في المسرحية والقصة جانبان؛ أحدهما ثيمي والأخر حبكي، وقد يندمج الجانبان، أو قد يهيمن أحدهما على الأخر، فان هيمن الجانب الثيمي كنا إزاء عمل وعظي، وإن هيمن الجانب الحبكي، كنا إزاء عمل درامي أو قصصي. وعلى صعيد المسرحية؛ فأن (فراي) يميز بين حبكة المسرحية الملهاوية، وحبكة المسرحية المأساوية، فيرى أن الأولى – غالبا – ما تميل إلى التعقيد، لأن فيها شيئاً غير معقول يحدث، يبعدها عما هو منطقي، في حين تميل الثانية إلى المعقولية والبساطة، لأن كل ما يحدث فيها يتحرى المنطق، وعلى العموم فأن عالم الدراما لديه هو: عالم من الزمن والسيرورة، عالم من الحوادث والأفعال.[65]

أما الناقد الدرامي المعروف (أريك بنتلي) فأنطلق في تحديده لمفهوم الحبكة منطلقا شموليا ترشح من نظرته العامة للحياة، فهو يرى أن الحبكة هي: ((المواقف القصوى في ذرى الحياة النادرة، أو العيش اليومي في أشكاله الخفية التي لا نعيها وعياً كاملاً))[66] أما الحبكة في الأدب أو الفن فهو يرى بأنها شيء مصطنع يأتي نتيجة لتدخل عقلية الفنان التي تعمل على توحيد أحداث أفرزتها فوضى الطبيعة[67]، وبذلك فأن (أريك بنتلي) لا يبتعد كثيرا عن مقولات (أرسطو) حول الحبكة، فيما عدا وصفه العصري لها، حين يرى أنها ((الكيفية التي توجد بها الأصطدامات الضرورية)) [68]. فهو يشبه الوظيفة التي تقوم بها الحبكة تشبيها ظريفا، عندما يرى أن مهمتها شبيهة بمهمة شرطي المرور المشاكس الذي – بدلاً من أن يسهل مرور السيارات الواحدة تلو الأخرى – يعمل على توجيه مساراتها

عكس الاتجاه الصحيح بحيث يؤدي ذلك إلى اصطدامها ببعضها، وأن ورود مثل هذه الأصطدامات في المسرحية هو الذي يثير حب الاستطلاع والاهتمام عند الملتقي، والمؤلف الناجح هو الذي يستطيع أن يفيد من تلك الأصطدامات؛ موسعاً إياها، مفجراً أقصى طاقاتها، فالدراما – لديه – هي فن المواقف القصوى، وأن الحبكة هي خير وسيلة لإدخال المتلقين إلى تلك المواقف، إذ أنها تمتلك صفة مزدوجة، فهي تتكون من مادة خيالية محضة من ناحية، وهي تعمل من ناحية أخرى على أن تكون تركيبا عقلانيا منظما ومرتبا، وهي لا تنفصل عن المعنى، بل أن علاقتها مع المعنى علاقة تبادلية، فهي تضيف له، وهو الذي يحدد شكلها.[69]

ويذهب الناقد الأمريكي(روبرت بروستاين) إلى أن الصراع بين الفكرة والعمل، بين التصور والتنفيذ هو الذي يحدد صورة الحبكة، لذلك حاولت المسرحية الحديثة – أبتداءً من الواقعية – أن تتخلى عن الزخارف التزينية واللفظية، لتدخل مباشرة في الصراع، وتصبح مسرحية أكثر أحكاما وأجود حبكة، ويؤيده في ذلك (وليم أرشر) عندما نبه إلى أن عظمة مسرحيات (أبسن) ترجع إلى أبتكاره، طريقة درامية جديدة، ارتكزت في أساسها على المسرحية جيدة الصنع، بعد أن استبعدت عنها، المناجيات الفردية ومخاطبات النفس، واعتمدت التدفق الدرامي.[70]

أما الفيلسوف الحديث (هنري برغسون) فأنه يفصل كثيرا في مراحل بناء الحبكة، فيرى أن الحبكة تمر بأربعة مراحل هي:

1- عاطفة المؤلف الخلاقة.
2- خطته الدينامية لتجسيد فكرته.
3- فعله التأليفي الذي هو محاكاة للخطة الدينامية.
4- فعله الدرامي، وما يرافقه من شخصيات وحوار ومشاهد.[71]

ويرى – البحث – أن الفيلسوف (برغسون) يشدد في فكرته عن الحبكة على مركزية الفعل الدرامي، مقللاً من أهمية العناصر الفنية الأخرى.

ولا يحدد الناقد (ستيوارت كريفش) مفهوما واضحا عن الحبكة؛ وهو الذي قام بوضع كتاب تشريحي مهم يتحدث عن بنية المسرحية أسماه (**صناعة المسرحية**)، غير أنه يرى أن كل المسرحيات التي كتبت منذ عصر الإغريق حتى

يومنا هذا، تشترك بسمة مميزة واحدة هي: احتواؤها على قصص شبيهة بالقصص البوليسية الحديثة، فيها تحقيق مستمر يقوم به مفتش بوليس يصل في النهاية ليحل لغز المسرحية في المشهد الأخير.[72]

وبعد أن يخوض الناقد السوفياتي (م.س. كورينيان) في جدل طويل حول ماهية الدراما يصل إلى أن حبكة المسرحية هي مجموعة من الخطوط المتنوعة؛ كل خط منها يكون بمثابة ضربة جديدة متنامية موجهة بأستمرار إلى الوضعية التي بدأت بها المسرحية – وهي وضعية سكونية في العادة–، ويتمثل هذا التنامي المستمر بسلسلة متعاقبة تعاقبا سببيا يرتكز على المبادئ العامة للفعل الدرامي – وهي الميل إلى الحشد والتركيز – الذي يولد بدوره خصائص درامية هامة هي التوتر والدينامية، ويسهم في توليد طاقة الشخصيات، وينبه إلى التطور العاصف للموضوع؛ فعالم الدراما – بحسب كورينيان – عالم قائم على التغيير والهدم وإعادة التركيب، والحبكة بأستمراريتها وحيويتها تسهم في الكشف عن الإمكانيات التي يحويها هذا العالم.[73]

وتحاول الناقدة الإنكليزية (إليزابيث دبل) أن تعطي مفهوما مركزا للحبكة، مفاده: أن الحبكة ترتيب للفعل يسير وسط زمن يستمد منه مفرداته ويتطور خلاله، تشكل البداية والوسط والنهاية تاريخا له في تدفقٍ عماده السببية.[74] وهي بذلك تعلق الحبكة بالتطور الزمني الذي يحدث في تاريخ الشخصيات والمواقف والأحداث، فتجعل من عنصر الزمن، العامل الحاسم في تطور الحبكة ومسارها.

وفي ختام هذه الجولة من الآراء المختلفة حول مفهوم الحبكة، يتوقف البحث قليلا عند رأي الناقد والمؤلف المسرحي العراقي (سليم بطي)، الذي يعده – البحث – من الإشارات المبكرة في النقد المسرحي العراقي التي وردت حول مفهوم الحبكة في ثلاثينيات القرن الماضي، إذ جاء في مقالة للناقد المذكور، نصيحة يسوقها للكاتب المسرحي تنصحه بأن ((يبدأ في تصميم فكرة الرواية – يقصد المسرحية – وبعد أن تختمر الفكرة يبدأ بوضع هيكل الرواية – المسرحية – ثم يقسم هذا الهيكل إلى فصول، ثم يقسم الفصول إلى مناظر ومشاهد، وبعد أن يتم كل ذلك، يبدأ في ربط المناظر وحبكها ببعضها)).[75] وهذا الرأي – كما يعتقد البحث – يدل على معرفة كبيرة بفن كتابة المسرحية، ويدلل على وعي متقدم لوظيفة الحبكة وأهميتها،

فالناقد (سليم بطي) يقسم مراحل الكتابة المسرحية إلى أربعة مراحل، تتوالى على الوجه الأتي:-

1- أيجاد الفكرة.

2- وضع الخطوط العامة لهيكل المسرحية (البناء الدرامي الخارجي).

3- تقسيم الهيكل إلى فصول ومناظر. (أي وضع مخطط أولي للبناء الداخلي للمسرحية).

4- تصميم الحبكة وتنظيمها. والتي برأيه تأتي في المرحلة النهائية للمسرحية.

مفهوم الحبكة المسرحية كما يراه البحث

تختتم الناقدة الإنكليزية (إليزابيث دبل) كتابها (الحبكة) خاتمة مثيرة للاهتمام فهي تقول: ((يجب النظر إلى الحبكة على أنها مصطلح قادر على النمو والتغيير بشكل غير محدد، وهي كذلك في حالة شديدة من الاستمرارية، شأن الأعمال الحديثة))[76]

وبهذا تقدم (دبل) ردا حاسما على كل الآراء التي تدور في النقاشات المسرحية المعاصرة، والتي تحاول - أحيانا - التقليل من أهمية الحبكة، أو تحاول إلغاء دورها أو وجودها تماما؛ معتبرة - إياها - مجرد وسيلة آلية مصطنعة لا تقوم ألا بوظيفية تنظيمية؛ متناسين - بقصد أو بغير قصد - أن أحدى سمات الجمال الأساسية هي النظام والترتيب، كما ترد (دبل) في الوقت عينه، على أولئك الذين يعتبرون الحبكة مجرد وسيلة شكلية من وسائل البناء الدرامي، فلو كانت الحبكة مجرد وسيلة شكلية فقط؛ لما اتخذت لها صورا عديدة مختلفة مع اختلاف الاتجاهات الدرامية، أو السياقات الدرامية التي تأتي فيها، فالوسيلة الشكلية تتميز بالثبات - نسبيا - وأن طرأت عليها بعض التغيرات، فأن تلك التغيرات تكون في طريقة الاستخدام، لا في الوسيلة نفسها، ولكن الذي حدث مع الحبكة المسرحية هو غير ذلك بالمرة؛ إذ أنها تعرضت لكثير من التغيرات الجذرية في صورها وأشكالها، كما طرأ ويطرأ باستمرار تغير وتطور في مفهومها، فضلا عن الاختلاف في مهامها ووظائفها، باختلاف الاتجاهات والعصور، فهي أذن **كيان متصل منفصل** - أذا صح التعبير - داخل البناء الدرامي، يؤثر ويتأثر بمتغيرات العصر الفكرية والحضارية والاجتماعية،

شأنه في ذلك شأن الدراما نفسها، وإذا لم تحظ الحبكة المسرحية بدراسات مستقلة كثيرة، فهذا لا يعني - بالضرورة - أنها عنصر ثانوي من عناصر الدراما، بل يعود ذلك - بحسب اعتقاد البحث - إلى عدم اكتشاف الإمكانات الحقيقية التي تتوافر عليه الحبكة في المسرحية، ويعود - أيضا - إلى الخلط السائد بين المصطلحات ووظائفها، فهناك من يخلط بينها وبين العقدة، وهناك من يخلط بينها وبين قصة المسرحية، وتجد آخرين يخلطون بينها وبين فكرة المسرحية أو موضوعها ومع أن تلك العناصر قد ترتبط بالحبكة المسرحية، غير أنها - في كل الأحوال - لا تمثلها، ولا تصلح لأن تكون بديلا عنها.

فحبكة المسرحية تتضمن العلاقات والتناقضات والتنافرات بين الشخوص والأحداث تحدث داخل الزمن، فالحبكة المسرحية تتابع نمو وتنظيم تلك العلاقات؛ ومع اعتقاد بعض المعجميين بأن الحبكة هي مجرد سلسلة متعاقبة من الأحداث تنتظم بحسب مبدئي العلية والمنطق، [77] إلا أن هذا التعريف المبتسر لا يوفي - حتى - حق العلاقة بين الحبكة والحدث. فالحبكة المسرحية لا تعمل على التنظيم فحسب؛ وإنما تتابع الموقف من الحدث ودلالة ذلك الموقف ونتائجه. أنها **ترسيمة الحدث وأشعته**، وهي ليست حكاية الأحداث أو قصتها، بل هي القيمة الفنية لتلك الأحداث التي تتكشف من خلال المواقف، ومن خلال الواقعة، أنها **حركة الخطوط الدرامية** المتمثلة بحركة الفكرة والشخصيات والأفعال والزمن، وما يرتبط بتلك الحركات من متغيرات مادية ومعنوية ونفسية. بل هي **المنطق** الذي تتكشف - من خلاله - عملية نمو وتطور الشخصيات والأفعال التي ترتبط بالبناء الدرامي - من ناحية - وترتبط بالفكرة الفلسفية والمضمون من ناحية أخرى. فالحبكة المسرحية - بوجه عام - تقيم علاقات ثنائية متعددة، كالعلاقة المتبادلة بين حركة العناصر الدرامية، والعلاقة المتبادلة بين ما هو عام وبين ما هو خاص، والعلاقة المتبادلة بين العلة والمعلول، والاستهلال والنهاية، فضلا عن علاقتها الرئيسية المتبادلة بين الشكل والمضمون.

أن المفهوم السائد للحبكة في الدراسات الأدبية والنقدية عن الحبكة هو أصلح ما يكون لحبكة القصة والرواية، فهو لا يقدم فهما دقيقا لمفهوم الحبكة المسرحية، فالرواية أو القصة تميلان إلى البناء المفتوح لكونهما أدباً مقروءاً، بينما المسرحية تميل

إلى البناء المغلق كونها - تكتب - لتكون أدبا عيانيا مرئيا ومسموعا، لذلك تقترب بنية المسرحية - في عمومها - من بنية الشعر - كما يعتقد البحث -، إذ استعارت المسرحية - عبر التاريخ - كثيرا من الاستخدامات الشعرية ووظفتها في بنيتها، مثل ذلك بنية (المسرحية داخل المسرحية) فهي تشبه إلى حد ما بنية التضمين في الشعر، وهذا ما أدى إلى أبداع حبكة تختلف عن الحبكة التقليدية أطلق عليها - هذا البحث - تسمية (الحبكات المتداخلة)، وكذلك فأن بنية (التجاور) في المسرحية المسماة (المسرحية الملحمية)، هي تشبه بنية المقاطع الشعرية ذات القوافي أو الأوزان المتعددة، وهو الأمر الذي أدى إلى ظهور بنية حبكية خاصة بهذا النوع من المسرحيات، أطلق عليه البحث تسمية (الحبكات المتجاورة).

وفي مجال التقارب بين حركة تطور المسرحية وحركة تطور الشعر تاريخيا، يمكن ملاحظة أن المتغيرات التي تحدث في الشعر سرعان ما تتلقفها المسرحية قبل غيرها من الأجناس الأدبية، فظهور القصيدة الرومانسية سرعان ما طبع بطابعه المسرحية الرومانسية، وأنه لمن المعروف - جداً - أن المسرحية بقيت تكتب شعرا لقرون طويلة، و لم تأخذ طبيعتها النثرية ألا بعد ظهور الواقعية، وعلى الرغم من وجود هذه النثرية في الحوار المسرحي، غير أننا لا نعدم وجود روح شعرية حتى في الدراما المعاصرة؛ بل أن قياس جودة المسرحية - نقديا - يقاس أحيانا على أساس وجود مثل هذه الروح.

وبناءً على ما تقدم، فليس من الغرابة أن يصل - البحث - إلى نتيجة مفادها **أن الحبكة في المسرحية تقابل النظم في الشعر**، فالنظم في الشعر نسج وسبك لعلاقات دلالية مضمونية وشكلية متداخلة ومتضامنة، والحبكة في المسرحية هي نسج وسبك لعلاقات دلالية فكرية ومعنوية - تتعلق بالشكل والمضمون - تكون متداخلة ومتضامنة فيما بينها. وكل من النظم والحبكة يضمان عناصر فنية متشابهة مثل الإيقاع، والصورة، والحركة، والطاقة.

ومع أن الشعر يميل بطبيعته إلى الخيال، وتميل المسرحية بطبيعتها إلى الموضوعية، ألا أن بالإمكان ملاحظة تأثير التشابه بوضوح من خلال مقابلة بسيطة بين مشهد من مشاهد مسرحية حديثة مثل مسرحية (الغوريلا أو القرد الكثيف الشعر) للكاتب الأمريكي (يوجين أونيل) وبين أية مقطوعة شعرية حديثة، فلو

أخذنا المشهد الأخير من المسرحية المذكورة، لوجدنا صورة شعرية بالغة التأثير في المقابلة بين الإنسان ككيان اجتماعي مقهور مليء بالإحباط والمتمثل هنا بشخصية (يانك)، وبين ذلك القرد المسجون في قفص الحيوانات ، ولتبين لنا أن ذلك الإنسان هو الأخر مسجون – مجازاً – في قفص الحياة؛ بقضبان من الضغوط الاجتماعية والنفسية القاهرة[78]، وهذه صورة شعرية؛ ألا أن الاختلاف، يكمن في وسيلة التعبير، فالشعر يعبر عن هذه الصورة من خلال النظم، ليقدم صورة خيالية للفعل، أما المسرحية فأنها تقدم تلك الصورة من خلال الفعل نفسه، إذ تقدم القرد وقد أطاح ببطل المسرحية أرضاً وحرر نفسه من القفص، فإذا كان الشعر يترسم الحالة عن طريق الوصف ترسماً لغوياً، فان المسرح يعمل على تمثلها عرضا مباشرا.

ومن هنا جاءت مقاربة البحث بين الحبكة في المسرحية والنظم في الشعر، ألا أن ذلك لا يمنع من وجود تقارب من نوع أخر بين ما يسمى في الرواية بـ (التحفيز) وبين الحبكة في المسرحية، فـ (التحفيز) هو مفهوم أكثر شمولية من البنية الخارجية، والبنية الداخلية للرواية، إذ أنه يشتمل على العلاقة بين تلك البنيتين، لذا فان الوظيفة والسمات التي يتميز بها (التحفيز) يمكن أن تشابه أو تتقارب مع الوظيفة والسمات التي تتصف بها الحبكة في المسرحية، فالأول – التحفيز – يتسم بـ ((التدرج وسرعة السير والصفات، وحسن تقسيم المشاهد))[79] والثانية – الحبكة في المسرحية – تتسم بـ ((الإيقاع والتوقيت والحركة وحسن التنظيم والترتيب))[80]، كما أن وظيفة (التحفيز)هي العلاقة بين البنيتين الخارجية والداخلية، وكذلك، فأن أحدى وظائف الحبكة في المسرحية هي العلاقة بين الشكل والمضمون.

تأسيسا على كل ما تقدم من معطيات نظرية ونقدية ومقاربات ومشابهات، فان البحث ينطلق في دراسته للحبكة منطلقا شموليا، فهو يرى أن للحبكة علاقة بالحياة والطبيعة، والنشاط البشري بشكل عام، فهناك حبكة في الجدل، وهناك حبكة في المنطق، وتوجد حبكة في الإقناع، وفي الخطابة، وهناك حبكة من أنواع أخرى؛ في مختلف الفعاليات الإنسانية الإبداعية منها وغير الإبداعية مثل (الرياضة، والفن، والعمل، والعلاقات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية... وغيرها)، فكل ما تقدم من أنشطة وفعاليات يتطلب وجود تنظيم داخلي يهدف للوصول إلى غاية

محددة سلفاً، وكل ما تقدم من أنشطة وفعاليات تتخللها مصاعب ومعوقات تعرقل الهدف الذي يسعى الإنسان إلى تحقيقه، وكلها لها بداية محددة ونهاية محددة، وكلها يتطلب التنظيم والترتيب، لذا فأن الإنسان المجتهد يحاول تنظيم فعله ونشاطه للوصول إلى الغاية التي ينشدها، وبعبارة أدق؛ فانه يحاول تنظيم فعله، وتغيير مساراته، وتعديل انحرافاته، أو يعمل على تقويته وإضافة زخم قوي له، في عزم لتجاوز المعوقات والعقبات، محاولا الوصول إلى غايته المنشودة، وسواء وصل إلى مبتغاه أم لم يصل، فأنه في كل الأحوال يعمل على أن يخطط ويرتب ويحاول تنظيم جهده؛ بما ينسجم مع أفكاره وإمكانياته وأرادته، محاولا استبعاد ما هو غير مفيد أو ضارٍ أو زائدٍ عن الحاجة، ذلك لأن ما هو فائض أو زائد يعرقل تقدمه، ويعطله عن الوصول إلى الهدف بأقصر وقت ممكن، أو قد يؤدي به إلى نتائج عكسية، تأتي بغير ما يرغب ويريد.

وتخطيط الكاتب للحبكة - كما يرى البحث - هو شبيه بتخطيط الإنسان للوصول إلى الهدف وبالطريقة التي بينت آنفا - مع مراعاة لجماليات الأدب والفن -، فإذا كان الوصول إلى الهدف يتطلب جهودا عقلية وذهنية ونفسية وفكرية، فأن الحبكة تتطلب هي الأخرى، أعمالاً للعقل والذهن والنفس والفكر معا.

وانسجاما مع هذا المنطق، فان بالإمكان تمثل عمل الحبكة وفعاليتها في بعض مظاهر الطبيعة، فهي أشبه بكرة الثلج التي تتكون في البداية من ذراتٍ صغيرةٍ تتآزر فيما بينها لتتشكل على صورة كرة صغيرة تدفعها الريح قدماً باتجاه الوادي، وكلما تقدمت فأنها تستقطب ذراتٍ أخرى لتكبر وتتضخم، ومع ازدياد حجمها، وازدياد تعجيلها، يزداد اندفاعها، لكنها في أقصى حالات قوتها؛ تحمل في داخلها أسباب انهيارها، فهي سرعان ما تتحول إلى انهيار جليدي يجتاح كل ما حوله، ألا أنها بعد الانهيار تفتت إلى كريات صغيرة تتناثر هنا وهناك، لتكون النهاية سكونا شاملا يعم البقعة التي حدث فيها التكون الأول والانهيار الأخير.

وعلى وفق الفهم نفسه، يمكن تمثل العلاقات الداخلية التي تربط عناصر حبكة المسرحية، بالأواصر التي ترتبط بها ذرات العنصر في الجزيء الواحد من المادة، أو تلك الأواصر التي تربط بين (البروتونات والإلكترونات) في الذرة الواحدة، إذ أن تلك الأواصر هي التي تحفظ وحدة المادة وتعطيها شكلها، وأن أي اضطراب أو

خلل يحدث في نظامها يؤدي إلى انهيار تركيب المادة الأصلي، مكسبا إياها خواص جديدة، ربما تغير من طبيعة المادة وشكلها. كما يمكن تمثل نشاط الحبكة على أنه اندفاع أو تدفق يسير بين طرفين قصيين، يطمح إلى أن يكون تاما كاملا واضحا؛ تتداخل فيه العديد من المستويات العالية والواطئة، ويمكنه السير بخطوط مستقيمة أو متعرجة أو متصاعدة أو هابطة، أو متوازية، أو ينتظم بدائرة أو عدة دوائر متداخلة، لكنه في الغالب يحافظ على كونه طاقة فاعلة حيوية.[81]

وتأسيساً على كل ما تقدم، يميز الباحث - في المسرحية - بنائين؛ الأول: هو البناء الدرامي العام، الذي يعده الباحث بناءً خارجيا، والثاني: هو البناء الحبكي، الذي يختص ببنية الحبكة المسرحية؛ ويعده الباحث بناءً داخلياً، وهو الذي يشكل روح النص المسرحي وفاعليته، ومن امتزاج هذين البنائين وتفاعلهما وتداخلهما يتكون الشكل النهائي للمسرحية، فلا قيمة درامية في المسرحية بغير الحبكة، ولا حبكة تبنى بدون قيمة درامية، بل أن الدرامية - كما يرى الباحث - لا تتحقق ألا بواسطة الحبكة فهي انتقال من الاحتمال إلى الإمكان، ومن التخيل إلى التجسد.

أن العلاقة بين البناء الدرامي الخارجي والبناء الدرامي الداخلي - في المسرحية- هي علاقة عضوية، وهي مشابهة للعلاقة العضوية بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي في الرواية والقصة.

وأخيرا - لابد من التنويه - أن إشكالية عدم التمييز بين البنائين - بشكل واضح ويسير - يعود إلى أن البناء الحبكي يتكون من حركة وفاعلية بعض العناصر التي يتشكل منها البناء الدرامي الخارجي؛ غير أنه لا يأخذ من تلك العناصر ألا حركتها، فهو بناء متغير على الدوام؛ غير قابل للسكون ألا بعد نفاذ طاقته الحركية المتشكلة **من تفاعل حركة الفعل وحركة الشخصية وحركة الزمن مع حركة الفكرة**، لذا فان التعريف الإجرائي الذي يعتمده البحث لمفهوم الحبكة، هو الآتي:

الحبكة المسرحية: هي بنية درامية داخلية، تعد جوهر المسرحية، وتتمثل بحركة فكرة؛ تلقى في وسط ساكن، جاعلة إياه وسطا متغيراً، تتحرك عناصره؛ منتجة طاقة تتفاعل فيها ثلاث حركات رئيسية هي: حركة الفعل وحركة الشخصية وحركة الزمن.

ثالثاً: مراحل تطور الحبكة في المسرحية العالمية:

مرت الحبكة في المسرحية العالمية - تاريخيا وكما يرى البحث - بمراحل أربع فقط، تطورت فيها كبنية درامية، واختلفت في شكلها ووظائفها الفنية، ويمكن أجمال المراحل الأربع بما هو آت:

1- المرحلة الأرسطية:

وهي المرحلة التي شملت المسرحيات الكلاسيكية؛ القديمة منها والحديثة، واسماها البحث بـ (الأرسطية)؛ ذلك لحرصها على التمسك بالمقولات (الأرسطية) الواردة في كتاب (فن الشعر) ووريثه كتاب (فن الشعر) لـ (هوراس) وكذلك لأتباعها تعاليم الناقد الفرنسي (بوالو) في كتابه (الفن الشعري) الصادر عام 1674[82]؛ والمتأثرة بمقولات السلفين السابقين.

في هذه المرحلة كانت الحبكة في المسرحية: محددة بفكرة واحدة، ومقيدة بحركة فعل واحد، وتدور حول شخصية واحدة، وتجري أحداثها في زمن محدود؛ لا يزيد عن يوم واحد، تنتقل فيها الشخصية في أماكن متقاربة؛ لا يستغرق التنقل بينها أكثر مما تسمح به حركة الزمن، وأهم ما تميزت به هذه الحبكة:

أ- أنها تتمسك بالوحدات الثلاث: وحدة الفعل، وحدة الزمن، وحدة المكان.

ب- أن حركة الحبكة فيها؛ تبدأ من نقطة قريبة جدا من نقطة الذروة.

ج- أن هذه الحبكة تستغني عن البحث في الدوافع والمبررات المسبقة، وتركز على النتائج.

د- أن الزمن فيها يكون ضاغطا على تطور الأحداث ومصير الشخصيات.

هـ- أن حركة الشخصيات - في هذه الحبكة - تبدو أشد سرعة وكثافة من نظيراتها في الحبكات الأخرى، فالشخصيات - هنا - تسعى إلى تحقيق أهدافها بأقصر وقت ممكن، والفعل - هنا - يتدفق بأقصى سرعة للوصول إلى النهاية الحتمية.

ويمكن ملاحظة المميزات الأنفة - واضحة - في مسرحيات (سوفوكليس ويوربيدس من الإغريق، وراسين من الفرنسيين).

أن المهيمن في حركة هذه الحبكة هي حركة الفعل، فهي التي تتحكم ببقية الحركات وتوجيهها على وفق ضرورتها، فحركة الفعل في هذه الحبكة؛ تكون محكومة بمبدأ الضرورة، ومرتكزة على التسلسل المنطقي الذي يقودها عبر مراحلها المختلفة؛ مفضيا بها إلى النهاية المصيرية للشخصيات. وعليه فأن هذه الحبكة تجتاز - كما أسلفنا - أقصر الطرق وصولاً إلى النهاية؛ على الرغم من اختيارها لأكثر المشاكل تعقيدا، باعتبار أن المشاكل الأكثر تعقيدا هي التي توصل إلى النهايات الأكثر تأثيرا وإثارة.

وإذا كانت المسرحية الإغريقية، تفرد في مقدمتها سرداً موجزاً لماضي الفعل والشخصيات؛ في سعي منها لإعطاء خلفية تاريخية للأحداث والشخصيات، فأن المسرحية الكلاسيكية الحديثة؛ استغنت عن الجوقة وأناشيدها تماما، ودخلت إلى الأحداث مباشرة، وبهذا فأنها قدمت حبكة أكثر أحكاماً وتكثيفاً من سابقتها؛ لأنها تخلصت من بعض العناصر الفنية التي قد تسهم - نسبيا - في أبطاء سير الفعل أو تعرقل تدفقه، واقتصرت على ما هو ضروري من المناجيات الفردية؛ التي ترد هنا وهناك، لتقوم الأخيرة بالوظيفة التي كانت تؤديها الجوقة عند الإغريق، فـ (جان راسين) - الذي تعد مسرحياته أفضل النماذج الكلاسيكية الحديثة أحكاما للحبكة - كان يستهدف - دائما - فعلاً ((يقلصه إلى أصغر عدد ممكن من الأحداث، يتصل الواحد منها بالأخر على نحو بسيط مباشر))[83].

وعموما فأن الخلاصة التي توصل إليها البحث عن الحبكة (الأرسطية) هي أنها حبكة مباشرة تسير بخط مستقيم يمثل أقصر الطرق مسافة بين البداية والنهاية، ولأنها تعالج جانباً واحداً من الحياة[84]، فقد جاءت مفردة، وأنتجت حبكة يطلق عليها - البحث - (**الحبكة الأحادية**).

2- المرحلة الرومانسية:

وهي المرحلة التي توسعت فيا حبكة المسرحية، لتضم - إضافة إلى الرئيسة - حبكات ثانوية، ترتبط بالحبكة الرئيسة بروابط وثيقة.

في هذه الحبكة تكون الأولوية لحركة الشخصية، ثم تتبعها حركة الفعل، وقد تزدوج حركة الحبكة الثانوية مع الحبكة الرئيسة، أو تتقاطع معها؛ لكنها - في كل الأحوال - تعمل على تأكيدها وتثبيتها أو تقويتها.

والشخصية المحورية - في هذه الحبكة - تكون على صلات مختلفة بالشخصيات الأخرى، التي قد لا تصب أفعالها في الفعل الرئيس للمسرحية؛ بل تتقاطع معه؛ غير أنها - عموماً - تكون على علاقة مباشرة أو غير مباشرة به.

ويمتد الزمن في هذه الحبكة ويتسع ليستوعب أزمان أفعال الحبكة الثانوية، كما ينفتح المكان ليشمل رقعا عديدة متباعدة أو متقاربة - حسب ما تقتضيه ضرورة حركة الحبكة - غير أن أتساع الحبكة وشموليتها؛ لا يعني تفككها، أو تجزئتها، أو انشطارها؛ بل إن الترابط بين ما هو رئيسي وما هو ثانوي؛ يوحدها بعلاقات تحتمها ضرورة التطور، حتى تبدو الحبكة وكأنها كل متآلف العناصر، منسجم الأجزاء داخليا، يعزز فيها كل جزء الجزء الأخر ويقويه.

وعلى الرغم من تعدد الصور التي ظهرت بها الحبكة في المرحلة الرومانسية، غير أنها ألفت نظاما خاصا بها تشترك فيه بصفاتها العامة، إذ أنتج هذا النظام حبكة - يطلق عليها البحث - تسمية (**الحبكة المتوسعة**)، التي يمكن ملاحظة ظهورها في مسرحيات (لوب دي فيجا، وليم شكسبير، فيكتور هيجو، شيللر، جوته).. وسواهم من الكتاب الرومانسيين.

ومما يستدعي الانتباه؛ تلك الصور المتعددة التي ظهرت عليها (الحبكة المتوسعة) على يد (وليم شكسبير)، فقد جرب هذا المبدع طرقاً ووسائل مختلفة في بناء كل حبكة من حبكات مسرحياته: ففي حين أنه مال إلى التكثيف والتركيز والاقتصاد الشديد في مسرحية (ماكبث)؛ من خلال تركيزه على حركة الشخصية، إذ عمد إلى اختزال حركة الفعل، وحركة الزمن؛ فجاءت حبكة هذه المسرحية موجزة سريعة، مليئة بالتوتر والحشد والتشويق [85]، وهذا ما حمل الباحث إلى الاعتقاد بأن حبكة هذه المسرحية يمكن أن تشكل مصدرا مهما من مصادر المسرحية (جيدة الصنع).

في حين نرى أن(شكسبير) أنفتح قليلا في حبكة مسرحية (هاملت) وضم لها بعض الحبكات الفرعية، التي يمتد - بعضها - خارج الحبكة الرئيسية، لكنها لا تنمو منفصلة عنها، مثل (حبكة التمثيلية)، وحبكة (حفاري القبور)، وحبكة (أوفيليا)؛ غير أن الاهتمام الأكبر في حبكة مسرحية (هاملت) أنصب على حركة الشخصية الرئيسية، فكل حركة الأفعال الثانوية، وكل حركة الشخصيات، كانت

تنطلق منها وتعود إليها ثانية، دون أن تكون بنية مستقلة، أو تتخذ مسارات مغايرة لها؛ لذا فان حبكة كهذه يمكن أن تعد نموذجاً مثالياً لحبكة المسرحية الرومانسية، كما أن وجود مسرحية صغيرة داخل المسرحية الرئيسية يمكن أن يجعلها مصدرا من المصادر التي أعتمدها (بيراندیلو) في بناء مسرحياته التي اتخذت من أسلوب (المسرح داخل مسرح) بنية لها. وهو ما أوجد نظاما حبكيا يبنى على التداخل أو التوالد، أنتج ما يسميه البحث (الحبكات المتداخلة أو المتوالدة).[86]

على أن (شكسبير) في مسرحية (أوثللو أو عطيل) أتبع طريقة أخرى في بناء الحبكة؛ فهو بدلا من تركيزه على حركة الشخصية الرئيسية، نراه أهتم اهتماما استثنائيا في بناء حركة الشخصية المضادة (أياغو)، جاعلاً حركتها تطغى في مناسبات عديدة على حركة الشخصية الرئيسية، إذ كانت الشخصية المضادة هي التي تخطط، وهي التي تتآمر، وهي التي تحرك الفعل وتقوده وتدفع به إلى أمام لتحقيق أهدافها، الأمر الذي جعل - الباحث - يعتقد أن بؤرة الاهتمام الأساسية في حبكة هذه المسرحية هي حركة شخصية (أياغو)، وليس شخصية (عطيل)، لأن طبيعة تطور الحبكة يشير بوضوح إلى أن شخصية (أياغو) هي التي تنطلق منها حركة الفعل، وحركة الشخصيات الأخرى، وهي التي توجه حركة الفعل المركزية، وهي التي تدور في فلكها حركة الشخصيات (رودريغو، وكاسيو) بل هي التي تتحكم بحركة شخصية (عطيل) بشكل مباشر، وهي توجه حركة الشخصيات الأخرى (أميليا، ودزدمونة) بشكل غير مباشر.

إن حبكة هذه المسرحية التي ركزت على حركة الشخصية المضادة تجعل البحث يعتقد بأنها يمكن أن تكون مصدرا لكل حبكات المسرحيات التي جعلت من الشخصيات المضادة؛ شخصيات محورية تتحكم في حركة الحبكة بأكملها، كما أنها يمكن أن تكون مصدرا لحبكات المسرحيات التي تعتمد على موضوعات الدسيسة والمؤامرات ومنها نمط (المسرحية جيدة الصنع)، فضلا على أن حركة الفكرة في حبكة هذه المسرحية يمكن أن تكون مصدرا لنمط مسرحيات (المأساة المنزلية).[87]

أما في مسرحية (تاجر البندقية)، فقد أوجد (شكسبير)، حبكتين رئيسيتين، وحبكة ثالثة فرعية، تسير الحبكتان الرئيسيتان في البداية بشكل متوازٍ ثم تلتحمان

فيما بعد لتشكلا حبكة واحدة: الأولى هي الحبكة الخاصة (بأنطونيو وبسانيو) التي تدور حول أمكانية فوز (بسانيو) بالفتاة التي يحبها ومحاولات صديقه (أنطونيو) توفير ما يستلزم هذا الزواج من أموال، أما الحبكة الثانية فتدور حول أمكانية فوز (بورشيا) بزوج مناسب، في ظل الشروط القدرية التي وضعها - والدها - في وصيته، ثم تلتحم الحبكتان، لتشكلا حبكة واحدة وهي: مواجهة المرابي (شايلوك)، والتصدي لسعيه الحثيث للنيل من (أنطونيو) واستغلال الضائقة المالية التي تعرض إليها، أما الحبكة الثالثة الفرعية فتتمثل بتآمر (جيسكا)ابنة (شايلوك)مع خادمه (لنسلو) واتفاقهما على الزواج وتعاونهما على سرقة أموال (شايلوك).[88] ويرى البحث أن البناء الحبكي لهذه المسرحية بني على وفق وسيلتي التداخل والتقاطع بين الحبكات الثلاث - أنفة الذكر - وهو ما عمله (شكسبير) في مسرحيات أخرى مثل (مهزلة الأخطاء)و(كما تشاء أو كما تحب)[89] وسواهما من المسرحيات الملهاوية، واستخدام وسائل التقاطع والتداخل، أفاد منها - فيما بعد - كتاب عديدون، في مقدمتهم (لويجي بيراندیلو) و(برتولد بريشت)، مع الاختلاف في الأهداف والأغراض.

وفي مسرحية (العاصفة) يتضح بشكل جلي وجود حبكتين متوازيتين، تسيران بخطين متوازيين، قلما يلتقيان مع بعضهما، وذلك لوهن وضعف العلاقات التي تربط بين شخصيات الحبكتين.

وتتمثل الحبكة الأولى بما يتعلق بشخصيتي (بروسبيرو) وأبنته (ميراندا) ومعاناته من مغتصبي عرشه وعزلته مع أبنته في جزيرة مهجورة، أما الحبكة الموازية لها فهي الحبكة التي تختص بالعلاقة بين (كليبان وستيفانو وترينكلو). ومع أن حبكة هذه المسرحية تصلح أن تكون مصدرا من مصادر الحبكة في المسرحية الرمزية التي تتبع نظاما حبكيا اسماه الباحث (حبكتا التوازي)؛ ألا أن المسرحية لا تعدم وجود مواقف تقترب بروحيتها من روحية مسرحيات العبث واللامعقول.[90]

أما في مسرحية (يوليوس قيصر) فأن (شكسبير) جرب بناءً حبكياً متداخلا مغايراً، فقد شهدت هذه المسرحية؛ انفتاحا كبيرا في كل خطوط الحركة، حيث امتدت حركة الفعل بشكل واسع لتضم حركات أفعال ثانوية عديدة، وكذا الحال

حصل مع حركة الشخصيات وتنوعها؛ التي تعددت هي الأخرى بشكل ملفت للنظر، أما حركة الزمن فإنها امتدت لتشمل أجيالا سبقت مجيء (يوليوس قيصر) للسلطة، وامتدت خلفه طويلا، وبذلك فأن بنائها الحبكي أنتج العديد من الحبكات المتداخلة والمتقاطعة؛ حتى أن الدارس لحبكة هذه المسرحية يقف حائرا أمامها؛ لصعوبة تمييز أي من تلك الحبكات هو الرئيسي، وأي منها هو الثانوي، فحركة الفكرة في هذه المسرحية تبدو حركة تتميز بالشمول والأتساع، وتستوعب العديد من الأفكار الثانوية والفرعية؛ فتارة يرى الدارس أنها تركز على ما تؤول إليه علاقات الصداقة المتينة من خراب، وتارة يرى فيها تركيزا على فكرة الصراع المحموم على السلطة الذي يؤدي إلى نهايات مأساوية، وحينا يجد فيها فكرة سياسية شمولية تدور حول كيفية قيادة الشعوب المغلوبة على أمرها، وكيفية التلاعب بمصيرها وأرادتها.

في هذه المسرحية؛ لا وجود لشخصية محورية واحدة؛ بل هناك عدة شخصيات تمثل محاور متعددة، ولا وجود لفعل رئيسي واحد، بل هناك حركة لأفعال متعددة، ولا وجود لفكرة مركزية واحدة، بل هناك حركة لعدة أفكار تبرز هنا وهناك مخلفة وراءها كثيرا من الأسئلة التي تحتاج إلى إجابات، ومع هذا فأن – الدارس المتمعن – يجد في حبكتها المتوسعة – بامتداداتها الكثيرة – أحكاماً وترابطاً؛ بل يجد فيها تسلسلا منطقيا مبرراً، حتى أنه يلاقي صعوبة في العثور على فجوة أو ثغرة ما؛ فلا وجود لفائض عن الحاجة، حيث أن كل سطر من سطورها يبدو ضروريا ويؤدي إلى السطر الذي يليه.

وعلى العموم فقد أستطاع – البحث – أن يجد في هذه المسرحية ثلاث حبكات رئيسية وثلاث حبكات ثانوية، وعلى الوجه الآتي:

أ- الحبكات الرئيسية هي:-

1- الحبكة المتعلقة بـ (بروتس وجماعة المتآمرين)، التي تبدأ مع بداية المسرحية وتنتهي باغتيال (يوليوس قيصر)، بعد أن تكون بهذا الاغتيال قد استنفذت أهدافها وغاياتها.

2- الحبكة المتعلقة بـ (مارك أنتوني وأنصاره) التي تبدأ بخطبة (أنتوني)، وانقسام روما بين معارض لـ (بروتس) وبين معارض لـ (أنتوني).

3- تلتحم هاتان الحبكتان في حبكة واحدة تتمثل بالمواجهة بين معسكري (أنتوني وبروتس)، وأدراك (بروتس) حقيقة وضعه، مما يؤدي به إلى الانتحار.

ب- الحبكات الثانوية هي:

1- حبكة الخلاف الذي حدث في معسكر (بروتس) وذلك بعد اتهام (بروتس) لـ (كاسيوس) بتعاطي الرشوة.

2- يقابلها حبكة الخلاف الذي يدب بين (مارك أنتوني) وأنصاره حول قائمة الإعدامات التي يصدرها (أنتوني).

3- حبكة شعب روما الذي بدا هائجا في افتتاح المسرحية، واستمرت حركة فعله واضحة حتى بعد موت قيصر، ثم تلاشت واختفت على أثر خطبتي (بروتس)و(أنتوني) المتناقضتين، لتنضم إلى حركة الحبكة الرئيسية الثالثة (حبكة المواجهة).[91]

إن جميع تلك الحبكات - الرئيسية منها والثانوية - تجمعت وتراكمت وانضمت إلى بعضها مكونة بناءً متفردا - يندر وجوده - لحبكة متوسعة جدا، إذ من النادر أن نجد مسرحية تضم تلك التشعبات والتداخلات الكثيرة؛ ومع هذا فأنها تحافظ على توازنها وتبقى محكمة في بنائها، مبقية على ما هو ضروري فيها.

وعليه فإن الأتساع والشمول، ورصف هذا العدد الكبير - نسبيا - من الحبكات إلى جانب بعضها، يجعل - البحث - يميل إلى الاعتقاد بأن هذه المسرحية تشكل مصدرا أساسيا من مصادر بناء الحبكة في المسرحية الملحمية؛ ذات البناء المتجاور، فالنصف الأول من المسرحية يتكون من حبكة مستقلة واحدة، يليه النصف الثاني الذي يتكون من حبكتين متوازيتين تلتحمان قريبا من النهاية، وكل هذه المكونات بررت اعتقاد - البحث - بقربها من نظام التجاور في الحبكات، الذي تطور وبرز عند (برتولد برشت) ليشكل نظاما حبكيا يطلق عليه البحث تسمية (الحبكات المتجاورة).

من ناحية أخرى، فأن حبكة مسرحية (يوليوس قيصر)، يمكن أن تكون مصدرا من مصادر (الحبكة المتداخلة أو المتوالدة)، التي تحتوي على (حبكة - أطار)، وحبكات فرعية تتوالد داخلها. فالحبكة الرئيسية الأولى يمكن أن تكون

(حبكة – أطار)، والحبكتين الرئيستين الثانية والثالثة هما الحبكتان اللتان تولدان من رحمها.

كما يمكن لنصف المسرحية الثاني أن يعد مصدرا لنظام (حبكتي التوازي) وهو نظام حبكي اكتملت صورته فيما بعد – بشكل نهائي – في المسرحيات الرمزية.

لقد جمعت هذه المسرحية في حبكتها – بحسب البحث – ما قدمه المؤلفون المسرحيون الذين سبقوا (شكسبير) من مهارات في صياغة الحبكة، وكانت في الوقت عينه مصدرا ثراً لما جاء بعده من مهارات في نسج وصياغة الحبكة في المسرحية الحديثة.

وتأسيسا على كل ما تقدم يمكن الاستنتاج: إن الحبكة المتوسعة – التي اتخذت صورا عديدة على يد (شكسبير) – يمكن أن تعد مصدرا أساسيا من مصادر الحبكة في المسرحية الحديثة.

3- مرحلة حبكة المسرحية (جيدة الصنع):

أن هذه المرحلة تعد مرحلة مهمة من مراحل تطور الحبكة فنيا وتاريخيا؛ ذلك لأنها تعطي صورة عن طبيعة الأنتقالة التي حدثت بين مرحلة الحبكة الرومانسية (المتوسعة) وبين حبكة المسرحية الحديثة، ومع أن كثيرا من الدراسات لا تعطي أهمية تذكر لهذه المرحلة لخلوها من كثير من السمات الفكرية والأخلاقية والفلسفية للدراما الراقية؛ غير أن ذلك لم يمنع تأثر كتاب دراميين بارزين بأسلوب بناء الحبكة في هذه المرحلة، وتكفي الإشارة إلى أن كتابا من أضراب (هنريك أبسن ونيقولاي غوغول وألاسكندر ديماس – الابن) قد أفادوا في كتاباتهم وتأثروا كثيرا بأساليب بناء مسرحية (جيدة الصنع) أو ما أطلق عليها – أيضا – مسرحية (الحبكة الجيدة).

وعلى الرغم من الآلية والسطحية التي تميزت بها مسرحيات هذا النمط، غير أنها كانت تتضمن محاولة شكلية للعودة إلى الأصول الأولى، فقد تمسكت حبكة هذا النمط بحركة فكرة واحدة، تحمل مسؤوليتها شخصية واحدة، تصطدم بكثير من العقبات، لكنها تنجح في اجتيازها؛ محققة أهدافها، أما حركة الفعل فيها؛ فتكون حركة مادية خارجية تهيمن بل تطغى على جميع خطوط الحركة الأخرى،

فشخصيات هذا النمط تكون مسلوبة الإرادة، وحركتها تكون نابعة من حركة الفعل وتابعة له، أما حركة الفكرة التي تبدو واضحة في بداية المسرحية؛ نراها تغيب وتختفي وسط زحمة من الأحداث المتعاقبة، في حين تظهر حركة الزمن قوية - أحيانا - وتضغط على بقية الحركات، بل قد تكون هي الأساس الذي ترتكن إليه حركة الفعل خاصة في المسرحيات ذات المنحى (البوليسي)، ألا أن هذه الحركة، تختفي، في مسرحيات أخرى ولا يكون لها أي أثر نهائيا.[91]

4- مرحلة الحبكة في المسرحية الحديثة:

اتخذت الحبكة المسرحية في الدراما الحديثة صورا مختلفة و لم تستقر على صورة واحدة، فقد تأثرت بسابقاتها، غير أنها بدأت ترشح عناصر أخرى تطغى هنا وهناك؛ لتجعل منها صورا متعددة، يختلف بعضها عن البعض الآخر، وقد جاء هذا الاختلاف نتيجة تعدد الاتجاهات والمذاهب والأساليب الدرامية الحديثة، ولغرض التمييز بينها، ارتأى البحث تصنيفها على الوجه الآتي:

أ- **حبكة المسرحية الواقعية والطبيعية:** وهي المرحلة التي ابتدأت بـ (هنريك أبسن) و(أوغست سترندبرغ) ومن تبعهم من الواقعيين والطبيعيين، ومع وجود اختلاف طفيفة بين كتاباتهم، غير إن الأثر الأكبر في بناء الحبكة في هذه المرحلة يعود إلى (هنريك أبسن)، فالحبكة لديه تأثرت تأثرا بينا بحبكة (مسرحية جيدة الصنع) من جهة أولى، وأفادت من الحبكة الأحادية من جهة ثانية، كما أفادت من الحبكة المتوسعة من جهة ثالثة، ألا أنها وبالرغم من وجود هذه التأثيرات استطاعت أن تختط شكلا خاصا بها، فهي أخذت عن الحبكة الأحادية؛ حركة الفعل المركزي الواحد، والاقتصاد والتكثيف، وأخذت عن الحبكة المتوسعة الاهتمام بحركة الشخصية المحورية وامتدادات الفعل الزمنية، بخاصة ما يتعلق بالماضي، وأخذت عن حبكة (المسرحية جيدة الصنع) قدرتها على أثارة الأسئلة الملغزة، والإجابات المبهمة أو الناقصة، والأسرار الدفينة. غير إنها اهتمت بالجوانب الفكرية كثيرا، وعززت الجدل، كما عززت الجوانب النفسية والمادية بتزاوج متوازن - نوعا ما - وذلك بأن جعلت ركائز الحركة - بكل خطوطها - تستند إلى دوافع ومبررات منطقية

سواء كانت تلك الدوافع والمبررات سايكلوجية أو مادية؛ فلا وجود لهيمنة أي خط من خطوط الحركة على غيره، ومع أن المسرحية الواقعية مالت إلى أعطاء الجانب المادي نشاطا أكبر، ومالت المسرحية الطبيعية إلى أعطاء الجانب السايكلوجي نشاطا أكبر، ألا أن هذا لم يكن يؤثر تأثيرا كبيرا يخل بالتوازن الذي جاءت عليه الحبكة في هذه المرحلة، فقد بقيت الحبكة تتميز بالتكثيف والاختزال، ومالت إلى اعتماد فكرة واحدة تتحمل مسؤوليتها شخصية محورية واحدة، أو شخصيتين رئيسيتين - في أكثر تقدير - تدور حولها أو حولهما أحداث الفعل الرئيس في المسرحية.

ومع وجود امتدادات لحركة الزمن - بخاصة إلى الماضي - في المسرحية الواقعية؛ غير أن تلك الامتدادات تكون - دائما - على صلة وثيقة بحاضر الفعل والشخصيات، فهذه الحبكة لا تنشغل بوجود حبكات ثانوية، بل هي تبتعد عن ذلك كثيرا، وتركز طاقتها مكثفة على مشكلة أو عقدة المسرحية، فهي تبتعد عن المصادفات والأحداث الجانبية والمناجيات الفردية والتعليقات الجانبية، وهي تحاول التخلي عما هو غير ضروري، حتى أنها استغنت عن الحل واكتفت بالوصول إلى نقطة الذروة والتوقف عندها؛ الأمر الذي جعل ذروتها تؤدي وظيفتين، فعدا وظيفتها كـ (ذروة)، فإنها أضحت تؤدي وظيفة (الحل المفتوح)، لذلك اهتمت هذه الحبكة بنقطة الذروة، اهتماما كبيرا؛ جاعلة إياها مركزا تتجمع وتتراكم فيه كل النقاط عالية التوتر.[92]

أنها حبكة أكبر حجما من الأرسطية، وأقل حجما من المتوسعة، هي حبكة وسط يمكن أن يطلق عليه البحث تسمية (**الحبكة النموذج**).

ب- **حبكة المسرحية التعبيرية**: وهي أحدى التطورات الناشئة عن الحبكة المتوسعة؛ ألا أنه تطور عكسي - إن صح التعبير - إذ ابتعدت هذه الحبكة عن المنطق كثيرا، واقتربت من الخيال كثيرا، في ردة فعل عنيفة على كل ما هو واقعي، وموضوعي، فقد توجهت هذه الحبكة نحو تسجيل انطباعات النفس الداخلية؛ بكل رغباتها المكبوتة، وأهدافها غي المعلنة. ونظرا لعدم أمكانية وضع حدود بينة لدواخل النفس البشرية ورغباتها، وعدم خضوعها إلى قوانين أو أطر منطقية، فقد تشظت هذه الحبكة، وتفككت أجزاؤها، ولم

تعد تنتظم على وفق مبدأ العلية أو السببية، وجاءت خطوط حركتها خالية من التواصل أو النمو؛ فحركة الفكرة فيها تصطدم بوضعية أساسية متماسكة شديدة التعقيد، لا تستطيع اختراقها أو تحريكها، وهذا ما يؤثر تأثيرا كبيرا على جميع خطوط حركتها، التي تحاول جاهدة ولمرات عديدة، مكررة المحاولة تلو الأخرى لأحداث أي تغير في الوضعية الأساسية، غير أنها تخفق في كل مرة وتستنفذ شيئا من طاقتها، مما يجعلها تبدو في النهاية مقطعة أو متشظية أو مهدمة.[93]

لذا تبدو المسرحية التعبيرية وكأنها خالية من أي حبكة، أو تبدو وكأنها مجرد لوحات أو مشاهد رصفت إلى جانب بعضها دون رابط منطقي يربط بينها، وهذه الصورة أفادت منها المسرحية الملحمية فيما بعد، ولكن بشكل ايجابي وفعال وذلك في بناءها نظاما حبكيا خاصا بني على مبدأ التجاور والرصف.

وعلى العموم فأن التشظي والتفتت الذي شهدته حبكة المسرحية التعبيرية أوجد نمطا من الحبكة أطلق عليه البحث تسمية (**الحبكة المفككة**).

ج- **حبكة المسرحية الرمزية**: وهي أحدى تطورات الحبكة المتوسعة - أيضا - فقد اعتمدت على حركتين رئيسيتين مستقلتين عن بعضهما تشكلان حبكتين متوازيتين، تحتفظ كل منهما بخطوط متكاملة للحركة بعيدا عن الأخرى. الأولى حبكة خارجية مادية، والثانية حبكة داخلية ذهنية، تسير الحبكتان جنب بعضهما بصورة متوازية، دون أي تقاطع أو ترابط ظاهر، فليس بينهما سوى الرابط الذهني المتراكم في ذهن المتلقي جراء عمليات التأويل[94]، وقد أنتج هذا البناء نظاما حبكياً أطلق عليه البحث تسمية (**حبكتا التوازي**).

د- **حبكة المسرحية اللأرسطية (الملحمية)**: وهي تطور أخر من تطورات الحبكة المتوسعة، لكنها أكثر توسعا منها، فهي تضم حبكات متعددة تزيد على الثلاث أو الأربع حبكات، وأحيانا يصل عددها إلى أن تصبح بعدد المشاهد التي تضمها المسرحية، ومع وجود بعض التشابه بين هذه الحبكة، وحبكة المسرحية التعبيرية، إلا أنه تشابه شكلي فحسب؛ فهما تختلفان من حيث الوظيفة والهدف، فحبكة المسرحية التعبيرية توظف لبيان تشظي النفس البشرية وتفتت الإرادة الإنسانية، وهي تهدف إلى بيان عجز الإنسان أمام

مبتكرات الحضارة الحديثة وضغوطها، أما حبكة المسرحية اللأرسطية (الملحمية)، فهي تنحو عكس ذلك تماما، إذ أنها توظف لبيان قدرة الإنسان على المواجهة والتصدي، وامتلاك الإرادة الحرة، وتهدف إلى زرع أمل التغيير الشامل للواقع مهما زادت تعقيداته وصلابته.

لقد أنتجت بنية هذه المسرحية التي اعتمدت مبدأ التجاور والرصف، نظاما حبكيا مغايرا، أطلق عليه البحث تسمية (**الحبكات المتجاورة**)، إذ تتكون حبكة هذه المسرحية من عدد من الحبكات الصغيرة التي رصفت جنب بعضها، دون رابط سببي ظاهر أو ملحوظ، مما يقود ذلك إلى الاعتقاد بعدم وجود نمو مضطرد أو تطور مستمر يحدث في حركة الحبكة، وهو اعتقاد غير صحيح؛ فالنمو والتطور الذي يبدأ وينتهي داخل الحبكة الصغيرة الواحدة، ليس هو الأساس في بث التوتر أو أحداث النمو داخل المسرحية؛ بل إن الأساس في التطور: هو ذلك التراكم الذهني الذي تبعثه نقاط التوتر العالية الموجودة داخل الحبكات الصغيرة، مضافا إليه ما تثيره الفواصل الموجودة بين الحبكات من تقاطعات وتداخلات تعمل على ربط الحبكات الصغيرة مع بعضها فكريا، مما يؤدي في النهاية إلى أنشاء نوع من التطور الذهني الذي يبنى على التراكم في ذهن المتلقي، وعندها يستطيع المتلقي الربط بين تلك الحبكات الصغيرة، ويسهم في وضع إجابات على كثير من الأسئلة التي أثارتها تلك الحبكات.[95]

هـ- **حبكة (المسرحية داخل مسرحية)**: وهي صورة أخرى من صور الحبكة المتوسعة - أيضا - طورها واعتمدها الكاتب الإيطالي (لويجي بيراندللو) في كتابة مسرحياته التي كتبها بأسلوب (المسرح داخل مسرح)، حيث أثمرت الكتابة بهذا الأسلوب عن ظهور نمط جديد من الحبكة المسرحية، جاء على صورة (حبكة - إطار) تولد داخلها (حبكة أخرى)، تتداخل، وتتقاطع خطوط حركتها معها؛ بحرية ومرونة كبيرتين؛ دون أن تفقد أي واحدة منهما تأثيرها أو مفعولها، أو تضيع أهدافها.

ففي بداية المسرحية تبدو وكأن كل حبكة تعزز الثانية، ألا أن ما يمكن ملاحظته في لحظات التصعيد والتعقيد والأزمات، وجود تداخلات

وتقاطعات معقدة، تصل إلى المستوى الذي يصبح فيه من الصعوبة؛ التمييز بين خطوط حركة الحبكتين، مما يؤدي إلى أنتاج ذروة عنيفة يصعب أيجاد حل لها، فنهايات هذه المسرحيات - بشكل عام - تكون نهايات صاخبة مليئة بالفوضى؛ ذلك لأن تحكم ثنائيتي (الوهم - الحقيقة) و(الفن - الحياة) في العلاقات الموجودة بين حبكتي (الإطار والمتولدة) يعمل على تعقيد وتشابك خطوط الحركة إلى أقصى الحدود، حيث تعمل خطوط الحركة على تبديل مواقعها مع كل موقف درامي تقريبا، فما كان وهما يصبح حقيقة في موقف ما، وما كان حقيقة يصبح وهما في موقف آخر، وما كان واقعا يتحول فنا وبالعكس، وعند تلك الذروة - مستحيلة الحل - يتدخل المؤلف بسلطته الخارجية، ليقطع استمرارية التدفق الدرامي عن طريق أحدى شخصياته؛ مبقيا كل خطوط الحركة في أوج توترها بنهاية مفتوحة على حلول لا حصر لها.[96]

أن هذا النظام الحبكي أوجد نمطا من الحبكة أطلق عليه البحث تسمية (**الحبكات المتوالدة أو المتداخلة**).

و- **حبكة مسرح العبث واللامعقول**: مع اختلاف الأهداف الفكرية والفلسفية لتياري العبث واللامعقول، غير أن النظام الحبكي لمسرحيات العبث واللامعقول لم يكن مختلفا، فكلا التيارين أنتجا حبكة تعد تطورا آخر عن الحبكة المتوسعة، فحركة هذه الحبكة تدور دورة كبيرة ثم تعود إلى النقطة التي بدأت منها، دون حدوث نمو أو تطور يذكر؛ لا في حركة الفعل، ولا في حركة الشخصيات، ولا في حركة الزمن أيضا؛ وذلك لانعدام وجود تصادمات أو تقاطعات واضحة أو ملموسة في خطوط الحركة. ومع إن هذا النوع من المسرحيات يعتمد التداعيات الذاتية للشخصيات، غير أن تلك التداعيات لا تشكل ضغوطا على خطوط الحركة؛ بل تبقى مجرد تداعيات داخلية لا تُحدث أثرا على سياق الحركة العامة للمسرحية ألا نادرا، وعند حدوث مثل هذا الأثر هنا أو هناك، فأنه لا يرقى إلى مستوى أن يكون نموا أو تطورا؛ بل يبقى نقطة عالية التوتر لفترة ما، أو يكون امتدادا خارجيا سائبا، يجري خارج حركة الفعل أو خارج حركة الزمن.[97]

وهذه الحبكة لا تشكل لنمطها حدودا معينة، بل إن حدودها تكون سائبة، فالدورة المحيطية التي تدورها؛ تكون دورة غير منتظمة، إنما حبكة ذات شكل (أميبي) - أن صح التعبير - تتسع تارة، وتضيق تارة أخرى؛ دون نظام معين يتحكم بها، تدور خطوطها في شبه دائرة مغلقة، أوجدت نظاما حبكيا أطلق عليه البحث تسمية (**الحبكة الدائرية**).

هوامش الفصل الأول

(1) سورة الذاريات: الآية 7، قرآن كريم.

(2) ينظر: لسان العرب، ابن منظور، المجلد العاشر، بيروت: دار صادر، د: ت: فصل الحاء المهملة، باب حبك: 407-409.
وينظر: القاموس المحيط، مجد الدين الفيروزآبادي، الجزء الثالث، القاهرة: المكتبة التجارية الكبرى، د: ت: فصل التاء - الحاء، باب الكاف: 297، وينظر: روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني، شهاب الدين محمود البغدادي الآلوسي، الجزء السابع والعشرين، بيروت: دار أحياء التراث العربي، د: ت: 4 - 5، كما ينظر: مختار الصحاح، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، الكويت: دار الرسالة، 1983، باب الحاء: 121، وينظر: الحبكة، إليزابيث دبل، ترجمة: الدكتور عبد الواحد لؤلؤة، سلسلة المصطلح النقدي (12)، بغداد: منشورات وزارة الثقافة والأعلام: دار الرشيد للنشر، 1981: 110 (هوامش المترجم)

(3) See: The Oxford Modern English Dictionary, Julia Sawnaldle, Oxford: Oxford University, Reprinted, 1993, plot:p822, and see: The Advanced Lcarners Dictionary of Current English, Oxford University Press, 1973, plot:314, and see also: Dictionary of Conteremporury English, Paul Procter, England: Longman Group Limited, Reprinted, 1981, plot:224.

(4) سيتم التعرض لهذه الإشارة لاحقا؛ في مبحث مفهوم الحبكة المسرحية في النقد والتأليف المسرحي، لأهميتها، ينظر: 25 - 26 من البحث.

(5) (فرقة بابل)، ناقد فني، جريدة (البلاد)، بغداد، 1936/6/5.

(6) مصطلحات مسرحية، الدكتور فخري قسطندي، "مجلة المسرح المصرية"، العدد: 9، القاهرة: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1964: 90.

(7) The New Encyelopedia Britannica, Volume VIII, Chicago, 1978:47.

8)) Types Of Drama, Frederick B. Shroyer & Louis G. Garndmal, California State Collage, Los Angelos, 1970: 14.

9)) See Samc: 14

(10) ينظر: معجم المصطلحات الأدبية، إبراهيم فتحي، تونس: المؤسسة العامة للناشرين المتحدين، 1986، مادة الحبكة: 135، وينظر أيضا: معجم مصطلحات الأدب، مجدي وهبه، بيروت: مكتبة لبنان، 1974، مادة الحبكة: 411- 412، ومعجم المصطلحات الدرامية، الدكتور إبراهيم حماده، القاهرة: دار الشعب، 1971، مادة الحبكة: 127، ومعجم المصطلحات المسرحية، سمير الجلبي، بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر، 1993، مادة Plot: 180.

(11) عرف (كوليردج) فيما بعد القصيدة على أنها)) كل يتآزر أجزاؤه فيما بينها، فإذا أنتزع جزء منها، أنفرط الكل وأنهار)) من محاضرة للدكتور شجاع العاني ألقيت على طلبة الدكتوراة في كلية الآداب/جامعة البصرة في مادة نظرية الأدب، بتاريخ: 1994/11/7، الساعة العاشرة صباحا.

(12) ينظر: فن الشعر، أرسطو، ترجمة وتحقيق: الدكتور شكري محمد عياد، القاهرة: دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، د: ت: 52-64.

(13) ينظر المصدر نفسه، ترجمة: الدكتور عبد الرحمن بدوي، بيروت: دار الثقافة، 1973: 18-26 (نص أرسطو)، كما ينظر المصر نفسه، ترجمة: الدكتور إبراهيم حماده، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، 1977: 97-109.

(14) ينظر: الحبكة، إليزابيث دبل، مصدر سابق: 12-13، 16، 21، وينظر أيضا: المذاهب الأدبية الكبرى، فيليب فان تيغيم، ترجمة: فريد أنطونيوس، سلسلة زدني علما، بيروت-باريس: منشورات عويدات، ط2، 1980: 61.

(15) فن الشعر، أرسطو، ترجمة: الدكتور شكري محمد عياد، مصدر سابق: 96.

(16) المصدر نفسه: 98.

(17) ينظر: فن الشعر، هوراس، ترجمة: الدكتور لويس عوض، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ط2، 1970: 116.

(18) ينظر: المصدر نفسه: 132.

(19) ينظر: المصدر نفسه: 108، 116، ويراجع الدراما بين النظرية والتطبيق، حسين رامز محمد رضا، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1972: 82، ويراجع أيضا: الدراما من أرسطو إلى الآن، الدكتور رشاد رشدي، بيروت: دار العودة، ط2، 1975: 56.

(20) فن الشعر، هوراس، مصدر سابق: 112.

(21) ينظر: المصدر نفسه: 118-132.

(22) ينظر: فن المسرح، ج1، أوديت أصلان، ترجمة: سامية أحمد أسعد، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، 1970: 179.

(23) ينظر: المذاهب الأدبية الكبرى، مصدر سابق: 60.

(24) ينظر: المصدر نفسه: 66.

(25) ينظر: فن المسرح، ج1، مصدر سابق: 210.

(26) تراجع: مسرحية"فيدر"، جان راسين، ترجمة: يوسف محمد رضا، بيروت: دار الكاتب اللبناني للطباعة والنشر، 1976: 53 - 194، كما يمكن مراجعة: مسرحية"أندروماك"، جان راسين، ترجمة: الدكتور طه حسين، القاهرة: دار المعارف بمصر، 1968: 263- 344.

(27) يرى الباحث أن (لوب دي فيجا) سبق (وليم شكسبير) في الخروج عن القواعد الكلاسيكية، تاريخيا، ذلك لأن الأول قدم أول عروضه المسرحية عام 1585، في حين أن أول عروض الثاني تعود - على الأرجح - لعام 1593، وللتأكد من ذلك؛ يرجى مراجعة: المسرحية العالمية، ج1، الاردييس نيكول، ترجمة: عثمان نويه، القاهرة: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، د: ت: 314، ومراجعة: المسرحية العالمية، ج2، الاردييس نيكول، ترجمة: الدكتور محمود حامد شوكت، القاهرة: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، د: ت: 21، 34.

(28) ينظر: مقدمة مسرحية " ثورة فلاحين"، لوب دي فيجا، ترجمة وتقديم: الدكتور حسن مؤنس، القاهرة: وزارة الثقافة، 1976: 35 - 36.

(29) فن المسرح، ج1، مصدر سابق: 189.

(30) سيجري توضيح ذلك في مادة (الحبكة المتوسعة)، في موضع لاحق من هذا الفصل.

(31) ينظر: الحياة في الدراما، أريك بنتلي، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، بيروت: المكتبة العصرية، 1968: 35.

(32) سيرد توضيح ذلك بالتفصيل في موضع لاحق من هذا الفصل.

(33) الحبكة، مصدر سابق: 90.

(34) ينظر: فن المسرح، ج1، أوديت أصلان، مصدر سابق: 221-222.

(35) ربما أفاد المخرج الروسي الشهير(قسطنطين ستانسلافسكي) من هذه الملاحظة في تدريباته للممثل، عندما كان يطلب من الممثل تخيل ظروف مشابهة للظروف التي تمر بها الشخصية؛ أثناء تأديتها على المسرح مستعينا بما أسماه (ستانسلافسكي) "لو" السحرية - الباحث -.

(36) ينظر: المسرحية العالمية، ج3، الاردبس نيكول، ترجمة: الدكتور عبد الله عبد الحافظ متولي، القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، د: ت: 23-24، وينظر: فن المسرح، ج1، مصدر سابق: 230. ويراجع: الدراما من أرسطو إلى الآن، مصدر سابق: 23.

(37) فن المسرح، ج1، مصدر سابق: 263.

(38) ينظر المصدر نفسه: 262، ويمكن مراجعة: الرومانتيكية، الدكتور محمد غنيمي هلال، بيروت: دار الثقافة ودار العودة، 1973: 217-226.

(39) ينظر: الدراما من أرسطو إلى الآن، مصدر سابق: 11.

(40) المدخل إلى الفنون المسرحية، فرانك. م. هوايتنج، ترجمة: كامل يوسف وآخرون، القاهرة-نيويورك: دار المعرفة، ومؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، ط2، 1970: 95.

(41) ينظر: المسرحية من أبسن إلى أليوت، ريموند وليمز، ترجمة: الدكتور فايز اسكندر، القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، د: ت: 61-62، وينظر: المدخل إلى الفنون المسرحية، مصدر سابق: 95-96. وينظر أيضا: الدراما بين النظرية والتطبيق، مصدر سابق: 159-161، وكذلك: فن المسرح، ج1، مصدر سابق: 290، وتراجع: مقدمة مسرحية"زوجة تانكري الثانية"، آرثر بينرو، ترجمة: الدكتور عبد الله عبد الحافظ متولي، سلسلة روائع المسرح العالمي(34)، القاهرة: المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، 1963: 4-10.

(42) ينظر: المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها، ملتون ماركس، ترجمة: فريد مدور، بيروت: دار الكاتب العربي، 1995: 109، ويراجع: معجم المصطلحات الدرامية، مصدر سابق: 311-312، وكذلك: الحياة في الدراما، مصدر سابق: 32.

(43) ينظر: الحبكة، مصدر سابق: 104-105.

(44) ينظر: فن المسرح، ج1، مصدر سابق: 290.

(45) ينظر: المصدر نفسه: 405.

(46) ينظر: المصدر نفسه: 405.

(47) فن الكاتب المسرحي، روجر. م. بسفيلد الابن، ترجمة: وتقديم: دريني خشبة، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، 1970: 130.

(48) ينظر: المصدر نفسه: 63.

(49) ينظر المصدر نفسه: 200-201.

(50) ينظر المصدر نفسه: 191.

(51) تشريح المسرحية، مارجوري بولتون، ترجمة: دريني خشبة، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، 1962: 96.

(52) ينظر: فن الكاتب المسرحي، مصدر سابق: 192.

(53) ينظر: الحبكة، مصدر سابق: 29-33.

(54) ينظر: المصدر نفسه: 54-46.

(55) ينظر: تشريح الدراما، مارتن أسلن، ترجمة: يوسف عبد المسيح ثروت، سلسلة الكتب المترجمة (51)، بغداد: منشورات وزارة الثقافة والأعلام، 1978: 49.

(56) الحياة في الدراما، مصدر سابق: 32-35.

(57) ينظر: فن المسرحية، مصدر سابق: 393-394.

(58) تنظر مادة: نقطة الانطلاق؛ ضمن الفصل الثاني من هذا البحث. كما تنظر مادة: التعقيد؛ ضمن الفصل نفسه؛ حيث أن للباحث رأياً مختلفاً حول موضع العقدة.

(59) ينظر: نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيون الروس، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الرباط-بيروت: الشركة المغربية للناشرين المتحدين، وبالتعاون مع مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، 1982: 185-186.

(60) ينظر: الوعي والفن، غيورغي غاتشف، ترجمة: الدكتور نوفل نيوف، سلسلة عالم المعرفة(146)، الكويت: المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، 1990: 95.

(61) ينظر: الرواية التاريخية، جورج لوكاش، ترجمة: الدكتور طالح جواد عبد الكاظم، سلسلة الكتب المترجمة (49)، بغداد-بيروت: منشورات وزارة الثقافة والفنون، بالتعاون مع دار الطليعة للطباعة والنشر، 1978: 57، 148-200.

(62) ينظر: المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها، مصدر سابق: 67-77.

(63) تشريح النقد، نورثوب فراي، ترجمة: الدكتور محمد عصفور، عمان: منشورات الجامعة الأردنية، 1991: 39.

(64) ينظر: الحبكة، مصدر سابق: 43-44.

(65) ينظر: تشريح النقد، مصدر سابق: 39، 66-67، 313- 317.

(66) الحياة في الدراما، مصدر سابق: 39.

(67) ينظر: المصدر نفسه: 24.

(68) ينظر: المصدر نفسه: 41.

(69) ينظر: المصدر نفسه: 32-41.

(70) ينظر: المسرح الثوري، روبرت بروستاين، ترجمة: عبد الحليم البشلاوي، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، د: ت: 17، 39، 75.

(71) الحياة في الدراما، مصدر سابق: 25-26.

(72) ينظر: صناعة المسرحية، ستيوارت كريفش، ترجمة: الدكتور عبد الله معتصم الدباغ، بغداد: منشورات الثقافة والأعلام: دار المأمون، 1986: 71.

(73) نظرية الأدب، يا. اي. ايلسبورغ وآخرون، ترجمة: الدكتور جميل نصيف التكريتي، سلسة الكتب المترجمة(92)، بغداد: منشورات وزارة الثقافة والأعلام: دار الرشيد، ط1، 1980: 587-588، 596، 642.

(74) ينظر: الحبكة، مصدر سابق: 72.

(75) "رواية سلمى والحب القاتل - نقد وتحليل"، سليم بطي، صحيفة البلاد، بغداد: 1963/1/5.

(76) الحبكة، مصدر سابق: 109.

(77) يراجع: معجم مصطلحات الأدب، مصدر سابق: 411، ويراجع أيضا: معجم المصطلحات الأدبية: 135

See also: The New Encyclopedia Britannica, Volume VIII:24

(78) تراجع: مسرحية"الغوريلا"، يوجين أونيل، ترجمة: الدكتور محمد إسماعيل الموافي، سلسلة من المسرح العالمي(137)، الكويت: وزارة الأعلام، 1981: 166- 171.

(79) يراجع: نظرية الأدب، أوستن وارن ورينيه ويليك، ترجمة: محي الدين صبحي، دمشق: منشورات المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، 1982: 284.

(80) المصدر نفسه: 284.

(81) للأمانة العلمية؛ ينوه الباحث إلى أن بعض الأفكار العامة التي وردت فيما يراه الباحث في الحبكة، قد جاءت بوحي من الجدل والنقاش بين الباحث والأستاذ الفاضل الدكتور عقيل مهدي يوسف؛ أثناء المقابلة التي أجراها الباحث معه بتاريخ 1995/2/11.

(82) ينظر: المذاهب الأدبية الكبرى، مصدر سابق: 75.

(83) الحياة في الدراما، مصدر سابق: 29.

(84) ترجمة: طه حسين، تراجع بهذا الصدد: مسرحيات "ألكترا"و"أنتيجونا"و"أوديبوس ملكا"، سوفوكليس، ضمن كتاب: من الأدب التمثيلي اليوناني، ترجمة: طه حسين، بيروت: دار العلم للملايين، ط2، 1978: 9-70، 133-183، 187- 254 على التوالي، ومسرحية "أندروماك"، مصدر سابق: 263- 334، ومسرحية "فيدر"، مصدر سابق: 53- 194.

(85) تراجع: مسرحية"مكبث"، وليم شكسبير، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، سلسلة من المسرح العالمي (124)، الكويت: وزارة الأعلام، 1980: 57-187.

(86) تراجع: مسرحية"هاملت"، وليم شكسبير، ترجمة وتقديم: جبرا إبراهيم جبرا، سلسلة (روائع شكسبير)، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط5، 1979: 27-214.

(87) تراجع: مسرحية"عطيل"، وليم شكسبير، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، سلسلة من المسرح العالمي(103)، الكويت: وزارة الأعلام، 1978: 61-235.

(88) تراجع: مسرحية"تاجر البندقية"، وليم شكسبير، تعريب: خليل مطران، القاهرة: دار المعارف بمصر، 1965: 32- 153.

(89) تراجع: مسرحية" مهزلة الأخطاء"، وليم شكسبير، تعريب: ا. ر. مشاطي، بيروت: دار مارون عبود، ط1، 1983: 7-103. ومسرحية "كما تشاء"، للمؤلف نفسه، تعريب: ج. يونس، بيروت: دار مارون عبود، ط1، 1981: 7-118.

(90) تنظر: مسرحية"العاصفة"، وليم شكسبير، ترجمة وتقديم: جبرا إبراهيم جبرا، سلسلة (روائع شكسبير)، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، 1981: 73- 171.

(91) تنظر: مسرحية "زوجة مستر تانكري الثانية"، مصدر سابق: 39- 228.

(92) تراجع: مسرحية"الأشباح"، هنريك ابسن، ترجمة: الدكتور عبد الله عبد الحافظ، سلسلة من المسرح العالمي(201)، الكويت: وزارة الأعلام، 1981: 41-150، ومسرحية"هيدا جابلر"، للمؤلف نفسه، ترجمة: فوزي شاهين، سلسلة روائع المسرح العالمي(18)، القاهرة: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1961: 28- 252، وتراجع أيضا: مسرحيتي" الأب"و"مس جوليا، أوغست

ستريندبرغ، ترجمة: عبد الحليم البشلاوي، سلسلة مكتبة الفنون الدرامية (10)، القاهرة: مكتبة مصر، 1961: 29-112، 118-194، على التوالي.

(93) تنظر: مسرحية"الإمبراطور جونز"، يوجين أونيل، ترجمة: الدكتور عبد الله عبد الحافظ، ومسرحية "الغوريلا"، للمؤلف نفسه، ترجمة: الدكتور محمد إسماعيل الموافي، سلسلة من المسرح العالمي(137)، الكويت: وزارة الأعلام، 1981: 27-77، 85-171 على التوالي.

(94) تنظر مسرحية" الطائر الأزرق"، موريس ميترلنك، ترجمة: يحيى حقي، سلسة روائع المسرح العالمي (72)، القاهرة: الدار المصرية للتأليف والترجمة، 1966: 24-210، ومسرحية"النيزك"، فردريش دورينمات، ترجمة وتقديم: الدكتور مصطفى ماهر، سلسلة من المسرح العالمي(10)، الكويت: وزارة الإرشاد والأنباء، 1970: 39-175.

(95) تنظر: مسرحية"دائرة الطباشير القوقازية"، برتولد برشت، ترجمة وتقديم: الدكتور عبد الرحمن صدقي، القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، د: ت: 27-237، ومسرحية"أوبرا القروش الثلاثة"للمؤلف نفسه، ترجمة: يوسف عبد المسيح ثروت، بغداد: مطبعة السعدي، 1970: 31-126، ومسرحية"السيد بونتيلا وتابعه ماتي"، للمؤلف نفسه أيضا، ترجمة: الدكتور عبد الغفار مكاوي، سلسلة مسرحيات عالمية (21)، القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، د: ت: 33-179.

(96) تنظر: مسرحية"ست شخصيات تبحث عن مؤلف"، لويجي بيراندبلو، ترجمة وتصدير: محمد إسماعيل محمد، القاهرة: دار النهضة العربية، 1967: 43-174، ومسرحية "هنري الرابع"، للمؤلف نفسه، ترجمة: محمد إسماعيل محمد، القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، 1966: 41-180.

(97) تنظر: مسرحية"في انتظار جودو"، صموئيل بيكيت، ترجمة: الدكتور فايز اسكندر، ومسرحية "الكراسي"، يوجين يونسكو، ترجمة: الدكتور نعيم عطية، ضمن كتاب(مسرح العبث)، سلسلة مسرحيات عالمية، القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1970: 6-124، 265-339، على التوالي.

الفصل الثاني

البنية الداخلية للمسرحية

دراسة فنية

إن حبكة المسرحية في أبسط صورها أشبه بلعبة شطرنج بما فيها من ((تحدٍ لنا يعتمد معظمه على حب الشطارة))[1]، والشطارة - هنا - تكمن في قدرة الحبكة على المناورة في عناصرها المتحركة باستمرار وديمومة متواصل، وذلك لمرونتها واستيعابها المتغيرات التي تطرأ عليها أثناء تقدم سير المسرحية، وتحدي الحبكة يأتي من قدرتها على تحدي ذكاء المتلقي في تقديمها تنويعات غير متوقعة؛ مستغلة أمكانية تشابك عناصرها وتداخلها، وإمكانية تشكلها بصور عديدة في الحالة الواحدة، بحسب مبدأ الاحتمال أو الرجحان؛ فالافتراضات الاحتمالية التي يسمح بها المنطق من جهة، ويوسعها الخيال من جهة أخرى تتحول عند المؤلف المسرحي المجيد إلى وسائل لتجويد الحبكة وزيادة فاعليتها.

وعلى وفق ما تقدم فأن مصدر المرونة الأساس يرجع إلى مرونة حركة العناصر التي تتشكل منها الحبكة المسرحية وهي: **حركة الفكرة، وحركة الفعل، وحركة الشخصية، وحركة الزمن.**

وقد يعترض البعض على هذا الرأي محتجاً: بأن الفكرة والفعل والشخصية والزمن هي عناصر أساسية في البناء الدرامي العام للمسرحية، وهو محق في ذلك، غير أن هذا البحث يرى أن حركة الحبكة المسرحية: هي حركة ترتبط بعلاقات ثنائية بالبنية الدرامية (الخارجية) من جهة؛ والبنية الدرامية الداخلية (الحبكية) من جهة ثانية، وهذه الحركة تنشأ عن تفاعل بين حركة عناصر البنية الخارجية وليس بين العناصر نفسها، لذا فالبحث يفترض أن هذه الحركة تنشط في مجال بين مجالين، وهي حركة تولد طاقة تتمظهر على شكل انفعالات ومشاعر محتدمة وتعقيدات في المواقف والأحداث تُنظم وتُرتب بمنطق له مقدماته المحددة ونتائجه المحسوبة، أنه نظام متكامل يشتمل عناصر وأقسام ومكونات، ستكون مدار البحث في هذا الفصل. ولكي يكون سياق البحث متسلسلا ومنطقيا فسيبدأ البحث بالأقسام الرئيسية ثم مكونات تلك الأقسام، وبعدها سيتعرض إلى العناصر الأساسية المكونة لحركة الحبكة ويختم الفصل بملاحظات عامة عن الحبكة.

أولاً: أقسام حبكة المسرحية:

لا خلاف في أن الحبكة في المسرحية تتكون من أقسام ثلاثة رئيسة؛ هي: البداية والوسط والنهاية، وقد حدد (أرسطو) أن البداية هي ما لم تكن مسبوقة بشيء، وما يعقبها شيء بالضرورة؛ بحسب مبدأ الاحتمال والرجحان، وأن الوسط هو ما يسبقه شيء وما يعقبه شيء بالضرورة؛ بحسب مبدأ الاحتمال والرجحان، أما النهاية فهي ما يسبقها شيء، ولا يعقبها شيء بالضرورة، بحسب المبدأ ذاته.[2]

ويدل ظاهر الرأي – هذا – على أن الحبكة المسرحية؛ يجب أن تبدأ من نقطة محددة تمثل البداية، لتنتهي عند نقطة معينة تمثل النهاية؛ غير أن البداية لا تعني – في كل الأحوال – بداية الأحداث؛ بل أنها قد تكون بداية حركة المسرحية؛ فالافتتاح الذي تستهل به (الجوقة) المأساة الإغريقية– مثلاً– يتضمن سرداً لأحداث وقعت في الماضي؛ لها تأثير كبير على الحاضر؛ ذلك لأن المسرحية الإغريقية كانت تهتم بالنتائج أكثر من اهتمامها بالمقدمات – وهو ما أشار إليه البحث سلفا –، كما أن نهاية المسرحية لا تعني انتهاء مفعول وتأثير المسرحية أنتهاءً حاسماً، بل إنها تعني انتهاء حركة خطوط المسرحية فقط، أما مفعول المسرحية وتأثيرها – يفترض أن – يبقى طويلا في عقول وعواطف المتلقين؛ فلو أخذنا المثال السابق نفسه لوجدنا أن التأثير يبقى جليا من خلال عاملين مهمين: الأول هو تحقيق مبدأ التطهير في نفوس المتلقين[3]، والثاني الدرس الأخلاقي الذي كانت المسرحية الإغريقية تحرص على تحقيقه في عقول المتلقين؛ والذي يمكن أن يستمر إلى وقت ليس بالقصير في أغلب الأحوال.

ولم تتخلَ حبكة المسرحية – مع كل المتغيرات والتطورات التي طرأت عليها – عن أقسامها الرئيسة الثلاث المذكورة آنفاً؛ كما أنها لم تتخلَ عن أقسامها؛ مع وجود دراسات عمدت – بين الحين والآخر – إلى تغيير مسميات تلك الأقسام بمسميات أخرى؛ ربما لم تكن معروفة في زمن (أرسطو)؛ فعلى سبيل المثال: تم تسمية البداية عرضا أو استهلالا أو تمهيدا، وسمي الوسط تعقيدا أو تصعيدا أو أزمة، والنهاية سميت حلا؛ لكن كل هذه المسميات التي جاءت لتوسيع تلك الأقسام أو إضافة وظائف أخرى لها؛ لم تبتعد كثيرا عما ذهب إليه (أرسطو)؛ بما في ذلك هذه الدراسة، التي اجتهدت بوضع مسميات تجمع بين ما ذهب إليه السابقون وتحاول أن تبين مكونات كل قسم من أقسام الحبكة بشيء من التفصيل.

1- العرض التمهيدي: Introductory Presentation

وهو القسم الأول الذي يقوم بوظيفتين أساسيتين هما: التعريف والتمهيد؛ تختص الأولى بمهمة عرض المعلومات الضرورية عن بداية حركة الحبكة؛ فهي تقدم لحركة الفكرة وحركة الفعل وحركة الشخصية وحركة الزمن، وتختص الثانية بمهمة التمهيد لتطور حركة الحبكة؛ إذ يضم العرض التمهيدي: عرضا للسمات المهمة والرئيسة للشخصيات، ويقدم إيضاحا للعلاقات التي ترتبط بها؛ فضلا عن كشفه للموقف الأساسي الذي تنطلق منه حبكة المسرحية؛ مشيرا إلى بداية حركة الفعل؛ واضعا إياه في مسار معين، كاشفا في الوقت نفسه عن الوضعية الأساسية. ويحرص الكاتب المجيد على تقديم أهم المعلومات التعريفية والتمهيدية بشكل واضح ومحدد وسريع((ذلك لأن المشاهد (أو القارئ) لم يكن قد أستغرق بعد في المسرحية، فرواسب اليقظة لا زالت عالقة فيه بنسبة أكبر مما ستكون فيما بعد))[4].

ومن سمات العرض التمهيدي الجيد أن لا يكون مغرقا في التفاصيل، وأن لا يكشف جميع خفايا المشكلة الأساس؛ بل يكتفي بطرح الأسئلة المثيرة؛ التي لا يجاب عليها في هذه المرحلة من مراحل الحبكة، لأن التوضيح الشديد يقتل المتعة، ويعدم التشويق، كما أن الاستغراق الشديد في التفاصيل في هذا الوقت المبكر، يؤدي إلى تسرب الملل في نفس المتلقي، لذا يصبح من الضروري - هنا - الاقتصار على ما هو ضروري وتركيز الاهتمام عليه؛ وعدم تشتيت الانتباه باتجاهات متعددة، لأن كل اللحظات التمهيدية يفترض أن ((تدخل عضويا في الحدث الخاص، ولا تبقى بأي شكل من الأشكال خارج حدوده على اعتبارها"وصفا" أو "قصة قائمة بذاتها"))[5].

ويضم العرض التمهيدي المكونات الآتية:

أ- الوضعية الاستهلالية (Initial Situation)[6]: وهي الوضعية التي يختارها الكاتب بداية لمسرحيته، وهذه الوضعية تقدم تعريفا موجزا وسريعا عن الشخصيات الرئيسية في المسرحية، وتوضيحا لعلاقاتها الأساسية مع بعضها، مشيرة إلى الجو العام المحيط بها، وموضحة أسلوب الكاتب؛ فيما أذا كان يميل إلى الجد أو الهزل، الخفة أو الرصانة، المرح أو الكآبة، وفيما أذا كانت المسرحية ستتخذ شكل مأساة أو ملهاة أو تكون مزيجا بين الاثنتين [7]،

والكاتب الجيد هو الذي يفكر منذ البدء بخلق علاقة وثيقة بين الوضعية الاستهلالية والحل الذي ستفضي إليه المسرحية.

وبما أن المهمة الأساسية للوضعية الاستهلالية هي التعريف، فان هذا التعريف يتم بوسائل متعددة؛ أهمها ثلاث، هي: التعريف بواسطة الحدث أو التعريف بواسطة التباين أو التعريف بواسطة الاثنين معا؛ فالوسيلة الأولى تعمد إلى افتتاح المسرحية بحدث أولي يقدم أطارا للجو العام، ويجعل المتلقين في مواجهة مباشرة مع الأحداث في وقت مبكر، وهي وسيلة أجاد استخدامها شكسبير في افتتاحيات مسرحياته – كما سنشير إلى ذلك لاحقا – [8]، أما الوسيلة الثانية – التباين – فأنها تعد من بين أكثر الوسائل الفنية مهارة؛ فهي تدفع بحركة الفعل وحركة الشخصيات إلى أمام منذ البداية؛ من خلال تقديمه تباينا في مواقف الشخصيات إزاء حالة أو فكرة ما.[9] أما الوسيلة الثالثة؛ فهي التعريف بواسطة الحدث والتباين معا؛ حيث يُقدم حدث يؤدي إلى وجود موقفين متباينين، كما حدث في الموقفين اللذين أتخذهما كل من (مكبث وبنكو) من ظهور الساحرات أمامهما على حين غرة في افتتاحية مسرحية (مكبث).[10]

وعليه فان الافتتاح كلما كان مثيرا؛ فأن ذلك يؤدي إلى مزيد من الترقب والتشويق، وهذا ما يتضح في الافتتاحيات المثيرة التي يستهل بها "شكسبير" أغلب مسرحياته، التي نذكر بعضها في أدناه:

- مشهد الساحرات في مسرحية (مكبث): إذ يعطي هذا المشهد – منذ بدايته – انطباعا بوجود عناصر خارقة للطبيعة سيكون لها أثر كبير في أحداث المسرحية ومصير الشخصيات.[11]
- وبمثله في الإثارة والمعنى؛ المشهد الافتتاحي في مسرحية (يوليوس قيصر)؛ فضلا عن تأكيده وجود ظواهر خارقة للطبيعة؛ فأنه يقدم صورة للهيجان الكبير الذي يعم في روما، والذي ينذر بإمكانية وقوع أحداث جسام.[12]
- مشهد المعركة التي تحدث بين أفراد من عائلة (كابوليت) وآخرين من عائلة (مونتاغو)في مسرحية (روميو وجولييت)، فهذا الافتتاح يجعل

المتلقين في مواجهة مباشرة مع المشكلة الأساس في المسرحية؛ فضلا عن أنه يشير إلى العداء المستحكم بين العائلتين؛ والذي يبدو أن حله لن يكون سهلا بالمرة.[13]

- ظهور واختفاء (الشبح) في مسرحية (هاملت) في ليلة شتائية قارسة البرد في الدنيمارك، وهو يشير بوضوح إلى أن هناك أمرا خطيرا يجري الأعداد له في الخفاء.[14]
- تآمر (أياغو ورودريغو) وما تبعه من مناجاة لـ (أياغو) يشير إلى أن المسرحية ستتبع وسائل الدسيسة والمكر والخداع في معالجة حبكة مسرحية (عطيل).[15]

ومن المفيد أن نذكر أن الوضعية الاستهلالية قد تستغرق – أحيانا – الفصل الأول بأكمله بخاصة في المسرحيات المكونة من خمسة فصول؛ أو أنها تستغرق جزءً كبيرا منه.[16] وقد تتطابق أحيانا مع الوضعية التي تليها وهي الوضعية الأساسية كما في (تاجر البندقية)و(الملك لير)[17]، أو قد تتقدم الوضعية الأساسية على الوضعية الاستهلالية كما في مسرحيتي (هرناني) و(مكبث)[18]، أو قد تتداخل الوضعيتان مع بعضهما؛ كما في عموم المسرحيات الحديثة.

ب- الوضعية الأساسية ((Basic Situation: وهي الوضعية التي تبدأ بها حركة حبكة المسرحية بالنهوض والانطلاق؛ فهي التي يحدث فيها الاضطراب أو الإخلال في التوازن، ومنها تبتدأ جميع خطوط الحركة بالعمل والتفاعل؛ فهي تؤسس لحركة الفعل، وهي التي تفصح عن الشخصيات القادرة على دفع حركة الفعل إلى أبعد نقطة ممكنة.

والوضعية الأساسية؛ يفترض أن تُنقى من كل ما هو غير ممكن، أو لا يحتمل تصديقه وذلك حتى في الحالات التي تكون فيها ((الوضعية مستعارة من عمل غير درامي، أو أسطورة كونية، أو من تاريخ، أو في حالة خلق وضعية درامية أصلية تماما على حد سواء)).[19]

ويمكن تمييز الوضعية الاستهلالية عن الوضعية الأساسية؛ بكون الأولى تقتصر على التوضيح والتعريف؛ حيث يكون العرض التمهيدي فيها مبسوطا أو ساكنا دونما حركة محسوسة، أما الثانية فتشعِر المرء بوجود خلل أو اضطراب

يحدث في موضع ما ويؤدي إلى ظهور استعدادات لتغير ما. ففي الأولى(الاستهلالية) يكون التوازن قائما والجو العام ساكنا، أما في الثانية (الأساسية) فان خللا أو اضطرابا ما يحدث؛ يخلخل التوازن: يتمثل باختراق حركة واحد أو أكثر من عناصر الحبكة للوضعية الاستهلالية الساكنة، منشئاً جواً متحركاً عاما؛ مؤدياً إلى ما يمكن تسميته بـ (الصدام الأول) الذي يبرز فيه موقفين أساسيين يتبناهما فريقان متضادان؛ يسعى أحدهما إلى تثبيت الوضعية الأساسية ويعمل على تثبيتها وترسيخها، في حين يسعى الآخر إلى زيادة خلخلتها والعمل على أزاحتها أو تحطيمها أو أحداث تغيير فيها. ففي المأساة يسعى البطل إلى تحطيم الوضعية الأساسية محاولا تغييرها تغييرا شاملا، ومثال ذلك يمكن ملاحظته في مسرحية (هاملت)؛ ففي الوقت الذي يسعى فيه (كلوديوس) إلى المحافظة على الوضعية القائمة وتثبيت أركانها بالتعاون مع المقربين إليه(بولونيوس وجرترود وروزنكرانتز وغلدنسترن)، يلاحظ أن (هاملت) يسعى إلى الضد من ذلك، فهو يعمل مع المتعاطفين معه (هوراشيو بشكل مباشر، وفريق الممثلين، وأوفيليا بشكل غير مباشر) على تحطيم الوضعية القائمة محاولا نسفها نسفا تاما؛ لذلك فأن جميع الشخصيات – حتى الثانوية منها – تتغير مصائرها في نهاية المأساة؛ بعد أن يتم تحطيم الوضعية الأساسية تحطيما كاملا.[20]

أما في الملهاة – عموما – فان البطل يسعى إلى زحزحة الوضعية الأساسية عن مكانها فقط، إذ أنه لا يستطيع تغييرها تغييرا شاملا، فالبطل الملهاوي لا يمتلك من المؤهلات ما يجعله قادرا على خرق الوضعية الأساسية خرقا فاعلا، بالرغم من محاولاته المتكررة لخرق تلك الوضعية، وهذا ما يسهل للوضعية الأساسية من أعادة تنظيم نفسها في النهاية، لتعود كما كانت في البداية، مع بعض المتغيرات الطفيفة التي قد تحدث أحيانا. وهو ما يلاحظ حدوثه في المسرحيات الملهاوية "الهجائية"، حيث يمكن ملاحظة بعض التعديلات تزيح الوضعية الأساسية قليلا عن مكانها الذي كانت عليه في بداية المسرحية؛ ألا أن هذه التعديلات لا ترقى لدرجة التغيير. كما في مسرحيتي (الفرسان) لـ "أرستوفانيس" و(المثري النبيل) لـ "موليير". وفي بعض الأحيان تحدث في

الملهاة – بخاصة الهجائية منها – تعديلات أو إزاحة للوضعية الأساسية؛ غير أن ذلك لا يعني أحداث تغيير شامل فيها.[21]

أما في الدراما الحديثة فأن تعارضا يحدث في الوضعية الأساسية مبعثه الاشتباك الناشئ عن اصطدام فكرة تحمل قيما مثالية بوضعية استهلالية تحمل قيما غير مثالية (واقعية أو خيالية)، فمجتمع المسرحية الحديثة تجتمع فيه المتضادات سوية، لذا يصعب أيجاد قيم ثابتة أو محددة للأخلاق أو الأفكار؛ فكل القيم فيه؛ تخضع للنسبية، ومن هنا يأتي التناقض الحاد – الحاصل بين القيم المثالية والقيم الواقعية أو الخيالية – مؤديا إلى نشوء وضعية أساسية تتشابك فيها القيم وتختلط ببعضها؛ الذي يجعل من الصعوبة تمييز فريقين متقابلين في المسرحية الحديثة، يتبنيان موقفين متعارضين، بل أن التباين أو التضاد يمكن ملاحظته في صفوف الفريق الواحد، وربما يمكن تمييزه– حتى– في مواقف الشخصية الواحدة؛ التي تتأرجح بين الأقدام على خرق الوضعية الأساسية وبين الحفاظ عليها؛ على غرار مواقف شخصيات " أنتونان تشيخوف" التي تتأرجح بين الموافقة والرفض؛ فتتناقض في مواقفها بين الحين والآخر، وعلى غرار تلك الحيرة التي تقع فيها (نورا) للتوفيق بين قيمها المثالية وبين القيم الواقعية التي يمليها الوسط الذي تعيش فيه.[22] أو تلك التناقضات التي تحدث داخل الشخصية في المسرحيات التعبيرية والعبثية، حيث تتأرجح الشخصية بين أن تكون لها مواقف مثالية أو مواقف واقعية.[23]

وعلى العموم فأن التناقضات في المسرحية الحديثة تمتد طوال حركة المسرحية، لتبرز بشكل حاد في ذلك التناقض الجلي بين نقطة الذروة ونقطة الحل، فالذروة قد تكون مأساوية يلاحظ فيها سعي الشخصية لتحطيم الوضعية الأساسية بدون أي مساومة أو تهاون؛ لكن الحل يأتي دراميا (فنيا) يحمل قيما مناقضة؛ فهو في جانب منه حفاظ وترسيخ للوضعية الأساسية؛ وفي جانب أخر هناك محاولة لإزاحة تلك الوضعية؛ الأمر الذي يضطر البطل إلى اختيار موقف درامي خاص به؛ فهو من جهة يربأ على نفسه البقاء تحت ظل وضعية أساسية لا ينسجم معها، وهو من جهة أخرى غير قادر على تغييرها أو أزاحتها، لذا فهو يختار موقفا ثالثاً: فأما أن يعزل نفسه عن مجتمع المسرحية،

أو أن يغادر ذلك المجتمع، أو أن يبقي جميع الخيارات مفتوحة؛ دون أن يتخذ موقفا محددا، مبقيا في الوقت نفسه الوضعية الأساسية على حالها.[24]

ج- نقطة الانطلاق (Inciting Point): وتدعى أيضا (نقطة الهجوم، أو نقطة إشعال الفتيل، أو نقطة الاصطدام الأولى): وهي اللحظة التي يحدث فيها الاصطدام الأول في المسرحية؛ أي اللحظة التي تصطدم فيها حركة أحد عناصر الحبكة بالوضعية الاستهلالية الساكنة، فتختل التوازنات وتنشأ الوضعية الأساسية للمسرحية، فنقطة الانطلاق تعد الحد الفاصل بين السكون والحركة، ومنها تبدأ الحبكة المسرحية بالاندفاع نحو الأمام، وتبدأ طاقتها ببث النشاط في جميع خطوط الحركة.

ومن هذه النقطة يمكن الكشف عن الاتجاه الذي تتخذه حركة المسرحية عموما؛ إذ تكون هذه النقطة أشبه بالنتوء النابض الذي: إن مُسَّ؛ بدأ بالتقلص أو الامتداد، حيث يتم الضغط على هذا النابض – في هذه النقطة – بقوة، مما يجعله يولد طاقة كبيرة من الاهتزاز؛ تؤدي إلى أخلال التوازن، فنقطة الانطلاق تولد ما يمكن تسميته بـ (الحدث الأولي)؛ الذي ينشأ كرد فعل للضغط الحاصل.[25]

ويمكن تمييز نقطة الانطلاق من خلال الأمثلة الآتية:

- أقدام (أنتيجونا)على دفن جثة (بولنيكيس)، مخالفة بذلك قرار منع دفن الجثة الذي أصدره (كريون).[26]
- مقابلة (هاملت) لشبح أبيه المقتول، وإصراره على اللقاء به، على الرغم من منع الآخرين له، محذرين له من الأقدام على هذه المجازفة.[27]
- تهديد (كروجشتاد) لـ (نورا) بفضح سر الدين الذي تدين به إليه.[28]

أن هذه النقطة بحسب "كريفش" تمثل البداية الحقيقية لحركة المسرحية؛ فهو يعد ما يسبقها مجرد تجميع لمواد قابلة على الاشتعال تجميعا بطيئا؛ لذلك فهو يفضل تسميتها بـ (نقطة إشعال الفتيل).

وتأسيسا على هذا الرأي فان – الباحث – يرى: أن نقطة الانطلاق يمكن أن تتولد من عملية هي أشبه بعملية الاحتكاك الداخلي الذي يحدث بين مواد قابلة للاشتعال؛ تولد شرارة تبدأ بالتوهج والاحتراق تدريجا؛ لتولد انفجارا كبيرا عند

(نقطة الذروة)، وهذا ما يدعو – إلى الجزم – بان هناك علاقة وثيقة بين نقطة (الانطلاق) ونقطة (الذروة).

وتختلف العروض التمهيدية في المسرحيات باختلاف المذاهب والاتجاهات الدرامية؛ التي تنتمي إليها، ويمكن تمييز ذلك على الوجه الآتي:

1- العرض التمهيدي في المسرحية الكلاسيكية القديمة:

كان العرض التمهيدي في المسرحية الكلاسيكية القديمة (الإغريقية على وجه الخصوص)؛ يضم تلخيصا يأتي سردا للأحداث التي سبقت حاضر الفعل المسرحي؛ يفصح عن الجو العام الذي يؤكد هيمنة الوضعية الأساسية وقوتها، ويستغرق العرض التمهيدي – في هذا الصنف من المسرحيات ما يقرب من ثلثي المسرحية، أما نقطة الانطلاق فإنها تتأخر كثيرا، ولا تظهر ألا في نقطة أقرب ما تكون إلى الذروة، ويمكن ملاحظة ذلك – على سبيل المثال – في مسرحية (أوديب ملكا) فكل ما سبق لحظة (اكتشاف حقيقة أوديب)؛ يعد محاولات لتجميع المواقف الأولية لأحداث الاصطدام الأول والرئيسي في الوقت نفسه في المسرحية، أما لحظة الاكتشاف المذكورة أعلاه فهي التي تعد نقطة الانطلاق لحركة المسرحية؛ فجميع الأسئلة والألغاز التي طُرحت قبل لحظة الاكتشاف تعد تحضيرا للحظة الاصطدام تلك والتي جاءت مطابقة لنقطة الذروة ونقطة التحول في الوقت نفسه.[29]

2- العرض التمهيدي في المسرحية الكلاسيكية الحديثة:

يكثر العرض التمهيدي في المسرحية الكلاسيكية الحديثة في بدايته من طرح الأسئلة القصيرة جدا؛ التي تشكل بعد الفراغ من طرحها؛ وضعية قلقة تمثل الوضعية الأساسية التي تنطلق منها حركة المسرحية، ويلاحظ أن هذه الوضعية تتضمن وجود ثلاث علاقات رئيسة تتحكم في حركة الحبكة وهي: إن الشخصية (أ) تحب الشخصية (ب)، لكن الشخصية (ب) تحب الشخصية (ج)؛ غير أن الأخيرة لا تحب الشخصية (ب)؛ بل تؤثر عليها الشخصية (أ)، وهذا ما يمكن ملاحظته في مسرحيات (راسين) و(كورنيه) المأساوية، ومن الأمثلة البارزة في هذا الصدد، ما ورد في مسرحيتي (فيدر)و(أندروماك)، ففي الأولى يحب (هيبوليت)

الفتاة (أريسي) العدوة اللدودة له ولأبيه، بينما تب (فيدر) الأمير (هيبوليت) الذي لا يحبها ويفضل عليها (أريسي) والحال عينه يمكن ملاحظته في مسرحية (أندروماك)[30]، وفضلا عن تلك العلاقات المهمة فان الوضعية الأساسية توضح حالة أخرى تتجلى في التناقض الذي يقع فيه البطل بين تنفيذ ما هو واجب أو تحقيق ما تتطلبه رغباته العاطفية.

3- العرض التمهيدي في الدراما الشكسبيرية:

في عموم الدراما الشكسبيرية يمكن ملاحظة وجود مزج أو تداخل، بل تطابق - أحيانا - بين الوضعية الاستهلالية والوضعية الأساسية، ويحدث هذا - غالبا - في المشاهد الافتتاحية؛ حيث يعمد (شكسبير) إلى قذف جمهوره وسط الأحداث مباشرة منذ البداية؛ فالاستهلال- في مسرحياته - غالبا ما يكون صاخبا، ونقطة الانطلاق لا تتأخر كثيرا - ألا في بعض الحالات النادرة - حيث يُمهد لها بمشاهد سريعة وقصيرة أولى؛ تقع فيها أحداث ثانوية تهيأ لنقطة الانطلاق، مثل: مشهد العراك الأول في مسرحية (روميو وجولييت)، ومشهد ظهور الساحرات في مسرحية (ماكبث)، ومشهد ظهور الشبح ورؤية الحراس له في مسرحية (هاملت).[31]

4- العرض التمهيدي في المسرحية الرومانسية:

تشهد المسرحية الرومانسية- عموما- توسيعا في العرض التمهيدي؛ إذ يجري فيها استعراض مطول يكشف عن سمات البطل المميزة الذي وضع وسط ظروف وعلاقات متشابكة لا يستطيع التآلف معها، لذا فأن نقطة الانطلاق- في هذه المسرحيات - تتأخر عادةً، لكن التصادم الذي يحدث فيها يكون عنيفا؛ نتيجة للتحضيرات المتراكمة التي تسبق نقطة الانطلاق، وعلى الرغم من قوة هذا التصادم، غير أنه لا يكون ألا حدثا بسيطا في مسار حركة الفعل؛ فهو لا يستند إلى الفعل؛ بقدر استناده إلى أحساس البطل بعدم الانسجام مع الوضعية الأساسية والمحيط الذي يعيش فيه، وهو ما يمكن ملاحظته بشكل جلي في مسرحية (هرناني) لـ (فيكتور هيجو) على سبيل المثال.[32]

5- العرض التمهيدي في المسرحية (جيدة الصنع):

أتبعت المسرحية (جيدة الصنع) آلية مقننة تقليدية تميزت بها- دون غيرها - وذلك بأتباع عرضها التمهيدي نظاما ثابتا يبدأ بوضعية استهلالية تليها نقطة انطلاق، ثم وضعية أساسية؛ تتحرك منها جميع خطوط الحركة، وهذا ما يمكن ملاحظته في مسرحية (زوجة مستر تانكري الثانية) لـ (أرثر ونج بنيرو).[33]

6- العرض التمهيدي في المسرحية الحديثة:

لم تلتزم المسرحية الحديثة بآلية محددة في عرضها التمهيدي؛ فقد ابتعدت عن الإتيان بمشاهد مدهشة أو مثيرة في استهلالها، كما ابتعدت عن تقديم جميع المعلومات الأساسية عن الشخصيات والفعل في عرضها التمهيدي، واكتفت بالتصريح عما هو ضروري ويخدم اللحظة القائمة؛ لذلك توسعت الوضعية الاستهلالية، وانتشرت المعلومات الخاصة بها على عموم المسرحية، أما الوضعية الأساسية؛ فأنها إما تأتي متقدمة على الوضعية الاستهلالية، أي تكون قائمة قبل بداية المسرحية، مثلما يتضح ذلك في المسرحيات الواقعية والطبيعية، أو يجري عرضها متأخرا كثيرا؛ بسبب تعمد بعض الكتاب أخفاء الحوافز أو الدوافع التي تفسر حركة الفعل أو الشخصية، تاركين لحركة الزمن الحرية في الضغط على الوضعية الأساسية في محاولات متعددة للاصطدام بها أو خرقها، وكلما كان الإخفاء مصنوعا بمهارة، أسهم ذلك في زيادة الاهتمام والترقب والإثارة؛ لأن تأجيل التفسير أعلاه؛ يزيد من حدة التوتر من جهة؛ ويسهم في شد اهتمام المتلقي من جهة أخرى، وهذا ما يفسر حيوية المسرحيات التي تكثر فيها الأسرار أو المخططات أو الدسائس أو المؤامرات بشكل عام.

ففي المسرحية الطبيعية تحرص الشخصيات التي تعاني من أمراض بايلوجية أو وراثية أو نفسية على أخفاء تلك الأمراض، على الرغم من أن تلك الأمراض تمارس ضغوطا على حركة الشخصيات وتعمل على أعاقتها، [34] وفي المسرحية الواقعية يلاحظ أن الأسرار التي تخفيها الشخصيات هي الأخرى تمارس الضغوط على حركة الشخصيات وتعمل على أعاقتها، [35] الأمر الذي يؤدي إلى نشاط حركة الفعل ويعمل على تكرار اصطدامه بالوضعية الأساسية. أما في المسرحية التعبيرية

وكذلك في مسرحيات العبث واللامعقول؛ فأن العرض التمهيدي يكاد أن يكون خاليا من أية معلومات عدا ما يجري عرضه أنيا على المتلقين؛ كما تبدو الوضعية الأساسية مختفية – تماما – خلف الوضعية الاستهلالية، وفي حين يمكن تمييز نقطة الانطلاق في المسرحية التعبيرية؛ فأن من الصعوبة بمكان تحديد نقطة انطلاق في مسرحيات العبث واللامعقول.[36]

ويخلق جو الانتظار ولا محدوديته؛ الوضعية الأساسية للمسرحية الرمزية؛ التي لا يمكن تمييز أي وضعية أستهلالية لها؛ فالعرض التمهيدي – فيها – لا يقدم ألا انتظارا لحدوث شئ ما يمكن تحسسه بدرجات مختلفة من الوضوح، فهو – في الغالب – يكون أملا مشوبا بالغموض يوحي بحدوث شئ ما؛ يشكل التساؤل عنه: الوضعية الأساسية للمسرحية، وتأسيسا على ذلك تكون هذه الوضعية ضامرة أو مبهمة وغير معروفة إلا عند بعض الشخصيات التي تتميز – عن غيرها – بالوعي الأكبر أو الأوسع، والتي تحاول جاهدة توضيح الإبهام أو حل اللغز الذي تحتويه الوضعية الأساسية؛ إذ أن تلك الشخصيات الواعية تعمل على توسيع الأفق الضيق الذي تتسم به الشخصيات الأخرى من خلال أشراكها في حل اللغز أو إيضاح الإبهام، ألا أن هذا الانفتاح لا يزيد الإبهام ألا غموضا، واللغز ألا تعقيدا وبالتالي تعود الوضعية الأساسية إلى انغلاقها وإبهامها أو ضمورها مرة أخرى.

إن هذا الانتقال بين الانفتاح والانغلاق يعد المبدأ الذي تقوم عليه أغلب المسرحيات الرمزية؛ ويتجسد بشكل واضح في أغلب مسرحيات (موريس ميترلنك).[37]

2- التعقيد: Complex

إبتداءً من هذه المرحلة فأن حركة الحبكة وخطوطها تكاد أن تتشابه في عموم المذاهب والاتجاهات المسرحية، إذ بعد اللحظة التي تحدث فيها نقطة الانطلاق وتثبت الوضعية الأساسية؛ تأخذ حبكة المسرحية مسارا جديدا؛ إذ تبدأ كافة خطوط الحركة بالإفصاح عن فاعليتها؛ بسبب كثرة العوامل التي تشترك في ممارسة الضغط على الوضعية الأساسية؛ مولدة – من الناحية النظرية – ثلاث أزمات أساسية، تتداخل فيما بينها – من الناحية العملية – مشكلة الأزمة الرئيسية التي

تفضي إلى الذروة، والأزمة (Crisis) بطبيعتها ((تثير حركة درامية، نظرا لأن التعايش الدائم لمبدأين متعارضين أمر غير ممكن ويجب أن يكون الظفر لأحدهما، وعلى العكس من ذلك، لا تؤدي وضعية "تراخٍ" إلى حركة جديدة))[38] ولا توقظ انتباه المتلقي.

والأزمات الثلاث المشار أليها أنفا هي: أزمة التصعيد، وأزمة التعقيد، وأزمة الذروة. أما العوامل التي تسهم في خلق هذه الأزمات وتزيد من توترها فهي:

أ- **تقاطع القوى المتضادة** التي تولد الصراع.

ب- **التقاطع بين الأهداف وزرع العقبات** الذي يسهم مع سابقه ببروز العقدة.

ج- **الدوافع الكامنة.**

تختص أولى تلك العوامل بأزمة التصعيد، وتختص الثانية بأزمة التعقيد، وتختص الثالثة بأزمة الذروة؛ ونظرا لتداخل الأزمات مع بعضها - كما أشرنا سلفا - فان العوامل المذكورة لا تكتفي بعملها أو تأثيرها في أزمة واحدة، بل أن عملها وتأثيرها يمتدان في كل أزمات التعقيد، إلا أن الأثر البارز لتقاطع القوى المتضادة هو الذي يهيمن في الأزمة الأولى متسببا في خلق مزيد من التصعيد، ويستمر تأثيره في الأزمتين التاليتين، وأن العامل المهيمن في الأزمة الثانية - أزمة التعقيد - هو التقاطع بين الأهداف وزرع العقبات؛ الذي قد نجد له ظهورا في الأزمة الأولى، غير أن تأثيراته المهيمنة تتضح بشكل جلي في الأزمة الثانية، كما أن عاملي (تقاطع القوى المتضادة، والتقاطع بين الأهداف وزرع العقبات) يزداد مفعولهما المؤثر، بظهور العامل الثالث (الدوافع الكامنة) الذي يعمل على كشف الدوافع الحقيقية للشخصيات والفعل في الأزمة الثالثة (أزمة الذروة). والأزمة الأخيرة هذه؛ تشهد نشاطا ملحوظا للعوامل الثلاث مجتمعة مولدة نقطة الذروة (Climax).

أن مكونات التعقيد- أنفة الذكر- تظهر على الشاكلة نفسها تقريبا في جميع المذاهب والأصناف المسرحية، فيما عدا بعض الاختلافات في مواقع ظهور النقاط الحرجة (العقدة، والتحول)، حيث تظهر هذه النقاط بحسب ما تقتضيه الضرورة[39].

ومن المفيد الإشارة - هنا - إلى أن الصراع يزداد ضراوة كلما تقدمت المسرحية وتعقدت، وإذ يعد الصراع واحدا من عناصر البناء الدرامي العام، فأنه

في حقيقة الأمر يعد أحد النتائج التي يولدها تقاطع القوى المتضادة المهيمنة في الأزمة الأولى (أزمة التصعيد)؛ لكنه يبقى قائما ويشتد ضراوة في الأزمتين التاليتين بظهور العوامل الأخرى(الأهداف والعقبات، والدوافع الكامنة) التي تكون من نتائجها المؤثرة – غير خلق الأزمات – تغذية الصراع ومده بفعالية جديدة.

وعليه فأن الصراع – كما يرى البحث – هو نتيجة من نتائج حركة الحبكة المسرحية يظهر في الجزء الأول من مكونات التعقيد وهو (أزمة التصعيد)، وليس مسببا رئيسا في تكونها؛ وكذا الحال بالنسبة للعقدة فهي الأخرى – جزء من أجزاء التعقيد، تظهر في الأزمة الثانية منه، وبما إن التعقيد هو جزء من أجزاء الحبكة، فهذا يعني أن هناك فرق كبير بين الحبكة والعقدة، غير أن بعضا من الدراسات تعدهما شيئا واحدا؛ وهذا خطأ بين، فالحبكة تتكون من وضعيات متعددة تمتد طوال المسرحية؛ بينما تقتصر العقدة – من الناحية النظرية – على وضعية واحدة من تلك الوضعيات تظهر في الجزء الثاني من التعقيد (الأزمة الثانية). والحبكة – في كل أحوالها – أكبر شأنا وأكثر أهمية من العقدة؛ فالأولى هيئة وبنية توليدية تشتمل مكونات وأجزاء عديدة؛ في حين أن الثانية هي مكون صغير يتولد في مرحلة من مراحل الحبكة: هي مرحلة التعقيد، إذ تتضح العقدة في الأزمة التي يبلغ فيها تقاطع الأهداف وزرع العقبات مداه الأقصى.

أن الخلط الذي تقع فيه بعض الدراسات التي تتعامل مع مصطلحي (الحبكة والعقدة) على أنهما مصطلح واحد، مرده – كما يعتقد البحث – عدم الدقة في ترجمة المصطلحين عن اللغة الإنكليزية؛ فمصطلح الحبكة في الإنكليزية هو (**Plot**)، أما مصطلح العقدة في الإنكليزية فهو (**Knot**)، ومراجعة سريعة لأي قاموس إنكليزي يعنى بالمصطلحات الأدبية ستبين وجود ذلك الفرق في معنى المصطلحين.[40]

أخيرا فأن أزمات التعقيد – على أية حال – هي عبارة عن وضعيات أو مواقف تتضمن تقاطعات في الإرادات، وعددا من العقبات وردود الأفعال التي تظهر نتيجة التقاطعات، وحبكة المسرحية في مرحلة التعقيد تحتوي العديد من الأزمات، منها رئيسية كبيرة، تم ذكرها آنفا، ومنها صغيرة تدخل ضمن سياق الأزمات الكبيرة؛ وسواء كانت الأزمة كبيرة أو صغيرة، فأنها تعمل على تحقيق ما يأتي:

أ- اجتذاب الانتباه نحو هدف ما.

ب- تعميق الترقب باتجاه تحقيق ذلك الهدف أو عدم تحقيقه.

ج- زيادة في تنوع العواطف التي تشعر بها شخصيات المسرحية والمتلقون على حد سواء[41].

أما مكونات التعقيد فهي:

أ- أزمة التصعيد Crisis of Rising:

وهي الأزمة الأولى التي يتم فيها تقاطع القوى المتضادة، إذ تفصح الشخصيات عن مواقفها المتباينة من الوضعية الأساسية؛ حيث تتجلى في هذه المواقف أرادات الشخصيات بشكل متكافئ؛ ونتيجة لهذا الإفصاح تتضح الاتجاهات المختلفة للقوى التي تكون مجتمع المسرحية؛ ونظراً لتباين تلك الاتجاهات واختلافها تتضارب وتتقاطع فيما بينها مولدة الصراع؛ فلو تفردت أحدى الشخصيات المهيمنة أو المسيطرة منذ بداية الحبكة حتى نهايتها لما ظهر أي صراع يذكر، ولخلت المسرحية من أي توتر، ولفقد المتلقون أي اهتمام بالمسرحية؛ لكن لو تم مقابلة تلك القوة بقوة أخرى مضادة لها أو بإرادة مضادة لأرادتها؛ فأن ذلك يؤدي إلى صدام أو تشابك بين القوتين، يزيد التوتر، ويثير الاهتمام بالمسرحية، إذ أن أي صدام أو تشابك يؤديان - دائماً - إلى أحداث إخلالات أو تغيرات في التوازن [42]. وهذه العملية تشهد شداً بين الأطراف المتقابلة فتولد تأزماً بينها؛ تكون فيه كل الأطراف محتفظة بقواها و لم يجر استنزافها بعد.

في هذه المرحلة - كما يرى البحث - يتولد الصراع كنتيجة من نتائج تقاطع القوى المتضادة، كما يبدأ التوتر بالظهور كنتيجة أخرى من نتائج هذا التأزم، ويزداد ارتفاع حركة الفعل، وتبدأ حركة الشخصية بالنشاط، وتمارس حركة الزمن ضغطا مضاعفا على راهنية المواقف الدرامية.

أن بروز عاملي الصراع والتوتر في هذه المرحلة يزيدان من فعالية العوامل المساعدة - المذكورة آنفا - ويسهمان في زيادة التقاطعات بين القوى المتضادة، ويعملان مع بقية العوامل على تصعيد التعقيد وازدياد تشابك خطوط الحركة لحساب الأزمة التالية.

ب- أزمة التعقيد Crisis of Complication:

وهي الأزمة الثانية التي تمثل المرحلة الأهم والأكثر تعقيداً وتشابكاً وسرعة من سابقتها؛ إذ تبدأ فيها القوى المتضادة بوضع العقبات لبعضها من جهة، والعمل على الوصول إلى أهدافها من جهة أخرى، والكاتب المتمكن هو ذلك الذي يضع هدفاً واضحاً ومحدداً لكل شخصية من شخصياته ويجعلها تركز عليه في كل أزمة من أزمات التعقيد؛ فوجود مثل هذه الأهداف وتباينها يزيد من التقاطعات في الإرادات ويعمل على زيادة التعقيد. واختيار الأهداف المناسبة والتركيز عليها يسهل - من جهة أخرى - عملية اختيار العقبات المناسبة التي تعيق تحقيقها، ويساهم - أيضاً - في زيادة التعقيد وتأزمه. وهنا - في هذا الموضع بالتحديد - تبرز عقدة المسرحية - كما يعتقد البحث -، إذ أن بروزها هنا يأتي نتيجة التشابك والتقاطع الحاد الحاصل بين الأهداف والعقبات التي تعيق تحققها.

وكلما زاد تمسك الشخصيات بأهدافها؛ زادت وتنوعت العقبات التي تعترضها، وأدى ذلك إلى زيادة الإثارة، وجعل الشخصيات تفصح عن قواها الكامنة، وصار التوتر أكثر شدة، والصراع أكثر ضراوة، والاهتمام أكثر تركيزا. وفي المقابل فأن كثرة العقبات وتنوعها يستنزف - كثيرا - من طاقة القوى المهيمنة؛ وربما يجردها من قوتها فـ ((هاملت وكوريولانس ومكبث، أمثلة على الشخصية الرئيسة التي لا تصل إلى هدفها وتسقط في النهاية بسبب عقبات موجودة داخل طبيعتها الذاتية))[43] إذ ليس بالضرورة أن تكون العقبات معوقات خارجية فقط، بل يمكن أن تكون معوقات داخل الشخصية ذاتها، وهنا تكون العقبات أشد تأثيرا على حركة الشخصية وحركة الفعل في الوقت نفسه؛ الأمر الذي يؤدي إلى تنوع مستويات الصراع؛ فضلا عن زيادة نقاط الإثارة.

ج- أزمة الذروة Crisis of Climax:

وهي أخر أزمات التعقيد وأشدها توتراً وتأثيراً على مجمل حركة المسرحية؛ ففي هذه الأزمة تبدأ جميع القوى الضاغطة سواء كانت - شخصيات أو أفعالا أو أهدافا أو عقبات أو حركة زمن أو صراع - باستنفار أقصى طاقاتها- والإفصاح عن أقصى إمكاناتها؛ كاشفة عن دوافعها الحقيقية الكامنة؛ التي - ربما - لم تفصح

عنها في مراحل سابقة، أو أن الظروف لم تكن ملائمة للكشف عنها؛ ففي هذه الأزمة تكون الدوافع الحقيقية هي المحرك الأساس للفعل، والساتر الذي تحتمي به الشخصيات من هجمات الآخرين.[44]

إن كشف الشخصيات عن دوافعها الحقيقية في هذه الأزمة يعود إلى عدة عوامل أهمها اثنان: الأول هو: إن مشكلة كبيرة ذات أهمية استثنائية واجهت الشخصية في الأزمة السابقة، وهذا يتطلب من الشخصية استحضارا لكل دفاعاتها ومبرراتها، والثاني: إن الشخصية تورطت في مواقف عديدة، نتيجة ردود أفعالها وتصرفاتها السابقة؛ وآن لها أن تبرر تورطها، أو تحاول التخلص منه.

وما ينطبق هنا من عوامل تبرر حركة الشخصية، يصلح كعوامل لتبرير الدوافع الكامنة وراء حركة الفعل، وحركة الزمن أيضا، فالدوافع الكامنة تغدو - في هذه الأزمة - المفتاح الحقيقي لحركة كل العناصر المكونة للحبكة المسرحية. وكلما زادت الدوافع الكامنة وتنوعت؛ زادت حبكة المسرحية توتراً وتشويقاً، والكاتب الجيد هو الذي يستطيع أن يوفر لحركة أفعاله وشخصياته دوافع قوية ذات دلالات متعددة، ويبتعد عن الدوافع الضعيفة التي تجعل شخصياته هزيلة وفعله خاوياً، فالدوافع القوية هي التي تصنع الحبكات الجيدة ذات الأزمات والذرى المتوترة المثيرة؛ فمثلا: لو كان دافع (هاملت) هو الثأر لأبيه - فقط - لأصبحت المسرحية واحدة من مسرحيات الانتقام العادية؛ لكن (شكسبير) وضع لـ (هاملت) أهدافا متنوعة جعلها تسمو على مجرد الثأر أو الانتقام؛ منها: 1- البحث عن الحقيقة، 2- اجتثاث الفساد الذي اجتاح الدنيمارك، 3- تخليص حياته من رائحة الدنس والخيانة التي تحيط به، 4- فضح علاقات الزيف والرياء والكذب التي امتلأ بها البلاط، 5- أعادة الحق إلى نصابه، فالعرش أغتصبه من لا حق له فيه، و(هاملت) الأمير هو الأحق به بحسب نظام التوريث، وبالرغم من أن هذا الهدف لم يكن معلنا في نص المسرحية صراحة، غير أنه يمكن أن يعد أحد الدوافع الكامنة القوية لحركة (هاملت).

أما أذا خلت الحبكة من دوافع مقنعة تبرر حركة الشخصيات والفعل، فأن تلك المسرحية تبقى ساكنة فاترة، تخلو من التأثير، لخلوها من الوقود اللازم لحركة خطوط حبكتها.[45]إذ يستحيل على تلك المسرحية أن تصل - بشكل مقنع - إلى

نقاط ساخنة مثل نقطة الذروة، أو نقطة التحول، لأن تعقيدها يكون خاليا من الإثارة وفاقدا للتوتر. وبالقدر الذي يكون للدوافع ضرورتها القصوى في بناء التعقيد؛ فان التغيرات التعسفية غير المبررة بدوافع قوية؛ لا تستطيع خلق أزمات أو بناء أي تعقيد، لأنها تغدو فاقدة للتأثير الدرامي المطلوب، ما يؤدي إلى اضطراب أو إرباك للبنية العامة للمسرحية.[46]

د- نقطة التحول (نقطة الانقلاب) Point of Changeable:

وهي النقطة التي يحدث فيها تطور مفاجئ ومثير في أزمة الذروة؛ يؤدي إلى تحول متوقع أو غير متوقع أحياناً؛ إلا أنه يكون في أغلب الأحوال مدهشاً، يأخذ شكل الانعطاف المباغت بحيث يبدو أن مصير الشخصية يأخذ مساراً مغايراً أو معاكساً تماماً.[47]ونقطة التحول أو الانقلاب تعد النقطة الأخيرة في التعقيد التي تفضي إلى الذروة؛ ويرى (وليم ومزات) بأنها النقطة المكملة للخطأ الذي يقع في البطل؛ وهو يعدها حدثا مفاجئاً؛ غير أنها في مجرى السياق العام تعتبر مكملة للتطور الطبيعي لحركة الحبكة عموما.[48]

وفي كثير من الأحيان يحدث خلط بينها وبين نقطة الذروة؛ وذلك لتقارب موضعهما أو تطابقهما أحياناً؛ ولغرض التمييز بينهما: يرى البحث أن النقطتين هما نقطتان مختلفتان، ولكل منهما وظيفة مختلفة عن الأخرى، وفي الحالات المثالية فأن نقطة التحول تسبق نقطة الذروة وتتقدم عليها، بل أنها تُهيأ لها، فنقطة التحول تأتي في الموقف الذي تكون فيه القوة المسيطرة أو المهيمنة في مرحلة التعقيد؛ لم تستنزف طاقتها استنزافاً كاملاً؛ غير أن تحولاً أساسياً يحدث في مواقفها؛ نتيجة الضغوط الواقعة عليها؛ لكنها - في كل الأحوال - ما زالت تمتلك من دواعي القوة ما يؤهلها للمضي قدماً نحو الاصطدام الأكبر الذي يحدث في نقطة الذروة، أما في نقطة الذروة فأن القوة المهيمنة أو المسيطرة في مرحلة التعقيد تكون قد استنزفت آخر الطاقات المتبقية لديها؛ ما يؤدي إلى انهيار كل ما لديها من قوة، ومن ناحية أخرى فأن نقطة التحول لا يمكنها الإجابة على كل الأسئلة التي أثيرت في العرض التمهيدي أو تلك التي أثيرت في مرحلة التعقيد، بل أن هذه النقطة قد تثير أسئلة جديدة بحاجة للإجابة؛ في حين أن نقطة الذروة يمكنها أن

تقدم الإجابات الوافية على كل الأسئلة المثارة في مراحل سابقة لها، فنقطة الـذروة يمكنها أن تقرر لنا معنى المسرحية.

ولمزيد من الإيضاح نذكر فيما يأتي نماذج من نقاط التحول، ونقاط الذروة، لبيان الفرق بينهما:

- في مسرحية (أوديب ملكا) لـ (سوفوكليس) تكون نقطة التحول قريبة جدا من نقطة الذروة، بل تكاد أن تكون متطابقة معها، فنقطة التحول في المسرحية تظهر عند اكتشاف (أوديب) الحقيقة كاملة، أما نقطة الذروة – التي تليها مباشرة – فأنها تكون عند اتخاذ (أوديب) قراراً بفقء عينيه.[49]
- في مسرحية (روميو وجولييت) لـ (شكسبير)؛ فأن نقطة التحول تحدث عند مصرع (تيبالت) على يد (روميو)، أما نقطة الذروة فتحدث لحظة أقدام (روميو) على الانتحار، ويلاحظ أن النقطتان متباعدتان نسبياً.[50]
- في مسرحية (عطيل) لـ (شكسبير) تحدث نقطة التحول عندما يقتنع (عطيل) قناعة تامة بخيانة زوجته؛ فيغمى عليه. أما نقطة الذروة فتكون عندما يقدم (عطيل) على قتل (دزدمونة).[51]
- في مسرحية (بيت الدمية) لـ (أبسن) فأن نقطة التحول تحدث في المشهد الذي تظهر فيه (نورا) واجمة بعد اكتشافها أنانية زوجها وتخليه عنها، أما نقطة الذروة فتتمثل في لحظة مغادرة (نورا) بيت الزوجية وصفقها الباب.[52]

3- الحل: Solution

وهو أخر مراحل الحبكة، الذي تستنزف فيه خطوط الحركة آخر طاقاتها وتميل إلى السكون أو التوقف، ومكونات الحل هي:

أ- نقطة الذروة Climax:

هي النقطة التي ترتفع فيها حركة الحبكة إلى أعلى درجة ممكنة؛ وهي من الناحية المثالية تعد الموضع الذي تصل فيه – كل خطوط الحركة – إلى أشد درجات فاعليتها انطلاقا، وفي هذه النقطة – يفترض – أن يكون الاهتمام بلغ أشده، والتوتر بلغ أقصى مدى له؛ فهي تمثل قمة الأزمة المسرحية في أشد صورها

أحساسا وتوترا. وفي هذه النقطة يتم استنـــزاف كامل طاقات حركة الشخصيات والفعل والزمن؛ أنها النقطة التي تشير بوضوح إلى النهاية، فما يليها لا يعدو كونـــه مشاهد تتضمن مواقف ختامية تتسم بالهدوء وعدم الفاعلية.

والذروة يمكن أن تكون حدثا متوقعا أو مفاجئا؛ لكنها - في كل الأحوال - تمثل الموضع الذي تجاب فيه جميع الأسئلة التي تمت أثارتها فيما سبق؛ وفيها تبـــذل جميع القوى المتضادة أقصى طاقاتها، حيث تبدو جميع القوى وكأنها متســـاوية في قوتها، بحيث يصعب التمييز بين أشدها قوة وأكثر فاعلية، ويصعب عندها التمييـــز بين المنتصر والخاسر؛ ذلك لأن لحظات التوتر العاطفي والفكري تكون قد بلغـــت أعلى مستوياتها؛ مهددة بالانفجار.

وتعد ذروة المسرحية النقطة التي تتحكم بوحدة المسرحية وحركتها، وتأتي - عادة - نتيجة للأزمة الرئيسية فيها، وذلك في بدايـــة الـــدورة الأخـــيرة لحبكـــة المسرحية. ومن المفيد التفريق بين الذروة وبين ما يسمى بـــ (الفاجعة) في المأساة، وبينها وبين الضجيج الحركي الذي يحدث قبيل انتهاء الملهاة، فنقطـــة الـــذروة في المأساة تمثل أعلى حالات الصراع قوة، أما الفاجعة فهي أحدى النتائج التي تفضـــي إليها الذروة، والذروة في الملهاة هي موضع محدد بعنه وليس - في كل أحوالـــه - ضجيجا حركيا، فهو موضع تدخل الحبكة فيه أعلى حالاتها حرجا، يتراخى التوتر بعده ويُفسر، وتفتر بعده حماسة الشخصيات، ويقل بعده الاهتمام، ويقتصر علـــى التأكد من النتائج التي ألمحت إليها الذروة سلفا.

وللوصول إلى نقطة الذروة، يفترض ألا يتوسل الكاتب بوسائل مصطنعة آلية، بل أن يصل إليها مبررات ضرورية، دون طفرات أو ثغرات؛ فالذروة تتطلب إعدادا وتهيئة كافيتين للوصول إليها بشكل متقن.

وكلما تكثف التعقيد وأنجزت مكوناته مهامها بشكل دقيق، وكلما عملـــت الدوافع والأهداف والعقبات وتقاطعت القوى بشكل كاف؛ تأكـــد الإحســـاس بالتطور الذي يتضح على أشده في الذروة.

ونقطة الذروة في المأساة - غالبا - ما تتأخر وتكون في نهاية المسرحية؛ ولهذا الأمر ضرورته، فالبطل المأساوي إن أدرك هزيمته مبكرا، وأصر علـــى الاســـتمرار بالكفاح؛ لغدا مجرد أحمق يسعى برجليه إلى حتفه، دون وعي منه، ولتحولت المأساة

إلى ملهاة، ولبدت الفاجعة - التي تحدث بعد حين - عقابا يستحقه، وكذا الحال بالنسبة للملهاة، فأن جاءت الذروة مبكرة، فأن البطل يكون قد رأى أسباب نجاحه مبكرا؛ و لم تعد هناك حاجة للاستمرار بسعيه نحو تحقيق أهدافه، وعند ذاك ستفقد الحبكة كثيرا من الاهتمام والتشويق، وتصبح المشاهد التي تعقب الذروة المبكرة متراخية ضعيفة التأثير أو فائضة لا نفع فيها.[53]

ومن الملاحظ أنه في بعض المسرحيات التي تحتمل وجود حبكتين أو أكثر يتسع مدى الذروة لتشمل ذروتين أو أكثر، كما يلحظ ذلك في مسرحية (يوليوس قيصر)، حيث يمكن رصد ذروتين فيها: الأولى تتمثل بلحظة اغتيال (قيصر)، والثانية تتمثل بخطبة (أنتوني)، إضافة إلى ذرى صغيرة متعددة يمكن رصدها كموقف الخلاف بين (أنتوني أوكتافيوس)، أو موقف الخلاف بين (بروتس وكاشياس)..[54] وكذلك في مسرحية (وفاة بائع متجول) فيمكن تلمس ذروتين تتمثلان في طرد (ويلي) من عمله، وفي المشاجرة التي تحدث بين (ويلي) وأبنه.[55]

ثانياً: عناصر حركة الحبكة المسرحية:

أ- حركة الفكرة:

لكل مسرحية فكرة تنطلق منها؛ ويحاول المؤلف نسج حبكته حولها، فكما لا يمكن تخيل مسرحية دون حبكة ما؛ فأنه لا يمكن تخيل مسرحية دون فكرة معينة؛ فحتى أكثر المسرحيات تهديما للبناء الدرامي التقليدي (كالمسرحيات التعبيرية ومسرحيات العبث واللامعقول والمسرحيات التسجيلية)؛ فأنها لا تعدم وجود فكرة يروم المؤلف توصيلها إلى المتلقين.

فالفكرة هي التي تنظم مبدئيا توجه الكاتب وتحدد له السبيل الملائم لبناء حبكته؛ سعيا لتحقيق الهدف الذي ينشده؛ إذ أن السؤال الذي يوجه دائما لكل مسرحية مقروءة أو معروضة هو: ماذا أراد المؤلف من وراء تأليف المسرحية؟ أو ما هي الفكرة التي يريد توصيلها للمتلقين؟[56].

الفكرة أو ما يصطلح عليها (الثيمة) - أحياناً - يقصد بها - على العموم - ((الفكرة الرئيسة التي تسود العمل الفني - إنها موضوعه - والثيمة الدرامية هي

المفهوم المجرد الذي يحاول المؤلف تجسيده خلال تمثله في شخصيات وأحداث))[57]؛ إنها الخلاصة الفلسفية التي يصوغها المؤلف في مقولة معينة؛ قد تظهر في النص بشكل مباشر أو يوحى بها أيحاءً، أما حركة الفكرة فنعني بها: ذلك التقلب الذي يحدث للفكرة - أثناء سير المسرحية - بين قبول ورفض، وبين اعتناق وتبني، أو جحود وإنكار، أو تأكيد وترسيخ؛ ومتابعة حركة الفكرة يعني تتبع تقلباتها والمتغيرات التي تطرأ عليها أثناء تقدم الحبكة، ودراسة هذه الحركة؛ يعد ضروريا جدا، ذلك لأنها توجه حركة بقية العناصر وتؤثر فيها.

ولكي يضمن المؤلف لمسرحيته قبولا حسناً، لابد له من اختيار فكرة حيوية تهم - بشكل مباشر - المجتمع الذي تتوجه إليه، وكلما كانت الفكرة أكثر شمولية، فإنها تلقى ترحيبا أكبر، فالمسرحيات الخوالد لـ (سوفوكليس وشكسبير وابسن) مثلاً، كان الضمان الأول لخلودها هي حيوية الأفكار التي تضمنتها. والإغريق عندما اختاروا موضوعات القدر والإلهة وعلاقتهما بإرادة الإنسان؛ فأنهم اختاروها لإدراكهم أهمية وخطورة هذه الأفكار وعلاقتها الصميمة بمصير الإنسان وطموحاته ووجوده. وعندما ذهب الكلاسيكيون إلى اختيار أفكار تؤكد على واجب الفرد اتجاه المجموعة التي ينتمي إليها؛ حتى وأن أدى هذا الانتماء إلى تضحيته برغباته وعواطفه؛ فأنهم أرادوا بذلك ترسيخ قيم المجتمع الأرستقراطي - الإقطاعي - الذي يعمد إلى محو أرادة الفرد ليعلي شأن أرادة المجموعة؛ ولتعلق الفكرتين - أنفتي الذكر - بمبادئ عليا سامية وجليلة؛ فأنهما تطلبتا حبكة مسرحية متوازنة مركزة وموحدة؛ لا تسمح بوجود موضوعات ثانوية أو ذاتية أو جانبية تقلل من أهميتها وتخترق وحدتها المتماسكة؛ فتتحول من مقامها الرفيع (القضاء - القدر - المطلق - القيم الفاضلة - المبادئ العليا) إلى مقام أدنى يحفل بالخصوصيات الذاتية (العواطف - المشاعر - الرغبات - الإرادات الشخصية)، لذا كان عليها أن تبدو باهرة، تثير الإعجاب، تتخذ شكلا رفيع المستوى يضمن لها الجمال والرقي، ولا يمكنها أن تصل إلى تلك الصورة، ما لم تعتمد فكرة تجعل البشر العاديين يكونون في مستوى أدنى منها؛ لكي يتعلموا منها الأخلاقيات الفاضلة، التي تضع لهم قوانين جديرة بالاحترام.[58]

وتأسيسا على ما تقدم فلا وجود لما هو خاص في هذه الحبكة؛ ألا بما يخدم حركة الفكرة العامة.

أما الرومانسيون الذين نادوا بتحرر الذات وإعلاء شأن العاطفة، فأنهم فعلوا عكس ذلك تماما، إذ نظرا لعدم محدودية الرغبات الذاتية والنوازع العاطفية وما تزخران به من تقلبات سريعة؛ فأن الفكرة الرومانسية أوغلت كثيرا في الخيال وابتعدت عن الموضوعية، وهذا ما أدى إلى توسع الحبكة وامتدادها وتفرع خطوط حركتها، فأصبح بإمكانها استيعاب أفكار جانبية أو ثانوية؛ في محاولة منها لإضفاء نوع من العمومية على المشكلة الخاصة بالشخصية؛ غير أن جوهر الفكرة في المسرحية الرومانسية يبقى يتحرك ويدور في جو من الأهواء والرغبات الذاتية للشخصية، وعليه فأن الحبكة الرومانسية امتلأت بكثير من الخوارق التي تجترحها الشخصية في مغامراتها المتعددة؛ وكثرت فيها المفاجئات والصدف المفتعلة وأصبحت – في النهاية – مجرد شكل آلي قضى على جلال الفكر الموضوعي الذي كانت تتضمنه المسرحية الكلاسيكية؛ [59] وقد ظهر هذا الشكل الآلي بوضوح في المسرحية (جيدة الصنع).

أما الفكرة في المسرحية الواقعية فقد انحازت في حركتها إلى الجانب الموضوعي؛ فأعادت للحبكة شيئا في انتظامها وترتيبها وحيويتها في الوقت نفسه، حيث أن الحبكة – هنا – بدأت تبحث عن الدوافع والمبررات المنطقية المسببة؛ فارتفع فيها الجدل والنقاش الفكري، وهيمنت الفكرة بجانبها الذهني على حركة بقية العناصر؛ الأمر الذي أوصل (جورج برناردشو) إلى كتابة مسرحيات تصلح للقراءة والتأمل أكثر من صلاحيتها للعرض؛ وهو ما يتضح في مسرحيات (الزواج، والمليونيرة، والأسلحة والرجل)، ويمكن ملاحظته – أيضا – في مسرحيات (أبسن) الواقعية عموما. ولربما نتلمس شيئا منه – حتى – في مسرحيات (طائر البحر، والشقيقات الثلاث، وبستان الكرز) لـ (أنتونان تشيخوف) من خلال الثرثرة المتواصلة للشخصيات.[60]في حين أن فكرة المسرحية الرمزية التي تتحرك بمستويين؛ أحدهما (فكري – مادي) والثاني (ذهني – خيالي)؛ جعلت الحبكة تنتظم – هي الأخرى – بمستويين متوازيين، ومنفصلين عن بعضهما منذ البداية حتى النهاية، يكون أحدهما ماديا والأخر خياليا؛ [61] بمعنى أن حركة الفكرة في هذا النوع من المسرحيات أدت إلى شطر الحبكة إلى حبكتين مستقلتين: الأولى خارجية والثانية داخلية.[62]

ولتهدم حركة الفكرة وتحطمها أو انشطارها وتجزؤها إلى شظايا؛ فان حبكة المسرحية التعبيرية - هي الأخرى - تفتت إلى أجزاء صغيرة لا رابط يربطها أو ينظمها، إذ تشظت أحداثها، وانشطرت شخصياتها، وانعدمت حركة الزمن فيها.(63)

بينما أدى غياب حركة الفكرة المنظمة الواحدة في مسرحيات العبث واللامعقول إلى الضياع في أفكار عديدة متشابهة ومتنافرة في آن واحد؛ مما جعل الحبكة تدور في حلقة مفرغة لا نظام يحددها؛ سوى المحيط الذي تدور فيه تلك الأفكار.(64)

يتضح مما تقدم أن حركة الفكرة هي التي تشكل المنطلق الأول للحبكة المسرحية، وهي المسؤولة الأولى عن اتخاذها شكلاً معينا، فالفكرة - كما تقدم - هي التي تكشف عن الهدف الأعلى الذي تسعى إليه المسرحية؛ في حين تسعى الحبكة للكشف عن مصائر الشخصيات ونتائج الفعل بعد اصطدام حركة الفكرة، بحركة العنصرين الأخيرين في زمن ظرفي محدد.

ولتوضيح علاقة حركة الفكرة بالحبكة - بشكل موضوعي - يمكن أن نلخص هذه العلاقة بالمعادلة التالية:

[فكرة ملقاة في وسط ساكن = وتؤثر في {حركة الشخصية + حركة الفعل + حركة الزمن } في وسط متغير]= حركة الحبكة.

وهذه المعادلة الافتراضية الذي يقترحها الباحث؛ يمكن تطبيقها لبيان علاقة الحبكة بجميع العناصر المكونة لها من جهة، وعلاقة العناصر فيما بينها من جهة ثانية، فالحبكة النموذجية تضع لها نظاما معينا يبدأ بوجود هدف محدد لفكرة ما تتحرك سعيا وراء تحقيقه، تصطدم به أرادة شخصيات، وتتبناه شخصيات أخرى؛ يولد فعلا يتجه إلى انتهاك الوضعية السكونية التي تبدأ بها المسرحية، ما يؤدي إلى وجود وضعية جديدة تكون أساسا لكل ما يأتي بعدها من متغيرات، حيث تعمل حركة العناصر مجتمعة إلى انتهاك الوضعية الجديدة (الناشئة بعد نقطة الاصطدام الأولى) أو تثبيتها أو ترسيخها خلال حركة الزمن، تسمى هذه الوضعية بـ (الوضعية الأساسية).

أنواع حركة الفكرة:

يمكن تمييز عدة أنواع من حركة الفكرة في حبكة المسرحية؛ بحسب الصنف أو الاتجاه الدرامي الذي تنتمي أليه؛ وعلى الوجه الآتي:

1- حركة الفكرة في المسرحية الملهاوية:

تعد حركة الفكرة في الملهاة - على العموم - حركة غير معقولة أو غير منطقية تصطدم بوضعية معقولة أو منطقية؛ لذلك فإنها لا تستطيع تحطيم أو خلخلة الوضعية الأساسية؛ لكنها في أحسن الأحوال تتمكن من أزاحتها قليلاً؛ كما يحدث في المسرحيات الإغريقية، وبعضا من ملاهي شكسبير؛ [65] ألا أنها عدا هذان الاستثناءان، لا تتمكن من أحداث تغيير واضح في الوضعية الأساسية، وذلك لعدم وجود القوة الكافية لحركة الفكرة التي تمكنها من اختراق الوضعية الأساسية، أو أحداث التغيير.

2- حركة الفكرة في المسرحية المأساوية:

توصف حركة الفكرة في المسرحية المأساوية، على أنها حركة معقولة تمتلك من أسباب القوة ما يمكنها من اختراق الوضعية الأساسية المعقولة؛ مهما كانت تلك الوضعية تمتلك من أسباب القوة والمنعة، وهذا الاختراق يؤدي إلى تغيرات جذرية وتعديلات شاملة تعم كل أركان الوضعية الأساسية، وتكون النهاية تحطيما شاملا وإزاحة تامة للوضعية الأساسية، ذلك لأن حركة الفكرة القوية وما تثيره من تصادمات يؤدي إلى أضعاف الوضعية الأساسية وخلخلتها ومن ثم تحطيمها بشكل كامل؛ وهذا ما يمكن ملاحظته وحدوثه في الغالبية العظمى من المآسي الكلاسيكية القديمة والحديثة، وكذلك في جميع مآسي شكسبير، وفي أغلب مآسي الرومانسية. [66]

3- حركة الفكرة في المسرحية الواقعية:

تشكل القوانين الاجتماعية السائدة والظروف الموضوعية درعاً قوياً يحمي الوضعية الأساسية من الاختراق؛ الذي تحاول الفكرة القيام مرات عديدة، وتبوء

بالفشل غالبا، ما يجعل النهاية تثبيتاً وترسيخاً للوضعية الأساسية وهيمنة لها، وبالنسبة للمسرحية الطبيعية - التي تعد نوعاً من أنواع الواقعية - فأن الحال يتكرر نفسه، والاختلاف هنا هو في صفة الوضعية الأساسية فقط، إذ تتشكل هذه الوضعية من جملة العوامل الوراثية والأمراض البايلوجية والعقد النفسية التي تعاني منها الشخصية.[67]

4- حركة الفكرة في المسرحية التعبيرية:

إن الحركة العاصفة التي تبدأ بها فكرة المسرحية التعبيرية، تصطدم - عادة - بوضعية أساسية راسخة القوة، شديدة التماسك، لذا فأن حركة الفكرة - التي تبدو هنا - عاجزة عن اختراق الوضعية الأساسية ترتد على ذاتها مؤدية إلى تحطيم وتدمير جميع خطوط الحبكة وتهشيمها أو انشطارها أو تجزئتها إلى أشلاء متناثرة [68].

5- حركة الفكرة في المسرحية الملحمية:

نظرا لكثرة الثوابت الخيرة التي تنحاز إليها حركة الفكرة في المسرحية الملحمية؛ فأنها تصطدم بقوة مع الوضعية الأساسية ذات البعد الشمولي، ما يقرب الصدامات في هذا الصنف الدرامي إلى أن تكون صدامات عنيفة تقترب - أحيانا - من الصدامات في المسرحية المأساوية، ألا أن الاختلاف يكمن في النهاية، إذ تنتهي المسرحية الملحمية نهايات مفتوحة مشرعة على عديد من المقترحات المحتملة التي تتيح للمتلقي الفرصة على أن يكون شريكا فاعلا في وضع أجوبة لما أثارته حركة الفكرة من أسئلة، دون أن يتم تحطيم الوضعية الأساسية، ولكن مع إيحاء واضح بإمكانية تحطمها، من خلال ظهور تعديل بينٍ في العديد من أركانها أو إزاحة لكثير من المواقف والمعاني.[69]

6- حركة الفكرة في مسرح العبث واللامعقول:

إن حركة الفكرة - في هذا الصنف الدرامي - تميل في نشاطها وفاعليتها إلى أن تكون شبيهة بفاعلية حركة الفكرة في المسرحية الملهاوية، إذ أن الوضعية

الأساسية التي تظهر في مسرحيات العبث واللامعقول - تكون في كل أحوالها - قادرة على صد كل محاولات حركة الفكرة من اختراقها، ذلك لأن الأخيرة - عادة - تكون ضعيفة أو واهنة أو ضائعة أو غير واضحة المعالم، لأنها تفتقد الدعم اللازم لها من خطوط الحركة الأخرى، فلا مبالاة الشخصيات، وسكونية الفعل، وتمدم الزمان أو تحطمه أو غيابه عوامل تجعل من حركة الفكرة واهنة؛ غير قادرة على اختراق وضعية أساسية تبدو مهيمنة وأكثر قوة منها، وهذا ما يؤدي إلى خلق حبكة هشة غير واضحة المعالم.[70]

وقبل إنهاء الحديث عن حركة الفكرة؛ يرى الباحث إنه من المفيد التنويه إلى إمكانية إيجاد تصنيفات أخرى - غير التي ذكرت -، كما أن من المفيد - أيضا - الإشارة إلى أن المؤلف المسرحي هو حر في اختيار الطريقة المناسبة التي يعرض فيها حركة فكرته، لكن الأكثر فائدة مما تقدم هو أن يكون المؤلف قادرا على تصور حدود فكرته بوضوح - منذ البداية - وإلا أفسد جمال مسرحيته وأربك حبكتها؛ على أن لا يعني ذلك الوضوح إفراطاً في تبسيط الفكرة، لأن ذلك يوقع فكرة المسرحية في السطحية أو المباشرة أو الدعاية الأشهارية، فتفقد حينذاك كثيرا من عمقها وتأثيرها على حد سواء.[71]

من جهة ثانية يفترض أن تبتعد الفكرة عن الغموض والتعمية وكثرة التفلسف والإيغال في الترميز - إلا بما تقتضيه الضرورة - لأن الإفراط - فيما ذكر - يؤدي إلى تشويه حبكة المسرحية، وتشويش فكر المتلقي، ما يؤدي إلى انصرافه عن الاهتمام بالمسرحية، ومن جهة ثالثة فأن على المؤلف المسرحي - في حالة وجودٍ لأفكار ثانوية - أن يكون حريصا على جعل حركة تلك الأفكار في خدمة حركة الفكرة الرئيسية، لأن تلك الحركات الثانوية أن لم تخدم الغرض أعلاه، فأنها ستكون فائضة وضارة، وتؤدي - في جميع الأحوال - إلى ضياع معالم حركة الفكرة الأساس.

وأخيرا فأن من الملاحظ أن فكرة المسرحية الحديثة تمر - حاليا - في أعلى مراحل الأدب سخريةً، فعموم المسرحيات - حتى الجادة منها - تميل إلى خلق الأوهام وتعمل على تبديدها، وهي أوهام جاءت نتيجة حالات التنكر والتلبس والنفاق والجهل التي تهيمن في مجتمع المسرحية، ما يعطيها ميلا نحو طبيعة الملهاة،

ويعطيها سمات السخرية والهجاء، وهي في الوقت نفسه تميل إلى مناقشة الوقائع الجدية ومتابعتها ومحاولة اكتشاف الحقيقة، ما جعل طبيعتها تظهر ميلا نحو المأساة فملاهي (برناردشو) الذهنية، وملاهي (تشيخوف) العاطفية، وسخريات (بيراندييللو) المتشائمة، واحتجاجات (يوجين أونيل) التعبيرية، على سبيل المثال، ترتفع بجديتها لتكون في مستوى المأساة أحيانا[72]، وهذا ما يجعل الباحث يميل الاعتقاد أن المسرحية الحديثة تدور على العموم في أجواء تراجيكوميدية.

ب- حركة الشخصية:

يترجم مصطلح (**Character**) - في العادة - ليعطي معنى (الشخصية)، وفحصا موضوعيا لهذا المصطلح يظهر إن هذا المصطلح لا يدل بالتحديد على هذا المعنى، بل يدل على (مضمون الشخصية)، ويفترض أن يمثل المضمون ما يجعل الشخصية تتفرد وتتميز عن غيرها من الشخصيات؛ لذا فأن الدكتور (شكري محمد عياد) عندما ترجم مصطلح (**Etohos**) اليونانية - الواردة في كتاب (فن الشعر)لأرسطو - الذي يقابل مصطلح (**Character**) - قابلها بمصطلح (الخُلق)؛ في حين قابلها الدكتور (عبد الرحمن بدوي) بمصطلح (الأخلاق)، أما الدكتور (جميل نصيف) فآثر ترجمتها بـ (الطبع المتفرد)[73]. والمصطلح الأخير - بحسب اعتقاد الباحث - هو الأقرب دلالة للتعبير عن الشخصية المسرحية؛ ذلك لأن الأهم في الشخصية الدرامية ليس كونها شخصية واقعية أو غير واقعية؛ بل أن الأهم هو حركة هذه الشخصية داخل الدراما، ((فالكاتب المسرحي ذو الأصالة لا يعنى بالضرورة بخلق أناس واقعيين أحياء؛ بقدر ما يعنى بتجسيد بعض مظاهر التجربة في شخصياته)).[74]

وهذا يعني أن الأهم في الشخصية هو علاقاتها المتبادلة مع الآخرين، أي حركتها في مجتمع المسرحية، التي تتجسد عبر سلسلة من الحركات الخارجية والداخلية توضح سلوك الشخصية وردود أفعالها وتصوراتها، فالدراما تسعى إلى تصوير الشخصية وهي في حركة دائمة، فبينما يسعى الرسام - مثلا - إلى تصوير مظهر الأجسام ودواخلها عن طريق التشخيص الظاهري للحركة ذاتها فقط [75]، لذلك فأنه يظهرها في لحظة متوقفة، جاعلا منها إيقونة ثابتة الملامح، يسعى

الدرامي إلى جعل الشخصية تتمظهر بحيوية مستمرة، ربما لا تنتهي حتى بانتهاء المسرحية، وبذلك فأنه يحمّلها معانٍ ومضان تضمن لها مرموزات ومستويات ترفعها إلى مستويات التفسير والتأويل المستمرين.

إن التعريف الأولي الذي يسوقه بعض كتاب الدراما للشخصية عند ظهورها الأول على مسرح الأحداث؛ يجب أن لا يفهم على أنه وصف نهائي لطبيعة الشخصية أو مظهرها أو ملامحها المميزة فحسب؛ بل يجب أن ينظر إليه – إضافة إلى ما تقدم – على أنه تشخيص ووصف لحركة الشخصية أيضا، ذلك لأن التركيز الذي تقتضيه الدراما؛ لا يسمح بالإضافات الزائدة أو الوصف المسهب فـ ((أي شخصية، وأية سمة نفسية لشخصية ما، تتجاوز الضرورة... لابد أن تكون من وجهة نظر المسرحية، زائدة عن الحاجة))[76] وهذا ما يؤكد ضرورة تصوير الشخصيات المسرحية تصويرا واضحا ودقيقا ومكثفا، ومقتصرا على ما له علاقة بحركة المسرحية العامة، والوضوح – هنا – أمر ضروري حتى في حالة تصوير المؤلف المسرحي شخصية غامضة أو شخصية تخفي سراً ما.

وفي هذا السياق؛ يجتهد المؤلفون المسرحيون في الإفادة من وسائل فنية ذات نفع في إضفاء مزيد من الإيضاح، من ذلك وسائل: المناجاة الفردية، والإشارات، والإيحاءات، والتوريات، فضلا عن إفادته من بعض من الوسائل التعبيرية على غرار: اللفتات والهمهمات، والتلويح بالأيدي، والإشاحة بالوجه، والتجاهل.. وغيرها، ويؤكد كلاً من (ميليت وبنتلي) هذا الاعتقاد؛ عندما يضعان مخططا واسعا لأمثل الوسائل التي يمكن أن تساعد على تصوير حركة الشخصية، مضيفان أن أهم السمات التي تميز دوافع الشخصية الدرامية هي: اللياقة، والكفاية، والانسجام والإمكانية، وإن هذه السمات الأربع هي التي تجعل الشخصية الدرامية كفوءة وقادرة على دفع الحدث وتحريكه.[77]

أن السمات سالفة الذكر ترتبط ببعضها ارتباطا وثيقا، فالدوافع المحركة للشخصية يفترض أن تكون لائقة بها، إذ ليس من المقنع أن يجعل المؤلف شيخا يتحرك بدوافع شاب مثلا – إلا أذا أملت الضرورة ذلك –، من جهة أخرى فأن الدوافع يفترض أن تكون من الكفاية – دراميا ونفسيا – لتدفع الشخصية باتجاه الفعل، وأن تكون الدوافع منسجمة مع بعضها؛ حتى لا يحدث أي لبس أو تناقض

في فهم الشخصية، ومن جهة ثانية يفترض أن تمتلك الشخصية من القدرات والإمكانيات الذاتية ما يجعلها قادرة على تنفيذ ما يوكل لها من مهمات وواجبات، إذ ليس من المنطقي تقديم شخصية مترددة وجبانة وهي تجهزعلى شخصية شجاعة مقدامة في مبارزة علنية مكشوفة؛ إلا إذا تم افتعال حيلة ما، لا تنسجم مع إمكانيات وقدرات الشخصية الحقيقية.

إن عملية التطور التي تحدث للشخصية – أثناء جريان الأحداث – تعد بمثابة كشف مستمر لما خفي من معلومات عن الشخصية، وكان موجودا طوال الوقت، لأن أفضل حالات الكشف ما يأتي تدريجا لا مفاجئا، وإن التغيرات الملحوظة للشخصية – أثناء المواقف المتأزمة – يفترض أن يُعد لها إعدادا جيدا لأنه يمثل أعلى مراحل الكشف، فالمسرحية الجيدة هي التي تستطيع أن تتواصل لتُظهر أقصى رغبات الشخصية وتطلعاتها، في ظل أقصى مقاومة تحاول أعاقتها أو إجهاضها، فذلك ما يجعل الشخصية تظهر أقصى ما لديها من طاقات فاعلة وهي تجتهد في الوصول إلى أهدافها وغاياتها، وهو من جانب أخر يولد أقصى تأثير درامي يمكن أن تحدثه تلك الشخصية في سياق الأحداث، [78] لذا بات من الضروري متابعة حركة الشخصية وهي تتخذ قراراتها الحاسمة، لأن لحظات اتخاذ مثل هذه القرارات، يُعد حاسما في متغيرات حركة الفعل وحركة الزمن على حد سواء، وبالتالي فأنه يُعد حاسما في تطور حركة الحبكة؛ لأن الدراما تستوعب حركة الشخصية على أنها عملية تفاعل حيوي مستمر بين جملة من المتغيرات منها: القرارات التي تتخذها الشخصيات، والأعمال التي تنفذها، والمحفزات التي تحركها، وعلاقة تلك العوامل بحركة المجتمع الذي يحيط بها. [79]

وتأسيسا على ما تقدم فإن الشخصية في الدراما (تُظَهّر)، كما تُظَهّر الصورة الفوتوغرافية في مختبر التصوير، ومصطلح (Development) الذي يستخدم للدلالة على (غسل الأفلام وتظهيرها)؛ يصلح للدلالة على معنى تطور الشخصية المسرحية في الدراما. [80]

ومع ملاحظة كثرة التعريفات التي تتعلق بمفهوم الشخصية وخواصها، إلا أن مجال البحث يحاول رصد ما يتعلق بحركة الشخصية داخل الحبكة المسرحية، حيث يرى – الباحث – إن هذه الحركة تولد طاقة وقوة دفع تنشأ عن تفاعل بين الحوافز

والدوافع العاطفية والنفسية من جهة؛ وبين الموجهات الفكرية والعوامل الغريزية من جهة أخرى، وهي – من جهة ثانية – حركة تحتاج إلى عملية تنظيمية يتحكم بها العقل أحيانا، أو المزاج أحيانا أخرى؛ فضلا على أنها تعطي تحديدات واضحة للمهارات والنزعات والميول والاستعدادات التي تميز الشخصية عن غيرها – من جهة ثالثة –، لذا يمكن تمييز ثلاث سمات رئيسية لحركة الشخصية عموما هي:

أ- السمة الدافعة الموجهة: وهي السمة التي تضم جميع الخواص الفاعلة للشخصية والتي تولد الطاقة اللازمة لدفع الفعل الدرامي قدما، وتتأثر هذه الطاقة بعدة عوامل منها: المتغيرات الفكرية، والمتغيرات العاطفية، والسلوك الاجتماعي، ردود الأفعال الإرادية.

ب- السمة التنظيمية: وهي السمة التي تخضع فيها حركة الشخصية للتنظيم العام لحبكة المسرحية، حيث يُعد هذا التنظيم جوهر العملية التنظيمية لحركة الشخصية الدرامية، إذ ينظم علاقاتها بنفسها وبالآخرين، وعلاقتها بالحبكة أيضا، وهذه السمة يتحكم بها المؤلف تحكما تاما، لضمان عدم خروج حركة الشخصية عن الإطار العام لحركة الحبكة.

ج- السمة اللاواعية: وهي السمة التي تتعلق بالخواص النفسية والعوامل الغريزية والوراثية اللاواعية، والتي تشكل أثرا بيناً في حركة الشخصية العامة، وهذه السمة لا توجهها الشخصية؛ بل تخضع لتوجهات المؤلف، فأن أراد تغليب الإرادة الواعية، فأنه سيحد من نشاط العوامل المذكورة آنفا، وإن أراد تغليب اللاوعي فأنه سيطلق من فعالية تلك العوامل.[81]

ومن المفيد – هنا – التنويه إلى أن تلك السمات المذكورة هي ليست سمات مطلقة تعمل دون مؤثرات تحد منها أو تعمل على تعميمها، وهذه المؤثرات، هي عبارة عن متغيرات عديدة، تقف في مقدمتها أربعة متغيرات رئيسية هي:

1- مظهر الشخصية: ويشمل المظهر كل المتغيرات التي تطرأ على شكل الشخصية وقوامها وبنيتها وهيئتها وتعبيراتها الخارجية أثناء الأحداث والمواقف الدرامية.

2- أراء الشخصية: وتشمل كل المتغيرات التي تطرأ على ما تصرح به الشخصية عن نفسها، أو ما تصرح به الشخصيات الأخرى عنها، وتدخل – ضمن

ذلك - المتغيرات التي تطرأ على لغة الشخصية وصياغتها لعباراتها ومستوى ذكاءها وسعة خيالها.

3- فكر الشخصية: ويشمل كل المتغيرات التي تطرأ على أفكار الشخصية، والمتغيرات التي تطرأ على ردود أفعالها ومبرراتها الفكرية أثناء الأحداث والمواقف الدرامية؛ سواء ما كان معلن منها صراحة، أو تلك التي تبثها عبر التعليقات الجانبية أو المناجيات الفردية.

4- فعل الشخصية: ويشمل المتغيرات التي تحدث في سلوك الشخصية، وردود أفعالها ومواقفها العاطفية والنفسية، كما تشمل تلك المتغيرات التي تعطي حركة الشخصية طابعها الدرامي المتفرد؛ الذي يميزها عن الشخصيات الأخرى.[82]

وتجدر الإشارة إلى أن المقصود بحركة الشخصية، هو لا يعني الحركة المادية الخارجية فحسب؛ وإنما يشمل الحالات النفسية والعاطفية للشخصية سواء في لحظات سكونها واندفاعها العاطفيين والنفسيين أيضا، إذ أن كل متغير مادي أو عاطفي أو نفسي للشخصية؛ إنما يحدده ما تسعى إليه الحبكة من أهداف، وكل تلك المتغيرات يطلق عليها (ليسنج) تسمية (التصرفات)[83] التي يمكن عدها خصائص ومميزات للشخصية تضمن لها التفرد عن غيرها، وعادة ما تنقسم تلك الخصائص أو المميزات إلى نوعين: الأول ثابت لا يتغير أثناء سياق الأحداث وهو ما يميز - في الغالب - الشخصيات الكلاسيكية سواء المأساوية أو الملهاوية، فـ (أوديب) مثلا لا تتغير خصائص أو مميزات شخصيته حتى بعد اكتشافه لحقيقية نفسه، [84]و(هرباغون) في مسرحية (البخيل) لـ (موليير) الذي يتميز بالبخل، لا تتغير خصائصه حتى بعد سرقة أمواله وادعاءاته في المحكمة.[85] والثاني متغير بخط متوازٍ مع تطور الأحداث، وبالنسبة لهذا النوع فأنه إذا حذفت أو قطعت ثيمة ما من الشخصية أو طمست نتيجة الظروف والوقائع الدرامية؛ فأن ذلك يؤدي إلى تغيير الوضعية الدرامية؛ الأمر الذي يؤدي إلى تغيير في حركة الحبكة، وهذا ما يحدث - غالبا - مع العديد من الشخصيات الواقعية والطبيعية، مثال (نورا، هيدا جابلر، مس جوليا... وسواها)[86].

من جهة أخرى فأن للشخصية المسرحية طبقات متعددة تغلف جوهرها الحقيقي، الذي يُحبذ عدم الكشف عنه كاملا إلا في نهاية حركة المسرحية؛ أو بعد

اكتمال حركة الشخصية داخل إطار الحركة العامة للمسرحية، لـذلك لا يمكـن الحكم - حكما مطلقا - على الشخصية وخواصها دون اكتمال حركتها اكتمالا تاما، فقد ترتفع شخصيات ضعيفة التأثير، ذات فكر محـدود وسمـات أخلاقيـة متواضعة إلى مستوى المسؤولية الاجتماعية والأخلاقية؛ فتراها تمتلك مـن القـوة والشجاعة ما يؤهلها لمعالجة أدق اللحظات حرجا في الدراما، مثال ذلك: شخصية (مكدف) التي بدت انهزامية أول الأمر؛ لكنها تستطيع قتل (مكبث) في النهاية.[87] وشخصية التابع التي تطعن (بروتس) في مسرحية (يوليوس قيصر)، والتي لم تكن - قبل ذلك - غير تابع أو حارس شخصي يتبع (بروتس) أينما ذهب.[88] وغالبا مـا تنقلب الشخصيات الضعيفة في المسرحيات الملهاوية؛ لتتحول فجأة إلى شخصيات ذات مواقف شجاعة نتيجة لتراكم الضغوط الواقعة عليها، كما يلاحظ ذلـك في غالبية شخصيات المحبين المغلوب على أمرهم في مسرحيات (موليير).[89]وقد أفادت حبكة المسرحية الواقعية في حالات عديدة من هذه الخاصية، وجعلت الشخصيات التي تبدو ضعيفة الإرادة أول الأمر تمتلك الزمام - فيما بعد - مقاومـة الضـغوط النفسية التي تتعرض إليها؛ لتفصح عن إمكانات مخبأة، لا تتكشف إلا في الـذرى الحاسمة، مثال ذلك: موقـف (نـورا) الأخـير في مسـرحية (بيـت الدميـة) لـ (أبسن).[90]

وعلى وفق ما تقدم يمكن القول: إن على الكاتب المسرحي الذي يريد ابتكار شخصية حية، أن يضعها في جملة ظروف ضاغطة تركز عليها وتسـتدعي أبـرازاً لأقصى طاقاتها؛ من خلال حركة جميع خصائصها الطبيعية والنفسـية والفكريـة؛ بحيث تكون تلك الظروف بمثابة الفرصة المثلى للإفصاح عن حقيقة وجوهر تلـك الشخصية.

وثمة اختلافات بين حركات الشخصيات في حبكة المسرحية؛ بحسب انتمائهـا إلى مذهب أو اتجاه درامي معين؛ لذا يمكن تمييز الأنواع الآتية من حركة الشخصية:

1- حركة الشخصية في المسرحية الكلاسيكية:

اقتصرت حركة الشخصية في المسرحية الكلاسيكية سواء القديمـة منـها أو الحديثة؛ على حركة واحدة مستقيمة ثابتة طوال الأحـداث، تكـون- عـادة -

بمستوى حركة الأحداث، ويشكل الجانب الداخلي من حركة الشخصية (الحالات الوجدانية والنفسية والشعورية) جزءً من حركة الشخصية الخارجية، إذ أن الجانب الداخلي يكون في خدمة الجانب الخارجي ويقويه، بحيث أن أي اندفاع شعوري ونفسي يكون موجها إلى الخارج بصورة مستمرة، ويمكن مراجعة حركة كل الشخصيات الكلاسيكية للتحقق من هذه الخاصية.

2- حركة الشخصية في المسرحية الشكسبيرية:

تميزت حركة الشخصية في مسرحيات(شكسبير) بجمعها بين استقامة حركة الشخصية الكلاسيكية العقلانية، وبين حركة الشخصية الرومانسية الصاخبة، وقد أدى هذا التزاوج إلى تصعيد حركة الشخصية لتكون بمستوى أعلى من مستوى حركة الفعل مع تطور الأحداث، مع ملاحظة وجود تناوب بقوة ووضوح لسمتي الاستقامة والصخب على عموم حركة الشخصية، فتارة يغلب بروز سمة الاستقامة بخاصة في المواقف التي تتطلب ردود أفعال فكرية أو اجتماعية، وتارة يغلب بروز سمة الصخب وبخاصة في المناجيات الفردية؛ أما في مواقف الأزمات والذرى الكبرى؛ فأن التحاما يحدث بين السمتين، ما يجعل الشخصية تسمو وترتفع فوق مستوى الأحداث.[91]

3- حركة الشخصية في المسرحية الرومانسية:

تكون حركة الشخصية في المسرحية الرومانسية؛ حركة صاخبة ذات مستوى متعرج غير منتظم، فهي تمتد خارجيا تارة، وتنكفئ داخليا تارة أخرى بشكل مفاجئ؛ وهي حركة قلقة تتأرجح بين صعود وهبوط غير مستقرين على الدوام، فقد أفسحت المسرحية الرومانسية؛ المجال كثيرا للجانب الداخلي بالنشاط المستمر في سعي منها لإبراز الحالات الوجدانية والنفسية، وجاء ذلك على حساب الحركة العقلانية للشخصية؛ فكثرت الاندفاعات الشعورية المنفلتة، وطغت على مجمل حركة الشخصية، ونظرا لأن تلك الاندفاعات الشعورية والنفسية لا يمكن ضبطها، فقد أدى ذلك إلى عدم انتظام حركة الشخصية في هذا النمط من المسرحيات.[92]

4- حركة الشخصية في المسرحية الواقعية:

تكون حركة الشخصية في هذا النمط من المسرحيات - في العادة - أدنى من مستوى الأحداث في البداية، غير أن مستواها يختلف عند النهاية، وعلى العموم فأن حركة الشخصية الواقعية تميل إلى الاستقامة غالبا، غير أنها تصطدم بين الحين والأخر بحركة الفعل، مما يؤدي إلى ارتفاعها وتفوقها على مستوى الأحداث أحيانا، أو انتكاسها وارتدادها إلى الداخل في أحيان أخرى.

ومن الملاحظ أن الكشف عن الجانب الداخلي (النفسي) لحركة الشخصية يتم في المسرحية الواقعية؛ دون أعاقة لحركة الشخصية الخارجية؛ بل تعضيدا لها، فمع أن الشخصية الواقعية تتحرك على وفق الدوافع والمبررات النفسية؛ فأنها تترجم تلك الدوافع والمبررات إلى حركة خارجية موضوعية، باتخاذها مواقف معينة أزاء المحيط؛ بحسب القدرات المتاحة لها؛ أي أنها لا تندفع مباشرة وراء دوافعها - كما الشخصية الرومانسية - بل تؤجل ردود أفعالها إلى فرص تراها مؤاتية، فالشخصية الواقعية - غالبا - ما تكتم عواطفها ومشاعرها واحتياجاتها النفسية ولا تصرح بها دائما- قد تصرح بالقليل منها أحيانا؛ غير أنها تتحفظ على الكثير - لكنها في بعض الحالات تتحرك حركة عنيفة نتيجة التراكم والكبت النفسي؛ فلا تبقي ولا تذر وتفضح كل شيء، وفي حالات أخرى تزداد كتمانا وتحفظا على أسرارها، فتعزل نفسها بعيدة عن المحيط.[93]

5- حركة الشخصية في المسرحية التعبيرية:

يغلب على حركة الشخصية في هذا النمط من المسرحيات عدم الانتظام والتشتت والتوقف بين الحين والأخر، ويبرز فيها الجانب الداخلي عموما، ليصبح هو المهيمن على مجمل حركة الشخصية بعد فترة وجيزة من بداية حركتها؛ فالشخصية في المسرحية التعبيرية تكون خاضعة خضوعا تاما لاندفاعات العقل الباطن والرغبات المكبوتة والكوابيس، لذلك تظهر الحركة بصورة اندفاعات وأنفلاتات مشتتة، تتخللها لحظات سكون بين الحين والأخر، لتغدو في النهاية واهنة لا تستطيع النهوض، نتيجة ما تستنزفه من طاقة هائلة لاختراق الوضعيات الدرامية في لحظات التأزم ونقاط الذروة.[94]

6- حركة الشخصية في المسرحية الرمزية:

ينفصل جانبا حركة الشخصية (الخارجي والداخلي) ليصبحا في المسرحية الرمزية على شكل مستويين مستقلين عن بعضهما، يسيران في خطين متوازيين، الأول (مادي موضوعي) يمثل الحركة الظاهرة للشخصية، ويكون خط الحركة فيه مستقيما، والثاني (ذهني مستتر) يمثل ما تحمله حركة الشخصية من رموز، ويكون خط الحركة فيه متعرجا؛ حدوده أقصى الخيال من جانب وأقصى الموضوعية من جانب أخر، وخطا الحركة هذه لا يلتقيان على طول حركة المسرحية، بل تبقى فعالية كل منهما تعمل على حدة حتى النهاية، ويلاحظ أن المستوى الأول يميل في حركته إلى الخمول، بينما تهيمن على المستوى الثاني (المستتر تحت الأول) الفعالية والنشاط لأنه يحمل المضامين الرمزية للشخصية.[95]

7- حركة الشخصية في مسرحيات بيراندييللو:

كتب (لويجي بيراندييللو) مسرحيات أُطلقت عليها تسمية (مسرح داخل مسرح)، وهي أسلوب فني في الكتابة المسرحية يقدم مسرحية أطار تتولد داخلها مسرحية أخرى، وقد تأثر (بيراندييللو) بالتعبيرية، غير أنه كان تعبيريا يميل إلى الموضوعية نوعا ما - إن صح التعبير - ذلك لأنه كان يعمل على فلسفة العواطف والمشاعر ويحليها إلى جدل فكري، لذا جاءت حركة الشخصية لديه حاملة مستويات عدة وبصور مختلفة، يغلب في نشاطها التداخل بين المستويات النفسية والعاطفية والفكرية، وعلى وفق ما تتطلبه ثنائيتي (الوهم/الحقيقة) و(الفن/الحياة).[96]

8- حركة الشخصية في مسرح العبث واللامعقول:

تكون حركة الشخصية في هذا النمط من المسرحيات خليطا متنافرا من مستويات غير منتظمة، لا يحكمها منطق معين أو مبرر محدد، فالشخصية سريعة التقلبات بلا سبب أو مبرر، وغالبا ما تأخذ الشخصية صفة غيرها من الشخصيات، لتقوم بنشاطها بدلا عنها، ومن أهم صور تلك التقلبات، تبادل الشخصيات الأدوار فيما بينها، ما يمكن ملاحظته في مسرحية (في انتظار جودو) لـ (صامؤيل بيكيت).[97]

ج- حركة الفعل:

كثيرا ما يحدث خلط بين مصطلحي (الحدث المسرحي) و(الفعل المسرحي)، وذلك من خلال استخدامهما للتعبير عن معنى واحد؛ مع إن الدقة والموضوعية تتطلبان التمييز بين دلالة هذين المصطلحين؛ بخاصة عند استخدامهما في الدراسات الدرامية؛ فـ (الحدث **Incident**) بصورة عامة يدل على ((جزء متميز من الفعل، وهو سرد... موجز أو قصير يتناول موقفا واحدا))[98]، وغير بعيد عن ذلك ما تشير إليه دلالة الحدث المسرحي، فهو يدل على ((أية واقعة تحدثها الشخصيات في حيزي الزمان والمكان وتسهم في تشكيل الحركة الدرامية والفعل المسرحي))[99]، في حين أن (الفعل **Action**) في الأدب عامة؛ يتسع معناه ليضم ((حدثا أو سلسلة من أحداث واقعة أو متخيلة تشكل المادة التي تتناولها القصة أو الرواية أو المسرحية))[100]ومن هنا فأن الفعل المسرحي يعّرف على أنه ((تحرك أو تطور الحادثة داخل الحبكة أو التكوين العام للمسرحية))[101].

وعلى وفق ما تقدم فأن الحدث يعد جزءً من الفعل المسرحي؛ لأنه يتضمن موقفا واحدا فقط، أما الفعل فأنه يضم جملة أحداث تتضمن مواقف عدة، أو أنه تطور وحركة للحدث يتضمن مواقف متغيرة عدة؛ وهو لا يقتصر على موقف واحد كحالة الحدث، فالحدث يقتصر على لحظة الحدوث، أما الفعل فأنه يتتبع أثر ذلك الحدوث في الحركة المسرحية العامة للمسرحية، فإذا مثلنا الحدث بنقطة، فأن الفعل يتمثل بعدة نقاط؛ وهذا يعني أن للحدث حركة موضعية تقتصر على لحظة زمنية واحدة، أما الفعل فأن له حركة ممتدة (خارجيا وداخليا) تستمر لفترة زمنية – قد تطول أو تقصر – لكنها في كل الأحوال تمتد لزمن ملحوظ، ولا تتوقف عند اللحظة الواحدة، إذ أن الفعل مهما كان محدودا، فإنما يمثل ((مجموعة علاقات معينة... هذه العلاقات أوسع من أفعال أي فرد، وهي التي تقرر فعل الفرد))[102].

وفي سياقات تحليل العمل المسرحي يتم التركيز على مخطط ملحوظ لحركة الفعل يتضمن أهم النقاط الساخنة في المسرحية (أي الأحداث البارزة فيها)، وقد أطلق الشكلانيون على الحدث البارز أو المؤثر تسمية (الحافز Motif) وميزوه على أنه الجزء الذي لا يمكن تفكيكه إلى أجزاء أصغر مثل (مات البطل، أحبت البطلة،

فشل المتآمر)، أما الفعل فميزوه على أنه جملة الحوافز المتتابعة زمنيا بحسب مبدأ السبب والنتيجة، أو مبدأ الدافع والأثر.[103]

وفي عموم الدراما يمكن تمييز نوعين من الفعل داخل البناء المسرحي: فعل إيضاحي، وفعل تخطيطي؛ الأول يوضح ويشرح ويصف، والثاني هو الذي يشكل الخطوط الحركية للأحداث؛ فإذا غاب هذا الفعل أو اختفى، فأن ذلك يؤدي إلى هدم البناء الدرامي برمته، أما أذا غاب الفعل الإيضاحي، فأن تأثيره يكون ضعيفا أو معدوما، بل أن كثرة الأفعال الإيضاحية غالبا ما تعوق حركة الفعل الرئيس في المسرحية، فضلا عن أعاقتها لنمو وتطور الشخصيات، بل أنها تسهم أسهاما مباشرا في أرباك تطور الحبكة أو تعمل على أخلال تماسكها، أو شل حركتها تماما.[104]

ومن المفيد القول بأن حركة الفعل داخل حبكة المسرحية تستحسن من المؤلف أن يركب أحداثها بحيث يجعل المتفرجين يرونها تجري بصورة منطقية ومبررة ((فمع كل خطوة يخطوها أبطاله يتعين علينا أن نعي أننا لو كنا في ظروفهم نفسها لما فعلنا ألا الشيء ذاته)).[105]

وبما أن الدراما تعد عرضاً عيانياً، فأنها تقدم حضورا أبديا لصورة الفعل وقت حدوثه[106]، فضلا عن قدرتها على استيعاب عدة مستويات لحركة الفعل معتمدة في ذلك على التعقيدات، والمفارقات، والمقارنات، وردود الأفعال المتباينة، فمجمل هذه العناصر والوسائل تولد سلسلة من التغيرات في التوازن، وأي تغيير فيها يشكل (حدثا) أو موقفا، فحبكة المسرحية تضم مجموعة من المواقف التي تنتجها التغيرات الرئيسية والثانوية، علما بأن كل تغير في التوازن يشتمل على مراحل ثلاثة هي: ترقب التغيير (أو التهيؤ له)، ومحاولة أحداث التغيير، ثم حدوث التغيير؛ ولأن حركة الفعل هي أوسع أو أكبر من حركة الحدث، لذا حركة الفعل – بشكل عام – فأنها جاءت متضمنة مراحل ثلاث هي شبيهة بالوحدة الأصغر (الحدث)؛ لكنها أكثر استيعابا منها، فهي تشتمل على مراحل: التهيؤ للفعل، ثم قيام الفعل، ومن ثم الأثر الناجم عن حدوث الفعل، وهذه المراحل يفترض أن لا تتوالى بصورة آلية، بقدر ما تأتي بصورة حيوية تسهم في تطور النسيج العام للحبكة.

ومن الجدير بالتنويه أن حركة الفعل لا تعني بالضرورة كثرة الحركة المادية، أو كثرة الضجيج، أو الضوضاء؛ فهذه العناصر قد تؤدي جزءً من وظيفة الفعل، غير

أنها لا تؤدي الوظيفة بأكملها، فلحركة الفعل جوانبها الشعورية والنفسية، التي هي الأخرى تؤدي أجزاء من وظيفة حركة الفعل الأساسية؛ التي تعمل على أعادة وتنظيم الوضعية الأساسية التي أختل التوازن فيها نتيجة اختلاف الإرادات وتصادمها، فأي التفاتة صغيرة أو همسة عابرة أو أحجاما للحظات أو ترددا صغيرا؛ يمكن أن يؤدي وظيفة في أحداث التغيير أو أعادة التوازن.[107]

ويمكن تمثيل حركة الفعل في المسرحية الجيدة بالموجة المائية المتجهة نحو ساحل البحر، تبدأ صغيرة، ثم ترتفع وتتسع في حركة مستمرة بين ارتفاع وهبوط، حتى تتكسر وتتحطم في أعلى نقطة عند الساحل، حيث تنحسر وتختفي نهائيا، فحركة الفعل تبدأ صغيرة الحجم ترتفع بصورة تدريجية، ثم تتضخم ويزداد ارتفاعها مع تراكم الأحداث والمواقف؛ حتى تصل إلى أقصى ارتفاع وحجم لها، وعند نقطة الذروة فأنها تنهار لتتوقف بعدها نهائيا، وفي هذا السياق يمكن تمثيل حركة الفعل داخل الحبكة، بعدة ظواهر طبيعية وفسلجية تجري بمجراها في التداخل والانفصال، من ذلك تمثيلها بحركة الفصول الأربعة، أو تداخل الليل بالنهار، أو حركات التنفس عند التوتر والاسترخاء، أو ضربات القلب في حالات الاضطراب النفسي أو العاطفي، كما يمكن مقارنتها بحركات القطعة السيمفونية التي تبدأ بحركة موسيقية هادئة، ثم تتلوها حركة تصعيد موسيقي، حتى تصل إلى أعلى درجات احتدامها، لتعود بعدها إلى الهدوء في الحركة الموسيقية الأخيرة.[108]

وتستطيع حركة الفعل – من خلال ديمومتها وأستمراريتها – أن تنقل كثيرا من المعاني والدلالات يفوق ما لا حصر له من المعاني والدلالات التي ينقلها السرد، فهي فضلا عما تقدمه من معلومات ضمنية، فأنها تشير بوضوح إلى الصلات بين الأحداث والأشخاص وتعطي شكلا محددا لحركة الفكرة وانتقالاتها، كما أنها تنقل – وبمسارات زمنية متداخلة – التفاعل الذي يحدث بين تلك العناصر[109]؛ لذلك يمكن النظر لحركة الفعل على أنها حركة تركيبية معقدة فيها من الاستمرارية والتوليد ما يؤهلها أن تضم عددا من الأزمات الصغيرة المتصاعدة؛ منشأةً عددا من التوازنات المتتالية للإرادات والرغبات القابلة للتغيير.

وإذ يؤكد (أرسطو) على أن الخيال لا يستطيع استيعاب أكثر من فعل واحد في حبكة المسرحية، وأن حركة هذا الفعل تقترن بتغير جوهري واحد هو ما يحدث

عند نقطة التحول والانقلاب، ويؤدي إلى تغير في المصائر والعلاقات واتجاه الفعل عكس مجراه الذي ابتدأ به[110]؛ فأن (ليسنج) يرى في حركة الفعل: سلسلة من الحركات الموجهة إلى هدف نهائي، وليس حركة واحدة؛ جمعها (هيغل) في حركة متحدة بذاتها لفعلٍ ورد فعل وصراع[111].

ومن المفيد التذكير بأن وحدة الفعل هذه؛ أمكن ملاحظتها في دعوات المحدثين بصيغ أخرى، إذ أنتقد (فورستر) نمو الحبكة خارج حدود الفعل، وأصر على أن تعمل شخصية البطل من خلال الفعل.. الفعل وحده الذي يعد - بحسب اعتقاده - تصويرا مباشرا للتصرفات والمواقف والخلجات العاطفية والنفسية؛ ذلك لأن أي تصرف وأي موقف وأي خلجة معلنة أو غير معلنة تعد بمثابة فعل بشري يصلح أن يعد فعلا دراميا في حالة دخوله عالم الدراما.

وهكذا تتسع حركة الفعل في المسرحية الحديثة لتشمل أنواع السلوك والقرارات والعلاقات المتبادلة؛ التي تعمل - بمجملها - على أظهار محور العمل المسرحي وجميع خصائصه[112].

مما تقدم يمكن الاستنتاج بأن حركة مراحل تطور حركة الفعل المسرحي تضم ما يأتي:

1- قرار تتخذه الشخصية (صانعة الفعل) يؤدي إلى اتخاذ الفعل مسارا معينا.
2- توتر في الحركة ينشأ؛ بسبب محاولة تنفيذ هذا القرار- سواء من خلال التصريح أو التوجه أو التلميح - من جهة؛ يقابله رد فعل من شخصية معينة أو شخصيات عدة من جهة أخرى، يؤدي هذا التوتر إلى خلخلة في التوازن الذي بدأت به الوضعية الاستهلالية؛ قبل نشوء هذا التوتر.
3- عقبات متوقعة أو غير متوقعة؛ تظهر بسبب اصطدام هذا القرار بإرادات الشخصيات المقابلة؛ يؤدي إلى ظهور بعض الأزمات.
4- تعقيد لحركة الفعل ناجم عن تعدد الأزمات وعرقلة لمسار تلك الحركة؛ يتطلب اتخاذ خطوة أو خطوات حاسمة، ما يؤدي إلى انتقال حركة الفعل إلى مستوىً أكثر تأزما.
5- نقطة تبلغ فيها حركة الفعل أعلى ارتفاعا وأشد توترا من غيرها؛ تنتج عن تصارع الإرادات فيما بينها بصورة مباشرة؛ إذ أن حركة الفعل - هنا -

تواجهها حركة رد فعل مباشرة، واتخاذ أي قرار – هنا – يصطدم برفض لتنفيذ القرار بشكل مباشر أيضا.

6- اتجاه مسار حركة الفعل وجهة أخرى؛ قد تكون عكسية أو مجاورة أو مقابلة، أو تكون امتدادا بالاتجاه عينه؛ بحسب ما تفضي إليه نقطة الاصطدام المباشرة، وفي بعض الأحيان يحدث توقف تام لمسار حركة الفعل؛ عند نقطة الاصطدام العظمى تلك؛ وذلك لاستنفاذ حركة الفعل كل طاقتها وحيويتها عند تلك النقطة.

7- وفي حالة استمرار حركة الفعل وعدم توقفها عند النقطة أعلاه؛ فأنها تنحو في المسرحية الكلاسيكية اتجاها عكسيا بشكل كامل؛ يؤدي إلى تغير كامل في المصائر، وانقلاب شامل في الوضعية الأساسية بالنسبة للمأساة، وإزاحة لها عن مكانها بالنسبة للملهاة، والانقلاب والإزاحة يحدثان على الشاكلة عينها في الدراما الشكسبيرية سواءً في المأساة أو الملهاة، أما في الدراما التنويرية وكذا في المسرحية الرومانسية؛ فأن حركة الفعل تتخذ اتجاها مجاورا أو مقاربا لاتجاهها الأول؛ دون إحداث تغير شامل في الوضعية الأساسية التي بدأت بها المسرحية؛ فكلا الصنفين يحققان نهاية مؤسسة على تحقيق مبدأ العدالة الشعرية التي تعمل على مكافأة الأخيار ومعاقبة الأشرار، بينما تميل الدراما الحديثة – في الغالب – إلى محاولة إحداث تغييرات جوهرية؛ قد تخل – بعض الشيء – بتوازن الوضعية الأساسية؛ غير أن الأخيرة – في العموم – تكون من القوة والصلابة؛ بحيث لا تتمكن تلك المحاولات التغيرية من تحقيق ما تصبو إليه؛ وذلك لعدم قدرة حركة الفعل – في الدراما الحديثة – على اختراق الوضعية الأساسية التي تتسم بالشمولية والأتساع.[113]

إن المراحل الأنفة يمكن تلمسها في عموم الدراما، ويمكن اعتمادها – نظريا – في دراسة عموم حركة الفعل الدرامي؛ مع الانتباه إلى أن تلك المراحل قابلة للإضافة أو الحذف أو التقديم أو التأخير؛ إ ذ أن التطبيقات العملية، قد تشهد – أحيانا –اختزالا لبعض المراحل أو إزاحة لبعضها أو تغير في تسلسلها، لكن المهم في هذه المراحل، أنها تمثل الدورة الكاملة لحركة الفعل الرئيس في المسرحية – بشكلٍ عام – وأن كل مرحلة من تلك المراحل يمكن أن تضم دورة صغيرة، على غرار

الدورة المتكاملة؛ أي أن بالإمكان – عموما – ملاحظة وجود قرار، وعقبة، وتأزم، وذروة في كل مرحلة على حدة، وملاحظة أن تلك الدورات الصغيرة تنتظم بشكل تأتي فيه كل واحدة منها أقصر من سابقتها زمنيا؛ لكن نقاط توترها وتأزمها: تصبح أكثر وضوحا وتحديدا؛ كلما أضطردت حركة الفعل باتجاه النقطة النهائية؛ حيث تكون الدورة الأخيرة منها، هي دورة الذروة التي تمثل تجميعا وتكثيفا لجميع النقاط الضاغطة السابقة.

الخصائص الأساسية لحركة الفعل:

تتميز حركة الفعل بخصائص أساسية تميزها عن غيرها من الحركات؛ أهمها:

1- الحركة والنشاط: من أولى معاني التي تدل عليها كلمة (الفعل) هي الحركة؛ والحركة – بحد ذاتها – نشاط فاعل، له قوانينه التي تنبع من ذاته وتتحكم في قدرته، والفعل في المسرحية يفترض حركة في اتجاه معين يهدف إلى تحقيق هدف ما، فهو يعد مسارا حركيا يتضمن انتقالات بين نقاط متعددة تشكل بمجموعها مساحة امتدادات الفعل، وهذه الانتقالات تسهم في تغير مواقع ومواقف الشخصيات والأحداث، كما تسهم في أحداث تغيرات ملحوظة في الوضعية الأساسية التي ينطلق منها الفعل، وهذه التغيرات التي يغطيها نشاط حركة الفعل؛ تكون تغيرات مادية ونفسية وعاطفية وسلوكية تحدث للشخصيات الرئيسية بصفة خاصة وبشكل مباشر وللشخصيات الثانوية بصفة عامة وبشكل مباشر أيضا أو غير مباشر أحيانا، فهي تحدد على وفق تأثير حركة الفعل على مجمل حركة الشخصيات، ومدى ارتباط أي شخصية منها بسيرورة الفعل، ومن هنا فأن قياس نشاط حركة الفعل، يمكن حسابه بمقدار قدرة حركة الفعل على تحقيق التغيير وأثر ذلك التغيير، ومقدار نشاط الحركة المضادة لحركة الفعل، إذ أن حركة الفعل تكافح – دائما – من أجل نهايتها المحددة سلفا؛ غير أنها تصطدم – في الغالب – بكفاح مضاد لها؛ يعوق حركتها ويحاول تغير اتجاهها.

2- التدفق والاستمرارية: منذ لحظة الانطلاق الأولى لحركة الفعل، فأنها تتدفق باستمرارية وسيولة تحفظ لها ديمومتها حتى النهاية؛ بقوة إزاحية؛ تعمل على

إزاحة العقبات التي تعترض سبيلها، وكلما تواصل الفعل في استمراريته، ولم ينقطع، مجتازا العقبات التي تعترضه، فأنه يحقق فاعلية الدراما وتدفقها؛ أما أذا انقطعت حركة الفعل أو توقفت لفترات محدودة أو غير محـدودة - بسـبب التعليقات أو السرد أو الوصف المكاني أو الزماني - فأن ذلك سيبعد الفعـل عن صفته الدرامية ويجعله قريبا من الملحمة، أما أذا توقفت حركـة الفعـل بسبب تصوير المشاعر والأحاسيس أو كثرة المناجيات الفردية، فأنه حينـذاك سيقترب من روحية التصوير في القصيدة الغنائية، وسيتوقف الباحـث - في موضع لاحق- لمناقشة تأثيرات المناجيات الفردية على التدفق الدرامي.

3- التنامي والتطور: تتميز حركة الفعل دون غيرها، بخاصية عـدم الثبـات أو الركود، وهي خاصية تمنح الفعل قدرة على توليد الطاقة اللازمة للتدفق، وهي طاقة ذاتية تشبه في إشتغالاتها؛ قوانين الطاقـة المتولـدة في آلات الاحتـراق الذاتي؛ التي تبدأ عند نقطة معينة؛ ثم تتصاعد بتعجيل متواصل إلى أن تصل إلى أعلى حالاتها تحريرا للطاقة؛ وفي حالة الدراما، فأن الطاقة الدرامية تصـل - أحيانا - إلى حالات انفجار قصوى.

4- الضغط والامتداد: وهي خاصية هامة من خصائص حركة الفعل، ذلك لأنها تفسر علاقة كل واقعة أو حادثة بغيرها من الوقائع والأحداث، فعندما يولـد أي حدث أو موقف ما توترا؛ فأنه يمتد ليؤثر على غيره متسببا بضغط يشـده باتجاه النهاية، ويولد تراكم الضغوطات على بعضها؛ وضعيات جديدة متوالية تهدف - أحيانا - إلى عرقلة حركة الفعل، غير أنها في كل الأحوال تشـكل امتدادات داخلية أو خارجية لحركة الفعل؛ وحتى في حالـة وجـود أفعـال ثانوية؛ فأن تلك الأفعال يفترض أن تسهم بالتعاون مع حركة الفعل الـرئيس بزيادة عدد التصادمات مولدة أعلى حالات الضغط التي يمكن لحركة الفعـل الوصول إليها.

5- الحشد والتركيز: من خصائص حركة الفعل الجديرة بالانتباه هـي خاصـية الحشد والتركيز؛ ذلك لأن الفعل الذي يتصف بالتركيز وتحشيد نقاط التوتر، يعد فعلا قادرا على توليد طاقات ضغط عالية، ويكـون فعـلا تقـل فيـه الامتدادات الخارجية - على وجه الخصوص- وتكثر فيـه فاعليـة الحشـد

والتركيز التي تسهم في زيادة الضغوط الداخلية؛ وتبعده عن الامتدادات الخارجية التي تبعد الفعل عن وظيفته الأساسية وتضيف مهمات أضافية، قد تعرقل استمرارية حركته وتدفقه؛ ففي المأساة - مثلا - يتم الحشد والتركيز بما يسهم في إبراز الخطأ التراجيدي وتحقيق وحدة الفعل، أما في الملهاة فأن التركيز الهزلي هو الذي يولد الحشد اللازم للفعل. ولقياس درجة التركيز والحشد الذي تحدثه حركة الفعل؛ يمكن ملاحظة ما تتسبب به تلك الخاصية من طاقة انفجارية قادرة على أحداث التغيير. ويمكن تشبيه خاصية الحشد والتركيز في حركة الفعل بالتوتر العاطفي الذي يحدث للإنسان بين الحين والأخر، أما الآثار الخارجية التي تحدثها تلك الخاصية؛ فيمكن تشبيهها بالإزعاج الاجتماعي المحيط بالإنسان الذي يعاني من التوتر.

6- حتمية الحدوث: من الخصائص المميزة لحركة الفعل المسرحي عن غيرها من حركة الأفعال في الأجناس الأدبية الأخرى هي: حتمية الحدوث وحضورها الماثل أمام المتلقين؛ وسواء كانت حركة الفعل خارجية أو داخلية، مادية أم وجدانية أم ذهنية؛ فلابد من أن تحدث وتُرى في نطاق الزمن المسرحي الحاضر والماثل لأن الدراما هي فن زماني؛ وحتى في حالة وجود تداخل في المستويات الزمانية - كما في الدراما التعبيرية - أو تداخل في مستويات حركة الفعل - كما في مسرحيات المرآة أو القناع - فأن حركة الفعل تجعل بجمل الأحداث الماضية أو المستقبلية؛ جزءً من الحاضر الماثل أمام المتلقين. ويرى الباحث أن على المؤلفين المسرحيين الابتعاد عن أجراء حركة أفعالهم خارج المسرح، وإطلاع المتلقين عليها المتلقين سردا أو رواية؛ فذاك ما يجعل تأثير الفعل ضعيفا بوصفه يأتي أخبارا؛ فتصبح احتمالات تصديقه أو الوثوق به ضعيفة هي الأخرى؛ لكن الفعل الذي يحدث أمام المتلقين بما تمليه خاصية الحتمية؛ يعد أكثر تأثيرا على المتلقين، وتعد أمكانية التصديق والوثوق به أكبر بكثير من الفعل الذي ورد أخبارا.[114]

يتبين مما تقدم أن خواص حركة تمثل - أجمالا - جوهر حركة حبكة المسرحية؛ ذلك لأن المسرحية الحقيقية هي ((بناء له أبعاده الثلاثة، إنها ذلك الأدب الذي يمشي ويتكلم أمام أنظارنا))[115]؛ فكل حدث مهما كان متناهيا في الصغر

يمكن أن تصبح له دلالات كبيرة وتأثيرات شاملة بعد حين، نذكر منها على سبيل المثال ما يأتي:

أ- صمت (هاملت) وتلفعه بالسواد وسط بلاط يطفح بالبشر والاحتفال.[116]

ب- طيبة (بروتس) وتلطفه مع (كاشياس).

ج- قبول (بروتس) طلب (أنتوني) إلقاء كلمة تأبينية على جثة (يوليوس قيصر)[117]

د- سقوط المنديل من دزدمونة - سهواً - واحتفاظ (أميليا) به.[118]

من جانب أخر، فغني عن القول بأن حيوية الفعل هي التي تؤدي إلى تصادم الإرادات وتوليد الصراع، وهي التي تحفظ للمسرحية مكانتها الدرامية؛ ذلك لأن أي تمييز بين مسرحية درامية أرسطية، وأخرى غير أرسطية (ملحمية، أو تسجيلية)، لابد أن ينطلق أولا من حركة الفعل الرئيس، والأفعال المساعدة له؛ ففي المسرحية الأرسطية تأتي كل نقاط الفعل حاملة لوظيفة درامية مهمة تحث على ديمومة حيوية الفعل، حتى وإن ضمت تلك النقاط سردا لأحداث ماضية، أما في المسرحية اللاأرسطية فأن كثيرا من مواقف المسرحية ومشاهدها والنقاط المميزة تحمل وظائف غير درامية، في الغالب ما تكون فكرية أو ذهنية، لذلك فأن المسرحية الأرسطية تعد (كلية الحركة) لأنها مبنية على التصادم المستمر والمتوالي، في حين أن المسرحية اللاأرسطية تعد (كلية الأهداف) لأنها تسعى في الدرجة الأولى إلى تحقيق الأهداف الكلية للمجتمع، حيث أنها تركز على الأهداف الفكرية والاجتماعية والأخلاقية؛ أكثر من اهتمامها بالأهداف الدرامية؛ حتى تراها تغيب حركة الفعل أحيانا، أو تجعلها ثانوية؛ لا أهمية لها، وفي هذه الحالة تغيب الدراما ويحضر بديلا عنها السرد الروائي أو الملحمي، وهو ما يمكن ملاحظته بوضوح في المسرحيات الملحمية.[119]

والسؤال الذي يمكن أثارته - هنا - هل تعد المناجاة جزءً من الفعل الدرامي؛ أم أنها تعمل على إيقاف تدفق الفعل الدرامي؟، وللإجابة عن هذا السؤال يرى الباحث: أن المناجاة في أفضل نماذجها تعبر عن نوايا ورغبات في طريقها للتكون، أي أن المناجاة تعد مناقشة للاستعدادات والإمكانات والخطط؛ تحدث قبل التنفيذ، وبذلك فأن بالإمكان عدها تمهيداً لتغيير منتظر؛ بمعنى أنها فعل في طور الأعداد؛

وحتى إن اتخذت الشخصية – في مناجاتها – قراراً أو عزماً؛ فأن تنفيذ هذا القرار أو العزم – أو حتى عدم تنفيذه أو الفشل في تنفيذه – سيأتي لاحقاً، فالفعل في حالة المناجاة يدور في حلقة مغلقة هي ذهن الشخصية، وأن نشاطه يكون محدودا، أو مسجونا داخل الذهن، وأن هذا النشاط لا ينطلق ألا عندما تنفذ الشخصية قرارها أو عزمها، بمعنى أن قرارات المناجاة إذا دخلت حيز التنفيذ فأنها تنتمي إلى الدراما وتكون جزءً من حركة الفعل، أما أذا بقت المناجاة مجرد سردا للخواطر و لم تدخل حيز التنفيذ أو محاولة التنفيذ؛ فأنها ستبقى بعيدة عن الدراما؛ وعند ذاك فأنها تقترب – في أحسن أحوالها – إلى الشعر، وعليه فأن المناجاة كلما جاءت قصيرة ومكثفة وتحتوي قرارات يلحقها تنفيذ، كانت فاعلة دراميا وزادت من حيوية الفعل [120]، أما أذا طالت وجاءت مسهبة وصفية خالية من القرارات؛ فأنها تصبح فائضة لا جدوى ترتجى منها.

ولتمييز حركة الفعل داخل حبكة المسرحية، فمن الممكن تأشير هذه الحركة بحسب الاتجاهات والمذاهب المسرحية؛ على الوجه الآتي:

1- حركة الفعل في المسرحية الكلاسيكية:

تمسكت حركة الفعل في المسرحية الكلاسيكية – القديمة منها والحديثة – بوحدة الفعل **الواحد**، فكان أي وجود لحركة فعل ثانوي أو وجود لأي حدث صغير؛ يعد خروجا عن القواعد العامة[121]، لذلك كان الفعل في الدراما الإغريقية والكلاسيكية فعلا واحدا؛ يتوحد فيه الجانبان المادي والنفسي ويمتزجان امتزاجا تاما؛ بحيث يبدو أن الثاني جزءً من الأول، يتجه بحركته إلى الخارج دائما؛ موحدا إياها بحركة الأول؛ وإذا كانت الكلاسيكية الحديثة قد اهتمت بالعواطف والرغبات الداخلية التي تعمل على إحداث تصادمات داخلية؛ فإن اهتمامها ذلك؛ كان منصبا – في المقام الأول – على دفع الفعل في جانبه الخارجي إلى أمام.

2- حركة الفعل في الدراما الشكسبيرية:

في هذه الدراما يمكن تمييز الجانبين المادي والنفسي كلا على حدة، حيث تتناوب حركة الجانبين بالارتفاع والهبوط أثناء السياق العام لحركة المسرحية؛ فتارة

تهيمن حركة الجانب المادية، وتارة تهيمن حركة الجانب النفسي، وفي لحظات الاحتدام القصوى (الأزمات والذرى)؛ يلتحم الجانبان مع بعضهما ليشكلا قوة فاعلة ذات طاقة هائلة تقلب الموازين محدثة التغيير.

ونظرا لدخول أفعال ثانوية في هذه الدراما، فأن حركة الفعل الرئيس لا تتخذ شكلها النهائي نتيجة لتصرف حاسم يقوم به البطل حسب؛ بل أنها تتخذ شكلها النهائي من إجمالي التنوع الذي تزخر به حركة الأحداث مجتمعة.

ويلاحظ أن الفعل الثانوي في الدراما الشكسبيرية؛ يتسم بطابعه المستقل في لحظة ظهوره الأولى؛ إلا أنه يلتحم تدريجا بحركة الفعل الرئيس ويساهم في أنجاز مهمات التصادم الأساسية فيما بعد؛ فالوظيفة الأولى للفعل الثانوي في هذه الدراما، تكون الكشف عن سعة وقوة تأثير هذا التصادم، والوظيفة الثانية له هي تقوية الفعل الرئيس وزيادة سعته وهيمنة لتأثيره.[122]

3- حركة الفعل في المسرحية الرومانسية:

جرى في المسرحية الرومانسية توسيع وامتداد في حركة الفعل الرئيسي، فأصبحت وحدة الفعل لا تتحقق من خلال الفعل الواحد المفرد؛ بل تتحقق من خلال التفرعات وتنوع الاتجاهات وكثرة الامتدادات التي تفضي في النهاية إلى نتيجة واحدة، حيث تتحدد كل خطوط حركة الفعل الفرعية والجانبية والممتدة بحركة الفعل الرئيسي، وهذا يعني أن تكامل وحدة الفعل في المسرحية الرومانسية يشتمل على كل ما يحدث من أختلالات أو تغيرات في التوازن؛ فليس مهما – هنا – أن يكون الفعل واحدا؛ أو يتضمن أفعالا ثانوية تتبعه؛ بل أن الأهم هو أن تصب جميع الأفعال – رئيسية كانت أو ثانوية – في مجرى فعل مهيمن تساعد التفرعات والامتدادات على تطوره وتقويته وزيادة تعقيده؛ لتذوب فيه وتختفي قرب النهاية مشكلة الوحدة اللازمة له.

ونظرا لاقتراب المسرحية الرومانسية من روحية القصيدة الغنائية العاطفية؛ فأنها عملت على إخضاع معطيات الجانب الخارجي لحركة الفعل إلى مهيمنات الجانب الداخلي (النفسي والوجداني)، على العكس من توجهات حركة الفعل في المسرحية الكلاسيكية؛ إذ كانت معطيات الجانب الداخلي تنمو داخل مهيمنات

الجانب الخارجي، فتعمل على تنشيط فاعليته وتزيد من تعقيده؛ لذا فأن المهيمن في حركة الفعل الرومانسي هو طغيان الجانب الداخلي منه.

إن توسيع حركة الفعل وامتداداته الخارجية وتفرعاته الثانوية؛ أدى إلى دخول عنصر ملحمي في المسرحية الرومانسية؛ وهو ما يمكن ملاحظته في المشاهد التي تضم مجاميع بشرية تحتشد في موقف معين وفي مكان واحد؛ لكنها سرعان ما تنفض وتختفي وينُسى دورها بعد حين، كما في مسرحيات (شيللر): (اللصوص) و(وليم تل)؛ [123] حيث لا يمتزج هذا العنصر امتزاجا حقيقيا مع حركة الفعل الرئيسية؛ بل يبقى مجرد خلفية للأحداث؛ لا تلعب دورا حاسما في الأحداث – على غرار الدور الذي تلعبه الجوقة في المسرحية الكلاسيكية القديمة – بل أن التركيز في المسرحية الرومانسية يتم على تأكيد حركة الفعل الحاضر، بغض النظر عن الخلفية التاريخية له[124].

4- حركة الفعل في المسرحية الحديثة:

امتازت حركة الفعل في المسرحية الحديثة – عموما – بتركيزها على الجانب الداخلي (النفسي بصفة خاصة)، وجاء ذلك على حساب الجانب المادي (الخارجي) لحركة الفعل، وذلك تأثرا بنظريات علم النفس الحديثة التي ألقت بظلالها على مجمل حركة الأدب بشكل عام، والدراما بشكل خاص، وتنوع هذا التأثر بصور مختلفة تنوعت بحسب أساليب واتجاهات المسرح الحديث، وعلى الوجه الأتي:

أ- حركة الفعل المسرحية الواقعية والطبيعية: إن السمة المهيمنة في حركة الفعل في المسرحية الواقعية والطبيعية هي سمة التكثيف والتركيز على الجانب الداخلي من الحركة، التي تعمل باستمرار على الكشف الدائم عن الجانب النفسي المخبوء؛ الذي يتم الإعلان عنه في مواقف ولحظات عصيبة أو حرجة يمر بها الفعل؛ على أن حركة هذا الجانب لا تعوق أو تعرقل حركة الجانب المادي؛ بل تتفاعل معها تفاعلا صميما وتدفعا نحو وجهة حتمية واحدة تتشابك فيها الأحداث المترابطة التي يتوقف حدوث بعضها على حدوث الأخر، مفضية إلى ضم الجانبين المادي والنفسي إلى بعضهما بقوة، بعملية هي

أشبه بعملية (برم الحبل)، وتتسم حركة الفعل في المسرحية الواقعية بأنواعها المتعددة – عدا الواقعية الاشتراكية – بوجود محاولات متكررة للتصالح مع الوضعية الأساسية والانسجام معها؛ إلا أن تلك المحاولات تبوء بالفشل؛ الأمر الذي يجعل حركة الفعل تتخذ مسارا أخر بارتدادها إلى الداخل مرارا متعددة، ما يؤدي إلى انطلاقها – بصورة عنيفة – إلى الخارج عند نقطة الذروة.

ب- حركة الفعل في المسرحية الرمزية: أنكرت المسرحية الرمزية قيمة الفعل المادية، وعملت على أضعاف حركته أو اختزالها أو إخفائها أو إظمارها، كما أنها أنكرت من جانب أخر؛ القيمة العاطفية والوجدانية للفعل، جاعلة من الفعل نشاطا فكريا رياضيا لا يثير ولا يستفز؛ مجردة إياه من خواص الضغط والنشاط والتنامي؛ وبذلك فأنها أفقدت حركة الحبكة من سمات التوتر والترقب والتشويق، وفي أغلب الأحوال وجدت الرمزية في الحركة المختفية للفعل النفسي وسيلة لإخفاء ما ترمي إليه؛ بوصفها أحدى أكثر الوسائل حيوية لتحريك الذهن وتركيز الانتباه، حيث تكثر التساؤلات والألغاز والمضامين الضامرة التي تحتاج إلى تأمل وتفسير وتأويل.

ج- حركة الفعل في المسرحية التعبيرية: إن حركة الفعل في المسرحية التعبيرية تنتج خيارا بين أمرين: الأول يتمثل بالحيوية الظاهرية لاندفاع الفعل، والثاني يتمثل بالصمود الراسخ للوضعية الأساسية الصلدة التي لا يمكن اختراقها أو زحزحتها أو خلخلتها بأي حال من الأحوال؛ ويتحرك الخيار المذكور على امتداد حركة الفعل، لكنه لا يتطور، ولا يتغير؛ بل يظل يكرر مساره، بصورة تكرار مستمر يائس في كل مشهد أو لوحة من المسرحية التعبيرية؛ والسبب في ذلك هو استحالة أحداث أي أخلال في الوضعية الأساسية القائمة؛ التي يبدو أن أي محاولة لتحطيمها تعد ضربا من الأوهام.

د- حركة الفعل في المسرحية الملحمية: إن وجود حبكات متعددة في المسرحية الملحمية؛ جعل حركة الفعل تتوزع على جملة الأحداث الواردة في الحبكات

المتعددة؛ التي تبدو مستقلة عن بعضها ظاهريا؛ إ ذ يبدو أن كل حبكة تختص بمشهد أو عدة مشاهد لها حدثها الخاص، يظُهر نفسه ثم يختفي بانتهاء تلك المشاهد، ليظهر بعدها فاصل يعمل على شحذ الانتباه والترقب لديمومة عمل الوظيفة الأيقاظية التي تهدف إليها المسرحية الملحمية؛ لذا فأن بناء حركة الفعل في هذا الصنف من المسرحيات يتم على وفق مبدأ التراكم الذهني للتأثيرات المتنوعة للأحداث، التي تتزايد أثناء الفواصل والتوقفات بين المشاهد؛ سامحة لتيار ذهني بالانطلاق بغزارة وتدفق كبيرين عند النهاية؛ فلا وجود – هنا – لتطور خطي أو تصاعدي لحركة الفعل؛ بل يلاحظ وجود تطور يتكون على شكل منحنيات؛ يخص كل منحنى منها واحدة من الحبكات المتعددة؛ ومن مجموع تلك المنحنيات تتشكل حركة الفعل العامة للمسرحية الملحمية.[ ]

هـ– حركة الفعل في دراما العبث واللامعقول: يتم التركيز في هذه الدراما على ما يعتمل في دواخل الشخصيات من متغيرات نفسية ووجدانية وذهنية متقلبة، وما يخطر على بالها من أفكار متناقضة، دون أن تؤدي تلك المتغيرات والتقلبات والتناقضات إلى إحداث تداخل أو تصادم واضح بين الإرادات، أو بين الإرادات الإنسانية والظروف المحيطة بها؛ وهذا ما يعطل قيام أي حركة أو نشاط واضح للفعل؛ بل أن حركة الفعل تكثف نفسها في موقف واحد تدور في كنفه، ويتمثل هذا الموقف بالكشف المتوالي عن إحباطات الشخصية المركزية، أو الشخصيات الرئيسية، مظهرا عجزها وخوفها وجزعها مما تمر به؛ بمعنى أن حركة الفعل تدور– غالبا – في ذهن الشخصية أو داخل ذهنها؛ وبذلك فأنها تدور في دائرة مغلقة، ولا تتبع التطور التصاعدي أو التراكمي المعهودان، وهذا ما يبعد هذا الصنف من المسرحيات عن الدراما ويقربها من (تيار اللاوعي)، حيث لا وجود لتقدم مضطرد، ولا وجود لإرادات متصادمة أو رغبات متعارضة، وبذلك يضمر الفعل أو يتوقف أو يتعطل؛ لعدم وجود أي مواقف تؤدي إلى إحداث متغيرات في التوازن، فتكون صورة حركة الفعل: دائرة مغلقة على نفسها في حيز ضيق، يقتصر على كشف عشوائي للجانب الداخلي من الفعل الإنساني.[125]

• **من مشكلات حركة الفعل في المسرحية الحديثة:**

من خلال فحص عشرات النماذج من النصوص المسرحية العالمية والعربية الحديثة؛ تبين للباحث وجود بعض الإشكالات التي تمثل تحديات لبناء حركة الفعل في المسرحية بناءً محكما، ومن هذه الإشكالات التي تمكن الباحث من تشخصيها مايأتي:

1- وجود مسافة واسعة بين محفزات حركة الفعل في جانبه الخارجي، وبين محفزات حركة الفعل في جانبه الداخلي؛ ما يؤدي – أحيانا – إلى توسيع أو طغيان أحد الجوانب على الآخر؛ بحسب قوة المحفزات التي أثارته، ما يجعل المسرحية أما أن تميل إلى الجفاف أو الخشونة بسبب طغيان الجانب المادي، أو تميل إلى القسوة والمبالغة في أظهار الأنثيالات النفسية، ما يجعلها تقترب من الميلودراما، ولاسيما في نصوص المونودراما.

2- إن القرارات التي يتم اتخاذها في مرحلة التهيؤ؛ تتخذ شكلا اندفاعيا – أحيانا – غير أنها لا تجد فرصة للتنفيذ فيما بعد، أو أن التنفيذ يكون أقل مستوىً من القرار نفسه، ما يؤدي إلى ضعف في حبكة المسرحية.

3- إن بعض نقاط الحسم في حركة الفعل، التي يفترض أن تظهر في اللحظات المثيرة جدا (الأزمات، الذرى)، تأتي – في الغالب – من خارج حركة الفعل، ما يؤدي إلى أضعاف حبكة المسرحية، لأن أغلب الأسئلة التي تثيرها حركة المسرحية – في هذه الحالة – تأتي أجوبتها بالوسيلة المصطنعة المعروفة (الآله من الآلة)، بمعنى أن الحل يكون حلا مفروضا على حركة المسرحية، لحدوث شرخ بين السبب والأثر.

4- إن مبدأ حركة الفعل في حبكة المسرحية الحديثة – عموما – يغلب عليه طابع التجميع والتراكم والحشد، مبتعدا بذلك عن مبدأ التطور والنمو الناتج عن سلسلة من العلاقات السببية المبررة، لذلك تفتقر المسرحية الحديثة – أحيانا – إلى التوتر والشحن العاطفي، وتميل إلى إحلال الأيقاظ الذهني بدلا عن التعاطف النفسي.

د- حركة الزمن:

إن وحدة الزمن ومجالها الحيوي تمثل واحدة من أبرز سمات النوع الدرامي التي لم تحظَ بدراسات وافية؛ مع أنها تمثل ركيزة مهمة من ركائز الدراما التي تميل بطبيعتها إلى التكثيف والاختزال، فجوهر الحدث الدرامي يتحدد - بشكل خاص - من خلال الكشف عن لحظة الفعل الحاضرة المتضمنة لامتداداتها الزمنية في الماضي والمستقبل ((فإذا كانت الأحداث المصورة في الدراما وقعت في بحر يوم واحد، أو أن الفترة الفاصلة بين ما يحدث في الفصل الأول والفصل الثاني قد استغرقت أعواما كاملة، ففي كلتا الحالتين لابد لكل دراما مراعاة الوحدة أو (أذا أردنا الدقة) تداخل الأزمان - كذا - وهذا يعني لابد أن يجري الكشف خلال اللحظة الحاضرة في الدراما عن كل ماضي اللحظة السابقة على هذه اللحظة التي بين أيدينا بالذات وعن آفاقها في المستقبل، أي عن تلك النتائج، وعن تلك المفاهيم الخاصة بالحدث والتي تتكشف من خلال تطوره وتمتد بعيدا إلى الحد الذي لم تتوقعه الوضعية الأساسية))[126] لذا يمكن القول أن بإمكان كل نص مسرحي أن يبتدع وحدة زمنية قائمة بذاتها؛ لا علاقة لها بزمن النصوص الأخرى، كما يمكن القول بأن حبكة النص المسرحي لا تكمن أهميتها بحركة الفكرة والفعل والشخصية فحسب؛ بل تستند في تطورها وبناء شكلها الخاص على تعاملها مع حركة الزمن الخاصة بها.

لقد أدرك الفلاسفة والكتاب الإغريق حقيقة الزمن وأهميته، منذ زمن بعيد؛ مثلما أدركوا خطورته؛ عندما نظروا إليه على أنه يشكل تهديدا لحياة الإنسان، إذ وصفه (أرسطو) على أنه أحكم الحكماء لقدرته على كشف وفضح كل شيء، بينما ذهب (سولون) إلى أن الزمن يظهر جوهر وحقيقة الأشياء، أما (سيموندس) فتصوره كائنا له أسنان قوية تمزق كل شيء، في حين جعله (يوربيدس) والدا للعدالة، وعده البلسم الذي يشفي الجراح، أما (سوفوكليس) فقد تصوره كائنا يلد الأيام والليالي.[127] وأستمر الزمن يسير في الأدب- كما في الحياة - بشكله المتوالي الممتد عبر الحقب التاريخية؛ إلى أن حدثت التغيرات الحضارية الكبيرة في مطلع القرن التاسع عشر، التي استمرت، ولا زالت مستمرة، وستبقى مستمرة دون توقف، بدءً من الثورة الصناعية والثورات السياسية والاقتصادية التي أعقبتها؛ مرورا

بالحروب الكونية، وما صاحب تلك الأحداث من متغيرات فكرية جذرية أدت إلى تكثيف حياة الإنسان، محاصرة إياه بجملة متنوعة من التراكمات التفصيلية التي لا حصر لها، من جانب أخر فقد أسهمت المخترعات والمبتكرات الحديثة (وسائط النقل الحديثة، الأقمار الصناعية، اللاسلكي، دوائر الاتصالات المفتوحة والمغلقة، المايكروويف، أجهزة الحاسوب، شبكات المعلومات العنكبوتية، الهواتف الخلوية... وغيرها) في زيادة تكثيف الزمن واختزاله؛ وعزلت أولئك الناس الذين لم يألفوا أو يتفاعلوا مع كل تلك المتغيرات؛ فعملت على تجاوزهم تاركة إياهم يعيشون في زمن مضى، بالرغم من وجودهم الفعلي في الزمن الحاضر؛ أما الذين تفاعلوا مع تلك المتغيرات وتعاملوا معها وأفادوا منها؛ فأنهم استطاعوا أن يعيشوا زمنهم وينتفعوا منه، مع أنهم استمروا بصراع دائم معه، بقصد ديمومة الحياة وعدم فقدان أي فرصة زمنية منه؛ في حين سابق آخرون الزمن وتحدوه بتصميم، واستطاعوا أن ينفذوا إلى المستقبل، ليخرجوا بتطلعات عن تقدم منتظر؛ أولئك هم المبدعون والمخترعون والمكتشفون والفنانون والأدباء؛ فهؤلاء اخترقوا الزمن وخالفوا قوانينه؛ وعمل بعضهم على تسريعه وزيادة تدفقه؛ بحيث أنهم استشرفوا حقبا زمنية مستقبلية بعيدة، مع أنهم لازالوا يعيشون الحاضر؛ وسواء نظر هؤلاء إلى المستقبل البعيد نظرة متفائلة أو متشائمة؛ فأنهم في كل الأحوال سبقوا معاصريهم برؤية المستقبل.[128]

وإذا كان ينظر- سابقا - إلى مرور الزمن وحركته مقترنان بمبدأ اللارجعة - حيث يسير الزمن باتجاه واحد منطلقا إلى أمام دائما، ولا رجوع فيه إلى وراء أبداً - وهو السبب الذي حال دون نكوص الإنسان وإزالة أرادته وقتذاك[129]- فأن النظرة الحديثة إلى حركة الزمن بدأت ترى أن خبرات الفرد المنسقة في سلسلة من الأحداث؛ التي تبدو وكأنها منتظمة على وفق معيار الـ "ما قبل" والـ "ما بعد" الانبساطي، أو المتقدم والمتأخر، أو السابق واللاحق، فأن الحقيقة هي غير ذلك بالمرة؛ لأن الخبرات بدأت تشهد قفزات مفاجئة يتم إدراكها بنسب متفاوتة بين البشر؛ فمنهم من يحتاج إلى سنين عديدة كي يدرك خبرات حياتية ما، وبعضهم لا يحتاج إلى إدراكها ألا أياما أو شهورا قليلة، لذلك أصبح لكل فرد زمنه الخاص به، أو زمنه الشخصي أو الذاتي، وهو زمن نسبي لا سبيل لقياسه.[130]

وهكذا بدأت مع مطلع القرن العشرين عملية إزالة مظاهر انبساط الزمن ومتواليته الثلاثية " ماضي – حاضر – مستقبل"، وبدأ الزمن يتخذ مسارا جديدا؛ سماته الأساسية: الاختزال والتكثيف والتوتر، فأصبح الذي يعيش سنة واحدة في هذا المسار الجديد؛ وكأنه عاش عشرات سنين في قرون مضت، وظهر ما يسمى (الصراع الزمني) الناجم عن تعقيد تفاصيل الحياة ومظاهرها، وعاد البعض إلى التفكير بالماضي كرد فعل للخوف الذي أعترى الإنسان وهو يعيش صراعا قاسيا مع الحياة، أما الذين اخترقوا الزمن ونفذوا إلى المستقبل؛ فأن بعضهم أصيب بما يسمى (التشنج الحضاري) لعدم مقدرة الحاضر على إشباع طموحاتهم؛ بينما سقط آخرون بين شقي الرحى، إذ لم يعد أمامهم ألا أمرا من أمرين: أما الحنين إلى الزمن المنبسط الممتد، أو التفاعل مع الزمن المكثف الجديد، فراحوا يتحدثون عن الألم والضياع والاغتراب في حيرة لا فكاك منها[131]. لذلك كثر التفكير بما يسمى (التمزق الزمني)؛ بخاصة في الأدب والفن؛ حيث ظهرت العديد من المحاولات الأدبية والفنية للحاق بالزمن الجديد، في سعي للانسجام مع المتغيرات الحضارية والتكنولوجية المتسارعة، ومن تلك المحاولات؛ محاولة قراءة الزمن؛ قراءة مغايرة؛ يتم فيها عزل وتمييز العناصر والعلاقات الزمنية وتحديد وظائفها؛ بغية فهمها وأدراك خواصها الجوهرية الفاعلة؛ فبدأ الحديث عما يسمى (التراتب الزمني) داخل النصوص، وهو ما يتطلب المقارنة بين زمن حركة الأحداث وبين زمنها داخل حبكة النص؛ بخاصة في الرواية والمسرحية، فالأول يتعلق بالزمن الذي يستغرقه حدوث الأحداث، والثاني يتعلق بترتيب تدفق تلك الأحداث زمنيا في حبكة النص؛ وهو ترتيب أو تركيب زمني ذهني؛ ينتج تركيبا زمنيا آخر عند التلقي، يمكن تسميته (زمن التلقي)، وهو زمن ذو مستويات تتصف بعدم الثبات وتتغير بتغير ظروف التلقي، فضلا عن تغيرها بين متلقٍ وآخر، إذ يلحظ في الدراما أن مستويات زمن التلقي تختلف بين النص والعرض، فضلا على أن المعلومات التي تقدمها المسرحية تتمظهر في النص أو العرض على شكل علامات منتشرة بين حيثيات النص أو العرض؛ وهي لا ترسل إلى المتلقي دفعة واحدة، فالصورة النهائية للماهية الزمنية الخاصة بالمسرحية – سواء كانت نصا أو عرضا – لا تتضح ألا عند انتهاء النص أو العرض.[132]

إن الزمن في المسرحية ينضم إلى قرائنه الزمنية في السرد القديم والقصة والملحمة بوصفها فنونا متحركة تحدث في الزمن[133]، إلا أنها تختلف - أي المسرحية - عن غيرها لاشتمالها على زمن مضاف هو (زمن العرض) الذي تحدده ظروف إخراج العرض المسرحي وإنتاجه، فضلا عن نمط الإيقاع الذي يتعامل به مخرج المسرحية، فأحيانا يعمد بعض المخرجين إلى حذف مقاطع من نص المسرحية، ما يؤثر في زمن العرض ويعمل على ضغطه، وأحيانا يعمد آخرون على مد بعض اللحظات الزمنية، ما يجعل العرض يستغرق وقتا أطول؛ مضيفا زمنا جديدا إليه، وينحو آخرون إلى تسريع إيقاع العرض أو أبطائه؛ ما يسهم في تقليص الزمن أو مده، وقد أثبتت التجربة: أن عرض المسرحية الواحدة؛ يمكن أن يختلف زمنه - ولو بشكل يسير- إذا تعددت أيام العرض؛ وسر الاختلاف يعود إلى عاملين هما الممثل والمتلقين؛ فكلما كان اهتمام المشاهدين مشدودا ومتفاعلا مع العرض؛ أدى ذلك إلى شحذ الممثلين لأقصى طاقاتهم وظهورهم في أفضل حالاتهم فعالية ونشاطا، ما يسهم - بشكل ما - إلى شد أطراف العرض وجعله يستغرق زمنا أقصر؛ أما أذا كان اهتمام المشاهدين فاترا أو متراخيا وغير متفاعل مع العرض، فذاك يؤدي إلى فتور الممثلين وتراخيهم في الأداء، ما يفضي في النهاية إلى إضافة بعض الدقائق التي تزيد من زمن العرض. من جهة ثانية فان زمن قراءة نص المسرحية يختلف عن زمن قراءة نصوص بقية الأجناس الأدبية؛ ذلك لأن قراءة المسرحية تتطلب تركيزا والماماً تاماً بكل تفاصيل العلاقات المتشابكة بين الشخصيات والأحداث وحركة الفعل ومتغيرات الصراع، وقد أثبتت التجربة الخاصة بالباحث أن أفضل زمن لقراءة المسرحية واستيعابها: هو قراءتها في جلسة واحدة لا تزيد على الساعات الثلاث، وعدم قراءتها في جلسات متعددة، لأن الجلسات المتعددة والمتباعدة ستضعف الاهتمام وتشتت الانتباه وتفقد التركيز، وتؤدي إلى نسيان العديد من التفاصيل المهمة التي تعين القارئ على فهم واستيعاب المسرحية؛ ذلك لأن ((التركيب الزمني للدراما هو تتابع حاضر مطلق؛ ففيها لا يظهر للعيان سوى اللحظة... المتجهة بالطبع نحو المستقبل والمحطمة نفسها لصالح اللحظة المستقبلية))[134]، فإذا ضعف الاهتمام، أو تشتت الانتباه، أو فقد التركيز عند قراءة الدراما؛ فأن ذلك يعني توقف الزمن أو تشتته أو فقدانه نهائيا وعندها يصبح من العسير متابعة تدفق المسرحية والإمساك بحركتها العامة.

وبما أن فن المسرح هو فن التركيز والتكثيف والاختزال؛ فان ذلك يتطلب عناية فائقة في التعامل مع الزمن لضمان تدفقه؛ ففقدان الزمن أو توقفه يعني عدم تطور الحبكة، وركود المسرحية وتراخيها؛ أو موت الحركة فيها؛ ذلك لأنها على هذه الشاكلة؛ تبقى تدور حول نقطة معينة لا تستطيع تجاوزها، وهذه واحدة من إشكاليات بنية مسرحيات العبث واللامعقول؛ التي تميل إلى أن تكون أدبا سكونياً لكثرة استخدامها أسلوب التداعي الحر؛ وهو ما يبعدها عن الدراما ويقربها من الشعر، ومما تقدم يمكن القول: بأنه كلما كانت المسرحية ممعنة في الاقتصاد؛ مبتعدة عن الاستطرادات الذهنية، مركزة على الحركة، فأنها تستغرق وقتا أقصر، ويكون إيقاعها أسرع، ليصبح الاهتمام بها أكثر[135]؛ لذلك يصف (بسفيلد الأبن) مسرحية (أنتيجونا) للإغريقي (سوفوكليس) بأنها خير نموذج يحتذى في الاقتصاد والتركيز، لأنها تجري في زمن مضغوط للغاية أولا، ولأن فعلها دائم التدفق والاستمرارية حتى النهاية ثانيا، ما يجعلها تحتوي ضغطا رهيبا للانفعالات النفسية يحدث في زمن محدود[136].

من جهة أخرى؛ فأن عوامل التكثيف والتركيز والاختزال؛ تضطر المؤلف المسرحي على التعجيل بالكشف عن مشكلة مسرحيته منذ الاستهلال الأول لها؛ إذ أنه – على خلاف الروائي – لا يمتلك الحرية الزمنية التي تتيح له الدخول في امتدادات عرضية؛ بل أن الزمن يضغط عليه ويجعله محددا بوقت معين لا يستطيع تجاوزه، لذلك تبدو حدود الزمن – في الدراما – صارمة لا تسمح للمؤلف أن يبدد الوقت بتفاصيل صغيرة يكثر ورودها في الرواية؛ بل يتطلب الضغط الزمني في الدراما سرد المؤلف سردا سريعا وبطريقة موجزة مقنعة أهم خطوط مشكلته، فالاقتصاد في الدراما هو جوهر التوقيت، والزمن يكشف عن نفسه من خلال التغيير، وبهذا المفهوم عالجت كل المآسي الزمن؛ إذ أنها استندت أساسا على اختلاف ما يقع (قبل)، عما يقع (بعد)؛ وكلما زاد هذا الاختلاف؛ أزداد عمق المأساة[137].

أما الدراما الحديثة فأنها غادرت الصيغة الانبساطية للزمن، وبدأت تحقق زمنها؛ ليس من خلال رفضها للمستويات؛ بل من خلال قدرتها على إظهار تلك المستويات الواحد عبر الأخر؛ أي من خلال تداخل المستويات واختزالها لتكون

وحدة زمنية جديدة؛ نواتها التفاعل بين المستويات المتعددة بشكل يجعل تلك المستويات تبدو بديلا مناسبا يحقق الدور الضاغط للزمن؛ إذ تنتظم هذه المستويات بحركة ذات فاعلية حيوية أطلق عليها (بيتر زوندي) تسمية (ديناميكية الزمن الدرامي)[138].

وفي عموم الدراما يمكن تمييز الحركات الزمنية الآتية:

1- حركة الزمن الأسطوري:

وهي حركة زمنية تبنى على أساس تتابع جبري؛ تكون الأحداث فيه؛ مرتبطة ارتباطا سببيا منطقيا، تبدأ بعنصر مأساوي وتنتهي به، فهي حركة زمنية دائرية متكررة؛ يمكنها أن تفتح بابا أمام دورة زمنية جديدة تكرر الموت القدري عينه[139].

أن هذا النوع من حركة الزمن ساد في حبكة المآسي الكلاسيكية القديمة والحديثة، وكذلك في مسرحيات (شكسبير) المأساوية؛ غير أن الفرق بين حركة الزمن في المآسي الكلاسيكية ومآسي (شكسبير)؛ أن الأولى جعلت الزمن الماضي يمارس دورا ضاغطا رهيبا على حركة الفعل وحركة الشخصيات في الزمن الحاضر. وسطوة الماضي في المسرحية الكلاسيكية - بحسب اعتقاد الباحث - ربما يعود إلى أن المجتمع الإقطاعي كان يؤمن بأن الزمن الماضي يحمل من معاني البطولة والإجلال والتقديس ما يستحق الفخر؛ بوصفه النموذج الأمثل الذي ينبغي أن يحتذى؛ ولا يمكن للحاضر أن ينتج ما يوازي تلك البطولات الجليلة التي قام الأجداد، فهذا التشبث بالماضي هو جزء من العرفان والولاء الذي يكنه الأحفاد للأجداد.

وإذا كان لنبوءات الآلهة والعرافين الدور الطاغي في تسيير خطوط الحاضر في المأساة الإغريقية؛ فأن التقاليد والأعراف الأرستقراطية السائدة هي التي كان لها الدور الطاغي في تسيير الحاضر في المسرحية الكلاسيكية الحديثة.

أما في المآسي (الشكسبيرية) فالأمر مختلف تماما؛ إذ عمد (شكسبير) إلى جعل الزمن الحاضر يمارس دورا ضاغطا على حركة الفعل والشخصيات؛ مع ملاحظة أن (شكسبير) ربط - هو الأخر - أحداث مسرحياته ربطا سببيا منطقيا مبتدءً ومنتهيا بالعنصر المأساوي[140]؛ وتعويضا عن انقطاع صلة شخصياته وأفعاله عن ماضيها،

فأن شكسبير، كان يستهل مسرحياته بانطلاقات فاعلة وقوية وعنيفة -أحيانا - ما جعل شخصياته بغير حاجة إلى ماضٍ يحركها أو يبرر أفعالها، فهي تبدو مستقلة - بذاتها - وتحمل مبرراتها في تكوينها الذاتي المتفرد[141]. أما النبوءات الواردة في مآسي (شكسبير) فأنها كانت تقوم بوظيفة تحديد مستقبل الشخصيات والفعل.

2- حركة الزمن التاريخي:

وهي حركة زمنية مندفعة إلى أمام؛ ليس فيها أي فرصة للارتداد أو الانعكاس، وليس فيها أي فرصة للعودة إلى وراء، وهي تظهر واضحة في المسرحيات التاريخية، التي تعرض أحداثا وقعت في الماضي؛ لكنها تقدمها في زمن لاحق بعيد عن زمن وقوعها، فالزمن الماضي في هذه المسرحيات يمارس تأثيره من إسقاطه على الحاضر (حاضر التلقي)، مفسرا وشارحا لهذا الحاضر؛ مؤكدا ذلك من خلال علامات زمنية تشير بشكل مباشر أو غير مباشر إلى ما يحدث في حاضر التلقي وهذا ما يبدو- جليا - في غالبية المسرحيات التاريخية ومنها مسرحيات (شكسبير)[142]؛ ففي حالة عرض المسرحيات التاريخية في زمننا الحاضر، فأن التلقي يمكن أن يميز ثلاثة أزمان متباينة هي: زمن الأحداث، وزمن الكتابة، وزمن التلقي، ووجود هذه الأزمان الثلاثة يتطلب توجيه المتلقي باتجاه التوفيق بين زمنين ماضيين (الأحداث والكتابة) وزمن حاضر هو زمن التلقي.

3- حركة الزمن الإيهامي:

وهي حركة زمنية تحاول الإيهام بأن زمن الأحداث هو زمن الحاضر؛ من خلال العلامات الوسيطة التي ينشرها المؤلف في النص أو تلك التي يبثها المخرج في العرض؛ ما يولد انطباعا بوجود تطابق بين ما هو خيالي (مختلق)، وبين ما هو واقع (حقيقي)، وهذه العلاقة تولد زمنا جديدا يمكن تسميته الزمن الإيهامي، وهو زمن يكثر ظهوره في المسرحيات الرومانسية والواقعية والطبيعية؛ فالرومانسية تمجد حاضر الأسنان وفعله الذاتي الآني؛ وتنبذ كل القيم الموروثة من الماضي، فهي تعد الماضي زمنا ميتا لا أثر له في حاضر الأحداث والأشخاص، وأن الحاضر هو الذي يكون ماثلا أمام الأحداث والأشخاص.

وتتميز حركة الزمن في المسرحية الرومانسية بالمرونة العالية؛ إذ يتم الانتقال بها سنوات عديدة بين مشهد وأخر في حالة ما، أو الانتقال لحظات معدودة بين مشهد وآخر في حالة أخرى؛ وإذا كانت حركة الفعل في المسرحية الرومانسية هي التي تتحكم بالانتقالات من زمن إلى أخر؛ فأن اتسام حركة الزمن بالمرونة، ساهم في تنويع إيقاع حركة الحبكة، وبالمقابل فأن الاختلاف في تكثيف الزمن أو مده، يؤثر تأثيرا بينا في حركة الفعل الضاغطة على مجمل حركة المسرحية الرومانسية.

أما بالنسبة للمسرحية الطبيعية، فأنها تركز حبكاتها بشدة من ناحية الزمن؛ وتجعل من الحاضر حكما لحركة الأفعال والشخصيات؛ إذ أنها أعطت لتأثير العوامل الوراثية والبيولوجية أهمية قصوى في تكوين ردود الأفعال والتحكم في مستقبل الشخصيات، بل أنها جعلت تلك العوامل تمارس دورا قاسيا؛ فتبدو وكأنها القدر الذي يتحكم بكل تطلعات الشخصيات وفعلها الحاضر[143]؛ علما بأن تأثيرها يقتصر على الحاضر فقط، وليس للماضي أي أثر واضح في مصير الشخصيات؛ وهذا ما جعل مسرحيات (سترندبرغ) الطبيعية، تبدو أكثر إحكاما - من غيرها- من ناحية الحبكة.[144]

وبخلاف ذلك، فأن المسرحية الواقعية جعلت من حركة الزمن الماضي؛ حركة ارتدادية تمارس ضغطها على حركة الزمن الحاضر فتسرع أو تعوق حركتها، وبما أن الواقعية نظرت إلى الإنسان نظرة موضوعية؛ عادةً إياه نتاجا للظروف المحيطة به؛ فأنها أعطت تلك الظروف أهمية مركزية، وجعلت من الماضي الذي يُكشف عنه بين الحين والأخر؛ علامة بارزة ماثلة - على الدوام - أمام الجميع تمارس ضغطها على حاضر الشخصيات، وحاضر الفعل، فالماضي يطل بظلاله في أغلب مشاهد المسرحية الواقعية، حاملا سرا ما، يهدد مصائر الشخصيات أو يتحكم بحركة الفعل، ومثال ذلك ما يمكن ملاحظته في مسرحيات (بيت الدمية والبطة البرية وهيدا جابلر) لـ (هنريك أبسن) ومسرحيات (الشقيقات الثلاث وبستان الكرز) لـ (أنتونان تشيخوف) وسواها من المسرحيات[145].

أما الواقعية الاشتراكية فتميزت - عن غيرها من الواقعيات- بأنها بشرت بمستقبل ملؤه التفاؤل تضمنه المدينة الاشتراكية الفاضلة، فهذه الواقعية تعاملت مع الزمن بأبعاده الثلاثة، ملقية بأعباء عيوب الحاضر وزيفه على ماضٍ مظلم متخلف،

لا فرصة للرجوع إليه، داعية إلى الدخول بصراع مع الحاضر المزيف وكشف عيوبه، جاعلة من المستقبل كفيلا بالتغيير المنشود لكل الأوضاع القائمة في الحاضر[145].

4- حركة الزمن اللايهامي:

وهو زمن ينتجه التنافر الحاصل بين الزمن الخيالي المختلق (زمن الأحداث)، وزمن التلقي الحاضر، أو التنافر بين ما يمكن حدوثه في الماضي، وما يمكن حدوثه في الحاضر، ويتم ذلك من خلال:

أ- قطع التتابع الزمني قطعا حادا.

ب- إيقاف حركة الزمن، ثم العمل على تدفقها.

ج- تكرار وقوع الحدث في الزمن الماضي والزمن الحاضر؛ في مسعىً لعقد مقارنة لتغيير الحاصل بين الزمنين.

د- اللجوء إلى أحداث تاريخية تقع زمن بعيد عن الزمن الحاضر كي يراها المشاهد عن بعد، فيتدبر.

وخير من أستخدم هذه الوسائل الفنية هو الألماني (برتولد برشت)في مسرحياته الملحمية؛ إذ أكثر من استخدام الفواصل واللوحات والأغاني والوقفات التي تشرح وتعلق أو تسخر وتتهكم لتثبت موقفا؛ فضلا عن سعيه الدائم إلى توسيع مساحة الزمن، ما جعلها تمتد طويلا مستوعبة الأزمنة الثلاثة بسهولة ويسر.[146]

أما المسرحية التعبيرية فأنها اعتمدت الزمن اللايهامي؛ من خلال تنافر حركة الفعل وانتقاله في مستويات زمنية متعددة؛ يتحكم بها مزاج الكاتب وطبيعة الشخصية، كما أن اعتمادها أسلوب تيار اللاوعي؛ أدى إلى إحداث تنافر بين مستويات حركة الزمن، وأدى إلى إحداث توقفات عديدة منعت حركة الزمن من التدفق الطبيعي؛ فهنالك لحظات يتوقف الزمن فيها طويلا، ثم تعقبها لحظات تُختزل فيها السنوات بلحظات قصيرة، من جهة أخرى؛ فأن انبهار التعبيرية بمبتكرات الحياة الحديثة – التي رأت أنها متقدمة على وعي الإنسان – أحدث شرخا داخل هذا الإنسان، جعله ينسلخ عن حاضره، وينسى ماضيه، ويخشى مستقبله، ليصبح في النهاية خارج الزمن، بعد انفصاله عنه تماما؛ وهذا ما ألجأ

الإنسان إلى الحلم، الذي قام بدور البديل عن الواقع المضطرب الذي يعيشه؛ لذلك أنكفأ الإنسان على ذاته وانطوى على نفسه؛ يائسا من قدرة الزمن على تخليصه مما هو فيه؛ فوجد في الحلم ضالته، وبما أن الحلم لا يحقق إيهاما في المسرح، فأن الزمن الذي اعتمدته المسرحية التعبيرية هو الزمن اللايهامي.[147]

كما أفادت المسرحية الرمزية من الزمن اللايهامي؛ وذلك بوصفها تحيل الأفعال والشخصيات إلى أفكار رمزية مجردة؛ تنشط خارج الزمن، وعليه فأنه لا يمكن الإمساك أو ملاحظة حركة الزمن في هذا النوع من المسرحيات؛ فهي إما أن تكون ضامرة أو مختفية، أو تسير في الظل، وهي على المستوى الخارجي (الظاهري)، لا تؤثر على حركة بقية العناصر الدرامية؛ غير أنها على المستوى الداخلي (الذهني) تكون فاعلة ونشطة شأنها شأن حركة بقية العناصر، وهذا التنافر بين الفاعلية وعدمها جعل حركة الزمن في المسرحية الرمزية تقترب من الزمن اللايهامي.[148]

واعتمدت مسرحيات العبث واللامعقول الزمن اللايهامي - هي الأخرى - ذلك لأن فلسفة العبث واللامعقول ترى أن الحياة لا تعدو كونها مواقف متشابهة مكررة رتيبة تحدث في دورة الزمن، فالأيام لا تختلف عن بعضها، بل أن أبعاد الزمن الثلاثة تتشابه مع بعضها؛ فالمستقبل يمكن أن يصبح حاضرا مرئيا والماضي يمكن أن يصبح مستقبلا في موقف من المواقف، والمستقبل يمكن أن يغدو ماضيا مجدبا لا نفع فيه، وكل ذلك يعني أن لا جدوى ترتجى من هذا الزمن وأبعاده، فروتين الحياة اليومية الذي لا جديد فيه يستمر مارا في الزمن دون حصول أي تغيير، لذا لم يجد كتاب هذا المسرح أي مبرر لتمييز أي بعد زمني عن أخر، وعدوا هذا التمييز ضربا من الخرافة؛ ي ظل النكبات التي تتوالى على الإنسان ولا سبيل لردها، لذا ترى هذا الإنسان يتخبط يائسا؛ لا يجد مبتغاه في ماضٍ ولى من غير رجعة، وحاضر لا يقدم له سوى الإحباطات والنكسات المتتالية، ومستقبل مجهول المعالم غائم الرؤى؛ وهكذا جاء الزمن لديهم متوقفا أو غير فعال بالمرة، وعليه فأن حركة الزمن تبدو في - أحسن أحوالها - ضامرة أو مختفية؛ إن لم تكن متوقفة تماما، ومثل هذه الحركة لا تتسبب بأي ضغوط فاعلة على مسار الحبكة، بل أنها لا تساعد على أنتاج حبكة فاعلة. فحركة الزمن في كل أحوالها - هنا - تبدو

منفصلة أو بعيدة عن حركة بقية العناصر الدرامية؛ وهذا ما يقربها من حركة الزمن اللايهامي.[149]

وأفاد المسرح التسجيلي من الزمن اللايهامي – أيضا – لأنه تعامل مع مواد توثيقية تخص أحداثا وقعت في الماضي القريب ولازالت تأثيراتها ممتدة في الزمن الحاضر، أحداث لازالت عالقة في ذاكرة المتلقي ووعيه؛ فهذا المسرح الذي يكثر من السجلات والأرقام والتواريخ الموثقة بالأيام والساعات؛ لا يحقق إيهاما عند المتلقي، فالأرقام والإحصائيات والوثائق تجبر المتلقي على التيقظ والانتباه؛ لربط الحقائق التي تعرض أمامه، لذا فأن النسب لهذا المسرح هو الزمن اللايهامي.[150]

1- حركة الزمن المتداخل:

وهي حركة تتداخل فيها مستويات الزمن اللايهامية بمستويات الزمن الواقعية، فهي تمثل في جوهرها صراعا بين (الزمن واللازمن)، وبين (الحقيقة والوهم)، وهذه الحركة الزمنية تميزت بها مسرحيات القناع أو المرآة التي اعتمدت بنيتها وسيلة (مسرح داخل مسرح)، وهي تتميز بالتداخل بين أن تكون إيهامية أو غير إيهامية من جهة، وبين أن تستوعب الأزمان الثلاثة من جهة ثانية، فالانتقالات بين الأزمان – في هذا النوع من المسرحيات – تتم بطريقة مرنة وسريعة مفاجئة؛ إذ أن المستويات العديدة لحركة بقية العناصر الدرامية؛ تجعل حركة الزمن غيرمستقرة، ومتغيرة على الدوام، إلا أن كل المتغيرات التي تحدث في هذه الحركة تمتلك مبرراتها المقبولة؛ وذلك لإتباعها ما تمليه متطلبات الحبكة المعتمدة على ثنائيتي (الوهم/الحقيقة) و(الفن/الحياة) [151].

ثالثاً: تحضيرات بناء الحبكة المسرحية:

إن حبكة المسرحية – كما مر آنفا – تتطلب تنظيما وهندسة ونسجا، معتمدة على إقامة علاقات بين خطوط عديدة للحركة، وهذا ما يجعلها تتطلب تخطيطات أولية؛ قبل أن يباشر الكاتب؛ كتابة مسرحيته؛ وقد أشار (أرسطو) إلى نوع من هذا التخطيط[152]، وعمد(هنريك إبسن) إلى كتابة مخططات أولية لمسرحياته، قبل أن يباشر بالكتابة الفعلية لنصوصه، وهي مخططات كان يجري

عليها الكثير من التعديلات والمتغيرات فيما بعد؛ لكن لبنتها الأساسية تكون التخطيط الأولي الذي بدا به الكاتب، وهناك تجارب عديدة تكتمل كتابة نصوصها أثناء تمارين الأعداد للعرض أو بعدها، فمسرحيات المناسبات التي كان يقدمها (شكسبير) لضيوف الملكة (إليزابيث الأولى)؛ كانت يكتبها أولا بشكل مخططات ومسودات أولية تكتمل أثناء تمارين الأعداد للعرض أو بعد العرض[153]، وليس ببعيد عن ذلك ما كان يفعله الإيطالي (كارلو جولدوني) الذي كان يقدم تخطيطات أولية - أشبه بالسيناريو الأولي - إلى فرق الكوميديا المرتجلة (ديلارته)، ثم يقوم بإعادة كتابتها بعد العرض مستفيدا مما يمكن يضيفه الممثلون أثناء العرض.[154]

إن التجارب أعلاه وغيرها[155]، تبقى تجارب متفردة، ولا يمكن اعتمادها طرقا نموذجية لكتابة المسرحية أو إعداد حبكتها؛ غير أن الرجوع إليها يعد مفيدا؛ لمن يريد أن يخوض مغامرة التأليف المسرحي. وعليه فأن الباحث يرى بأن على الكاتب المسرحي القيام بالعديد من التحضيرات التي تسبق كتابته للمسرحية، من أهمها:

1- أن يقترح فكرة واضحة محددة المعالم، وأن يعين طريقة معالجتها سلفا.
2- أن يحدد حكاية مسرحيته؛ ولو بشكل ملخص؛ قبل البدء بالكتابة.
3- أن يبتكر شخصيات مختلفة لها من الخصائص الذهنية والأخلاقية والنفسية، ما يجعلها ملائمة لتنفيذ الفكرة المقترحة.
4- أن يبتكر فعلا يجمع تلك الشخصيات المختلفة والمتناقضة في مواقفها، في علاقات مترابطة أو متناقضة تُظهر خصائصها المهيمنة وتجعلها تتحرك بحيوية.
5- أن يضع الشخصيات والأحداث في ظروف؛ تساهم في أبراز البواعث الكامنة، وتعمل على تحريك المشاعر والعواطف الداخلية ن لتخلق علاقات متغيرة.
6- أن يحدد- بشكل تخميني - نقطة الاصطدام الأولى، والحدث الأول الذي يتسبب بها، والأزمة الرئيسة للمسرحية، إضافة إلى نقطة الذروة ونقطة النهاية.
7- أن يضع بعين الاعتبار، ضرورة استخدام التنويع في الوسائل الفنية، وعدم الاقتصار على استخدام وسيلة واحدة في بناء مسرحيته؛ ويرى الباحث أن

خير وسيلة لتحديد ملامح العرض التمهيدي- مثلا- هي التعريف عن طريق الفعل، وخير وسيلة في منح الحيوية للتعقيد هي اتسامه بالتوتر، وخير وسيلة في بناء حل مثير هي الكشف.

رابعاً: ملاحظات عامة عن الحبكة ومكوناتها:

1- إن حبكة المسرحية المأساوية الإغريقية عملت على التشديد على النتائج والفعل الهابط أكثر من غيرها، بينما وسعت حبكة المأساة الشكسبيرية العرض التمهيدي ومدته طويلا، في حين مالت حبكة المسرحية الحديثة إلى تطوير حركة الفعل إلى نهايتها، واهتمت بالذروة وأهملت الحل، ولكل من تلك الحبكات مبرراتها فيما أفضت إليه، فالإغريق تميزوا بروحهم الفلسفية المتأملة؛ لذا كانوا يهتمون بالنتائج التي تتلو نقطة التحول؛ أي أنهم اهتموا كثيرا بمتابعة تغير المصائر؛ لاعتقادهم أن ذلك أدعى إلى ترسيخ الدرس الأخلاقي وإحداث التطهير، أما العصر الإليزابيثي؛ الذي كان جزء من عصر النهضة؛ فأنه شهد حركة متحررة تعتمد المنطق والإقناع في كل شيء، وقد أفاد متلقي هذا العصر من فكرة التحرر؛ فكانت المطالبة بمشاهدة التفاصيل والمبررات المقنعة والمقدمات التمهيدية أمرا ملحا لابد من العناية به؛ لذا توسعت خطوط حركة الحبكة وبخاصة فيما يتعلق بالمقدمات التمهيدية، وشمل التوسع مرحلة التعقيد- أيضا- مع أن أمتدادته كانت أقل نسبيا من العرض التمهيدي. أما التطور السريع في بناء الفعل الذي مالت إليه الدراما الحديثة فمرده أن هيمنة مبدأ الشك وعدم التيقن من كل المعطيات المطروحة، جعل الكتاب يبحثون في كل الاحتمالات الممكنة التي تقنع بأهمية الفكرة المطروحة، من خلال تطويرهم الفعل الدرامي وتقديم المبررات اللازمة لحدوثه، ما جعل خطوط الحبكة تستنفذ أقصى طاقاتها أثناء الأزمة الرئيسة في المسرحية، لتتوقف عند نقطة الذروة، تاركة مسؤولية الحل على عاتق المتلقين، من مبدأ السماح للتجربة الإنسانية المشتركة في المساهمة بحل القضايا التي تهم المجتمع بأكمله، وبالتالي عقد علاقات حوار وانفتاح على الرأي الأخر والإطلاع على تجارب الغير.[156]

2- حفلت حبكة الملهاة الإغريقية بسلسلة من التوريطات التي يقع فيها البطل، وهي تزداد صعوبة تدريجا، ومع أنها تصل إلى تشابكات تعقيدية؛ غير أنها تحل عقدها بسهولة ويسر، وذلك بحل خارجي؛ يأتي من خارج مجتمع المسرح، أما ملاهي (شكسبير) و(موليير) فأن التعقيدات - هي الأخرى تصل إلى أزمة معقدة أيضا، غير أن الذروة في هذه الملاهي؛ يعقبها شرح تقليدي يفسر أو يشرح ما تؤول المسرحية إليه من حل؛ وذلك بمشاهد ختامية؛ ذات بناء آلي محض؛ بل أن (موليير) يلجأ في بعض الأحيان إلى حل مشابه لحل الملهاة الإغريقية، الذي يأتي من خارج مجتمع المسرحية؛ وهي- في العموم - تكون حلول ترضية غير درامية. أما الملاهي الحديثة؛ فقد وجدت في إيقاف الحبكة عند نقطة الذروة السبيل الأمثل للتخلص من التفسيرات والشروح غير الدرامية[157].

3- توزع المسرحية المؤلفة من ثلاثة فصول مكونات حبكتها؛ بأن تجعل الفصل الأول مختصا بالعرض التمهيدي، والفصل الثاني مختصا بأزمات التعقيد، أما الفصل الثالث فيبدأ أحيانا بنقطة التحول أو نقطة الذروة وينتهي عند نقطة النهاية، في حين توزع المسرحية المؤلفة من أربع فصول مكونات حبكتها؛ بتخصيصها الفصل الأول والفصل الثاني للعرض التمهيدي والتعقيد، أما الفصل الثالث فأنها تخصصه لنقطة التحول وما يتبعها من متغيرات، في حين تترك الفصل الرابع لمكونات الحل بدءً من نقطة الذروة وأنتهاءً بنقطة النهاية. وتذهب المسرحية المؤلفة من خمسة فصول إلى توزيع مكونات حبكتها الاتجاه السابق بنفسه؛ فيما يخص الفصلين الأول والثاني، مخصصة الفصل الثالث لنقطة التحول وما يعقبها من متغيرات أيضا، وغالبا ما تجعل الفصل الخامس مخصصا لمكونات الحل أبتداءً من نقطة الذروة؛ غير أنها تواجه مشكلة في الفصل الرابع؛ لأن هذا الفصل يأتي بين نقطة التحول ونقطة الذروة، وفي موضع تكون حركة الحبكة قد وصلت أعلى حالات ارتفاعها؛ وقد أدرك (شكسبير)- الذي كان يضع نقطة التحول في منتصف المسرحية تقريبا - أن الفصل الرابع يشكل حلقة ضعيفة في البناء العام للمسرحية؛ لذلك عمد إلى دعم هذا الفصل بمشاهد مؤثرة تشد الانتباه وتثير الاهتمام [158]، من ذلك

مشهد جنون (أوفيليا) وعودة (لايرتس) في مسرحية (هاملت)[159]، ومشهد (جولييت) المتوتر؛ وتناولها للمنوم في مسرحية (روميو وجولييت)[160]، ومشهد الخصومة بين (بروتس وكاشياس) في مسرحية (يوليوس قيصر)[161].

4- إن حبكة المسرحية الجيدة هي تلك التي تحقق علاقات جدلية بين مكوناتها؛ بخاصة المكونات التي تشكل نقاطا أساسية في تطورها: كنقطة الانطلاق ونقطة التحول ونقطة الذروة ونقطة النهاية؛ فكل التطورات يفترض أن تبنى على وجود مقدمات تتضمن أسبابا ودوافع وحوافز تدفع باتجاه النتائج التي تتوقف عندها خطوط حركة الحبكة، ومثل هذه العلاقات الجدلية تختص بها طبيعة الجنس الدرامي فقط؛ فالطبيعة الحيادية للجنس الملحمي ووريثه الروائي؛ لا تفترض وجود مثل تلك العلاقات؛ لأن نقطة الانطلاق في الملحمة، وكذا في الرواية، تبتعد - غالبا - ابتعاداً كثيراً عن الوضعية الأساسية؛ ما يؤدي إلى ظهور نتائج بعيدة الصلة - وأحيانا عديمة الصلة - بالوضعية الأساسية التي انطلقت منها[162].

5- تكشف حركة الحبكة المسرحية - عموما - عن وجود ثلاث وضعيات رئيسية تتداخل مع بعضها داخل الحبكة هي: الوضعية الأساسية، ووضعية التعقيد، والوضعية النهائية، ويلخص (والتر كير) هذه الوضعيات على الوجه الآتي: ((هناك مرحلة بدائية في كل تغيير وهي المرحلة التي تبدأ فيها الضغوط بالنداء مطالبة بالجواب، وهناك مرحلة وسطية فيها الجواب والدخول في الصراع الحتمي، وهناك مرحلة نهائية تكون المباراة بين الضغط والجواب قد أنتجت علاقة جديدة بين هذين الجانبين وحلة جديدة، أي: وضعا جديدا))[163]. بمعنى أن الحل يشكل وضعية جديدة تختلف عن الوضعية الأساسية؛ فحتى المسرحيات التي يتم فيها تأكيد وترسيخ الوضعية الأساسية - مثل - المسرحيات التعبيرية والطبيعية، ومسرحيات العبث واللامعقول - فأن الوضعية النهائية التي تصل إليها المسرحية - في كل الأحوال- تأتي مختلفة عن الوضعية الأساسية التي بدأت بها حبكة المسرحية، ففي مثل المسرحيات المذكورة أعلاه فأن الوضعية الأساسية لا تكون مؤكدة أو راسخة، بل أن شكوكا تدور حول أمكانية ثباتها في بداية المسرحية؛ غير أن الفشل الذي

يصاحب المحاولات الرامية إلى خلخلتها أو زحزحتها أو اختراقها، هو الذي يؤكد ثبات ورسوخ الوضعية الأساسية.

6- إن المأساة الخالصة والملهاة الخالصة تتطلبان نهايات حتمية تأتي نتيجة لسلسلة معقولة من الدوافع والحوافز والأسباب؛ فحتمية المأساة تتطلب وقوع الكارثة (الفاجعة)؛ ولا تقع هذه الفاجعة - وهي موت البطل - ما لم تُعد لها الأسباب الكافية لوقوعها؛ بحيث يكون هذا الوقوع أمرا حتميا؛ لا يمكن الحياد عنه؛ وهذه الحتمية لا يمكن أن تتحقق ما لم تكن خطوط الحركة قد استنفذت كل طاقاتها؛ بحيث لا تستطيع أن تدرأ وقوع الفاجعة؛ وحتى في المآسي التي تنتهي بانتحار البطل المأساوي؛ فأن هذا الانتحار يكون أمرا لا مفر منه؛ حتمته جملة الأزمات والضغوط؛ التي ضيقت الخناق على البطل وجعلته يضطر إلى تلك النهاية اضطرارا؛ كما حدث في انتحار(بروتس)في مسرحية (يوليوس قيصر)و(هيمون) في مسرحية (أنتيجونا)، وانتحار (روميو) في مسرحية (روميو وجولييت)[164]، إذ يلاحظ أن المعضلة التي تواجه تلك الشخصيات تصبح معضلة عسيرة غير قابلة للحل؛ بعد أن تشابكت أزمات التعقيد، ولا يكون من السهل عليها الارتداد إلى وراء؛ فذلك يقلل من قيمتها الأخلاقية، ويقلل من قيمة الهدف الذي سعت إلى تحقيقه، وبالتالي فأن أي تردد أو تراجع - حينها - سيخل من جلال موقفها ونبلها الأخلاقي.[165]

من جهة ثانية فان حتمية الحل الذي تفترضه المأساة الخالصة تنطبق مواصفاته على حتمية الملهاة الخالصة؛ مع بعض التسهيلات والمرونة التي تسمح بها الملهاة؛ التي تعد أكثر حرية في اختيار الحلول المناسبة، ما يعطيها احتمالات أكثر تنوعا عن سابقتها، حيث توجد بعض العوامل التي تساعد على أمكانية أيجاد خيارات متعددة، ومن أهم تلك العوامل ما يأتي:

أ- إن متلقي الملهاة مستعدون لتصديق أي حيلة يستطيع بها البطل تحقيق أهدافه، وتخرجه سالما دون خسائر كبيرة؛ حتى إن كانت تلك الحلول مفاجئة، ولا صلة لها بمتغيرات الحركة العامة للمسرحية.

ب- تجيز الملهاة لشخصياتها الضعيفة أن تنقلب انقلابا مفاجئا عند نقطة التحول؛ بعد تعرضهم لضغوط شديدة؛ تحولهم من أناس مسلوبي الإرادة إلى أناس

يمتلكون إرادات قوية؛ وهذا ما يتيح لها أن تكون شخصيات ايجابيـــة فاعلـة قادرة على خلخلة أو زحزحة الوضعية الأساسية.[166]

هوامش الفصل الثاني

(1) الحياة في الدراما، مصدر سابق: 40

(2) ينظر: مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ديفيد ديتش، ترجمة: د. محمد يوسف نجم، مراجعة: مراجعة: د. أحسان عباس، بيروت – نيويورك: دار صادر، 1967: 55.

(3) ينظر: فن الشعر، مصدر سابق: 18 (نص أرسطو).

(4) Guide To Literary Study, T. Dickinson Leon, Missouri: University of Missouri, 1959: 35.

(5) نظرية الأدب، إيلسبورغ وزملائه، مصدر سابق: 55.

(6) منعا للالتباس الذي قد يحدث بين المصطلحات، أثر الباحث أن يشير إلى مصطلحات مكونات الحبكة باللغة الإنكليزية.

(7) يؤدي المزج بين الملهاة والمأساة في مسرحيات (التراجيكوميدي) إلى أطالة وتوسيع الوضعية الاستهلالية

وامتدادها أكثر من غيرها من الأصناف الدرامية – الباحث –.

(8) تنظر: الأمثلة على ذلك، في موضع لاحق من هذا المبحث.

(9) تنظر: مسرحية (بيت الدمية)، مصدر سابق: 29 – 30.

(10) ينظر: المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها، مصدر سابق: 97 – 100. وتنظر أيضا: مسرحية (مكبث)، مصدر سابق: 62– 66.

(11) المصدر نفسه: 57 – 58.

(12) تنظر: مسرحية (يوليوس قيصر)، مصدر سابق: 19 – 24.

(13) تنظر: مسرحية (روميو وجولييت)، وليم شكسبير، تعريب: رياض عبود، بيروت: دار مارون عبود، ط 1، 1979: 7–11.

(14) تنظر: مسرحية (هاملت)، مصدر سابق: 28–35.

(15) تنظر: مسرحية (عطيل)، مصدر سابق: 61–68.

(16) ينظر: (المسرحية العراقية والعلاقة بين الموضوع والحبكة) ضمن (مجلة السينما والمسرح العراقية)، د.جميل نصيف، العدد 10، بغداد: مطبوعات المؤسسة العامة للإذاعة والتلفزيون، 1972: 6–7.

(17) تنظر: مسرحية (تاجر البندقية)، وليم شكسبير، تعريب: خليل مطران، القاهرة: دار المعارف بمصر، 1965: 33 – 46، وتنظر مسرحية (الملك لير)، مصدر سابق: 15– 21.

(18) تنظر: مسرحية (هرناني)، فيكتور هيجو، ترجمة: خليل مطران: 15– 19.

(19) نظرية الأدب، مصدر سابق: 581.

(20) تنظر: مسرحية (هاملت)، مصدر سابق: 35 – 131.

(21) تنظر: مسرحية (الفرسان)، مصدر سابق: 99 – 103، وتنظر أيضا: مسرحية (المثري النبيل)، مصدر سابق: 180 – 185. كما تنظر – بالنسبة للحالة الثانية – مسرحية (مهزلة الأخطاء)، مصدر سابق: 98 – 103، ومسرحية (ترويض الشرسة)، مصدر سابق: 392 – 393.

(22) تنظر: مسرحية (بيت الدمية)، مصدر سابق: 28 – 55.

(23) تنظر: مسرحية (الإله الكبير براون)، يوجين أونيل، ترجمة: جلال العشري، تقديم: دريني خشبة، ، (سلسة روائع المسرح العالمي)، العدد: 44، القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، 1963: 246 – 252، ومسرحية (قصة حديقة الحيوان)، ادوارد ألبي، ترجمة وتقديم: علي شلش، (سلسة روائع المسرح العالمي): العدد: 71، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1971، 112 – 114

(24) ينظر: نظرية الأدب، مصدر سابق: 773– 775، وتنظر أيضا: مسرحيتا (بستان الكرز) و(طائر البحر)، أنطوان تشيخوف، ترجمة: نجيب سرور وماهر عسل، القاهرة: المؤسسة المصرية العمة للتأليف والنشر ودار الكاتب العربي للطباعة والنشر، 1968: 133– 134، و225 – 231 على التوالي.

(25) ينظر: نظرية الأدب، مصدر سابق: 576، وينظر أيضا: معجم المصطلحات الدرامية، إبراهيم حمادة، مصدر سابق: 309، وإضاءة تاريخية على قضايا أساسية، مصدر سابق: 545.

(26) تنظر: مسرحية (أنتيجونا)، مصدر سابق: 148.

(27) تنظر: مسرحية (هاملت)، مصدر سابق: 63.

(28) ينظر: صناعة المسرحية، مصدر سابق: 21، وتنظر: مسرحية (بيت الدمية)، مصدر سابق: 63.

(29) تنظر مسرحية (أوديب ملكا)، سوفوكليس، ترجمة: محمد صقر خفاجة، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1974: 8 وما بعدها.

(30) تنظر: مسرحية (فيدر)، مصدر سابق: 53– 90، ومسرحية (أندروماك)، مصدر سابق: 263– 280.

(31) تنظر: مسرحية (روميو وجولييت)، مصدر سابق: 9 – 11، ومسرحية (مكبث)، مصدر سابق: 33.

(32) ينظر: نظرية الأدب، مصدر سابق: 727 – 734، وتنظر أيضا: مسرحية (هرناني)، مصدر سابق: 15 – 50.

(33) تنظر: مسرحية (زوجة مستر تانكري الثانية)، آرثرونج بنيرو، ترجمة: د. عبد الله عبد الحافظ متولي، مصدر سابق: 40 – 67.

(34) ينظر: نظرية الأدب، مصدر سابق: 801، وتنظر: مسرحية (الآنسة جوليا)، مصدر سابق: 142 – 146، و163 – 164.

(35) ينظر: نظرية المنهج الشكلي، مصدر سابق: 188، وتنظر مسرحية (بيت الدمية)، مصدر سابق: 29 – 63.

(36) تنظر: مسرحية (الغوريلا)، مصدر سابق: 28 – 48، ومسرحية (في انتظار جودو)، صموئيل بيكيت، ترجمت: د. فايز اسكندر، ضمن كتاب (مسرح العبث)، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1970: 6 – 67.

(37) ينظر: نظرية الأدب، مصدر سابق: 808 – 810، وتنظر أيضا: مسرحية (الطائر الأزرق)، مصدر سابق: 25 – 49.

(38) Guide To Literary Study:36

(39) ينظر: صناعة المسرحية، مصدر سابق: 19 – 20، و66 – 67، و118 – 122، على التوالي.

(40) تراجع: ترجمة مصطلح (Plot) كما نقلها الأستاذ المرحوم جبرا إبراهيم جبرا في ترجمته لكتاب: الحياة في الدراما، تأليف: أريك بنتلي، إذ قابلها بمصطلح (العقدة) الذي ترد في اللغة الإنكليزية على أنها (Knot)، وكذا فعل الأستاذ المرحوم دريني خشبة في ترجمته لكتاب: تشريح المسرحية، تأليف: مارجوري بولتون، وللمقارنة يرجى مراجعة المبحث الخاص بـ (الحبكة لغة واصطلاحا) الذي ورد في الفصل الأول من هذه الدراسة: 10.

(41) ينظر: فن المسرحية، ميليت وبنتلي، مصدر سابق: 409.

(42) ينظر: صناعة المسرحية، مصدر سابق: 119.

(43) المصدر نفسه: 20.

(44) ينظر: المصدر نفسه: 20.

(45) ينظر: الدراما بين النظرية والتطبيق، مصدر سابق: 434 – 439.

(46) ينظر: فن الكاتب المسرحي، مصدر سابق: 208.

(47) ينظر: معجم المصطلحات الأدبية، مصدر سابق: 54، و80، وينظر أيضا: معجم مصطلحات الأدب، مصدر سابق: 395، وفن الشعر(نص أرسطو)، مصدر سابق: 30 – 32، ومناهج النقد بين النظرية والتطبيق، مصدر سابق: 60.

(48) ينظر: البناء الدرامي، مصدر سابق: 94.

(49) تنظر: مسرحية (أوديب ملكا)، ترجمة: محمد صقر خفاجة، مصدر سابق: 78.

(50) تنظر: مسرحية (روميو وجولييت)، مصدر سابق: 70، 126، على التوالي.

(51) تنظر: مسرحية (عطيل)، مصدر سابق: 157، 219، على التوالي، ويمكن تطبيق الأمر نفسه على مسرحية (مكبث) حيث تحدث نقطة التحول فيها، في مشهد الاحتفال بتتويج (مكبث) ملكا، وتحديدا عندما يصاب (مكبث) بالهذيان نتيجة رؤيته لأشباح ضحاياه، أما نقطة الذروة في هذه المسرحية فأنها تحدث عندما يقدم (مكدف) على قتل (مكبث)، ينظر المسرحية المذكورة: 126، 184، على التوالي.

(52) تنظر: مسرحية (بيت الدمية)، مصدر سابق: 131، 174، على التوالي.

(53) ينظر: فن المسرحية، مصدر سابق: 422، وينظر أيضا: الدراما بين النظرية والتطبيق، مصدر سابق: 617 – 620، وصناعة المسرحية، مصدر سابق: 28، والمسرحية كيف ندرسها ونتذوقها، مصر سابق: 201 – 205.

(54) تنظر: مسرحية (يوليوس قيصر)، مصدر سابق: 99، 118 – 119، 136 – 137، 144 – 145، على التوالي.

(55) تنظر: مسرحية (موت بائع متجول)، آرثر ميللر، ترجمة: د. كامل عطا، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، د: ت: 69 – 70، و175، على التوالي.

(56) ينظر: تشريح النقد، مصر سابق: 66.

(57) معجم المصطلحات الدرامية، مصر سابق: 121.

(58) ينظر: نظرية الأدب، أوستن وارين ورينيه ويلك، مصدر سابق: 306، وينظر تشريح النقد: 39 – 40، وتشريح الدراما، مصدر سابق: 39.

(59) The New Encyclopedia Britannica, Volume VIII: 47.

(60) تنظر مسرحيات: (الزواج)، جورج برناردشو، ترجمة: عبد الحليم البشلاوي، القاهرة: مكتبة مصر، 1961: 33 وما بعدها، و(المليونيرة)، الكاتب نفسه، ترجمة: عبد المنعم شميس، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1977: 44 وما بعدها، و(الأسلحة والرجل)، الكاتب نفسه، ترجمة: هيثم علي حجازي، عمان: دار النسر للنشر والتوزيع، 1990: 5 وما بعدها، و(بستان الكرز وطائر البحر)، أنطوان تشيخوف، مصدر سابق: 5 وما بعدها.

(61) ينظر: المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها، مصر سابق: 275 – 276.

(62) تنظر: مسرحية (الطائر الأزرق)، مصدر سابق: 25 وما بعدها.

(63) تنظر: مسرحية (لعبة حلم)، أوغست سترندبرغ، ترجمة: إبراهيم وطفي، (سلسلة المكتبة المسرحية) العدد: 7، دمشق: منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1972: 7 وما بعدها.

(64) تنظر: مسرحية (المغنية الصلعاء)، يوجين يونسكو، ترجمة: محمود حجازي، القاهرة: دار الفكر، د: ت: 123 وما بعدها.

(65) تنظر: مسرحية (الفرسان)، أريستوفانيس، ترجمة: أمين سلامة، ضمن كتاب(كوميديات أريستوفانيس)، المجلد الأول، بغداد: منشورات وزارة الثقافة والفنون، 1978: 102، ومسرحية (المثري النبيل)، ترجمة: يوسف محمد رضا، بيروت: دار الكاتب اللبناني، 1968: 180، ومسرحية (مهزلة الأخطاء)، وليم شكسبير، مصدر سابق: 102.

(66) تنظر: مسرحية (أوديب ملكا)، ترجمة: محمد صقر خفاجة، مصدر سابق: 94 – 95، ومسرحية (فيدر)، مصدر سابق: 194، ومسرحية (روميو وجولييت): 134.

(67) تنظر: مسرحية (بيت الدمية)، مصدر سابق: 146.

(68) تنظر: مسرحية (الإمبراطور جونز)، مصدر سابق: 171.

(69) تنظر: مسرحية (غاليلو غاليليه)، برتولد بريخت، تعريب: بكر الشرقاوي، بيروت: دار الفكر الجديد، 1973: 190.

(70) تنظر: مسرحية (في انتظار جودو)، صموئيل بيكيت، ترجمة: د. فايز اسكندر: 124.

(71) للمزيد حول الموضوع: ينظر: فن المسرحية، مصدر سابق: 385 – 386.

(72) للمزيد: توجد مناقشات جادة للأفكار التي يمكن أن تضمها الملهاة، والتي تضمها المأساة، وردت في كتاب تشريح النقد، نورثورب فراي: 214– 217، و215 – 261، و282 – 287، على التوالي.

(73) ينظر: نظرية الأدب، إيلسبورغ وزملائه، مصدر سابق: 602(هوامش المترجم)، وينظر: فن الشعر، أرسطو، ترجمة: شكري محمد عياد، مصدر سابق: 52 – 53، وينظر أيضا: المصدر نفسه، ترجمة: د. عبد الرحمن بدوي، مصدر سابق: 19 – 20 (نص أرسطو).

(74) المسرحية من إبسن إلى أليوت، ريموند وليمز، مصدر سابق: 20، وللمزيد ينظر: إضاءة تاريخية على قضايا أساسية، كوجينوف، مصدر سابق: 433 – 437.

(75) ينظر: المصدر نفسه: 423.

(76) الرواية التاريخية: جورج لوكاش، مصدر سابق: 126.

(77) ينظر: فن المسرحية، ميليت وبنتلي، مصدر سابق: 442 – 448، و466 على التوالي، وللمزيد ينظر: تشريح المسرحية، مارجوري بولتون، مصدر سابق: 143.

(78) ينظر: صناعة المسرحية، ستيوارت كريفش، مصدر سابق: 109، وينظر أيضا: الدراما بين النظرة والتطبيق، حين رامز محمد رضا، مصدر سابق: 336.

(79) ينظر: نظرية الأدب، إيلسبورغ وزملائه، مصدر سابق: 593.

(80) ينظر: صناعة المسرحية، مصدر سابق: 109 – 110.

(81) للمزيد من المعلومات عن سمات الشخصية، ينظر: الدراما بين النظرية والتطبيق، مصدر سابق: 352 – 369.

(82) ينظر: فن المسرحية، ميليت وبنتلي، مصدر سابق: 448 – 464.

(83) ينظر: إضاءة تاريخية على قضايا أساسية، كوجينوف، مصدر سابق: 439 – 440.

(84) ينظر: مسرحية (أوديب ملكا)، سوفوكليس، ترجمة: محمد صقر خفاجة: 8 وما بعدها.

(85) ينظر: مسرحية (البخيل)، موليير، ترجمة: يوسف محمد رضا وخليل شرف الدين: 41 وما بعدها.

(86) تنظر: مسرحية (هيدا جابلر)، هنريك إبسن، ترجمة: فوزي شاهين، (سلسلة روائع المسرح العالمي)، العدد: 18، القاهرة: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، الإدارة العامة للثقافة، 1961: 29 وما بعدها، وتنظر أيضا: مسرحية (مس جوليا)، أوغست سترندبرغ، مصدر سابق: 123 وما بعدها.

(87) تنظر: مسرحية (مكبث)، وليم شكسبير، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا: 184.

(88) تنظر: مسرحية (يوليوس قيصر)، وليم شكسبير، ترجمة: عبد الحق فاضل ومصطفى طه حبيب: 188.

(89) تنظر: مسرحية (المثري النبيل)، موليير، ترجمة: يوسف محمد رضا: 178 – 179، ومسرحية (مدرسة الأزواج)، موليير، ترجمة: يوسف محمد رضا، بيروت: دار الكاتب اللبناني، 1968: 94 – 95.

(90) تنظر: مسرحية (بيت الدمية)، هنريك إبسن، ترجمة: يوسف كامل: 147.

(91) تنويه: آثر الباحث عزل ما يخص (شكسبير)، وما يخص (بيراندييللو) في مباحث مستقلة عن غيرهم، ذلك لاعتقاد الباحث، بأن هذين الكتابين تفردا ببعض المميزات الخاصة في كتاباتهما الدرامية.

(92) تراجع: النصوص المسرحية التي وردت في تصنيفي حركة الفكرة، وحركة الفعل.

(93) تنظر: مسرحية (بستان الكرز)، أنطوان تشيخوف، ترجمة: نجيب سرور وماهر عسل: 5 وما بعدها.

(94) تنظر: مسرحية (الآله الكبير براون)، يوجين أونيل، ترجمة: جلال العشري، (سلسلة روائع المسرح العالمي)، العدد: 44، القاهرة: المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، 1963: 106 وما بعدها

(95) تنظر: مسرحية (الطائر الأزرق)، موريس ميترلنك، ترجمة: يحيى حقي: 25 وما بعدها.

(96) تنظر: مسرحية (ست شخصيات تبحث عن مؤلف)، لويجي بيراندييللو، ترجمة وتصدير: محمد إسماعيل محمد، القاهرة: دار النهضة العربية، 1967: 44 وما بعدها.

(97) تنظر مسرحية (في انتظار جودو)، صموئيل بيكيت، ترجمة: د. فايز اسكندر: 6 وما بعدها. وينظر أيضا: مسرحية (المغنية الصلعاء)، يوجين يونسكو، ترجمة: محمود حجازي: 123 وما بعدها.

(98) معجم المصطلحات الأدبية، إبراهيم فتحي: 137.
(99) معجم المصطلحات الدرامية، د. إبراهيم حمادة: 126.
(100) معجم المصطلحات الأدبية، إبراهيم فتحي: 261 – 262.
(101) معجم المصطلحات الدرامية، د. إبراهيم حمادة: 207.
(102) الدراما بين النظرية والتطبيق، حين رامز محمد رضا: 340.
(103) ينظر: نظرية المنهج الشكلي، الشكلانيون الروس، ترجمة: إبراهيم الخطيب: 181
(104) ينظر: الدراما بين النظرية والتطبيق، حسين رامز محمد رضا: 340 – 342.
(105) إضاءة تاريخية على قضايا أساسية، كوجينوف، ترجمة: د. جميل نصيف: 452.
(106) ينظر: تشريح الدراما، مارتن أسلن، ترجمة: يوسف عبد المسيح ثروت: 15.
(107) ينظر: نظرية الأدب، إيلسبورغ وزملائه، ترجمة: د. جميل نصيف: 576، وينظر أيضا: الدراما بين النظرية والتطبيق، حسين رامز محمد رضا: 487 – 488.
(108) ينظر: صناعة المسرحية، ستيوارت كريفش، ترجمة: د. عبد الله معتصم الدباغ: 17 – 18.
(109) ينظر: تشريح الدراما، مارتن أسلن، ترجمة: يوسف عبد المسيح ثروت: 14.
(110) ينظر: فن الشعر، أرسطو، ترجمة: عبد الرحمن بدوي: 24 – 32 (نص أرسطو).
(111) ينظر: إضاءة تاريخية على قضايا أساسية، كوجينوف، ترجمة: د. جميل نصيف: 430 – 436.
(112) ينظر: الحبكة، إليزابيث دبل، ترجمة: د. عبد الواحد لؤلؤة: 16 – 33.
(113) تراجع: نصوص المسرحيات الواردة في المباحث السابقة.
(114) للمزيد عن خصائص الفعل وخصائص حركته، يمكن مراجعة المصادر الآتية: مدخل إلى جامع النص، جينيت جيرار، ترجمة: عبد الرحمن أيوب، (مشروع النشر المشترك)، بغداد: دار الشؤون الثقافية، والرباط: دار توبقال للنشر، 1985: 44، والبناء الدرامي، عبد العزيز حمودة، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، 1982: 59، ودراسات في الأدب المسرحي، د. سمير سرحان، بغداد: دار الشؤون الثقافية، د: ت: 43–45، وصنعة الرواية، بيرسي لوبوك، ترجمة: عبد الستار جواد، بغداد: دار الرشيد للنشر، 1981: 29، ونظرية الأدب، إيلسبورغ وزملائه: 9، و584 – 589، و847 على التوالي، وإشكالية الحوار بين النص والعرض المسرحي، نعمان منصور: 71.
(115) تشريح المسرحية، مارجوري بولتون، ترجمة: دريني خشبة: 10.
(116) تنظر: مسرحية هاملت، وليم شكسبير، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا: 38.
(117) تنظر: مسرحية (يوليوس قيصر)، وليم شكسبير، ترجمة: عبد الحق فاضل ومصطفى طه حبيب: 109، و149 على التوالي.
(118) تنظر: مسرحية عطيل، وليم شكسبير، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا: 133.
(119) ينظر: الرواية التاريخية، جورج لوكاش، ترجمة: صالح جواد عبد الكاظم: 124، و184 على التوالي.
(120) تنظر(مسرحية هاملت)، وليم شكسبير، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا: 99 – 105، و214 – 216.
(121) ينظر: المذاهب الأدبية الكبرى، فيليب فان تيغيم، ترجمة: فريد أنطونيوس: 59 – 60.

(122) تنظر: مسرحية (الملك لير)، وليم شكسبير، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا: 27 وما بعدها، ومسرحية (كوريولانس)، وليم شكسبير، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، بيروت: المؤسسة العامة للدراسات والنشر، 1981: 43 وما بعدها

(123) تنظر مسرحية (اللصوص)، فريدريش شيلر، ترجمة وتقديم: د. عبد الرحمن بدوي، (سلسلة من المسرح العالمي)العدد: 145، الكويت: وزارة الأعلام، 1981: 97 – 128، 135 – 153، 176 – 177 على التوالي.

(124) تنظر: مسرحية (هرناني)، فيكتور هيجو، ترجمة: خليل مطران: 15 وما بعدها.

(125) للمزيد حول حركة الفعل يمكن مراجعة المصادر الآتية: فن الشعر، أرسطو، ترجمة: عبد الرحمن بدوي: 24 – 26 (نص أرسطو)، والمذاهب الأدبية الكبرى، فيليب فان تيغيم، ترجمة: فريد أنطونيوس: 59 – 60، ونظرية الأدب، إيلسبورغ وزملائه، ترجمة: جميل نصيف: 630 – 643، و685، و725 – 758، و805 على التوالي، والرواية التاريخية، جورج لوكاش، ترجمة: صالح جواد عبد الكاظم:، 124و184، وصنعة الرواية، بيرسي لوبوك، ترجمة: عبد الستار جواد: 29، و98، وتشريح المسرحية، مارجوري بولتون، ترجمة: دريني خشبة: 10، والحبكة، إليزابيث دبل، ترجمة: د. عبد الواحد لؤلؤة: 16، والدراما التجريبية في مصر، د.حياة جاسم محمد، بيروت: دار الآداب، 1983: 126، والدراما بين النظرية والتطبيق، حسين رامز محمد رضا: 129، و161، و507 – 510 على التوالي.

(126) نظرية الأدب، إيلسبورغ وزملائه، ترجمة: د. جميل نصيف: 589.

(127) ينظر: (الزمن في التراجيديا الإغريقية)، لدي روميلي، ترجمة وعرض وتحليل: د. محمد عواد حسين، ضمن مجلة (عالم الفكر) المجلد الأول، العدد الرابع، الكويت: المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، 1973: 301.

(128) ينظر: الشعر والزمن، د.جلال الخياط، بغداد: منشورات وزارة الأعلام، 1975: 7 – 10.

(129) ينظر: اينشتاين والنظرية النسبية، د. عبد الرحمن مرحبا، بيروت: دار العودة، د: ت: 58 – 59.

(130) ينظر: المصدر نفسه: 73 – 74.

(131) ينظر: الشعر والزمن، د.جلال الخياط: 113 – 114.

(132) ينظر: مدخل إلى السيمياء في المسرح، زياد جلال، عمان: منشورات وزارة الثقافة، 1992: 76 – 77.

(133) ينظر: نظرية الأدب: أوستن وارين، ورينيه ويليك، ترجمة: حسام الخطيب: 279.

(134) نظرية الدراما الحديثة، بيتر زوندي، ترجمة: د. أحمد حيدر، دمشق: منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1977: 166.

(135) ينظر: تشريح الدراما، مارتن أسلن، ترجمة: يوسف عبد المسيح ثروت: 14 – 15.

(136) ينظر: فن الكاتب المسرحي، روجر م. بسفيلد (الابن)، ترجمة وتقديم: دريني خشبة: 34.

(137) ينظرك المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها، ملتون ماركس، ترجمة: فريد مدور: 50 –51، وينظر أيضا: الشعر والزمن، د.جلال الخياط: 113، و(الزمن في التراجيديا الإغريقية)، لدي روميلي، ضمن مجلة (عالم الفكر) المجلد الأول، العدد الرابع: 33.

(138) ينظر: نظرية الدراما الحديثة، بيتر زوندي، ترجمة: د. أحمد حيدر: 13، وينظر أيضا:: نظرية الأدب، إيلسبورغ وزملائه، ترجمة: د. جميل نصيف: 589، والرواية التاريخية، جورج لوكاش، ترجمة: صالح جواد عبد الكاظم: 185.

(139) تنظر: مسرحية (أوديب ملكا)، سوفوكليس، ترجمة: د. محمد صقر خفاجة، ومسرحية (أنتيجونا)، سوفوكليس، ترجمة: طه حسين: 178 – 179. و مسرحية (أفيجينيا في أوليس)، يوريبدس، ترجمة: حلمي عبد الواحد خضرة: 106، ومسرحية (أندروماك)، جان راسين، ترجمة: طه حسين: 338 – 340.

(140) تنظر: مسرحية (هاملت)، وليم شكسبير، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا: 27 – 35، ومسرحية (مكبث)، وليم شكسبير، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا: 62 – 70، ومسرحية (عطيل)، المترجم نفسه: 57 – 64.

(141)ينظر: نظرية الأدب، إيلسبورغ وزملائه، ترجمة: د. جميل نصيف: 636.

(142)تنظر: مسرحية (ريتشارد الثالث)، وليم شكسبير، ترجمة: د. عبد القادر القط، القاهرة: منشورات جامعة الدول العربية، الإدارة الثقافية، 1968: 137 وما بعدها.

(143) تنظر: مسرحية (الأشباح)، هنريك ابسن، ترجمة: د. عبد الله عبد الحافظ، (سلسلة من المسرح العالمي)، العدد: 201، الكويت: وزارة الأعلام، 1986: 41 وما بعدها.

(144) تنظر: مسرحيتا (الأب)و(مس جوليا، أوغست سترندبرغ، ترجمة: عبد الحليم البشلاوي: 30 وما بعدها، و123 وما بعدها.

(145) تنظر: مسرحية (هيدا جابلر)، هنريك أبسن، ترجمة: فوزي شاهين: 29 وما بعدها.

(146) تنظر: مسرحية (الأم شجاعة وأبناؤها)، برتولد بريخت، ترجمة: شفيق مقار، القاهرة: دار الهلال، 1972: 38 وما بعدها، ومسرحية (أوبرا القروش الثلاثة)، برتولد بريخت، ترجمة: يوسف عبد المسيح ثروت: 31 وما بعدها.

(147) تنظر: مسرحية (الآله الكبير براون)، يوجين أونيل، ترجمة: جلال العشري: 106 وما بعدها.

(148) تنظر: مسرحية (الطائر الأزرق)، موريس ميترلنك، ترجمة: يحيى حقي: 25 وما بعدها.

(149) تنظر: مسرحية (أميديه)، يوجين يونسكو، ترجمة: صدقي عبد الله حطاب، ضمن كتاب(دراما اللامعقول)، سلسلة(من المسرح العالمي)العدد: 11، الكويت: وزارة الإرشاد والأنباء، 1970: 32 وما بعدها.

(150) تنظر: مسرحية (حديث عن فيتنام)، بيتر فايس، ترجمة: إبراهيم وطفي، دمشق: وزارة الثقافة والسياحة والإرشاد القومي، 1970: 11 وما بعدها.

(151) تنظر: مسرحية (كل شيخ له طريقة)، لويجي بيراندييللو، ترجمة: محمد إسماعيل محمد، (سلسلة مسرحيات عالمية)، العدد: 55، القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ودار الكاتب العربي للطباعة والنشر، 1968: 28 وما بعدها.

(152) ينظر: فن الشعر، أرسطو، ترجمة: د. محمد شكري عياد: 96، ويراجع في هذا الصدد مناقشة الباحث لأراء أرسطو الواردة في الفصل الأول من هذا الكتاب: 11 – 13.

(153) ينظر: الدراما بين النظرية والتطبيق، حسين رامز محمد رضا: 507 – 510، وتنظر أيضا: مقدمة مسرحية (الليلة الثانية عشرة)، وليم شكسبير، تقديم: ت. و. كريك، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا: 15 – 17.

(154)

(155) حدثت في الوطن العربي تجارب من هذا النوع، بخاصة في المغرب والعراق قام بها عدد من الكتاب المسرحيين من بينهم (الطيب الصديقي، وقاسم محمد، وفلاح شاكر) وسواهم.

(156) ينظر: المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها، ملتون ماركس، ترجمة: فريد مدور: 110.

(157) ينظر: نظرية الأدب، إيلسبورغ وزملائه، ترجمة: د. جميل نصيف: 642.

(158)ينظر: المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها: 84.

(159): تنظر: مسرحية (هاملت)، وليم شكسبير، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا: 158 – 169، و171 – 180، على التوالي.

(160) تنظر: مسرحية (روميو وجولييت)، تعريب: رياض عبود: 106 – 107.

(161) تنظر: مسرحية (يوليوس قيصر)، وليم شكسبير، ترجمة: عبد الحق فاضل ومصطفى طه حبيب: 143 – 148.

(162) ينظر ك(المسرحية العراقية والعلاقة بين الموضوع والحبكة)، د.جميل نصيف، ضمن مجلة (السينما والمسرح) العراقية، العدد: 10، 1972: 7.

(163) صناعة المسرحية، ستيوارت كريفش، ترجمة: عبد الله معتصم الدباغ: 20.

(164)تنظر: مسرحيات (يوليوس قيصر)، وليم شكسبير، ترجمة: محمد حمدي: 135، و(أنتيجونا)سوفوكليس، ترجمة: طه حسين: 177، و(روميو وجولييت)، تعريب: رياض عبود: 126.

(165) ينظر: تشريح المسرحية، مارجوري بولتون، ترجمة: دريني خشبة: 239.

(166) ينظر: فن المسرحية، ميليت وبنتلي، ترجمة: صدقي حطاب: 427 – 432.

الباب الثاني

أنماط الحبكة في المسرحية العربية الحديثة

دراسة تطبيقية

مدخل

قبل أن يبدأ البحث بتحليل البناء الحبكي في المسرحية العربية الحديثة، يرى- من المفيد - وضع توصيف واضح لأنماط الحبكة المسرحية التي ظهرت في المسرحية العالمية؛ التي ورد تحليل للعديد من نصوصها في الفصل الثاني الذي أختص بالدراسة الفنية، على أن يكون هذا التوصيف بمثابة مقياس للأنماط الحبكية التي ظهرت في المسرحية العربية الحديثة، إذ وجد البحث أن هناك ثماني أنماط، شهدت دورانا في المسرحية العالمية، ظهر منها سبع فقط في المسرحية العربية الحديثة، حيث خلت المسرحية العربية من ظهور ما أسماه البحث (الحبكة النموذج)، والأنماط الثمانية هي: [1]

1- نمط (الحبكة الأحادية):

وهي حبكة مبسطة، واضحة المعالم، قليلة التعقيد تعود في أصولها إلى حبكة المسرحية الكلاسيكية، عرضها التمهيدي مباشر، يشتمل وضعية استهلالية تقدم تعريفا بالشخصيات وعرضا مباشرا للموضوع، ويثير تمهيدها سؤالاً واحدا تطرحه حركة الفكرة؛ يؤدي إلى خلق وضعية أساسية؛ تنقسم فيها الشخصيات إلى فريقين واضحي المواقف، الأول يدفع حركة الفكرة إلى أمام، والثاني يحاول إعاقة حركتها، ويكون الصراع في هذا النمط خارجيا ومحدد المعالم - في أغلب الأحوال - يخلو من الصدامات العنيفة؛ لذلك تكون عقدتها بسيطة مباشرة واضحة أيضا، أما ذروتها فتبدو ضعيفة قياسا بالأنماط الأخرى. وتكون حركة الفعل - في العادة - حركة واحدة يمتزج فيها الجانبان المادي والنفسي امتزاجاً تاما، وهي حركة مباشرة مندفعة إلى الخارج في أغلب أحوالها، تهيمن على كل خطوط الحركة؛ وتمارس ضغوطا عليها، أما حركة الشخصيات فيها؛ فتكون حركة ثابتة مستقيمة؛ يغلب عليها الجانب الخارجي؛ دون خوض كثير في الجوانب النفسية والعاطفية؛ وهي

حركة تخلو من التحول في المصائر؛ وإن حدث مثل هذا التحول؛ فأنه يكون تحولا ضعيفا أو خارجيا لا يغير من سلوك الشخصيات أو يؤثر كثيرا في مصائرها، وتحاول هذه الحبكة حصر أحداثها في حركة زمنية محدودة - نسبيا - متبعة السياق الزمني ذا الأبعاد التتابعية الثلاثية (ماضي- حاضر- مستقبل)، دون لجوء إلى تداخل الأزمان، ودون طفرات زمنية كبيرة، ولا يلاحظ في هذه الحبكة وجود تفرعات ثانوية كثيرة، أو امتدادات خارجية متعددة. وهذا النمط يمكن ملاحظته في المسرحيات التي يهيمن فيها الجو الكلاسيكي، وفي أغلب المسرحيات الملهاوية، والمسرحيات التي تتكون من فصل واحد.

2- نمط (الحبكة المتوسعة):

وهي حبكة ذات تفرعات ثانوية وامتدادات جانبية متعددة، يشكل بعضها حبكات ثانوية؛ تتفرع عن الحبكة الرئيسة؛ ويفترض أن تلتقي بها فيما بعد؛ لتعمل على تقويتها؛ وهذا النمط من الحبكة يطيل من الوضعية الاستهلالية إلى الحد الذي تستوفي فيه خطوط الحركة كافة عوامل انطلاقها، لذا فأن نقطة الانطلاق في هذا النمط تتأخر نسبيا؛ وعادة ما تكون نقطة الاصطدام الأولى فيها قوية ومتوترة - نوعا ما - ما يؤدي إلى نشوء وضعية أساسية مختلة التوازن بشكل كبير؛ يتطلب أعادة توازنها فعالية ونشاطا كبيرين في كل خطوط الحركة؛ الأمر الذي يتيح ظهور أزمات تصعيد عديدة، وأزمات تعقيد كثيرة؛ تنتج صراعا عنيفا، ما يجعل أزمة الذروة فيها تكون عنيفة صاخبة تكثر فيها التحولات والانقلابات المفاجئة؛ التي تتطلب حلا حتميا حازما؛ لذا فأن ليس من الغرابة أن تلجأ الحبكة في هذا النمط - أحيانا - إلى الحلول المفاجئة أو المفتعلة، أو التي تأتي من خارج مجتمع المسرحية.

إن حركة الفكرة في هذا النمط من الحبكة؛ تكون- في العادة - كثيرة التقلب والتغيير؛ وهذا ما يسهم في زيادة التقاطع بين الإرادات، ويؤدي إلى تغير مستمر للأهداف والدوافع حسب مقتضى الحال؛ ومثل تلك المتغيرات تؤدي إلى تحولات في مواقف الشخصيات، ما يزيد من حيويتها ويجعلها شخصيات متفردة ذات خصائص مميزة.

ونظرا للتوسع الحاصل في الوضعيتين الاستهلالية والأساسية؛ فأن حركة الفعل تشهد كثيرا من التفرعات الجانبية، والامتدادات الخارجية؛ يتغلب فيها الجانب الداخلي (النفسي والعاطفي) على الجانب المادي ويعمل على قيادته وتوجيهه والتحكم فيه؛ وهو ما يمكن ملاحظته فيما تؤول إليه المناجيات الفردية من نتائج؛ تؤدي إلى إحداث انقلابات مفاجئة في مواقف الشخصيات تضغط على حركة الفعل، فتزيد من توترها؛ لذا يكثر في هذا النمط؛ ظهور المشاهد الميلودرامية؛ والمفاجئات والصدف. وبغية استيعاب كل تلك الضغوط والمتغيرات؛ غدت حركة الزمن تتخذ منحىً مرنا، فهي تتوسع تارة، وتكثف نفسها في تارة أخرى، وتمتد لتشمل تنبؤات مستقبلية في تارة ثالثة؛ إلا أن – الغالب في – حركة الشخصيات والفعل هو حدوثهما في الزمن الحاضر، مع ملاحظة وجود هيمنة واضحة لحركة الشخصية الرئيسية، وممارستها للضغوط على حركة بقية الخطوط. ومن أمثال هذا النمط ما يمكن ملاحظته في مسرحيات شكسبير والمسرحيات الرومانسية والمسرحيات الاجتماعية لـ (تشيخوف) و(برناردشو) باستثناء أن المهيمن في مسرحيات الأخير هو حركة الفكرة.

3- نمط (الحبكة النموذج):

هي حبكة معتدلة، أكبر حجما وأكثر تعقيدا من الحبكة الأحادية، ألا أنها أقل حجما وأقل تفرعا وامتدادات من الحبكة المتوسعة، تتشكل وضعيتها الاستهلالية – في الغالب – قبل بداية المسرحية، بل أن بعض المسرحيات تثبت حتى أركان الوضعية الأساسية قبل بداية المسرحية أيضا؛ لذلك فأن نقطة الانطلاق في هذا النمط تظهر متقدمة ولا تتأخر كثيرا، حركة الفكرة تكون واحدة ثابتة، وهي الحركة المهيمنة الأولى في هذه الحبكة، وهي تخلو من التفرعات والامتدادات غالبا، وتعقبها في الهيمنة حركة الشخصية، حيث يجري امتحان لإرادة الشخصية يكشف بوضوح عن أهدافها العامة التي لا تمسها حسب، بل تمس الواقع والمجتمع بأكمله، ومع أن الشخصية تبدو للوهلة الأولى وكأن لها خصوصية ما؛ غير أنها سرعان ما تتحول إلى شخصية نموذج تمثل شريحة أو طبقة اجتماعية، وأن همها الخاص، سرعان ما يتحول إلى هم عام للمجتمع، أما حركة الفعل فيها، فتكون واحدة

ومكثفة وقصيرة - نوعا ما - يتضافر فيها الجانبان المادي والنفسي تضافرا تاما، وغالبا ما تكون حركة الزمن في هذا النمط مكثفة أيضا، ومع أن المهيمن فيها هو حركة الزمن الحاضر، غير أن لحركة الزمن الماضي تأثير على حاضر الشخصيات والفعل، أما أزمات التصعيد والتعقيد فيها فتكون متسارعة ومتصاعدة بشكل عام، وغالبا ما تنتهي هذه المسرحيات عند نقطة ذروة تكشف عن موقف درامي شديد الوطأة على مصير الشخصيات، ومن أمثال هذا النمط، ما يرد في مسرحيات (أبسن) الواقعية، ومسرحيات (سترندبرغ) الطبيعية، ومسرحيات (غوغول) و(آرثر ميللر) الاجتماعية.

4- نمط (حبكتا التوازي)

وهو نمط يمثل صورة ذهنية من صور الحبكة المتوسعة، وبخاصة في المسرحيات الرمزية، ويشتمل هذا النمط على حبكتين: الأولى ظاهرية (مادية) والثانية مستترة أو مخفية (ذهنية)، تسيران معا بصورة متوازية؛ ولا تلتقيان حتى النهاية، والحبكة الظاهرية تكاد تكون شبيهة بالحبكة الأحادية- التي مر ذكرها - فهي تسير باستقامة ثابتة، خالية من أي نمو أو تطور، عرضها التمهيدي لا يمكن التمييز فيه بين الوضعية الاستهلالية والوضعية الأساسية بوضوح، بل أن الانتظار لشيء سيحدث في زمن ما هو المهيمن في التمهيد، أما نقطة انطلاق الحبكة الظاهرية فلا يمكن تمييزها بوضوح. ونظراً لندرة وجود تقاطعات مباشرة للإرادات؛ فلا يمكن تمييز صراع واضح المعالم في الحبكة الظاهرية، وإن ظهر مثل هذا الصراع - أحيانا - فأنه سرعان ما يضمر ويختفي تحت السطح، لذا فأن الحبكة الظاهرية؛ غالبا ما تخلو من أزمات التصعيد والتعقيد ونقاط التحول أو الانقلاب، ونادرا ما يلاحظ ظهور ذروة متميزة فيها، إذ تميل المسرحية الرمزية إلى أن تبقي خطوطها مفتوحة على كثير من التأويلات والمقترحات والحلول.

أما الحبكة المختفية أو المستترة، فهي الأهم فنيا وفكريا، وتعد في الغالب نشاطا ذهنيا تهيمن فيه حركة الفكرة على بقية خطوط الحركة، وهو نشاط يُبنى على مبدأ التراكم الذهني، ما يتيح مساحات واسعة للتأويل والتفسير والبحث عما هو مسكوت عنه أو ضامر، لذلك فأن ذهن المتلقي هو الذي يحدد أزمات التصعيد

والتعقيد وبداية الصراع ونقاط العقدة والذروة والتحول إن وجدت، إلا أن هـذا الأمر يبقى نسبيا، تتحكم به عوامل التلقي، والتراكم المعرفي للمتلقـي، إذ لـيس بالإمكان توحيد التأويلات والتفسيرات لدى المتلقين، وهذا ما يشـكل قـراءات متعددة في تلقي المسرحية الرمزية، فضلا على أن تدفق الرمـوز داخـل حركـة المسرحية؛ يتطلب وقتا كافيا لتفسيرها وتأويلها، واستمرار المتلقي في التفكير بفك شفرات النص أو العرض، يجعله يغفل أحيانا تأويل أو فك الشفرات التي تمر سريعا أو يُلمح بها تلميحا، وبالتالي قد تضيع عليه بعض خطوط الحركة، لذا فأن قراءة أو مشاهدة مثل هذه المسرحيات تتطلب أعادة تلقيها لأكثر من مرة، بخاصة إذا عرفنا أن الحبكة الظاهرية لا تتميز فيها أي خطوط، وأن الحبكة المستترة لا تفصح عـن خطوط حركتها بسهولة ويسر.

وعلى العموم فأن البحث وجد أن حركة الفعل في هذا النمط الحبكي؛ تميـل إلى إضعاف الجانب المادي منها، أو تعمل على اختزاله أو إخفائه؛ لحساب العمـل على إبراز الجانب الداخلي الذي يعد – بحسب اعتقاد البحث – نشاطا ذهنيا يدعو إلى التأمل والتفكير، وليس نشاطا عاطفيا أو نفسيا يعمل على إثارة التوتر والترقب.

أما حركة الشخصية، فتبدو أكثر وضوحا في هذا النمط، بعد حركة الفكرة، لأنها تعمل على أبراز الجانب المادي، وتكون – في العادة – حركة مستقيمة ثابتة، تميل إلى السكون الظاهري، غير أن جانبها الداخلي يكون نشطا يرتفع إلى أقصـى حالات الخيال تارة، وينحدر إلى المستوى الواقعي تارة، في حين تختفـي حركـة الزمن، أو تمر في الظل مرورا دون أي تأثير، وكأن الأحداث تجري في اللازمـن، فحركة الزمن في هذا النمط تتبع نظام الزمن اللايهامي.

5- نمط (الحبكات المتداخلة):

وهو وجه أخر من وجوه الحبكة المتوسعة؛ غير انه ينتظم بشكل مختلـف، إذ تولد الحبكة الرئيسة فيه؛ حبكة ثانية تدور داخل الحبكة الرئيسة، فتكـون الأولى إطارا والثانية مرآة مصغرة لها، وأحيانا تولد الحبكة الإطار أكثر من حبكة مرآة، ألا أن الحبكات المتولدة مهما تعددت؛ فأنها تتداخل مع الحبكة الإطار أو تتقاطع معها باستمرار، منتجة تعقيدات تتشابك فيها خطوط الحركة للحبكات المتعددة؛ حـتى

تصل إلى مرحلة لا يمكن فيها تمييز الخطوط الحركية الخاصة بكل حبكة منها، وفي هذه المرحلة تتشكل عقدة المسرحية، بل قد تظهر نقاط ذروتها أحيانا، وعلى العموم فأن خطوط الحركة في هذا النمط، تبقى مستمرة في التعقيد والتشابك، ما يطيل من أزمة ذروتها نسبيا، غير أنها تفضي في النهاية إلى فوضى في حركة جميع الخطوط؛ دون الوصول إلى أي حلول أو مقترحات لحلول؛ ذلك لأن الصنف الدرامي الذي يضم هذا النمط الحبكي؛ يحاول دائما الإشارة إلى فوضى الحياة وتعقيد علاقاتها.

ومن المفيد التنويه إلى أن لكل حبكة من الحبكات سواء الإطار منها أو المتولدة داخلها، تكون لها وضعية استهلالية وأخرى أساسية ونقطة انطلاق خاصة بها.

إن نمط الحبكات المتداخلة يرد - عموما - في الصنف الدرامي الذي تطلق عليه تسمية (المسرح داخل مسرح)؛ وهذا النمط الحبكي أذا ورد في صنف درامي آخر؛ فأنه يشكل عبئا ثقيلا على حركة المسرحية العامة؛ لأنه يضيف إليها تعقيدات تضاف إلى ما تحمله من تعقيدات، لذا فان أصلح نماذجه هو ما ورد في الصنف المذكور آنفا؛ ذلك لأن التداخل بين الحبكات في هذا النمط، يعتمد على ثنائيتي (الوهم/الحقيقة)، و(الفن/الحياة) اللتين تتيحان مرونة عالية لتداخل الخطوط ومستوياتها، دون أن يكون ذلك على حساب جمالية الحبكة أو خطوط حركتها.

إن حركة الفكرة في هذا النمط؛ تتضمن مستوىً خارجيا يخص الحبكة الإطار، ومستوىً داخليا يخص الحبكة المرأة أو الحبكات المتولدة، وتنتقل حركة الفكرة بين المستويين بصورة حرة؛ وذلك من خلال التداخلات المستمرة التي تحدث في الحركة عامة. أما حركة الشخصية فإنها تقفز بحرية بين الحبكات؛ وفي بعض الأحيان يمكن ملاحظة تواجد الشخصية في موضعين مختلفين؛ في آن واحد، تكون في أحدهما فاعلة وفي الثاني متفرجة، كما يلاحظ أن حركة الشخصيات - عموما - تكون نماذج لا تمتلك تفردا ذاتيا يخص كل شخصية على حدة.

أما حركة الفعل فإنها تتخذ مسارا شبيها بما تقدم؛ ويكون نموها أو تطورها مقترنا بالتغذية المستمرة المتبادلة بين مستويي حركة الفعل في الحبكة الإطار والحبكة المتولدة؛ وغالبا ما يؤثر التداخل الحاصل بين مستوييها تأثيرا بالغاً على البناء الحبكي

بشكل عام، ما يؤدي إلى ظهور أزمات التصعيد والتعقيد والذروة في مواضع التداخل أو التقاطع، أما نقطة الذروة فتظهر - إن أمكن تمييزها - في موضع تتشابك به خطوط الحركة وتتعقد إلى الحد الذي لا يمكن معه تمييز ما هو خارجي منها؛ عما هو داخلي منها.

في حين أن حركة الزمن في هذا النمط تتبع نظام الزمن المتداخل الذي تتداخل فيه مستويات الزمن الثلاثي مع مستويات الزمن اللايهامي؛ الذي يقفز ارتدادياً أو اندفاعياً، قفزات متعددة بصورة حرة مرنة، مشكلا ضغطا كبيرا على خطوط الحركة الأخرى.

ويمكن ملاحظة دوران هذا النمط الحبكي في مسرحيات (بيراندييللو) والمسرحيات العالمية والعربية التي تنتهج نهجها.

6- نمط (الحبكات المتجاورة):

وهو نمط يعد توسيعا للحبكة المتوسعة، ففيه تعدد للحبكات؛ التي تبدو مستقلة ومنفصلة عن بعضها ظاهريا، غير أنها ترتبط ببعضها ارتباطاً ذهنياً وفكرياً، يمكن إدراكه على وفق مبدأ التراكم الذهني، واستقلالية تلك الحبكات يمكن تشخيصها من خلال نمو وتطور خطوط الحركة في كل حبكة على حدة، لذا فأن بالإمكان تمييز وضعية استهلالية ووضعية أساسية ونقطة انطلاق مستقلة؛ في كل حبكة من تلك الحبكات؛ فضلا عن إمكانية ملاحظة ظهور أزمات التصعيد والتعقيد والذروة - أحيانا - داخل الحبكة الواحدة.

إن المهيمن في هذا النمط هو حركة الفكرة التي تسّير جميع خطوط الحركة وتعمل على توجيهها والتحكم فيها، بل تكون هي سائدة في كل الحبكات التي تشتمل عليها المسرحية؛ وعادة ما توصف هذه الفكرة بالشمولية؛ لأنها تؤكد حضورها في كل حبكة من الحبكات التي تحتويها المسرحية، أما بالنسبة لبقية خطوط الحركة؛ فأن لكل حبكة من الحبكات حركة فعل وحركة شخصية وحركة زمن مستقلة، وعادة ما تكون حركة الفعل بسيطة، تركز على الجانب الخارجي أكثر من تركيزها على الجانب النفسي والعاطفي، أما حركة الشخصية؛ فأنها تشبه في انتظامها حركة الفعل، وغالبا ما تعرض كل حبكة من الحبكات

موقفا معينا للشخصية، ومن تراكم تلك المواقف يمكن بيان نشاط وفعالية حركة الشخصية، في حين تتبع حركة الزمن في هذا النمط نظام الزمن اللايهامي، الذي يسمح بالانتقال الحر والمرن في مستويات زمنية متعددة، دون أن يؤثر ذلك على إحداث خلل أو تأثير في انتظام بقية خطوط الحركة، بقدر ما يشير إلى وجود إسقاط تاريخي أو فكري على حاضر الأحداث والشخصيات. وهذا النمط هو ما يتكرر ظهوره في المسرحيات الملحمية لـ (بريخت) والمسرحيات العالمية والعربية التي انتهجت نهجها.

7- نمط (الحبكة المهشمة):

وهو نمط يُظهر صورة معاكسة للحبكة المتوسعة، فهو لا يحرص على توحيد خطوط حركة الحبكة، بقدر ما يسعى إلى تهشيمها وانشطارها وتفتيتها.

تبدأ حبكة هذا النمط بوضعية استهلالية قصيرة نسبيا تبدو واقعية ومنطقية؛ إلا أنها سرعان ما تصطدم بوضعية أساسية عامة متماسكة الأطراف؛ عصية على الاختراق، لذا فأن نقطة انطلاق هذه الحبكة تكون عاصفة عنيفة؛ تبذل خطوط الحركة في البداية أقصى طاقاتها لإحداث تغيير في الوضعية الأساسية، غير أن أصطداماتها المتكررة التي تعد محاولات فاشلة تعجز من التأثير على تماسك الوضعية الأساسية ورسوخها ترتد عليها، مضعفة طاقاتها، ما يؤدي في النهاية إلى تشظي تلك الخطوط وانشطارها وانتهاء فاعليتها بشكل نهائي، في حين تبقى الوضعية الأساسية على تماسكها ورسوخها؛ دون أدنى تغيير.

في هذا النمط تبدو أزمة التعقيد هي أكثر الأزمات بروزا ومساحة، وهي تظهر مباشرة بعد نقطة الانطلاق العاصفة؛ فهذا النمط من الحبكة لا يشهد ظهورا لأزمة التصعيد، ويقفز مباشرة إلى أزمة التعقيد، ويعود ذلك إلى ضعف أرادة الشخصيات واختلال حركتها وعدم تمكنها الدخول في صراع مع القوة المهيمنة للوضعية الأساسية، فضلا على عدم قدرة حركة الفعل من تقديم المساعدة اللازمة للمواجهة مع تلك الوضعية؛ لذا غالبا ما يتحول الصراع في هذه المسرحيات إلى صراع داخلي نفسي، تكثر فيه الأحتدامات العاطفية والنفسية، وتعمل على إطالة أزمة التعقيد التي تمارس مزيدا من الضغوط على حركة خطوط الحبكة، ما يولد

عقدة تكون مشكلتها الأساسية هي كيفية لملمة أجزاء الشخصية المتشظية، أو جمع الهشيم المتناثر لحركة الفعل التي فقدت جل طاقتها في كفاحها المتكرر ضد الوضعية الأساسية، غير أن أي هدف من تلك الأهداف لا يمكن الوصول إليه، لتظهر نقطة الذروة محطمة كل ما تبقى من طاقات للشخصية والفعل والفكرة، منذرة بنهاية مشؤومة في الغالب.

أما حركة الزمن، فأنها تتبع نظام الزمن اللايهامي؛ ذلك لأنها تحاول الانفلات من هيمنة الوضعية الأساسية؛ من خلال انتقالها في مستويات زمنية متعددة بغير انتظام، فهي تقفز من الحاضر إلى الماضي تارة؛ دون مبرر واضح، أو أنها تقفز من الحاضر إلى المستقبل دون إعداد مسبق في تارة ثانية، أو أنها ترتد من التنبوء المستقبلي إلى الحاضر فجأة دون علة ما، كما أن هذه الحركة تتوقف أحيانا فتطيل اللحظات الزمنية وتجعلها تأخذ مساحات زمنية ممتدة، تبدو وكأنها لا نهاية لها، وذلك خلال لحظات التداعي والهذيانات، في حين أنها تختزل الأعوام والشهور والأيام وتختصرها في لحظة زمنية في أحيان أخرى.

وأخيرا فأن هذا النمط من الحبكة يهيمن في الظهور في المسرحيات التعبيرية العالمية وبخاصة في مسرحيات (يوجين أونيل)، ومن أتبع نهجه التعبيري من الكتاب العالميين والعرب.

8- نمط (الحبكة المحيطية):

وهي صورة غير منتظمة من صور الحبكة المتوسعة، تبدأ بعرض تمهيدي خالٍ من المعلومات؛ لا يمكن فيه تمييز الوضعية الاستهلالية عن الوضعية الأساسية بسهولة، كما لا يمكن فيه تمييز نقطة انطلاق محددة، بل أن بالإمكان التقاط نقاط انطلاق متعددة تصلح أن تكون نقاط ذروة في الوقت عينه، ولا تشهد هذه الحبكة نموا أو تركيزا أو تكثيفا لخطوط حركتها؛ فهي تخلو من أزمات تعقيد ظاهرية؛ ألا ما تراكم منها ذهنيا، فلا وجود لعقدة مميزة؛ غير أنه يمكن تلمس هدف مجهول أو غير واضح تسعى حركة الشخصيات للوصول إليه؛ دون أن يتحقق لها ذلك. ويكثر في هذا النمط الحبكي ظهور أزمات تصعيد متعددة، لكثرة ما يحدث من تقاطع للإرادات؛ غير أن تلك التصعيدات وما يرافقها من صراعات؛ سرعان ما

تختفي لسرعة تخلي الشخصيات عن قراراتها وتغير أراداتها وتبنيها للمواقف المضادة التي كانت قد اتخذتها في مرات سابقة؛ لذا يكثر - في هذا النمط - تبادل الأدوار بين الشخصيات؛ فيصبح القوي ضعيفا، والحاكم محكوما، والمرأة رجلا، وبالعكس، دون وجود مسوغات تبرره.

أما حركة الفعل فأنها تشكل نقاطا ساخنة - عالية التوتر - لكنها تظهر على صورة نقاط متفرقة، غير متصلة ببعضها، ما يجعلها تدور في محيط غير منتظم ينغلق على نفسه عائدا إلى النقطة التي بدأ منها، في حركة هي أشبه ما تكون بحركة (الأميبيا)، في حين تميل حركة الزمن إلى التوقف أو السكون، أو تظهر مهشمة أو غير واضحة، أو مهملة تماما؛ ذلك لأن التكرار والرتابة في دورة الزمن، يجعلان الأيام متشابهة؛ فالمستقبل يمكن أن يكون حاضرا، والحاضر يمكن أن يغدو ماضيا، والماضي مستقبلا، في سعي لتأكيد الرتابة والتكرار الآلي لأفعال الحياة، وبذلك فأن حركة الزمن لا تمارس أي ضغوط على خطوط الحركة الأخرى، وهي بالتالي تتبع نظام الزمن اللايهامي.

هذا النمط من الحبكة اختصت به مسرحيات العبث واللامعقول، وأبرز نماذجها مسرحيات (بيكيت، ويونسكو، وجان جينيه، وآرثر أداموف) وسواها من المسرحيات العالمية والعربية التي تتخذ من تيار العبث واللامعقول نهجا لها.

هوامش المدخل

(1) من باب الأمانة العلمية يشير الباحث إلى أن بعض مسميات أنماط الحبكة جاءت بإيحاء من الأستاذ الدكتور عقيل مهدي يوسف، وذلك خلال المقابلات الشخصية التي أجراها الباحث معه في كلية الفنون الجميلة/جامعة بغداد في التواريخ: 1995/2/11، 1995/9/20، 1996/1/23.

الفصل الثالث

أنماط الحبكة
في المسرحية العربية الحديثة

الفئة الأولى

في هذا الفصل سيقوم البحث بتحليل نماذج من النصوص المسرحية التي اختصت بالأنماط الحبكية التي تبدو أكثر وضوحا وأقل تعقيدا من غيرها؛ حيث يشتمل الفصل على تحليل لنماذج من مسرحيات تضم حبكات من أنماط (الحبكة الأحادية، والحبكة المتوسعة، ونمط الحبكات المتجاورة).

أولاً: نماذج نمط الحبكة الأحادية:

1- مسرحية (فلوس الدواء)- يوسف العاني - العراق:

إن مسرحية (فلوس الدواء) هي ميلودراما فاجعة تتكون من فصل واحد يحتوي منظرا واحدا، وتدور أحداثها في زمن محدود جدا. وتبين الإرشادات المسرحية التي يستهل بها المؤلف نص المسرحية، تلخيصا مركزا للوضعيتين الاستهلالية والأساسية معاً ((دار قديمة.. سرير يستلقي عليه إبراهيم، يقف بجانبه الأب، يساعد الطبيب في الفحص، أثاث بيتية منتشرة هنا وهناك.. تدل على الفاقة والعوز))[1]، ومن المعلومات السريعة التي تأتي على شكل أسئلة قصيرة ترد في مفتتح المسرحية تتضح صورة المشكلة كاملة، التي يضع المؤلف متلقيه في مواجهة مباشرة معها:

((الطبيب: كان يجب أن تعالجوه منذ فترة طويلة، منذ ظهور علامات المرض..

الأب: لقد ظل في المستشفى فترة طويلة، لكن حالته المرضية لم تتحسن...

الطبيب: متى أحس بالمرض أول مرة؟

الأب: منذ فترة طويلة

الطبيب: شغله؟

الأب: عامل ميكانيك

الطبيب: كان يجب أن يرتاح منذ أن شعر بعوارض المرض))[2].

هذه المواجهة المباشرة مع المشكلة؛ وفي هذا الجو المشبع كآبةً وحزناً؛ تثير منذ البداية ترقباً وتوتراً في حركة الحبكة، لتزيدها نقطة الانطلاق - القريبة جدا من مفتتح المسرحية - اهتماما وتوترا مضافين:

((الأب: وكم ثمن الدواء التقريبي...

الطبيب: حوالي الثلاثة دنانير ونصف))[3]

ويعد هذا المبلغ باهضاً جداً لعائلة فقيرة آنذاك، عندها لا يرد الأب، بل يزم شفتيه متحسراً، لتشكل تلك الإيماءة نقطة انطلاق خطوط الحركة.

تظهر أزمة التصعيد عندما يلح المريض على جلب الدواء سريعاً؛ بينما يدعوه الأب إلى الصبر قليلا؛ ريثما يحضر أخو المريض (علي)؛ وعند هذه النقطة يتولد الصراع من تقاطع أرادات الشخصيات مع الظرف المحيط بها: إبراهيم مع مرضه، والأب مع ظرفه الاقتصادي، و(علي) الأخ مع رب العمل الذي لا يعطيه مستحقاته المالية، وتزداد أزمة التصعيد توترا؛ بتصاعد أنين المريض، وخشية (الأب) من تأخر أبنه (علي) وخوفه على أبنه المريض:

((إبراهيم: آه.. سأموت

الأب: لا تتطير بالشر يا بني

إبراهيم: شر، وهل موتي شر؟ موتي خير علي وعليكم

الأب: (يشيح بوجهه عن إبراهيم كي لا يرى انفعاله))[4]

يلح المريض على الوصول لهدفه، فيقترح على الأب الذهاب إلى البقال (خضير) لاستلاف ثمن الدواء؛ لكن الأب يتردد قليلا؛ وهذا التردد يشكل عائقاً يشير إلى قرب حلول أزمة التعقيد، التي تحل فعلا مع دخول (علي) خائباً في مسعاه:

((الأب: أتيت بالفلوس

علي: لا..

الأب: كيف لا..؟

علي: أقسمَ بأنه لن يدفع لنا فلسا واحدا..))[5].

ويلاحظ من تكرار وضع النقاط بعد انتهاء أي من الشخصيتين من كلامها؛ بأن هناك ما هو مسكوت عنه يفصح عن مشاعر تتحرك محتدمة داخل

الشخصيات، وهذا يعني أن حركة الشخصيات تبدو نشطة جدا في جانبيها الخارجي والداخلي، وهذا ما يؤدي إلى وصول حركة الحبكة إلى نقطة العقدة مباشرة:

((الأب: وماذا نفعل.. الطبيب كتب له الدواء وأكد على أن نعطيه منه بأسرع وقت والدواء غالٍ، وإيجار البيت سيحل بعد أسبوع... و..

إبراهيم: (يئن من جديد ثم يذوب صوته)))[6].

سؤال الأب وأنين الابن وذوبان صوته، عوامل ثلاثة تشكل حركة ضاغطة على الوضعية الأساسية، وتكّون بمجموعها نقطة العقدة التي تطالب من الآن بحل سريع لفك التشابك الذي حدث فيها؛ لذا يقرر الأب تنفيذ مقترح (إبراهيم)، فيذهب إلى البقال (خضير) للاستدانة منه.

إن خروج الأب المتوتر وزيادة أنين (إبراهيم) وهذيانه وسماعه لأصوات تتردد في ذهنه، ثم عودة الأب خائبا، كل تلك العوامل تدخل حركة الحبكة في أزمة الذروة؛ [7] التي تزداد توترا بالدخول الساخر لشخصية (ملا حسون) مطالباً بإيجار الأشهر الماضية[8]، ثم تزداد هذه الأزمة ضراوة بخروج (علي) المفاجئ، حاملا بيده ورقة الدواء، وازدياد هذيان (إبراهيم)، لتحل بعدها مباشرة؛ نقطة الذروة التي تتمثل بوقوع الفاجعة وهي موت الابن المريض.[9]، ولو انتهت المسرحية عند هذه النقطة لاقتربت من المأساة، بدلا من أن تذهب نحو الميلودراما؛ غير أن المؤلف جعلها تغدو كذلك؛ لأنه ضخ مزيدا من المفارقات التي تبدو مفتعلة، ومنها وصول الأخ (علي) حاملا الدواء بعد لحظة من وفاة أخيه، ثم دخول رجال الشرطة لاعتقال (علي) بتهمة تحريضه العمال على الإضراب [10]، وانتهاء المسرحية بانهيار الأب على جثة أبنه (إبراهيم) صارخا كالمجنون:

((الأب: أبراهين.. وأنت؟ أليس لك حق؟ أليس لك الحق في أن تعيش.. إبراهيم.. إبراهيم))[11].

ومما تقدم يمكن تأشير الملاحظات الآتية على حبكة هذه المسرحية:

1- يلاحظ أن المسرحية المكونة من (11) صفحة فقط، اشتملت أحداثاً كثيرةً نسبيا، تم حشدها في منظر واحد وضغطها في زمن لا يزيد على ساعات قليلة، وهو ما يشير إلى أن هناك ضغطا كبيرا سلطته الوضعية الأساسية على

حركة الفعل وحركة الشخصيات؛ الأمر الذي جعل حركة الحبكة - عموما - تمتاز بالتوتر والسرعة، على الرغم من الجو المأساوي الخانق الذي يرمي بظلاله على مسرح الأحداث.

2- يلاحظ أن حركة الفعل - وهي حركة واحدة - تتصاعد قدماً مع تأوهات (إبراهيم) الذي كان الشخصية المحورية في الأحداث، وتتعقد حركة الفعل بفشل الشخصيات من الوصول إلى الهدف الوحيد الذي تسعى إليه، وهو(الحصول على المال)، وهذا يعني أن حركة الفعل جاءت مركزة وامتازت بالحشد والتكثيف وخلت من الامتدادات الخارجية والاستطرادات الجانبية، ومع أن دخول شخصية (ملا حسون) قد يبدو استطرادا جانبياً، لأنه جاء دون تمهيد؛ غير أن هذا الدخول الذي تصادف مع أزمة الذروة زاد من الضغط على حركة الشخصيات وحركة الفعل؛ جعل حركة الشخصية المذكورة مؤثرة؛ حيث زاد من توتر الأزمة وأضاف ظرفا تعقيديا جديدا إلى حركة الحبكة؛ إلا أنه - في الوقت نفسه - أطال من زمن أزمة الذروة؛ وجعلها تبدو أطول من أزمتي التصعيد والتعقيد، بينما يفترض أن تكون هي الأقصر، لذا فأن أزمة الذروة بدت ثقيلة بطيئة الإيقاع بعض الشيء.

3- يلاحظ إن نقطة الانطلاق جاءت منسجمة مع نقطة الذروة ومع النهاية المفجعة التي شابتها المبالغة، لتحقق النقاط مجتمعة مسرحية ميلودرامية تميل إلى المبالغة والهجاء الساخر.

4- مع ما أتسمت به المسرحية من بساطة الموضوع والشخصيات، ومع احتوائها على بعض المبالغات الميلودرامية، ألا أنها تصلح للدراسة كنموذج جيد لنمط الحبكة الأحادية.

2- مسرحية (المصيدة) - يوسف العاني:

تشتمل مسرحية (المصيدة) على فصل واحد فقط، وتجري أحداثها في مكان واحد، وتبدأ تلك الأحداث عند ظهيرة أحد الأيام لتنتهي مساء اليوم نفسه.

في حبكة هذه المسرحية، تمتد الوضعية الاستهلالية طويلا، مستعرضة حياة عائلة تعاني من شظف العيش؛ لكنها تبدو عائلة مثالية تسودها العلاقات الودية التي

لم تتأثر بالوضع الاقتصادي المتردي الذي تعيشه العائلة؛ أما المشكلة الوحيدة التي تقلق هذه العائلة فهي مسألة توفير أقراص الدواء الغالية الثمن للبنت المريضة. [12]

لا تظهر نقطة الانطلاق – في هذه المسرحية – إلا بعد اكتمال عناصر الوضعية الأساسية، فهي تتأخر نوعا ما، ولا تظهر إلا بعد زيارة (حسيب وأبو عادل)إلى (أبي فاضل)في بيته، وعرضهما المغري له:

((أبو عادل: تستطيع أن تربح وأنت في مكانك))[13]

وبعد نقطة الانطلاق مباشرة تبدأ أزمة التصعيد؛ إذ يتسارع الإيقاع بسبب الإلحاح المستمر وخطة التآمر التي يعدها (حسيب وأبو عادل) لتنفيذ عملية الغش؛ التي يقابلها (أبو فاضل) بردود فعل صامتة.[14] وتدخل حركة الحبكة أزمة التعقيد سريعا عندما يصرح (حسيب) بالأهداف الحقيقية التي يسعى إليها مع (أبي عادل)؛ والتي تقابل بردود فعل سلبية من (أبي فاضل) أيضا، حيث تشكل ردود الفعل تلك عقبة أمام تحقيق أهداف الزائرين:

((حسيب:...حاشاك من الغش، لكنك لو تتساهل ببعض الأمور، تتساهل فقط... ثق أنك تستفيد فائدة تعادل راتبك أضعافا مضاعفة))[15].

لتظهر نقطة العقدة عندما يقف (أبو فاضل) جامدا دون حراك أمام ضغط (حسيب وأبي عادل):

((حسيب: أبو فاضل لا تكن مترددا، هذه فرصة نادرة، إن فاتتك ستندم... أستغل وجودك في المطحنة لتنتفع دون أن يشك فيك إنسان (...)

أبو عادل: ضع مصلحتك أما عينيك، أنت مخنوق الآن، محتاج إلى الخبز، إلى الدواء.. إلى البيت المريح، رفه عن نفسك يا أخي مثل الآخرين))[16].

ثم تظهر أزمة الذروة بسبب مؤثر خارجي؛ إذ يُبث على خشبة المسرح تسجيل يكرر الأصوات الضاغطة على حركة شخصية (أبي فاضل) وهي أصوات: البنت المريضة، وصوت زوجته مذكرة بمستحقات الإيجار، وصوتي (حسيب وأبي عادل) المحرضين على الغش[17]، ويزداد التوتر بصرخة (فاضل) معلنا عن تدهور صحة أخته المريضة[18]، ثم يزداد مرة أخرى بشك الطبيب في صلاحية الأقراص التي تتناولها المريضة، حيث يصرح بأنها قد تكون مغشوشة، وهنا تظهر نقطة التحول في المسرحية عندما يقارن (أبو فاضل) بين حالة الغش

التي يغريه بها (حسيب وأبو عادل) وكاد أن يخضع لها، وبين حالة الغش التي تكاد تميت أبنته:

((الأم: حدثني الآن.. ما بك هذا اليوم

الأب: شيء بسيط يا أم فاضل.. قضية عابرة.. و..

الأم: وماذا...؟

الأب: وعبرت مع دخان السيكارة))[19]

تظهر نقطة الذروة التي تشكل في الوقت نفسه حلا للعقدة؛ عندما يصق (أبو فاضل) بوجه (أبـــي عادل) الذي عاد ليعرف ما أستقر عليه (أبا فاضل) من قرار:

((أبو عادل: متى نبدأ

الأب:(يصق في وجهه دون أن يتحرك)

أبو عادل: (غير متوقع لما حصل (كذا!).. يبتعد إلى الوراء، تسقط ســدارته من يده، يأخذها من الأرض، راكضا يتعثر في الظلام... بينما يظل أبو فاضل شاخا وبيده الفانوس)))[20].

وبغض النظر عن الصورة الشعرية التي تتضمنها هذه اللحظة الدرامية- التي تبــدو قريبة من لقطات النهايات السينمائية - فأن المؤلف أبدى اهتماما خاصا بهذه اللحظــة، ليعلي من شأن الموقف الدرامي الذي أعاد الوضعية الأساسية إلى توازنها، حيث أســس لها من خلال عدة علامات هي: بصقة الأب، والمفاجأة التي وقع بهــا (أبــا عــادل)، وسقوط السدارة من يده وهي دلالة ترميزية تشير إلى سقوط القيم، والركض المتعثر في الظلام، وهو تعبير عن هزيمة الخائبين، ووقوف الأب شاخا بيده الفانوس، وهو تعــبير عن شموخ القيم النبيلة التي ستبقى ضياءً يكشف المجرمين وينير الظلام.

ويخلص تحليل حبكة هذه المسرحية إلى ما يأتي:

1- أن نص المسرحية هو نص واقعي اجتماعي تضمن نقدا للظواهر المدانة، وكان يمكن أن يقع النص في خانة (الميلودراما) لو وضع المؤلــف نهايــة مفجعــة للمسرحية، أو لو جعل الأب يرضخ للضغوطات ومارس الغش فعلا ثم تحول بعد ذلك؛ ألا أن المؤلف أحسن عندما جعل التحول يحدث قبل أن يقدم (أبو فاضل) على ممارسة الغش، وهذا يعني أن التحول جــاء مــبررا وفي وقــت مناسب جعل من النهاية درامية تتناسب مع مسرحية واقعية.

2- جاءت الوضعية الاستهلالية في المسرحية طويلة وواسعة احتلت حوالي ثلثي النص[21]؛ وهذا ما أدى إلى تأخر ظهور الوضعية الأساسية، وأدى إلى قصرها نسبيا، ولعل الوضعية الأستهلالية تفيد إلى أن مرض البنت هو الذي يشكل نقطة الانطلاق في هذه المسرحية أو أنه يشكل نقطة العقدة فيها؛ إلا أن البحث يرى أن مرض البنت هو مشكلة العائلة وليس مشكلة المسرحية، لأن الأهم في هذه المسرحية ليس مرض البنت؛ بل الضغوط التي وقعت على الأب وجعلته يفكر للحظات ما بممارسة الغش، أما مرض البنت فيمكن أن يعد جزءً من ظروف الوضعية الاستهلالية التي طالت كثيرا – كما أسلف البحث –.

ومع تأخر نقطة الانطلاق – نسبيا – غير أنها جاءت متوترة ودفعت بحركة الحبكة إلى النشاط.

3- إن حركة الفكرة في هذه المسرحية هي حركة واحدة، تدور حول موضوع واحد هو الغش، غير أن صورة هذه الحركة؛ لا تظهر إلا في الثلث الأخير من النص، ما أسهم ذلك، في تأخير تشكيل الوضعية الأساسية وتأخير نقطة انطلاق خطوط حركة الحبكة الأخرى.

4- وبالنسبة لحركة الشخصيات: فأن حركة شخصية (الأب) بدت هي الحركة المحورية التي ترتكز عليها حركة الحبكة بعامة؛ فمنها تنطلق حركة الشخصيات الأخرى واليها تعود، وجاءت حركتها متصاعدة بثبات، ومع كثرة الضغوط التي تعرضت إليها والتي حاولت أن تضعف من أرادتها، غير أن الشخصية استمرت ثابتة على مواقفها، ومع ضعفها وانحراف تفكيرها للحظات، غير أن ذلك الضعف لم يتحول إلى سلوك، حيث بقي الضعف والانحراف في حيز التفكير و لم يغيرا من مواقف الشخصية أو أخلاقها، وكانت شخصية الابن (فاضل) مرشحة للقيام بدور ما في الأحداث – نظرا لاهتمام المؤلف بتأكيد فاعليتها في الوضعية الأستهلالية – غير أن حركة هذه الشخصية اختفت بعد ذلك، و لم تؤدِ دورا فاعلا في حبكة المسرحية عموما.

5- أما حركة الفعل، فأنها كانت حركة واحدة مستقيمة؛ دون استطرادات جانبية، أو امتدادات خارجية، و لم ترافقها أفعال ثانوية، لكن فاعليتها جاءت

متأخرة؛ وذلك لتأخر بداية حركة الفكرة وتأخر تكامل الوضعية الأساسية؛ وقد سبقت حركة الفعل الرئيسة، حركة فعل تخص مرض البنت؛ غير أن هذه الحركة اضمحلت واختفت فيما بعد، ما جعل البحث يعدها جزءً من مكونات الوضعية الأستهلالية.

6- جاءت حركة الزمن مضغوطة، بدأت عند ظهيرة أحد الأيام، وانتهت مساء اليوم نفسه، وهذه الحركة أوجدت ضغطا كبيرا على خطوط الحركة الأخرى، ما أسهم في زيادة التوتر وإثارة الترقب والاهتمام، وأسهم في التخفيف من ثقل وبطئ حركة المسرحية في ثلثيها الأول والثاني.

7- اقتربت حركة الحبكة في ثلثها الأخير من طبيعة (حبكة المسرحية جيدة الصنع) قليلا، وذلك لاحتوائها على بعض المؤامرات والدسائس، ولو تم تنفيذ تلك المؤامرات والدسائس، لتحولت حبكة المسرحية فعلا إلى حبكة (المسرحية جيدة الصنع).

3- مسرحية (ياسلام سلم... الحيطة بتتكلم) - سعد الدين وهبه - مصر:

مسرحية ملهاوية ساخرة، تتكون من ثلاثة فصول: يشتمل الأول منها على مشهدين ويمتد بين (ص 8 - 45)، ويشتمل الفصل الثاني على ثلاثة مشاهد ويمتد بين (ص 48 - 97)، أما الثالث فأنه يشتمل على ثلاثة مشاهد أيضا؛ ويمتد بين(ص 100 - 131)، وربما تبدو المسرحية وكأنها مسرحية تاريخية للوهلة الأولى- على وفق الإشارة التاريخية التي يصرح بها المؤلف في مفتتح النص - حيث يشير إلى أن أحداث المسرحية تجري في القاهرة؛ أبان فترة حكم السلطان (المنصور علي)، ويحدد تاريخا لوقوع أحداثها هو سنة (778هـ/1377م)، غير أن سياق المسرحية وطبيعتها الملهاوية يخرجها من نمط المسرحية التاريخية، ويحيلها إلى نمط المسرحية الملهاوية التي يمكن أن تقع أحداثها في أي زمان وأي مكان، ذلك لاعتمادها على حكاية طريفة تصلح درساً أخلاقياً لعلاقة الحاكم بالمحكوم؛ مادام لهذه العلاقة من وجود على صعيدي الزمان والمكان.

الفصل الأول من المسرحية، يتكون من مشهدين، تظهر في المشهد الأول منهما وضعية استهلالية متقدمة بعض الشيء على الوضعية الأساسية؛ ثم تتداخل

معها فيما بعد، وتُستهل المسرحية براوٍ يعرف نفسه ويعطي معلومات عن الفترة التاريخية التي جرت فيها الأحداث، ويقوم بتقديم شخصيات المسرحية[22]، لتظهر نقطة الانطلاق في وقت مبكر نسبيا ما يدل على حيوية حركة المسرحية منذ البداية، إذ يدخل (قائد الشرطة) متوترا على الوالي:

((الوالي: ماذا حدث؟

قائد الشرطة: الحائط يتكلم

الوالي: الحائط؟ أي حائط؟

قائد الشرطة: حائط في بيت العدل شهاب الدين

الوالي: ما له؟

قائد الشرطة: يتكلم))[23]

من هذه النقطة تبدأ الوضعية الأساسية بالتشكل ممتزجة مع الوضعية الأستهلالية التي سبقتها، ولا تتكامل الوضعية الأساسية إلا في نهاية هذا المشهد؛ عندما يتم أخبار (السلطان)، ويقرر التنكر بزي الشحاذين مع حاشيته وزيارة الحائط للوقوف على حقيقة الأمر:

((السلطان: أذن نتخفى.. نرتدي زي الشحاذين حتى لا يعرفوننا، فليغير كل منا ملابسه ونلتقي أمام القلعة بعد ساعة))[24].

يلاحظ أن المشهد الأول أشتمل على أغلب مكونات العرض التمهيدي، كما تم فيه تنويع في حركة الشخصيات؛ وإظهار لخصائصها المختلفة، فـ (القاضي) مغرم بالنساء، و(الأتابك) مغرم بالتهام الطعام، و(الوزير) مغرم بتعاطي الرشوة، و(قائد الشرطة) مغرم بالنساء والخمور معا، و(المحتسب) مغرم بكنز الأموال، و(الوالي) لا حول له ولا قوة، ويؤمن بالأرواح والخرافات. وهذا التنويع في حركة الشخصيات الذي رافقه تنويع في أساليب تقديمها؛ أدى إلى ظهور تنويع في الإيقاع بسبب حركة الشخصيات الدائبة، وحيوية الحركة الظاهرة للفعل، ما تسبب في أثارة الاهتمام، وجعل المشهد الأول يتمتع بحيوية ونشاط مميزين؛ يضاف إلى ذلك؛ الجو الملهاوي الساخر الذي أحيط به العرض التمهيدي، واللمحات الشعرية، والانتقالات السريعة، والاستخدامات الملحمية، كل تلك العوامل تضافرت فيما بينها لتخرج افتتاحا مميزا لمسرحية ملهاوية.[25]

أختص المشهد الثاني من هذا الفصل؛ بإكمال صورة الوضعية الأساسية؛ عن طريق المفارقات الساخرة والمتراكمة؛ التي أدت إلى خلق جو من الحيوية والتوتر؛ حاثةً باستمرار على مزيد من الاهتمام، ومن أمثلتها:

1- استغلال الحائط لتحقيق موارد مالية.

2- أعطاء الحائط وظيفة الكاهن الذي يتنبأ بالمستقبل.

3- المغالطات الساخرة في ردود الحائط على أسئلة متشابهة.

4- قدرة الحائط على فضح بعض الأسرار.[26]

كل تلك العوامل السالفة؛ أحالت الحائط إلى شخصية مهمة قادرة على توجيه حركة الفعل، وحركة الشخصيات، بحسب أرادتها.

إضافة إلى ما تقدم، فأن المشهد أشتمل على استمرار لحركة الشخصيات الدائبة، واستطراد جانبي تظهر في الدوافع الخفية لـ (القاضي) من خلال استصداره أمراً يقضي بتقصير ثياب النساء بحجة الاقتصاد في الأنفاق[27]؛ في حين أنه يريد من وراء هذا الأجراء التمتع بالنظر إلى سيقان النساء، كما أشتمل المشهد على إيحاء بقرب ظهور أزمة التصعيد؛ وذلك من خلال موقفين، الأول: كشف الحائط لحقيقة (قائد الشرطة) المتنكر بثياب شحاذ، الذي بادر من بين الحاشية المتنكرين إلى سؤال الحائط[28]، والثاني: أحساس السلطان والحاشية بأن الحائط أصبح يشكل خطرا مباشرا يتهددهم:

((السلطان: المسألة أخطر مما يسكت عنه))[29].

أما النقطة الساخنة الأخيرة التي يختتم بها المشهد، فهي التي تشكل نقطة الانطلاق الحقيقية لحركة الحبكة، إذ تتكامل عندها صورة الوضعية الأساسية، والتي تظهر عندما تخرج (المرأة) من خلف الحائط متحدثة مع تابعها (عمر) بعد انفضاض الناس المتجمهرين أمام الحائط عند منتصف الليل، ليفاجئا بوجود السلطان وحاشيته مختفين خلف أحد الجدران فيساقان إلى السجن بعد أن تبين أنهما هما اللذان كانا يتكلمان خلف الحائط:

((السلطان: أنكشف السر يا والي القاهرة..خذوهم إلى السجن)).[30](*)

أما الفصل الثاني؛ فأن مشهده الأول يبدأ بلقاء متوتر بين (المرأة) و(السلطان) يظهر فيه تصادم بين الإرادات بشكل مباشر؛ يؤدي إلى تصعيد متوتر مولدا بداية

الصراع، وقد تميز اللقاء بإيقاع سريع متوتر؛ لاعتماده جملاً قصيرة متوترة، تشتمل أسئلة وإجابات سريعة جاءت بصيغة التحقيق؛ وتكشف عن وجود مواجهة متكافئة بين طرفين يمتلك كل منهما ما يجعله نداً قويا للأخر، ويؤشر حدة الصراع وتوتره؛ إذ كلما كان طرفي الصراع متساويين في القوة والإرادة، أدى ذلك إلى مزيد من التشويق والتوتر، كما اشتملت المواجهة كشفا مبكرا عن بعض الدوافع الحقيقية للمرأة، ونشاطا لحركة الفكرة؛ [31] غير أن هذا التصعيد يأخذ بالتراجع تدريجا؛ عندما يتحول الصراع بين الطرفين إلى مجرد جدل فكري يعمل على إبطاء الإيقاع؛ لخلوه من حركة واضحة للفعل وحركة مادية للشخصيات، واقتصاره على حركة الفكرة فقط.[32]

يعقب التراجع أعلاه، بروزاً للأهداف والعقبات؛ يعيد نشاط حركة الحبكة بعامة، ويؤذن بقرب دخول الحبكة أزمة التعقيد، ويتمثل ذلك بكشف (المرأة) عن الهدف الحقيقي الذي تسعى إليه، ومحاولة السلطان إغراءها بالعطايا والأموال:

((المرأة: فعلت كل شيء. كنت زوجة وعاشقة. كنت مغنية وغانية. كنت أميرة وشحاذة. وفي النهاية صرت حائطا من الطوب والجارة

السلطان: ولماذا تحولت من مهنة إلى أخرى؟

المرأة: لأهيئ نفسي للحكم (...)

السلطان: ماذا لو أقطعتك أرضا.. ومنحتك مالا وزوجا؟ هل يغير هذا من شأنك

المرأة: كان في يدي كل ذلك وتركته راضية))[33].

تبدأ أزمة التعقيد بالظهور؛ عندما تتنبأ (المرأة) بمصيرها المحتوم الذي تدركه جيدا وتصر على السعي إليه بملء أراداتها؛ ما يشير إلى أن حركة هذه الشخصية تتميز بخصائص بطولية تؤهلها لأن تكون شخصية مأساوية وضعت في وسط ملهاوي؛ وهذه علامة تمكمية تقرب المسرحية في بعض مشاهدها من نمط (التراجيكوميدي) [34]. ثم تزداد أزمة التعقيد توترا وكثافة في المشهد الذي يحدث بين السلطان وحاشيته؛ وهم يضعون عقبات جديدة أمام هدف (المرأة)، وكل عقبة من تلك العقبات تبين في الوقت نفسه؛ الدوافع الخفية للشخصيات المجتمعة لدى السلطان، ويعد هذا المزج بين العقبات والدوافع الخفية مزجا ذكيا وتكثيفا

دراميا؛ جاء لتقوية أزمة التعقيد وجعلها أكثر توترا وتشويقا؛ كما أعطى الصراع مزيدا من الحيوية والتنويع؛ وكشف – أيضاً – عن حركة للشخصيات في جانبيها الداخلي والخارجي، فضلا عن تصعيده لحركة الفعل:

((الأتابك: ساكلها أكلاً (...) (يقصد المرأة)

قائد الشرطة: المشنقة موجودة والشرع يوجب القصاص (...)

القاضي: هل لاحظت يا مولاي ملابسها (...) ربما كانت ترتدي ثوبا طويلا.. فتكون مخالفة فيجب القصاص مرتين. هذا بعد أن أمزق لها بنفسي الزيادة.

(...)

المحتسب: لابد لهذه المرأة أن تدفع ضريبة كل مهنة تمتهنها))[35].

يضيف دخول (الوالي) المتوتر على المجتمعين؛ تعقيدا جديداً: إذ يخبرهم بأن أهالي القاهرة بدؤوا يهجرون المدينة بسبب توقف الحائط عن الكلام، وهذا بحسب تصوره فأل سيء يوحي بغضب من الله عز وجل، وعليهم تدارك الأمر؛ قبل أن تخلو (القاهرة) من أهلها، ويصبح هو بلا ولاية:

((الوالي: يجب أن يتكلم الحائط فورا... وإلا خلت القاهرة وضاعت المملكة))[36].

بغية التخلص من هذه الورطة يحاول المجتمعون العمل على أعادة التوازن للوضعية الأساسية التي أختلت تماما؛ لذا يعمدون إلى التفاوض مع (المرأة)، مقترحين عليها الاستمرار في عملها خلف الحائط؛ شريطة أن تتنبأ بما يخدم مصالح السلطان وحاشيته، وبين رفض وقبول؛ تعلن (المرأة) موافقتها بشروط أهمها: إصدار فتوى شرعية تؤكد للناس بأن ما يقوله الحائط هو صادر من عند الله، وأن يكون من حقها مناقشة السلطان شخصيا في أمور الناس، وأن لا تقول شيئا – من خلف الحائط – إلا بعد أن تقتنع به شخصيا[37]. هذه المصالحة التوفيقية تعمل على تهدئة الأزمة وتؤجل أزمة الذروة إلى حين، غير أنها لم تلغي التوتر نهائيا، ذلك لأنها مصالحة أملتها ظروف خارجة عن إرادة الشخصيات.

يلاحظ في هذا المشهد استمرار المؤلف على ضخه للمواقف الساخرة التي تفضح سلوك الشخصيات [38]، وأبتداءً من هذا المشهد حتى إعلان (المرأة) تراجعها

عن اتفاقها مع مجلس السلطنة، تأخذ الحبكة مسارا يسعى إلى تخفيف حدة التصادمات، والعمل على أجراء اتفاقات تقرب وجهات النظر المختلفة؛ ما يسهم من تخفيف حدة الصراع ويقلل من حدة التوتر ويعمل على إبطاء حركة الحبكة بعض الشيء.[39]

يبدأ المشهد الثاني بإشارة خارجية للمؤلف عن حركة الزمن، يليها صوت خارجي يسرد ما آلت إليه الأوضاع؛ معلنا في الوقت نفسه عن الأمر السلطاني الذي يلغي الأمر السابق القاضي بتحريم الاستماع إلى الحائط ويدعو الناس إلى العودة للحائط وسؤاله والاستماع إليه من جديد؛ والأيمان بما يقوله، والعمل على تنفيذ نصائحه وأوامره[40]، ولو أن ما قاله الصوت – مبهم المصدر – جاء على لسان رواية المسرحية – الذي ظهر في الفصل الأول ثم اختفى – لظهر ذلك منسجما مع السياق للمسرحية معززا لشخصية الراوية، بدلا من أن يبدو هذا الصوت خارجيا لا مبرر مقنع له.

يعقب ذلك تراجع في موقف (المرأة) يظهر ندمها على ما اتفقت عليه؛ وهذا يدل على انعطاف في حركة الشخصية، ويدل – أيضا – على أن الصراع أصبح صراعاً خفياً بين الشخصية وذاتها، بعد إن كان خارجيا بين الشخصية ومحيطها الخارجي، وهكذا فأن ندم (المرأة) وتخوفات تابعها (عمر) من أمور تعد في الخفاء ضدهما، وتحسبهما من المجهول القادم بعد المصالحة التوفيقية مع مجلس السلطنة؛ كل تلك العوامل أضافت توترات جديدة وزادت من عملية الترقب؛ بسبب نشاط الحركة الداخلية للفعل والشخصيات. ومما زاد من خطورة الموقف وعمل على تصعيد التوتر؛ هو ظهور (قائد الحرس) المفاجئ، وإعلانه موقفه المعارض لكل ما عقد من تحالفات؛ ملقيا باللائمة على (المرأة) عاداً إياها المسؤولة عن الفوضى التي تجتاح البلد؛ هذا الموقف المعارض أدى إلى تغيير في موازين القوى؛ إذ نقل الصراع إلى محاور جديدة وجاء محاولة لوأد التحالف – المؤقت – الذي عقد بين (المرأة) ومجلس السلطنة، ما يعني إشعالا للصراع الخارجي ثانية، ليشكل (قائد الحرس) الذي لم يكن حاضرا في كل المواقف السابقة، فريقا مضادا للقوى المتحالفة:

((القائد: إلى متى تستمر هذه المهزلة

المرأة: (متظاهرة بالدهشة)المهزلة؟ أية مهزلة؟..

القائد: المهزلة التي تصنعينها أنت طوال الليل والنهار

المرأة: لا أفهم مقصدك..

(...)

القائد: الشعوب قد تخدع بعض الوقت ولكنها لا تخدع كل الوقت.. ويومها علينا وعلى السلطة))[41].

يشكل هذا التهديد زيادة في التوتر، وإنهاضا لأزمة التعقيد ثانية، التي تـــزداد حدة مع دخول (الوزير) متهماً (المرأة) بأنها تهدف للحصول على أطماع شخصية، ولا تعمل من أجل المصلحة العامة، وهذا ما يؤدي إلى أحداث أول شرخ في فريق التحالف ويضيف عنصرا تعقيديا جديدا يعيد الصراع الخفي إلى المستوى الخارجي بسبب تقاطع الإرادات الذي طفا على السطح ثانية.[42]

بعد الموقف آنف الذكر؛ تأخذ حركة الفعل بالترهل لأسباب عديدة، هي:

1- إغراق مشهد (الوزير) و(المرأة) بجدل فكري؛ يشكل امتدادا خارجيا ضعيف الصلة بحركة الفكرة.

2- إغراق المشهد – عينه – بمساومات وعروض مكشوفة؛ بدا أمرها محســـوما؛ من مواقف سابقة.

3- تكرار المشهد لعرضه مساومات أخرى بأساليب إغواء متشابهة، تكررت من خلال زيارة (قائد الشرطة) لها.[43]

ولا ينقذ حركة الحبكة من الترهل إلا تصريح (قائد الشرطة) بـــدافع خفـــي يكشفه لـــ (للمرأة) عارضا الاقتران بها كزوجة:

((قائد الشرطة: لقد جئت أعرض عرضا سخيا

المرأة: تفضل

قائد الشرطة: نحكم مصر

المرأة: من الحائط

قائد الشرطة: نعم.. نعزل الوزير ونعين وزيرا جديدا

المرأة: والسلطان

قائد الشرطة: نتركه إلى حين

المرأة: والقاضي (...)

قائد الشرطة: القاضي سيعزل نفسه اليوم أو غدا))[44]

إن وقاحة (قائد الشرطة) واقتحاماته العديدة التي تطال حتى السلطان؛ تشكل تهديدا خطيرا ينقل الصراع إلى مستوى جديد؛ يزيد أزمة التعقيد توترا أخر؛ بل ينقل حركة الحبكة برمتها نقلة كبيرة؛ إذ يدخلها في أزمة الذروة:

((قائد الشرطة:(...) إن رجالي يتبعونك كل ليلة عندما تذهبين له (يقصد السلطان) في خلوته.. وهذا الدار.. ألم يُعدها لك؟ كي يزورك متخفيا

المرأة: أنت نذل

قائد الشرطة: لست أنذل منك

المرأة: أخرج (تهجم عليه)

قائد الشرطة: تطردينني؟

المرأة: من بيتي.. وبعد ذلك من المملكة كلها

قائد الشرطة: الويل لك (يخرج هائجا وتسقط المرأة باكية)))[45]

ومع أن هذا المشهد بدأ بتصعيد للصراع واشتمل على أزمة تعقيد وانتهى مقترنا بتفجر أزمة الذروة، غير أن البحث لاحظ ظهور بعض علامات الترهل فيه بسبب تكرار في حركة الشخصيات وحركة الفعل، تمثلا بزيارات الوالي والوزير وقائد الشرطة.. التي كانت تكرر رغبات التقرب من (المرأة) وتنتهي جميعها بتهديدات متشابهة.

ت-المشهد الثالث: يفتتح المشهد باستمرار لأزمة الذروة التي بدأت مع نهاية المشهد السابق، وما يزيد هذه الأزمة توترا ويقربها من نقطة الذروة؛ هو اتهام (الوزير) لـ (السلطان) بوجود علاقة مريبة بينه وبين (المرأة):

((الوزير: (...) عندما تكف عن مهاجمة السلطان (يقصد المرأة)... وعندما تدخل

عليه خباءه كل ليلة.. وعندما لا يعرف لها زوج أو عشيق. تحتمل

المسألة الكثير من الأقاويل))[46].

تصل الحبكة نقطة الذروة عندما يضع (الوزير) خياران أمام (السلطان) وعليه أن يختار أحدهما، أما التخلص من (المرأة) أو تخلي مجلس السلطنة عنه:

((السلطان: ما هو قراركم أيها الوزير

الوزير: أما نحن... وأما هذا الحائط (يقصد المرأة)

السلطان: ما معنى هذا؟

الوزير: إما أن تُسكت هذه المرأة... وإما أن تقبل إعفاءنا مما عهدت إلينا من مسؤوليات ثقال))[47].

يعقب نقطة الذروة هذه؛ تحولان مهمان في حركة شخصيتي (القاضي) و(المحتسب)، التحول الأول يعد انقلابا بطوليا؛ ذاك الذي يحدث لشخصية (القاضي):

((القاضي: أبطلوا هذا العبث فورا

الوزير: أي عبث

القاضي: قصة هذا الحائط.. أبطلوها على الفور، وإلا أبطلتها وحدي

السلطان: وحدك

القاضي: نعم، أصدر فتوى جديدة أفسخ فيها الفتوى القديمة وأقول للناس الحقيقة

السلطان: تقول لهم انك كذبت في الفتوى الأولى

القاضي: نعم... أقول لهم: لقد كذبت بأمر من السلطان

(...)

السلطان: وما الذي جعلك تخالف الحق والعدل يا قاضي القضاة؟

القاضي: أمور كثيرة يا مولاي لا داعي لأن أخوض فيها الآن... لقد كتبت بيدي حكم إعدامي وأنا أطالبكم اليوم بالتنفيذ))[48].

إن جدية موقف (القاضي) واستعداده لمواجهة الموت مقابل تحقيق أرادته يعد انقلابا في الشخصية، ويمكن وصفه بموقف شجاع مغاير لمواقفه المتخاذلة السابقة.

أما التحول الثاني الذي حصل في حركة شخصية (المحتسب)، فهو لا يختلف كثيرا عن التحول السابق، وهو يعد انقلابا كاملا في سلوك الشخصية وأخلاقها:

((المحتسب: وأنا كذلك يا مولاي السلطان أريد أن أستقيل

السلطان: تستقيل

(...)

الوزير: سمعنا أنه تأثر بكلام الحائط فتصدق بكل أمواله وأعاد تقدير الضرائب على الناس من جديد

المحتسب: نعم فعلت، خشية الله

الوزير: أم خشية الحائط

المحتسب: لقد جعل الله الحائط سبب (كذا!)))[49]

يلاحظ أن هذا المشهد حاول ترتيب أركان الوضعية الأساسية بشكل أخر؛ فالتحولان اللذان حدثا بعد نقطة الذروة - وهما تحولان متأخران - أحدثا تغييرا في مواقع حركة الشخصيات داخل الحبكة، فقد تشتت أفراد الحاشية وانفرط عقدهم، فـ (القاضي والمحتسب) تخليا عن مواقفهما السابقة وشكلا قطبا مناوئا لـ (قائد الشرطة والوزير)؛ اللذين يتقاطعان في أهدافهما، كما أنحاز (السلطان) إلى جانب (المرأة)، التي تعزز موقفها؛ بموقف (الوالي) الايجابي منها، أما (قائد الحرس) فأن اختلافه مع (المرأة)، يعد اختلافا ظاهريا؛ لأن هدفه أصبح ينسجم مع هدف (المرأة)، فالاثنان يطمحان لتغيير الأوضاع المتردية في (القاهرة)، غير أنهما يختلفان في اختيار وسيلة التغيير المناسبة.

وعلى عكس البداية المتوترة التي بدأ بها الفصل الثاني، فأن الفصل الثالث من هذه المسرحية يبدأ بمشهد أول يشهد انخفاضا ملحوظا في درجة التوتر في حركة الحبكة، وهو ما يمكن تلمسه مع البداية الهادئة لهذا المشهد، التي تتضمن حركة داخلية لشخصية (السلطان)؛ تكشف عن رغبة الشخصية في أيجاد حل ونهاية لكل ما حدث:

((السلطان: غالى أين تقودني هذه المرأة.. لقد حقدت عليها.. ثم خف حقدي عنه عندما رأيتها.. ثم أعجبت بها عندما ناقشتها.. ثم مال قلبي إليها عندما اقتربت منها.. إلى أين؟))[50].

وهكذا بدأت علامات الحل تتضح تدريجا، بعد أن خفت حدة الأزمة، وبدأت حركة الحبكة تتجه نحو الانفراج؛ وذلك بعد الاتفاق الذي حصل بين (قائد الحرس) و(السلطان) على وضع حد لهذا التردي في علاقة السلطان بالناس والحاشية.[51]

ويزداد الأمر انفراجا، بعد التحول في موقف (المرأة)، عندما تدرك فشلها في إحداث أي تغيير في أحوال الشعب؛ وتكتشف أن ما فعلته كان وهما؛ وأن الأمر أنقلب ضدها وأصبح قيداً بدلاً من أن يكون خلاصاً:

((المرأة: أطلب منك أن تسدل الستار على الحائط...

السلطان: أنت تقولين ذلك

المرأة: نعم أقوله وأتمناه

(...)

السلطان: وماذا غيرك

المرأة: عندما تفعل شيئاً تؤمن أنه من الصواب.. ثم تكتشف فجأة أنه السراب.. وأنك تفعل عكس ما كنت تريد..))[52]

ويعزز مجرى الفعل الهابط؛ تلك اللحظة الرومانسية التي تعترف بها (المرأة) بحبها (السلطان).[53] أما ما يتلو ذلك فأنه لا يعدو محاولة لتأكيد الهدف القيمي لحركة الفكرة، حيث تحول ما هو خاص إلى ما هو عام، ومنح ترميزا لوظيفة (الحائط) الفكرية؛ بعد أن أدى مهمتين متناقضتين خلال حركة المسرحية العامة: ففي البداية كان معبرا عن صوت الشعب المختنق، لكنه في النهاية يصبح حاجزا بين الشعب والسلطة؛ بعد أن تم توظيفه لخدمة مؤامرات وألاعيب خبيثة، فأصبح عبئا لا نفع فيه.

وعند هذه النقطة يبدو أن حركة الفكرة قد استنفذت كل طاقتها، وأن جميع خطوط الحركة بدأت تميل إلى التوقف، بعد أن وضحت النهاية، وما يعقب ذلك يعد فائضاً ولا يخدم حركة الحبكة؛ لأنه يستغرق في أزمات ثانوية وأحداث مفتعلة عن تمرد يقوده (الوزير) و(قائد الشرط) يخلعان فيه (السلطان) ويزجان به مع (المرأة) وتابعها و(الوالي) إلى السجن، ثم يعقب ذلك ظهور مفاجئ آخر لـ (قائد الحرس) يساعد فيه (السلطان) ومن معه على الهرب من السجن، ثم استعادة السلطة ثانية وتقديم (الحائط)، [54] وهو ما يحدث في المشهدين الثاني والثالث اللذين يعدان فائضين لا ضرورة لهما؛ بعد اتضاح النهاية؛ ولعل الأمر الوحيد الذي له أهمية تذكر هو اختفاء (المرأة) فجأة في النهاية، كما ظهرت فجأة في البداية.[55]

وتأسيسا على ما تقدم، يمكن التوصل الاستنتاج:

1- أن المسرحية هي مسرحية ملهاوية ساخرة، اقتربت في بعض مشاهدها من نمط (التراجيكوميدي)، لكنها استعانت في البداية ببعض الوسائل الملحمية: كالرواية والسرد والتقديم المباشر والأغاني، وأبيات الشعر التهكمية، ويبدو أن

الغاية من وراء ذلك هي إضفاء تنويع في حركة الشخصيات أثناء العرض التمهيدي، وتقديم الشخصيات بطرق متعددة؛ غلب عليها التقديم بطريقة الحركة والحدث، إذ لم يتم الاستعانة بتلك الوسائل فيما بعد.

2- إن حركة الفكرة في هذه المسرحية؛ لا تتضح ألا في المشهد الأول من الفصل الثالث، وهو موقع متأخر جدا بالنسبة لحبكة أحادية، وتتلخص حركة الفكرة بالعبارة الآتية: (أن الحاكم العادل هو الذي لا يضع حاجزا بينه وبين شعبه)، ونظرا لتأخر انطلاق حركة هذه الفكرة، فأن ما سبق لقاء (السلطان) بـ (المرأة) في المشهد الأول من الفصل الثاني، يعد جزءً من تشكيل الوضعية الأساسية.

3- أن حركة الفعل بدأت نشطة فاعلة في الفصل الأول، غير أنها تبدأ بالتراخي في الفصل الثاني؛ مع ما احتواه هذا الفصل من تعقيد وأزمات؛ ثم تميل إلى السكون وعدم الفاعلية في الفصل الثالث عموما، وهي - في كل أحوالها - تبدو حركة مستقيمة واحدة يهيمن فيها الجانب الخارجي؛ مع ظهور للجانب الداخلي - في بعض الأحيان - جاء لخدمة وتعزيز الجانب الخارجي، غير أن حركة الفعل أصيبت بالترهل أو التوقف عدة مرات، بسبب كثرة الامتدادات الخارجية والاستطرادات الجانبية التي ستتم الإشارة إليها لاحقا.

4- شهدت حركة الشخصيات حيوية فعالة ونشاطا كبيرا، ما يذكر بحيوية ونشاط الشخصيات الرومانسية، وأفضل الشخصيات بناءً وحركة في هذه المسرحية - بحسب اعتقاد البحث - هي شخصية (المرأة)، تتلوها شخصيات (قائد الشرطة، والوزير، والقاضي) وبصورة أقل شخصية (الوالي)، أما حركة شخصية (السلطان) - التي تأخذ مساحة كبيرة جدا من حركة المسرحية العامة - فإنها كانت أقل الشخصيات أهمية ونشاطا، أما شخصيتي (المحتسب، وقائد الحرس) فقد أكتفتا بنشاط ثانوي لم يؤثر كثيرا في تغيير مجرى خطوط الحركة الأخرى، في حين غابت حركة شخصية (الأتابك) مع بداية الفصل الثاني، وأصبحت حركة هامشية لا أهمية لها؛ إلا أن من الشخصيات التي كان يمكن أن تلعب دورا مهما في حبكة المسرحية؛ شخصية الراوي (جمال الدين أبو المحاسن)، التي ظهرت حركتها نشطة وحيوية في المشهد الأول من الفصل

الأول، غير أنها اختفت تماما بعد ذلك، و لم تظهر نهائيا، مـا يجعلـها تبـدو شخصية فائضة عن الحاجة.

5- لم يكن لحركة الزمن أثر ضاغط على خطوط الحركة الأخرى؛ إلا فيما يتعلق بتحديد الوقت الذي يبدأ (الحائط) فيه بالكلام وينتهي منه، حيث يبدأ عنـد الفجر وينتهي عند منتصف الليل، وهذا ما جعل أغلب أحداث المسرحية تقع بين هذين الوقتين؛ فيما عدا الخلوات التي كانت تحظى بهـا (المـرأة) عنـد (السلطان)، حيث كانت تلك الخلوات تعقد بعد منتصف الليل.

6- حبكة المسرحية هي حبكة أحادية، اشـتملت علـى امتـدادات خارجيـة واستطرادات جانبية كثيرة؛ لم تخدم حركة الحبكة، فبدت فائضة عنها؛ لأنهـا جاءت خارج سياق وحركة الفكرة الأساسية: مثل الاسـتطرادات الجانبيـة لمشاهد (القاضي) في قصه لثياب النساء وإصراره على أن يقوم بعملية القص بنفسه؛ حتى مع حريم السلطان (تنظـر الصـفحات: 29 – 30، 38 – 40، 62 – 64)(**). ومما يعد فائضا – أيضا – المشهدان الثاني والثالـث اللـذان يمتلئان حركة وأحداثا، غير أن جل تلك الحركة والأحداث؛ كانت امتدادات خارجية لا ضرورة لها، بخاصة بعد أن استقرت خطوط الحركة تقريبا؛ عقب التحول الذي حدث عند (المرأة) واتفاقها مع (السلطان) على إنهـاء مهمـة (الحائط) (ينظر: 111 – 132)، كما شهدت حركة الحبكة بعض التوقفـات بسبب تحول بعض المشاهد إلى مجرد جدل فكري خالٍ من الحركة (ينظـر: 50 – 52، 80 – 81، 101 – 102)؛ ولو تم إحصاء عدد الصفحات الـتي توقفت فيها حركة الحبكة من التدفق وعدد الصـفحات الفائضـة لأصـبح المجموع (30) صفحة من عدد صفحات النص البالغ عددها (125) صفحة، أي أن ما يمكن الاستغناء عنه في هذا النص – دون أن يؤثر ذلك على حركة المسرحية بعامة – هو ما يقارب خمس حجم النص، وهـذا فـائض لـيس بالقليل.

7- يلاحظ وجود خلط غير متجانس في لغة المسرحية؛ هو خلط بين اللغة الفصحى واللهجة العامية المصرية، ولو عمد المؤلف إلى استخدام هذين الخطابين المختلفين للتمييز بين مستويات شخصياته اجتماعيا وفكريا، لجاء ذلك اسـتخداما فنيـا

وفكريا مبررا، وقدم خدمة لحركة الحبكة، ألا أن الخلط جاء على لسان جميع الشخصيات بلا استثناء، ما يعد عيبا عانت منه نص المسرحية برمته.

4- مسرحية (ليلى والمجنون) - صلاح عبد الصبور - مصر:

مسرحية شعرية تشتمل على فصول ثلاثة، الأول يتضمن ثلاثة مناظر ويمتد بين (ص 365 - 428)، والثاني يتضمن منظرين ويمتد بين (ص 429 - 486)، والفصل الثالث يتضمن أربعة مناظر ويمتد بين (ص 489 - 534).

أبتداءً من الفصل الأول يلاحظ ظهور الفوائض التي يمكن الاستغناء عنها، وأول تلك الفوائض هو المنظر الأول الذي يعده - البحث فائضا؛ لا علاقة له بحركة الحبكة الأساس للأسباب الآتية:

1- أن المنظر أشتمل معلومات يمكن فهمها من السياق العام لحركة المسرحية.
2- أن المنظر أشتمل على امتدادات جانبية يكثر فيها الجدل الفكري الذي لا يخدم حركة الحبكة ويوقف تدفقها.
3- لا تلاحظ في هذا المنظر أية حركة للشخصيات أو الفعل، فيما عدا مقترح (الأستاذ) تأسيس فرقة للتمثيل من شباب الصحيفة؛ يبعدهم العمل فيها؛ عن متاعب الصحافة وهمومها، غير أن هذه الحركة سرعان ما تتوقف بسبب السرد الوصفي والشعري الذي يلحقها.
4- إن المقترحات التي ترد حول تأسيس الفرقة والتي تستمر طويلا؛ توحي بأن تأسيس الفرقة وعزمها على تقديم مسرحية (مجنون ليلى) للشاعر (أحمد شوقي)- وهو ما له علاقة بعنوان المسرحية أيضا - سيشكل المحور الأساس، أو المشكلة الأساسية التي تدور حولها أحداث المسرحية، غير أن كل تلك التحضيرات تنقطع فجأة، ويتبين أنها مجرد استطراد جانبي مبكر جدا؛ ينتهي بنهاية المنظر؛ دون أن يُحدث أثراً في حركة المسرحية بعامة، أو أن يكون له تأثير على حركة الحبكة؛ فهو لا يعدو كونه تمهيدا لبداية العلاقة بين (سعيد) و(ليلى)؛ يمكن فهمه من حركة المنظر الذي يليه.

وعلى وفق ما تقدم فأن - البحث - يرى أمكانية الاستغناء عن المنظر كلية لعدم تأثيره على حركة المسرحية العامة، وحركة الحبكة على حد سواء.[56]

أما المنظر الثاني فأنه يشتمل على حركة للفعل والشخصيات - كما يبدو للوهلة الأولى - تتمثل بالتدريبات على مسرحية (مجنون ليلى)، غير أن المنظر بمجمله - أيضا - لا يقدم لحركة الحبكة شيئا؛ وحتى تقديمه لشخصية (حسام) التي لم تكن ظاهرة على مسرح الأحداث[57]، لا يعد أمرا ذا أهمية تذكر، إذ يمكن فهم شخصيته ومعرفتها من خلال سياق الحركة القادمة للحبكة، لذا فأن - البحث - يعد هذا المنظر فائضا - أيضا - ويمكن الاستغناء عنه؛ دون أي أثر يذكر على حركة المسرحية والحبكة عموما (ينظر: 397 - 408)[***]

غير أن الأمر يتغير مع بداية المنظر الثالث؛ إذ تبدأ مع بداية هذا المنظر؛ حركة المسرحية الحقيقية؛ حيث يمكن من تلمس الوضعية الأستهلالية، التي تشير بوضوح إلى وجود علاقة حب بين (سعيد) و(ليلى)؛ التي كانت ترتبط بعلاقة سابقة مع (حسام)؛ وبذلك فأن الوضعية الأساسية تأتي متطابقة مع الوضعية الأستهلالية؛ وتبدأ هذه الوضعية بنقطة انطلاق متوترة:

((سعيد:... هل كنت تحبين حسام) (ص: 411).

إن حركة الحبكة في بداية هذا المنظر تبدو سريعة؛ حيث أنها تدخل أزمة التصعيد مباشرة:

((سعيد: هل أبحر ودكما فوق سريره أم تخفى تحت سلالم بيته وهل أستفتح ودكما ملهاة الحب ببعض النكات القذرة

ليلى: أوه، سعيد... أرجوك

سعيد: لا أقدر

ليلى: تعلم أني لم يلمسني أحد حتى الآن

صدقني، إلا أن كانت نفسك تتلذذ بالشك كما يتلذذ خفاش الدم)). (ص: 416 - 417)

تتوقف أزمة التصعيد هذه قليلا؛ بسبب الوصف الشعري الذي يعطل تدفق خطوط الحركة، لسرد معلومات جديدة توضح جوانب من شخصية (سعيد). (ينظر: ص 417 - 419)، لكن أزمة التصعيد تعود للتدفق ثانية؛ على أثر تقاطع الإرادات، وتستمر بالتصاعد حتى دخول شخصيتي (زياد) و(حنان).(ينظر: 419 - 422). يعقب ذلك، مقترحات تتعلق بأسلوب تمثيل المسرحية المزمع

تقديمها، تستمر حتى نهاية المنظر، علما بأن أي من المقترحات تلك، لا يتم تنفيذه في هذا المنظر، ولا في غيره من المناظر القادمة، ما يجعل تلك المقترحات تبدو امتدادات خارجية؛ لا تجد لها مكانا في حركة الحبكة، ويمكن الاستغناء عنها؛ دون أن يكون لها تأثير على الحركة بعامة. (ينظر: 422 – 428).

يلاحظ في عموم الفصل الأول؛ وجود امتدادات خارجية عديدة لا علاقة لها بحركة الحبكة، ويمكن الاستغناء عنها لكونها فائضة؛ يبلغ عدد صفحاتها (37) صفحة من مجموع عدد صفحات الفصل البالغ (63) صفحة، بمعنى أن الفائض يزيد على نصف عدد صفحات الفصل؛ وهذا يكشف حجم الفائض الكبير في هذا الفصل، فحتى المنظر الثالث الذي تحركت، فيه خطوط الحبكة بحيوية عند بدايته؛ تراجعت وأخذت بالترهل بعد منتصفه تقريبا.

أما الفصل الثاني فأنه يشتمل على منظرين يتضمن الأول منهما أسترجاعات وذكريات تخص حياة (سعيد) الماضية؛ ويلاحظ أن حركة الزمن فيه تشتغل على مستوين الأول ثابت غير متحرك يجري في حاضر الشخصية، ومستوى ثانٍ تبدو فيه حركة الزمن واضحة النشاط؛ وهي تعود إلى الماضي بصورة مستمرة، كما يلاحظ في المنظر حركة لشخصيتي (سعيد وأمه) تحدث في مراحل زمنية مختلفة، إذ يشتمل المنظر على حركة فعل ارتدادية تبين نشأة (سعيد) منذ الطفولة حتى بلوغه سن الشباب، فضلا عما يتضمنه المنظر من معلومات تعريفية؛ توضح الدوافع والمبررات التي جعلت من (سعيد) شخصية كئيبة انطوائية وانفعالية في الوقت عينه، ففيه دراسة نفسية تبين الحياة الداخلية لحركة هذه الشخصية. ومع أن تلك الأسترجاعات قد تسببت بإيقاف تدفق الحركة بعض الشيء؛ إلا أنها شكلت ضغوطا على حركة الشخصية في الزمن الحاضر؛ مسهمةً في الوقت نفسه في تثبيت أركان الوضعية الأساسية، مبينة جميع جوانبها؛ وعلى الوجه الآتي:

1- حركة زمن نحو الماضي ترافقها حركة فعل وشخصيات؛ تبين حالة الفقر التي عاشها (سعيد) مع أمه، حين كان طفلا صغيرا. (ينظر: 440 – 441)

2- إنتقالة زمنية لمدة عام واحد، تبين استمرار حالة العوز وازديادها قسوة، ثم عودة إلى الحاضر، حيث يبين (سعيد) و(ليلى) ردود أفعالهما أزاء الماضي (ينظر: 442 – 444).

3- تعقيد في حركة الفعل الجارية في الماضي بظهور رجل يمارس الدعارة مع الأم وتأثيرات ذلك على طفولة (سعيد)، تعقبها عودة إلى الحاضر مرة أخرى لبيان ردود الأفعال وتثبيت جزء من الوضعية الأساسية. (ينظر: 445 - 451).

4- كشف عن تأثيرات حياة الدنس التي عاشتها الأم على تكوين شخصية الابن، ومن ثم تأثير ذلك - وهي النقطة الأهم - على مستقبل العلاقة بين (سعيد) و(ليلى). (ينظر: 452 - 453).

5- ينتهي المنظر بإيحاء عن إمكانية انفصال (سعيد) عن (ليلى)، وهو ما يشكل أول ظهور لأزمة التعقيد في هذه المسرحية:

((ليلى: سعيد... حبيبي
وأسفاه...
إنك خرب ومهدم
لا تصلح ألا كي تتسكع في جدران خرائبك السوداء
وأسفاه
أحببت الموت... أحببت الموت)). (ص: 453)

هذا الوصف أذا ما أقترن بانهيار (سعيد) وإغماءه اللاحق، فأنه يدل على مدى الضعف الذي تعاني منه شخصية (سعيد)، ويفسر - في الوقت نفسه - الانقلاب الذي يحدث في حركة شخصية (ليلى).

يبدأ المنظر الثاني من الفصل الثاني باستطرادات جانبية ضعيفة الصلة بحركة الحبكة؛ إذ يجلس الأصدقاء (سعيد وزياد وحسان) في حانة رخيصة يحتسون الشراب ويستمعون لقصائد جديدة كتبها (سعيد)، وهو مشهد طويل يمكن اختزال الكثير منه؛ دون أن يؤثر ذلك على مسار حركة الحبكة أو المسرحية بعامة.(ينظر: 454 - 468).

تعود الحركة إلى تدفقها عندما يبدأ الأصدقاء بالحديث عن أحوالهم، التي تكون سبباً لعودة أزمة التعقيد إلى الدوران ثانية؛ خلال تلك الإشارات التي يلمح بها (حسان وزياد) لـ (سعيد) إثناء جلستهم:

((حسان: سعيد.. هل تعلم أن حسام
يتقرب من ليلى
سعيد: هو أيضا يتمناها

زياد: الدودة في أصل الشجرة)) (ص: 470 – 471).

تشكل عبارة زياد الأخيرة، التي يرددها في موضع لاحق، أشارة واضحة لنقطة العقدة (ينظر: 472). وعلى اثر الكشف عن حقيقة عمل (حسام)، الذي وظف جاسوسا ضد أصدقائه الصحفيين، تتفجر أزمة الذروة (ينظر: 475 – 478). وتصل هذه الأزمة أقصى توترها عندما يخرج (حسان) من الحانة؛ مندفعا للبحث عن (حسام)، وهذا ما ينبأ باحتمالية حدوث تغير في مصائر الشخصيات. (ينظر: 478 – 485).

يلاحظ في هذا المنظر انقسامه إلى جزئين، الأول: يبدو طويلا يمكن الاستغناء عنه أو اختزاله، والثاني: ضروري ومهم في تطور حركة الحبكة، فمع أن الكشف عن حقيقة (حسام) جاء أخبارا؛ غير أن هذا الكشف أسهم في تفجير أزمة الذروة بشكل مباشر.

كما يلاحظ أن الفصل الثاني – عموما – بدأ بطيئا في إيقاعه بسبب الأسترجاعات المتكررة للحياة الماضية؛ غير أنه نهض بعد منتصف المنظر الثاني، وتدفقت فيه حركة جميع خطوط الحبكة بتسارع يتناسب مع التأزم الذي ظهر فيه، بسبب التركيز على ما ضروري من جهة؛ وقلة الفائض فيه؛ نسبة للفائض في الفصل الأول من جهة ثانية؛ فقد بلغ عدد الصفحات الفائضة في هذا الفصل: (14) صفحة من مجموع عدد صفحات الفصل البالغ (57) صفحة.

تستمر أزمة الذروة بالتدفق حتى بحلول المنظر الأول من الفصل الثالث بالرغم من الانتقال بحركة الفعل من الحانة إلى شقة (حسام)؛ وهي أزمة طويلة جداً تمتد حتى نهاية المنظر الثاني تقريبا؛ ومع ذلك فأنها تحتفظ بعوامل توترها وأثارتها في أغلب الأوقات، ذلك لأنها تتضمن ذرىً ثلاثة، تتفجر الأولى والثانية في هذا المنظر، وتتفجر الثالثة في المنظر الذي يليه، فنقطة الذروة الأولى تحدث عندما يهجم (حسان) الغاضب على (حسام) في شقة الأخير، ويطلق عليه رصاصة من مسدس يحمله؛ لكن الرصاصة تخطأ هدفها ولا تصيب (حسام) الذي يلوذ بالفرار (ينظر: 497)، أما نقطة الذروة الثانية فتحدث بعد دخول (سعيد) شقة (حسام) واكتشافه وجود (ليلى) شبه عارية في شقة الأول، ما يؤكد له أن خيانتها جاءت بمحض أرادتها:

((سعيد: هل نالك يا ليلى

ليلى: في صدري رائحة منه حتى الآن

سعيد: أغتصبك يا مسكينة

ليلى: بل نام على نهدي كطفل

وتأملني في فرح فياض يطفر من زاويتي عينيه

وتحسسني بأصابع شاكرة ممتنة)).(ص: 499).

بعد هذه المواجهة الصريحة والجريئة التي تفجر الذروة الثانية؛ ينهار (سعيد) مغمياً عليه، مقارنا خيانة (ليلى) بدعارة أمه:

((سعيد: أني أنهار

أتخلخل مقرورا كالجبل الثلجي

ليلى... النور.. أمي.. أمي

هذا المصباح، أضيئيه، اللعنة

راسي تسقط عن جسمي

ليلى.. ليلى.. أمي)).(ص: 500 – 501).

ينتهي هذا المنظر بانقلاب حاد ومفاجئ، عندما تندفع (ليلى) نحو (سعيد)، محتضنة إياه، صارخة:

((ليلى: سعيد.. سعيد.. حبيبي)). (ص: 501).

أن التحول المفاجئ الذي حدث في شخصية (ليلى) أنتج حركة فعل عكسية تستمر طوال المنظر التالي وهو المنظر الثاني، فهذه الحركة تؤدي إلى انفراج وقتي؛ تأخذ فيه خطوط الحركة بالتباطؤ قليلا، غير أن توترا جديدا في قفزة مفاجئة يحدث؛ يؤدي إلى نشوء تصعيد أخر تعقبه أزمة تعقيد جديدة يتسبب فيها دفاع (ليلى) عن (سعيد) ومهاجمتها لـ (حسام) (ينظر: 503 – 504)، في عراك يحدث داخل الشقة بعد عودة (حسام) إليها ولقائه (ليلى) و(سعيد) الذي ما زال مغمىً عليه، وأثناء العراك بين (ليلى) و(حسام)، يصحو (سعيد) ويباغت (حسام) بضربة على رأسه، وهذا ما يشكل نقطة الذروة الثالثة في حركة حبكة هذه المسرحية:

((حسام: (عند أول ضربة) غافلني المجنون

ليلى: مجنون.. مجنون.. مجنون (تهرع للشباك لتفتحه)

سعيد: (يسقط إلى الأرض، وهو يصيح) لن تأخذها مني

لن تأخذها مني)) (ص: 515 – 516).

يقترن سقوط (سعيد) بصوت بائع صحف في الشارع ينادي:

((البلاغ.. المسائية.. القاهرة احترقت.. حريق القاهرة.. الأحكام العرفية.. حريق القاهرة.. حريق القاهرة)) (ص: 516).

وهذا الاقتران هو مسعىً من المؤلف لإعطاء أهمية لشخصياته وتحميلها دلالات رمزية ترفع من قيمتها، وربما يشير في الوقت نفسه إلى مضان سياسية وفكرية اقترنت مع تاريخ كتابة النص.

إن نقطة الذروة الأخيرة، يمكن أن تشكل نقطة الحل والنهاية معاً؛ بحسب اعتقاد البحث؛ إذ يبدو أن خطوط حركة الحبكة بدأت تميل إلى السكون؛ بعد أن استنزفت كل طاقاتها في أزمة ذروة طويلة جدا، تخللها تفجر ثلاث ذروات متعاقبة، أدت إلى فقدان خطوط الحركة للطاقة اللازمة للنهوض؛ لذا يغدو ما سيأتي بعد تلك النقطة عبئاً أو مجرد امتداد خارجي لا نفع فيه، وهو ما حدث فعلا فيما تبقى من النص.

وفي حين يشتغل المنظر الثالث برمته على تتبع حركة شخصيات ثانوية؛ لم يكن لها دور فاعل في حركة الحبكة، ويقدم لقاءً بين (الأستاذ وزياد وحنان وسلوى) يتطرقون فيه لموضوعات ثانوية لا صلة لها بمشكلة المسرحية الرئيسة؛ ما يجعل البحث يعدها فائضاً، لا نفع فيه.(ينظر: 517 – 526)؛ يلاحظ أن المنظر الرابع قد ركز على الوضعية التي توقفت عندها حركة الحبكة – في المنظر الثاني من هذا الفصل – مؤكدا جنون (سعيد) وضياع (ليلى)، وهو ما تمت معرفته بعد انتهاء الذروة الثالثة؛ التي أقترحها – البحث – حلاً ونهاية في الوقت عينه، ومعنى هذا: أن المنظر الرابع هو الأخر يعد فائضا عن الحاجة ويمكن الاستغناء عنه؛ دون أن يحدث ذلك أي تأثير على حركة المسرحية بعامة.(ينظر: 527 – 534).

يرى البحث: أن هذا الفصل تميز بحيوية في حركة الحبكة ظهرت في المنظرين الأول والثاني، اللذان ضما أهم النقاط الساخنة في المسرحية، وخمول بل موت للحركة ظهرا في المنظرين الثالث والرابع، لعدم وجود أي نشاط يخدم حركة الحبكة بصورة عامة، فعلى الرغم مما حفلا به من حركة للفعل والشخصيات، غير أن تلك الحركة لم تخدم مجرى الحبكة واكتفت بكونها امتدادا خارجيا لا يمت بأي

صلة للحبكة، وعليه فأن حجم الفائض في هذا الفصل بلغ (16) صفحة من مجموع عدد صفحات الفصل البالغ (45) صفحة، وهو فائض يعد كبيرا نسبيا؛ إذ جاء مع دخول الحبكة أزماتها المتوترة، التي يفترض أن تكون مركزة ومكثفة وقصيرة لا تحتمل الضعف أو الزيادة.

ومن خلال التحليل التفصيلي المتقدم يمكن التوصل إلى ما يأتي:

1- أن المسرحية هي ميلودراما مليئة بالكآبة، تقترب من المأساة نوعا ما؛ لسببين، الأول: هو الجو المأساوي العام، المحيط بالأحداث، والثاني: النهاية المأساوية التي تغير من مصير الشخصيتين المحوريتين؛ فـ (سعيد) الصحفي والشاعر الذي كان مركز اهتمام الجميع ينتهي مجنوناً مهملاً في أحد السجون، و(ليلى) الفتاة الجميلة التي كانت مثار أعجاب الشباب المحيطين بها تنتهي ضائعة دون حبيب أو رفيق؛ إلا أن المسرحية لا يمكنها أن ترقى إلى مستوى المأساة وذلك لأسباب عدة منها: اشتمالها على بعض المبالغات والأحداث المفاجئة، وافتقارها إلى الحشد والتركيز اللذين تتسم بهما المأساة، يضاف إلى ذلك؛ أن تغير مصير البطلين؛ كان تغيرا خاصا بهما و لم يؤثر على المحيط الذي كانا يعيشان فيه؛ بينما يفترض أن تغير مصير البطل المأساوي؛ يقترن دائما بتغير شامل للمحيط الذي يعيش فيه. ومع أن المؤلف حاول منح موت (سعيد) دلالة عامة، غير أن تلك الدلالة لم تكن مقنعة بل جاءت مفروضة من الخارج و لم تأتِ من داخل الأحداث من جهة، و لم تكن مؤثرة على مصير الشخصيات المحيطة بالشخصيتين الرئيسيتين من جهة أخرى.

2- أن حركة الفكرة في حبكة المسرحية؛ هي حركة واحدة تدور حول علاقة الحب التي تتصدع بظهور شخص ثالث؛ يحاول تغير مسارها أو تدنيسها.

3- أن حركة الشخصيات في حبكة هذه المسرحية؛ لم يحدث فيها أي تطور أو تغيير، بل أن خصائصها وتصرفاتها استمرت ثابتة مستقيمة باتجاه واحد؛ ما عدا شخصية (ليلى) التي كانت عرضة للتغيير؛ بسبب تغير أهدافها بين حين وأخر، ما يجعل حركتها تميل - نوعا ما - إلى حركة الشخصية الرومانسية، أما التغير في مصير(سعيد) فقد جاء نموا طبيعيا لشخصية تعيش من صغرها تحت ثقل الهواجس والكوابيس.

4- جاءت حركة الفعل في حبكة هذه المسرحية؛ حركة واحدة سائرة بخط تصاعدي - بالرغم مما أعترضها من توقفات - حيث استوعبت هذه الحركة الأزمات الثلاث: التصعيد، والتعقيد، والذروة، مع ملاحظة أن أزمة الذروة جاءت طويلة واشتملت على نقاط ذروة ثلاث، وهذا ما شكل عبئاً كبيرا على حركة المسرحية من جهة، وعلى المتلقي من جهة أخرى؛ فكثرة الضغوطات النفسية المكثفة التي توالت خلال أزمة الذروة؛ أدت إلى تعقيد في بنية الحبكة من ناحية؛ وإرهاقاً في التلقي نتيجة الاضطرار لمتابعة ثلاث ذرىً متتالية في وقت قصير.

5- مارست حركة الزمن الماضي ضغوطاً واضحة على خطوط الحركة في الحاضر، وبخاصة ضغطها المركز على حركة شخصية (سعيد).

6- يلاحظ أن المنظر الأول من الفصل الثالث؛ هو أكثر المناظر أمتلاءً بالحركة وأسرعها إيقاعا، وأكثرها حيوية وتوترا وتنويعا؛ ذلك لأنه أشتمل على تسارع في جميع خطوط الحركة؛ فضلا عن جريانه في جو متأزم؛ يذكر بالمطاردات البوليسية؛ المليئة بالترقب والمفاجئات.

7- وتأسيسا على ما تقدم؛ فأن حبكة هذه المسرحية؛ تعد حبكة أحادية، بالرغم من وجود كثير من الامتدادات الخارجية والاستطرادات الجانبية، وهي امتدادات واستطرادات فائضة، لا يؤدي رفعها إلى خلل في بناء الحبكة، بل أن كثرتها وهيمنتها على حركة المسرحية العامة؛ أدى إلى ترهل الحبكة وأثقالها بما هو ليس ضروريا أو نافعا، ولو تم إحصاء حجم الفائض في هذا النص؛ لأتضح بأنه فائض كبير جدا؛ إذ - بحسب البحث - فأن عدد الصفحات الفائضة في هذا النص يبلغ عددها (66) صفحة من مجموع عدد صفحات النص البالغ عددها (169) صفحة، أي ما يزيد عن ثلث حجم النص.

5- مسرحية (السجين 95) - علي عقلة عرسان - سوريا:[58]

المسرحية هي كوميديا اجتماعية ناقدة؛ اقتربت من التعبيرية في بعض الأحيان، وحاولت أن تولد رموزا؛ غير أن تلك المقاربات لم تنجح في أحالة المسرحية إلى

التعبيرية أو الرمزية؛ لأن المهيمن في النص هو النقد الاجتماعي الذي وصل حد المباشرة أحيانا؛ والترميز في هذه المسرحية أرتكز على غموض شخصية (السجين 95) وسريتها وعدم ظهورها فعلا على المسرح حيث بقيت (الغائب/الحاضر) طوال حركة المسرحية، أما المقاربة التعبيرية فأنها تتمثل بمشاهد لعبة الملاكمة؛ وهي مقاربة لم تكن مؤثرة- كما أسلف البحث - لأنها لم تستطع أن تغير من طبيعة المسرحية أو بنية الحبكة.(ينظر نص المسرحية: 5 - 92).

تمتد الوضعية الأستهلالية في هذه المسرحية طويلا؛ حتى أنها تأخذ مساحة تقترب من ثلثي النص (ينظر: 5 - 65)، أما الوضعية الأساسية فأنها تبدأ بالتشكل بعد أول دخول للطبال ولا تتكامل إلا بدخول السيد (مثبوت) (ينظر: 20- 65)، ذلك لأن نقطة انطلاق الحبكة الحقيقية تظهر عند أول مواجهة مباشرة بين (ثابت) و(مثبوت)، وهي تمثل نقطة صدام أولى بين قطبي الوضعية الأساسية الرئيسيين:

((ثابت: أهلا وسهلا.. زيارة للإطلاع على أحوال المساجين كما أظن؟

مثبوت: (بشيء من السخرية) أتسمح))(ينظر: 66)

أما أزمات التصعيد والتعقيد والذروة فأنها تأتي خلال مشاهد لعبة الملاكمة(ينظر: 72 - 87)، في حين تأتي نقطة الذروة متأخرة وضعيفة نسبيا، وما يزيد ضعفها أنها تنقل أخباراً أثناء سردٍ وتعليق يقوم به (السجين 2) قرب نهاية المسرحية:

((السجين 2: لم يعد أحد يعرف شيئا عما يجري، أختلط الحابل بالنابل، حتى الذين يتابعون اللعبة عن قرب تاهوا في زحمة التطبيل والفوضى.. فوضى.. فوضى.. غامرة، ولا أحد يرغب بإيقافها))(ينظر: 87 - 88)

وتمثل نقطة الذروة هذه نقطتي الحل والنهاية معا - في الوقت نفسه - وما تلاها يمكن عده امتدادات خارجية واهنة الصلة بحركة الحبكة.

حملت هذه المسرحية حركة فكرة واحدة تلخصت بالعبارة الآتية:(أن الخاسر الوحيد في صراع الأقوياء على السلطة؛ هو أبن الشعب المسكين)؛ غير أن هذه الفكرة لم يبنها - المؤلف - على وفق مبدأ التنامي والتطور، بل عمد إلى بناءها على وفق مبدأ التراكم الذهني؛ لذا حاول زج بعض الاستطرادات الجانبية والامتدادات الخارجية التي بدت ملصقة بالحركة العامة للحبكة؛ لتأكيد فكرته

المركزية، ما شكل عبئاً على حركة الحبكة؛ وألقى ظلالا من التعتيم وعدم الوضوح على حركة الفكرة نفسها.

أما حركة الفعل الأساسية في هذه المسرحية فهي حركة واحدة، تبدأ بالتدفق بعد المواجهة المباشرة بين (ثابت) و(مثبوت)، وتتطور أثناء الصدام المباشر بينهما في لعبة الملاكمة التي تشكل صراعا ماديا ونفسيا في الوقت نفسه؛ حيث بالإمكان تأشير الجانبين الخارجي والداخلي لحركة الفعل اللذين يتداخلان معا، ليقوي أحدهما الأخر، ويندفعا سوية باتجاه الخارج، عبر الكلمات والعبارات المتبادلة بين الشخصيتين، مقترنةً باحتدام نفسي وشعوري حاد؛ أما ما سبق المواجهة تلك من حركة للفعل فأنه لا يعدو كونه أحداثا تتراكم على شكل نقاط تحمل مستويات مختلفة من التوتر، يتجمع تأثيرها عند نقطة الانطلاق، لذا فأنها تعد جزءً من الوضعية الأستهلالية.

وجاءت حركة الشخصيات في هذه المسرحية؛ ثابتة سائرة بخط مستقيم واحد، لا يحدث فيها أي تطور أو تغيير، فشخصيتا (ثابت) و(مثبوت) هما شخصيتان متشابهتان في الملامح والسلوك؛ ومع أن صراعهما المادي والنفسي كان محتدما، غير أنهما يشكلان وجهين لعملة واحدة؛ ويذكران بالأقنعة المتشابهة في المسرحيات التعبيرية، أما حركة شخصية (عوده) التي احتلت مساحة كبيرة في النص؛ والتي يفترض أن تكون هي الشخصية المحورية، بحكم ما وقع عليها من ضغوط، فقد جاءت ضعيفة البناء، وتحمل تناقضا بين أراداتها وسلوكها، فقراراتها الكثيرة الواردة في العرض التمهيدي؛ تشير إلى أنها شخصية ترفض الخضوع والركوع لأحد؛ غير أن جميع المواقف الدرامية التي تمر بها – فيما بعد – تُظهرها خاضعة راكعة أمام الآخرين، وذلك لما تتعرض له من ضغوط كبيرة من حركة الشخصيات الأخرى وحركة الفعل أيضا؛ لذا فأن حركة هذه الشخصية ضاعت وسط الفوضى التي عمت في حلبة الملاكمة، في حين أن حركة لشخصيات ثانوية كانت أكثر بروزا ووضوحا من حركتها، مثل حركة شخصية (السجين 2) وحركة شخصية (محمد السالم)، اللتين شهدتا تطورا واضحاً؛ عندما اجتهدتا في تحويل قراراتهما إلى أفعال مواجهة وصدام (ينظر: 82 – 90)، أما حركة شخصية (الطبال) فكادت أن تحتل شأنا مهما في الحركة العامة للمسرحية؛ غير أنها غابت وغدت ظلا وخلفية للأحداث، أبتداءً من لعبة الملاكمة.

ومن الملاحظ أن حركة الزمن في حبكة المسرحية؛ كانت غير واضحة المعالم؛ فيما عدا الأسترجاعات والذكريات التي حدثت في أذهان شخصيات (عوده، ومحمد السالم، والسجين2)، وكانت حركة عكسية وليست ارتدادية؛ تذهب بالشخصيات إلى الزمن الماضي ولا تعيدها إلى الزمن الحاضر، وهذا ما أسهم في تعطيل حركة الزمن الحاضر؛ أما حركة الزمن في لعبة الملاكمة؛ فأنها تميزت بالتدفق بما يوازي اندفاع حركة الفعل والشخصيات.

وعلى وفق ما تقدم يمكن القول: بأن حبكة هذه المسرحية هي حبكة أحادية تنتظمها فكرة واحدة تنتج فعلا واحدا، يشكل ضغطا كبيرا على شخصية واحدة هي شخصية (عوده) التي غدت هي السجين الحقيقي في حركة المسرحية؛ وذلك بسبب تراكم الضغوط عليها، و لم تستطع المقاربات التي عمد لها المؤلف؛ سواء ما جاء منها ترميزيا أو تعبيريا؛ أن يحيل نمط الحبكة إلى نمط أخر، لأنها جاءت مقاربات شكلية لم تمس جوهر حركة الحبكة و لم تغير من طبيعتها و لم تسهم في تطويرها، بل أنها شكلت انحرافات ألقت أعباءً على حركة الحبكة، ما أوقف تدفقها أحيانا، وجعل إيقاعها بطيئا أو مترهلا في أحيان أخرى، وهي بمجملها فائض لا نفع فيه.

على أن حبكة هذه المسرحية شهدت امتدادات خارجية كثيرة واستطرادات جانبية عديدة، بعضها كان شعريا، وبعضها كان سرديا أو وصفيا، وعلى الوجه الأتي:

أ- امتلاء العرض التمهيدي بالكثير من الاستطرادات الشعرية والوصفية؛ التي قدمت معلومات عن الخلفية التاريخية لشخصية (عوده)، إلا أنها لم تقدم فائدة تغني الشخصية أو يكون لها أثر في حركة الحبكة (ينظر 5 – 16)، كما شهد العرض التمهيدي مشهدا فائضا لـ (المرأة) و(الطبال) جاء بمثابة استطراد جانبي لم يخدم حركة الحبكة، و لم يؤثر فيها (ينظر: 26 – 28)، وكثرت في العرض التمهيدي – أيضا – بعض المعلومات المكررة التي حاولت الوضعية الأساسية التأكيد عليها؛ دون مبرر واضح، فأسهم ذلك في تعطل حركة خطوط الحبكة، بل أوقف تدفقها أحيانا (ينظر: 42 – 43، 44 – 45، 48 – 49، 51، 62)، فضلا عن امتدادات أخرى في مواضع مختلفة (ينظر: 74،

90 – 92)، وبعد إحصاء ما هو فائض غير مؤثر على حركة الحبكة تبين أن عدد الصفحات الفائضة يبلغ (25) صفحة من مجموع عدد صفحات النص البالغ (92) صفحة، ما يعني أن هناك فائضا يقرب من ربع حجم النص.

6- مسرحية (الحداد يليق بأنتغيون) – رياض عصمت – سوريا:[59]

تحمل هذه المسرحية تناصا صريحا مع مسرحية (أنتيجونا) للإغريقي (سوفوكليس)، وتناصا ضمنيا مع أسطورة (ايزيس وأوزوريس) الفرعونية، يتمثل بعلاقة العداء بين شقيقين أحدهما حاكم متعسف ظالم، وثانيهما عالم ومفكر يقع عليه الظلم، والنص يشتمل فصولا ثلاثة، يتضمن أولها ثلاثة مشاهد ويمتد بين (ص 9 – 60)، ويتضمن ثانيها ثلاثة مشاهد أيضا، ويمتد بين (ص 61 – 104)، أما ثالثها فيتضمن خمسة مشاهد ويمتد بين(ص 102 – 163)، والمسرحية هي مسرحية ميلودرامية تكثر فيها المصادفات والمبالغات والخطابات المباشرة، وهي ليست مسرحية مأساوية كما يحاول عنوانها الإيحاء بذلك.

وكسابقتها فأن الوضعية الأستهلالية في هذه المسرحية تأخذ مساحة كبيرة نسبيا، مشتملة على بعض الامتدادات الخارجية الفائضة التي لا تقدم معلومات مفيدة؛ وهي تمتد حتى أواسط المشهد الثاني من الفصل الأول (ينظر: 9 – 34)، أما الوضعية الأساسية فأنها تبدأ قبل بداية نص المسرحية، ويستمر تشكيلها حتى الثلث الثاني من المشهد الثاني/الفصل الأول.(ينظر: 9 – 38)، في حين أن نقطة الانطلاق تظهر مع بداية تشكيل الوضعية الأساسية، أي قبل بداية النص، وتتم الإشارة إليها أثناء اللقاء بين الأختين (مجد) و(ياسمين)(ينظر: 34). وحبكة مثل هذه تبدأ بوضعية أساسية متقدمة، ونقطة انطلاق مبكرة جدا؛ يفترض أن تكون بدايتها متوترة وحيوية؛ ذلك لأن حركة الحبكة عند بداية المسرحية تكون قد قطعت شوطا مهما في نشاطها؛ غير أنها تبدو حركة بطيئة؛ وكأنها لم تؤسس على وضعية مختلة التوازن ظهرت قبل بداية حركة النص. وتتأخر أزمة التصعيد بالظهور، ولا يمكن تلمسها إلا بعد أن تقطع حركة الحبكة أشواطا عديدة تتوزع بين امتدادات خارجية وجدل ورواية وسرد (ينظر: 34 – 64)، وهو ما يتكرر تلمسه في أزمة التعقيد التي لا تظهر إلا بعد استغراق أزمة التصعيد بأزمات ثانوية فائضة، حيث تستمر أزمة

التعقيد في مسار مضطرب ما بين تدفق يزيد من توترها وبين استطراد جانبي يخفف من حدتها، غير أن أزمة الذروة تأتي متوترة سريعة دالة على كل ما تحمله الوضعية من تأزم، وهي تتفجر في المشهد الذي يجري بين (الزعيم ومجد)، (ينظر: 94 – 95)، وتتوج أزمة الذروة تلك؛ بنقطة ذروة عالية التوتر، تتمثل باللحظة التي تخرج فيها (مجد) مرفوعة الرأس بين حرس (الزعيم)، مندفعة نحو مصيرها المحتوم بشجاعة نادرة؛ في الوقت الذي تسقط فيه أختها (ياسمين) المدللة مغشيا عليها(ينظر: 95)، ويمكن أن تعد نقطة الذروة هذه حلا ونهاية لحركة الحبكة؛ ذلك لأن خطوط الحركة، تبدو أنها استنفدت كل طاقتها، ومبررات وجودها؛ فما جاء بعدها لا يعدو كونه شرحا أو امتدادا فائضا، إذ أن ما بين نقطة الذروة ونقطة النهاية – بحسب النص – مسافة طويلة تمضيها حركة المسرحية باستطرادات جانبية وامتدادات خارجية واهنة الصلة بحركة المسرحية وهي تمتد على مساحة أربعة مشاهد كاملة (ينظر: 96 – 152)، يتم بعدها إعدام الفتاة (مجد)أمام الناس؛ وهي نهاية تم التثبت منها منذ نقطة الذروة؛ لذا فأن الإعدام المنفذ أمام الناس وما صحبه من حدث مفتعل يودي بحياة (مأمون) أبن(الزعيم) تبدو أحداثا لا مسوغ لها؛ يمكن فهمها من السياق العام؛ فضلا عما يحمله مشهد الإعدام الذي يجري تنفيذه على المسرح أمام النظارة من خشونة وفضاضة؛ تثيران شعورا من النفور بدلا من إثارته لشعوري الشفقة والرحمة تمهيدا لإحداث التطهير؛ الذي يفترض أن يفضي إليه موت الأبطال المأساويين.

ولو أستعرض البحث حركة خطوط الحبكة الرئيسية لوجد أن حركة الفكرة الأساسية في حبكة هذه المسرحية؛ هي حركة واحدة؛ إلا أنها أثقلت بعدد من الأفكار الثانوية التي تبدو وكأنها ألصقت بها و لم تتولد منها، إذ لم تجد تلك الأفكار الثانوية مكانا لها في حركة المسرحية بعامة، و لم تستطع أن تُنشأ حبات ثانوية لضعفها ولصلتها الواهنة بالفكرة الأساس، ومن تلك الأفكار غير النامية:

أ- فكرة الصراع الطبقي التي تلوح بين الحين والآخر عند المقارنة بين الوضع الاجتماعي والاقتصادي لعائلة (الزعيم) والوضع الاجتماعي والاقتصادي لأخيه العالم الذي يتمثل بشخصية (الموسيقي الأعمى).

ب- فكرة الصراع بين الأجيال التي أفصحت عنها علاقة (الزعيم) بابنه (مأمون).

ج- فكرة الصراع بين السلطة والعلم التي بقيت مجرد خلفية للعلاقة بين (الزعيم) وأخيه العالم، و لم يتم التأكيد عليها طوال حركة المسرحية.

أما حركة الفعل في هذه الحبكة فقد جاءت بطيئة جدا، نظرا لما علقها من امتدادات خارجية واهنة الصلة بحركة الحبكة، ما أدى إلى عرقلة تدفقها وأسهم في توقفها أحيانا، بخاصة في المواضع التي هيمن فيها الجدل الفكري المحض، وعلى العموم فأن حركة الفعل أتسمت بالاضطراب والترهل وخلت من الشد والتماسك.

في حين مالت حركة الشخصيات إلى الاستقامة والثبات نوعا ما، و لم يطرأ عليها أي تغير أو تطور، ونظرا للتناص الذي تحمله المسرحية، فأن شخصياتها إذا ما قورنت مع الشخصيات الكلاسيكية، فأن المقارنة لن تأتي لصالحها؛ لأن شخصيات هذه المسرحية لم ترتق إلى مستوى الشخصيات الكلاسيكية التي تماثلها والتي كانت تمتلك من أسباب الجدية والقوة؛ ما يؤهلها لاختراق الوضعية الأساسية ونسفها تماما، وهذا ما لم تستطع شخصيات هذه المسرحية فعله وبخاصة ما يتعلق بالشخصية المحورية (مجد)، فضلا على أن ما حدث في نهاية المسرحية من ندم وتحول في حركة شخصية (الزعيم)، جاء مفتعلا لأنه تأسس على حدث ميلودرامي وقع محض صدفة (ينظر: 152 – 162). أما الموقف الذي حدث فيه تحول في حركة الأخت (ياسمين) قبيل نقطة الذروة، والذي لم يتم تأكيده فقد جاء تأثيره ضعيفا، لأنه حدث دون مبررات مقنعة، ما جعله يبدو تحولا مفاجئاً لا ينسجم مع السلوك العام للشخصية.

من ناحية أخرى فأن – المؤلف – لم يعتن ببناء حركة شخصيات رئيسية مثل شخصية (مأمون)؛ إذ ظهرت حركة هذه الشخصية حاملة لتناقض كبير بين قراراتها وأفعالها، فهي تحتج وترفض وتقرر الخلاص من الظلم في المراحل الأولى من حركة المسرحية؛ غير أنها في المراحل المتقدمة وبخاصة في النقاط الساخنة التي تتطلب عملا جديا تظهر ضعيفة غير مؤهلة للقيام بدور حاسم في مجرى الأحداث، لذا جاء حادث موتها – الذي دبّره المؤلف– باهتا لا تأثير له. وهناك تناقض معاكس أتسمت به حركة شخصية (الوصيف)– التي منحها المؤلف في البداية – وظيفة الجوقة التي تراقب وتسرد وتربط بين الأحداث مصرحة بأن مكانتها الاجتماعية؛ لا

تسمح لها في أخذ دور ما في مجرى الأحداث، فهي لا تمتلك من القوة ما يجعلها تتخذ موقفا ما؛ وإذا بها تنتفض وتصبح ثائرة على حين غرة، ودون تمهيد مسبق (ينظر: 162 – 163)، فضلا على أن هذه الشخصية كانت ثقيلة الظل على مسرح الأحداث، وبدت وكأنها أقحمت إقحاما لا مبرر له في النص، ومثل ذلك يقال عن شخصية الأم (بلقيس)، فمع أنها ظهرت في مشهد محتدم شكل أزمة مفاجئة؛ غير أنه تبين- فيما بعد – مجرد استطراد جانبي فائض، لعدم تأثيره على سياق الحركة العام، وكان بالإمكان أبقاء هذه الشخصية خارج المسرح والإيحاء بحركتها إيحاءً، كما فعل (سوفوكليس) قديما مع (جوكاستا).[60]

على أن حركة الزمن في هذه المسرحية؛ بدت حركة محدودة، تدرك من خلال سرد الوصيف؛ وتمر دون أن يكون لها أي تأثير على مجمل خطوط الحركة.

ويلاحظ أن المؤلف استعان ببعض الوسائل الفنية المستخدمة في المسرحية الملحمية (مثل الرواية والخطاب المباشر، وخيال الظل، والأغاني)(ينظر: 10، 30، 35، 36، 37، 49 – 50، 76، 77، 118– 119، 123، 137، 145)، إلا أن استخدام تلك الوسائل بدا غريبا على النص، ولم يؤد أي وظيفة فنية أو فكرية، كما أنه لم يقدم أي نفع لحركة الحبكة، ويبدو أن المؤلف في استخدامه لتلك الوسائل؛ أراد أن يوفر تنويعا فنيا يضيف حيوية لحركة المسرحية، غير أن محاولته بدت مجرد زخرفة خلفية لحركة الفعل فقط، وحتى استخدام المؤلف لأغنية شعبية ترددها الفلاحات من خارج المسرح، فأن ذلك الاستخدام لم يؤد أي وظيفة فنية أو جمالية، ولم يستطع تعزيز الأثر الوجداني لحركة الفعل أو حركة الشخصيات؛ فهو- بحسب ما يرى البحث – بدا غير منسجم مع السياق العام للحركة، وربما يعود ذلك إلى عدم اختيار المواضع المناسبة للأغنية، وهو ما يقال – أيضا – عن الأغنية الرومانسية الجميلة التي وردت على لسان جوقة الأطفال في المشهد الخامس من الفصل الثالث؛ فمع جمالية الأغنية ورقتها، فأن – البحث – وجدها فائضة عن الحاجة لأنها وضعت في موضع غير مناسب، وأدت إلى ترهل في الإيقاع وإيقاف لحركة الفعل، وكان من المفيد؛ بل من الأنسب أن تأتي الأغاني على لسان شخصية رئيسية كانت مؤهلة للغناء أكثر من غيرها في هذه المسرحية، وهي شخصية (الموسيقي الأعمى)، وأن تأتي الأغاني – بخاصة – في تلك المشاهد التي تظهر فيها

هذه الشخصية وهي حاملة لآلتها الموسيقية؛ لبدا ذلك أكثر أقناعا وجمالية، وأقرب إلى نسيج الحبكة من غيرها.

وتأسيسا على ما تقدم فإن حبكة هذه المسرحية هي حبكة أحادية؛ اشتملت حركة فكرة واحدة، بُنيت على مبدأ الصراع بين القيم الأخلاقية والقوانين الوضعية؛ ولا يحدث فيها أي تغيير طوال حركة المسرحية، كما اشتملت الحبكة على حركة فعل مهيمنة واحدة، لحقتها امتدادات خارجية فائضة، واستطاعت حركة الحبكة التركيز على شخصية محورية واحدة هي شخصية (مجد)، وقد عزز من تأثير حركتها، وجود حركة مضادة لها تمثلت بحركة شخصية (الزعيم)، ومع كثرة الأحداث التي تضمنتها حركة الحبكة، غير أنها وقعت في زمن محدود.

وما يوآخذ على حبكة هذه المسرحية أن الخطابات المباشرة، والمساجلات الفكرية، والامتدادات الخارجية؛ أخذت مسحة كبيرة في النص من ذلك ما يمكن تأشيره على الصفحات (16 – 17، 44 – 45، 49 – 50، 62 – 64، 90 – 91)، وكذلك الصفحات التي وردت في الفقرة السابعة من هذا التحليل، فضلا عما شكله الفصل الثالث بأكمله من عبأ ثقيل على حركة الحبكة الذي كان بالإمكان اختزال وتكثيف الكثير من مواضعه، وبعد إحصاء عدد الصفحات التي يمكن تكثيفها أو اختزالها أو رفعها؛ لتسهيل تدفق حركة الحبكة، تبين أن عددها يبلغ (89) صفحة من مجموع عدد صفحات النص البالغ عددها (145) صفحة، وهو ما يشكل أكثر من نصف حجم النص، وهو فائض كثير، بل كثير جدا.

7- مسرحية (جثة على الرصيف) – سعد الله ونوس – سوريا:[61]

هذه مسرحية ملهاوية هجائية ساخرة، من فصل واحد، يمكن تصنيفها ضمن نمط (الكوميديا السوداء)، تقترب في مضمونها من العبث- بعض الشيء- غير أن المهيمن فيها هي علامات المسرحية الطبيعية، بخاصة فيما يتعلق بمشهد تشريح الجثة للتأكد من عدم تعفن أحشائها (ينظر: 83 – 98).

حركة الحبكة في هذه المسرحية؛ قصيرة ومضغوطة جداً، ومع أن وضعيتها الأستهلالية تبدو طويلة قياسا بقصر المسرحية؛ إلا أن وضعيتها الأساسية التي سبقت بداية الوضعية الأستهلالية، تعوض هذا الطول وتمنح الحبكة حيوية في

تدفقها، ويساعدها في ذلك ظهور نقطة الانطلاق في وقت مناسب؛ وذلك أثناء لقاء (الشرطي) بـ (المتسول):

((المتسول: (...) هدئ من روعك يا حضرة الشرطي.. أنت تعلم أن كل الوسائل عاجزة عن إيقاظ الموتى

الشرطي:(مباغتا.. يتوقف) الموتى؟)) (ص: 88).

لتقفز حبكة المسرحية - إثر ذلك - إلى أزمة التعقيد دون مرورها بأزمة التصعيد؛ وهذا ما يعطي الحبكة كثافة درامية كبيرة تسهم في زيادة سرعة تدفق خطوطها، فضلا على أن الوضعيتين الأستهلالية والأساسية كانتا تتضمنان ملامح من التصعيد بسبب ما توفرتا عليه من توتر، وما تضمنتاه من تقاطع أرادات جاء ضمن التعريف التمهيدي، و لم تتكامل تلك الوضعيتان؛ إلا بعد الكشف عن الجثة.

وعلى وفق ما تقدم فلا غرابة من أن تظهر عقدة المسرحية سريعا بعد نقطة الانطلاق بقليل:

(الشرطي:...(يتحرك بعصبية) ولكن ما العمل؟ بعد قليل سيتقاطر المارة وتنتشر رائحة الفضيحة.. أف ما العمل.. ما العمل؟)) (ص: 89).

أما دخول شخصية (السيد) فأنه يشكل أزمة ذروة تزداد توترا مع كل مرة ينبح بها الكلب ثلاث نبحات قوية (ينظر: 92 - 89)، ومع أن أزمة الذروة هذه تبدو طويلة بعض الشيء، غير أنها احتفظت بأسباب توترها، نظرا لما اشتملت عليه من إظهار للدوافع الخفية التي تكشف عنها الشخصيات في هذه الأزمة، ولا تظهر نقطة الذروة؛ إلا في المفارقة الساخرة التي تتضمنها العبارة الأخيرة من المسرحية:

((السيد:(مستنكرا) أشتريك؟.. لم أجن بعد حتى أشتري أحياء))(98).

ونقطة الذروة هذه تشكل- في الوقت نفسه - نقطة الحل، أما نقطة النهاية فتأتي مع نبحات الكلب الثلاثة التي تختم بها حركة المسرحية، وهذا يعني خلو حركة المسرحية من التحول والانقلاب، ويعني - أيضا - بقاء الوضعية الأساسية على القوة التي بدأت بها، بل يلاحظ بأنها زادت من قوتها وقسوتها، بعد فقدانها أحد أركانها المتمثل بالجثة.

أن حركة الفكرة في هذه المسرحية هي حركة واحدة، مفادها: (أن شخصا بلا هوية ولا انتماء؛ يفضل أن يكون ميتا وطعاما للكلاب)، وتحمل حركة الفكرة

هذه في طياتها نقدا ساخرا؛ فيه الكثير من القسوة التي قد تقرب المسرحية من العبث، كما نوه البحث في موضع سابق.

ونظرا للكثافة الدرامية التي تتميز بها حبكة هذه المسرحية فأن نقاط حركة الفعل تتكاثف وتتجمع في الوضعيتين الأستهلالية والأساسية، لتنطلق باندفاع سريع ومفاجئ عجل بدخول الحبكة أزمة الذروة بقوة، ما جعل نشاط حركة الفعل يبدو هو المهيمن على بقية خطوط الحركة، وتأثرا بالكثافة الدرامية فأن حركة الشخصيات - عموما - بدت نشطة وفعالة منذ بداية المسرحية حتى نهايتها؛ إلا أنها كانت تختفي وراء حركة الفعل في أزمة الذروة، فيما عدا حركة الكلب الذي تثير كل نبحة من نبحاته توترا، وتزيد حركة الحبكة ترقبا واهتماما، ما جعل الكلب شخصية مهمة في تطور حبكة المسرحية. ومن مفارقات هذه الحبكة الساخرة أن (الجثة) التي لا حراك فيها ولا تمتلك أي أرادة هي التي تمارس ضغوطا على حركة الشخصيات والفعل أثناء أزمة التعقيد (ينظر: 88 - 91). وزاد من تلك الضغوط أن حركة الزمن جاءت هي الأخرى ضاغطة ومحدودة جدا؛ وفيها تكثيف واختزال كبيران، فهي لا تزيد عن زمن عرض الأحداث كثيرا، حيث تمتد من بداية الفجر لتنتهي بشروق الشمس، ومثل هذه الحركة المكثفة تشكل ضغوطا كبيرة جدا على حركة خطوط الحبكة بعامة.

وعليه فأن حبكة هذه المسرحية تعد حبكة أحادية تنتظمها حركة فكرة واحدة، تدور حول شخصية محورية واحدة هي (الجثة)، ولها حركة فعل واحدة تجري في مكان واحد هو الرصيف المقابل لأحد القصور، وفي زمن قصير ومكثف جدا لا يزيد عن زمن وقائع الأحداث.

8- مسرحيتا (فراشات ملونة) و(مرحبا أيتها الطمأنينة) - جليل القيسي - العراق:[62]

تشترك هاتين المسرحيتين بملامح متشابهة من حيث الشكل والمضمون والبناء، لذا فأن دراسة حبكتيهما في تحليل واحد يبدو أكثر فائدة للمقارنة وتشخيص نقاط التشابه بينهما؛ بخاصة وأن مؤلفهما هو مؤلف واحد.

وأول ما يسترعي الانتباه، أن المسرحيتين هما مسرحيتان واقعيتان يغلفهما جو رومانسي يبدو أكثر إشراقا وبهجة في مسرحية (فراشات ملونة) وأكثر عتمة وكآبة في مسرحية (مرحبا أيتها الطمأنينة)، وكلاهما تتكون من فصل واحد، الأولى تمتد بين(ص: 37 – 59)، والثانية تمتد بين(ص: 83 – 96).

تنطلق حركة الحبكة في كلا المسرحيتين مع بداية افتتاح المسرحية، وهذا يعني أن الوضعيتان الاستهلالية والأساسية قد تأسستا قبل افتتاح المسرحية، ويعني من ناحية أخرى أن الحبكة تبدأ بنقطة انطلاق مبكرة. ففي (فراشات ملونة) تظهر هذه النقطة، بعد قراءة الأم لبرقية أبنتها:

((سلوى: الهي، وأخيرا بعد غياب سنوات تأتي وحديثي لزيارتنا)) (ينظر: 37).

وعلى الشاكلة نفسها تظهر نقطة الانطلاق في (مرحبا أيتها الطمأنينة) وذلك بعد أن تستلم (ساهرة) برقية من ساعي البريد:

((ساهرة: ماذا؟ يا كريم يا رب.. يا مؤنس من لا أنيس له (...) سبع سنوات وأنا أنتظرك)) (86).

بعد ذلك تستغرق المسرحيتان بحركات ارتدادية سريعة بين الماضي والحاضر؛ للفعل والشخصية والزمن، وكانت الوظيفة الأولى لتلك الأرتدادت هو تثبيت أركان الوضعية الأساسية والكشف عن مبررات وجودها.

يلاحظ أن حركة خطوط الحبكة في هاتين المسرحيتين تبدو فاعلة بأقصى طاقاتها، وذلك لما تمارسه حركة تلك الخطوط في الزمن الماضي من ضغوط هائلة على الحاضر، فضلا عن كثافة الزمن وقصره وتلاحق أحداثه الحاضرة، ما أدى إلى إضفاء جو متوتر عام على حركة كلا من الحبكتين، فحركة الفعل في حبكة (فراشات ملونة) تشهد تلاحقا في الأحداث يكون أشد تأثيرا وضغوطا للدرجة التي لا تستطيع قدرة الشخصيات احتمالها: استلام البرقية، قراءة البرقية والفرح بها، أعداد البيت لاستقبال بهي، مسارعة الأم للذهاب إلى السوق، شرب الأب للخمر فرحا، موت الأب، الإيحاء بوصول البنت؛ ولو فحص البحث تلك الأحداث؛ لوجد أن ثلاثة منها غيرت من مصائر الشخصيات: الفرح الذي صاحب قراءة البرقية، موت الأب، الإيحاء بوصول البنت، وكذا الحال بالنسبة لحبكة (مرحبا أيتها الطمأنينة)، فأن حركة الفعل الحاضر تشهد تلاحق الأحداث الآتية: استلام البرقية،

قراءة البرقية والفرح بها، أعداد البيت لاستقبال الزوج الغائب، اتصال هاتفي بإحدى الصديقات، عودة ساعي البريد وتبادل البرقيات، انهيار الزوجة بعد اكتشاف نهاية زوجها المفجعة، ولو تم فحص تلك الأحداث، لظهر أن أحداثا ثلاثة أيضا هي التي غيرت من مصير الشخصية الرئيسية هي: الفرح بقراءة البرقية، تبادل البرقيات، انهيار الزوجة.

ويعزو البحث سبب قصر خطوط الحبكة في الزمن الحاضر في كلا المسرحيتين، إلى أن بناء الوضعية الأساسية في المسرحيتين كان على مستوىً من التعقيد، بحيث أستنزف كثيرا من طاقات تلك الخطوط؛ وذلك خلال الارتدادات المتتالية إلى الماضي وما صاحبها من عواطف وردود فعل نفسية عنيفة أخذت من طاقة حركة الفعل والشخصيات الكثير؛ غير أن ذلك جاء في صالح حركة حبكتي المسرحيتين، إذ أضفى عليهما نوعا من السرعة في الإيقاع، وتكثيفا دراميا أستدعى زيادة في الترقب والاهتمام. فكلا الحبكتين تقفزان مباشرة من نقطة الانطلاق إلى نقطة التحول دون المرور بأي تصعيد حاضر؛ وذلك لعدم وجود أي اثر لتقاطع الإرادات، ذلك لأن كل حالات التصعيد حصلت في زمن مضى، وأشير إليها عبر سرد الذكريات، وكذا الحال يقال عن أزمة التعقيد، فلا وجود لتعقيد حاضر، بل أن جميع الأهداف والعقبات التي وضعت أمام حركة الشخصيات، حصلت في زمن مضى أيضا، وهو الحال نفسه فيما يتعلق بأزمة الذروة، حيث لا وجود لهذه الأزمة؛ لأن كشف كل الدوافع الخفية جاء ضمن سياق الوضعية الأساسية.

أن المتلقي لهاتين المسرحيتين؛ يجد نفسه – بعد تثبته من الوضعية الأساسية – في مواجهة مع نقطة ذروة عنيفة في كلتا المسرحيتين، تتمثل في (فراشات ملونة) بموت (الأب) (ينظر: 59)، وتتمثل في (مرحبا أيتها الطمأنينة) بانهيار (ساهرة) (ينظر: 96)، وتشكل النقطتان أعلاه نقطتي الحل والنهاية في كلتا المسرحيتين.

مما تقدم يستنتج البحث أن حبكة كلا المسرحيتين تقع ضمن نمط الحبكة الأحادية، وذلك لأن كلا من الحبكتين تنطلقان من حركة فكرة واحدة، تدور حول شخصية واحدة تنتظر غائبا وتجري أحداثها في مكان واحد، وفي زمن مضغوط لا يزيد في كلٍ منهما على الساعة الواحدة، ونظرا لهذا الزمن المحدود، وبسبب اختزال الحبكة لكثير من النقاط الساخنة وقفزها على الأزمات، فأن

حبكتي المسرحيتين تميزتا بالتوتر العالي والإيقاع المتوثب، وذلك لما أضفاه هـذان العاملان من أسباب الشد والتكثيف.

• خلاصة تقييم نمط الحبكة الأحادية:

بعد أن أستعرض البحث نماذج متعـددة لمسـرحيات مختلفـة الاتجاهـات والأساليب تنتظم حبكاتها ضمن نمط الحبكة الأحادية، توصل إلى الخلاصات الآتية:

1- إن الحبكة الأحادية في المسرحية العربية الحديثة؛ حساسة - بطبيعة خطوطها الأحادية - اتجاه أي استطرادات جانبية لحركة الشخصيات، أو أي امتدادات خارجية لحركة الفعل، أو أي أتساع في حركة الزمن؛ ذلك لأن أي انتشار أو توسع أو امتداد يضعف من حركتها ويوهن من فاعلية خطوطها، لذا ظهرت حبكات المسرحيات المؤلفة من فصل واحد أكثر ميلا إلى للتماسك، وأكثـر أثارة للاهتمام والترقب والتوتر من حبكات المسرحيات المؤلفة من فصـول عدة، إذ ظهر في الأخيرة فائض كبير يمكن الاستغناء عنه.

2- استطاعت الحبكة الأحادية في المسرحية العربية الحديثة أن تستوعب أصـنافا واتجاهات درامية عديدة، فقد ظهرت في نصوص من الميلودراما، والواقعيـة الاجتماعية، والملهاة الرومانسية، واقتربت حتى من دراما العبث.

3- يلاحظ أن بعض الحبكات الأحادية تفتتح بوضعيات استهلالية طويلة تأتي عن طريق الوصف أو السرد أو الأخبار؛ وهي أساليب تضعف من نشاط خطوط الحبكة وتقلل من فعاليتها منذ بداية المسرحية؛ في حين مالت حبكات أخرى إلى الافتتاح بوضعيات استهلالية؛ جاءت عن طريق حركة الفعل أو حركـة الشخصيات، وهي أساليب نشطت من فعالية الحبكة، وأسـهمت في أثـارة الترقب والاهتمام منذ البداية.

4- مالت أغلب الحبكات الأحادية إلى جعل نهاياتها سريعة؛ قريبة جدا من نقطـة الذروة، وقد حقق لها ذلك شيئا من التماسك وحفظ لها قدرا مـن التـوتر والاهتمام، في حين مالت بعض الحبكات إلى متابعة نهايات خطوطهـا مـن خلال الاستغراق في أنفراجات طويلة؛ وهذا ما أدى إلى جعل نهاياتها تبـدو ضعيفة لا تثير أي قدر من الاهتمام.

5- يلاحظ أن الحبكات الأحادية التي مالت إلى جعل حركة الفعل هي الحركة المهيمنة والضاغطة على خطوط الحركة الأخرى؛ هي الأكثر إثارة من غيرها، بينما ظهر – أن الحبكات الأحادية التي مالت إلى جعل حركة الفكرة هي المهيمنة والضاغطة على خطوط الحركة الأخرى – هي الأقل أثارة من غيرها، وذلك لهيمنة الجدل الفكري على حركتها.

ثانيا: نماذج الحبكة المتوسعة:

1- مسرحية (صورة جديدة) – يوسف العاني – العراق[63]

مسرحية (صورة جديدة) هي مسرحية واقعية اجتماعية، تشتمل على لوحات سبع؛ تحمل كل لوحة منها؛ عنوانا جانبيا، وتجري في مكان مختلف، وتتضمن حدثا دراميا واحدا، وتمتد بمعدل (6) صفحات لكل لوحة، فيما عدا اللوحة الخامسة التي تمتد إلى (15) صفحة، واللوحة السابعة التي تمتد إلى (9) صفحات، ومع ما توحيه العنوانات الجانبية من إحالة إلى آليات المسرحية الملحمية؛ غير أن المسرحية من حيث بنيتها وحبكتها ومضامينها؛ لا تمت بأي صلة للمسرحيات الملحمية؛ إذ لم تؤد تلك العنوانات أي وظيفة فنية أو فكرية غير إيحائها بمرور الزمن فقط.

يرى البحث أن حبكة هذه المسرحية هي من نمط الحبكة المتوسعة، اعتمدت وسيلة (القطع)، للانتقال من لوحة إلى أخرى، ومع أن هذه الوسيلة تعد من وسائل المسرح الملحمي، غير أنها لم تؤدِ أي وظيفة ملحمية، إذ جاء استخدامها على طريقة (القطع) التي تحدث في التمثيليات التلفزيونية؛ فحبكة هذه المسرحية اعتمدت في بنائها مبدأ النمو المتصاعد الذي يشيع استخدامه في الدراما التقليدية، وهي تضم حبكة رئيسية، وحبكتان ثانويتان تتصلان بها، تتعلق الرئيسية منها بعلاقة (الأب) مع عائلته ومحاولة زواجه الفاشلة، أما الحبكتان الثانويتان، فأولاهما تختص بعلاقة الابن (حكمت) وخلافه مع (الأب)التي تبدأ وتنتهي في اللوحة الأولى، لتشكل الوضعية الاستهلالية للحبكة الرئيسية (ينظر: 244 – 250)، أما الحبكة الثانوية الأخرى فهي تختص بعلاقة الحب بين (نعيمة وجاسم) وتتداخل وضعيتها الاستهلالية والأساسية مع الحبكة الرئيسية وتنتهي حركة هذه الحبكة عند اللوحة السادسة (ينظر: 255 – 287).

إن الوضعية الاستهلالية للحبكة الرئيسية تتطابق مع الوضعية الأساسية تطابقا تاما، حيث تشكل اللوحة الأولى الوضعية الأستهلالية وهي وضعية متوترة؛ تبدأ بنقطة انطلاق الحبكة الثانوية الأولى:

((الأب: لا أريد أن أسمع هذا الكلام مطلقا)) (ص: 244).

وتعقب ذلك دورة حبكة كاملة تتضمن أزمات للتصعيد والتعقيد والذروة، وكذلك ظهورا لنقاط العقدة والذروة والنهاية، وهذه الحبكة الثانوية تشكل بمجموعها الوضعية الاستهلالية وجزءً من الوضعية الأساسية للحبكة الرئيسة (ينظر: 244 – 250)، أما نقطة انطلاق الحبكة الرئيسية فلا تظهر إلا بعد أن يكتمل التعرف على أقطاب الوضعية الأساسية الرئيسيين إذ تظهر في أواسط اللوحة الثانية أثناء لقاء (الأب) مع (أبي نعيمه):

((أبو نعيمه: عمي. أبو حكمت. لم تكن هناك حاجة لإرسال ملا عبود (...) كان يجب أن تأمرني وأنا أطيع)) (ص: 255)

يلاحظ أن العرض التمهيدي الخاص بالحبكة الرئيسية تضمن وضعية متوترة؛ يتم التعرف فيها على الشخصيات والفكرة من خلال حركة الفعل، وهو أسلوب شيق يضمن قدرا من التوتر وإثارة للاهتمام منذ البداية؛ وهو يذكر بالأسلوب الذي يفتتح فيه (شكسبير) أغلب مسرحياته، كما أنه أسلوب تستخدمه السينما في استهلال أفلامها؛ وبخاصة أفلام التشويق والحركة، حيث يتخلل الوضعية الأستهلالية نشاط في حركة الشخصيات والفعل. لذا فأن أزمة التصعيد في حبكة هذه المسرحية تظهر منذ بداية المسرحية، أما أزمة التعقيد فأنها تظهر بعد ازدياد العقبات. وبعد أن تتوحد خطوط حركة الحبكتين الثانويتين مع خطوط حركة الحبكة الرئيسية ويتضح ذلك من خلال ثلاث مواقف درامية: الأول هو الموقف الذي تتفق فيه (رافده) مع (نعيمه) على خطة مشتركة لعرقلة زواج (الأب)، ينفذها (جاسم)، والثاني الموقف الذي يصطدم فيه صديق العائلة (أبو خالد) بـ (الأب) محذرا إياه من مغبة تصرفاته الصبيانية، والثالث هو الموقف الذي يقذف فيه الأب منفضة السكائر على صورة العائلة محطما زجاجها (ينظر: 271، 275، 278 على التوالي)، أما أزمة الذروة فأنها تضم مجموعة من الأحداث السريعة المتلاحقة هي: هروب (نعيمه) مع (جاسم) وعقد قرانهما أمام القاضي، واكتشاف

هذا الأمر – فيما بعد – عن طريق الرسالة التي تركتها (نعيمه) على سريرها، واستنجاد (أبي نعيمه) بـ (الأب) لمنع زواج الحبيبين (ينظر: 299 – 301)، أما نقطة الذروة فإنها تتطابق مع نقطة التحول وتتمثل بذلك الانقلاب المفاجئ في شخصية (الأب)، الذي يقابل كل ما حدث بهدوء غريب وكأن الأمر لا يعنيه مطلقا:

((أبو نعيمه: هذا شخص محتال.. لابد أنه قرأ بعقل البنت وأحتال عليها..

الأب: أين هذا الاحتيال.. أهناك فتاة تذهب إلى المحكمة وتعقد قرانها إذا لم تكن راضية

أبو نعيمه: والله لم تكن راضية

الأب: هس.. بلا صراخ..خذ الرسالة وأنصرف.."يرمي الرسالة إليه")) (ص: 301)، وبالرغم من أن هذا التطابق بين نقطة التحول ونقطة الذروة أعلى من توتر نقطة الذروة، غير أن التحول جاء مفتعلا ومفاجئا، و لم تسبقه أي علامات تدلل عليه. أما يعقب ذلك فيعد انفراجا، جاء طويلا بعض الشيء، يحدث فيه تراجع من (الأب) عن مواقفه السابقة (ينظر: 302 – 316).

إن حركة الفكرة الرئيسية في هذه الحبكة، تدور حول محدثي النعمة؛ الذين يحاولون التمرد على واقعهم الاجتماعي بعدما أثروا بشكل مفاجئ؛ غير أنهم يفشلون في تغيير ذلك الواقع. وقد شهدت حركة الفكرة هذه؛ امتدادات ولدت أفكارا ثانوية منها فكرة الصراع بين الأجيال، وفكرة انتصار الحب على المعوقات التي تعترضه، وفكرة سيادة القيم الاجتماعية والأخلاقية العامة على الرغبات الذاتية والفردية. أما حركة الفعل فقد جاءت متشعبة، وشهدت امتدادات عديدة، لكنها مع هذا كانت تعود دائما إلى خط حركتها المركزي، وقد ضمت العديد من الارتفاعات والانخفاضات، وبعضا من التوقفات؛ الأمر الذي جعلها تبدو حركة ذات نمو متعرج، وهي تأخذ مسارا عكسيا بعد الانقلاب، ما يقرب حركة الفعل هذه؛ من حركة الفعل في المسرحية الرومانسية في كثير من أحيانها.

أما بالنسبة لحركة الشخصيات؛ فإن شخصية (الأب) تعد هي الشخصية المحورية في هذه المسرحية، وتعد حركتها هي الحركة الرئيسية التي تنطق منها وتعود إليها حركة الشخصيات الأخرى، لذا فإنها تعد حركة مهيمنة استطاعت أن تقود

حركة الفعل في أغلب الأحيان، وقد مالت حركة هذه الشخصية إلى الثبات في سلوكها وتصرفاتها؛ باستثناء ما حدث في نقطة التحول من انقلاب شامل في حركتها أثرعلى حركة الشخصيات الأخرى مثلما أثر على حركة الفعل أيضا، أما بقية الشخصيات فأن حركتها كانت تابعة لحركة الشخصية المهيمنة؛ و لم تشهد أي تغير أو تطور، فيما عدا النهاية التي آلت إليها (نعيمه)، وكذلك الوعي المبكر للابن الصغير (خلدون). وبدا في حبكة هذه المسرحية أن حركة الزمن هي أكثر الحركات نشاطا بعد حركة الشخصية المهيمنة، حيث ظهر نشاطها واضحا في جميع لوحات المسرحية، غير أن هذا النشاط كان يتراوح بين الضغط المؤثر وبين المرور غير المؤثر، غير أن هذه الحركة مارست ضغطا كبيرا جدا على حركة شخصية (الأب) في اللوحة الأخيرة.

ويلاحظ أن المسرحية تشتمل على بعض اللحظات المفتعلة وغير المبررة، ما يجعلها لحظات ضعيفة التأثير؛ من أمثلتها: تأخر (رافده) بكتابة الرسالة التي تتضمن خطة عرقلة زواج(الأب) والتي تنوي إرسالها إلى (جاسم) عن طريق (نعيمه)، ثم إرسال الرسالة بيد (خلدون) فيما بعد، ليسلمها إلى (نعيمه) ومن (نعيمه) إلى (جاسم)، في حين أن (نعيمه) كانت موجودة مع (رافده) عندما قررت الأخيرة كتابة الرسالة (ينظر: 271)، وسبق ذلك دخول (نعيمه) إلى بيت (أبي حكمت)، بعد خروج أبيها مباشرة دون أن يراها (ينظر: 267)، وكذلك انتقال (أبو نعيمه) من بيته إلى بيت(أبي حكمت) مباشرة؛ من خلال اختراقه لصفوف المتفرجين، وهو أسلوب فني مستعار من المسرحية الملحمية كإحدى وسائل كسر الإيهام، ويرى البحث أن هذا الاستخدام لم يكن موفقا بالمرة؛ ذلك لأن لا شيء في هذه المسرحية يقربها من المسرح الملحمي (ينظر: 203)؛ فضلا عما أشير إليه من الانقلاب المفاجئ في موقف(الأب). ويلاحظ – أيضا – أن العلاقة بين (رافده وخالد) جاءت استطرادا خارجيا ضامرا، لم يُشر أليه؛ إلا في المحادثة الهاتفية التي جرت في اللوحة الثالثة؛ وكانت محادثة سريعة جاءت في وقت غير مناسب (ينظر: 263)، ثم اختفى هذا الاستطراد نهائيا، و لم يظهر له أثر؛ إلا في اللوحة الأخيرة كجزء عرضي من الحل، لذا بدا هذا الاستطراد لا يمتلك مبررات وجوده في سياق هذه الحبكة، ما يعد فائضا عن حاجتها.

وقد وجد البحث؛ أن في مسرحيات (يوسف العاني) تكرار لظهور الصور الشخصية أو العائلية المعلقة في مكان بارز من المنظر المسرحية كما في مسرحيات (أنا أمك يا شاكر، صورة جديدة، الخرابة، جميل.. وغيرها)، و(العاني) يحمل تلك الصور دلالات تعبيرية تدخل ضمن سياق الحركة العامة للمسرحيات، ويلاحظ أنه في هذه المسرحية وفي مسرحية (أنا أمك يا شاكر) أيضا؛ تكرار كثير لقرع الباب، وقرع جرس التليفون، ويبدو أن المؤلف كان يسعى - من وراء ذلك - إلى زيادة تصعيد التوتر أو التنويع في الإيقاع، إلا أن هذا التصعيد أو ذاك التنويع لم يكن مؤثرا في أغلب الأحيان، لأنه جاء من مؤثر خارج عن سياق حركة الحبكة.

ومما تقدم يرى البحث، إن حبكة هذه المسرحية أخذت مسارات عدة في البداية، غير أنها انتظمت في اللوحتين الأخيرتين في مسار واحد بعد أن توحدت خطوط حركة الحبكتين الثانويتين مع خطوط حركة الحبكة الرئيسية، وقد تخللت هذه الحبكة بعض المواضع التي توقفت فيها خطوط الحركة عن التدفق فأصابها الترهل في تلك المواضع، بل أن هناك فائض عن حاجة الحبكة ظهر هنا وهناك من أمثلته ما ظهر على الصفحات (294، 266 - 267، 272 - 273، 292 - 296، 309 - 311). وإذا ما تم إحصاء الفائض في هذا النص لوجد أنه بلغ (11) صفحة من مجموع عدد صفحات البالغ (49) صفحة، أي ما يقرب من خمس حجم النص.

وأخيرا فأن من المفيد التأكيد على أن المؤلف في هذه المسرحية حاول الاستعانة ببعض الوسائل الملحمية منها: العنوانات الجانبية، أسلوب القطع، الخروج من بين المتفرجين؛ غير أن تلك الوسائل لم تقدم نفعا للمسرحية، فهي لم تكسر الإيهام، أو تقطع الانتباه، أو تعطي مضمونا شموليا أو كليا للمواقف الدرامية، بمعنى أن المؤلف لم يوظفها، كما تم توظيفها في المسرح الملحمي، لذا بدا استخدام تلك الوسائل مجرد زخرفة فنية لا فائدة ترجى منها.

2- مسرحية (شمس النهار) - توفيق الحكيم - مصر:[64]

مسرحية (شمس النهار) هي مسرحية رومانسية تتكون من فصول ثلاثة، يضم فصلها الأول مكونات العرض التمهيدي ويشتمل على منظرين يمتدان بين (ص:

1 – 50) والثاني يضم مجموعة من التصعيدات والتعقيدات للحبكة الرئيسية والحبكات الثانوية ويشتمل على منظر واحد يمتد بين(ص: 51 – 103)، أما الفصل الثالث فيضم ما تبقى من تعقيدات وأزمة الذروة والحل، ويمتد بين (ص 104 – 174)؛ ثم أضاف له المؤلف تعديلا للنهاية يشتمل على أزمة ذروة وحل ونقطة نهاية، يمتد التعديل بين(ص: 176 – 180).

يلاحظ أن المسرحية تشتمل أحداثا كثيرة وتضم شخصيات عديدة تظهر وتختفي بعد حين؛ فيما عدا الشخصيتين المحوريتين وهما (شمس النهار)و(قمر الزمان)اللتين تظهران من البداية حتى النهاية، وأحداث المسرحية تقع في أماكن متعددة، متضمنة مجموعة من مغامرات الفروسية المبنية على التحدي واجتياز العقبات، وبناءً على ما تقدم فأن حبكة المسرحية تقع ضمن نمط الحبكة المتوسعة، وهي تتضمن حركة فكرة رئيسية تلحق بها أفكار ثانوية متعددة، وتؤكد حركة الفكرة هذه على اختبار قدرة الإنسان بوضعه أمام ظروف تتحداه، حيث ظهرت هذه الحركة واضحة على امتداد مناظر المسرحية، فأول اختبار كان هو اختبار (شمس النهار) لنفسها وأرادتها أزاء أرادة أبيها (السلطان)، قابله اختبار لقدرة (السلطان) في الصمود أمام شروط أبنته (شمس النهار) مهما كلف الأم، يليه الاختبار الذي تجريه (شمس النهار) للمتقدمين للزواج منها، ثم اختبار السارقين لنفسيهما بعد أن فرا؛ ووجدا أن أفضل ما يجب القيام به؛ هو تسليم نفسيهما للأمير (حمدان)، ثم الاختبار الذي تجريه (شمس النهار) للأمير (حمدان)، وأخيرا الاختبار الذي تجريه (شمس النهار)على نفسها لامتحان مشاعرها باتجاه الأمير(حمدان).

أما الأفكار التي يمكن أن ترشح عن الفكرة الرئيسية وتلحق بها، فأولاها: الدعوة إلى العمل والاعتماد على النفس، وثانيها: تؤكد على أن الأمانة هي رأس مال الإنسان، وثالثها: أن من واجب الفرد تصحيح ما يراه خاطئاً؛ حتى وإن كان ذلك الخطأ لا يتعلق به شخصيا، ورابعتها: أن على الحاكم أصلاح نفسه أولا، وأشغال نفسه بهموم شعبه ثانيا. على أن هذه الأفكار الثانوية لم تستطع أن تصل إلى مستوى الهيمنة لفكرة الاختبار التي سادت المسرحية، وبخاصة ذلك الاختبار المتبادل الذي أقامه كلاًمن (شمس النهار) و(قمر الزمان)، أحدهما للأخر، وهي

الفكرة التي دارت حولها حبكة المسرحية الرئيسية، والتي ضمت حبكات ثانوية بدأت بوضعيات استهلالية وأساسية، بدت - للوهلة الأولى - بأنها لا تمت بصلة بالحبكة الرئيسية؛ غير أنها انضمت إليها في مرحلتي التصعيد أو التعقيد، مثال ذلك حبكة السارقين (ملاحظ الخزينة ومساعده) التي شكلت بمجموعها أزمة التعقيد في الحبكة الرئيسية (ينظر: 72 - 103)، وحبكة الأمير (حمدان) وعلاقته بالأميرة (شمس النهار) التي شكلت - باستثناء وضعيتها الأستهلالية - أزمة الذروة في الحبكة الرئيسية (ينظر: 116 - 132)، وانسجاما مع أتساع حركة الحبكة الرئيسية؛ فقد شهدت حركة الفعل توسعا كبيرا وضمت إليها امتدادات كثيرة لحركة الأفعال الثانوية، لم يكن نموها مضطردا بصورة مستمرة، فقد شابتها لحظات تراخٍ وترهل عديدة، ما أدى إلى أضعافها وجعلها تبدو تابعة لحركة الشخصيات؛ التي هيمنت حركتها على بقية خطوط الحركة الأخرى؛ بل بدت هي الأوسع والأكثر نشاطا حتى من حركة الفكرة نفسها، إذ شهدت حركة الشخصيات تغيرات في جميع المواقف الدرامية التي مرت بها؛ حتى أن أغلب مصائر الشخصيات كانت عرضة للتغيير، باستثناء مصائر الشخصيات الثانوية أمثال (وزير السلطان نعمان، ووزير الأمير حمدان)، ويعزى سبب التغيرات إلى كثرة التقلبات في مواقف الشخصيات وردود أفعالها المختلفة بين موقف وأخر.

ونظرا لأتساع حركة الفعل الرئيسي وما علق بها من أفعال ثانوية، فقد امتدت حركة الزمن طويلا لكي تستوعب حركة تلك الأفعال، إلا أن امتدادها لم يكن عائقا في أن تمارس ضغوطا بينة على حركات الفعل والشخصيات بخاصة في بدايات المناظر والفصول، ويتضاءل هذا التأثير عندما تنشط حركات الشخصيات لتطغى عليها في بعض المواقع (ينظر: 132 - 173).

أن التوسع الذي حدث في معظم خطوط حركة هذه الحبكة؛ أدى إلى ظهور بعض الاستطرادات الجانبية الفائضة، التي تسببت بحدوث ترهل وتباطؤ في إيقاع حركة الحبكة الرئيسية، بل تسببت بإيقاف حركتها أحيانا، وبرزت أغلب تلك الفوائض في الفصل الثالث؛ ذلك لأن حركة المسرحية العامة؛ يفترض أن تميل - في هذا الفصل - إلى التسارع وذلك لقربها من النهاية، واحتوائها على مجموعة من المواقف المتأزمة؛ غير أن العديد من مواضع الترهل والتراخي التي ظهرت فيه أدت

إلى عرقلة حركة الحبكة وأعاقت تدفقها، بل تعطيلها عن الحركة، مثال ذلك ما يمكن ملاحظته على الصفحات (104 - 109، 119 - 125، 136، 152 - 154)، ومع قلة حجم الفائض البالغ عدد صفحاته (13) من مجموع عدد صفحات النص البالغ عددها (176)، غير أن ذلك الفائض كان تأثيره واضحا.

2- مسرحية (مغامرة رأس المملوك جابر) - سعد الله ونوس - سوريا:[65]

إن السمة المهيمنة على هذه المسرحية هي السمة الرومانسية؛ إلا أن المسرحية اشتملت على بعض العناصر التي تختص بها المسرحيات الملحمية.

تتكون المسرحية من جزأين؛ تفصل بينهما استراحة يجري فيها الاستماع إلى أغنية للسيدة (أم كلثوم)، يمتد الجزء الأول منهما بين (ص: 46 - 119) تتخلله مشاهد وانتقالات عديدة ويشتمل على مكونات العرض التمهيدي وبداية تنفيذ خطة (المملوك جابر) لينتهي الجزء بحلاقة رأس هذا المملوك، أما الجزء الثاني الذي يمتد بين (ص: 119 - 168) فأنه يشتمل على أزمتي التعقيد والذروة، وينتهي بقطع رأس المملوك، وتتبعه امتدادات خارجية عن غزو جيوش العجم لـ (بغداد).

وبما أن السمة المهيمنة للمسرحية هي السمة الرومانسية، فأن حبكة هذه المسرحية تقع ضمن نمط الحبكة المتوسعة؛ ذلك لأنها تضمنت امتدادات خارجية واستطرادات جانبية شكل بعضها حبكات ثانوية أتصل معظمها بالحبكة الرئيسية، وبقي بعضها فائضا، فالحبكة الرئيسية تدور حول مغامرة (المملوك جابر) ونجاحه في إيصال الرسالة، أما الحبكات الثانوية فهي: حبكة (المجموعة والفران) (ينظر: 55 - 57، 69 - 85) وحبكة (الزوج والزوجة) (ينظر: 127 - 131) وحبكة (زمرد وجابر) (ينظر: 133 - 139)، ومع أن صلة هذه الحبكات الثانوية تبدو ضعيفة - ظاهرياً - من جهة ارتباطها بحركة الفعل والشخصيات، إلا أن البحث وجد أنها ذات صلة من جهة ارتباطها بحركة الفكرة، في حين بدت حركة (زبائن المقهى) و(الحكواتي) مجرد امتدادات خارجية واهنة الصلة بحركة الحبكة العامة؛ حتى أنها بدت - في الغالب - فائضة يمكن الاستغناء عنها؛ دون أن يخل ذلك بحركة الحبكة الرئيسية؛ لأن تلك الامتدادات لم تعدو كونها سرودا وتعليقات

قطعت تدفق سير الحبكة الرئيسية وقدمت خلاصات لوقائع كان بالإمكان الإمساك بها ومعرفتها من خلال السياق العام، وأهم ما قدمته تلك الامتدادات هو ذلك الكشف المتأخر عن مضمون الرسالة التي نُقشت على رأس (المملوك جابر) في نهاية المسرحية (ينظر: 164).

أن الخلط بين العناصر الرومانسية والملحمية يمكن أن يوقع الدارس لنمط حبكة هذه المسرحية في الإرباك، غير أن المتمعن في دراستها يجد بأن العناصر الملحمية التي ظهرت هنا وهناك، لم تستطع إحالة السمة المهيمنة لهذه المسرحية من الرومانسية إلى الملحمية، كما أنها لم تستطع إحالة حبكتها من نمط الحبكة المتوسعة إلى نمط الحبكات المتجاورة؛ ذلك لأن العناصر الملحمية لم توظف لتحقيق أهداف كلية أو شمولية على المسرحية.

أن ذهاب البحث للاعتقاد بهيمنة السمة الرومانسية في هذه المسرحية وانتظام حبكتها في نمط الحبكة المتوسعة يعززه سيرورة حركة خطوط الحبكة التي جاءت أقرب إلى نمط الحبكة المتوسعة منها إلى نمط الحبكات المتجاورة، حيث تهيمن حركة الشخصيات على خطوط الحركة الأخرى؛ حتى تكاد تطغى على حركة الفكرة؛ وذلك بسبب هيمنة روح المغامرة في حركة الشخصيات؛ فالوزير يغامر والخليفة يغامر والمماليك يغامرون و(المملوك جابر) يعد المغامر الأول في هذه المسرحية؛ وحتى الزوج الذي كاد أن يدفع زوجته إلى فعل الرذيلة كان هو الأخر يغامر بشرفه وسمعته.

وهذه الهيمنة لروح المغامرة تتطلب بطبيعتها نشاطا وحيوية استثنائيتين لحركة الشخصيات، تأكيدا لرومانسية المسرحية التي تعلي من شأن الشخصية على حساب العناصر الأخرى؛ لذا جاءت حركة الفكرة بالمرتبة الثانية من جهة النشاط داخل حركة الحبكة ولخصت نفسها بعبارة مفادها (أن الصراع بين الكبار تكون ضحيته الصغار دائما) وهي الفكرة التي يجري تأكيدها والعمل على تطورها خلال سياق المسرحية بأكملها، بما في ذلك التأكيد الذي ورد عليها في سياق الحبكات الثانوية (ينظر: 79، 82 – 83، 130 – 131).

أما حركة الفعل في الحبكة الرئيسية فأنها لم تشهد تطورا ملحوظا إلا في الربع الأخير من المسرحية، حيث تم تجميع الحبكات الثانوية في مسار حركة الحبكة

الرئيسية لتنطلق - بعد ذلك - في حركة عاصفة وسريعة، بعد أن مرت في ثلثيها الأول والثاني بامتدادات واسعة وتوقفات كثيرة؛ بسبب التدخل المتكرر لـ (الحكواتي) وحركة رواد المقهى (ينظر: 154 - 162).

على أن حركة الزمن في هذه المسرحية كانت بين مستويين؛ الأول هو زمن الحكاية، والثاني هو زمن تلقي الحكاية، وإذا كان الزمن الأول يسير باستقامة وتسلسل بحسب الأبعاد الثلاثة المعروفة؛ فأن المستوى الثاني لم تتضح سيرورته بالتحديد؛ غير أنه - في كل الأحوال - لم يزد عن زمن عرض المسرحية، أو لم يزد عن زمن جلسة واحدة لحكواتي يسرد حكاية في مقهى، والملاحظ أن حركة الزمن وعلى صعيد المستويين لم تشكل ضغطا ملحوظا على خطوط الحركة الأخرى؛ إلا في بعض اللحظات القليلة؛ كتسارع انتشار الفوضى في بغداد، وتسارع إيقاع حركة المقهى أحيانا، فالمؤلف لم يفد كثيرا من أمكانية تداخل هذين المستويين الزمنيين لغرض تفعيل حركة الزمن بشكل أكثر حيوية.

أكثرت هذه المسرحية من استخدام وسائل فنية تختص بها أنماط مسرحية مختلفة مثل استخدام وسائل القطع والانتقال، وإيجاد المستويات المتعددة للحركة وهي وسائل تصلح لنمط (الحبكات المتداخلة) أو استخدام وسائل فنية مثل الرواية والغناء والتعليقات الساخرة، وهي من الوسائل التي تصلح لنمط (الحبكات المتجاورة)؛ وكثرة مثل هذه الوسائل قد يجعل الدارس لحبكة هذه المسرحية، يحير في تنسيبها إلى النمط الملائم لها، غير أن ما يرفع تلك الحيرة؛ هو الطريقة التي وظفت بها تلك الوسائل؛ فطريقة التوظيف لم تستطع تحقيق غايات فكرية أو فنية تنقل المسرحية إلى مستوى الملحمية، كما أنها لم تحقق مستويات للوهم والحقيقة تجعل من المسرحية تقترب من نمط(المسرح داخل مسرح)؛ بل جاء توظيف تلك الوسائل بهدف إثارة مزيد من التنويع والتشويق لتحقيق ما يسمى(عرض الفرجة) الذي صرح به المؤلف في مقدمة المسرحية (ينظر: 45)؛ ولو لا قدرة المؤلف وبراعته وحرصه على خلق متعة الفرجة، لأصبحت كل تلك الوسائل فائضة عن الحاجة؛ لأنها أخفت ملامح الحبكة الرئيسية، وأصبح التقاط تلك الملامح يبدو عسيرا بعض الشيء.

3- مسرحية (الكراهية بالمجان) - محمد الشرفي - اليمن[66]

تعد مسرحية (الكراهية بالمجان) ميلودراما مبنية على المفاجئات والمواقف المفتعلة والصدف الكثيرة التي كادت أن تقربها من نمط (كوميديا الأخطاء)، غير أن هيمنة المواقف العاطفية والنفسية جعلها أكثر ميلا إلى (الميلودراما)، وتتكون المسرحية من قسمين: يضم الأول: ثلاثة عشرة مشهدا ويمتد بين (ص: 137 - 167)، ويضم الثاني يضم تسعة مشاهد ويمتد بين (ص: 169 - 206).

إن حبكة هذه المسرحية تشتغل على حركتي فكرة رئيسيتين، الأولى تتعلق بفكرة (الزواج غير المتكافئ) والثانية تتعلق بفكرة (الكره المتبادل بين ذوي القربى)، ذلك لأن جميع شخصيات المسرحية هم أولاد عم لبعضهم. وترتب الحبكة حركتها في بداية المسرحية بشكل تصاعدي متوتر، إلى أن تصل نقطة الذروة، حيث تشهد حركة الحبكة انحرافا كبيرا عن مسارها - سيتم إيضاحه لاحقا -.

تبدأ حركة الحبكة بنقطة انطلاق مبكرة جدا تتمثل بأول جملة ترد في حوار المسرحية:

((زايد: أما أنا فتهربين مني دائما، لماذا ونحن أولاد عم؟ لماذا مع نبيه فقط) (ص: 137)

وهذا يعني أن خطوط حركة الحبكة منذ بدايتها شهدت انطلاقا وتدفقا، وأن الحبكة بعد هذه النقطة المبكرة ستدخل أزمة التصعيد (ينظر: 137 - 138)، ويعني في الوقت نفسه أن الوضعيتين الأستهلالية والأساسية، تشكلتا قبل بداية المسرحية، كما أن التصعيد المبكر يعني - أيضاً - أن الحبكة ستدخل مرحلة الصراع مبكرا، وهذا ما يشير له التقاطع المستمر في الإرادات وحركة الفعل المادية المباشرة التي تحدث في وقت مبكر من المشهد الأول:

((زينب: أنت سيء الظن دائما.

زايد: "يهجم عليها" أريدك يا زينب أريدك...

زينب:"تدفعه بقوة".. لا تقترب مني.. إخجل.. إخجل.)) (ص: 137).

ونظرا لكثرة التقاطعات في الإرادات فأن حركة الحبكة - بكل خطوطها - تشهد تصاعدا مستمرا، منشئة صراعا حادا يتضح خلال دفاع الشخصيات وهجومها على بعضها، في أزمة تصعيد طويلة جدا تشهد مواجهات وتصادمات في

حركة الشخصيات وحركة الفعل تمتد من بداية المشهد الأول وتستمر حتى بداية المشهد الثامن (ينظر: 137 – 155)؛ ومع ما تحمله أزمة التصعيد من توتر درامي ومواجهات مستمرة؛ إلا أن بعضا من تلك المواجهات والتصادمات ولدتها مواقف مفتعلة؛ تضمنت حركة شخصيات فيها من التصرفات وردود الأفعال ما لا يتناسب مع تلك الشخصيات ومكانتها الاجتماعية، وتقع في لقاءات مدبرة مفروضة عليها، و لم تأتِ من خلال حركة فعل مسببة (ينظر: 138 – 153)، على العكس مما جاء في أزمة التعقيد التي شهدت حركة فعل وحركة شخصيات داخلية مبررة، كان سببها التقاطع بين الأهداف والعقبات (ينظر: 155 – 160)، وكذا الحال فيما يتعلق بأزمة الذروة فأنها جاءت هي الأخرى مبررة ومقنعة وشهدت كشفا لدوافع خفية تحرك الشخصيات(ينظر: 176 – 179)، وتوجت بنقطة ذروة تتفجر عندما يشتبك (زايد) و(نبيه) بعراك بالأيدي، وهي نقطة ذات صلة وثيقة بنقطة الانطلاق (ينظر: 179)، إلا أن مسار الحبكة يشهد انحرافاً كبيراً بعد نقطة الذروة هذه؛ حيث تأخذ خطوط الحركة بالاضطراب واستنزاف للطاقة أحدثته أزمة الذروة سالفة الذكر؛ الأمر الذي أدى إلى فقدان خطوط حركة الحبكة للنشاط وجعلها تميل إلى الضعف بل وحتى إلى السكون؛ غير أن المؤلف حاول أن يجبر تلك الخطوط – قسرا – على النهوض والتحرك ثانية في سعي منه لإعادة ترتيب أركان الوضعية الأساسية التي شهدت تنافرات عديدة أبعدت الأقطاب عن بعضها تماما وأصبح التوفيق بينها أو جمعها يبدو أمراً عسيرا جدا، لذلك فأن المؤلف قام بترتيب مصائر الشخصيات بحسب ما يشتهيه هو، لا بحسب ما تقتضيه حركة الفعل وحركة الشخصيات، فعمد إلى تدبير لقاءات غير مبررة بين الأضداد؛ الأمر الذي أدى إلى ضياع خطوط الحركة في تفرعات ثانوية لا مسوغ لها، أو لا وجود لمبرر لها (ينظر: 185 – 205). لذا بدت حركة الفعل في حبكة هذه المسرحية – عموما – غير واضحة المعالم تتخللها الأحداث المفاجئة غير المقنعة، وكثرت فيها الصدف المفتعلة، وردود الأفعال المتباينة التي تظهر دون وجود فعل يبررها، بينما بدت حركة الشخصيات أكثر تنظيما وأفضل حالا من حركة الفعل، فقد ظهرت ضاغطة على حركة الفعل من جهة، وعلى حركة بعضها من جهة ثانية، وتميزت في ذلك: حركة شخصية (زيد) التي مارست ضغوطا على أغلب حركة

الشخصيات، إضافة إلى ما مارسته من ضغط على حركة الفعل، حيث بدت حركة هذه الشخصية هي الحركة الأبرز في خطوط حركة الحبكة بعامة؛ ولم تكن حركة بقية الشخصيات بالمستوى الذي ظهرت به حركة شخصية (زيد)، فقد لوحظ وجود تناقضات- غير مقنعة - بين ما تقرره الشخصيات في موقف ما؛ وما تقرره في موقف يليه، وهو ما تفصح عنه حركة عدد من الشخصيات مثل (نبيه، وزينب، وحليمة)، وبصورة أقل في حركة شخصيتي (العم، ومحمد)، ويستثنى من ذلك حركة شخصيتي (زايد، وفاطمة).

ومما تجدر الإشارة إليه؛ أن جميع الشخصيات تنعت (زايد) بعدم النزاهة والكذب، وتتهمه بإطلاق الشائعات؛ في حين أن حركة هذه الشخصية ومواقفها الفعلية؛ تظهر عكس ذلك تماما؛ فما كانت تظنه وما كانت تعتقده الشخصيات على أنه شائعات تحقق فعلا في سياق الأحداث، التي أثبتت في الوقت نفسه بأن شخصية (زايد) هي الشخصية الوحيدة التي كانت واضحة الأهداف وكانت تسعى إلى تحقيق أهدافها منذ البداية، وعلى الرغم مما شاب تلك الأهداف من أنانية وتفرد، فأن هذه الشخصية كانت تتنبأ بما يحدث مستقبلا بناءً على ما تراه في حاضر الأحداث.

وتوافقا مع الضغوطات التي مارستها حركة الشخصية المذكورة فقد جاءت حركة الزمن؛ فاعلة ونشطة للغاية؛ ومع أنه لم يجري تصريح واضح بها، غير أن فاعليتها كانت واضحة، إذ سرعان ما ينتهي موقف ما؛ حتى يلحقه موقف ضاغط يليه أو يتداخل معه، ما أوجد انطباعا عاما عن وجود توتر مضطرد ساد في مشاهد القسم الأول من المسرحية نتيجة التتابع المتدفق للمواقف المتغيرة، ونتيجة التسارع في تشابك العلاقات وكثرة الأسئلة التي تحتاج إلى حلول وأجوبة؛ غير أن هذا الحال تغير في مشاهد القسم الثاني؛ التي أتسمت بالبطء والتراخي؛ ما جعلها تبدو طويلة وتأخذ مساحة كبيرة من الزمن.

وتأسيسا على ما تقدم؛ فأن حركة هذه الحبكة احتفظت بحيويتها ونشاطها المقنع حتى نهاية المشهد الرابع من القسم الثاني؛ لكنها دخلت - بعد ذلك - مسارا مترهلا لا مسوغات له، ويمكن الاستغناء عنه، دون أن يؤثر ذلك على حركة المسرحية العامة؛ بل أن البحث يذهب إلى الاعتقاد بأن هذا الاستغناء سيعمل على

ترشيق الحبكة ويجعلها تبدو أكثر حيوية وإقناعا؛ ولو تم إحصاء ما اعتقده البحث فائضا؛ لظهر أن عدد صفحاته يبلغ (21) صفحة من مجموع صفحات النص البالغ عددها (69)، وهو ما يشكل ثلث حجم النص تقريبا، وهو فائض ليس بالقليل.

- **خلاصة تقييم نمط الحبكة المتوسعة:**

1- إن عدم معرفة الحدود المناسبة للحبكة المتوسعة، جعلت بعض المؤلفين العرب يوسعون من حدود الحبكة المتوسعة، لتقترب من نمط (الحبكات المتجاورة) أو نمط (الحبكات المتداخلة)؛ وذلك لاستعانتهم ببعض الوسائل الفنية التي تستخدم في المسرحية الملحمية كالرواية والأغاني والسرد والتعليقات الساخرة، وهي وسائل تستخدم لتحقيق أهداف إيقاظية، ولا تصلح لمسرحيات تستهدف الإيهام، أو استعانتهم بوسائل فنية تستخدم في الأسلوب الدرامي المعروف بـ (مسرح داخل مسرح)؛ مثل وسائل القطع والانتقال بين المستويات المتعددة، وهي وسائل تستهدف إظهار ثنائيتي الحقيقة والوهم لكل حالة أو موقف تمر به المسرحية، وهي غاية بعيدة عن مسرحيات لا تسعى لإظهار الثنائية المذكورة.

2- تابعت أغلب الحبكات المتوسعة في المسرحية العربية الحديثة خطوط حركتها حتى حافاتها النهائية، وغالبا ما اشتملت على وضعيات انفراج تتضمن حركة فعل هابطة تندفع نحو النهاية، كما أنها لا تخلو من نهايات تتضمن حلولا واضحة المعالم.

3- اشتملت أغلب الحبكات المتوسعة في المسرحية العربية الحديثة على حركة فكرة رئيسية وحركات أفكار ثانوية تتصل بالحبكة الرئيسية؛ تصب فيها أو تقويها، أو توسع من مداها الفكري، وتحملها مضامين شمولية، ناقلة إياها مما هو خاص إلى ما هو عام.

4- يلاحظ أن حركة الشخصيات هي أكثر الحركات هيمنة في الحبكة المتوسعة؛ إذ تمارس هذه الحركة ضغوطا واضحة على جميع خطوط الحركة الأخرى؛ بل أن نشاط هذه الحركة يطغى - أحيانا - حتى على حركة الفكرة ويؤثر فيها تأثيرا بينا.

5- شهدت الحبكات المتوسعة في المسرحية العربية الحديثة؛ أحداثا كثيرة بسبب التقاطعات الكثيرة في الإرادات، والاشتباكات المعقدة في خطوط الحركة، ما أدى إلى ضمان تلك الحبكات قدرا من التوتر الدرامي، وذلك لتوالي التصعيدات والتعقيدات التي تحقق ترقبا واهتماما مستمرين أثناء التلقي.

ثالثاً: نماذج نمط الحبكات المتجاورة:

1- مسرحية (سولارا) - محمد الفيتوري - السودان[67]

مسرحية (سولارا) هي مسرحية شعرية ملحمية واضحة المعالم أفادت كثيرا من الوسائل الفنية التي تستخدمها المسرحية الملحمية، وهي تتكون من ثلاثة فصول، يمتد أولها بين(ص: 8- 40)، والثاني بين (ص: 42 - 69) والثالث بين (72 - 117).

يضم الفصل الأول مشهدان يشتملان على الحبكة الأولى التي أطلق عليها البحث تسمية (حبكة التجار والعبيد) تمييزا، حيث يستعرض المشهد الأول الوضعية الاستهلالية التي يلاحظ أنها تمتد طويلا ولا تتكامل عناصرها إلا بعد ابتداء المشهد الثاني بقليل (ينظر: 8-21)، وتتداخل معها الوضعية الأساسية التي تبدأ معالمها بالظهور في أواسط المشهد الأول، ولا تكتمل أركانها إلا في بداية المشهد الثاني(ينظر: 14 - 21)حيث تنذر ملاحظة المؤلف الواردة بعد أغنية (كورس العبيد) بقرب حلول أزمة التصعيد:

((مع الإيقاعات الأخيرة للأغنية، تأخذ المصابيح المضيئة في الانطفاء واحدة واحدة.. حتى تتلاشى الاثنان معا(الأضواء وصدى الأغنية) كأن شيئا سيقع...)) (ص: 21)

أما نقطة انطلاق هذه الحبكة فقد جاءت متقدمة بعض الشيء، فهي تظهر قبل أن تتكامل أركان الوضعية الأساسية، وهو ما يعطي انطباعا بوجود توتر مبكر، حيث تتمثل نقطة الانطلاق بمحاولة الهرب الفاشلة التي يقوم بها العبد (سافو) من قافلة العبيد المتجهة نحو السفينة:

((شارلي: لا تمضي بعيدا يا أدجار (أحد العبيد يخرج من القافلة محاولا الهرب)

عجبا.. كسر الأغلال

يريد يفر..

أبن السوداء (طلقات رصاص)

سافو: (العبد ساقط على مقربة)

لا يا هذا القرصان الأبيض

لن أمضي..

لن تخرجني منها.. فأقتلني.. أو أقتلك الآن

أقتلني في أرضي..(يزحف تجاه شارلي والدم ينـــزف منه.. متحديا)

شارلي: جن الملعون.. أقتله (رصاصات طائشة)

(...)

أدجار: قد أفسدت العبد الشفقة

خذ.. (طلقة أخيرة في المقتل)

سافو: (متحشرجا)

لعنة أجدادي ستطاردكم)) (ص: 15 – 16).

يتكفل المشهد الثاني من الفصل الأول بتنامي أزمة التصعيد، وذلك عندما يأمر (شارلي) بجلد (سولارا) بالسيف– أمام أنظار الجميع – وهي عارية، الأمر الـــذي يعترض عليه (أدجار) فيؤدي ذلك إلى اشتباك بالسيوف بين (شارلي) و(أدجـــار) (ينظر: 23 – 24)، يؤشر هذا الاشتباك صراعا بين صفوف القطب الواحد نتيجة تقاطع في الإرادات، ما يؤدي إلى زيادة التوتر في أزمة التصعيد، يخف قليلا بدخول الحاكم (توماس) محاولا فض النـــزاع بينهما، إلا أن التوتر يعود ثانية بسبب إقدام (شارلي) على تعذيب العبد(دينج):

((شارلي: تكلم.. (مخاطبا دينج – الباحث)

يا أيها الأخرس كالظلمة..

عيناك..

تقولان كثيرا (يهزه بغضب)

لا تزدني غضبا..

كورس التجار: اضحك.. تبسم أو

تألم..(موجهين الخطاب إلى دينج – الباحث)
كورس العبيد: ليس بخائف.. وليس أبكم..
لكنه لن يتكلم
شارلي: (يجلده بالسوط)
سوف ترى أذن
لعل صوته يزحف في دمك..
يحفر مجراه إلى فمك..
(دينج يقع على ركبتيه.. يظل متشحا بصمته))) (ص: 92 – 30)

ليعقب ذلك أغنية تقطع التوتر وتنهي أزمة التصعيد تماما (ينظر: 30 – 32)، ثم وعلى نحو مفاجئ تقفز أزمة التعقيد وتتصاعد توترا، وذلك عندما تظهر عقبات يضعها تجار العبيد أمام بعضهم، منها:

شارلي: (...)
وأنت يا عزيزنا..
يا صاحب السعادة الحاكم
توماس..
بأمرنا..
نحن أقمناك هنا..
توماس: (بغضب) أفق.. أفق..)) (ص: 34 – 35)

وتستمر العقبات التي يضعها التجار، لتقطع بحدث خارجي، عندما يتم الإعلان عن وصول السفينة التي ستقل التجار والعبيد إلى جزيرة تاهيتي(ينظر: 35 – 38)، لتنتهي حركة حبكة (التجار والعبيد)؛ عندما تقوم أحدى شخصيات المسرحية بالإعلان عن إسدال الستار على الفصل الأول:

((أحدهم: (...) فلتسمحوا لنا..
يا سادتي الصغار والكبار..
لكي نواري شهقة الضعف
وذل الانكسار..
أن ننزل الستار (صارخا مهرولا إلى الداخل)

ستار.. ستار..)) (ص: 39 - 40).

إن أهم ما يلاحظ في حبكة (التجار والعبيد) هو خلوها من أزمة الذروة، فقد توقفت خطوط حركتها عند القطع الذي حدث في أزمة التعقيد، كما يلاحظ ورود العديد من الأغاني الجماعية والانفرادية التي كانت تقطع تدفق خطوط الحركة بين الحين والأخر، في سعي من المؤلف لكسر الإيهام، لجعل ذهن المتلقي يقظاً في تأكيد على أن هذه المسرحية تتخذ من الملحمية علامة مهيمنة لبنيتها.

تبدأ الحبكة الثانية التي يميزها البحث بتسمية (حبكة سولارا)، مع بداية المشهد الأول من الفصل الثاني، حيث يشتمل هذا المشهد على وضعية استهلالية تمتد طويلا وتأتي رواية يتناوب على سردها (سولارا) و(كورس العبيد) (ينظر: 42 - 45)، أما الوضعية الأساسية لهذه الحبكة فإنها بدأت بالتشكل قبل بداية الحبكة ثم امتزجت مع الوضعية الأساسية، ولا تكتمل أركانها إلا بعد لقاء (كورس العبيد) بـ (سولارا) وذلك عند الموضع الذي تظهر فيه نقطة انطلاق هذه الحبكة:

((كورس العبيد: سولارا... هل أنت هنا؟)) (ص: 47)

ويلاحظ أن الوضعية الأساسية- هي الأخرى- جاءت سردا، خالية من الحركة، ما جعلها تبدو ضعيفة التأثير، إلا أن التأثير والتوتر يظهران بوضوح عندما تنتقل حركة الحبكة إلى أزمة التصعيد المتمثلة بذلك التقاطع في الإرادات والصراع المشحون عاطفيا ونفسيا بين (سولارا) وبقية العبيد؛ الذين يتهمونها بالخيانة والزنا (ينظر: 47 - 49)، غير أن الأزمة يتوقف توترها ويقطع تدفقها بحدث خارجي تتشابك فيه الأصوات والانفعالات، ويجري خارج المسرح، يوحي بوجود تعذيب لعبيد آخرين في مكان قريب، مما يوجه الاهتمام وجهة أخرى، ويقطع الاهتمام بما يجري على المسرح (ينظر: 49).

بعد هذا القطع الخارجي تنهض أزمة التقيد متمثلة بإصرار (أدجار) على التمسك بهدفه وإعلانه بأنه يحب (سولارا) كأمراة، ولا يريد التعامل معها كجارية يقضي معها وطرا كما يفعل الآخرون:

((شارلي: ثلاث ليلات.. وأنت؟

ما الذي أقول يا أدجار.. هل جننت؟

هل تحبها..؟

أدجار: أحبها..

شارلي: (بخبث) كجارية..

أدجار: (بهدوء) كامرأة..)) (ص: 49)

تقطع أزمة التعقيد براوية حكاية يسردها الكابتن (مارك)، تعيد إلى الـذهن تأكيد الوضعية الأساسية لهذه الحبكة، غير أن هذا التأكيد يعيق تدفق أزمة التعقيـد ويوقف نموها (ينظر: 50 – 52)، لتتحرك هذه الأزمة وترتفع حدة توترها ثانيـة وذلك أثناء حالة الهذيان التي تنتاب (أدجار)، حيث يخاطب الآخرين كالمسـحور (ينظر: 53 – 55)، لتدخل حركة الحبكة إلى أزمة الذروة، عندما يحدث تحـول في حركة شخصية (أدجار)، وذلك عند مخاطبته صورة خيالية لـ (سولارا):

((أدجار: أيتها المليكة المقدسة..

أتيت ضارعا إليك..

تحت جلال قدميك..

جفون عيني وسادة..

ووجنتي سجادة..)) (ص: 55)

وتستمر هذه الأزمة بالتدفق إلى أن تصل نقطة الذروة؛ التي تتفجـر عنـدما يصرخ (شارلي) قائلا:

((شارلي: الموت للساحرة اللعينة..

الموت للساحرة اللعينة..)) (ص: 56)

وبحلول نقطة الذروة؛ تكون حبكة (سولارا) قد استنفذت طاقاتها، وتوقفت حركتها، في بنية تعد أكثر تكاملا وأكثر حيوية من (حبكة التجار والعبيد) الـتي سبقتها.

أما المشهد الثاني من الفصل الثاني فأنه يسجل نهوض حبكة ثالثة تتكامل بنيتها مع نهاية هذا المشهد؛ يميزها البحث بتسمية (حبكة العاصفة)، وهي تبدأ بتطابق تام بين الوضعيتين الأستهلالية والأساسية، ونقطة انطلاق تظهر مبكرة، ترد في مفتتح المشهد:

((العبد الأول: (مشيرا إلى السماء) السحب الضاحكة الحزينة

العبد الثاني: (محدقا في نفس الاتجاه(كذا!)) سوف تهب الريح)) (ص: 57)

لتدخل حركة الحبكة إلى أزمة تصعيد تأتي سريعة مع اشتداد الريح، ما يؤشر بوضوح سرعة تدفق خطوط الحركة المصاحب بإيقاع سريع متوتر:

((العبد الأول: ستملأ الريح كل الأشرعة..

ثم تشقها..

حتى تصير كالنبال..

وسوف تسقط الحبال..

مقطعة.. مقطعة..)) (ص: 58).

وعلى غرار الإيقاع السريع والمتدفق لأزمة التصعيد؛ فأن أزمة التعقيد تظهر هي الأخرى سريعة متدفقة من خلال ثلاث حركات مادية للفعل؛ تجري في الوقت نفسه تقريبا، الأولى تتمثل باشتداد الريح، والثانية باقتحام القراصنة للسجن الذي تقبع فيه (سولارا) ومحاولتهم الاعتداء عليها، والثالثة مراقبة الحراس للعبيد وتهديدهم بالقتل في حالة تقاعسهم في العمل على ظهر السفينة.(ينظر: 59 – 62).

وانسجاما مع سرعة الإيقاع وتدفق خطوط الحركة المستمر؛ فأن أزمة الذروة تنهض سريعا؛ وذلك بوصول العاصفة البحرية إلى السفينة وتأرجحها، وحدوث ثقب في أحد جوانبها، وسقوط أشخاص عديدين من سطح السفينة، وحدوث حالة من الفوضى والهرج على ظهر السفينة (ينظر: 62 – 64)، لتتفجر نقطة الذروة مع صرخة (شارلي) مناديا على (أدجار) فيرد الأخير بالنداء على (سولارا) (ينظر: 64).

ويلاحظ أن محاولة الاعتداء على (سولارا)، جاءت مقترنة بهبوب العاصفة وجنوح السفينة في عرض البحر، وغرق الكثير من التجار والعبيد، ونجاة القليل من العبيد وفرارهم من قبضة التجار، ما يعطي قيمة سامية لحركة شخصية (سولارا) ويحيلها إلى دلالة رمزية لا تخفى على المتلقي الفطن، ومن الناحية الفنية: فأن حركة الحبكة عند هذه النقطة تكون قد أحدثت تغييرا شاملا في المصائر، وأن الوضعية الأساسية، قد تم اختراقها وتمت أزاحتها كليا، لتحل محلها وضعية مغايرة، ما يوحي بنهاية مأساوية المظهر لهذه الحبكة:

((شارلي: والبؤساء السود؟

مارك: لن تبكيهم فالوقت فات..

نجا القليل منهم.. والنصف مات..

شارلي: النصف مات..؟
مارك: الريح والرعب وأمواج المحيط..
والمرض الفتاك والجوع وأحلام السقوط..
(...) (شارلي يبكي)
شارلي: يا للمسكين انتهوا...
مارك: (مندهشا) تبكي على أيهم؟
على الذين سقطوا..
أم الذين آثروا السقوط..
شارلي: أبكي لأن موت عبد واحد..
خسارة لي.. ليس لي وحدي..
لكل تاجر..
وكل أبيض مغامر..
وكل سيد مقامر..
أبكي على العبيد..
أبكي على القيود..)) (ص: 68 - 69).

ومن المفيد - هنا - التنويه إلى أن جميع أحداث الفصل الثاني تجري على ظهر السفينة التي تبحر وسط المحيط، ما يعني أن جميع أجواء تلك الأحداث تُشعر بالقلق والتوتر، وعليه يمكن القول أن هذا الفصل - بعموم مشاهده - حفل بالإيقاع السريع وتدفق الخطوط والتوتر المستمر.

يسجل المشهد الأول من الفصل الثلث بداية انطلاق الحبكة الرابعة لهذه المسرحية التي يسميها البحث (حبكة العرافة) تمييزاً؛ حيث تتطابق الوضعيتان الاستهلالية والأساسية تماما وتسيران معا (ينظر: 72 - 77)، وتظهر نقطة الانطلاق في وقت مبكر وعند مفتتح المشهد الأول:

((الفتاة: يا جدة.. يا جدة
العرافة: (من الداخل)
من يدعوني
الفتاة: ضيفان على بابك)) (ص: 72).

يوضح العرض التمهيدي لهذه الحبكة سلوك العرافة وأخلاقها من خلال موقف غير مألوف يتمثل بتوجيهها نصائح غريبة للنساء اللواتي يستنجدن بها؛ فهي تأمرهن بالاستكانة والاستسلام للسادة البيض، في الوقت الذي تطب فيه من العد (دينج) - وهو أحد الناجين من الغرق - أن يقاوم ويناضل فتحيي في داخله أملاً قد مات منذ زمن بعيد، ففي حين تقول لأحدى النساء:

((العرافة: يا بنيتي هذا حق الأسياد علينا..

إن شاءوا شئنا

وأذا أمروا أذعنا

وتكون المرأة منا، غاسلة، ومربية..

(...)

ثور السيد مثل السيد مخدوم حتى القبر)) (ص: 75)

فأنها ترد على العبد (دينج) بغير ذلك:

((دينج:... يقول الكاهن أن الله لهذا يخلقنا

وأذا خلفناهم فسيحرقنا

العرافة: كذب الكاذب..

كذب الكاذب..

فالله بلا حاجب..

الله هو النهر الصاخب..

وهو الليل الغاضب..

(...)

الله هو الإيماءة والحركات)) (ص: 79)

ولا يخفى على المتلقي ما لهذه الكلمات من وقع يثر الحماس فيمن يقنط أو ييأس، ويفسر البحث هذا السلوك المتناقض أو غير المألوف على أنه يعود إلى طبيعة المسرحية الملحمية التي تجمع بين الأضداد من ناحية، والى حركة شخصية (العرافة) التي خاطبت النساء المستسلمات بما يلاءم استسلامهن، وخاطبت (دينج) بما يتلاءم مع عزمه على المقاومة، فهي تسخر من النسوة، في الوقت الذي تحاول فيه أعادة التوازن للرجال الذين لازالت ترى فيهم قدرة على إحداث التغيير، وربما يذكر هذا

السلوك المتناقض، بالسلوك الذي أتسمت به شخصية (أزدك) في مسرحية (دائرة الطباشير القوقازية) للألماني (برتولد بريخت).

يلي ذلك ظهور لأزمة التصعيد، يحدث عند لقاء(سولارا) بأخيها الأصغر (دينج)، حيث يتضمن اللقاء تقاطعا في الإرادات، ينجم عنه صراع نفسي بين الشخصيتين، فـ (سولارا) تشعر بالعار بعد أن دنسها البيض، وتدعوه لقتلها؛ و(دينج) يتمنى الموت لنفسه لأنه يبحث عمن يغسل عاره؛ لا من يغسل عار شقيقته (ينظر: 82 – 84)، وأزاء هذا الصراع النفسي – الذي يشتمل على أكثر من مستوى – فأن حركة الحبكة تقفز مباشرة إلى أزمة ذروة مباشرة دون المرور بأزمة التعقيد، وسرعان ما تتفجر نقطة الذروة عندما تبقى (سولارا) تدور حول نفسها صارخة:

((سولارا: ...

يا دينج.. يا دينج..

أقتلني أنت..

أقتلني أنت..)) (ص: 87).

تقطع الأزمة عند هذه النقطة فجأة بدخول (العرافة) وأمرها بترك (سولارا) لحال سبيلها، مما يعزز من موقفها أمام مجموعة العبيد؛ لذا فأنها تنتفض متحدية إياهم، ملقية تبعة ما حدث لها على القدر، إذ أنها حين استنجدت بهم، لم تجد منهم أذناً صاغية.

هذا اللوم والتوبيخ للعبيد، يُحدث حركة فعل عكسية، تؤشر تحولا في موقف العبيد تجاه (سولارا)(ينظر: 87 – 93). لتنتهي حركة (حبكة العرافة) بطلب العبيد الغفران من (سولارا) فيصلحون العلاقة معها بمباركة العرافة:

((الكورس: (المقصود كورس العبيد – الباحث)

أخطأنا يا سولارا

نحن المسئلون

هبينا غفرانك

غفرانك يا سولارا.

سولارا: يا أحبابي

العرافة: يا أبنائي.(ص: 93)

إن هذه الحبكة تكاد أن تكون أكثر الحبكات الأربع - التي جرى استعراضها - تكاملاً، فمع أنها قفزت من أزمة التصعيد إلى أزمة الذروة مباشرة؛ غير أنها واصلت نشاطها حتى حدوث الانفراج وحلول النهاية التصالحية بين أركان القطب الواحد، وبهذا أعادت النهاية؛ التوازن للوضعية الأساسية التي أختلت في وقت سابق.

عند بداية المشهد الثاني تنطلق الحبكة الخامسة لهذه المسرحية، التي أطلق البحث عليها تسمية (حبكة الثورة)، وهي تبدأ بوضعية استهلالية تتضمن معلومات تعريفية وتمهيدية جديدة تعرض جانبا من حياة تجار العبيد في جزيرة (تاهيتي) مشيرة إلى طبيعة العلاقات بينهم (ينظر: 94 - 100)، وتتداخل معها الوضعية الأساسية، وذلك مع دخول (الجنرال) إلى مجلس تجار العبيد وانشغاله باستعراض الخرائط أمامه، وتتكامل هذه الوضعية بظهور عبد بزي عسكري وسط مجلس يكتظ بالتجار والعسكريين البيض - وهو موقف غير مألوف لدى البيض - ما يشير إلى خرق واضح يثير حركة الشخصيات وحركة الفعل معا (ينظر: 97 - 100)، ويؤدي إلى ظهور نقطة الانطلاق سريعا وذلك عندما يتساءل (الجنرال)عن عبد يدعي (بوكمان) يعمل لدى التاجر (تروبان) - وهذا التاجر هو أحد المقربين إلى الجنرال - يشي به العسكري العبد الذي دخل مجلس التجار والعسكريين البيض:

((الجنرال: (لتروبان) هل بين عبيدك يا تروبان..

عبد يدعى بوكمان

(...)

تروبان: هل ثمة شيء حوله..

الجنرال: (للعبد الواشي) قل له..

العبد: (زائغ العينين) يتآمر..))(101)

عندها تدخل حركة الحبكة أزمة التصعيد وذلك مع غضب التاجر (تروبان) على العبد الواشي، مطالبا بمعاقبته، ولا تقطع هذه الأزمة إلا بعد أن يأمر (الجنرال) بسجن العبد الواشي نزولا عند رغبة التاجر (تروبان)(ينظر: 102 - 105).

يعقب ذلك مناجاة طويلة للعبد (بوكمان) تقدم معلومات عن حياته، وتداعيات خاصة به لا تقدم لحركة الحبكة شيئا، بل تسهم بإيقاف خطوط

حركتها، لكن هذه الخطوط تنهض فجأة لتدخل الحبكة أزمة الذروة عندما يقرر (بوكمان) في نهاية مناجاته إعلان الثورة على البيض:

((بوكمان: (...)

يا توربان.. العادل..

ماذا يسوى عدلك..

وأنا ظلك..

(...)

العدل الحق هو القدرة..

هو عدل الحرية..

العدل هو الثورة...

فلتشتعل الثورة..)) (ص: 113).

وترتفع أزمة الذروة بتدفق أفواج الزنوج من كل ناحية حاملين المشاعل، قارعين الطبول، هاتفين بشعار بوكمان ((العدل هو الثورة.. العدل هو الحرية)) (ص: 114)، لتنفجر نقطة الذروة حين تختلط أصوات أطلاق الرصاص بأصوات الشعارات والهتافات ويسقط قتلى من الجانبين، وتسدل الستار على هزيمة التجار والعسكريين البيض وسقوط الحاكم، وانتصار ثورة العبيد.

يُستدل من الاستعراض التحليلي لحبكة هذه المسرحية على أنها مسرحية ملحمية واضحة المعالم، كُثر فيها استخدام الوسائل الملحمية المتنوعة من رواية وسرد وجوقات وأقنعة وأغانٍ ومواقف غير مألوفة وقطع متكرر للأزمات، وحبكات خمس متجاورة تحتفظ كل منها ببناء مستقل، توحي حركة شخصية (سولارا) صلة الحبكات ببعضها؛ على وفق التراكم الذهني وليس البناء الهرمي، فضلا عن اعتماد المسرحية على حكاية تعود أحداثها إل القرن الثامن عشر؛ في محاولة لتغريب الموضوع عن متلقيه، وقد كتبت المسرحية بلغة شعرية في سعي لجعلها كلية الأهداف تنسجم مع ملحمية الأحداث؛ لذا فأن المسرحية تتبع نمط (الحبكات المتجاورة) في تنظيم بناء حبكتها، وما يؤكد كلية أهداف المسرحية أن حركة فكرتها جاءت كلية المعاني التي توزعت محاورها على عدة حركات جزئية، يظهر كل جزء منها في أحدى الحبكات الخمس، فحركة الفكرة الأساس تدور حول (الصراع العنصري)، وتتوزع على المحاور الآتية:

أ- المحور الأول يدور حول إذلال العبيد وقهر أرادتهم وهو ما يتضح في حبكة (التجار والعبيد).

ب- المحور الثاني يدور حول صراع العبيد فيما بينهم؛ بسبب وجود البيض بينهم محاولين تمزيق وحدتهم، وهو ما يتضح في حبكة (سولارا).

ج- المحور الثالث يدور حول انتصار الطبيعة وانحيازها للعبيد المقهورين، وهو ما يتضح في حبكة (العاصفة).

د- المحور الرابع يدور حول الثورة ضد الظلم، وهو ما تركز عليه حركة حبكة (الثورة).

أما حركة الفعل فأنها أنبنت على وفق مبدأ التراكم الذهني، وليس على مبدأ النمو المتصاعد، فهي كثيرا ما كانت تتوقف أو تقطع بالأغاني والسرد وغيرها من الوسائل.

في حين تمحورت حركة الشخصيات حول حركة شخصية (سولارا) التي أخذت وظيفة صلة الوصل بين الحبكات الخمس المتجاورة، وقد منحتها الحركة العامة للمسرحية مساحة واسعة، غير أن حركة هذه الشخصية في أغلبها كانت خاملة؛ إلا في موضعين: الأول في المناجيات الفردية للشخصية؛ حيث لوحظ تدفق الانفعالات النفسية فيها، ما شكل نشاطا داخليا فاعلا في حركة الشخصية، والثاني في بعض الصدامات التي حدثت بين هذه الشخصية وبين العبيد الآخرين، وبخاصة اصطدامها بحركة شخصية (دينج)، ونظرا لما احتلته حركة شخصية (سولارا) من مساحة في حركة المسرحية العامة، فأن البحث يرى فيها ترميزا لقارة أفريقيا التي أغتصبها المستعمر الأبيض، غير أنها استطاعت بتكاتف الأفارقة التخلص من هذا المستعمر، والتحرر منه.

من جهة أخرى يمكن تأشير وجود اعتناء ملحوظ بحركة شخصيات التجار البيض، ما جعل بعض الشخصيات تتميز بخصائصها مثال ذلك شخصيات (شارلي وأدجار ومارك)، كما يمكن الإشارة إلى حركة شخصيات (العرافة وديـنج وبوكمان) لما لعبته هذه الشخصيات من دور في تنمية سيرورة الحبكة وبناءها.

أما ما يتعلق بحركة الزمن، فلم يلحظ في حبكات هذه المسرحية ما يؤشر وجود فعالية لهذه الحركة؛ بل أن بالإمكان الإيحاء بها من خلال امتداد حركة

الفعل، وانتقال أحداثها في أماكن متعددة متباعدة، وعلى العموم فأن حركة الزمن تقترب من السمة اللايهامية لاعتمادها على مستويين، الأول يمثل المستوى التاريخي للأحداث والمستوى الثاني هو زمن التلقي الحاضر.

على أن هذه المسرحية، بالرغم مما حفلت من أحداث كثيرة ونشاط ملحوظ لخطوط حركة الحبكة، وكثرة النقاط الساخنة فيها؛ إلا أنها لم تخلو من استطرادات فائضة عن الحاجة عرقلت نمو الحبكات الخمس، ولم تنفعها بشيء؛ من ذلك ما ورد على الصفحات (38 – 39، 110 – 117)، وهو فائض يعد قليلا جدا نسبة إلى حجم نص المسرحية، الذي بلغ عدد صفحاته ما مجموعه (106) صفحة، وبحساب عدد صفحات ما هو فائض نسبة إلى مجموع صفحات النص؛ فأن نسبة الفائض تبلغ ما يقارب 5% فقط.

2- مسرحية (إيزيس) – توفيق الحكيم – مصر[68]

أن الانطباع الأولي الذي توحيه هذه المسرحية؛ هو أنها مسرحية رومانسية تعتمد موضوعا تاريخيا تتخلله بعض المغامرات والمؤامرات؛ غير أن حركة حبكة هذه المسرحية توحي بمقاربة بينة مع نمط الحبكات المتجاورة ومقاربة بنية المسرحية مع بنية المسرحية الملحمية، وهذا ما جعل البحث يفضل تصنيف حبكتها ضمن نمط (الحبكات المتجاورة).

والمسرحية تتكون من فصول ثلاثة، يشتمل أولها على مناظر أربعة ويمتد بين (ص: 11 – 71) ويشتمل ثانيها على منظرين ويمتد بين (ص: 73 – 123)، في حين يشتمل فصلها الثالث على ثلاثة مناظر ويمتد بين(127 – 140). وباستعراض لفصلها الأول، يجد البحث أن المنظر الأول تضمن تقديما للوضعية الأستهلالية أمتد إلى أكثر من نصف المنظر(ينظر: 13– 24)، حيث أشتمل معلومات عن شخصية (توت) يوحي الاستطراد في حركتها بأنها ستكون من الشخصيات المهمة في المسرحية (ينظر: 14)، كما أشتمل المنظر تعريفا بشخصية (شيخ البلد)؛ يأتي عن طريق حركة الفعل، ويعطي انطباعا يوحي بدهاء الشخصية ومكرها، وبأن حركة هذه الشخصية سيكون لها شأن مهم– أيضا – في حركة الحبكة بخاصة والمسرحية بعامة (ينظر: 16 – 19).

وفي محاولة من المؤلف لإضفاء جو أسطوري على حركة الأحداث، فأن المنظر يحتوي على مشهد تظهر فيه مجموعة من العقارب، سرعان ما تختفي، ولا تعود إلى الظهور ثانية طيلة حركة المسرحية، ما يجعل ظهورها غير مؤثر على حركة الحبكة، وذلك لعدم وضوح أي علاقة لحركتها بخطوط الحركة بشكل عام، ما يجعل البحث يعدها مجرد استطراد جانبي لا يمت بصلة واضحة بحركة الحبكة (ينظر: 19 – 20).

يعقب ذلك حركة لشخصيتي (توت ومسطاط)، يتم فيها شرح للوضعية الأساسية التي تبدأ بالتشكل أبتداءً من هذه النقطة (ينظر: 22)، ثم إيحاء مبكر بعقدة المسرحية:

((مسطاط: (...) لكن الأمر الذي لا ينكر أيضا، هو أنه – يقصد أوزيريس – ترك شؤون الحكم إلى شقيق داهية ماكر – يقصد طيفون – يعمل ليصطنع الأنصار ويستميل أشياخ البلد ويتركهم ينهبون الشعب)) (ص: 23).

وتتكامل الوضعية الأساسية عندما تعلن امرأة – تخفي وجهها وراء نقاب أسود – عن فقدان زوجها:

((المرأة: توت.. أنجدني!

توت: تكلمي وأسرعي! ماذا خطف منك؟ ماذا فقدت؟

المرأة: زوجي

توت: ماذا تقولين؟ زوجك؟

المرأة: وأي زوج لو علمتم؟... أتدري يا توت من هو الرجل الذي جئت من أجله؟

توت: من هو؟

المرأة: أوزيريس

(...)

توت: أوزيريس الملك

المرأة: (تخلع نقابها) نعم زوجي

توت: إيزيس!!)) (ص: 24 – 25).

أما نقطة الانطلاق فأنها تظهر عندما تقرر (إيزيس) البحث بنفسها عن زوجها المختفي:

((توت: تريدين أن تبحثي عن زوجك بنفسك؟

إيزيس: هذا واجبـــي)) (ص: 27).

بعد هذه النقطة تبدأ ملامح أزمة التصعيد بالظهور من خلال عدة مواقـــف، أولها: التلميح باتهام (طيفون) بتدبير مؤامرة اختطاف الملك(أوزيريس):

((مسطاط:(...) بماذا يهمس لك قلبك الآن..

إيزيس:(كالمخاطبة نفسها) أنه في كرب...

مسطاط: هل يهمس لك قلبك أيضا بأن أحدا أراده بسوء؟

إيزيس: لست أتهم أحداً... ولكن طيفون.. وهذا لم يعد بالسر الخـــافي..)) (ص: 30).

وثاني هذه المواقف التنبؤ بما سيحدث في قابل الأيام:

((توت: (...) إن الأمر سيصل إلى اتهام طيفون، وسيسفر عن نـــزاع علـــى الحكم بين شقيقين.. وسنجد أنفسنا بذلك قد جررنـــا إلى صـــميم السياســـة)) (ص: 31)

وثالث المواقف تلك العقبة التي واجهت (إيزيس) وتمثلت بـــرفض (تـــوت) مساعدتها (ينظر: 32).

وعلى عموم هذا المنظر يلاحظ أن حركة الحبكـــة قطعـــت شـــوطا كـــبيرا فاشتملت وضعية استهلالية ووضعية أساسية ونقطة انطلاق مع بداية لأزمة تصعيد، فضلا عن اشتمالها لمشهد فائض هو مشهد (مجموعة العقارب). وبانطلاق المنظـــر الثاني تكون حركة الحبكة قد دخلت في تطور ملحوظ التصعيد سببه نشاط لحركة الفعل وحركة الشخصيات، ويتمثل ذلك بإقدام (طيفون وشيخ البلد) على رمـــي صندوق يحتوي جسد (أوزيريس) في نهر النيل، في جوٍ يوحي بوجـــود خديعـــة، ويذكر بمسرحيات الدسيسة والتآمر، حيث يدخل، أشخاص يحملون صندوقا كبيرا ويختفون في دغل الغاب والبردي، في منطقة مهجورة على شاطئ النيل، يخيم عليها الظلام وهمس خافت يجري بين الأشخاص:

((طيفون:(...) نحن نريد أن يسير كل شيء سيرا طبيعيا..

شيخ البلد: ما من شك أن الأمر طبيعي... أليس من الطبيعي لرجل مشغول، يصنع ساقية أن يكون على حافة النيل؟.. فإذا دهمه الظلام أليس من الطبيعي تـــزل

قدمه؟.. وإذا زلت قدمه أليس من الطبيعي أن يجرفه التيار؟ وإذا جرفه التيار أليس من الطبيعي أن يختفي عن الوجود؟

طيفون: هذا ما ينبغي أن ينشر ويذاع في البلد منذ الغد)) (ص: 36 – 37)

وخلال أزمة التصعيد هذه تظهر بعض التنبؤات كاشفة عن بعض الدوافع، وهو ما يهيأ لأزمة التعقيد القادمة:

((طيفون: ولكنها صلبة كالصخر (يقصد إيزيس) ستبحث عن زوجها في كل ركن.. وستطرق كل باب.. وستسأل كل حي، أنها ستثير المتاعب)) (ص: 38).

كما تتضح في هذا المنظر مبررات الجريمة، والتي تتبين من خلال حركة شخصية (طيفون) الداخلية؛ بعد أن يلقي أخاه في النيل:

((طيفون: إلى الأبدية يا أوزيريس!... يا شقيقي العزيز... في قلبي حزن من أجلك ولكن الملك

لمن يعرف كيف يناله.. فأغفر لي..)) (ص: 39)

وتتطور أزمة التصعيد مرة أخرى؛ بسبب تصادف وجود غلامين- من قرية مجاورة – شاهدا الجريمة، وتعرف أحدهما على (شيخ البلد)، وهذا الكشف ينشط من حركة الفعل، ويشكل نذيراً بفضح الجريمة، ذلك لإصرار أحد الغلامين على متابعة الصندوق لمعرفة سره؛ ملقيا بنفسه في الماء لمتابعة مسيرة الصندوق(ينظر: 40 – 43)، وتأسيسا على ما تقدم فأن هذا المنظر يشهد نشاطا ملحوظا لحركات الفعل والشخصيات والزمن معا، ما يعني تدفقا مستمرا لحركة الحبكة العامة.

وبحلول المنظر الثالث فأن حركة الزمن تشير إلى مرور يوم على اعتلاء (طيفون) عرش البلاد، وتشير حركة الفعل إلى تحول شخصية (طيفون) من متآمر إلى ملك، وتقديمه الإغراءات للفلاحين لكسب ثقتهم، كما يتبين بأن (شيخ البلد) يلعب دور المخطط والمنفذ لمؤامرات سيده الجديد(طيفون) (ينظر: 45 – 46)، فهو يعلن على الملأ تحذيرا من ساحرة مجنونة، تجوب القرى مدعية فقدان زوجها، وهو يقصد (إيزيس)، ويعد هذا التحذير أهم عقبة يضعها (شيخ البلد) أما الهدف الذي تسعى إليه (إيزيس)، ويعد أشارة مهمة عن بدء حركة الحبكة بالدخول إلى أزمة التعقيد (ينظر: 46)، وما يصعد من توتر أزمة التعقيد هذه؛ ظهور (إيزيس) في القرية التي يتم إعلان التحذير فيها، ما يضيف عقبة جديدة أمامها:

((القروية: (...) أخرجي من هذه القرية أيتها المرأة)) (ص: 50)

غير أن تمسك (إيزيس) بهدفها، وتعاطف بعض القرويين معها، يقوي من حركة شخصيتها ويجعلها أكثر تصميما على تحقيق هدفها:

((إيزيس: لن يقر لي قرار حتى أعثر على زوجي

القروي الأول: أهو لم يمت كما قيل؟

إيزيس: إنه حي!

القروية: حي؟

إيزيس: في مكان ما.. ولو وجدت منكم معاونة لاكتشفت مكانه)) (ص: 54)

وتزداد أزمة التعقيد تصاعداً؛ بدخول (الغلام الثاني) مخبرا عن غرق رفيقه في النيل إثر لحاقه بصندوق مجهول، وهذا ما يقلب موقف القرويين رأساً على عقب باتجاه (إيزيس):

((القروية:(تنظر إلى إيزيس) أنها هي.. حل النحس بحلولها.. صدق شيخ البلد، أنها هي.. هي المشؤومة.. جرت علينا النحس

النساء: (صائحات) أطردوها.. أطردوها)) (ص: 57).

عند هذا الموقف ينتهي المنظر الثالث بدخول أزمة التعقيد نقطة حرجة تنذر بقرب حلول أزمة الذروة.

يكشف المنظر الرابع عن تحالف الغلام الثاني مع(إيزيس) مقدما لها معلومات تفصيلية عن حجم الصندوق المجهول وشكله، مبينا بأنه كان صندوقا متينا وثمينا، يتناسب حجمه مع حجم رجل مديد القامة؛ مؤكدا بأن (شيخ البلد) كان من بين الذين ألقوا الصندوق في النيل، وأن تيار الماء حمل الصندوق باتجاه الشمال.

وعلى الرغم مما يقدمه هذا المنظر من معلومات كاشفة مهمة، غير أن حدة التوتر تقل فيه بصورة ملحوظة، ذلك لأن ظهور (إيزيس) في القرية نفسها التي أعلن فيها التحذير، وتزامن ذلك الإعلان؛ مع تواجد أحد الغلامين الذين شاهدا حادثة رمي الصندوق، وظهور(الملاح) الذي يعتزم مساعدة (إيزيس) والإبحار معها، بحثا عن الصندوق، بعد أخباره إياه عن سماعه لبحارة يتحدثون عن مشاهدتهم لصندوق متجها شمالا؛ كل تلك الأحداث تزامنت هنا بمحض الصدفة البحتة، ولم تترتب على وفق أسباب أو مبررات:

((الملاح: قابلنا مركبا متجها إلى الشمال كان ملاحوه يتحدثون عن صندوق كبير وجدوه عائما

.. كاد يصدمهم فأخرجوه (...) خرج هذا المركب إلى البحر الكبير ميماً شطر ببلوس

إيزيس: ببلوس؟

الملاح: نعم.. مملكة ببلوس)) (ص: 69 - 70).

وبختام هذا الموقف ينتهي الفصل الأول، الذي يرى البحث أنه شهد حركة نشطة في كل خطوط الحركة في مناظره الثلاث الأولى؛ غير أن تدفق تلك الخطوط توقف أو كاد؛ في المنظر الرابع الذي أستغرق بترتيب أركان الوضعية الأساسية بما يتلاءم والمتغيرات التي أحدثتها الكشوفات المتتالية عن ماهية الصندوق والتي جاءت في أغلبها في عدد من الصدف المتتالية، ما أحدث بالتالي خفضا ملحوظا لحدة التوتر الدرامي.

ومع بداية الفصل الثاني تلحظ إنتقالة مفاجئة في المنظر الأول إلى أسوار مملكة (ببلوس)، وقفزة زمنية تشكل ثغرة في حركة الحبكة حاولت ردمها العبارة الأولى التي يُستهل بها المنظر:

((الحارس الأول: إذا جاءت هذه المرأة، مرة أخرى تريد الدخول فأني سأطعنها برمحي)) (ص: 73).

ومع ما تثيره هذه البداية من تساؤلات كثيرة، إلا أنها تفيد بأن حركة الفعل بدأت تعيد نفسها للنهوض والتصعيد من جديد، فحركة شخصية (الحارس الأول) وقرارها الحاد يرفع حركة الحبكة إلى أزمة تصعيد، لكنه لا يعيدها إلى أزمة التعقيد التي توقفت عندها حركة الحبكة في الفصل الأول، وذلك يعني نكوصا في حركة الحبكة العامة.

يعقب ذلك أول ظهور لشخصية (أوزيريس) - وهي الشخصية المحورية التي تدور حولها أحداث المسرحية - إذ يلتقي مع زوجته (إيزيس) في مشهد رومانسي مؤثر، علما بأن هذا المشهد والمشهد الذي يليه - وهو مشهد لقاء (أوزيريس وإيزيس بملك ببلوس)- هما المشهدان الوحيدان اللذان تظهر فيهما شخصية (أوزيريس) (ينظر: 83 - 103)، ويتضمن المشهدان ما يأتي:

1- حركة زمن ضاغطة ترتد إلى الماضي؛ يجري فيها استعراض للحياة الماضية التي عاشها الزوجان(إيزيس وأوزيريس)، عدما فرقت بينهما مؤامرة (طيفون)، وهو ارتداد يؤدي إلى توقف خطوط الحركة الحاضرة (ينظر: 85 – 90).

2- إنتقالة إلى الزمن الحاضر يفترض أنها تجري بموازاة حركة الزوجين في لقائهما الرومانسي، وفيها تتدفق خطوط الحركة مسجلة انطباعات (الحارسين الأول والثاني) عن لقاء الزوجين الحبيبين (ينظر: 90 – 91)، ثم عودة لحركة الزوجين وهما يستعرضان ذكريات الماضي، وهذا يعني عودة بالزمن إلى الماضي مرة أخرى(ينظر: 91 – 93).

3- بداية التلويح بنهاية هذه الحبكة تأتي خلال لقاء (إيزيس) بزوجها (أوزيريس):

((إيزيس: يجب أن نركز تفكيرنا الآن في شيء واحد..

أوزيريس: ما هو؟

إيزيس: العودة إلى الوطن)) (ص: 93)

4- ظهور الملك (ببلوس) ولقائه الزوجين (إيزيس وأوزيريس) مصادفة، وإعلان (إيزيس) عن رغبتها وزوجها العودة إلى وطنهما، وما يقابل هذه الرغبة من رفض ملك (ببلوس) هذا الأمر، لأنه خبر (أوزيريس) وأنتفع هو ومملكته وشعبه من قدراته العلمية، يعيد حركة الحبكة إلى أزمة التعقيد؛ التي تخلت عنها حركة الحبكة في وقت سابق، فضلا عن أن هذا التعقيد جاء على إثر حركة شخصية هي خارج دائرة الصراع في هذه الحبكة:

((الملك:... أتعرفين ما تطلبين ألي أيتها السيدة؟... أترين هذا القصر؟.. أنت تريدين مني أن أنتزع العمود الضخم الذي يقيم سقفه ويدعم أركانه..)) (ص: 96).

إلا أن هذا التعقيد سرعان ما ينتهي بعد أن يعرف الملك (ببلوس) حقيقة (أوزيريس) التي لم تكن معروفة لديه:

((إيزيس: ... سنبوح لك بسر أيها الملك الكريم..

الملك: وأنا له حافظ أمين.

إيزيس: زوجي هو: أوزيريس.

الملك: (مأخوذ في الدهشة) أوزيريس... ملك بلاد مصر...

إيزيس: نعم، وأنا زوجته إيزيس)) (ص: 100)

يغير هذا الكشف موقف الملك الذي يعطي موافقته على مغادرة الزوجين إلى بلدهما، وتكون هذه الموافقة أشارة إلى نقطة الحل في هذه الحبكة، التي تتناسب مع هدف (إيزيس)، وتنسجم بشكل تام مع نقطة انطلاقها (ينظر: 97-102، وتراجع ص: 27)، إذ بحلول هذه النقطة تبدو خطوط حركة الحبكة قد استنزفت طاقاتها في أزمة تصعيد طويلة جدا، أعقبتها عدة تعقيدات، لذا يكون من الطبيعي - أزاء ذلك - أن تميل خطوط الحركة إلى السكون أو التوقف؛ بعد نقطة نهاية سعيدة.

غير أن عرضا تمهيدا جديدا ووضعية أساسية جديدة تبدأ بالتشكل مع بداية المنظر الثاني من الفصل الثاني؛ حيث تعود شخصيتا (توت ومسطاط) إلى مسرح الأحداث ليلخصا - من خلال السرد - ما حدث بعد ثلاث سنوات من عودة (إيزيس وأوزيريس) إلى وطنهما، وكيف أنهما عاشا متخفيين مع الفلاحين في قرية نائية وأنجبا طفلا أسمياه (حوريس)، وكيف أن (أوزيريس) بخدماته الجليلة لهم أصبح شخصا محبوبا لديهم مع عدم معرفتهم بحقيقته، وأنهم أطلقوا عليه تسمية (الرجل الأخضر) تحببا وإعجابا وتقديرا لخدماته، أما شخصيتي (توت ومسطاط) فأنهما تأخذان دور الراوي في هذه الحبكة الجديدة (ينظر: 105-110)، ويشكل لقاء (مسطاط وإيزيس) الذي يعقب التمهيد السابق تمهيدا لانطلاق حبكة ثانية:

((مسطاط: إن هذه الحياة الهادئة لم تكتب لمثلكم.. إن عرشكم يجلس عليه (طيفون)... وكلنا

يعرف بأي الطرق وصل إليه)) (ص: 110).

ولكن قبل أن يتم تشكيل أركان الوضعية الأساسية الجديدة يتم خرقها بسماع أصوات بعيدة على الشاطئ الأخر، بمرور قوارب غريبة تتجه جنوبا، وهذا ما يحدث تصعيدا في التوتر؛ بخاصة بعد القلق والاضطراب الذي أنتاب (إيزيس) وتبين ذلك في موضعين، الأول عند تخاطب(توت) قائلة:

((إيزيس: كان ينبغي أن يعود منذ قليل (تقصد زوجها) (...) لست أدري ما الذي أخره اليوم... أشعر داخل نفسي بقلق لغيبته..)) (ص: 112)

والثاني عندما تحدث نفسها بعد رؤيتها للقوارب الغريبة العابرة باتجاه الجنوب:

((إيزيس: (...) نفسي منقبضة منذ الصباح... قلبي يحدثني... (ص: 114).

ويلاحظ في الموقفين السابقين عدم قدرة (إيزيس) على أكمال حديثها، وأن هناك ما هو مسكوت عنه؛ لا تستطيع التصريح به، ما يعني تعرض حركة الشخصية الداخلية إلى ضغط نفسي كبير يؤثر على حركتها الخارجية، غير أن هذا القلق يختفي تماما؛ وتختفي معه حركة شخصية (إيزيس) رغم حضورها المادي، بعد أن يستغرق المشهد في جدل فكري طويل بين (مسطاط وتوت)، وكان الأحرى أن تكون حركة (إيزيس) هي الحركة الفاعلة في المشهد؛ لأن الجدل الفكري الطويل كان يدور حول زوجها وفهمه للحكم، أو أن يعمل المؤلف على أخراجها من المشهد لأي سبب كان، ولكن بما أنها موجودة ولم تكن لها أي فاعلية في المشهد، فأن البحث بعد وجودها فائضا ولا مبرر له بخاصة بعد أن أعلنت مخاوفها من تأخر زوجها بالعودة، ولو تمعن الدارس في المشهد الذي جرى فيه الجدل الفكري بين (توت ومسطاط)؛ فأنه سيلحظ بأنه لم يكن أكثر من استطراد خارجي يبين وجهات نظر فكرية في مسألة الحكم بشكل عام، وهو يخلو من حركة للفعل والشخصيات والزمن، ما يجعل البحث يميل إلى عده فائضا عن الحاجة ولا يؤثر رفعه على مسيرة حركة الحبكة العامة (ينظر: 115 – 120).

غير أن التصعيد يعود ثانية بعد وصول الفلاحين إلى كوخ (إيزيس) مصرحين لها بأن رجالا غرباء تمكنوا من خطف زوجها واضعين إياه في أحد قواربهم، ماضين به جنوبا، وهذا ما يجعل حركة الحبكة تقفز إلى أزمة الذروة مباشرة دون المرور بأزمة تعقيد:

((إيزيس: تكلم.. ماذا فعلوا به؟

الفلاح: (وهو مطرق) قتلوه

إيزيس: (هامسة من غير وعي) قتلوه؟

الفلاحات: (...) قتلوه... ذبحوه

إيزيس:(من غير وعي) ذبحوه

الفلاح: أمام أعيننا.. بخناجرهم..

الفلاحات: (نائحات) وقطعوه..

الفلاح: نعم قطعوه أرباً أربا.. ووضعوا كل عضو من أعضائه في كيس.. وحملوا الأكياس إلى قواربهم ثم مضوا إلى الجنوب...(...)

إيزيس: (تصرخ) زوجي.. زوجي.(ص: 122 - 123).

وعلى وفق ما تقدم فأن المنظر الثاني من الفصل الثاني، شكل لوحده حبكة ثانية ارتبطت ارتباطا خيطيا بالحبكة الأولى، ويلاحظ أن هذه الحبكة تضمنت وضعية استهلالية وأساسية متطابقتين، ونقطة انطلاق مستقلة وأزمة تصعيد واضحة تقفز فيها حركة الحبكة إلى أزمة ذروة مباشرة ثم نقطة ذروة تصاحب الكشف عن مقتل (أوزيريس) يعقبها حل يتضمن شرحا تفصيليا للفاجعة يحول نهاية هذه الحبكة من نهاية مأساوية إلى نهاية ميلودرامية.

ومع بداية المنظر الأول من الفصل الثالث تنطلق حبكة ثالثة تبدأ بالتشكل من معلومات تمهيدية جديدة؛ تتضمن قفزة في حركة الزمن تشير إلى مرور خمسة عشرة سنة بعد مقتل (أوزيريس)، وتتضمن تحولا مفاجئا في موقف (شيخ البلد) من فريق (طيفون) إلى فريق (إيزيس) الذي ينتظم في خدمتها:

((إيزيس: (...) لو لم أكن على ثقة أنك ستخدمنا، لما اتصلت بك.. أن مصالحك لم تعد مرتبطة

بطيفون)) (ص: 128).

ومن الواضح أن هذا التحول لا يعد انقلابا في حركة شخصية (شيخ البلد)؛ بقدر ما هو تحول شكلي ينسجم مع طبيعة حركة هذه الشخصية التي تعمل على وفق ما تمليه مصالحها الذاتية.

وعلى العموم فأن هذا المنظر يكشف عن ترتيب لوضعية أساسية جديدة تؤشر ظهور حركة لشخصية جديدة هي حركة شخصية (حوريس) التي تشكل قطبا رئيسيا في الحبكة الثالثة (ينظر: 127 - 131)، كما تفصح الوضعية الجديدة عن هدف جديد أخر تسعى الشخصيات إلى تحقيقه في المرحلة القادمة:

((إيزيس: أبني حوريس يصر على أن يثأر لدم أبيه ويريد أن ينازله طيفون بالرمح (...)

شيخ البلد: أتركي لي الأمر أذن أتدبره وأضع الخطط.. لقد حذقنا هذه الأمور)). (ص: 130).

أما نقطة انطلاق الحبكة الثالثة فأنها تظهر؛ عندما يعتزم الفريق الذي تقوده (إيزيس) بدأ المواجهة مع طيفون:

((شيخ البلد:(...) أني ذاهب، لأبدأ العمل في الحال.. وسأعود إليك بتفصيل ما ينبغي)) (ص: 131 - 132).

تعقب هذه الانطلاقة النشطة صراعات جانبية تحدث داخل بيت الفريق الواحد بخاصة تلك التي تحدث بين (مسطاط وتوت) من جهة و(إيزيس)من جهة ثانية بسبب تحالف الأخيرة مع (شيخ البلد)، وكذلك بسبب طريقة (حوريس) للوصول إلى الحكم، وتتصاعد هذه الصراعات الجانبية لتشكل أزمة تصعيد ثانوية تنتهي بأزمة تعقيد ثانوية على إثر خروج (مسطاط) من فريق (إيزيس)؛ بعد إعلانه عن معارضته للوسائل التي تستخدمها (إيزيس) بتأييد من (توت) للوصول إلى الهدف الذي يسعى الجميع إلى تحقيقه.(ينظر: 133 - 140).

وبحلول المنظر الثني فأن حركة الحبك الثالثة تقفز إلى أزمة الذروة، على اثر قرار (حوريس) اقتحام قصر (طيفون)، ومواجهته مباشرة، وما يزيد من حدة التوتر خشية فريق (إيزيس) من انقلاب (شيخ البلد) واحتمال خيانته في أي لحظة:

((إيزيس: أذا كان يخدعني فقد خسرنا كل شيء (...) وإذا كان في خفي أمره مقيما على أخلاصه لطيفون وكشف له سرنا فقد هلكنا...

توت: مهما يكن من أمر، فلم يبق أمامنا ألا المخاطرة، لقد فات أوان التردد.. والرجوع إلى الوراء

إيزيس: نعم لم يبقَ ألا الأقدام)) (ص: 142).

وتزيد حركة الفعل المتدفقة من حدة توتر أزمة الذروة عندما يظهر (حوريس) حاملا رمحه قاطعاً الطريق إلى القصر، لتصل الأزمة أقصاها عندما تحدث المواجهة المباشرة بين(حوريس) وعمه (طيفون)، حيث تجري حركة فعل محتدمة في جانبيها الخارجي والداخلي (الحركي والنفسي)، وخلال هذه المواجهة فأن حركة الحبكة بكل خطوطها تمد تدفقا كبيرا مطلقة أقصى طاقاتها، لتحل نقطة الذروة مصحوبة مع لحظة تعرف تكشف عن حقيقة هذا الذي تجرأ على مواجهة (طيفون) الذي يخشى مواجهته الجميع، وتعد نقطة الذروة هذه من النقاط الساخنة جدا لأنها تشهد تطابق ثلاث لحظات على بعضها في موضع واحد، ما يجعل حركة الحبكة

تصل أقصى حالات الترقب والتوتر، واللحظات هي (نقطة الذروة + لحظة التعرف + لحظة الكشف):

((طيفون: (بعد أن أحس صلابة خصمه) من أنت؟

حوريس: أقول لك من أنا.. ليستيقظ ضميرك لحظة قبل أن تموت.. أنا حوريس

طيفون: حوريس؟

حوريس: حوريس المنتقم لأبيه.

طيفون: ومن هو أبوك؟

حوريس: أخوك الذي اغتصبت ملكه..)) (ص: 146)

غير أن الصراع الحركي بين الاثنين ينتهي بالإطاحة بـ (حوريس)، وتمكن (طيفون) منه، وتهيؤه لطعن (حوريس) الطعنة القاتلة، ألا أن تدخل(شيخ البلد) في اللحظة الأخيرة واقتراحه تقديم (حوريس) لمحاكمة علنية أمام الشعب، يمنع (طيفون) من قتل (حوريس)، ذلك لأنه رأى في مقترح (شيخ البلد) ما يكسبه تأييداً شعبياً هو في أمس الحاجة إليه (ينظر: 147 – 149).

أن تدخل(شيخ البلد) وما تبعه من عدول (طيفون) عن قتل غريمه، خفف من حدة التوتر وأعطى لحركة الحبكة أمكانية التوسع، بعد أن استنزفت خطوط حركتها لمعظم طاقاتها في أزمة ذروة محتدمة جدا من الناحيتين الحركية والنفسية.

تستغرق المحاكمة العلنية المنظر الثالث من الفصل الثالث بأكمله تقريبا، وفيها تتخذ خطوط الحركة مسارا بطيئا، مؤدية إلى إصابة حركة الحبكة العامة بالتراخي والترهل لأسباب ثلاثة، الأول: هو السجال الكلامي بين (طيفون وحوريس) حول ما جرى بينهما من مواجهة وهي أمور تم كشفها ومعرفة مبرراتها في مراحل سابقة، والثاني: هو ظهور قوة جديدة تنبري لقيادة الصراع ضد (طيفون)، ما يؤدي إلى ظهور خلافات ثانوية تؤدي إلى امتدادات خارجية تضعف من تدفق حركة الخطوط الأساسية للحبكة، أما السبب الثالث فيتمثل بظهور أهداف جديدة لحركة الشخصيات هي غير أهدافها السابقة، حيث أصبحت مشكلة المسرحية في هذه المرحلة هي أثبات بنوة (حوريس) لـ (أوزيريس) بأدلة قاطعة، ومناقشة أحقيته في رفع السلاح بوجه الملك (طيفون).

وبعد سجالات كلامية طويلة يحقق (طيفون) انتصارا أخرا على (حوريس)، بعد أن يعجز الأخير عن وصف شكل أبيه أمام الشعب (ينظر: 157)، وتستمر أدلة (طيفون) المنطقية تدفقا في مقابل محاججات (إيزيس)، التي انبرت لإنقاذ أبنها مما وقع فيه من حرج أمام الجميع؛ غير أن تلك المحاججات لم تكن أكثر من أخبار وصفية كانت تنهار بسرعة أمام أدلة وبراهين (طيفون) الحاسمة، ومما يزيد انكسار كفة (إيزيس)، ذلك الانهيار الذي يحدث في دفاعات (توت) أمام أدلة (طيفون) الدامغة، ما يزيد من رجحان كفة (طيفون) ويضاعف من انتصاره (ينظر: 155 - 166).

وبعد هذا الانتصار ومناداة الجميع - شعبا وحاشية - بالقصاص من المتآمرين على الحكم (إيزيس وحوريس وتوت) تبدو أن حركة الحبكة الثالثة اقتربت من نهايتها، ولم يعد هناك داعٍ لاستمرار خطوطها في التدفق:

((الحاشية: (تصيح) الموت للمفترين..

الشعب: نعم.. نعم.. الموت.. الموت..)) (ص: 167).

إلا أن تدخلا خارجيا- على طريقة الآله من الآلة - يحدث في مسار الحبكة يؤجل حلول النهاية مرة أخرى، ليمد حركة الحبكة ويوسعها من جديد، على إثر دخول مفاجئ لملك (ببلوس) بصحبة حاشيته وجيش مملكته، موقفا أمر تنفيذ حكم الشعب، مثبتا - عن طريق السرد - صحة بنوة (حوريس) وانتسابه إلى (أوزيريس)، موضحا بأن (أوزيريس) لم يمت بعد أن رماه (طيفون) في النيل، وأن (أوزيريس) عاش لسنوات عدة في قصره، مدللا على كلامه بعرضه للصندوق الذي وضع (طيفون) أخيه (أوزيريس) فيه ليتخلص منه، الأمر الذي يفاجئ به (طيفون) فيولي هاربا بإشارة من (شيخ البلد)، ويحاول (حوريس) اللحاق به؛ غير أن أمه تمنعه أن يلوث يده بدم عمه في موقف ميلودرامي تتنازل فيه (إيزيس) عن الهدف الذي سعت إلى تحقيقه طويلا وهو الانتقام من (طيفون) (ينظر: 168 - 171).

تأسيسا على كل ما تقدم من تحليل موسع لحبكة هذه المسرحية يتضح بأنها مسرحية تاريخية اعتمدت الأسطورة مصدرا لها، وكانت السمة المهيمنة في حركة حبكتها هي حركة الفكرة التي تميزت بالشمولية والأتساع وتوزعت على أجزاء متعددة وبنيت على صيغة التراكم الذهني، ففي البداية تبدو حركة الفكرة وكأنها

تدور حول وفاء الزوجة لزوجها، لتظهر حركة فكرة أخرى تهيمن على خطوط الحركة الأخرى تشير إلى فكرة تخليد العدل والعلم، بوصف (أوزيريس) عالما وحاكما عادلا في الوقت نفسه، ثم تتحول إلى فكرة هيمنة الشر على قوى الخير بالأدلة والبراهين الخادعة، وغيرها من الأفكار الثانوية المتعددة، وهو ما أثر بصورة مباشرة على حركة الفعل وحركة الشخصيات، وجعل بناء المسرحية يبدو مقاربا لبناء المسرحية الملحمية؛ فبالرغم من عدم ظهور سمات ملحمية واضحة، وعدم استخدام المؤلف لوسائل فنية خاصة بالمسرحية الملحمية؛ إلا أن البحث وجد أن سمات المسرحية الملحمية جاءت ضمنيا، إذ أن سعي المؤلف (توفيق الحكيم) في تحقيق مشروع ما أسماه (المسرح الذهني)؛ جعله يقترب في مسرحيته هذه من سمات المسرحية الملحمية، فعنصر (التأرخة) المستخدم في المسرحية الملحمية كان واضحا في هذه المسرحية من خلال الإسقاط التاريخي لأحداث المسرحية على الحاضر، وتكرار السرد والرواية أكثر من مرة ضمن السياق العام، ومفهوم الجوقة الذي كان يظهر بين الحين والأخر بدءً بجوقة الضفادع التي ظهرت في المنظر الأول من المسرحية مرورا بمجاميع النساء والقرويين وأنتهاءً بمجاميع الشعب التي برزت فاعليتها في الفصلين الثاني والثالث وفي أكثر من منظر، فضلا عما تضمنه إبعاد أحداث المسرحية عن حاضر التلقي من إيحاء بمبدأ التغريب، جعل البناء الحبكي لهذه المسرحية يقترب من نمط الحبكات المتجاورة، إذ ضم هذا البناء ثلاث حبكات متجاورة، فضلا عن امتدادات خارجية عديدة لتلك الحبكات شكل بعضها حبكات مستقلة صغيرة. ومن ناحية أخرى فقد تعددت الوضعيات الاستهلالية والأساسية، وكان لكل حبكة من الحبكات تلك عرضها التمهيدي المختلف عن غيره، كما شهد البناء الحبكي العام قفزات واسعة في حركة الزمن، وقفزات من نوع أخر حدثت في بنية الحبكات كلٌ على حدة، فتارة يقفز العرض التمهيدي إلى أزمة تعقيد مباشرة دون المرور بأزمة تصعيد في حبكة ما، وتارة تقفز أزمة التصعيد إلى أزمة الذروة مباشرة دون المرور بأزمة التعقيد في حبكة أخرى. وعلى وفق تلك القفزات وما رافقها من توقفات فأن حركة الفعل لم تنبني على وفق مبدأ البناء التطوري، بل أنبنت على وفق التراكم الذهني الذي تسجله حركات الأفعال المتعددة.

ومن الملفت للانتباه أن حركة الشخصيات في هذه المسرحية كانت تتغير سريعا تبعا لتغير أهدافها، و لم تثبت أي شخصية على هدف معين، ربما باستثناء شخصية (طيفون)، التي بدت حركتها ثابتة مستقيمة حتى لحظة هروبها، وما يلفت الانتباه – أيضا– أن البناء الحبكي لهذه المسرحية أكثر من الإشارة إلى حركة الزمن، ما جعل معنى الزمن في هذه الحبكة يتحول من زمن خاص بحركة الأحداث إلى زمن كلي عام، في محاولة للإيحاء بأن هذه الأحداث ممكنة الحدوث في أي عصر أو أوان.

3- مسرحية (الحصار) – عادل كاظم – العراق[69]:

مسرحية (الحصر) هي مسحية ملحمية بكل تفاصيلها، تتكون من جزئين، الأول: يشتمل على مقدمة ولوحتين ويمتد بين (ص: 116 – 123)، والثاني: يشتمل على لوحتين وخاتمة، ويمتد بين (ص: 123 – 134)، وتضم كل لوحة من اللوحات عددا من المشاهد الصغيرة، يصل عددها مابين (6 – 11) مشهدا في اللوحة الواحدة، أما خاتمة الجزء الثاني فأنها تضم لوحتان الأولى منهما تشتمل على تسع مشاهد والثانية على (11) مشهدا.

ونظرا للقصد الواضح في بناء المسرحية على غرار المسرحيات الملحمية؛ فأن البناء الحبكي أتبع نظام (الحبكات المتجاورة)، حيث ضمت المسرحية أربع حبكات متجاورة، غطت حركة الأولى الجزء الأول بكل مكوناته، وميزها البحث بتسمية (حبكة المحنة) (ينظر: 116 – 123)، وشملت الحبكة الثانية الجزء الثاني بكل مكوناته، ويميزها البحث بتسمية (حبكة المفاوضات) (ينظر: 123 – 129)، في حين اقتصرت الحبكة الثالثة على اللوحة الأولى من خاتمة الجزء الثاني، ويميزها البحث بتسمية (حبكة الانتصار الوهمي)(ينظر: 129 – 132) أما الحبكة الرابعة فأنها اقتصرت على اللوحة الثانية من خاتمة الجزء الثاني، ويميزها البحث بتسمية (حبكة محمد السائس)(ينظر: 132 – 134).

ومن استعراض للحبكات الأربع يلاحظ أن الحبكات لم تأت مستقلة استقلالا تاما؛ بل أن هناك روابط عديدة بين الحبكات، بما يعطي ذلك انطباعا أوليا يوحي بأن النظام الحبكي في هذه المسرحية يقترب من نمط (الحبكة المتوسعة)، غير

أن الإكثار من استخدام الوسائل الملحمية استخداما صريحا، وكثرة المشاهد القصيرة المتنوعة، أعطى للحبكة بناءً أكثر شمولية من ناحية القصد الفكري، وأوسع مساحة من أن تستوعبه (الحبكة المتوسعة) من ناحية القصد الفني، لذا فأن البحث مال إلى تصنيف نظامها الحبكي ضمن نمط (الحبكات المتجاورة).

في حبكة (المحنة) تمتد الوضعية الأستهلالية بامتداد المقدمة (ينظر: 116 - 117)، لتعقبها الوضعية الأساسية بالنهوض مع بدء المشهد الأول من اللوحة الأولى، لتتكامل مع ظهور نقطة الانطلاق (ينظر: 117 - 118)، التي تظهر عندما يصرح (عبد الغفار) قائلا:

((عبد الغفار: ربما نوجد شيئا نصنعه)) (ص: 118)

أما حبكة (المفاوضات) فأن الوضعيتان الاستهلالية والأساسية تتطابقان معا تطابقا تاما أبتداءً منذ مفتتح المشهد الأول من اللوحة الثانية (ينظر: 123)، لتقفز بعدهما مباشرة نقطة الانطلاق التي تأتي على لسان (السلطان) مخاطبا(علي رضا باشا):

((السلطان: سوف أعطيك؛ لكسب الحرب فرصة لا تطيل الموت أكثر)) (ص: 123).

وعلى المنوال نفسه تتركب الحبكة الثالثة (حبكة الانتصار الوهمي)والحبكة الرابعة (حبكة محمد السائس) فكلاهما تتطابق الوضعيتان الأستهلالية والأساسية فيهما أبتداءً من مفتتح اللوحتين، لتظهر نقطة الانطلاق في المشهد الثاني من كل لوحة، ففي (حبكة الانتصار الوهمي) تمتد الوضعيتان حتى بداية المشهد الثاني (ينظر: 129 - 130)، وتظهر نقطة الانطلاق مع إقرار (داود باشا) بانتصار (علي رضا):

((داود: لقد حصل عليها هذا الملعون)) (ص: 130)

أما في (حبكة محمد السائس) فأن امتداد الوضعيتان يكون أكبر مساحة من الحبكة السابقة، حيث تظهر نقطة الانطلاق في أواسط المشهد الثاني تقريبا، عندما يتحدى والي بغداد الجديد (علي رضا) أحد أبطال بغداد المدافعين عنها وهو(محمد السائس):

((علي رضا: أنت سترى بعينيك حريق بغداد)) (ص: 132).

وما يلاحظ على الحبكات الأربع هو خلوها من أزمات تعقيد، لكنها في المقابل تضم أزمات تصعيد كثيرة يفوق عددها ضعف عدد حبكتها، إذ أحصى البحث ظهور عشر أزمات تصعيد وردت على الصفحات (119، 120، 121، 122، 126، 128 وفيها أزمتا تصعيد، 133 وفيها أزمتا تصعيد أيضا)، وهذا ما يشير إلى وجود استمرارية في تقاطع أرادات الشخصيات أدى إلى توليد صراع محتدم ومستمر على مدار الحبكات الأربع، جاء بسبب تعدد أقطاب الوضعيات الأساسية وتنوعها. إلا أن الكثرة في أزمات التصعيد جاء على حساب أزمات التعقيد، ما أدى إلى عدم وضوح عقدة المسرحية وضياع علاماتها الدالة عليها، وكان سببا رئيسيا – أيضا – في ضمور أزمات الذروة وعدم وضوحها، وساعد في عدم الوضوح هذا؛ عوامل ثلاثة أولها: كثرة لحظات القطع التي حفلت بها الحركة العامة لخطوط الحبكات، وثانيها عدم وجود عقبات جدية تقف أما تحقيق أهداف الشخصيات، وثالثها عدم جدية أهداف الشخصيات، فعدا الهدف المشترك للثلاثي البغدادي (الأحدب والسائس والفحام) – وهي شخصيات لم تأخذ مساحة كبيرة من الأحداث – فأن بقية أهداف الشخصيات ترقى إلى مستوى أن تكون أهدافا تتطلب الاجتهاد والعمل الجدي من أجل الوصول إلى تحقيقها، فالهدف الوحيد الذي يسعى كان (داود باشا) لتحقيقه هو الفوز على زوجته في لعبة الشطرنج لأنها كانت تغلبه دائما، والهدف الوحيد الذي كان(علي رضا) يسعى لتحقيقه هو توليه منصب ولاية بغداد، وهو أمر تم حسمه مسبقا بأمر سلطاني – خارج سياق حركة الحبكة – ولربما كان أصعب الأهداف تحقيقا هو هدف البغداديين الذين كانوا يسعون للتخلص من محنة الحصار التي وقعوا تحت طائلتها، وهو هدف لم يتحقق لهم، لعدم قدرتهم على مواجهة الجيوش التي تحاصر بغداد، ما جعل الوضعية الأساسية العامة للمسرحية تؤكد رسوخها وثباتها في النهاية، فهم كانوا محاصرين في عهد (داود باشا)، وأشتد حصارهم في عهد (علي رضا).

إن عدم تشكل أزمات ذرى واضحة، كان سببا أساسيا في عدم تفجر أي نقطة ذروة في حركة الحبكات الأربع، ما أدى إلى خلو المسرحية من الترقب، لأن حركة الفعل كانت بطيئة وأثرت بشكل مباشر على إيقاع المسرحية الذي جاء – هو الأخر بطيئا – لذا حاول المؤلف تعويض ذلك؛ بالإكثار من قرع

الطبول ودوي المدافع التي كادت أن تكون علامة مهيمنة على أغلب مشاهد المسرحية.

إلا أن عدم الوصول إلى نقاط ذرىً في مسرحية ملحمية لا يعد مثلبة في بناء المسرحية؛ بقدر ما ينسجم مع وظائفها الأيقاظية؛ إذ استطاعت أصوات الطبول وأصوات المدافع المدوية أن تلعب دورا تنهبيهياً أيقظ المتلقين وساهم نوعا ما في رفع إيقاع المسرحية من جهة، وكان بديلا عوض خلو المسرحية من أزمات الذرى من جهة أخرى.

على أن حركة الفكرة في هذه المسرحية؛ جاءت حركة واحدة ثابتة؛ ولم تأتِ مجزئة كما هو معتاد في المسرحيات الملحمية، بل جرى تأكيد حركة الفكرة - نفسها - وتكرارها في الحبكات الأربع، حيث ركزت حركة الفكرة على تساؤل تكرر في الحبكات الأربع هو (ماذا يمكن أن يفعله المُحاصر؟)، ويبدو أن أعادة تأكيد الفكرة أكثر من مرة جاء لكي يستطيع المتلقي الإمساك بها، ولا تضيع وسط حشد الأحداث التي حفلت بها مشاهد المسرحية البالغ عددها (56) مشهدا، إضافة إلى المقدمة.

وما يسجل لصالح حركة الحبكات الأربع هو تلك الحركة الدائبة لشخصيات المسرحية المقترنة بتنوع واختلاف في سماتها ولغتها، بالرغم من أنها كانت حركة مستقيمة في أغلبها، ولم تطرأ عليها أي تغيرات باستثناء التغيران الوحيدان اللذان سجلهما البحث؛ وهما التغيران اللذان حدثا في حركة شخصيتي (عبد الغفار)و(محمد السائس): تمثل الأول في محاولة (عبد الغفار) الفاشلة لاغتيال (علي رضا) التي انتهت بمقتل(عبد الغفار) ورميه من فوق أسوار بغداد (ينظر: 126)، وتمثل الثاني في الموقف الذي قام به (محمد السائس) والذي فضل فقأ عينيه على أن يرى أحياء بغداد تحترق أمامه، فهذان الموقفان يؤشران بوضوح تغيرا في مصائر الشخصيتين المذكورتين (ينظر: 134)، أما التغير المؤقت الذي حدث في حركة شخصية (أيوب الأحدب) فلا يعد تغيرا في مصير الشخصية، بقدر ما يمكن وصفه على أنه تغيير وهمي طرأ على مركزه الاجتماعي، إذ سرعان ما تعود الشخصية إلى وضعها السابق بعد أن يستسلم والي بغداد (داود باشا) إلى الوالي الجديد (علي رضا)، فهو تغير أستمر لساعات قلائل فقط:

((داود: كن ياوراً لي أذن هذه الساعات القلائل المتبقية

أيوب: أتعطيني لقب البيك؟

داود: كن مع البكوات حتى الغد)) (ص: 28).

وجاءت حركة الزمن من حيث الحيوية والتدفق لتحتل المرتبة الثانية بعد حركة الشخصيات، حيث استطاعت أن تظهر بوضوح وتشكل ضغوطا مميزة على حركة الفعل والشخصيات في بعض المشاهد، وبخاصة تلك المشاهد التي حدثت أبتداءً من إرسال(داود باشا)رسالة الاستسلام، حتى دخول (علي رضا) إلى بغداد، أما حركة الزمن خلال الأشهر الستة التي أستمر فيها الحصار، فلم يكن ضغطها واضحا إلا من خلال التكرار اللفظي لكلمة (الحصار).

تميزت حركة هذه المسرحية بهيمنة واسعة للوسائل الملحمية التي تنوعت بين الأغاني والأناشيد والموسيقى والجوقة والرواية والسرد، والقطع المتكرر، والخطاب المباشر، فضلا عن الاستعانة بمبدأ (التغريب) من خلال عرض حادثة تاريخية بأسلوب شعري معاصر، من خلالها أستطاع المؤلف جعل ما هو غير مألوف مألوفا، ومن أمثلة ذلك:

أ- اقتران مصير بغداد بلعبة شطرنج خاسرة.

ب- استسلام بغداد الذي يعده (داود باشا) – الوالي المستسلم – نصرا شخصيا له، ويعده (علي رضا) – الوالي المنتصر – هزيمة منكرة له، لأن ذلك الاستسلام جاء دون أن تخوض بغداد حربا طاحنة يقع فيها ألاف القتلى والجرحى.

ج- تفضيل (داود باشا) أن تقيده زوجته وترسله إلى العدو، بدلا من أن يقيده العدو؛ مبررا ذلك بأن كبرياءه لا يسمح له بأن يقيده عدو كان من أتباعه يوما ما.

د- العلاقة الودية التي تربط بين (داود باشا) وثلاثة من خدمه هم(أيوب الأحدب، وعبد الغفار الفحام ومحمد السائس)، وهي علاقة من العمق، بحيث كانت تسمح للخدم الثلاثة توجيه النقد لسيدهم؛ بل حتى السخرية منه ومن تصرفاته، دون أن يثير ذلك غضبه، بل كان يعده نوعا من الممازحة والتندر.

وأخيرا فأن البحث لم يرصد في حبكات هذه المسرحية ما هو فائض بين؛ إلا

في بعض الأسطر والكلمات؛ التي لم ترتقي إلى مستوى التأثير على حركة الحبكات بخاصة، وحركة المسرحية بعامة.

4- مسرحية (باب الفتوح) - محمود دياب - مصر [70]:

تعد مسرحية (باب الفتوح) من المسرحيات التي يهيمن طابع المسرحية الملحمية على تشكيل بنائها، وهي تتكون من ثلاثة فصول، يشتمل الأول منها على منظرين متداخلين: الأول يختص بالجوقة المعاصرة المؤلفة من عدد من الشباب والفتيات، والثاني يخص المستوى التاريخي الذي تجري فيه الأحداث المتعلقة بـ (أسامة بن زيد)، ويمتد بين (ص: 7 - 58)، أما الفصل الثاني فيتضمن ثمانية مناظر تنتقل بين مستوىً معاصر ومستوىً تاريخي، ويمتد بين (ص: 61 - 107)، ويشتمل الفصل الثالث على أربعة مناظر يتداخل في المنظر الأول منها المستويان المعاصر والتاريخي، أما الثاني فأن أغلبه يدور في مستوى تاريخي فيما عدا موقف واحد يتداخل فيه المستويان، ويقتصر المنظر الثالث على ما هو معاصر، ويهيمن في المنظر المستوى التاريخي ولا يتداخل معه المستوى المعاصر إلا في نهايته فقط، ويمتد الفصل الثالث بين (ص: 111 - 158).

ونظرا لهيمنة الطابع الملحمي على بنية هذه المسرحية، فقد أستتبع ذلك هيمنة لنمط (الحبكات المتجاورة على النظام الحبكي لها، إذ احتوت المسرحية أربع حبكات متجاورة: الأولى أطلق عليها البحث تمييزا (حبكة المجموعة المعاصرة) وهي تتعلق بحركة الجوقة المعاصرة، التي لم تكتفِ بدور الرواية أو السرد أو التعليق بل كانت تشارك في الأحداث ويكون لها دو ر فاعل بها، وتمتد هذه الحبكة من بداية المسرحية حتى نهايتها، أما الحبكة الثانية التي يسميها البحث تمييزا (حبكة أسامة بن يعقوب) فهي تتعلق بالشاب الأندلسي المذكور ومحاولاته المستميتة للقاء القائد (صلاح الدين الأيوبي)، وتوصيل الرسالة التي يحملها إليه، وهي تبدأ بعد العرض التمهيدي للحبكة الأولى، وتنتهي قبيل نهاية المسرحية بقليل (ينظر: 24 - 156)، وتبدأ الحبكة الثالثة وتنتهي في أواسط المسرحية تقريبا؛ ويسميها البحث تمييزا(حبكة أهالي عكا) لأنها تختص بعودة أهالي عكا إلى ديارهم بعد طول غياب (ينظر: 65 - 76)، ومع انتهاءها، تنطلق الحبكة الرابعة التي يسميها البحث تميزا

(حبكة أبـــي الفضل والغانية سارة)، وهي تختص بعودة عائلة (أبـــي الفضل) إلى مسكنها في القدس، لتفاجأ باحتلال عائلة يهوديـــة للمســـكن وتحويلـــه إلى دار استراحة؛ ورفضها أخلاء المسكن لأصحابه الشرعيين، وتبدأ هذه الحبكـــة بعـــد منتصف المسرحية بقليل، لتنتهي قبيل نهايتها بقليل أيضا.(ينظر: 77 – 148).

يلاحظ من الاستعراض الأنف لحبكات المسرحية الأربع، وجود تداخل بـــين حركة الحبكات المذكورة؛ بحيث تبدو للوهلة الأولى وكأنها تنـــتظم علـــى نظـــام التداخل، غير أن الدارس المتمعن بإمكانه تلمس حدود واضحة بين تلك الحبكات، ما يجعلها أقرب إلى نمط (الحبكات المتجاورة)، والإشكالية التي وقع فيهـــا النظـــام الحبكي في هذه المسرحية مردها أن الكاتب حمّل (الجوقة المعاصرة) مهام ووظائف تجاوزت حدود زمنها المعاصر، وكان ينتقل بها؛ إلى الزمن التاريخي في كـــثير مـــن المواضع؛ لتشهد وتشارك في الأحداث أحيانا، مما يجعل المتلقي يذهب إلى الاعتقاد بأن النظام الحبـــي لهذه المسرحية يمكن أن يتبع نمط (الحبكات المتداخلة)، غـــير أن هيمنة الوسائل الملحمية وكثرة الانتقالات وسيادة أسلوب القطع، إضافة إلى كليـــة الأهداف التي تحملها حركة فكرة المسرحية؛ جعل البحث يميل إلى إدراجها ضمن نمط (الحبكات المتجاورة)، من ناحية أخرى فأن التداخل بـــين الحبكـــات أخـــل ببنائها، وأربك نمو خطوطها وأفسد من جمالية حركتها، وشتت انتباه المتلقين لهـــا، وأصبح من الصعب على المتلقي تتبع أحداثها.

وهنا يرى البحث: أن من المفيد الإيضاح بأن توظيف (وسيلة القطع) في هذه المسرحية؛ لم يكن دقيقا في كل أحواله، فمثل هذه الآلية يمكـــن أن تســـتخدمها المسرحية الملحمية والمسرحية المرآة في بنيتيهما الدراميتين على حد سواء، غـــير أن توظيف هذه الآلية له في كل صنف من هذين الصنفين أهداف فكريـــة وجماليـــة مختلفة، فالمسرحية الملحمية تستخدمه لتحقيق الأيقاظ والتنبيه فكريا، وكسر الإيهام فنيا، أما المسرحية المرآة فأنها تستخدمه لتحقيق صدمة فكرية ونفسية مـــن خـــلال عرض وجهة نظر مناقضة أو مخالفة لوجهة نظر سابقة، وللتمييز بين ما هـــو يقـــع ضمن المسرحية الداخلية عما هو يقع ضمن المسرحية الإطار فنيا.[70]

لذا يزعم البحث بأن توظيف الأسلوب أعلاه جاء لخدمة بنية التجاور أكثـــر مما جاء لخدمة بنية التداخل، ذلك لأنه لم يحقق في أي موضع من المواضع ما يعـــد

صدمة فكرية أو نفسية، كما أنه لم يأتِ بصيغة الانتقال بين مستوى داخلي ومستوى أطار، بل جاء بصيغة الرصف والانتقال من موقف إلى أخر؛ بما يحقق تراكما ذهنيا غير مباشر، وهو ما تهدف إلى تحقيقه المسرحيات الملحمية.

إن حركة الأفكار الواردة في الحبكات الأربع تجتمع في حركة فكرة واحدة تؤكد على ضرورة فتح الراعي لأبوابه أمام رعيته، وسماع صوتهم، وعدم وضع الحواجز بينه وبينهم؛ وهي فكرة جرى تأكيدها في الحبكات الأربع؛ ففكرة (حبكة المجموعة المعاصرة) تدور حول جيل معاصر لا يجد من يستمع إليه؛ وأغلقت أبواب الحاضر أمامه، لذا يحاول هذا الجيل طرق باب التاريخ عله يجد من يستمع إليه، ويجعله مثلا يحتذي به، أما فكرة (حبكة أسامة بن يعقوب) – وهي الفكرة الأكثر دورانا في حركة المسرحية العامة – فهي تركز على انتقاد أي قائد يسد أبوابه ويضع العقبات أمام الأفكار النيرة التي يمكن أن تصدر من أبناء شعبه، وتشير حركة (حبكة أهالي عكا) إلى غلق أبواب (عكا) بوجه أبنائها العائدين، ومنعهم من الوصول إلى قادتهم؛ وبالتالي منع وصول أصواتهم إلى أولئك القادة، وكذا الحال بالنسبة لفكرة (حبكة أبي الفضل والغانية سارة) التي تتمثل بغلق أبواب الوطن/البيت، ومنع أبناء الوطن/البيت إسماع صوتهم إلى القائد(صلاح الدين) لاسترداد وطنهم/البيت.

أما حركة الفعل فأنها تنمو وتتصاعد بين الحين والأخر لتضم تصادما في الإرادات غير أنها لا تتطور، بحيث تُنشأ أزمات فاعلة؛ إذ سرعان ما تقطع بسبب كثرة الانتقالات بين الحبكات، ما أفقد حركة الفعل خاصيتي الاستمرارية والتدفق، ومنعها من خلق توترات تبعث على الاهتمام، وقد تمكن البحث من رصد العديد من المحاولات التصعيدية، التي لم تتطور منها غير أربع محاولات لتكون أزمات تصعيد صريحة في عموم حركة حبكات المسرحية (ينظر: 31 – 33، 67 – 69، 88 – 99، 105 – 106)، لم تتطور منها إلا أزمة تعقيد واحدة (ينظر: 38) في حين ظهرت أزمتي تعقيد غيرها لم تسبق أي منهما أزمة تصعيد(ينظر: 56، 121)، للتطور أزمة التعقيد الأخيرة فقط إلى أزمة ذروة منتجة نقطة ذروة واحدة(ينظر: 137 –147)، مع ما حفلت به المسرحية من أحداث كثيرة.

غير أن حبكات هذه المسرحية – من جانب أخر – حفلت بحركة نشطة ومتنوعة للشخصيات، وبالرغم من عددها الكبير نسبيا، إلا أن أغلب تلك

الشخصيات تمايزت عن بعضها بوضوح تام، وذلك لتنوع حركتها واختلاف خصائصها، بحيث أن حركة الشخصيات بدت أكثر هيمنة من نشاط وفاعلية خطوط حركة الفعل والزمن، ومن أبرز الشخصيات تميزا في الحركة والنشاط شخصية (أبي الفضل) وتعقبها في الأهمية والنشاط شخصية (أسامة بن يعقوب) وتليهما من حيث الترتيب شخصيتا (العماد)المؤرخ و(سيف الدين) قائد الأمن الخاص للقائد(صلاح الدين)، إضافة إلى التميز الذي ظهرت عليه حركة شخصيات التجار واختلاف طباعهم وسلوكهم بالرغم من اتحاد موقفهم وأهدافهم، وعلى غرار ذلك تأتي حركة شخصيات المجموعة المعاصرة، التي تبدأ حركتها وكأنها حركة شخصية واحدة، إلا أنها سرعان ما تفصح عن اختلاف في الطباع والخصائص، ويحدث في بعضها تطور ملحوظ يؤشر اختلافها حتى في المواقف والأهداف عن غيرها، وهو ما يمكن تسجيله على شخصيات (الرابع والخامس والثانية)، كما يمكن ملاحظة تميز حتى في بعض الشخصيات الثانوية التي تسجل حضورا قليلا في حركة المسرحية العامة، غير أنها تبدو مختلفة عن غيرها، مثال ذلك شخصيات (ساره، وسيمون، وعائشة، وعبد الرحمن).

أما بالنسبة لحركة الزمن في هذه المسرحية؛ فأنها أتبعت نظام الزمن المتداخل، وتمظهر ذلك في التداخل المتناوب بين حركة الزمن في مستواها التاريخي، وبين مستواها المعاصر الذي كان تنشط فيه حركة المجموعة المعاصرة، مع ملاحظة وجود مواضع يظهر فيه المستويان معا ليتحركا جنبا إلى جنب، وبخاصة تلك المواضع التي تنتقل فيها المجموعة المعاصرة من مستوى زمنها الحاضر إلى المستوى التاريخي لتشترك مع الشخصيات التاريخية في حركة الأحداث العامة، وقد أشكل هذا التداخل على المتلقي معرفة طبيعة حركة الزمن في هذه المسرحية، فضلا عما أحدثه من إخلال في تحديد النظام الحبكي لهذه المسرحية، لكن البحث يرى أن حركة الزمن في هذه المسرحية اتخذت طابعا لاإيهاميا؛ ساد فيه مبدأ التداخل، ما أنتج مستوىً زمنيا ثالثا هو مستوى زمن التلقي.

ومن نافلة القول التذكير بأن البناء العام لهذه المسرحية؛ استعان بعدد من الوسائل الفنية المستخدمة في المسرحيات الملحمية، كان من أكثرها فاعلية: وسائل القطع والانتقال، والسرد والرواية، والخطاب المباشر، وكسر الإيهام، كما لا يعدم

هذا البناء؛ من ظهور واضح لسمات رئيسة لبنية المسرحية الملحمية مثل: كلية الأهداف، والمضامين الشمولية، وهيمنة العام على ما هو خاص، وهي سمات جعلت المسرحية تبدو أكثر ميلا إلى الطابع الملحمي من غيره.

ونظرا لما حفلت به المسرحية من تداخلات تسببت باضطراب في بنائها الحبكي؛ فقد سجل البحث فيها فائضا كبيرا لم يخدم حركتها العامة وعطل كثيرا من فاعلية خطوط حبكتها؛ وبأحصاءٍ لعدد صفحات ما هو فائض في هذا النص؛ فقد ظهر أن عدده بلغ (32) صفحة، ما يشكل خمس حجم النص البالغ مجموع صفحاته (147) صفحة، (ينظر: 33 - 34، 35 - 37، 39 - 41، 42 - 49، 51 - 35، 61 - 64، 73 - 77، 83، 100 - 101، 111 - 118، 156 - 157).

5- مسرحية (صلاح الدين النسر الأحمر) - الجزء الأول (النسر والغربان) - عبد الرحمن الشرقاوي - مصر[71]:

تثير بنية هذه المسرحية إشكالية رئيسة كبيرة، وتبدأ هذه الإشكالية من عنوان المسرحية، فـ (النسر)، كما يوحي سياق المسرحية هو ترميز لشخصية (السلطان صلاح الدين)، و(الغربان) كما يوحي السياق ترميز لشخصيات (أمير المغرب ونائب السلطان وعليش) الذين تآمروا على اغتيال السلطان (صلاح الدين) لكي يتخلصوا من مشاريعه في توحيد العرب وتحرير القدس، وهي مشاريع تتعارض مع مصالحهم، غير أن ما يخص هذه المؤامرة يقتصر على مشهدين فقط أولهما هو مشهد (لقاء أمير المغرب ومحمود) الذي يكشف عن نوايا صريحة ومعلنة للأول في التخلص من السلطان (صلاح الدين)، وثانيهما هو مشهد محاولة اغتيال السلطان (صلاح الدين) الفاشلة في بيت (محمود) وما سبق ذلك يعد فائضا لا معنى له، لعدم وجود صلة بينه وبين قضية المؤامرة، وعلى وفق ذلك فأن نص المسرحية يتخذ طابع مسرحية رومانسية تهيمن عليها حركة فعل متوثبة وهي ذات حبكة متوسعة واحدة تتضمن عديدا من الأحداث الثانوية الجانبية وكثيراً من الامتدادات الخارجية، أما ما يخص ماضي (عليش، وكوكب والحّمار)، وتولي (القائد صلاح الدين) أمور السلطنة، فيمكن فهم ذلك من السياق العام، وعليه فأن النص سيبدأ من منتصف (ص: 100) لينتهي عند (ص: 147)، وبالتالي فأن ما تقدم ذلك يعد فائضا (ينظر:

9 - 100)، وهو أمر يعد غير منطقي بالمرة، لأن حجم الفائض سيكون ضعف حجم النص الذي يحتوي حركة درامية تخص موضوع المسرحية وفكرتها.

إن القراءة أعلاه هي القراءة التي يُعد عنوان المسرحية موجها أساسيا لها، أما أذا تمت قراءة المسرحية بعد إزاحة العنوان المذكور، وتم النظر إلى نص المسرحية بوجهة نظر أخرى أكثر تأنياً، تأخذ بالاعتبار جميع العلامات الفنية والفكرية فيه، فأن القراءة ستوجه تحليل بنية هذه المسرحية وجهة مختلفة تماما، وأولى العلامات المهيمنة والموجهة هي حركة فكرة المسرحية التي تتسم بكلية الأهداف، حيث تلمس البحث وجود حركة فكرة شمولية تجمع مشاهد المسرحية، تتراكم من خلال توالي المشاهد، وثاني تلك العلامات المهيمنة هي أن مشاهد المسرحية تعد واهنة الصلة ببعضها بنائيا، وتبدو وكأن كلاً منها مستقل بذاته عن المشاهد الأخرى، بل أن بعض المشاهد اشتملت على دورة حبكة كاملة بمعزل عن غيرها، وثالث تلك العلامات استعانة المسرحية بوسائل فنية وفكرية يهيمن استخدامها في صنف معين من المسرحيات هو المسرحية الملحمية، من ذلك الرواية والسرد، وظهور الجوقات، واستخدام الأقنعة، والمجاميع الشعبية كثيرة العدد، والتأرخة، والإسقاط الفكري على الحاضر، والخطاب المباشر، والقطع في حركة الفعل ثم العودة في موضع لاحق وغيرها، ومع أن المؤلف لم يستعن بتلك الوسائل بشكل صريح؛ غير أن البحث تلمس اشتغالها ضمنيا في تضاعيف النص.

وتأسيسا على ما تقدم فأن البحث يميل إلى أن هذا النص هو مسرحية ملحمية، وأنها تشتمل على بناء حبكي يميل إلى نمط (الحبكات المتجاورة) ويبتعد عن نمط (الحبكة المتوسعة).

وعلى وفق هذه القراءة فأن نص المسرحية يشتمل على سبع حبكات تتراوح في امتدادها بين أن تكون حبكات قصيرة، وأخرى طويلة، بل أن إحدى الحبكات جاءت أطارا لحبكة داخلية تخللتها، وأن الذي يجمع بين حركة تلك الحبكات شبه المستقلة هو ظهور شخصية (صلاح الدين) سواء كان ذلك الظهور ماديا (بوجودها فعلا)أو ضمنيا(بالحديث عنها أو حولها)، وأن حركة الفكرة التي تتراكم ذهنيا وتتوزع في الحبكات السبعة؛ تتلخص في علاقة الحاكم بالمحكوم - كما بين البحث سلفا - حيث تميز حبكات المسرحية هذه العلاقة بعدة أوجه، من خلال

المقارنات التي تعقدها بين شخصية (صلاح الدين) والشخصيات الأخرى. وعليه فأن حبكات المسرحية تتوالى على الوجه الأتي:

1- الحبكة الأولى: ويمكن تسميتها (حبكة السوق)، ويمثل أقطابها (عليش) ومجموعة التجار وأتباعهم من جهة، و(كوكب)وفرقتها ومجموعة الحرفيين العاملين في السوق من جهة أخرى، وتكشف هذه الحبكة عن أثار الفساد الذي استشرى في البلاد؛ بسبب غياب الحاكم العادل؛ وحركة الحبكة هي حركة شبه كاملة حيث تتوقف عندما تصل إلى أزمة الذروة، وهي تستوعب أزمات تصعيد متعددة وامتدادات فكرية جانبية وتمتد في موضعين، حيث تقطع بحركة حبكات أخرى وتعود ثانية، ويلاحظ في هذه الحبكة – التي تعد أطول حبكات المسرحية – أن المناظر التي يتم خلالها أجراء عروض خيال الظل احتواءها على حركة حبكتين متداخلتين، الأولى حبكة إطار هي حبكة السوق وحبكة داخلية تمثلها حركة حبكة عرض خيال الظل. (ينظر: 9 – 35 و96 – 100).

2- الحبكة الثانية: ويمكن تسميتها (حبكة صلاح الدين)، وهي تستعرض علاقة هذا القائد بعامة الناس سواء حين كان نائبا للسلطان، أو بعد توليه السلطنة، وتبين بساطته وتعامله الإنساني مع الجميع، وتستعرض – أيضا – وعوده وخططه المستقبلية بعد فراغه من الحرب، وهي حبكة تأتي بالمرتبة الثانية بعد الأولى من حيث الطول، حيث تمتد في موضعين أيضا وتقطعها حبكة أخرى، ويلاحظ في هذه الحبكة كثرة الإسقاطات التاريخية على الفترة التي كتبت بها المسرحية وهي فترة سبعينيات القرن الماضي، وهو ما تبينه الوعود التي يطلقها (صلاح الدين) أمام الشعب ومنها: أعادة محاكمة السجناء، وتعويض المتضررين، وتهيئة الجيش وأعداده لخوض معركة تحرير الأراضي العربية، ومشروع توحيد الأمة العربية مع أشارة صريحة إلى مشروع الوحدة بين مصر وسوريا، وسيادة القانون، وتمليك الأراضي للفلاحين الذين يشتغلون عليها، ومسائلة الذين أثروا في زمن الفساد عن مصادر ثرواتهم، وإعفاء الفقراء من دفع الضرائب، وتشغيل الأيدي العاطلة عن العمل، وإغاثة المحتاجين، وإتاحة فرص التعليم لأبناء الشعب كافة، وتشكيل مجلس شورى يختاره الشعب بما يقابل البرلمان في العرف السياسي الحديث وغير ذلك من الوعود.

ويلاحظ في هذه الحبكة هيمنة حركة الشخصية متمثلة بشخصية (صلاح الدين)، وكثرة الجدالات الفكرية المتنوعة عن سياسة الدولة وتدبير شؤون الأمة، ما يعني هيمنة واضحة لحركة (الفكرة) أيضا من جهة، ويؤكد كلية الأهداف التي تسعى المسرحية لتحقيقها من جهة أخرى (ينظر: 36 – 55 و65 – 76 على التوالي).

3- الحبكة الثالثة: ويمكن تسميتها حبكة (أرناط والملك جي)وهي حبكة تبدو متكاملة وشبه مستقلة، وتتميز بحيوية وتدفق في خطوط الحركة، حيث تتكامل حركتها بانتهائها، وهي تحاول أعطاء صورة مناقضة لتعامل (صلاح الدين) مع أركان حكمه، فتقدم علاقات متوترة مبنية على تبادل الاتهامات بين الملك الصليبي وأعوانه وحاشيته، وتباين مواقفهم من عدوهم المشترك، وعلى العموم فأن المهيمن في هذه الحبكة؛ بالدرجة الأولى هي حركة الشخصيات، وتأتي حركة الفعل بالدرجة الثانية من حيث الهيمنة (ينظر: 55 – 66).

4- الحبكة الرابعة: وهي (حبكة الحرب)، وتبدأ هذه الحبكة مع مفتتح الفصل الثاني، وبالرغم من قصر هذه الحبكة؛ غير أنها تعد من الحبكات التي تبدو شبه متكاملة، وهي تلخص المعارك التي جرت بين (صلاح الدين) و(الصليبين)، وتبين حكمة (صلاح الدين) في أدارة المعارك والتخطيط العسكري، في مقابل تخبط وعنجهية القادة العسكريين الصليبين وجهلهم بالخطط العسكرية. يلاحظ في هذه الحبكة الدور الفاعل لحركة الجوقة، حيث تظهر في الحبكة جوقتان: أحداهما للجنود الصليبين والأخرى للجنود العرب، تلخصان عن طريق السرد والنداءات المتتالية سير المعارك، والجوقتان هنا تأخذان وظيفة الراوي الضمني الذي يروي الأحداث ويشارك فيها، في الوقت نفسه، وهذه الوظيفة تعد من الوسائل الفنية والفكرية التي تعمد إليها المسرحية الملحمية، كما تتميز حركة هذه الحبكة بالحركة والتوتر بسبب هيمنة حركة الفعل عليها (ينظر: 77 – 84).

5- الحبكة الخامسة: ويمكن تسميتها (حبكة الأسرى)، ويبين استهلالها التعامل الإنساني للعرب مع الأسرى الصليبين، في حين يخص تصعيدها وتعقيدها

المفاوضات التي تجري بين طرفي الحرب:(صلاح الدين) والعرب من جهة والقادة الصليبين من جهة أخرى، وتكشف حركة الحبكة عن حكمة المفاوضين العرب في مقابل صلافة وعناد وغرور الصليبين الذين لا يمتلكون الحنكة السياسية التي تجعلهم مفاوضين أكفاء كالعرب، وفي ذلك إسقاط فكري ناقد لمفاوضات القادة العرب أمام نظرائهم من المفاوضين الغربيين الذين يتمكنون في عصرنا الحاضر تمرير أهدافهم ومخططاتهم دون أن يشعر بها المفاوضون العرب، وتتميز هذه الحبكة بهيمنة حركة الشخصيات، ونشاط الإسقاطات الفكرية والتاريخية، كما يلاحظ في حركة الحبكة ظهور صراع من مستويين بخاصة في صفوف القادة الصليبين.(ينظر: 84 – 96).

6- الحبكة السادسة: ويمكن تسميتها (حبكة أمير المغرب) وتكشف هذه الحبكة عن حجم التآمر والدسائس التي تحيط بنظام الحكم في المغرب، وتفضح علاقة (أمير المغرب) بأعداء العرب من اليهود وتعاونه معهم ضد أبناء جلدته من العرب، وهي تبدو حبكة كاملة وشبه مستقلة، وتهيمن عليها حركة الفعل؛ وذلك لما تحفل به هذه الحبكة من مؤامرات ودسائس، لتأتي حركة الشخصيات كمهيمنة ثانية بعد حركة الفعل(ينظر: 100 – 119).

7- الحبكة السابعة: ويسميها البحث (حبكة المؤامرة) وهي تختص بالمؤامرة التي تعد لاغتيال (صلاح الدين) بعد عودته إلى مصر منتصرا؛ وتتم المحاولة بتدبير من (أمير المغرب) وتنفيذ يشترك فيه نائب السلطان وكبير التجار الحالي (الحمار) وأتباعهما، وتعد من الحبكات المتكاملة، وتتميز بحركتها الحيوية وتدفق خطوطها وذلك لهيمنة حركة الفعل في هذه الحبكة، وسيادة أجواء الترقب والتوتر فيها، مع ملاحظة وجود خطاب فائض طويل في نهايتها يمثل أدعية يتضرع بها (صلاح الدين) لله شكرا على سلامته (ينظر: 119 – 147).

إن حركة الفكرة لجمل حبكات المسرحية السبع تدور حول اختيار الحاكم أو القائد المناسب في الظرف الصعب، وهذه الفكرة لا تتضح معالمها الكاملة؛ إلا في الحبكة الأخيرة، حيث أن بعض الحبكات لا تبين إلا جزءً يسيرا منها، أو وجها من وجوهها في أحسن تقدير، فحركة الفكرة في الحبكة الأولى تبين غياب الحاكم

العادل، وحركة الفكرة في الحبكة الثانية تبين ظهور الرجل المناسب لشغل هذا المنصب، فهي تُظهر السمات المثلى للحاكم القوي العادل والمتواضع في الوقت عينه، أما حركة الفكرة في الحبكة الثالثة فأنها تبين وجها أخر للحاكم، حيث تُظهر حاكما ضعيفا غير قادر حتى على أدارة حاشيته الخاصة، في حين تبين حركة الفكرة في الحبكة الرابعة حنكة الحاكم القائد في الظرف العصيب، وتقدم حركة الفكرة في الحبكة الخامسة إنسانية هذا القائد الحاكم وتعامله الحضاري حتى مع أعدائه، وتعمد حركة الفكرة في الحبكة السادسة إلى تقديم وجه أخر مختلف جدا للحاكم، حيث تظهر حاكما ظالما وقاسيا ودمويا يتاجر بقوت شعبه ويعد المؤامرات للإيقاع حتى بأقرب المقربين إليه، وتحذر حركة الفكرة في الحبكة السابعة من المؤامرات التي تستهدف الحاكم العادل.

ومع ملاحظة حيوية حركة الفعل في عموم المسرحية، إلا أنها تبدو عرضة لكثير من حالات القطع والانتقال، فهي لا تنمو نموا مضطردا؛ بل تخضع لمبدأ التراكم؛ في سعي منها لتكون حركة شمولية لا تخص قطبا واحدا أو شخصية واحدة فحسب، لذا يلحظ فيها كثرة الاستطرادات الجانبية والامتدادات الخارجية، التي بدا بعضها مؤثرا، في حين بدا بعضها فائضا عن الحاجة.

ومع أن عموم المسرحية تدور حول مسيرة شخصية (صلاح الدين) في السلم والحرب، وتكشف عن خصال غير معروفة عنه منها معرفته في الطب والعلاج، إلا أن حركتها لم تكن مميزة دون غيرها، إذ نهضت حركة شخصيات أخرى بواجبات ووظائف عديدة وتميزت هي الأخرى مضاهاةً مع الشخصية سالفة الذكر؛ حيث أمكن تأشير تميز شخصيات مؤثرة في حركة المسرحية العامة مثل شخصيات (عليش، وكوكب، وأمير المغرب، والحّمار، ومحمود، وأرناط) وسواها من الشخصيات، أما شخصية (صلاح الدين) فلم يتم اختبار حركتها اختبارا حقيقيا إلا في موضعين الأول قيادتها للمعارك، والثاني تصرفها الحكيم أثناء محاولة اغتياله الفاشلة، وعدا ذلك فأن حركتها كانت أما تبيانا لسماتها السلوكية أو وعودا بلا نتائج ملموسة أو أدعية للتوفيق.

أما حركة الزمن فجاءت منسجمة مع كلية الأهداف التي تسعى لتحقيقها المسرحية من جهة، وواسعة شمولية تستوعب كثرة الأحداث وسعة الفعل وشموليته،

فهي تتعدى عشرات السنين، وتتضمن بعض الارتدادات نحو الماضي، وهي حركة لا يصرح بها تصريحا، بل يمكن تلمسها من خلال سياق الحركة العامة، لذلك فهي لم تشكل ضغطا واضحا على خطوط الحركة الأخرى؛ إلا في ثلاثة مواضع: الأول يظهر خلال سير المعارك، والثاني يظهر خلال انتظار القادة الصليبين الأسرى مقابلة (صلاح الدين)، والثالث أثناء تنفيذ المؤامرة ضده. وعلى العموم فـأن بالإمكـان وصف حركة الزمن في هذه المسرحية بلا إيهامية لوجـود مسـتويين لهـا، الأول تاريخي يمثله زمن الأحداث والثاني حاضر يمثله زمن التلقي.

وكما نوه البحث في أكثر من موضع في تحليل هذه المسرحية؛ فأن حبكـة هذه المسرحية تخللتها استطرادات جانبية وامتدادات خارجية بعضها جاء لتأكيد سمات المسرحية الملحمية، غير أن بعضها كان فائضا عن حاجتها، وبعضها كـان يكرر ما جرى تثبيته في مواضع سابقة، لذا فقد أشر البحث أن الفـائض عـن حاجة الحبكة جاء علـى الصـفحات (13 - 14، 31 - 34، 44 - 45، 45 - 55، 66 - 67، 130 - 131، 146 - 147) وبذلك يصبح مجموع الصـفحات الفائضة (17) صفحة من مجموع عدد صفحات النص البالغ (138) صفحة، مـا يعني أن نسبة الفائض بلغت حوالي عشر حجم النص، وهو فائض يعـد قليـل نسبياً.

•خلاصة تقييم نمط الحبكات المتجاورة:

1- يلاحظ أن أغلب المسرحيات العربية الحديثة التي انتظمت حبكاتها ضمن نمط الحبكات المتجاورة عالجت موضوعات تاريخية، وربما يعود ذلك إلى اهتمـام الكتاب العرب بتاريخ أمتهم وتراثهم، أو ربما يعود إلى قدرة هذا النمط على أستيعاب موضوعات شمولية ذات أهداف كلية.

2- يلاحظ أن أغلب المسرحيات العربية الشعرية تميـل إلى الانتظـام في نمـط الحبكات المتجاورة، وذلك لإمكانية هذا النمط على استيعاب الكـثير مـن الاستطرادات والسرد والشعر والغناء، وإمكانيته استيعاب المتغيرات الأسلوبية في اللغة والإيقاع، ذلك لأن كل حبكة من حبكات الـنمط، بإمكانهـا أن تشكل وحدة أسلوبية خاصة بها.

3- يلاحظ في حركة المسرحيات العربية الحديثة؛ أن بنية حبكاتها تكثر من أزمات التصعيد في مقابل قلة من أزمات التعقيد وندرة في أزمات الذرى، وربما يعود ذلك إلى كثرة استخدام وسيلتي القطع والانتقال؛ ما جعل بنية تلك المسرحيات تبدو أقرب إلى بنية التمثيليات التلفزيونية، أو ربما يعود إلى كثرة استخدام السرد والرواية والتعليق والخطاب المباشر، وكلها عوامل تضعف من التأثير النفسي لعموم الحبكات، وتسمح بزيادة الأيقاظ والتنبيه للجمهور في سعي لتحقيق كلية الأهداف الذي تحاول المسرحية الملحمية تحقيقه، غير أن هذا الهدف الأيقاظي لم يكن مؤثرا - في أغلب الأحيان - بحيث يؤدي إلى خلق رد فعل يجعل المتفرج يبادر لاتخاذ موقف فكري ما يعرض أمامه.

4- يلاحظ في بعض المسرحيات العربية الحديثة التي اتخذت من نمط الحبكات المتجاورة نظاما لبنائها الحبكي؛ وجود ميل للخلط بين هذا النمط، ونمط الحبكات المتداخلة ونمط الحبكة المتوسعة؛ وربما يعود ذلك إلى وجود بعض التقارب في سمات هذه الأنماط، أو لعدم تمييز الحدود الفاصلة بين تلك الأنماط، ما يؤدي - في الغالب - إلى إحداث أرباك في تلقي مثل تلك النصوص، إلا أن بالإمكان التخلص من هذا الإرباك؛ لو أن هذا الخلط تم تبريره فنيا وجماليا، بما يخدم التواصل وينوع من مستويات حركة المسرحية.

5- أهملت بعض المسرحيات العربية الحديثة التي تنتظم حبكاتها في هذا البناء الحبكي؛ حركة الزمن، مع أن بإمكان حركة الزمن أن تبدو فاعلة ومؤثرة في تنشيط حركة خطوط الحبكة في هذا النمط، من خلال استخدام آليات المد والتوسع في حركة الزمن ليساهم ذلك في تأكيد الشمولية التي تسعى لتحقيقها المسرحيات الملحمية.

هوامش الفصل الثالث

(1): مسرحية (فلوس الدواء)، يوسف العاني، ضمن(10مسرحيات من يوسف العاني)، بيروت المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1982: 57.

(2): المصدر نفسه: 57.

(3)، (4): المصدر نفسه: 59.

المصدر نفسه: 59.

(5)، (6): المصدر نفسه: 60.

(7) ينظر: المصدر نفسه: 62.

(8) ينظر: المصدر نفسه: 64 – 65، 67، 67 – 68 على التوالي.

(9)، (10): ينظر: المصدر نفسه: 68.

(11): المصدر نفسه: 68.

(12): مسرحية (المصيدة)، يوسف العاني، ضمن(10مسرحيات من يوسف العاني)، بيروت المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1982: 136 – 151.

(13): المصدر نفسه: 151.

(14) ينظر: المصدر نفسه: 152 – 153.

(15): المصدر نفسه: 153.

(16) ينظر: : المصدر نفسه: 155.

(17)، (18): المصدر نفسه: 156.

(19): المصدر نفسه: 161.

(20): المصدر نفسه: 162.

(21) ينظر: المصدر نفسه: 139 – 151.

(22) ينظر: مسرحية (يا سلام سلم.. الحيطة بتتكلم)، سعد الدين وهبة، (سلسلة مسرحيات عربية - بلا عدد)، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1971: 9 – 11.

(23): المصدر نفسه: 10.

(24): المصدر نفسه: 31.

(25) ينظر: المصدر نفسه: 9 – 31.

(26) ينظر: المصدر نفسه: 33 – 44.

(27) ينظر: المصدر نفسه: 39 – 41.

(28) ينظر: المصدر نفسه: 34.

(29): المصدر نفسه: 44.

(30): المصدر نفسه: 45.

• الجملة الأخيرة من حوار الوالي وردت في النص الأصلي على النحو الآتي)) خدوهم على السجن)). الباحث.

(31) ينظر: المصدر نفسه: 48 – 50.

(32) ينظر: المصدر نفسه: 50 – 52.

(33): المصدر نفسه: 52 – 53.

(34) ينظر: المصدر نفسه: 53 – 54.

(35): المصدر نفسه: 55 – 56.

(36): المصدر نفسه: 59.

(37) ينظر: المصدر نفسه: 64 – 70.

(38) ينظر: المصدر نفسه: 60، 61، 63.

(39) ينظر: المصدر نفسه: 62 – 67.

(40) ينظر: المصدر نفسه: 72 – 73.

(41): المصدر نفسه: 75 – 77.

(42) ينظر: المصدر نفسه: 79.

(43) ينظر: المصدر نفسه: 8. – 85.

(44): المصدر نفسه: 86.

(45): المصدر نفسه: 86 – 87.

(46): المصدر نفسه: 91.

(47): المصدر نفسه: 91.

(48): المصدر نفسه: 94 – 95.

(49): المصدر نفسه: 96.

(50): المصدر نفسه: 100.

(51)ينظر: المصدر نفسه: 102.

(52): المصدر نفسه: 105.

(53): المصدر نفسه: 108.

(54)، (55) ينظر: المصدر نفسه: 108، 111 – 132، 133 على التوالي.

** عمد البحث إلى ذكر أرقام الصفحات على المتن؛ لغرض معرفة القارئ لحجم ماهو فائض وما هو ضروري معرفة مباشرة.

(56) تنظر: مسرحية (ليلى والمجنون)، ضمن (ديوان صلاح عبد الصبور – المجلد الثاني)، بيروت: دار العودة، 1972: 365 – 395.

(57)ينظر: المصدر نفسه: 408 – 410.

*** نظرا إلى كثرة الإحالات إلى نصوص المسرحيات المحللة، وتخلصا من تكرار الهوامش التي تشير إلى المصدر نفسه، وتدليلا على ما يعتزم الباحث إيضاحه مباشرة، فقد ارتأى الإشارة إلى صفحات نصوص المسرحيات المحللة على متن البحث مباشرة، أبتداءً من هذا الموضع.

(58) تنظر: مسرحية (السجين 95)، علي عقلة عرسان، دمشق: منشورات اتحاد الأدباء العرب، 1974: 5 – 92.

(59) تنظر: مسرحية (الحداد يليق بأنتيغون)، رياض عصمت، بيروت: دار المسيرة، ط1، 1978: 9 – 163.

(60) تنظر: مسرحية (أنتيجونا)، سوفوكليس، ترجمة: طه حسين، ضمن (كتاب من الأدب التمثيلي اليوناني)، بيروت: دار العلم للملايين، ط2، 1978: 181.

(61) تنظر: مسرحية (جثة على الرصيف)، سعد الله ونوس، ضمن (مجموعة مأساة بائع الدبس الفقير ومسرحيات أولى)، بيروت: دار الآداب، ط1، 1978: 83 – 98.

(62) تنظر: مسرحيتي (فراشات ملونة) و(مرحبا أيتها الطمأنينة)، جليل القيسي، (ضمن مجموعة وداعا أيها الشعراء)، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1988: 37 – 59، 83 – 96.

(63) تنظر: مسرحية (صورة جديدة)، يوسف العاني، ضمن(10 مسرحيات من يوسف العاني)، مصدر سابق: 244 – 318.

(64) تنظر: مسرحية (شمس النهار)، توفيق الحكيم، القاهرة: مكتبة الآداب، 1965: 1 – 180.

(65) تنظر: مسرحية (مغامرة رأس المملوك جابر)، سعد الله ونوس، ضمن (الفيل يا ملك الزمان ومغامرة رأس المملوك جابر)، بيروت: دار الآداب، ط2، 1977: 47 – 168.

(66) تنظر: مسرحية (الكراهية بالمجان)، محمد الشرفي، ضمن (مجموعة حارس الليالي المتعبة ومسرحية أخرى)، بغداد: دار الحرية للطباعة، 1989: 137 – 206.

(67) تنظر: مسرحية (سولارا)، محمد الفيتوري، (سلسلة مسرحيات عربية – بلا عدد)، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر(دار الكاتب العربي)، 1969: 8 – 117.

(68) تنظر: مسرحية (إيزيس)، توفيق الحكيم، القاهرة: دار الآداب، 1955: 11 – 140.

(69) تنظر: مسرحية (الحصار)، عادل كاظم، (مجلة السينما والمسرح العراقية – عدد 2)، السنة الأولى، بغداد: مصلحة السينما والمسرح، مايس/1971: 116 – 134.

(70) تنظر: مسرحية (باب الفتوح)، محمود دياب، (سلسلة القصة والمسرح – عدد 28)، بغداد: وزارة الأعلام، دار الحرية للطباعة، 1974: 7 – 158.

(71) تنظر: مسرحية (صلاح الدين النسر الأحمر – الجزء الأول: النسر والغربان)، عبد الرحمن الشرقاوي، القاهرة: دار المعارف، 1976: 9 – 147.

الفصل الرابع

أنماط الحبكة

في المسرحية العربية الحديثة

الفئة الثانية

أولاً: نماذج نمط حبكتي التوازي:

1- مسرحية (المفتاح) - يوسف العاني - العراق[1]

يصرح مؤلف المسرحية (يوسف العاني) في مفتتح مسرحيته إلى أن تاريخ تأليف المسرحية كان بين 1967/10/3 و1968/1/19، ولهذا التاريخ دلالات مهمة في تحليل هذه المسرحية، ذلك لأن البحث يعتقد أن المؤلف في ملاحظته السالفة يشير إلى حدثين مهمين كان لهما أثر نفسي بالغ في حياة العرب بعامة والعراقيين بخاصة أولهما: نكسة الخامس من حزيران عام 1967، وثانيهما ما أطلق عليه (ردة تشرين) أواخر العام نفسه (نص المسرحية: 321).

ومسرحية (المفتاح) هي مسرحية رمزية تتكون من مقدمة وجزأين، تضم المقدمة: الأغنية التراثية العراقية (يا خشيبة نودي... نودي)، أما الجزء الأول الذي يأتي بعنوان (السفر) فيضم ثماني مناظر ويمتد بين (ص: 325 - 361)، والجزء الثاني الذي يأتي بعنوان (الرجوع) فيضم مقدمة وخمسة مناظر ويمتد بين (ص: 363 - 391).

تنشغل المقدمة بتقديم لشخصيات المسرحية عن طريق السرد الروائي، ثم أنشاد للأغنية التراثية التي كان يغنيها الأطفال في زمن مضى، ومع أن سماع الأغنية أو أنشادها على المسرح يعد ضرورة تقتضيها متطلبات بنية المسرحية لأنها تحدد مسار خطوط حركتها، غير أن وجود الراوية وتقديم الشخصيات لنفسها من خلال الخطاب المباشر يخرج المسرحية من سياقها الرمزي ويقربها من المسرحية الملحمية بدليل الوسيلتين المذكورتين؛ لذلك فأن البحث يرى أن-استخدام هاتين الوسيلتين لم تؤديا وظيفة تخدم حبكة المسرحية، فالمعلومات التي أوردها الرواية والمعلومات التي أوردتها الشخصيات عن نفسها في المنظر الأول، تعد فائضة ويمكن فهمها من خلال السياق العام (ينظر: 322 و325 على التوالي).

وينشغل المنظر الأول الممتد في عرض الوضعية الأستهلالية وتثبيت الوضعية الأساسية، من خلال معلومات مختلفة تقدم بوسائل متنوعة منها ما تبينه الأغنية التراثية، ومنها ما يأتي عن طريق الموقف الدرامي بين شخصيتي (حيرة وحيران) الذي يعتمد التكرار الآلي، مذكراً بالآلية التي يكثر استخدامها في المسرحيات الكوميدية، ومنها ما يأتي عن طريق المعلومات الوثائقية العامة التي تضم حشدا من الأرقام والإحصائيات المقدمة على لسان (نوار) الشخصية الرئيسية الثالثة التي تشترك في حوار فكري يحاول تعميم الخاص، وهي معلومات خارجة عن سياق الوضعيتين الاستهلالية والأساسية، كما أنها معلومات مباشرة تبدو مقحمة في سياق مسرحية رمزية لا تحتمل المباشرة، وهي تعد من الوسائل الفنية التي يستعين بها المسرح التسجيلي، فضلا على أنها لا تقدم فائدة تخدم البناء الحبكي لهذه المسرحية، ويمكن رفعها دون تؤثر على السياق العام (ينظر: 325 – 327).

أما نقطة انطلاق المسرحية الحقيقة؛ فإنها تظهر عندما تقاطع (حيرة) مسار الأغنية صارخة:

((حيرة:... (تصرخ فجأة) حيران. حيران.

حيران: (يدخل راكضا) ماذا؟

حيرة: وجدت الطريق

حيران: أي طريق؟/نوار: (يدخل أيضا)

حيرة: الطريق الذي يوصلنا إلى الضمانات)) (ص: 329).

وعند هذه النقطة تكون أركان الوضعية قد اتضحت من خلال اتضاح أهداف الشخصيات التي تتلخص بقرار (حيرة وحيران) زيارة الأجداد في (عكا) برفقة (نوار) غير المقتنع بجدوى هذه الرحلة ويوافق على مرافقتهما نزولا عند رغبتهما الاستعانة به، بوصفه الأكثر وعيا منهما؛ متتبعين في رحلتهم مسار الأغنية.

وابتداء من هذه النقطة فأن السمة الحقيقية لهذه المسرحية تتضح بشكل جلي، مفصحة عن مسرحية رمزية؛ ينتظم بناءها الحبكي على وفق نمط (حبكتا التوازي)، إذ تضم حركة المسرحية العامة مسارين متوازيين لحبكتين أولاهما ظاهرية (خارجية) تتمثل برحلة سفر بعدة مراحل تقررها وتحدد مساراتها الأغنية التراثية (ينظر: 322 – 323)، ويلاحظ أن جميع خطوط حركة الحبكة تخضع خضوعا تاما

لما يرد في هذه الأغنية، وكأن الأغنية تمارس حتمية قدرية لا مفر من الانقياد لهـا، والحبكة الثانية ذهنية (داخلية) تستتر تحت الأولى وتتمثل برحلة السعي للوصول إلى مستقبل آمن يعيش فيه المجتمع بحرية واستقرار. (ينظر: 325 - 330)

مع بداية المنظر الثاني تبدأ أولى مراحل الرحلة؛ وهي مرحلة الوصـول إلى أرض الأجداد الذين يسكنون أطراف (عكا) بهدف الحصول على ضمانات الـتي تكفـل حياة أمنة لأبن (حيرة وحيران)، وتمثل هذه المرحلة من الرحلة؛ أول حركـة ماديـة وذهنية للفعل والشخصيات، تنتهي بالعودة إلى المنـزل بعد حصولهما على ضمانات الأجداد المتمثلة (بكعكة وثوب)، ووصية لهما بوضع تلك الضمانات في صـندوق مقفل لا يفتح إلا بعد أن يرزقا بطفل. ويتضمن المنظر- مرة أخـرى - معلومـات توثيقية تخرج عن البناء الحبكي للمسرحية، وهي توقف تدفق خطوط الحبكة الذهنية، وتنقل حركة الحبكة المادية إلى مستوىً مباشر يذكر بالمسرح التسجيلي، مـا يعـده البحث امتدادا خارجيا فائضا لا علاقة له بالسياق العام للمسرحية (ينظـر: 334)، على أن ورود أسم مدينة(عكا) في الأغنية؛ على الرغم من أنه جـاء - ظاهريـا - للدلالة على بعد المسافة؛ غير أنه حمل رمزا مهما دل بوضـوح إلى فلسـطين الـتي سكنها الأجداد، وسُلبت من الأحفاد. (ينظر: 330 - 339).

يبدأ المنظر الثالث بعودة الزوجين(حيرة وحيران) إلى منـزلهما برفقة (نوار) - شقيق الزوج -، ومحاولة الزوجين المضي في أنجاز بقية مراحل الرحلة، بحسب مـا تمليه عليهما الأغنية، إلا أن عقبة تعرقل مسيرتهما؛ تتمثل بعدم عثورهما على مفتاح لأقفال الصندوق الخاص بهما، وبوجود هذه العقبة فأن المسرحية تدخل في أزمـة تعقيد؛ تقفز إليها حركة دون المرور بأزمة تصعيد:

((حيرة: ليس عندنا مفتاح.

حيران: ولماذا المفتاح؟

حيرة: مفتاح للصندوق، أذا لم نغلقه بالمفتاح لا فائدة من الكعكة والثوب)) (ص: 339)

ومع استمرار أزمة التعقيد هذه، فأن عقدة المسرحية سرعان ما تظهـر مـن خلال تكرار (حيران) للسؤال عن المفتاح لعدة مرات:

((حيران: من أين نأتي بالمفتاح؟)) (ص: 33).

وبروز عقدة بهذا الشكل الواضح في مسرحية رمزية يعد أمراً نادراً؛ فالمسرحيات الرمزية تحاول أن تخفي عقدها في حركة الحبكة الداخلية، ولا تظهرها في حركة الحبكة الظاهرية، إلا أن المؤلف يبدو أنه فعل ذلك في محاولة منه لتبسيط الرمز وإيضاحه، بخاصة أذا ما عرفنا بأنه كتب المسرحية أول مرة باللهجة المحلية؛ في سعيه الدؤوب لجعل المسرحية الشعبية ترقى في مستواها الفكري والفني من ناحية، وتخاطب جميع فئات المجتمع وبخاصة البسطاء منهم؛ من ناحية أخرى.

وفي نقطة العقدة هذه تتجمع كل خطوط الحركة؛ لتنطلق باتجاه أيجاد إجابات للأسئلة التي أثارتها حركة الفكرة، لذا يجري تأكيد التساؤل الآنف لأكثر من مرة، لينتهي المنظر بإعادة مقطع الأغنية الخاص بالمفتاح الذي تشير الأغنية بوجوده عند الحداد. (ينظر: 339 – 340). ليفتتح المنظر الرابع بحركات تعبيرية تتلاءم مع ما يسرده الراوية، ؛ يعقبها خطاب مباشر لشخصية (الحداد) معرفا بنفسه وعمله، معلنا للزوجين استعداده لصنع مفتاح لهما؛ غير أنه يستمر في تقديم شرح تفسيري طويل يكشف عن الدلالات التي يحملها المفتاح (ينظر: 340 – 341)، ويتسبب هذا الكشف بفضح الرمز جاعلا إياه مباشرا ومسطحا، لذا فأنه يعد تفسيراً فائضا لا مبرر له.

إن وجود الراوية ومرافقة سرده بحركات إيمائية يؤديها الزوجان، وما يتلوه من خطاب مباشر لشخصية (الحداد)، يعدان من الوسائل التي تستعين بها الدراما الملحمية، ويخرجان المسرحية من مسارها الرمزي.

وبعد التفسير أعلاه تظهر العقبة الثانية التي تزيد التعقيد توتراً؛ وذلك عندما يطالب(الحداد) الزوجين بدفع ثمن المفتاح؛ في الوقت الذي لا يملك فيه الزوجان أي نقود، ولحل هذه المعضلة يقترح عليهما (الحداد) الاسترشاد بالأغنية وتنفيذ الخطوة التي تلي محطته:

((الحداد: (مكملا) والحداد يريد فلوس، والفلوس عند العروس)) (ص: 342).

وهكذا تبدأ المرحلة الثالثة من الرحلة التي يفصح عنها المنظر الخامس، حيث يصل الثلاثة إلى القلعة التي تسكنها العروس، والتي تكون قد دخلت الحمام قبيل وصولهم بقليل، وبعد تعريف بالقادمين وتصريح بمبتاغهم؛ تضاف عقبة جديدة

أمامهم؛ فالعروس لا تستطيع مقابلتهم لانشغالها بحمام يومها السابع، وهي تواجه مشكلة عدم وجود قنديل يضيء حمامها المظلم، لذا فأن شرطها الوحيد لمنحها (الفلوس) التي يحتاجها الزوجان، هو إحضارهما قنديلا يضيء حمامها لتستطيع أكمال استحمامها؛ ويضيف هذا الطلب تعقيدا أخر لحركة الحبكة؛ وبما أن الأغنية تشير إلى سقوط (القنديل) في البئر، فأن وجهة المرحلة الرابعة من الرحلة تكون باتجاه البئر لاستخراج القنديل الذي وقع فيه (ينظر: 348)، ويلاحظ في هذا المنظر أشارة إلى عدم أهمية حركة الزمن في المسرحية الرمزية:

((حيرة: نمر عليها غدا (تقصد العروس)

الوصيفة: غداً؟ لا يعني الغد عندنا شيئاً، ليس في حياتنا زمن يبدأ بالبارحة فاليوم فغداً وهكذا..

حيران: كيف تحسبون الأيام والأشهر والسنين؟

الوصيفة: لا نحسبها، نحن نمر بها مرورا...)) (ص: 348).

كما يلاحظ في المنظر - أيضا - وجود استطراد جانبي يتمثل بالميل العاطفي الذي تصرح (الوصيفة) لـ (نوار)، وهو استطراد فائض لا يحدث أي أثر في حركة الحبكة (ينظر: 347 - 349).

وبوصول الثلاثة إلى البئر يفتتح المنظر السادس؛ وقد ظهرت عليهم علامات التعب والإعياء، ومن تلك العلامات: الضجر الذي بدا واضحا على (حيران)، وهو ما يشير إلى حركة داخلية (نفسية) لدى هذه الشخصية، وفي عموم هذا المنظر تنشط حركة الشخصيات والفعل، ما يسفر عن تقاطع في الإرادات يؤدي إلى دخول حركة الحبكة إلى أزمة تصعيد متأخرة:

((حيران: قلت لا أريد أطفالاً، لكنك أصررت حتى نالنا هذا التعب القاتل...

حيرة: لم يبق إلا القليل

حيران: الله وحده يعلم ماذا سنرى رجلي تورمت ويبس ريقي ونوار يلح علي أمشي

(عدل) وأستمر في أن تمشي (عدل) وهذه نتيجة الـ (عدل).

نوار: (مبتسما كعادته) الدرب طويل والمسافة بعيدة فلكي نصل لابد أن نتعب)) (ص: 349 - 350).

وبعد تدخل للراوية يشرح فيه وظائف البئر، مفسرا ماهيته ومعانيه، يجري (البئر) تحقيقا مع (حيرة وحيران) مستفسرا فيه عن سبب مجيئهم إليه، والمهمة التي يقومون بها، يقتنع أخيرا بأحقيتهم في(القنديل) الذي وقع فيه، ويتسبب النقاش بين الطرفين بتصعيد في التوتر، ويشهد حركة في الشخصيات والأفعال ينجم عن تصادم بين الإرادات، إلا أن الوصول إلى (القنديل) يولد عقبة جديدة مضافة؛ إذ يتطلب (حبلا) لاستخراجه:

((البئر: إذا كان القنديل لكم أنتم فأنا أعطيه

حيرة وحيران: الله يطول عمرك ويهنئك بشبابك

نوار: (يضحك بصمت)

البئر: تعالوا خذوه

حيران: كيف نأخذه؟

البئر: ألم تجلبوا معكم حبلا (حيران وحيرة ينظر كل منهما في وجه الأخر)

(...) أذهبوا واجلبوا الحبل من قرون الثور تأخذوا القنديل)) (ص: 353)

والحبل هو الذي سيكون هدف المرحلة الخامسة من الرحلة.

يلاحظ في المنظر السادس وجود تدخل غير مبرر للراوية في خطاب مباشر للجمهور يفضح فيه الرموز التي يمكن أن يحملها البئر، وهو تفسير فائض عن الحاجة، لأنه جاء سطحيا ومباشرا، إذ يشير إلى ارتباط البئر بالأسرار، فيه تدفن الأشياء وهو هوة عميقة القرار، وغير ذلك من المعاني المتداولة، وعلى الرغم من الفوائض التي يشهدها هذا المنظر؛ إلا أنه لا يعدم من وجود حركة لحبكة شبه متكاملة تضم وضعية استهلالية وأخرى أساسية وأزمة تصعيد وأزمة تعقيد.

وعلى الشاكلة نفسها يأتي المنظر السابع، حيث يبدأ بسرد تفسيري يقدمه الراوية في تدخل فائض عن الحاجة، ثم عقبة جديدة تضيف تعقيدا على حركة الحبكة، يغير من وجهة الرحلة ويضيف لها هدفا مغايرا، والعقبة التي تظهر في هذا المنظر هي عدم تمكن الراعي انتزاع الحبل من قرون الثور ما لم يقدم له الحشيش:

((الراعي: أنا لا أستطيع أن آخذ الحبل من قرون الثور إلا إذا قدمت له الحشيش (...) أذهبوا واجلبوا الحشيش من البستان)) (ص: 355). ليكون هذا هدف المرحلة السادسة من الرحلة.

يلاحظ مما تقدم أن الهدف الأساس الذي سعت إليه الشخصيات قد تم نسيانه، وضاع بين كثرة الأهداف المغايرة في كل مرحلة.

ومرة أخرى يفتتح المؤلف المنظر الثامن بتدخل للراوية فائض عن الحاجة، يصف فيه حالة البستان وما آلت عليه بعد انقطاع المطر مدة طويلة، ما جعلت البستان يتحول إلى صحراء قاحلة، وهو ما يمكن فهمه من سياق المنظر دون الحاجة إلى إيضاحه بخطاب الراوية المباشر.

ومع أن أزمة التعقيد تزداد توترا بدخول الشخصيات الثلاث وهي تعاني أشد حالات الإجهاد والتعب، إلا أن ظروفا جديدة تظهر في هذا المنظر توصل حركة الحبكة إلى أزمة الذروة، وأول تلك الظروف شعور (حيرة) بالغثيان على غير عادتها:

((حيرة: (توشك أن تتقيأ) حيران

حيران: (يهرع إليها)

حيرة: حيران دعني أجلس لأرتاح. أحس بالدوار. وكأني أريد أن أتقيأ.. حيران ساعدني..

حيران: لا أدري ماذا أفعل.. لو كنا في بستان حقيقي لقطفت أحسن ليمونة وعصرتها لك وأبعدت الدوار عنك

حيرة: ما أحس به ليس دوارا.. سأموت. حيران..)) (ص: 356 – 357)

والظرف الثاني الذي يعجل بحلول أزمة الذروة هو ذلك الانتظار المتوتر لهطول المطر، وما صاحب ذلك الانتظار من الترنم بأدعية لتعجيل هطول المطر، ولأول مرة تبادر الشخصيات بفعل شيء دون استشارة أحد أو نصيحة من أحد، أو أتباع قسري إلى ما تمليه الأغنية من أوامر، وسرعان ما تستجيب السماء للأدعية، فيهطل المطر، وبتسارع إيقاع هطوله، يتسارع إيقاع الترانيم التي ترددها الشخصيات، وتزداد أزمة الذروة توترا، مع ترديد(حيرة) لترنيمة الأطفال (حجنجلي بجنجلي) التي تنهيها بصرخة مدوية:

((حيرة: (...) حيا الله بلاد الريش..

بيها الزرع والحشيش

حشيش... حشيش (تصرخ بصوت عال، بكلمة حشيش))) (ص: 360)

لتعقب صرختها سماع صوت ريح شديدة، وظهور غمامة سوداء، ومشاهدة برق في السماء، وهطول مطر غزير، وظهور شراع سفينة وسط الصحراء الجرداء.

إن اجتماع كل هذه العوامل الطبيعية في هذا الموضع يمثل نقطة الذروة من الناحية الفنية، أما الناحية الفكرية فأنه يرفع من قيمة الرمز ويحيله إلى عالم الأسطورة بخاصة اقتران تلك المظاهر مع صرخة المرأة إيذانا بقرب ولادة الطفل/الأمل الذي تنتظره، وهو ما يدل على اقتراب الشخصيات من بلوغ هدفها الأساس.

وهنا لابد من الإشارة، إلى أن جميع العوامل المذكورة أعلاه؛ أسهمت برفع التوتر في أزمة الذروة، بل كانت سببا مباشرا في تفجر نقطة الذروة، غير أن هذا التوتر وما لحقه من نتائج جاء بتأثير عوامل خارجة عن خطوط حركة الحبكة، لذا – يرى البحث – أن هذا التوتر جاء مفتعلا إن لم يكن قسريا، ولم يأت من سياق تطور حركة الحبكتين الخارجية والداخلية.

عند هذه النقطة تأخذ حركة المسرحية العامة مسارا معاكسا يسجل محطاته الجزء الثاني من المسرحية الممتد بين (ص: 363 – 391)، حيث يبدأ هذا الجزء بمقدمة فائضة تشكل امتدادا للأغاني والترانيم التي شهدتها نهاية الجزء الأول (ينظر: 363 – 364)، ثم تبدأ بعدها رحلة العودة التي تنتظم في خمسة مناظر، تشكل بمجموعها دورة معاكسة لرحلة الوصول إلى البستان، فبعد هطول المطر، يظهر (الحشيش)، ليأكله الثور، الذي يسمح للراعي بانتزاع الحبل من قرونه، ليستخدمه الثلاثة بإخراج القنديل من البئر، ويذهبون به إلى القلعة ليضيء للعروس حمامها المظلم، إلا أنهم لا يحصلون على (الفلوس) لأنهم تأخروا، فقد أصبحت العروس حاملا؛ وفي التفاتة كريمة من الحداد؛ فأنه يمنح الثلاثة المفتاح مجانا، وعند فتحهم الصندوق، فأنهم لا يجدون فيه شيئا، وحينها يقتنع الجميع بأن ضمانات الحياة لا تأتي من خلال الجري وراء وعود الآخرين بل تأتي من خلال اجتهاد الإنسان بنفسه.

ومع ما يضعه المؤلف من عقبات مختلفة في رحلة العودة، غير أن تلك العقبات لم لها أي أثر واضح على حركة البناء الحبكي، وبقيت مجرد وسائل فنية لإثارة الاهتمام – بشكل مفتعل – إذ بعد ما وصلت حركة المسرحية العامة؛ الذروة أعلاه؛ اتضحت نهايتها عند تلك النقطة، لذا يبدو أن ما يعقب ذلك فائضا لا يخدم

البناء الحبكي للمسرحية، ولربما يقتصر تأثيره على خدمة البنـــاء الفكـــري لهـــا، وتحميلها رموزا مضافة، ومن تلك العقبات: مهاجمة الراعي للشخصـــيات الثلاثـــة (حيرة وحيران ونوار) ظنا منه؛ بأنهم اللصوص الذين سرقوا ثيرانه، وأحرقوا زرعه وحرثه ونسله بقنابل (النابالم)؛ ويكفي ورود ذكر هذا النوع من القنابل في الفترة التي كتبت بها المسرحية، لينصرف الذهن مباشرة نحو (إسرائيل) التي أحرقت مزارع الفلسطينيين ومنازلهم وحيواناتهم بالقنابل المذكورة، وبهذا يتخـــذ الرمـــز تفســـيرا مباشرا، لا يحتاج إلى أعمال الفكر كثيرا لإدراكه. وبمزيد من المباشرة يقترح المؤلف أن يرافق هذا المنظر شرائح فلمية تصور وحشية تعامل (إسرائيل) مع الفلسطينيين، وعليه فأن المؤلف بهذا المقترح؛ لا يكتفي بتسطيح الرمز؛ بل أنه – إضافة لذلك – يستخدم وسيلة فنية مستعارة من المسرح التسجيلي.

ومن العقبات المفتعلة التي يسوقها المؤلف في رحلة العودة، ذلك الاســـتطراد الجانبـــي الذي يحدث في القلعة، فعند محاولة الثلاثة مقابلـــة العـــروس، تمـــنعهم الوصيفة، عارضة أن تعينهم على سرقة ما يحتاجونه من أموال؛ من خزانة ســـيدتها بشرط إبقاء (نوار) – الذي عشقته – معها في القلعة، وهو أمر يرفضـــه الثلاثـــة بشدة، لذا فأنها تعمد إلى اتهامهم بأنهم لصوص حاولوا سرقة أموال سيدتها، فتـــأمر الحراس بطردهم خارج القلعة (ينظر: 389 – 380)، أما العقبة المفتعلـــة الثالثـــة، فتظهر عند وصول الثلاثة إلى دكان الحداد ليفاجئوا بأنه مغلق بالشمع الأحمر تنفيذا لقرار صادر من المحكمة ضد الحداد بسبب عدم تسديده بدل الإيجـــار لصـــاحب العقار المدعو (سلطان بن رشدي خان)، وفي هذا الاســـتطراد؛ يحـــاول المؤلـــف وبجرأة – يحسد عليها في حينه – توجيه نقد مباشر إلى نظام الحكم العارفي الـــذي كان يحكم العراق آنذاك، فأسم صاحب العقار، يشير إلى وقوف عدالة السلطة إلى جانب الأجنبـــي على حساب أبن البلد. (ينظر: 381 – 382).

تأسيسا على ما تقدم فأن السمة المهيمنة على هذه المســـرحية هـــي الســـمة الرمزية، لأنها حملت كثيرا من علامات المسرحية الرمزية ومنها: وجـــود ســـياق الرحلة، وأنسنة الجمادات والحيوانات والنباتات وإشراكها في حركة الفعل الرئيس، وإمكانية تواجد أجيال الأجداد في ظرف زمكاني واحد؛ فضلا عـــن الإيحـــاءات الرمزية لمظاهر الطبيعة وغيرها. أما البناء الحبكي للمسرحية فقد أنـــتظم في نمـــط

(حبكتي التوازي)، حيث أشتمل على وجود مستويين، مستوى مادي تمثل برحلتي السفر والعودة وما رافقهما من أحداث مادية دلت على الجهد والاجتهاد، ومستوى ذهني تمثل بالانتقال من الحيرة إلى الوعي بمساعدة نور العلم، وسار هذان المستويان بصورة متوازية من البداية حتى النهاية؛ وهذا ما جعل حركة الفكرة تحتمل وجود جانبين، أحدهما خارجي مفاده: أن من يسعى إلى هدف ما؛ فعليه أن يجتهد للوصول إليه دون اعتماد على الآخرين، أما الجانب الثاني فهو الجانب الدلالي الذي يمكن تأويله: على أن تحرير فلسطين لا يأتي من خلال حيرة الفلسطينيين وبقائهم يتوسلون بالآخرين لحل قضيتهم، وأنما يأتي باجتهادهم واعتمادهم على أنفسهم لبلوغ أهدافهم التي يرومون تحقيقها. وانسجاما مع جانبي الفكرة هذين؛ جاءت حركة الفعل لتتضمن مستويين، أولهما مادي مثله خط سير الرحلات، والثاني ذهني مثله تراكم الخبرات الفكرية الذي نقل الشخصيات من الحيرة إلى الوعي، وإذا تجلى الجانب المادي واضحا عبر مناظر المسرحية، فأن المستوى الذهني أستمر مضمرا، وتم الإيحاء به بين حين وأخر، وأولى نقاطه أفصح عنها ذلك اللقاء الذي جمع الحاضر بالماضي (لقاء الثلاثة بأجيال الأجداد السبعة)، وما أوحاه من ضرورة استيعاب تجربة الماضي، وثاني نقاطه تمثل بوصية الأجداد التي ألزمت الأحفاد بضرورة السير المستقيم والابتعاد عن الطرق الملتوية، وثالث نقاطه تجلى بالخبرات التي حصلت عليها الشخصيات أثناء لقاءاتها المتعددة بالحداد والبئر والراعي والثور والبستان وسواهم، ورابع نقاطه الإدراك بأن الانتظار لا يوصل الإنسان إلى ما يهدف إليه، وأن السعي والاجتهاد هما ما يقرباه إلى ذلك الهدف؛ فضلا عن نقاط أخرى كانت أقل وضوحا مما تم تأشيره.

ومع ما حملته حركة الفعل من حيوية في جانبيها المادي والذهني؛ غير أن حركة الشخصيات بدت في مستواها المادي/الخارجي؛ ثابتة مستقيمة لم يحدث فيها أي تطور أو تغير، باستثناء ما حدث في النهاية من ركض وسعي مباشر نحو الهدف؛ أما في المستوى الذهني/الداخلي، فقد أمكن ملاحظة بعض المتغيرات التي حدثت في حركة شخصية (حيران) على الصعيد النفسي وذلك لأصابته بالضجر واليأس والإجهاد لأكثر من مرة، وكذا الحال بالنسبة للمتغير الذي حدث في حركتي شخصيتي (حيرة وحيران)، بعد سقوط المطر.

وفي أشارة واضحة لحركة الزمن تبين أنها تمثل حركة مرور فقط؛ فهي حركة غير ضاغطة ولا مندفعة؛ ولا تشكل ضغوطا على حركة الخطوط الأخرى، وربما الاستثناء الوحيد فيها هو الإشارة التي يوردها المؤلف عن تاريخ كتابة المسرحية، إذ تشكل هذه الإشارة موجها مهما لتفسير الرموز التي تضمنتها المسرحية.

ومن الملاحظات المهمة التي يمكن أن تسجل على حركة المسرحية العامة، هو ضمور الصراع بل اختفاؤه؛ فلا وجود لتقاطع في الإرادات يمكن أن يولد أزمة تصعيد تنتج صراعا، فحركة الشخصيات كانت مستسلمة تماما لسياق الأغنية، و لم تخالفه أو تعترض عليه أو تبدي أي وجهة نظر عليه. غير أن عدم وجود صراع لم يمنع من ظهور نقاط تعقيد أسفرت عن أزمة تعقيد مستمرة قفزت أليها حركة الحبكة؛ دون تمر بما يمهد لها من تصعيد. والملاحظة المهمة الثانية التي تؤاخذ عليها المسرحية: إنها استخدمت وسائل فنية لا تنسجم مع طبيعة المسرحية الرمزية التي تسعى إلى أخفاء رموزها خلف ظلال الكلمات والتعابير، إذ عملت الوسائل الفنية الواردة في النص والتي تصلح للمسرحيات الملحمية مثل(الراوية، والخطاب المباشر، والتفسيرات الإيضاحية) على فضح الرمز وتسطيحه، حتى بدا في بعض الأحيان وكأنه خطاب وعظي أكثر منه خطابا دراميا؛ إلا أن ذلك لم يمنع من ظهور أثر فاعل للرمز في أحيان أخرى؛ وبخاصة فيما يتعلق بالدلالات الرمزية التي تحملها الأسماء (حيرة، حيران، نوار، والوصيفة) وسواهم.

أما الملاحظة المهمة الثالثة فتمثلت بذلك الفائض عن الحاجة الذي أشرته الخطابات المباشرة للرواية في بداية بعض المناظر وفي ثناياها أحيانا، حيث بلغ ما مجموعه (10) صفحات من أصل صفحات النص البالغ مجموعها (70) صفحة، وهو ما يشكل نسبة 7/1 من حجم النص، وهو ما يعد فائضا كبيرا بالنسبة لمسرحية رمزية تعتمد التكثيف والاختزال مبادئ لها.

2- مسرحية (الأجداد يزدادون ضراوة) - كاتب ياسين - الجزائر[2]

مسرحية رمزية تتكون من عدة مشاهد متصلة ببعضها بروابط وهمية [3]؛ تصور رحلة الذين فروا من الموت ليجدوا الموت بانتظارهم، وحركة المسرحية العامة يغلفها جو من المأساة الدامية؛ بسبب وجود علامات الموت والانتقام في كل

زمان ومكان، من ذلك: طائر العُقاب الذي يحوم فوق الرؤوس، والجنود الفرنسيون المنتشرون في كل مكان ويطلقون الرصاص في كل اتجاه، وفي كل وقت، والنساء اللواتي يتنبأن بالموت ويعشن بين الجثث المكومة في الطرقات، وقافلة الأسرى التي يتقدمها محارب قديم وتتقدم نحو موت مرتقب، وأخيرا الصنوج التي تقرع في كل حين منذرة بالخطر(ينظر: 99 – 114).

انتظمت المسرحية ببناء حبكي أتبع نمط (حبكتي التوازي)، إذ أشتمل على مستويين: الأول أتنظم بحبكة خارجية/مادية تتابع رحلة (حسن ومصطفى) أبتداءاً من هروبهما من السجن وأنتهاءاً بموتهما الدامي، والمستوى الثاني أنتظم بحبكة داخلية/ذهنية تتابع رحلة (طائر العُقاب) أبتداءاً من استخدامه سلاحا بيد (المرأة المتوحشة) وأنتهاءاً بتحوله سلاحا يقضي عليها؛ بعد تحرره من سحرها.

تسير الحبكتان بموازاة بعضهما طويلا، جنبا إلى جنب؛ غير أنهما تصطدمان ببعضهما عند النهاية في موقف ميلودرامي فاجع يتسم بكثير من القسوة؛ وهذا الاصطدام يعد عيبا على البناء الحبكي لهذه المسرحية؛ ذلك لأنه جعل المستويين يتقاطعان ويتصارعان فيما بينهما، وهذا ما قلل من أهمية الرمز وأضاع دلالاته الإيحائية، فأفقده سريته، وحدد معالمه قسرا؛ بينما يتطلب الاشتغال الأمثل للرمز، عدم اصطدام مستوياه (المادي والذهني) أو لقائهما أو تقاطعهما، لكي يبقى محتفظا بدلالاته، فلا تفضح معانيه ولا تكشف دلالاته بل يوحى بها إيحاءا، يتيح للمتلقين قراءات متعددة وتفسيرات حرة متنوعة.

وعلى خلاف نهايات المسرحيات الرمزية المعروفة بنهاياتها الهادئة؛ فأن هذه المسرحية تنتهي نهاية دموية فاجعة، بسبب ذلك الصدام المفتعل بين الحبكتين المتوازيتين، ما يعد عيبا؛ لا في البناء الحبكي فحسب؛ وإنما يعد عيبا على البناء العام للمسرحية برمتها.

وعلى العموم فأن البناء الحبكي للمسرحية ينتظم على النحو الأتي:

أ- حبكة خارجية/مادية تبدأ بتطابق بين وضعيتيها الاستهلالية والأساسية؛ فالأولى تبدأ مع بداية المسرحية وتنتهي بحادثة الفرار من السجن والثانية تبدأ من الموضع نفسه، لتنتهي بتنفيذ الهروب من السجن (ينظر: 99 – 101)، إذ تعد لحظة التخطيط للهروب هي نقطة انطلاق حركة المسرحية (ينظر: 101)،

حيث يلحظ ظهور أول نشاط لأزمة التصعيد؛ التي تزداد تـــوترا في مشـــهد المواجهة بين (حسن ومصطفى)، وما يعقب ذلك من قتل للخائن (طـــاهر) (ينظر: 101 – 109)، يختفي بعدها التوتر طويلا، لتتحول أزمة التصـــعيد إلى سرد وتنبؤات تعليقات؛ ولتقفز حركة الحبكة – فجأة – إلى أزمة الـــذروة، دون المرور بأزمة تعقيد، ودون ظهور واضح لعقـــدة المســـرحية[3] (ينظـــر: 134 – 138)، وتتفجر نقطة الذروة في لحظة اصـــطدام حركـــة الحبكـــتين الخارجية والداخلية، مولدة انفجارا عنيفا(ينظر: 138)، لتعقبها النهاية المفجعة المشتركة بين الحبكتين (ينظر: 138).

ب- حبكة داخلية/ذهنية: تبدأ بوضعية استهلالية تسبق نهوض الوضعية الأساســـية بقليل (ينظر: 109 – 111)، أما نقطة انطلاقها فتظهر مبكرة نوعا ما، وتتمثل بظهور طائر العُقاب (ينظر: 111)، لتقفز بعدها حركة الحبكة إلى أزمة تعقيد مباشرة؛ دون المرور بأزمة تصعيد، وذلك بسبب الكشف المبكر عن الأهداف وما يواجهها من عقبات تقف حائلة دون تحقيقهـــا (ينظـــر: 112 – 113)، لتتحرك الحبكتان بعدها وكأنهما حبكة واحدة معا وتمرا بأزمة ذروة واحدة، تتلوها النهاية التي أشير إليها سلفا.

وعند فحص البحث حركة خطوط البناء الحبكي لهذه المسرحية؛ وجد أن حركة فكرة المسرحية ترتكز على رموز ثلاثة، أجتهد البحث بتأويلـــها علـــى الوجه الآتي: الرمز الأول هو ما يتعلق بـــ (المرأة المتوحشة) التي تمنح في النهاية لقب (الجثة المطوقة) وهو يشير إلى الجزائر التي حاول الاستعمار الفرنسي قتلها ورميها جثة، أما الرمز الثاني فهو ما تحمله شخصيتا (مصطفى وحسن) حيـــث يمثلان الثائرين اللذين حاول كل منهما الفوز بـــ (الجثـــة المطوقـــة/الجزائـــر) والتحكم بها؛ إلا أنهما لم يصلا إلى تحقيق هدفهما المنشود لأنهما تقـــاتلا فيمـــا بينهما، ليس من أجل الجزائر، بل من أجل السلطة، أما الرمز الثالـــث فيمثلـــه (طائر العُقاب) الذي أنـــزله الأجداد من السماء لعقاب الأحفاد الذين تقاتلوا فيما بينهم من أجل أطماع شخصية، لذا فأن دلالاته الرمزية تشير إلى العقاب القدري الذي أنـــزله التاريخ على أبناء البلد الواحد الذين فضلوا مصـــالحهم الذاتية على مصلحة الوطن.

ويبدو أن المؤلف قد أفاد من الميثولوجيا العربية في توظيفه لرمز (طائر العُقاب)، فهذا الطائر هو أحد الرموز الشهيرة التي يدور حولها اعتقاد عند العرب القدماء، يشير إلى أن من يُقتل تتحول روحه إلى طائر(عقاب) متعطش للدماء؛ يحلق فوق رأس المسؤول عن أخذ الثأر سواء كان أبنا أو أخا أو أبا أو عما أو قريبا للقتيل، وهو يصيح: أسقوني.. أسقوني.. حتى يتم الأخذ بالثأر، إذ ذاك ينصرف الطائر ولا يُرى مرة أخرى، وبما أن المرأة في هذه المسرحية هي أقرب الناس للقتيل، لذا فأن طائر العُقاب كان يحوم على رأسها ويلاحقها في كل مكان، لكي تستمر بمطالبتها أخذ الثأر، وذلك من خلال تأجيجها مشاعر الغضب في الرجال المحيطين بها، للقصاص من الجناة؛ لكن هؤلاء الرجال الذين مزقتهم الأطماع الشخصية، لا يلقوا بالا لثأرها، بل كان كل منهم يريد الثأر لنفسه من الآخرين، لذا فأن الثأر الذي آلت إليه أحداث المسرحية، كان تدميرا عصف بجميع الأطراف: القاتل والقتيل وقاتل القاتل والمطالب بالثأر، وعلى صعيد التأويل فأن التدمير شمل الفرنسيين والجزائريين على حد سواء، وهذا هو ما دارت حوله حركة الفكرة في هذه المسرحية.

أما حركة الفعل فقد ظهر فيها جانبان، الأول مادي/حركي يظهر حيناً ويختفي حيناً آخر، وتسير حركته على نحو مضطرب؛ بسبب تدخل جوقة النساء، وجوقة المنشدات، وتعدد المناجيات الداخلية التي تقطع حركة الفعل في جانبها الخارجي؛ إضافة إلى تباعد نقاط النمو الساخنة عن بعضها، فحركة الفعل في جانبها المادي لا تتواصل بخط سير مستمر؛ بل تتوزع على مواضع تضم أحداثا ساخنة، لكن الحركة تضمحل أو تضمر بعد انتهاء تلك الأحداث، أما حركة الفعل في جانبها الداخلي/الذهني، فقد شهدت تواصلا مستمرا ونموا مسببا نوعا ما، وبدأت هذه الحركة بظهور (طائر العقاب)، وانتهت بنهاية المسرحية.

وعلى غرار المسرحيات الرمزية فأن حركة الشخصيات تميزت بمستويين متوازيين، يسيران بخطين مستقيمين ثابتين، ويلاحظ أن المستوى الخارجي/الظاهري شهد نشاطا أكثر من نشاط المستوى الداخلي/الذهني، إلا أن حركة الشخصيات بمستوييها لم تشهد أي تطورات أو متغيرات أو تحولات في المواقف، وسعت جميع الشخصيات في حركتها نحو حتفها أو قدرها المأساوي المحتوم؛ وذلك بمحض

أرادها، ما يجعل البحث يقاربها – في هذه السمة – من أبطال المأساة الكلاسيكية، ومع أن نشاط المستوى الداخلي لحركة الشخصيات كان أقل من نشاط المستوى الخارجي – كما أسلف البحث – غير أن ذلك لم يمنع من وجود بعض الاهتمام به، ويمكن تأشير ذلك الاهتمام من خلال المناجيات الفردية العديدة أمثال تلك الواردة على صفحات (127 – 128، و134).

وفي مقابل ذلك كان هناك اهتمام واضح بحركة الزمن، تمثل بالقرع المتواصل للصنوج الذي كان يتكرر بين الحين والأخر مشيراً في كل مرة إلى مرور يوم واحد؛ غير أن تلك الحركة لم تشكل ضغوطا واضحة على خطوط الحركة الأخرى، باستثناء ما حدث في العودة الارتدادية إلى الماضي، التي جاءت عبر سرد أخباري، وتبدو تلك العودة ضعيفة الصلة بحاضر الحركة العامة للمسرحية (ينظر: 116)، وعلى العموم فقد أتسمت حركة الزمن بالسمة اللايهامية التي توقظ وتنبه، أكثر مما توهم بمرور الزمن (ينظر: 100، 101، 101، 109، 115، 131، 133).

وقد حاول المؤلف في عموم مسرحيته الاستعانة ببعض المفاهيم والوسائل الفنية المستعارة من الأساطير والمآسي مثل (معتقد طائر العُقاب، والعقاب القدري، وجوقة النساء النادبات، وجوقة الفتيات المنشدات، وجوقة الأجداد الذين يتم استحضارهم من التاريخ)، غير أنه لم يفد من الوسائل الثلاثة الأخيرة، فقد أدت وظيفة الراوي السارد، وهي وظيفة لا تنسجم مع حركة المسرحية الرمزية عموما؛ لأنها تحيل رموزها إلى المباشرة والتسطيح. لذلك فقد أشر البحث وجود بعض المشاهد التفسيرية وبعض المواضع السردية والوصفية والشعرية التي عطلت حركة خطوط الحبكة، ما جعلها عبئاً فائضا لا ضرورة أو مبرر له(ينظر: 102، 103، 115، 121، 122، 124، 125)، وبحساب الصفحات الفائضة فأن مجموعها يبلغ (7) من مجموع صفحات النص البالغ عددها (41)، وبذلك فأن الفائض يشكل ما نسبته 6/1 من حجم النص، وهو فائض يعد قليلا نسبيا.

3- مسرحية (شمشون ودليلة) – معين بسيسو – مصر[4]:

مسرحية رمزية تتكون من جزئين: الأول يضم لوحتين، ويمتد بين (ص: 5 – 92)، ويتضمن استعراضا إيحائيا للوضعية القلقة التي أوجدها تأسيس الكيان

الإسرائيلي على أرض فلسطين، وينتهي بانطلاق الثورة الفلسطينية عبر كفاحها المسلح، أما الجزء الثاني فأنه يضم أربع لوحات ويمتد بين (ص: 95 - 160)، ويتضمن استعراضا إيحائيا أخر للمتغيرات التي أحدثها الانطلاق المسلح للثورة الفلسطينية، وينتهي بالمتغيرات التي أحدثتها نكبة الخامس من حزيران.

وفي انطباع أولي عن البناء الحبكي لهذه المسرحية؛ يمكن أن ينصرف التحليل إلى ضم هذا البناء إلى نمط (الحبكات المتجاورة)، ذلك لاحتواء المسرحية على حبكتين تكمل كل منهما دورة كاملة تبدو - للوهلة الأولى - مستقلة عن سابقتها؛ غير أن الفحص الدقيق جعل البحث يذهب مذهبا أخر، حيث وجد أن بنية كل حبكة من تلك الحبكتين قد هيمن عليها مسار المستويات المتوازية، لذلك آثر البحث دراسة هذا البناء ضمن نمط (حبكتي التوازي). بعد أن وجد أن التجاور بين الحبكتين لم يكن إلا فاصلا زمنيا لمسار أحداث الحبكتين، بين متغيرين أساسيين هما ما قبل الكفاح المسلح، وما بعد الكفاح المسلح.

وتأسيسا على الموجه أعلاه؛ لاحظ البحث أن البناء الحبكي لهذه المسرحية يشتمل على حبكتين متوازيتين تبدأان مع بداية المسرحية وتنتهيان بنهايتها، الأولى خارجية/مادية تتمظهر بحركة الفعل المادية وحركة الشخصيات الظاهرية، وما تعرضت له هاتان الحركتان من متغيرات بفعل الضغوط الخارجية التي تمثلت بالأعمال التعسفية للمغتصب الإسرائيلي، والحبكة الثانية هي داخلية/ذهنية ترمز إلى تعاظم السيطرة التعسفية للكيان المغتصب مقابل ضعف إمكانات الثورة الفلسطينية؛ غير أن حركة كلا من الحبكتين، أبتداءً من اللوحة الثانية من الجزء الثاني تنشطر إلى مستويين حركيين، الأول يمثل مستوى حركة (السائق والكمساري)، والثاني يمثل مستوى حركة سكان العربة، ويستمر هذا الوضع حتى نهاية المسرحية (ينظر: 111 - 160)؛ ووجود هذه المستويات الأربعة بموازاة بعضها البعض الآخر، شكل عبئا ثقيلا على حركة المسرحية العامة، وأربك البحث في دراسة بنائها الحبكي، فضلا عن خلقه صعوبات كثرة عند التلقي والتأويل.

على أن حركة الفكرة حاولت أن تقرب المسرحية لذهن المتلقي من خلال حصرها لماهيتها في جانبين محددين، الأول جاء خارجيا متمثلا برحلة العائلة الفلسطينية من الاستقرار إلى التشرد وصولا إلى العيش بعلب الصفيح في المخيمات،

والجانب الثاني جاء ذهنيا أفصح عن رحلة القضية الفلسطينية من النشأة حتى المستقبل المجهول.

غير أن حركة الفعل جاءت - في عمومها - مغايرة لفاعلية حركة الفكرة؛ فقد جاءت مترهلة، بطيئة، تميل إلى السكون كثيرا، ولا تنشط إلا خلال الأحداث العنيفة كالتظاهرات والمعارك المتكررة، التي كثر حدوثها، بعد ظهور حركة شخصية (شمشون). ومع فاعلية الشخصية الأنفة، غير أن حركتها وحركة جميع شخصيات المسرحية جاءت مستقيمة ثابتة، لم تشهد أي مستغيرات في سماتها أو خصائصها؛ باستثناء ما حدث من تغيرات في حركة شخصية (ريم) التي تحولت عدة تحولات أظهرتها بصور مختلفة، فقد تحولت من أم إلى مجنونة، إلى عرافة، إلى فدائية. وكذا يقال عن حركة شخصية (عاصم) شقيق (ريم) الذي تحول من متمرد إلى ثائر ثم إلى مناضل.

أما حركة الزمن فقد جاءت مضمرة وظاهرة في الوقت نفسه؛ فهي مضمرة ماديا؛ غير أنها حاضرة في الذهن على الدوام، ويمكن تحسسها من خلال مسارين يسيران بموازاة بعضهما: الأول هو مسار الزمن الماضي الذي لا ينسجم مع الحاضر المتردي، ويتمثل بعقليتي الأم والأب، والثاني مسار الزمن الحاضر الذي يتفاعل مع المتغيرات المستجدة، ويتمثل بعقليات الأبناء (مازن وعاصم وريم). كما يلحظ وجود تلميح إلى حركة الزمن في المستقبل، وهو ما تلمح له بعض العلامات التي تخللت النص هنا وهناك، مشيرة إلى أنه مستقبل يولد مقتولا، بدلالة رمزي الطفل المفقود (يونس)، والأرنب المطعون الذي يحمله (شمشون) (ينظر: 29 - 30، 47، 71، 98 - 99، 132، 134، 138 - 143).

ومن المفيد التنويه إلى وجود عدة تناصات في حركة المسرحية العامة: أولها التناص بين حادثة فقدان (ريم) لأبنها (يونس) واحتفاظها بصرة ملابسها عند فرارها من جنود الاحتلال، مع حادثة نسيان زوجة العمدة لأبنها الرضيع واهتمامها بصندوق ملابسها وزينتها عند فرارها من القرية أثناء الهجوم عليها، وهو ما يرد في مسرحية (دائرة الطباشير القوقازية) لبرتولد بريشت.[5] والتناص الثاني ما تشير إليه صورة الغراب الأسود الذي يحوم فوق الرؤوس مع صورة طائر العُقاب في مسرحية (الأجداد يزدادون ضراوة) التي مر تحليلها آنفا، [6]

فضلا عن تكرار صورة المرأة وتحولاتها (امرأة – عرافة – مومس – مجنونة – مناضلة) في مسرحيات (معين بسيسو) الأخرى، أمثال (مأساة جيفارا) و(ثورة الزنج)[7].

ويرى البحث أن التناص الرابع بين عنوان المسرحية (شمشون ودليلة) ومحتواها يحمل مفارقة مزدوجة، فشخصية (شمشون) الواردة في المسرحية ترمز إلى السفاح الدموي (موشي دايان)، وهذا ما يعطي دلالة مغايرة لأسم البطل الجبار (شمشون) الذي أرتبط أسمه بمعاني البطولة والرجولة ومناصرة الحق، وكذا الحال بالنسبة لأسم (دليلة) اليهودية التي أرتبط أسمها بمعاني المكر والخديعة، في حين جعلتها المسرحية دالا على شخصية (ريم) الفدائية والعرافة والمناضلة، وبالتالي فأنها قلبت الدلالات رأسا على عقب؛ فأظهرت البطل سفاحا، والماكرة مناضلة.

4- مسرحية (مسافر ليل) – صلاح عبد الصبور – مصر[8]:

مسرحية رمزية من فصل واحد؛ تجري أحداثها في منظر واحد، وفي زمن محدود جدا، يبدأ بعد منتصف الليل ولا يستمر أكثر من زمن الأحداث نفسها، التي لا تزيد عن لقاء عامل التذاكر بأحد ركاب القطار، ولربما تبدو العلامات الأنفة تشير – للوهلة الأولى – إلى مسرحية ذات حبكة أحادية، غير أن الفحص المتأمل وجد أن السمة المهيمنة في هذه المسرحية هي السمة الرمزية، ما جعل البحث يضم بناءها الحبكي إلى نمط (حبكتي التوازي). إذ وجد البحث أن هذا البناء يشتمل على حبكتين متوازيتين، الأولى تخص المستوى الخارجي/المادي، وتتعلق بما يجري من حركة أحداث مادية قطباها الفاعلان هما عامل التذاكر والراكب، أما الحبكة الثانية فأنها تخص المستوى الداخلي/الذهني وهي التي تفصح عن كشف المسافة بين الإرادة الحرة والإرادة المستلبة.

أفتقد البناء الحبكي في هذه المسرحية إلى صراع واضح لأن المهيمن في وضعيته الأساسية تمثل بقوة مسيطرة واحدة، دون وجود ما يقابلها من إرادة أو قوة مضادة لها، ما أدى إلى عدم وجود تقاطع جدي بين الإرادات، غير أن حركة المسرحية العامة أظهرت قدرا كبيرا من التوتر والترقب مبعثهما جملة الأسرار الغامضة وكثرة الرموز التي توقظ ذهنية المتلقي وتجعله منتبها لفك شفرات النص وكشف دلالات

رموزه، وقد استغنت حركة الحبكة عن أزمة التصعيد واختزلت أزمة التعقيد في نقطة العقدة فقط (ينظر: 322)، لتقفز سريعا إلى أزمة ذروة سريعة، تفجر نقطة الذروة المتمثلة بالفاجعة المأساوية التي يتم بها طعن الراكب وقتله دون اقترافه لأي ذنب يذكر(ينظر: 328 – 334).

أن القوة المهيمنة التي بسطت نفوذها في حبكة هذه المسرحية؛ هي حركة شخصية (عامل التذاكر)، حيث مارست ضغوطا على حركة الفعل وحركة الشخصيات الأخرى؛ بل أنها كانت الموجه الأساس لمسار خطوط الحبكة كلها، فتحكمت بحركة الزمن، وطغت في هيمنتها حتى على حركة الفكرة ووجهتها الوجهة التي تريدها، ساعدها في ذلك وجود وضعية أساسية تسندها وتزيد من هيمنتها، وقد شهدت حركة هذا الشخصية تحولات كثيرة من عامل تذاكر إلى الأسكندر ومن الأسكندر إلى زهوان، ومنه إلى شخصية المحقق ← شرطي أمريكي ← عشري السترة ← حاكم الوادي ← الجلاد.

أما حركة الفعل فقد جاءت مستقيمة مباشرة وقصيرة؛ لا تشتمل إلا على نقاط قليلة هي: لقاء عامل التذاكر بالراكب، التصريح بسرقة هوية الآله وقتله، اتهام الراكب بجريمة القتل، قتل الراكب. وقد اشتملت حركة الفعل على جانبين مادي/حركي تمثل بالأحداث أنفة الذكر، وداخلي/ذهني تمثل باستلاب الإرادة، ونظرا لتكثيف الفعل واختزاله، فقد جاءت حركة الزمن محدودة وقصيرة جدا، كثفت نفسها بزمن عرض الأحداث، و لم يصرح بهذه الحركة علنا؛ بل جاءت مختفية تحت السطح، يمكن تلمسها والإحساس بضغوطها من خلال الأحداث السريعة المتلاحقة، وما يغلفها من جو خانق متوتر.

ويلاحظ أن شخصية (الراوي) شكلت قطبا مهما من أقطاب الوضعية الأساسية، فقد تعددت وظائفها ومهامها في حركة المسرحية عموما، فهي تارة تؤدي دور راوٍ يسرد الأحداث، وتارة ثانية يؤدي دور معلق متهكم ساخر، وثالثة يؤدي دور شخصية مشاركة في أحداث المسرحية يكشف بعض أسرارها ويفسر بعض ظواهرها الغريبة، وهي في كل الأحوال تؤدي دور الشخصية الأكثر وعيا في مجتمع المسرحية؛ التي تتكفل بمهام الشاهد والرقيب على كل شيء، وربما تلمح إلى شخصية المؤلف نفسه.

ونظرا لقصر المسرحية وتقارب نقاطها الساخنة، وجوها المتوتر وأحداثها المتلاحقة، فأن حركتها العامة تميزت بالشد والتوتر والتكثيف، لذا لم يجد فيها البحث ماهو فائض عن الحاجة.

- **خلاصة تقييم نمط حبكتي التوازي:**

1- إن عدم تمكن بعض المؤلفين العرب من الحفاظ على سير حبكتي المسرحية الرمزية بصورة متوازية حتى النهاية، أدى إلى التقاء حركتيهما أو تقاطعهما أو أصطدامها في مواضع معينة، ما جعل تلك المسرحيات تميل إلى الترميز أكثر من ميلها إلى الرمزية في حالات الالتقاء، أو ميلها إلى التسطيح والمباشرة في حالات التقاطع، أو تفجيرها لنقاط ساخنة عالية التوتر تسفر عن مشاهد مأساوية فاجعة أو لحظات ميلودرامية تتسم بالمبالغة في حالات التصادم، ما يخرج المسرحية عن طبيعتها الرمزية، ويضفي عليها سمات هي غريبة عنها.

2- ظهر في أغلب المسرحيات العربية الرمزية؛ الاستعانة بوسائل فنية مستعارة من أنماط مسرحية بعيدة الصلة بالمسرحية الرمزية، ومن هذه الوسائل: السرد والوصف والأخبار والخطاب المباشر، وهي وسائل تستخدمها المسرحيات الملحمية، ووسائل مثل الوثائق والشرائح الفيلمية والصور الفوتوغرافية والإحصائيات والأرقام وهي من الوسائل المعتمدة في المسرحيات التسجيلية، وقد أدت الاستعانة بالوسائل الأنفة إلى أفساد الدلالات العميقة التي تحملها الرموز الواردة في المسرحيات، بل أدت إلى تسطيحها وإحالتها أحيانا إلى دعاية سياسية أو اجتماعية، فضلا عما خلفته تلك الوسائل من أرباك في البناء الحبكي لتلك المسرحيات، وصعوبة في تلقي مضامنها الحقيقية.

3- عمد بعض المؤلفين إلى تبسيط الرمز أو تفسيره أو فضحه داخل سياق النص، في محاولة لإزالة غموض الرمز وتقريبه للمتلقي البسيط، ما أثر على حركة الفكرة أو حركة الفعل؛ فأفقدهما المستوى الذهني، وجعلهما يعتمدان المستوى المادي المباشر، وهذا ما أسهم في قطع حركة المستوى الذهني، فضلا عن أفراغه الرمز من سماته الجمالية والفكرية.

4- ظهر في أغلب المسرحيات العربية الرمزية كثرة التحولات التي تجري في حركة الشخصيات، وقد أسهم ذلك في زيادة غموض الرمز وإشغال المتلقي في متابعة تلك التحولات وتفسيرها، ما يصرفه عن تأويل الرموز الأساسية وإهمال متابعة خطوط الحركة الأخرى.

5- من الملاحظات التي تسجل لفائدة المسرحيات الرمزية العربية التي انتظمت حبكتها في نمط حبكتي التوازي؛ أنها شهدت فوائض قليلة نسبيا، مقارنة بالفوائض التي يمكن أن تظهر في أنماط أخرى.

ثانياً: نماذج نمط الحبكات المتداخلة:

1- مسرحية (محاكمة الرجل الذي لم يحارب) - ممدوح عدوان - سوريا:[9]

تتكون المسرحية من فصلين يمتد الأول بين (ص: 5 - 42)، والثاني يمتد بين (ص: 43 - 74). حيث يبدأ الفصل الأول بوضعية استهلال للحبكة الإطار، تتضمن خطابا مباشرا، يلقيه حاجب المحكمة على المتلقين، يشتمل سردا ورواية وشرحا للجو العام والخلفية التاريخية المحيطة بالأحداث، وتعريفا مكثفا بشخصيته هو، وشخصية المتهم الماثل في قفص الاتهام (ينظر: 7 - 14).

تظهر نقطة انطلاق الحبكة الإطار؛ عندما يعلن (القاضي) عن بدء المحاكمة التي تتضمن دعوى قضائية واحدة؛ هي الدعوى التي أقامها الحق العام على المدعى عليه (أبو الشكر العدناني) (ينظر: 10)، أما الوضعية الأساسية للحبكة الإطار؛ فأنها تبدأ بالتشكل مع بداية المسرحية وتتكامل عناصرها؛ بعد أن يقوم كل من (القاضي والمحامي والنائب العام) ببيان لائحة الاتهام (ينظر: 7 - 14).

أما حركة الحبكة الداخلية فأنها بدأت قبل بداية المحاكمة؛ أي قبل بداية الحبكة الإطار؛ ذلك لأن وضعيتها تتمثل بغزو هولاكو لبغداد، ونقطة انطلاقها تتمثل بفقدان (أبي الشكر العدناني) لسيفه قبل بدء الحرب؛ وبالتالي عدم مشاركته بتلك الحرب، أما الوضعية الأساسية للحبكة الداخلية فتتمثل بما جرى لـ (أبي الشكر العدناني) بعد أضاعته للسيف، وكل هذا يشير إليه النائب العام أثناء مرافعته:

((النائب العام: لقد أخذ سيفا حين قامت لجنة حماية الأرض في بغداد بتوزيع السلاح على المواطنين، لكن لا أحد يدري ماذا فعل به، وإن كانا نخمن أنه باعه)) (ص: 11).

إن أول انتقال تشهده المسرحية من الحبكة الإطار إلى الحبكة الداخلية هو ذلك الانتقال الذي يحدث في حركة الزمن من مستوى الزمن الحاضر(حاضر المحاكمة) إلى مستوى الزمن الماضي (ماضي الأحداث)، الذي يتم على إثر استدعاء (القاضي) لأثنين من أصدقاء المتهم، هما (عبد الله بن عبد ربه، وأبو سليم الحلواني) للإدلاء بشاهدتيهما (ينظر: 14).حيث تُظهر الأنتقالة تثبيتا لأول أركان الوضعية الأساسية، وذلك أثناء لقاء (أبي سليم وعبد الله) بـ (أبي الشكر) متسائلين عن أسباب الحزن البادية علاماته عليه، فيجيبهما:

((أبو الشكر: خير؟ من أين الخير؟ هل تريدان مني أن أرقص طربا)) (ص: 15).

ليجري بعدها شرح لجوانب الوضعية الأساسية الخاصة بالحبكة الداخلية، التي تدخل حركتها أزمة التصعيد بدخول (سليم) هاربا من الحرب وأخبارهم عن خسارة الجيش للمعركة؛ ليخرج (أبا الشكر) غاضبا لسماعه هذه الأخبار(ينظر: 15 – 17)، وتصل أزمة التصعيد أقصى توتر لها حين يعلن (سليم) عن مقتل (عبد الشكور) أبن (أبي الشكر)، وهنا يحدث قطع في حركة الحبكة الداخلية وانتقال إلى حركة الحبكة الإطار (ينظر: 18 – 19)، ويتضمن هذا الانتقال الجديد؛ ظهور أزمة تصعيد مماثلة في الحبكة الإطار تشهدها المحكمة؛ وذلك عندما يهدد (القاضي) الشاهد الثالث (سليم) محذرا إياه من الكذب، وحدوث أزمة التصعيد هذه؛ يعني أن الحبكة الإطار تتدفق في حركتها ونموها على نحو مماثل لتدفق ونمو الحركة في الحبكة الداخلية (ينظر: 19 – 21). يعقب ذلك انتقال إلى الحبكة الداخلية يلحظ فيه بيان للصراع النفسي الذي عانى منه (أبو الشكر)، طرفاه رغبته الشديدة للمشاركة في القتال، في مقابل عدم قدرته على تعلم الضرب بالسيف، ما يفصح عن مشكلة الشخصية الرئيسة وهي عدم قدرتها على مواجهة العدو، ما يعد ركنا أساسيا من أركان الوضعية الأساسية للحبكة الداخلية، والحبكة الإطار على حد سواء (ينظر: 21 – 24).

وبقطع لتدفق الحبكة الداخلية يتم الانتقال إلى الحبكة الإطار – مرة أخرى – حيث تتضح فيه حقيقة شخصية (سليم) الذي كان يعمل في (الشرطة السرية)؛ ما يوحي بأنه كان وراء الوشاية التي راح ضحيتها (أبـــي الشكر)، وهو مـــا يولـــد تصعيدا للتوتر في حركة الحبكة الإطار (ينظر: 24 – 25). يتلو ذلك عودة للحبكة الداخلية التي تشهد حركتها تصعيدا جديدا؛ يتجلى فيه موقف (أبـــي الشكر) من الحياة؛ الذي يأتي بصورة حركة داخلية (نفسية) تحتدم داخل الشخصية، لتقفز أزمة التصعيد إلى نقطة العقدة مباشرة، حيث يظهر تصـــادم واضـــح بـــين العقبـــات والأهداف داخل الشخصية نفسها:

((أبو الشكر:... بغتة يصبح في يدي سيف، وتحت هذا السيف وطن، وأنـــا مسؤول عنه وعن

حمايته، كيف سأحميه، مسؤولية كبرى لم أتعلم حملها، إنها ستكسر ظهري)) (ص: 26). عند ظهور نقطة العقدة، تقطع الحبكة الداخلية حركتها، لتنتقل الحركة إلى الحبكة الإطار التي لازالت تشهد مزيدا من التصعيد على إثر التقاطع الحاصل في الإرادات بين محامي الدفاع والنائب العام (ينظر: 26 – 27)، تعقبـــه انتقـــالات عديدة بين الحبكتين تشهد تقاطعات في الإرادات مسببة مزيدا من الصـــراع بـــين الشخصيات سواء على صعيد الحبكة الإطار أو الحبكة الداخلية (ينظر: 27 – 33)، لتنهض – بوضوح – أزمة التعقيد في الحبكة الداخلية، خلال مشهدين متتـــاليين، الأول بين مجندين هاربين؛ فقد أحدهما سيفه أثناء هروبه، وهو يحاول الحصول على سيف بديل عنه بأي شكل من الأشكال خوفا من تعرضه للعقاب، والثاني يجـــري بين هذا المجند وبين (أبـــي الشكر)؛ إذ يجبر الأول الثاني على تسليم ســـيفه إليـــه، بحجة أن المجند هو أكثر حاجة للسلاح أثناء الحرب من الشخص المـــدني (ينظـــر: 33 – 36).

إن الكشف عن حقيقة فقدان سيف (أبـــي الشكر) قســـرا تحـــت ضـــغط التهديد، يعد بمثابة نقطة التحول الكبرى في المسرحية، ويمكـــن أن يشـــكل – في الوقت عينه – نقطة الحل بالنسبة للحبكة الداخلية، التي كانت نقطة انطلاقها هي فقدان السيف، إلا أن المؤلف يجعل من هذا الكشف ظرفا لإضافة تعقيد جديـــد في حركة الحبكة الداخلية؛ وهي محاولة لا تحمل مبررات كافية لاستمرار حركة هـــذه

الحبكة، ذلك لأن هذه الحبكة بحلول لحظة الكشف تكون قد استوفت إجاباتـ أسئلتها واستنفذت مبررات وجودها، إلا أن المؤلف يعمد العودة إلى الحبكة الإطا ليعرض صداما وأزمة تعقيد مفتعلة؛ داخلا في امتداد جانبي لا يضيف للقضـ شيئا(ينظر: 37 – 40). يعقب ذلك دخول مراسل يحمل أمراً من الحاكـ العسكري يقضي بنقل كافة الهيئات الحكومية وبضمنها هيئة المحكمة من ولاي الموصل – التي تجري فيها وقائع المحكمة – إلى ولاية حمص لدواعٍ تتعلق بالأمن العام؛ بعد تواتر الأخبار عن اقتراب العدو من ولاية الموصل، ما يضيف تعقيد مفتعلا آخر؛ لأنه جاء بظرف خارجي، و لم تنتجه خطوط حركة الحبكة، لينتهي الفصل الأول بخطاب مباشر للجمهور، يمثل كسرا للإيهام غير مستساغ في مسرحية تشكلت بنيتها بصيغة (المسرح داخل مسرح). (ينظر: 41 –42).

يبدأ الفصل الثاني بخطاب استهلالي مباشر إلى الجمهور؛ شكل استطراد خارجيا فائضا؛ قصد المؤلف به شحذ اهتمام المتلقين، وتضمن معلومات مكررة لا تخدم حركة الحبكة(ينظر: 43 – 44)، يعقبه امتداد جانبي يبين صلابة ورسوخ الوضعية الأساسية، وهو فائض بحسب ما يعتقده البحث؛ لأن ما فيه من معلومات تم فهمها مسبقاً.(ينظر: 45 – 46).

يلاحظ أن كسر الإيهام الذي انتهى به الفصل الأول والاستراحة التي أعقبته والفوائض الذي أفتتح بها الفصل الثاني، أسهمت جميعها بخفض حدة التوتر وقضت على كثير من الترقب والاهتمام، ولا تعود الحركة للنهوض والانطلاق إلا بعد الانتقال إلى الحبكة الداخلية، حيث يبين الانتقال الأسباب التي أجبرت (أبا الشكر) للنزوح من بغداد إلى الموصل، وهي أسباب تتعلق بالمحنة التي كانت تعيشها البلاد، فالجيوش الغازية التي كانت تتقدم نحو بغداد، أجبرت المدنيين على النزوح بعيدا عن مناطق الخطر، ومن الطبيعي أن يكون في مقدمة النازحين(أبو الشكر)؛ بسبب طبيعة شخصيته التي جبلت على عدم المواجهة، لذا فأن المحكمة عدت ذلك تهمة أخرى توجه إلى (أبي الشكر) هي أشد جرما من التهمة الأولى (فقدان السيف)؛ لذا فأن المحكمة تتشبث بالتهمة الجديدة، معتبرة أن النزوح عن البلد في وقت الشدة يعني عدم تمسك المواطن ببلده، بل يمكن أن يعد خيانة للبلد، وعليه فأن المؤلف يحاول توجيه نقد ساخر لمؤسسات الدولة التي كانت هي أول من لاذ

بالفرار عندما استشعرت بالخطر؛ في الوقت الذي تحاكم فيه مواطنا مدنيا حاول الحفظ على حياته وحياة أسرته بتهمة خيانة الوطن، وتعزيزا لموقف (أبي الشكر) فأن حركة الحبكة الداخلية تُظهر عناده وإصراره على البقاء في بغداد، لأنه كان الوحيد المتشبث بهذا الموقف بالرغم من خوفه، فهو لم يغادر بغداد، كما فعلت مؤسسات الدولة (ينظر: 49 - 51).

وبانتقال قصير إلى حبكة الإطار يعاد التوتر لهذه الحبكة ثانية بعد أن يتبين جهل (أبي الشكر) بمقتل أبنه؛ إلا أن كشفا جديدا يظهر في حركة الحبكة الداخلية؛ يضيف تعقيدا عليها، وذلك عندما يكشف عن السبب الحقيقي لموت (عبد الشكور) - الابن - إذ يتبين أنه لم يستشهد في المعركة؛ بل أنه قتل تحت وطأة التعذيب في أحد السجون السرية، لا بجريمة عسكرية أو بإمر يتعلق بالحرب، وإنما لأن (عبد الشكور) كان قد خطب ابنة عم له؛ كان يريدها أحد أعضاء الشرطة السرية؛ فدبر تهمة غير معروفة له؛ وأعتقله، ثم قضى عليه أثناء التحقيق. (ينظر: 54). وبعد عدة انتقالات سريعة وقصيرة نوعا ما بين الحبكة الإطار والحبكة الداخلية؛ تكشف الأخيرة عن المبررات الحقيقة التي جعلت (أبا الشكر) يكون شخصية لا تحب المواجهة (ينظر: 64 - 66)، لتزداد أزمة التعقيد في الحبكة الإطار توترا نتيجة ظرف خارجي يتمثل بأمر الحاكم العسكري الذي يقضي بنقل المحكمة من (حمص) إلى (دمشق)، وذلك لاقتراب (هولاكو) من مدينة (حمص). ينظر: 70 -71).

إن التحول الكبير والمهم هو ذلك الذي يحدث في الحبكة الإطار؛ ولعله يعد الحركة الأهم في الفصل الثاني، وهذا التحول يحدث في حركة شخصية (الحاجب)، وذلك بعد ما يضجر من الضغوط المتراكمة عليه، فهو مكلف بحراسة المتهمين ومرافقتهم والحفاظ على حياتهم، الأمر الذي ولد لديه شعورا بأنه سجين مثلهم، وفي حديث له مع المتهم (أبي الشكر) فأنه يكشف عن الشعور المتولد في داخله، لذا يتفق الاثنان على الحرب سوية، وهذا الخرق للوضعية الأساسية يولد أزمة ذروة مفاجئة، تكون نقطة الذروة فيها؛ تلك اللحظة التي يبكي فيها (أبو الشكر) فيحتضنه (الحاجب)(ينظر: 72 - 73)، وتؤدي نقطة الذروة هذه إلى تحول مهم أخر في حركة شخصية (أبي الشكر):

((المتهم (أبو الشكر): في سجني واجهت الموت وحدقت إلى عينيه... لم يكن مخيفا كما كنت

أتصور. سأواجهه هذه المرة في عيون الناس بلا خوف. هيا بنا. هاهي سيوفهم معلقة هنا.. لقد تركوها للزينة (يقصد هيئة المحكمة) وهذا سلاح لنا (يأخذ سيفا معلقا) هيا بنا)) (ص: 74).

أن التحول الذي حدث في حركة الشخصيتين، أدى إلى خلخلة الوضعية الأساسية لكلا الحبكتين، وهو ما يشير إلى السمة الملهاوية لهذه المسرحية؛ ذلك لأن الخرق الذي حدث لم ينسف الوضعية الأساسية تماما؛ بل عمل على زحزحتها فقط.

يتبين من التحليل الآنف، بأن البناء العام للمسرحية يشير بوضوح إلى أمكانية تصنيفها ضمن الصنف الدرامي المسمى (مسرح داخل مسرح)، المسرح الأول تمثله وقائع المحكمة، والمسرح الثاني تمثله وقائع الأحداث، مع ملاحظة أن المسرحية أحاطت نفسها بجو ملهاوي ساخر، ما أضفى عليها شيئا من التدفق والحيوية.

كما يتبين: أن البناء الحبكي للمسرحية؛ ينتظم بنمط (الحبكات المتداخلة)، ففي المسرحية حبكتان اثنتان فقط؛ الأولى هي (حبكة المحاكمة) التي تشكل أطارا للحبكة الداخلية التي هي (حبكة الأحداث)، أما الوسيلة المستخدمة لإحداث التداخل بين الحبكتين؛ فهي وسيلة القطع والانتقال، حيث لوحظ أن حركة الحبكة الإطار تتداخل قسرا مع الحبكة الداخلية بأسلوب القطع المباشر، في حين تتداخل حركة الحبكة الداخلية مع الحبكة الإطار بأسلوب الانتقال الهادئ؛ مكتفية بالإجابة عن السؤال الذي تثيره الحبكة الإطار.

من جهة ثانية فأن المؤلف أستخدم وسائل فنية أخرى مثل كسر الإيهام والخطاب المباشر غير أن تلك الوسائل كانت ضعيفة التأثير على البناء الحبكي، فلم تستطع أن تغير من طبيعته.

أما حركة الفكرة في هذه المسرحية؛ فأنها اعتمدت على تساؤل يحمل في ثناياه الكثير من السخرية مفاده: هل يحق للسلطة التي فرت من الحرب، أن تقاضي رجلا مسالما فر من الحرب اضطرارا؟!. غير أن الحبكة الإطار تنشغل في الفصل الأول؛ بفكرة ضعيفة الصلة بالفكرة الأساس، وهي الفكرة المتعلقة بالسيف المفقود، أما في

الفصل الثاني فأن الحبكة الإطار تمس حركة الفكرة الأساس مسا خارجيا؛ وذلك عند بحثها عن أسباب نزوح الرجل الذي لم يحارب عن وطنه، في حين استطاعت حركة الحبكة الداخلية أن تركز على الفكرة الأساس، ولم تخرج عن نطاقها أطلاقا.

على أن حركة شخصية (أبي الشكر) تعد هي الحركة الحيوية في الحبكة الداخلية، بوصفها الشخصية المحورية فيها، غير أنها كانت ضعيفة التأثير في الحبكة الإطار، إذ تمت مقاطعتها في المرات السبع التي حاولت بها الدفاع عن نفسها في قاعة المحكمة؛ مع أنها تعد صاحبة الشأن الأول في سير المحاكمة؛ وهذه مفارقة ساخرة أخرى تحسب للمؤلف، فالآخرون يتحدثون ويحللون ويبررون تصرفات وسلوك صاحب الشأن، غير أنهم لا يسمحون له مطلقا الحديث عن نفسه أو تبرير تصرفاته وسلوكه، بل يجبرونه على قبول ما تجترحه قرائحهم من تبريرات وتفسيرات؛ لا صلة لها بطبيعته، على أن شخصية (أبا الشكر) كانت على العكس من ذلك في الحبكة الداخلية، فقد ظهرت شخصية نشطة الحركة حيوية في انتقالاتها، منطلقة الحديث معبرة عن أرائها ورغباتها وطموحاتها بشكل واضح. وفيما عدا التحول الذي حدث في شخصيتي (أبي الشكر والحاجب)؛ فأن حركة جميع شخصيات المسرحية الأخرى كانت ثابتة مستقيمة، لم يحدث في أي تطور أو تغيير؛ بل أن تلك الشخصيات لم تتميز بأي ميزات متفردة، وإنما كانت شخصيات نمطية عامة.

ومن الملاحظ في عموم المسرحية؛ أن حركة الفعل جاءت ضعيفة غير نشطة، اعتمدت السرد والتذكر والإخبار؛ ففي الحبكة الإطار، كانت حركة الفعل تسير برتابة، مقتصرة على الأسئلة والأجوبة ودخول الشهود؛ باستثناء تلك الحيوية التي برزت أثناء موقف التحول في حركة الشخصيتين أعلاه، أما حركة الفعل في الحبكة الداخلية فأقتصر نشاطها على مواضع أربعة مهمة هي: اختلاف (أبو الشكر) مع رفيقيه (عبد الله وأبي سليم)، ومحاولات (أبو الشكر) لتعلم المبارزة بالسيف، وإصرار (أبو الشكر) على البقاء في داره بالرغم من محاولات (عبد الله) لإقناعه بالنزوح، وأخيرا خلاف (أبو الشكر) مع زوجته. (ينظر: 14 – 19، 22 – 23، 50 – 53، 58، على التوالي).

إلا أن أكثر حركات البناء الحبكي حيوية، فإنها حركة الزمن التي كانت تنتقل بمرونة وحرية بين الحبكتين، فتارة تتقدم نحو الأمام، وتارة تعود إلى الخلف، ومرة تسرع، وأخرى تبطئ، وهي على العموم كانت تنتقل بين الماضي والحاضر، بحسب متطلبات حركة الفعل وحركة الشخصيات، غير أنها لم تشكل ضغوطا ملحوظة على خطوط الحركة الأخرى، وهي تندرج ضمن ما أسماه البحث حركة (الزمن المتداخل).

أخيرا فأن الفصل الثاني من المسرحية؛ شهد بعض الاستطرادات الخارجية والامتدادات الجانبية؛ التي لم تخدم حركة البناء الحبكي عموما؛ بل جاءت مجرد تكرار لمعلومات وردت في مواضع سابقة؛ لذا يرى البحث أنها كانت فائضة، يمكن الاستغناء عنها، دون أن يؤثر ذلك على البناء العام أو البناء الحبكي للمسرحية، وبحساب الفائض المذكور فقد ظهر أن مجموعه هو (7) صفحات من مجموع صفحات النص البالغ (72) صفحة، ما يشكل 10/1 من حجم النص الكلي للمسرحية، وهو يعد فائض قليل نسبيا.

2- مسرحية (حفلة من أجل 5 حزيران) - سعد الله ونوس - سوريا:[10]

تمثل هذه المسرحية أنموذجا معقدا نسبيا للصنف الدرامي المسمى (مسرح داخل المسرح)، ويلاحظ في أسلوب تأليفها تقاربا مع أسلوب تأليف مسرحية (ست شخصيات تبحث عن مؤلف) للكاتب الايطالي (لويجي بيراندیلو)[11] بخاصة فيما يتعلق بالحبكة الإطار، فهي مسرحية تبحث عن مؤلف يؤلفها ومخرج يخرجها، لكن مؤلف هذه المسرحية لا يكون شخصا بعينه؛ بل مجموعة من المتفرجين منهم مواطنون عاديون وآخرون رسميون، حيث يؤلف هذان الطرفان مسرحيتهم بأنفسهم، وتعتمد المسرحية في نظامها الحبكي على نمط (الحبكات المتداخلة) بصورة كلية، فهي تقدم حبكة إطاراً تتولد داخلها حبكتان داخليتان؛ تكون أحداهما أطارا لخمس حبكات قصيرة تتداخل فيما بينها مشكلة بناءً حبكيا معقداً، يتحول في بعض المواقف إلى فوضى عارمة؛ يصعب السيطرة عليها حتى من كاتب المسرحية نفسه (ينظر نص المسرحية: 6 - 150)، ويتشكل البناء الحبكي في المسرحية على الوجه الأتي:

أ- الحبكة الإطار: وهي (حبكة العرض) التي تمثل الأحداث الجارية على خشبة المسرح وفي صالة المتفرجين، حيث يشترك الجمهور وفرقة الممثلين في عرض أحداثها، وتمتد هذه الحبكة بامتداد نص المسرحية.

ب- الحبكة الداخلية الأولى: وتمثل (حبكة المسرحية التي لم تؤلف بعد) التي تنوي أن تقدمها فرقة (أبو خليل القباني) ويشترك فيها المؤلف والمخرج وفرقة التمثيل فقط وتمتد طوال المسرحية أيضا.

ج- الحبكة الداخلية الثانية: وتمثل (حبكة مدرس الجغرافية العجوز) وهي تخص المدرس العجوز الذي يعترض على كل ما يقال وما يُعرض وينبه إلى أن المشكلة لا تخص فلسطين المحتلة فقط، وإنما تتعلق بكل ما يحتمل احتلاله من أجزاء أخرى من الوطن العربي. (ينظر: 100 - 116).

وفي الوقت نفسه فأن الحبكة الداخلية الأولى تكون هي الأخرى أطارا لثلاث حبكات قصيرة هي:

1- حبكة الجنود: وهي تخص الجنود الذين قاوموا واستشهدوا، وهي حبكة يقترحها مؤلف المسرحية التي لم تؤلف بعد (ينظر: 28 - 36).

2- حبكة أهالي القرية: وهي حبكة تخص أهالي القرية الحدودية الذين عانوا ويلات الحرب، فتركوا أراضيهم وديارهم؛ ليحتلها العدو، وهي حبكة يقترحها مخرج المسرحية التي لم تؤلف بعد.(ينظر: 43 - 65).

3- حبكة الفلاحين (أبو عوف وعبد الرحمن) اللذين كانا يسكنان - حقيقة - في قرية حدودية أثناء قيام الحرب.(ينظر 71 - 92).

أما حركة الفعل فأنها تنشطر كثيرا خلال لحظات التداخل والتقاطع بين الحبكة الإطار والحبكات الداخلية المتعددة، وهي تشهد نشاطا متوترا ملحوظا خلال (حبكة أهالي القرية الحدودية)، وخلال الفوضى التي تحدث في الحبكة الداخلية الأولى، وكذلك في أزمة الذروة والمشهد الأخير.(ينظر: 85 - 116، 142 - 148).

ونظرا لكثرة الشخصيات ونشاطها جميعها؛ بات من العسير تمييز حركة شخصية محورية ما، غير أن بالإمكان الإشارة إلى وجود نمو مضطرد في حركة بعض الشخصيات مثل (الشاب عبد الله من أهالي القرية، وأبو فرج، وعبد الرحمن،

ومدرس الجغرافية العجوز)، بل يلاحظ أن حركة الشخصية الأخيرة، تعد من أكثر الحركات حيوية وفاعلية لما تضمنته من نشاط على المستويين المادي والنفسي، في حين لم يحدث أي تطور أو تغير ملحوظ في حركة الشخصيات الأخرى.

أما أهم الحركات تأثيرا، فهي حركة الزمن التي لوحظ نشاطها المهيمن والضاغط - في الوقت نفسه - على بقية الحركات، وظهر تأثيرها وهيمنتها منذ اللحظة الأولى لبداية المسرحية وحتى نهايتها، فكل أحداث الحبكات كانت تنطلق بعد تاريخ يمثل هزيمة لكل الشخصيات، كما تميزت حركة الزمن بمرونتها العالية، وتبين ذلك من خلال حركتها الارتدادية المستمرة بين الزمن الماضي والزمن الحاضر.

وكان واضحا في حركة الحبكات عموما اعتمادها وسيلتي التداخل والتقاطع بين مستويات ثنائيتي (الوهم/الحقيقة) و(الفن/الحياة)، غير أن ما يلاحظ على حركة المسرحية العامة - وبخاصة في نصفها الثاني - كثرة الامتدادات الجانبية والخطابات التحريضية المباشرة والمناقشات والجدل الفكري المجرد، وهي عوامل أضعفت من البناء الدرامي لأنها جاءت واهنة الصلة بالبناء الحبكي، لذا يمكن القول بان حركة المسرحية العامة بدأت درامية، وانتهت خطابية مباشرة.

3- مسرحية (الخرابة) - يوسف العاني - العراق[12]:

يظهر في هذه المسرحية خليط من السمات الدرامية والوسائل الفنية التي تستخدم في أصناف درامية مختلفة، فهناك بعض السمات التسجيلية والوثائقية تتمثل بالمعرض الوثائقي الموجود في صالة انتظار المسرح، وهو ما ينوه عنه النص صراحة (ينظر: نص المسرحية 397 - 398)، وهناك استعانة ببعض الوسائل الفنية التي تستخدمها المسرحيات الملحمية مثل: وسائل كسر الإيهام (من لافتات وحزم ضوئية تسلط على وجوه بعض المتفرجين، واختراق لصفوف المتفرجين، وخطابات مباشرة)(ينظر: 397 - 398، 399). إضافة إلى الاستعانة ببعض وسائل التغريب منها: الخروج عن المألوف، واستخدام الدمى والأقنعة، واستحضار الشخصيات التاريخية، فضلا عن ظهور بعض المستويات التعبيرية التي يصل بعضها إلى مستوى الترميز مثل حركة شخصيات (الأول والثاني والثالث والرابع)، فهي تعد وجوها

متعددة لشخصية واحدة، مع ملاحظة تخاطب تلك الشخصيات بحوار تلغرافي سريع.

كل ما تقدم تسبب بظهور تناقض كبير بين البناء المسرحي العام الذي يشتمل على السمات المختلفة المذكورة، وبين البناء الحبكي الذي يوحي بوجود حبكة خارجية تشكل إطارا لحبكات صغيرة تتولد داخلها مثل (حبكة لعيبي وسكينة)، (وحبكة غنية وحساني)(ينظر: 429 - 433، 441 - 445، 452 - 460)، كما يلاحظ أن الحبكة الإطار ولدت امتدادات جانبية لم تستطع أن تشكل حبكات متكاملة، لكنها كانت امتدادات مؤثرة في البناء الحبكي للمسرحية مثل (مشهد نجم البقال، مشهد الأم الفلسطينية ومجموعة الفدائيين، مشهد الأم الفيتنامية) (ينظر: 423 - 474، 470 - 474)، يضاف إلى ذلك وجود استطرادات خارجية كان تأثيرها أقل من الامتدادات السابقة من ذلك خطبة بروتس، ومشهد جلجامش وعشتروت (ينظر: 435، 464 - 467)، والقصائد الشعرية: لبوشكين، وعبد الله كوران، وبابلو نيرودا، ومعروف الرصافي (ينظر: 426 - 427).

تمتد الوضعية الأستهلالية في هذه المسرحية ابتداءً من المقدمة التي تضم تعريفا بـ (الخرابة) وساكنيها وتنتهي بعد بداية الجزء الأول بقليل (ينظر: 397 - 408)، أما الوضعية الأساسية فأنها تبدأ من دخول المتفرجين إلى صالة الانتظار أي قبل بداية المسرحية وتتكامل مع حدوث أول اصطدام بين عالم (الخرابة) والعالم الخارجي، حيث يشكل هذا الاصطدام نقطة انطلاق حركة خطوط المسرحية، وتحديدا عندما يصرخ (الثالث) بكلمة (غلط) (ينظر: 408).

أما أزمة التصعيد فأنها تنهض نتيجة لتقاطع الإرادات بين (الواحد) و(الثلاثة)، وما يتبع ذلك من امتدادات خارجية تؤكد أرادة (الثلاثة)، مضاف إلى ذلك ما ينتجه التقاطع بين الحبكة الإطار وحبكة (لعيبي وسكينة) (ينظر: 409 - 433)، في حين تتشكل أزمة التعقيد من تقاطع حبكة (غنية وحساني) مع الحبكة الإطار، لتقفز حركة البناء الحبكي إلى أزمة الذروة، عندما يكشف النقاب عن سر شخصية (الثالث)الذي كان وراء فقدان (غنية) لعفافها وجنون (حساني) (ينظر: 441 - 445)، أما هبوط (المحامية) من أعلى المسرح وما يعقبه من مشاهد للأم الفلسطينية

ومجموعة الفدائيين والأم الفيتنامية، فأنها تدخل ضمن أزمة التعقيد أيضا(ينظر: 460 - 477).

يلاحظ أن التصاعد المتوتر الذي رافق المشاهد أعلاه جاء على وفق مبدأ التراكم الذهني وليس على مبدأ النمو، الأمر الذي لا يجعل أزمة الذروة تصل إلى أقصى مدى لها، إذ أنها تقطع عند نهاية الجزء دون أن تصل إلى نقطة ذروة واضحة.(ينظر: 445).

إن حركة الفكرة في هذه المسرحية تقوم على مفارقة ساخرة يحدثها وجود عالم (الخرابة) وسط عالم متحضر، فبالرغم مما توحيه (الخرابة) من معاني التهدم والخراب، غير أنها تكون الوحيدة التي تحافظ على قيم الصدق والنقاء والسلام، في حين أن العالم المتحضر الذي يفترض أن يكون راعيا للقيم أعلاه يظهر على النقيض من ذلك؛ حيث تهيمن عليه أفعال الكذب والجريمة والخداع.

ونظرا للتعارض أعلاه فقد جاءت حركة الفعل نشطة فعالة في الحبكات الداخلية والاستطرادات الجانبية، غير أنها كانت أقل فعالية في الحبكة الإطار، على أنها تشهد أقصى فاعليتها في النقاط التي تتقاطع فيها الحبكات الداخلية مع الحبكة الإطار. على أن حركة الشخصيات بدت حركة ثابتة مستقيمة لم تشهد أي تغيرات أو تطورات؛ إلا في المواقف التي تنتقل فيها الشخصيات من عالم الحقيقة إلى عالم الوهم، مثال ذلك عندما يتحول (الثالث) إلى شخصية (حساني)، و(الأول) إلى شخصية (نجم البقال) ثم إلى (جلجامش)، وغيرها من التحولات الأخرى. على أن حركة الزمن جاءت حرة في تنقلاتها بين مستويات زمنية وتاريخية متعددة، مع أنها كانت تبدأ وتعود دائما إلى مستوى الزمن الحاضر، متبعة في حركتها نظام الزمن المتداخل.

4- مسرحية (الزير سالم) - الفريد فرج - مصر[13]:

إن السمة المهيمنة الأولى على البناء الحبكي لهذه المسرحية؛ هي تداخل المستويات الزمنية، حيث تنشط حركة الزمن على مدار المسرحية متنقلة بين عدة مستويات تاريخية تتداخل مع بعضها بمرونة عالية. فالحبكة الإطار يشكلها سؤال تتطلب أجابته استدعاءً لمستويات زمنية مختلفة، وهذا السؤال يأتي على لسان

(هجرس) حول ما خفي من أسرار العداء بين قبيلتي (بكر) و(تغلب) (ينظر: 16). وتضم الحبكة الإطار حبكة داخلية تبين أسباب العداء المذكور أبتداءً من زواج (كليب) بـ (جليلة) وأنتهاءً بتسيد (هجرس) لأمر القبيلتين، ولا تظهر حركة الحبكة الداخلية بحسب تسلسل الأحداث تاريخيا، بل إنها تنتظم على وفق الأسئلة التي تثيرها الحبكة الإطار(ينظر: 25 – 173)، حيث تولد الحبكة الداخلية خمس حبكات أخرى داخلها، اثنتان منها ثانويتان ضعيفتا الصلة بها هما (حبكة الزير سالم والأسد، وحبكة الزير سالم والجنية)؛ إذ يمكن عدهما فائضتين، لأنهما لا يشكلان أهمية في البناء الحبكي العام، مع أن المؤلف حاول أن يقدمهما على شكل مشهدين تمثليين تخللهما بعض السرد(ينظر: 27 – 29)، أما الحبكات الثلاث الأخرى فتعد حبكات مهمة مؤثرة؛ فالأولى تخص ما جرى من خلاف بعد مقتل(كليب) والثانية تخص علاقة (جساس) بقومه والثالثة تتعلق بولادة (هجرس) وإخفاءه عن أعمامه وأخواله، حيث يشكل التقاطع والتداخل بين هذه الحبكات الحركة الأساسية لمجموع البناء الحبكي، وهو ما يمكن عده السمة المهيمنة الثانية في هذه المسرحية.

يلاحظ أن المسرحية شهدت نشاطا حيويا لحركة الشخصيات وحركة الفعل، قادتهما حركة الزمن، ويلاحظ أن هناك متغيرات وتطورات في جميع شخصيات المسرحية بلا استثناء، وعدا الاستطرادين الجانبين فأن حركة الفعل حافظت على نشاطها سواء في الحبكة الإطار التي كانت تتحرك على وفق الأسئلة المثارة، أو حركتها في الحبكات الداخلية التي كانت تحاول الإجابة على أسئلة الحبكة الإطار، ومع ما يبدو – للوهلة الأولى – من بعض الغموض في تداخل وتولد الحبكات الخمس داخل الحبكة الداخلية، غير أنه سرعان ما يبدو مفهوما ويمتلك مبرراته، ليبدو سياقا واضحا لا لبس فيه.

5- مسرحية (الملك هو الملك) – سعد الله ونوس – سوريا[14]:

أعتمد البناء الحبكي لهذه المسرحية كليا؛ على ثنائية (الوهم/الحقيقة)، من خلال هيمنة لعبة التنكر على أغلب مشاهدها، ويتضح في معظم مناظر المسرحية وفواصلها تناصات كثيرة مع مسرحية (هنري الرابع) للكاتب الايطالي (لويجي بيراندیلو)[15].

تدور الحبكة الإطار لمسرحية (الملك هو الملك) حول ملك ضجر مما يقدم له من ألعاب، فأراد أن يرفه عن نفسه بلعبة شرسة؛ فيتنكر هو ووزيره، ويتجولان في الشوارع والحارات ليختار رجلا متبطلا يسكره بالتعاون مع وزيره، وينقله سرا إلى قصره، ثم يوهمه بأنه هو الملك، إلا أن اللعبة تنقلب ضد الملك الحقيقي عندما تنقلب اللعبة ضده؛ وذلك بعد أن تؤمن الحاشية بأن الملك المزيف هو الملك الحقيقي، وتتنكر له حتى زوجته، مثلما يتنكر الملك المزيف هو الأخر لعائلته الحقيقية، ومن هنا فأن الحبكة الداخلية تدور حول متابعة اللعبة الشرسة التي يتخلى فيها الملك عن ملكه، لينقلب فيها الزيف إلى حقيقة، وتنقلب الحقيقة إلى زيف يغير مصائر الشخصيات (ينظر: 24 – 126)، وإضافة إلى هذه الحبكة الداخلية، تتولد داخل الحبكة الإطار؛ حبكات فرعية داخلية تعد أقل أهمية هي: حبكة (بيت أبي عزة) وحبكة (عبيد وزاهد) وحبكة (عزة وعرقوب).

إن ما يجمع تلك الحبكات هو انضواؤها تحت حركة فكرة أساس تتمثل في احتمالية وجود الحقيقة خلف ستار الزيف، وإمكانية أن يصبح الوهم حقيقة، وأن تصبح الحقيقة مجرد ضرب من الأوهام، وعليه فأن خطوط الحركة الأخرى (الزمن، الشخصيات، الفعل) تعمل على تجسيد تلك الفكرة وتخدم أغراضها، وعليه فأن حركة الفكرة تعد المهيمنة الثانية في هذه المسرحية، وفي محاولة من المؤلف التأكيد على أهمية فكرته فأنه يستعين ببعض الوسائل الملحمية مثل: اليافطات التي ترفع في مفتتح كل منظر وفاصل، والأغاني التعبيرية الموحية، فضلا عن أبرازه لإمكانية التغيير والعيش في مدينة فاضلة.(ينظر: 20 وما بعدها).

ومن المفيد الذكر أن المؤلف (سعد الله ونوس) حاول الإفادة من نمط (المسرح داخل مسرح) في أكثر من مسرحية، إذ نجد هذه الإفادة في نص مسرحية (**سهرة مع أبي خليل القباني**)؛ حيث يركز في هذا النص على ثنائية (الفن/الحياة)، وهي الثنائية الأخرى المعتمدة في النمط الدرامي المذكور أعلاه، من خلال وضعه لجوق تمثيلي يشكله (أبو خليل القباني) وسط مقهى شعبية يتدرب فيها على تقديم مسرحية (قوت القلوب وهارون الرشيد)، حيث يضع المؤلف (الفن) وسط (الحياة) ويحاول من خلال التداخل بينهما التقارب مع النمط المذكور.[15]

6- مسرحية (فاوست والأميرة الصلعاء) - عبد الكريم برشيد - المغرب[16]:

يعتمد البناء الحبكي في هذه المسرحية على التعامل مع ثنائيتي (الوهم/الحقيقة) و(الفن/الحياة) بشكل متوازن، حيث يلاحظ أن التداخل بين هاتين الثنائيتين هو الذي يشكل جميع النقاط الساخنة في سيرورة خطوط الحبكة.

وتتمثل الحبكة الإطار في الدعوة التي يوجهها (الخياط) إلى رواد السوق، في حين تتمثل الحبكة الداخلية بحركة رواد السوق بعد التنكر، وهذه الحبكة الداخلية - التي يطلق عليها البحث تسمية (حبكة التنكر) - تسير بمستويين حركيين الأول مادي تمثله علاقة (فاوست) ببقية الأشخاص المتنكرين (مياسة والزئبق والحمال والشحاذ والإمبراطور)، والمستوى الثاني هو مستوى ذهني تمثله علاقة (فاوست)بـ (الشيطان)(ينظر: 201 - 233)، وهي في الوقت نفسه تولد ثلاثة حبكات ثانوية هي الحبكات التي يكون محورها شخصيات (الحمال، الشحاذ، الإمبراطور).

يلاحظ أن الحبكة الإطار(حبكة السوق) تشكل عبئا ثقيلا على البناء الحبكي العام للمسرحية؛ ويمكن الاستغناء عنها، والاستعاضة عنها بـ (حبكة التنكر)؛ التي يمكن أن تصلح حبكة تؤطر الحبكات الثانوية المذكورة في أعلاه، وحجة البحث في ذلك: أن (حبكة السوق) تظهر وتختفي بسرعة في بداية المسرحية، ولا تعود للظهور ثانية إلا في نهايتها؛ أضف إلى ذلك فأن مستويات الحركة في (حبكة التنكر) استطاعت أن تحقق تقاطعات وتداخلات فيما بينها من جهة وبينها وبين مستويات حركة الحبكات الثانوية التي تولدت داخلها، واستطاعت أن تحقق أزمات تصعيد وتعقيد وذروة واضحة، في حين أن مثل تلك التداخلات والتقاطعات مع (حبكة السوق)، ما يجعل الأخيرة إطارا ثقيلا لا نفع فيه، أما ما يتعلق بالتمييز بين ماهو تنكري وما هو حقيقي، فيمكن تلمسه من خلال السياق العام لحركة الحبكات.(ينظر: 208، 209 - 210، 215 على التوالي).

ويلاحظ - من جهة أخرى - أن الحركة العامة للمسرحية استعانت ببعض الوسائل الفنية الملحمية مثل (الجوقة والسرد والأقنعة) التي بدت لصيقة عليها، واشتملت على كثير من الاستطرادات الجانبية والمساجلات الفكرية والفلسفية

والمناجيات الفردية التي لا تخدم حركة البناء الحبكي، ما شكل أعباءً أضافية أخرى على حركتها العامة، وأدى إلى جعل إيقاع المسرحية يبدو بطيئا مترهلا.

7- مسرحية (لعبة السلطان والوزير) - البوصيري عبد الله - المغرب[17]:

تتكون هذه المسرحية من استهلال وثلاثة مشاهد أطلق عليها المؤلف تسمية الأحداث (الحدث الأول والحدث الثاني والحدث الثالث).

يعتمد البناء الحبكي في (الحدث الأول) على التداخل بين ثنائية (الفن/الحياة) التي تتضح من خلال العلاقة بين اللعبة الشعبية والتمثيل، وبين ثنائية (الوهم/الحقيقة) التي تتضح من خلال توهم الأشخاص الواقعية بأدوارها التي تمثلها وأيمانها بها وتعاملها مع تلك الأدوار على أنها تمثل حقيقة شخصياتها. لذا تشكل ممارسة الأصدقاء للعبة (السلطان والوزير) حبكة إطارا في الاستهلال و(الحدث الأول).(ينظر: 260 - 268). غير أنه وأبتداءً من (الحدث الثاني) فأن نظام الحبكة يتحول إلى نمطين هما نمط التداخل ونمط التوازي؛ حيث تولد الحبكة الداخلية (حبكة التوهم) حبكتين متوازيتين: الأولى خارجية تتمثل بحركة مجموعة الأصدقاء ومجموعة العمال ومجموعة حاشية (السلطان المزيف) والثانية تكون داخلية ذهنية تتمثل بالإحالات الرمزية لمجموعة الأصدقاء التي تحيل إلى الشباب المثقف الذي لا يمتلك شيئا غير وعيه وثقافته، لذا تراه يدفن أحلامه وأرادته في لعبة وهمية هربا ونسيانا للواقع، أما العمال فهم يحيلون إلى الإرادة القادرة على إحداث التغيير؛ إلا أن هذه الإرادة بحاجة إلى وعي منظم وثقافة عالية، في حين تحيل حاشية السلطان إلى معاني السلطات التعسفية التي تقمع كل تطلعات التغيير والتطور.(ينظر: 268 - 280).

ويلاحظ وأبتداءً من (الحدث الثاني) أيضا؛ أن حركة البناء الحبكي تتعرض إلى تعقيدات كثيرة تضيع فيها مواضع النقاط الساخنة والأزمات؛ وذلك لكثرة الانتقال في أربع مستويات للحركة (مستويا التداخل ومستويا التوازي)، مما يؤدي إلى ضياع حركة الفكرة بل غيابها، وذلك لظهور خليط غير متجانس بين نظامين حبكيين مختلفين من حيث البناء والتأثير هما نمط (الحبكات المتداخلة) ونمط (حبكتا التوازي).

• **خلاصة تقييم نمط الحبكات المتداخلة:**

1- اقتصار بعض المسرحيات العربية التي تنتظم حبكاتها تحت هذا النمط على استخدام وسيلة أو وسيلتين فنيتين من وسائل(المسرح داخل مسرح)؛ دون الإفادة من التنويع الذي يمكن أن يحدثه استخدام الوسائل الفنية المستخدمة في هذا الصنف الدرامي، ودون التفات كبير لما يحدثه التداخل بينها.

2- يلاحظ في أغلب المسرحيات العربية التي تنتظم حبكاتها في هذا النمط؛ ضعف في نشاط الحبكة الإطار لاعتمادها على السرد والأخبار أو اقتصارها على مد الجسور بين الحبكات الداخلية فقط.

3- يلاحظ في بعض المسرحيات العربية، وذلك لوجود حبكات داخلية تولد حبكات داخلها، ما يزيد من تعدد مستويات الحركة، ويجعل أمر متابعة نشاطها صعبا على التلقي.

4- استعانة بعض المسرحيات العربية التي تنتظم حبكتها بهذا النمط بوسائل تستخدمها المسرحيات الملحمية (الأغاني والرواية والجوقة) وغيرها، أو استعانتها بوسائل المسرح التسجيلي (الأرقام والإحصائيات والشرائح الفلمية والأشرطة الصوتية وغيرها) دون أن يكون لاستخدام تلك الوسائل ما يبرره، ما يجعلها تبدو طارئة أو غير منسجمة مع نمط الحبكات المتداخلة، فضلا عما تحدثه من أخلال في البناء الحبكي العام.

5- أعتمد بعض المؤلفين العرب على أمكانية التداخل بين ثنائيتي (الوهم/الحقيقة)و (الفن/الحياة) لإظهار النقاط الساخنة في الحركة العامة للمسرحية، غير أنهم لم يعملوا على الإفادة من أمكانية التداخل بين مستويات حركة الشخصيات وحركة الفعل وحركة الزمن، وما يمكن أن يحدثه هذا التداخل من تأثيرات حاسمة على مجمل الحركة العامة.

6- يلاحظ في المسرحيات العربية، وجود خلط في البناء الحبكي بين أنماط حبكية متعددة، وبخاصة الخلط بين هذا النمط، ونمطي (الحبكات المتجاورة) ونمط (حبكتا التوازي)، ما يؤدي إلى ضياع حركة الفكرة أو عدم وضوحها.

7- يلاحظ في عدد من المسرحيات العربية التي تعتمد هذا النمط، ورود كثير من الاستطرادات الجانبية والامتدادات الخارجية، التي يمكن الاستغناء عنها، مما يؤدي إلى أضعاف البناء الحبكي وترهله.

ثالثاً: نماذج نمط الحبكة المهشمة:

1- مسرحية (مأساة بائع الدبس الفقير) - سعد الله ونوس - سوريا[18]:

تتكون المسرحية من أربعة مناظر يمتد الأول منها، بين (ص 5 - 16) والثاني من (ص 17 - 28) والثالث من (ص 29 - 36) والرابع من (ص 37 - 42) وهي مسرحية تعبيرية خالصة لا تداخل فيها أي سمات أو خصائص من مذاهب أو اتجاهات درامية أخرى.

يشتمل منظرها الأول على العرض التمهيدي الذي يقدم الوضعيتين الأستهلالية والأساسية معا، واللتين تتطابقان مع بعضهما تطابقا تاما، ويبدأ هذا العرض بتعريف لجوقة التماثيل وتنويه عن دورها الحذر في حركة الفعل، ويأتي هذا التعريف على لسان الجوقة نفسها (ينظر: 5- 6)، يعقبه تعريف ضمني بالشخصيتين الرئيستين في حركة الحبكة (خضور - بائع الدبس)و (حسن - الرجل الغامض)، ويأتي هذا التعريف من خلال حركتي الفعل والشخصيات، وهو تعريف يتضمن شيئاً من التوتر بسبب وجود ما يوحي بالتحقيق، فضلا عما يحمله من محاولات هجومية ودفاعية سواء على صعيد حركة الفعل أو على صعيد حركة الشخصيات (ينظر: 11 - 15)، كما يتضمن المنظر أشارة مبكرة لنقطة الانطلاق تظهر نتيجة أتخاذ أسئلة (حسن) الموجهة إلى (خضور) طبيعة الاستجواب:

((حسن: (بضيق) أنت تحاول أخفاء نفسك عني

خضور: (منزعجا) أقسم أنني لا أخفي شيئا)) (ص: 11).

وتزداد الأسئلة مع تواليها؛ اقترابا من صيغة الاتهامات غير المباشرة، في محاولة لتوريط (خضور) للحديث في السياسة، من ذلك:

((حسن: (...) ألا تشعر أحيانا أنك تنال أقل مما يستحق تعبك؟)) (ص: 11) أو:

((حسن:(هامسا باهتمام) ليسوا إلا عصابة أنذال، تعجبني إذ تحتقرهم بهذه الصورة الزرية)) (ص: 12) والوصف هنا يخص السلطة الحاكمة. أو:

((حسن: (...) لابد أنك سمعت أنهم يسرقون.. كل الناس يتحدثون عن ذلك.)) (ص: 13) أو:

((حسن :وأنت..هل ترضى عن السارق؟

خضور: من يرضى على السارق؟

حسن: وحين تكتشف لصا (...) هل تباركه؟

خضور: كيف أباركه؟ اللص لا يستحق إلا اللعن.

حسن: فأذن... أنت تلعن أوصيانا)) (ص: 13).

وتزداد تأكيدات(حسن) إلحاحا على أن مشكلة (خضور) هم (الأوصياء/الحكام) الذين حرموه لذة العيش الرغيد (ينظر: 11- 13)، مع أن (خضور) يحاول في كل مرة أن يدفع عنه مثل هذه الاتهامات المبطنة بعفويته وبساطته. ليعقب ذلك مكالمة هاتفية تجري إيمائيا؛ يقوم بها(حسن) مخاطبا جهة مجهولة، توحي بأن شيئا ما يعد في الخفاء(ينظر: 15)، ليتلو هذه المكالمة تعليقا للجوقة يوحي بالتنبؤ يأتي مصاحبا لصراخ مستمر يأتي من أحد جوانب المسرح:

((الجوقة: ما أشد تغير الأحوال.

بين الحاضر وغابر الأزمان.

صمتاً. صمتاً. (يسمع صراخ مشوش من يسار المسرح)

الشجاعة ماتت. واستحال الكلام.

نحن الذين كانوا. والذين ليسوا الآن. (ينجلي الصراخ عن صوت خضور)

خضور: أتركوني. وحق الكعبة الشريفة لم أقترف أثما. أتركوني (...) أتركوني.. أترو.. (يغور صوته في الصمت المتدبق))) (ص: 16).

أن تعليق الجوقة وما صاحبه من صراخ يشير إلى دخول حركة الحبكة أزمة التصعيد، ليختم المنظر الأول بتأكيد تحذيري يدل على قوة وهيمنة الأساسية وثباتها مرددة لازمتها الثابتة التي سيجري تكرارها في جميع مناظر المسرحية وهي:

((الجوقة: صمتا.. صمتا.. الشجاعة ماتت. واستحال الكلام.

نحن الذين كانوا. والذين ليسوا الآن)) (ص: 16).

يفتتح المنظر الثاني بموسيقى صاخبة، ويلاحظ تهشم أحد التماثيل وتكومه على الأرض حطاما، كما يلاحظ أن وجوه التماثيل قاتمة وانغلاقا، ليطل بعدها (خضور) يجر أحدى قدميه، متعثراً في مشيته، وقد علت وجهه إمارات رجل تجاوز عمره الثمانين عاما، باذلا جهدا كبيرا ليبدو متماسكا، غير أنه سرعان ما ينهار، ويعد ذلك أول تهشيم لحركة الشخصية (ينظر: 17)، وهو ما تفصح عنه المناجاة الداخلية للشخصية؛ التي تبين تعرضها لأقسى أنواع التعذيب خلال غيابها في السجن ستة أشهر تهشمت خلالها الشخصية بالقدر الذي لم تعد فيها تستطيع حتى التسول، وتشير المناجاة انقطاع (خضور) عن معرفة أخبار عائلته، الأمر الذي حمله على الاعتقاد بأن عائلته نسيته بعد هذا الغياب الطويل.

إن ظروف الاعتقال وظروف السجن وانقطاع (خضور) عن عائلته تؤكد - مجتمعة - على زيادة قوة وقسوة الوضعية الأساسية وتأكيد صلابتها وتشكيلها ضغوطا على حركة الشخصية.

يظهر وجه أخر لشخصية (حسن) متمثلا بشخصية (حسين) يمارس اللعبة الخطرة التي مارسها سلفه مع (خضور) وينتهي الأمر بينهما، كما انتهى في المرة السابقة، ما يُدخل حركة الحبكة مرحلة التعقيد ويوصلها حافة التأزم لينتهي المنظر على شاكلة نهاية المنظر الأول: حركات إيمائية توحي بمكالمة هاتفية يقوم بها (حسين) يختفي على إثرها (خضور)، يتلوها سماع صوت رجل وهو يتعذب مترافقا بإنشاد للجوقة، ليتجلى صوت (خضور) وهو يتذرع متوسلا:

((خضور: حرام... حرام والله... لم أخرج إلا منذ وقت قصير... أتركوني.. أتضرع أليكم

(...) بحق نبيكم.. بحق أبائكم (يبتعد الصوت متلاشيا) دعوني.. ما جنيت أثماً (سكوت متوحش))) (ص: 28).

إن الحبكة تزداد تعقيدا وتأزما، غير أن حركتها تتوقف عن التقدم، عند دخول الجوقة وهي تكرر لازمتها أنفة الذكر ((صمتا.. صمتا.. ماتت الشجاعة (يسدل الستار) واستحال الكلام)) (ص: 28).

مع افتتاح المنظر الثالث، يلاحظ تهشم تمثالين آخرين وتحولهما إلى حطام؛ في إيحاء إلى أن الوضعية الأساسية ازدادت رسوخا وصلادة، وهو ما تؤكده الجوقة:

((الجوقة: الشهور.. خلف الشهور.. خلف الشهور... في بكرة الصبح هوت فؤوس.. تحطم

تمثال.. تمثالان.. وتكوم جص وغبار... لا... فلتمت الألسنة... فلتفنَ الكلمات..

ما نحن إلا الخوف والانتظار.. نحن الناس الذين كانوا.. والذين ليسوا الآن.. صمتا

صمتا)) (ص: 29).

ومع ما يوحيه تأكيد الجوقة الآنف من إشارة إلى حركة زمن ضاغطة، فأنها تحمل إيحاءا تأكيديا على أن زمن (خضور) ولى وانتهى.

يستغرق (خضور) في هذا المنظر بتداعيات طويلة تفصح عن كوابيس رآها أثناء عمليات التعذيب المستمرة، ومع أهمية هذه التداعيات على المستوى النفسي، غير أنها توقف حركة الحبكة، لأن تأثيرها يقتصر على ما يدور داخل الشخصية (ينظر: 30 – 32). يعقب هذه التداعيات نشاطا في حركة الشخصيات وحركة الفعل يعيدان حركة الحبكة إلى تدفقها، ويتمثل هذا النشاط بظهور وجه أخر شبيه بوجهي (حسن وحسين) السابقين يتمثل بشخصية (محسن)، ولا تختلف وظيفة هذه الشخصية ومهامها عن وظيفة ومهام سلفيه، فهو يقوم بإجراء استجواب وتحقيق مماثلين مع (خضور) الذي غدا يدب زاحفا على الأرض (ينظر: 32 – 36)، وعندما يلحظ (حسين) انهيار (خضور) فأنه يتركه منصرفاً عنه قائلا ((لم تعد الفرص وفيرة)) (ص: 36)، ليختم المشهد بلازمة الجوقة التحذيرية المتكررة، ناصحة التمسك بالصمت (ينظر: 36 – 37)، ويلاحظ أن المنظر بأكمله يحاول أن يزيد أزمة التعقيد توترا، معيدا حركة الحبكة إلى سابق نشاطها.

ومع بداية المنظر الرابع يلاحظ أن التماثيل قد تلاشت تماما وحلت في الشارع والساحة – التي كانت فيها التماثيل – وجوه بملامح صارمة لأشخاص متشابهين تماما، يلبسون بزات موحدة، ما يؤكد اعتقاد البحث السابق، بأن زمن (خضور) قد ولى وانتهى، وأن لازمة الجوقة المتكررة كانت توحي بنبوءة تحقق وقوعها بتلاشي ماهو مثال سابق (التماثيل)، ليحل محلها زمن مغاير أزال كل ما هو ماضٍ أو جذور، ليضع بديلا يتمثل بهذه الوجوه الصارمة المتشابهة التي لا تتميز عن بعضها بأي ملامح مختلفة.

إن البديل المغاير هذا تخلق جوا متوترا؛ يُدخل حركة الحبكة إلى أزمة الذروة مباشرة التي تزداد توترا خلال الاستجواب القاسي السريع الذي يجريه أحد أصحاب هذه الوجوه مع (خضور) وهو استجواب مليء بالشتائم والألفاظ البذيئة وينتهي بركل (خضور) مرات عديدة، يتحول على إثرها إلى مجرد نفاية مرمية على الأرض (ينظر: 37 – 41). لتحل نقطة الذروة عندما يتقدم نحو (خضور) ثلاثة من أصحاب الوجوه المتشابهة وهم يدوسون بأقدامهم جسده، بإيقاع منتظم في حين يولول هو متمتما:

((خضور: انقلبت الأرض.. تدور الأرض.. من أعلى إلى أسفل.. من أسفل إلى أعلى.. تدور.. حقا تدور. تدور. تدور)) (ص: 41). لتنتهي المسرحية بتعليق من الجوقة يشير إلى حالات تعذيب مماثلة جرت لعديد من الباعة الآخرين دون أن يُعرف لها سببا ليختم التعليق بتنويه يؤكد رسوخ الوضعية الأساسية التي بدأت بها المسرحية، مشيرا إلى أن حكاية (خضور) هي واحدة من حكايات ((الناس الذين كانوا... والذين ليسوا الآن)) (ص: 42).

يتضح مما تقدم بأن هذه المسرحية أكدت تعبيريتها من خلال ملامح عديدة، من أبرزها:

1- الوجوه المتكررة (كالقناع الثابت) لشخصية واحدة (حسن، حسين، محسن، الشخص).
2- الحوار التلغرافي السريع والطبيعة السرية التي تغلفه.
3- الجو المشحون نفسيا ووجدانيا، الذي يزداد وحشة وقسوة مع تداعيات وهذيانات شخصية (خضور).
4- جوقة التماثيل ذات الاستجابات السلبية التي تؤدي إلى ازدياد الوضعية الأساسية قتامة وقسوة.
5- تهشم شخصية (خضور) تدريجا، وانهيارها التام، وتحولها إلى نفاية مرمية على الأرض.

وعلى وفق ما تقدم من ميزات فأن مسار الحبكة يدل بوضوح على انتمائها إلى نمط (الحبكة المهشمة)، إذ أن حركة الفكرة تصطدم بوضعية أساسية شديدة التماسك، تؤدي إلى ارتداد حركة الفكرة عدة مرات إلى نقطة انطلاقها؛ محطمة

ذاتها، ومحطمة معها حركة الفعل وحركة الشخصية علما أن حركة الفكرة يمكن أن تلخص بعبارة: إن الإنسان في الحضارة الحديثة، مهما كان بريئا وعفويا، فأنه لا بد أن يكون متهما بأي تهمة ملفقة، وأن نهايته المحتومة تكون تحطمه وتلاشيه ليمسي نفاية تدوسها الأقدام. وعليه فأن حركة الحبكة؛ بدلا من أن تشهد تطورا تصاعديا كما هو مفترض، فأن حركة حبكة هذه المسرحية تشهد إنشطارات وتهشما على أثر الارتدادات المتكررة ومحاولاتها الفاشلة المتعددة لتحطيم وضعية أساسية هي أكثر قوة وصلابة مما تمتلك من طاقة، لذا فأن حركة الحبكة تتوقف عند نقطة الذروة بعد أن أستنفزت كامل طاقتها، و لم يعد لها القدرة على النهوض من جديد. فحركة الفعل التي كانت تشهد تطورا ملحوظا في كل دورة من دوراتها الثلاث الأولى تتوقف عند نهاية كل منظر من المناظر الثلاثة الأولى بفعل عاملين: الأول هو تدخل الجوقة والثاني هو استمرار هذيانات وتداعيات شخصية (خضور) المتكررة، أما في الدورة الرابعة لحركة الفعل، فأن هذه الحركة تشهد نشاطا عنيفا مفاجئا يصل بها إلى ذروة شديدة تستنزف ما تبقى منها، من طاقة، لتتوقف بتدخل للجوقة أيضا.

أما حركة شخصية (خضور) فأنها شهدت متغيرات عديدة، فهي تبدأ قبل انطلاق أحداث المسرحية، حيث يلحظ أن الشخصية كانت تعيش وسط علاقات اجتماعية ودية تربطها بأهالي المدينة، لكنها مع بدء الأحداث تصبح وحيدة معزولة عن وسطها السابق، وتزداد عزلتها قسوة مع تقدم تلك الأحداث، ويمكن أن تعد شخصية (خضور) أكثر الشخصيات التي تشهد تطورا وفاعلية في هذه المسرحية، لأنها أكثر الشخصيات التي واجهت ضغوطا متواصلة أثناء جريان الأحداث، على أن التطور المشار إليه يبدو تطورا معكوسا- إن صح التعبير - فهي تبدأ حركتها بنشاط وحيوية لتتعرض إلى العديد من الإحباطات والانكسارات تحيلها إلى نفاية في نهاية الأحداث، أما شخصية المحقق بوجهها المتعددة فأنها كانت شخصية ثابتة الملامح، مستقيمة الحركة، لم تشهد أي تطور ملحوظ، فظهرت وكأنها آلة جهنمية، تتقدم باضطراد ساحقة كل من يقف بطريقها بقسوة ووحشية.

وما زاد من قسوة هذه المسرحية هي حركة الزمن التي مارست ضغوطا كبيرة على حركة شخصية (خضور)، وساهمت - بشكل غير مباشر - في إدامة الوضعية

الأساسية وعملت على زيادة رسوخها. وقد ساعد قصر المسرحية وتكثيف حركتها واختزال شخصياتها على زيادة عوامل التركيز والاهتمام والتوتر والشد والتماسك في حركة الحبكة، التي تخلت عما هو فائض عن الحاجة، واقتصرت على ما هو ضروري، ما يجعلها تعد نموذجا تحليلا جيدا للمسرحية التعبيرية من جهة ونموذجا جيد لما دعاه البحث (نمط الحبكة المهشمة).

2- مسرحية (مأساة جيفارا) - معين بسيسو - مصر[19]:

مسرحية (مأساة جيفارا) هي مسرحية شعرية تتكون من ثلاثة فصول، يشتمل الأول منها على مناظر ثلاثة ويمتد بين (ص 6 - 44)، ويشتمل الثاني على خمسة مناظر ويمتد بين (ص 48 - 89)، أما الفصل الثالث فأنه يشتمل على خمسة مناظر أيضا ويمتد بين (91 - 146)، يتضمن كل من المنظر الرابع والخامس منها على مشهدين.

والقراءة المتمعنة للمسرحية تفضي إلى أن المسرحية تضم خليطا من أصناف ومذاهب درامية متعددة، إذ يمكن للبحث تلمس سمات من الملهاة الهجائية والرمزية والتعبيرية، وملامح من المسرح داخل مسرح، حتى أن بعض مشاهد المسرحية تصل إلى مستويات الدراما الملحمية، وهذا ما يجعل دراسة المسرحية معقدة من ناحيتي التحليل والتلقي.

ونظرا لوجود مثل هذا الخليط الذي جاء غير متجانس و لم يمتلك مبرراته الفنية؛ فأن البناء الحبكي لهذه المسرحية شهد ظهور خليط غير مبرر من الأنماط الحبكية مثل: نمط (حبكتا التوازي) ونمط (الحبكات المتداخلة) ونمط (الحبكات المتجاورة) وحتى (نمط الحبكة المهشمة)، وهذا ما أدى إلى إخلال بينفي النظام الحبكي، فظهر هذا البناء وكأنه لا ينتظم في أي نمط معين من الأنماط الحبكية، لذا فأن البحث مال غالى الاعتقاد أن أقرب نمط يمكن أن تنتظم به حبكة هذه المسرحية هو نمط (الحبكة المهشمة)، مع أن البحث يدرك جيدا أن السمة المهيمنة على البنية الخارجية للمسرحية هي سمة (الرمزية)، ما يعني وجود تناقض بين البنية الخارجية والبنية الداخلية لهذه المسرحية، وهو ما يجعل البحث يسجل على هذه المسرحية أولى ملاحظاته الرئيسية وهي: وجود تناقض كبير بين البناء الدرامي الخارجي والبناء الحبكي الداخلي.

وتأسيسا على ما تقدم فأن حركة الفكرة في هذه المسرحية تبدو فكرة مشوشة غير واضحة المعالم ولا يمكن الإمساك بها بسهولة؛ وذلك لانتقالاتها العديدة بين مستويات مختلفة، وقفزاتها المفاجئة دون وجود مبررات أو أسباب فنية أو فكرية تبررها أو تسببها، وقد أسهمت تلك الانتقالات والقفزات إلى تشتت حركة الفكرة وتضييع معالمها(ينظر: 6 وما بعدها).

وبما أن الفكرة بدت مشتتة فأن حركة الفعل شهدت انطلاقات متعددة، ومسارات في اتجاهات متعددة، ومن النادر أن يجد البحث فيها؛ نموا معينا باستثناء بعض المواقف القليلة جدا، كما ورد في المنظر الأول من الفصل الثاني، والمنظر الثالث والرابع من الفصل الثالث (ينظر: 48 - 57، 108 - 115، 131 - 136 على التوالي). أما بقية حركة الفعل فإنها تبدو مشتتة غير منتظمة؛ لأسباب عدة منها: كثرة الانتقالات المفاجئة بين المستويات، وتوقف الحركة بين الحين والآخر، والتكرار الفائض عن الحاجة، وعدم نمو الحركة بأي اتجاه من الاتجاهات، وانشطار حركة الفعل إلى مستويين أو أكثر في المشهد الواحد... وغيرها. ومع أن المؤلف أراد من كثرة الانتقالات تلك، توسيع حركة الفعل وإضفاء سمة الشمولية لحركة الفكرة، غير أن تأثير ذلك جاء عكسيا، فهو لم يقتصر على تشتت حركة الفعل فحسب، بل وقف حائلا دون فهم الفكرة واستيعابها أيضا.

ويلاحظ في هذه المسرحية؛ أن حركة الشخصية الرئيسية التي تدور حولها أحداث المسرحية لا تظهر إلا في الربع الأخير من المسرحية وتحديدا في المشهد الثاني من المنظر الرابع من الفصل الثالث، وهذا يعني أن الوضعية الأساسية في هذه المسرحية لا تكتمل أركانها إلا في المشهد المذكور، كما يلاحظ أن حركة وسمات شخصية (ماريانا) العرافة؛ تبدو مشابهة لحركات وسمات الشخصيات النسائية الرئيسية في مسرحيات (بسيسو) الأخرى، مثل مسرحية (ثورة الزنج) و(مسرحية شمشون ودليلة)[20]، أما بقية شخصيات المسرحية، فأن حركتها تسير بخط مستقيم ولا يلحظ فيها أي تطور. مثلما لا يلحظ أثر بيّن لحركة الزمن في هذه المسرحية، وحتى إن ظهر هذا الأثر في مشهد ما، فأن ظهوره يقتصر على المرور فقط، دون أن يؤثر أو يولد ضغوطا على خطوط الحركة الأخرى.

ومن خلال ما تقدم وجد – البحث – أن المسرحية تضمنت استطرادات جانبية وامتدادات خارجية كثيرة؛ ضعيفة الصلة بحركة الحبكة، فهي أما تكون سردا فائضا أو وصفا يمكن الاستغناء عنه، وبالتالي فأنها شكلت عبئا على حركة المسرحية، وعند حساب ما هو فائض، وجد البحث أن عدد صفحاته يصل إلى (31) صفحة من مجموع صفحات النص البالغ مجموعها (117) صفحة، ما يعني أن الفائض يشكل ما يقارب ثلث حجم النص الكلي وهو فائض يعد كبيرا جدا.(ينظر: 7 – 11، 40 – 44، 60، 70، 76 – 84، 92 – 100، 105 – 108، 120، 128، 163، 139 – 146 على التوالي).

3– مسرحية (الجثة المطوقة) – كاتب ياسين – الجزائر[21]:

مسرحية (الجثة المطوقة) هي مسرحية تعبيرية، تعتمد التداعيات الذهنية الحرة – التي تجري في ذهن أحد جرحى الثورة الجزائرية وأذهان من تستدعيهم ذاكرته – مسارا لها، والمسرحية تستعين في أسلوب كتابتها بوسيلة (تعددية الأصوات)؛ فتقدم وجهات نظر مختلفة عن أسباب اختفاء الجريح المذكور؛ فضلا عن وجهات نظر الشخصية المختفية نفسها، والمسرحية تشتمل على مشاهد لا ترتبط – ظاهريا – بروابط سببية؛ بل أن شخصية (الأخضر) الجريح تستحضر تلك المشاهد ذهنيا خلال هذياناتها، وهي تتضمن أشخاصا يمثلون زوايا متعددة من حياة الشخصية المحورية. وبما أن عملية الهذيانات هي المهيمنة الأولى على مجمل حركة المسرحية ومستوياتها، فأنها تستعين بنمط (الحبكة المهشمة) الذي يستوعب التوقفات الكثيرة لحركات الفعل والشخصيات والزمن، فكل نقاط المسرحية الساخنة وأزماتها الحادة تتعرض للقطع أو الانهيار بفعل نشاط الهذيانات غير المنتظمة التي تشكل الوضعية الأساسية القوية العصية على الاختراق أو الإخلال.(ينظر: 25 – 96).

إن حركة فكرة – هذه المسرحية – تدور حول (إمكانية إعادة الحياة لثوري جريح ضاع وسط الجثث والدمار الشامل، ليناضل من جديد) وهي فكرة تولد ميتة وتتهشم أمام وضعية راسخة قوية تشكل الهيمنة الاستعمارية الفرنسية أحد أقطابها، ولا يبدو النداء الأخير الذي توجهه (نجمة) والذي تنتهي به المسرحية؛

قادرا على انتشال حركة الفكرة أو أعادها للمواجهة؛ مع ما يحمله ذلك النداء من تفاؤل يوحي باستمرار النضال:

((نجمة: يا مجاهدي الجزائر

لا تغادروا معاقلكم)) (ص: 95 - 96).

والسبب في عدم تأثير هذا النداء يعود إلى أنه يأتي بعد توقف حركة الحبكة واستنفاذ خطوطها لآخر ما تبقى لديها من طاقة عند تلك النقطة، لذا فأنه يعد خارجيا ومباشرا وعديم التأثير.

من جهة أخرى؛ فأن حركة الشخصيات العديدة التي تظهر خلال الهذيانات؛ لا تشهد أي نمو أو تطور باستثناء ذلك التحول الذي يحدث في حركة شخصية (مارجريت)؛ وهي الفتاة الفرنسية التي تعجب بشجاعة (الأخضر)، حيث تتحول من معسكر المحتلين إلى معسكر الثوار، وعلى العموم، فأن حركة الشخصيات يجري عرضها من خلال وجهة نظر جريح هو تحت تأثير الهذيانات، وهي تجري داخل ذهنه فقط؛ غير أن المؤلف حاول أن يوحي بأن شخصياته الرئيسية تمثل رموزا، وآية ذلك اختياره لأسماء شخصياته وأفعالها السلوكية أو حركتها، فـ (الأخضر) يوحي برمز الثورة، و(نجمة) توحي بنجمة الحرية التي تساعد الثورة في النهوض.[22]

وبتأثير هيمنة الهذيانات فأن حركة الفعل تبدو حركة متشظية، تتناثر أشلاءً، ولا تستطيع أن تكثف نقاطها أو تجمعها في مسار معين، وذلك لكثرة القفزات والانتقالات التي تحدث في مسار حركة الحبكة عموما، وهو ما يؤثر على حركة الزمن، ويجعلها تبدو حركة لا إيهامية تكثر فيها القفزات والانتقالات والارتدادات الزمنية على مدار مسارها، لكنها - مع كل تلك المتغيرات - تولد ضغوطا مؤثرة على بقية خطوط الحركة.

وعموما فأن حركة الحبكة تشهد كثيرا من الوقائع؛ غير أن أغلب تلك الوقائع تأتي سردا أو أخبارا، وهذا ما يحرم حركة الحبكة من أي فرصة لإثارة التوترات أو الأزمات طوال مسيرتها، وأظهر أن حركة المسرحية تشتمل معلومات إخبارية وسردية مكررة يكثر فيها الوصف الشعري المستفيض، ما يسهم في توقف خطوط الحركة ويعيق تدفقها، وبالتالي فأنه يشكل عبئا ثقيلا يمكن الاستغناء عنه؛

دون أن يؤثر ذلك على البناء الحبكي والبناء العام للمسرحية، وبحساب ما هو فائض عن حاجة الحبكة في هذه المسرحية، ظهر أن عدد صفحاته يبلغ (9) صفحات من مجموع عدد صفحات النص البالغ(71) صفحة، وذلك يعني أن الفائض يبلغ حوالي ثمن عدد صفحات النص تقريبا.(ينظر: 33 – 34، 41 – 45، 57، 68، 91).

4- مسرحية (فصد الدم) – سعد الله ونوس – سوريا[23]:

مسرحية (فصد الدم) تقتصر على فصل واحد، غير أنها تضم سمات مذهبية عديدة، منها السمات التعبيرية والرمزية والعبثية، غير أن المهيمن فيها هي السمة التعبيرية، وهو ما تؤكده الملاحظات والإرشادات التي قدمها المؤلف في بداية المسرحية؛ محاولا إضفاء جو تعبيري يحيط بأحداثها وشخوصها؛ فضلا عن وجود مشاهد من التمثيل الإيمائي (التعبيري) والحركات الرتيبة والآلية التي تؤديها الجوقة، والتي توحي بوحشة تلف الجو العام.(ينظر النص: 65 – 106).

تنبني حركة حبكة هذه المسرحية بصورة عامة اعتمادا على تداعيات تجري في ذهن (عليوه) وهو الشخصية الرئيسية في المسرحية، وهي تداعيات حرة غير منتظمة تستدعيها لحظات الخوف والرعب التي يمر بها (عليوه) من احتمال انتقام جماعته التي ينتمي إليها، والتي تآمر عليها في وقت سابق، وهي جماعة ضعيفة تتكون من شيوخ مسنين ونساء وأطفال يقتعدون الأرض يائيسين؛ ومصدر رعب (عليوه) هو شطره الآخر الذي يشابهه في الملامح الخارجية ويختلف عنه في السلوك العام، ويلخص (عليوه) أزمته التي تشكل – في الوقت نفسه – عقدة المسرحية؛ بالعبارة الآتية:

((عليوه: عينا هابيل تحاصران قابيل (...) قابيل أغتال هابيل)) (ص: 69 – 70)

أما حركة الفكرة في هذه المسرحية؛ فأنها تلخص نفسها في سؤال فلسفي واحد، يحمل معنىً رمزيا، مفاده: كيف يستطيع الإنسان أن يتخلص من جزئه المعطوب الموجود داخل نفسه؟، وهذا ما يحمل حركة الفكرة محمولات رمزية تأتي في إطار تعبيري، وهو ما يفسر وجود بعض المشاهد الرمزية التي تخلل المسرحية بخاصة في النقاط الساخنة من حركة المسرحية بشكل عام.

ومما تقدم يتبين للبحث: أن حركة الشخصية المحورية (عليوه) تبدو هي الحركة المهيمنة في حركة الحبكة، وهي حركة تبدأ متماسكة تستمد قوتها من رسوخ الوضعية الأساسية وثباتها، لكن هذه الحركة المتماسكة تتزعزع وتختل وتبدأ بالتهشم، على إثر ظهور شخصية (علي) التي تمثل الجانب المناقض لشخصية (عليوه)، والذي يعمل على تحطيم حركة شخصية (عليوه) تحطيما تاما في نهاية المسرحية..

أما حركة الفعل الرئيسة فأنها تتمثل بالمطاردة المتكررة للشخصيتين؛ وهي تبدو حركة دائرية حينا، وتفصح عن مستويين حينا أخر، وتبدو مشتتة في أغلب الأحيان، لذا فأنها تأتي خالية من أزمات تصعيد أو تعقيد أو ذروة، غير أن ذلك لا يعدم ظهور نقطة ذروة مفاجئة تبرز دون أي تمهيد، وذلك عندما يهجم (علي) على (عليوه) ويطعنه في كتفه (ينظر: 104)، إلا أن هذا الخليط غير المتجانس، وغير المبرر فنيا وجماليا، يُظهر حركة الفعل - في عمومها - مشتتة ويسهم في أرباك حركة الحبكة ويؤدي إلى عدم انتظامها. ولم تستطع حركة الزمن أن تؤثر على خطوط حركة الحبكة الأخرى لضمورها، بل اختفائها في حركة المسرحية العامة.

4- مسرحية (بعد أن يموت الملك) - صلاح عبد الصبور - مصر[24]:

إن السمة المهيمنة على هذه المسرحية - المتكونة من ثلاثة فصول - هي السمة الرمزية، غير أنها استعانت بوسائل فنية تنتج تأثيرات مغايرة للتأثيرات الرمزية، فهي تكثر من الاستعانة بالوسائل الملحمية مثل (الرواية، والخطاب المباشر، ومشاركة الجمهور)، كما أنها تستعين بتأثيرات التداخل بين الوهم والحقيقة التي تشكل أحد الأركان الرئيسية للصنف الدرامي (مسرح داخل مسرح). وهذا الخليط الذي جاء غير مبرر وغير متجانس أصاب البناء الحبكي بخلل كبير لأنه أدى إلى ظهور أنماط حبكية متباينة التأثير في فصول المسرحية، فالفصل الأول ارتبط البناء الحبكي فيه بنمط الحبكات المتداخلة (ينظر: 5 - 66)، غير أنه أرتبط بنمط حبكتي التوازي في الفصل الثاني (ينظر: 66 - 124)، وبشكل غير مبرر فأنه أرتبط بنمط الحبكات المتجاورة في الفصل الثالث (ينظر: 125 - 162).

ونظرا لما تنتجه هذه الأنماط الحبكية من أشتغالات وتأثيرات مختلفة خلال سيرورة المسرحية، كان كل اشتغال أو تأثير منها يهشم ما سبقه؛ فأن البحث يرى أن صورة البناء الحبكي الذي تخرج به هذه المسرحية هو أقرب إلى (نمط الحبكة المهشمة)، وحجة البحث في ذلك أن نمط البناء الحبكي في الفصل الأول يعمد إلى أبراز المشاعر والدوافع النفسية، في حين أنه يسرح في الخيال ويبحر في الذهن في الفصل الثاني، ثم ينتقل فجأة ودون مبررات إلى إيقاظ الفكر وتنبيه العقل وإثارة الجدل الفكري في الفصل الثالث.

إن حركة الفكرة الأساسية في هذه المسرحية لا يمكن تلمسها إلا في المنظر الرابع من الفصل الثاني وتتلخص بعبارة: أن هناك إمكانية لحدوث ولادة في عصر عقيم، وهي فكرة توحي بالتفاؤل (ينظر:)، وإذا كانت حركة الفكرة لا يمكن الإحاطة بها إلا في وقت متأخر نسبيا؛ فأن حركة الفعل شهدت نشاطا نسبيا هو الأخر ولكن ملامحها أمكن تلمسها في بدايات مبكرة (ينظر:)، وهي تتصاعد مع تصاعد نشاط الشخصيات، إلا أن حركة الفعل في مستواها المادي كانت تسير مستقيمة ثابتة، باستثناء بعض اللحظات التي تشهد تصعيدات مفاجئة هنا وهناك (ينظر:) أما في مستواها الذهني(الداخلي) فأن حركة الفعل أفسحت للجانب العاطفي والشعوري مجالا أرحب من إفساحها المجال للجانب الفكري، ما قرب محمولاتها الرمزية من المباشرة، ذلك لأن المشكلة السائدة في المسرحية تعلقت – بالدرجة الأساس – بمشكلة الأمومة.(ينظر:). على أن حركة الشخصيات بدت أكثر نشاطا، إذ كانت من الهيمنة بحيث أنها قادت حركة الفعل وسيرتها بحسب أرادتها، فضلا عن تحكمها – غير المباشر – بحركة الزمن، وكان لجثة الملك تأثير بالغ في توجيه حركة الفعل، أما الشخصية المحورية والتي تتمثل بشخصية (الملكة) فقد طرأت على حركتها العديد من المتغيرات، إذ تحولت هذه الشخصية من بنت تعيش عزلة قرب النهر إلى ملكة للبلاد، ثم إلى عشيقة للشاعر، ثم إلى مجنونة (ينظر:)، في حين لم تطرأ على حركة بقية الشخصيات أي متغيرات ملحوظة، بل سارت حركتها باستقامة ثابتة و لم تشهد أي تطور.

ونتيجة لهيمنة حركة الشخصيات الرئيسية في المسرحية، فقد جاءت حركة الزمن ضعيفة التأثير، قليلة الظهور، وأقتصر نشاطها على بعض المواقف المحددة،

فهي إما أن تكون حركة ارتدادية بين الماضي والحاضر، وهو ما أعاق نمو حركة الحبكة (ينظر: 16 - 18، 34 - 40)، أو أن تأتي مختفية يمكن تلمسها في مشاهد (انتظار يقظة الملك الميت، وملل الملكة ويأسها)، وكذلك في نقاط الذرى المتعددة التي شهدتها المسرحية (ينظر: 46 - 66، 70 - 92). ومن المفيد هنا الإشارة إلى أن البحث رصد ظهور نقاط ذرىً متعددة، في مواضع مختلفة، تكرر ظهورها في الفصل الأول والثاني، ففي الفصل الأول تمكن البحث من تحديد نقطتي ذروة متقاربتين: الأولى ظهرت عندما يأمر (الملك) بقسوة (القاضي) ليعلن زواج (المنادي) من أحدى محظيات الملك (ينظر: 26)، أما الثانية فأنها ظهرت عندما يأمر (الملك) الجلاد بقطع لسان الخياط (ينظر: 45)، وفي الفصل الثالث أمكن تحديد ثلاث ذرى في مواضع متقاربة وهي على التوالي: ذروة أولى تظهر عندما يقوم (الشاعر) بطعن (الجلاد) في عينيه بواسطة المزمار (ينظر: 118)، وذروة ثانية تظهر عندما يفلح (الجلاد) بجرح (الشاعر) في موقف لاحق (ينظر: 119)، وذروة ثالثة تظهر عندما يتمكن (الشاعر) من قتل (الجلاد) في موقف ثالث (ينظر: 120)، ووجود نقاط ذرى ثلاثة في مواضع وأوقات متقاربة، يصّعد من مستوى التوتر إلى نحوٍمبالغ فيه، ويجعل المسرحية - في تلك المواضع - تقترب من الجو الميلودرامي.

ومن باب التنويه فأن المؤلف يشير في غلاف النص وتحت العنوان مباشرة إلى أن المسرحية هي (ملهاة مأساوية)، غير أن البحث يرى أنها لا تنتمي إلى هذا الصنف الدرامي، مع ما تخللها من ظهور لعناصر ملهاوية وأخرى مأساوية؛ بل أنها مسرحية رمزية، وذلك بسبب هيمنة السمة الرمزية من جهة، وبسبب أن العناصر الملهاوية والمأساوية وردت في المسرحية بهدف التنويع وليس بهدف التأثير.

- **خلاصة تقييم نمط الحبكة المهشمة:**

1- يلاحظ في المسرحيات العربية الحديثة التي انتظمت حبكتها بهذا النمط؛ ظهور خلط في المذاهب والاتجاهات الدرامية المختلفة؛ أدى إلى خلط غير متجانس في البنى الداخلية لتلك المسرحيات؛ ما يعني ظهور أنماط حبكية غير متجانسة

ومتباينة التأثير في المسرحية الواحدة، وهذا ما يؤشر خللا في البناء الدرامي الخارجي والداخلي للمسرحية.

2- تخللت حركة الشخصيات - في المسرحيات العربية الحديثة المنتظمة بهذا النمط - ظهور مقاطع طويلة من الوصف أو السرد أو الشعر، عملت على إعاقة نمو حركة الفعل، ومنعته من الوصول إلى نقاط متوترة، مشرعة الباب واسعا أمام حركة الشخصيات- وبخاصة في مواضع الهذيانات - أن تتولى مهمة تفجير نقاط ساخنة عالية التوتر، في حين أن الأجدى أن تكون مهمة تفجير النقاط الساخنة هي من المهام التي تسهم في إطلاقها حركة الفعل، التي تبدو شبه معطلة في العديد من المسرحيات التي تنتظم حبكتها في هذا النمط.

3- يلاحظ في بعض نماذج المسرحيات - التي أمكن تحليلها في هذا النمط - أن هناك إهمالا لحركة الزمن، واهتماما بها في نماذج أخرى، ففي الحالة الأولى بدت حركة الزمن - إن وجدت - وكأنها معبرا لمرور حركة الأحداث والشخصيات، أما في الحالة الثانية فإنها شكلت ضغوطا أثرت في مسارات حركة الخطوط الأخرى.

4- يلاحظ في نماذج المسرحيات التي وردت في تحليل هذا النمط؛ أنها اشتملت على وضعيات استهلالية وأساسية طويلة نسبيا، أدت إلى تأخر ظهور نقطة الانطلاق، وهو ما أسهم بأن تظهر بدايات تلك المسرحيات بدايات خالية من التوتر الذي يثير الاهتمام.

5- يلاحظ في كثير من المسرحيات العربية الحديثة، وجود تنافر بين البناء الدرامي الخارجي والبناء الحبكي الداخلي، الأمر الذي أدى إلى تناقض كبير بين البنائين المذكورين، تسبب في إطلاق تأثيرات متناقضة أسهمت في تشتت خطوط حركة الحبكة، وغموض الأهداف التي تسعى إليها أفكار تلك المسرحيات، وتعقيد في البناء العام للمسرحية، وصعوبة في التلقي، وهذا ما يجعل الباحث في البنية الداخلية لتلك المسرحيات مضطرا إلى ألحاقها بنمط (الحبكة المهشمة)، في حين أن وجود انسجام بين البنائين يمكن أن يضعها في نمط مختلف أكثر مناسبة لها.

رابعاً: نماذج نمط الحبكة المحيطية:

1- مسرحية (ياطالع الشجرة) - توفيق الحكيم - مصر[25]:

تتكون المسرحية من قسمين، يمتد الأول بين (ص 27 - 118)، ويمتد الثاني بين (ص 121 - 209). وهي مسرحية تطغى عليها سمة اللامعقول، غير أنها تتضمن مشاهد رمزية ومشاهد أخرى يمكن أن تصنف تحت ما يسمى (مسرح داخل مسرح).

يلاحظ أن هناك تقارباً بين الوضعيتين الأستهلالية والأساسية، وأنهما تبدأان قبل بداية المسرحية، حيث تتمثل الوضعية الأستهلالية بالعلاقة الروتينية بين الزوجين (بهادر وبهانه)، أما الوضعية الأساسية فأنها تبدأ مع أول اختلال حدث في هذه العلاقة الذي يتمثل باختفاء الزوجة قبل ثلاثة أيام من بدء أحداث المسرحية، وعليه فأن اختفاء الزوجة يعد نقطة انطلاق لهذه المسرحية أيضا (ينظر: 37).

يشتمل القسم الأول من المسرحية على تعريف بالحياة اليومية التي يعيشها الزوجان من خلال عرض مشهد تنتقل فيه حركة المسرحية من مستواها الحاضر إلى مستوىً ماضٍ؛ يظهر فيه الزوجان وهما يعيشان - على ما يبدو- في حالة من الوفاق التام، غير أن كلا منهما يبدو منصرفا إلى عمله اليومي، فالزوج منصرف إلى صديقته الشجرة والزوجة منصرفة إلى أعمال الخياطة (ينظر: 46 - 53)، وفي هذا المشهد تشكل حركة الحبكة مستويين أحدهما خارجي يشكل أطارا يتمثل بحركة شخصيتي المحقق والخادمة اللذين يتفرجان على المستوى الداخلي الذي يشكل مشهدا مرآة للإطار، متمثلا بحركة الزوجين في الماضي، وهذا التناظر المشهدي يذكر بمستويات البناء الحبكي المتداخل. ومن الملاحظ أن أغلب المعلومات التي وردت في العرض التمهيدي لهذه المسرحية جاءت بصيغة الأسئلة القصيرة والأجوبة السريعة، وهذا ما ضمن للمسرحية بداية حيوية حققت نشاطا ملحوظا في حركة الحبكة، على قدر يثير الترقب والاهتمام. وخلال التحقيق الذي يستمر طوال المسرحية، فأن حركة شخصية (الزوج) توحي بأن هناك سرا ما سيتم الكشف عنه في أي لحظة قادمة؛ بخاصة بعدما ينوه (الزوج) عن اقتران اختفاء (السحلية الشيخة خضرة) باختفاء (الزوجة) (ينظر: 54)، وهذا الاقتران يجعل (المحقق) يشك بأن (الزوج) يقف وراء

عملية الاختفاء، وهو ما يشكل أزمة تصعيد مبكرة نسبيا، إذ يلاحظ أنه كلما حاول (المحقق) تركيز تحقيقه على قضية اختفاء (الزوجة)، كان (الزوج) يركز أجوبته على اختفاء (السحلية)، ما يجعل (المحقق) يعتقد بأنه شخصية مراوغة تحاول التهرب من شيء ما (ينظر: 53 – 60)؛ غير أن الحقيقة تكمن في أن ذهن كلٍ من الشخصيتين منشغل بقضية مغايرة، وهو ما تؤكده الوضعية الأساسية من جهة، وتؤكده عقدة المسرحية فيما بعد من جهة ثانية.

وعلى حين غرة يحدث انقلاب في حركة الشخصيات، حيث يتحول (الزوج) إلى (محقق) ويتحول (المحقق) إلى (متهم)، وهو تبادل للأدوار يولد أزمة تعقيد (ينظر: 61)، ثم يتصاعد التوتر سريعا إلى أن يدخل أزمة ذروة تتولد بسبب إلحاح (الزوج) على (المحقق) لكي يخمن المكان الأمثل لدفن جثة ما، وأزاء فشل (المحقق) في الإجابة، يأتي انفراج للأزمة بكشف (الزوج) على أن الشجرة تعد هي المكان الأمثل للدفن (ينظر: 62 – 63)، وبهذا الكشف تتعزز شكوك (المحقق)، فيطلب فأسا للحفر تحت الشجرة؛ غير أن (الزوج) يمنعه مؤكدا بأنه لم يقتل زوجته و لم يدفنها، وأن الذي صرح به هو مجرد افتراض أكثر، وأنه يحب زوجته ولا يفكر مطلقا بإيذائها (ينظر: 66 – 67)، لتعود دوامة الأسئلة والشكوك مرة أخرى، وتعود حركة الحبكة إلى تأكيد وضعيتها الأساسية التي بدأت بها، مؤكدة في الوقت نفسه عقدتها وحركة فكرتها الأساسية التي تشير إلى عدم وجود تواصل بين الشخصيات؛ فحتى أن اهتدى أي شخصين إلى نتيجة واحدة بأدلة منطقية وعقلانية – حول قضية ما – فأن هناك أمورا في الحياة تقع خارج الإدراك المنطقي والعقلي، تستبعد تلك النتيجة الموحدة(ينظر: 68 – 72).

يلاحظ في هذا القسم ظهور عنصر مأساوي خفي في حركة شخصيتي (الزوج والمحقق) يكمن في أن الأول لم يوجه سؤالا قط لأحد، و لم ينتظر جوابا من أحد و لم يتصل بأحد منذ أحيل إلى التقاعد، أما بالنسبة للثاني (المحقق) في أن مهنته تتطلب توجيه أسئلة وتلقي إجابات؛ غير أنه يجد نفسه – لأول مرة – يوجه أسئلة، وبدلا من تلقي إجابات، فأنه يواجه بأسئلة تتطلب إجابات، وعليه فأنه يرى نفسه بموقف لا يحسد عليه، لأنه – ولأول مرة في حياته – يكون بموقف المتهم (ينظر: 74 – 75).

بعد هذه النقطة يبدو أن حركة الحبكة بدلا من التقدم، فأنها تتراجع إلى وراء؛ بسبب تركيزها على أيجاد تفسير لعدم اهتمام (الزوج) بغياب (الزوجة)؛ قدر اهتمامه بإيجاد تفسير لغياب السحلية (ينظر: 75 – 76). وبظهور (الدرويش) المفاجئ في القطار؛ تأخذ الحبكة مسارا أخرا؛ إذ تنشطر حركتها إلى مستويين متوازيين، بسبب ما يتضمنه مشهد (الدرويش ومفتش القطار) من محمولات رمزية تهيمن على حركة المشهد بأكمله، فالقطار يرمز إلى الحياة، ورحلته ترمز إلى رحلة الحياة، والمحطات التي يقف بها القطار ترمز إلى محطات الحياة، وبطاقة التذاكر تحمل رمز بطاقة الميلاد، وراكبو القطار، هم الأفراد الذين يصعدون في مراتب الحياة تارة، وينزلون منها في أخرى (ينظر: 85 – 88)، فضلا عما تحمله شخصية (الدرويش) من محمولات رمزية تشير إليها تلك السمات الخارقة للطبيعة التي تتميز بها حركة الشخصية، ومنها قدرته على جلب العشرات من البطاقات بمجرد أخراج يده من نافذة القطار، ومنها قدرته التنبوئية التي ترى الأحداث المستقبلية، مع أن تلك الأحداث لم تحقق في الحاضر، ويتم تحققها مستقبلا فعلا (ينظر: 85 – 91).

تثار مشكلة عدم التواصل مرة أخرى، وفي هذه المرة تكون بين (الدرويش) وبين (المحقق)، الذي يواصل إصراره على انتزاع إجابات من شخصية لا تجيب على أسئلة؛ بل تكتفي بتحقيق الطلبات وهي شخصية (الدرويش)، وهو ما يزيد الوضعية الأساسية تعقيداً:

((الدرويش: لا تلق علي الأسئلة.. أطلب ما تريد.. ولا تلق علي أسئلة

المحقق: أني محقق.. ولكي أحقق لابد من أن ألقي أسئلة

الدرويش: لا شأن لي بتحقيقك.. إذا أردت مني شيئا أطلبه ولا تلق أسئلة

(...)

المحقق: أريد أذن رأيك في اختفاء زوجته... هذا طلب وليس سؤالاً...

الدرويش: زوجته... أما أنه قتلها... وإما أنه لم يقتلها بعد...)) (ص: 101)

وعندما يحتج كل من (الزوج والمحقق) على هذا الرأي الغريب؛ يبرر(الدرويش) موقفه بأن القطار لم يصل به إلى حيث يمكنه رؤية ما هو أبعد مما رأى لغاية اللحظة (ينظر: 104)، وبعد هذا الرأي المحير تعود حركة الحبكة إلى دورتها السابقة لتبحث – مرة أخرى – عن مبررات للقتل؛ وإذا بـ (الدرويش)

يقدم تفسيرا رمزيا للقتل؛ مفاده: إن الإنسان عندما يموت؛ فأن جثته يمكن أن تصلح سمادا جيدا؛ يجعل الشجرة تنمو سريعا، وتطرح ثمارا مختلفة تتنوع بعدد فصول السنة (ينظر: 105 – 107). وأبتداءً من هذه النقطة وحتى نهاية القسم الأول – تقريبا – يترك التحقيق مشكلة اختفاء الزوجة ليركز في البحث عن إيجاد تفسيرات لمبررات القتل؛ فيطرح (الدرويش والمحقق) تفسيرات مختلفة يتلقاها (الزوج) ببرود وسلبية، ولا يصل الجميع إلى أي رأي محدد، ما يذكر مرة أخرى بعدم التواصل. (ينظر: 110 – 112).

وبعد استعراض تلك التفسيرات والاحتمالات المختلفة؛ تقفز حركة الحبكة إلى أزمة التعقيد ثانية؛ وذلك عندما يأمر (المحقق) – على نحو مفاجئ – باعتقال (الزوج):

((المحقق: (ينهض) هلم بنا أذن

الزوج: إلى أين؟

المحقق: إلى الحبس...

الزوج: الحبس؟... لماذا؟...

المحقق: لأنك مقبوض عليك

الزوج: ستقبض علي؟

(...)

المحقق: يا عسكري (...) أحجز هذا المتهم في قسم البوليس... وأحفر تحت هذه الشجرة لاستخراج الجثة (ص: 115 – 118).

يلاحظ أن حركة الحبكة – في هذا القسم – شهدت دورات حركة عديدة، انتهت أغلبها عند أزمة التعقيد، لتعود ثانية إلى نقطة البداية، كما يلاحظ انحراف مسار الحبكة – في بعض المشاهد – لتتخذ مسار نمط (الحبكات المتداخلة) وبخاصة في المواقف التي ترد فيها إجابات على أسئلة الحاضر من خلال حركة تجري في الماضي، وينحرف مسار الحبكة – أيضا – في بعض المشاهد الخاصة بـ (الدرويش) لتتخذ مستويين متوازيين يذكران بنمط (حبكتي التوازي).

يعد القسم الثاني من المسرحية تكررا للقسم الأول، باستثناء أربعة مشاهد قصيرة هي مشاهد (المحقق والحفار، الخادمة واللبان، عودة الزوجة المختفية، مقتل

الزوجة على يد الزوج)؛ فحركة الحبكة تكرر دورات التحقيق ثانية؛ غير أن التحقيق - في هذه المرة - يجري بين الزوج والزوجة لتفسير غيابها طيلة الأيام الثلاثة الماضية (ينظر: 159 - 184) وما حضور (الدرويش) بعد مقتل (الزوج) إلا حضور فائض عن الحاجة، غير أن ما يمكن أن تؤشر أهميته لفهم بناء الحبكة - في هذا القسم - هو مشهد اختفاء جثة (الزوجة) بعد مقتلها علي يد الزوج ودفنه إياها تحت الشجرة، إذ أن هذا المشهد يعيد إلى الذهن بداية حركة الحبكة التي انطلقت مع اختفاء (الزوجة) وانتهت باختفاء جثة (الزوجة)، مقترنا- بحسب منطق هذه المسرحية- باختفاء وموت السحلية (الشيخة خضرة) (ينظر: 208 - 209).

ومن المفيد التنويه إلى أن المشاهد الأربعة المذكورة آنفا؛ أكدت هي الأخرى عقدة المسرحية وفكرتها الأساسية وهي - عدم التواصل - فـ (الحفار) يتكلم مع (المحقق) بصوت مسموع لكنه غير مفهوم، في حين يتكلم (المحقق) مع (الحفار) بصوت مسموع ومفهوم معا، ووجود مثل هذا الاختلاف يؤكد فكرة عدم التواصل (ينظر: 121 - 122)، ويتكرر الحال نفسه في مشهد (الخادمة واللبان)؛ إذ أن (اللبان) يرد على (الخادمة) بصوت غير مفهوم أيضا، علما بأن هذا المشهد يتضمن أمرين: الأول هو أعادة سردٍ لما حدث سابقا، ما يعد تكرارا فائضا، والثاني أنه يناقش مصير (الخادمة) بعد مقتل (الزوجة) وهو امتداد خارجي فائض عن الحاجة، ما يجعل المشهد - بأكمله - فائضا عن الحاجة.

ويشهد هذا القسم أول مواجهة مباشرة بين الزوجين، ما يعد محاولة للاتصال المباشر بينهما، غير أن هذه المحاولة سرعان ما تبوء بالفشل، بل أنها تتسبب بمزيد من التباعد بينهما، إذ تؤدي إلى أثارة خلاف وتصادم في الإرادات وتفجر لأزمات تصعيد وتعقيد وذروة متتالية، تنتهي بنقطة ذروة تمثلها الفاجعة التي حدثت جراء قتل الزوج لزوجته فعلا، بعد أن كان مجرد افتراض (ينظر: 159 - 184).

أخيراً فأن المؤلف كان بإمكانه وضع نهاية لهذه المسرحية من خلال الاتصال الهاتفي الفاشل الذي جرى بين (الزوج) و(المحقق)، لأنه يؤكد فكرة المسرحية التي تشير إلى عدم التواصل بين البشر، ويعيد حركة الحبكة إلى نقطة انطلاقها ثانية، غير أن (المؤلف) يمضي قدما في امتداد خارجي فائض عن الحاجة تمثل بإحضاره (الدرويش) إلى مسرح الأحداث؛ دونما مبرر، سوى معاينة حادثة القتل والتأكد

من تحقق النبؤة، وهما أمران لا حاجة لتأكيدهما أو إحضار شاهد عليهما(ينظر: 190 - 210).

مما تقدم يمكن القول أن المسرحية - بشكل عام - تنتمي إلى دراما (اللامعقول)، غير أنها تضمنت مشاهد رمزية، وأخرى انتظمت ببنية (مسرح داخل مسرح)، وأن حبكة المسرحية المهيمنة فيها تنتظم بنمط (الحبكة الدائرية)؛ غير أنها تشهد ظهورا لأنماط حبكية أخرى في بعض مشاهدها التي تخرج عن دراما اللامعقول، من ذلك ظهور صور لحركة نمط (حبكتي التوازي)، وصورا لحركة نمط (الحبكات المتداخلة)، إلا أن وجود مثل تلك الصور الحركية لم يؤثر على سياق بنية المسرحية العامة، و لم يشوه بنائها الحبكي أو يخل به، بل جاء منسجما مع منطق (اللامعقول) الذي هيمن على مبنى ومحتوى المسرحية، على أن حركة الفعل شهدت دورات متتالية، تنطلق كل دورة منها من نقطة شبيهة بانطلاق الدورات الأخرى، متخذة مسارا دائريا واسعا، لتعود إلى النقطة التي بدأت منها، مع أن تلك الدورات شهدت ظهور أزمات تصعيد وتعقيد وذروة بينة.

و لم تكن حركة الشخصيات في هذه الحبكة منتظمة، و لم تخضع لمنطق ما، و لم ترسم اتجاها واضحا أو محددا باستثناء حركتي شخصية (المحقق) وشخصية (الدرويش)، حيث تميزت حركة الأولى بالثبات والاستقامة وسيرها باتجاه هدف محدد، وتميزت الثانية بوجود مستويين مادي وذهني يسيران بتوازٍ وثبات من البداية حتى النهاية، على أن حركة الزمن كان يجري التذكير بها - دائما - في هذه المسرحية، وشكلت ضغطا ملحوظا على حركة الشخصيات والفعل في أحيان عديدة، وتجلى الضغط بشكل واضح في القسم الأول من المسرحية، غير أن هذا الضغط، تضاءل تدريجا مع تقدم المسرحية؛ حتى لم يعد له أي أثر عند نهايتها.

إن وجود الشجرة والقطار والشيخة خضرة والدرويش والأغاني وما حملته تلك العناصر من رموز؛ كاد أن ينقل المسرحية إلى عالم الرمز، غير أن تأثير تلك الرموز بقي خلفية لعالم اللامعقول المهيمن في المسرحية. وكان من أشد علامات ذلك اللامعقول هي علامة التكرار الآلي التي استخدمت لأغراض عدة أبرزها: تأكيد روتينية ورتابة الحياة وعلاقاتها، وتأكيد تشابه وتكرار الوقائع اليومية، فعلى سبيل المثال ترددت كلمة (نعم) إجابة موحدة لتسع وثلاثين سؤالا مختلفة (ينظر:

48 – 66) في مشهد واحد، وترددت كلمة (لا) إجابة موحدة أحدى ستين مرة لثمان وخمسين سؤالا مختلفا في مشهد واحد أيضا (ينظر: 166 – 174).

ومع وجود تكثيف واقتصاد في القسم الأول من المسرحية، غير أن القسم الثاني شهد بعض الامتدادات الخارجية الفائضة عن الحاجة، لم يكن لها أي تبرير فني أو جمالي، بخاصة مشهدي (الخادمة واللبان)و(ظهور الدرويش بعد مقتل الزوجة) (ينظر: 121 – 130، 190 – 210 على التوالي)، وبحساب صفحات ماهو فائض ظهر أن عددها يبلغ (29) صفحة من مجموع صفحات النص البالغ عددها (173) صفحة وهو ما يشكل نسبة 5/1 من حجم النص الكلي، وهو فائض ليس بالقليل.

2- مسرحية (الباب) – غسان كنفاني – فلسطين[26]:

تعد مسرحية (الباب) للكاتب الفلسطيني (غسان كنفاني) من المسرحيات العبثية التي تعتمد فكرة عبثية وجودية الملامح مفادها (أن وجود الإنسان في الحياة مجرد عبث لا نفع فيه). مع أنها تدور حول حكاية عربية قديمة من حكايات الحكيم (لقمان) التي كانت تحظى بتداولية شعبية في عصر ما قبل الإسلام؛ خلاصتها أن وفدا من قوم (عاد) ذهبوا للاستسقاء من آلهة مكة غير أن الوفد تأخر عن أداء مهمته، بعد أن تعطله جاريتان في منزل مضيفهم، ونص المسرحية يجعل من الحكاية الأنفة مقدمة استهلالية لأحداث هذه المسرحية التي تتكون من خمسة فصول؛ يبدأ الأول منها، بتذكر الوفد للمهمة التي جاء من أجلها وينتهي بمبارزة الملك (عاد) للدخان الذي أطلقته الغيمة السوداء متوهما أن الآله (هبا) يختبأ فيها ويمتد بين (ص: 34 – 51) أما الفصل الثاني فأنه يتعلق بتهيؤ الملك (شداد) أبن الملك (عاد) لخوض معركته مع الآله (هبا) الذي أهلك والده، وهو يمضي على نهج أبيه في تحدي الآله المذكور، حيث يصر على دخول مدينة (أرم ذات العماد) الممنوع عليه دخولها ويمتد بين (ص: 54 – 72)، أما الفصل الثالث فأنه يبدأ بالبحث عن جثة الملك (شداد) وسط المدينة المحترقة التي دخلها متحديا واستعداد الحفيد الملك (مرثد) لخوض حرب جديدة من نوع أخر ضد الآله (هبا) ويمتد بين (ص 73 – 84)، لتعود دورة التحديات الفاشلة في العالم الآخر بين (شداد) والآله المذكور حيث يتركه الأخير يتعذب مع الموتى وهو المصير الذي يؤول إليه الثلاثة

الذين يلقون عذابا سرمديا لا ينتهي، وهي الأحداث التي يشتمل عليها الفصل الرابع الممتد بين (86 – 112) ليأتي الفصل الخامس الممتد بين (113 – 120) ليؤكد استمرارية العذاب الذي سلطه الآله (هبا) على الشخصيات الثلاثة بعد أن يتركهم في غرفة مغلقة لا منفذ فيها.

ربما أسهب البحث في استعراض أحداث هذه المسرحية، وحجته في ذلك هو التأكيد على الدورة العبثية المغلقة التي تنتظم بها حبكة هذه المسرحية، النابعة من حركة فكرة ترتد في كل مرة إلى النقطة التي انطلقت منها، وهو ما يتم تكراره عدة دورات، حيث تبدأ كل دورة منها بتحدٍ لشخصية ما لإرادة الآله وتنتهي بتحطم الشخصية المتحدية، ليتكرر السياق نفسه في الدورة التي تليها. ومعنى هذا أن حركة الفعل – في هذه المسرحية – تبدأ من نقطة لتقوم بدورة واسعة تعود بعدها إلى النقطة التي بدأت بها؛ وهذا ما يؤكد انتماء المسرحية إلى تيار العبث، ومن الملاحظ أن حركة الفعل بالرغم من سعتها ودوراتها المتعددة؛ غير أنها لم تشهد أي استطرادات جانبية أو امتدادات خارجية، وهو نادرا ما يحدث في المسرحيات العبثية. وعلى السياق نفسه ترتد حركة الشخصيات – عدة مرات – إلى داخل الشخصيات ذاته، حيث يلاحظ اضمحلال الحركة المادية الفاعلة للشخصيات، في مقابل هيمنة الحركة الداخلية لتلك الشخصيات التي تخوض صراعات نفسية تحتدم في داخلها؛ بما في ذلك حركة شخصية (الأم) التي تحاول منع الشخصيات الثلاثة – المذكورة آنفا – من تحدي الآله؛ خوفا على تلك الشخصيات من الوقوع في المصير المحتوم.

ومع وجود ثلاثة أجيال في هذه المسرحية؛ غير أن حركة الزمن تبدو غائبة أو غير محسوسة تقريبا، فعدا التذكير بتأخر مهمة الوفد؛ لا يلحظ أي أثر لتلك الحركة.

3- مسرحية (الحفلة دارت في الحارة) – فرحان بلبل – سوريا[27]:

إن البناء الدرامي الخارجي لهذه المسرحية يوحي بأنها مسرحية رمزية تحتوي مستويين، المادي منهما يتمثل بالنشاط الظاهري لممثلي الخير والشر وممثلي من جهة، وممثلي المجتمع الذي يؤمن بالخرافات والأساطير من جهة أخرى، أما المستوى

الذهني فهو مستوىً خيالي يتمثل بحركة قيم الخير وقيم الشر في مجتمع بسيط، فضلا عن ذلك فأن النص لا يخلو من بعض الملامح التعبيرية المتفرقة التي تظهر بين الحين والآخر.

ومع تلك العلامات الرمزية والتعبيرية التي يبدو عليها ظاهر النص؛ فأن بنيته الحبكية باتجاه أخر؛ لذا يرى البحث أن هناك تناقضا بين البناء الدرامي الخارجي لهذه المسرحية والبناء الحبكي لها، فالبناء الخارجي للمسرحية الذي تظهر فيه علامات رمزية مع بعض العلامات التعبيرية، يناسبه نمط (حبكتي التوازي) أو نمط (الحبكة المهشمة). إلا أن تتبعاً لحركة الحبكة جعل البحث يصل إلى أن تلك العلامات لم ترق إلى المستوى الذي يؤهلها لبناء حبكة من النمطين المذكورين آنفا، وأن الحركة المهيمنة لمسار الحبكة تنتظم بنمط الحبكة الدائرية، فهي – على سبيل المثال – تشهد تتعدداً في نقاط الانطلاق؛ حيث تمكن البحث تلمس ست نقاط انطلاق في أقل تقدير (ينظر: 12، 16، 19، 20، 24، 29).

وبالرغم من وجود معلومات كثيرة تأتي عن طريق الحركة والفعل؛ إلا أن تلك المعلومات لا تعطي انطباعا واضحا عن الوضعية الأساسية أو عن المشكلة الأساسية للمسرحية، كما أنها لا تعطي أي معلومات عن السجين الهارب – الذي يرد ذكره كثيرا والذي يخشاه السيد الكبير – ولا تعطي أي معلومات عن السفينة القادمة؛ مع أنها تمثل أملاًمنتظراً بالنسبة لأهالي البلدة؛ فضلا على أنها لا تعطي معلومات واضحة عن شخصية (السيد الكبير) أو شخصية (المصلح)، مع أنهما من الشخصيات الرئيسية للمسرحية.

تدخل حركة الحبكة لهذه المسرحية في أزمات تصعيد وتعقيد عديدة (ينظر: 39، 40 – 41، 45 – 46، 63، 64 – 65)، كما أنها تصل إلى أزمات ذرى عديدة أيضا (ينظر: 68 – 70، 70 – 73، 82، 84 – 87)، وتتضمن تلك الأزمات نقاط ذرىً مختلفة (ينظر: 69، 73، 82)؛ غير أن تلك النقاط الساخنة تقطع دائما؛ لتعود الوضعية الأساسية إلى ما بدأت به؛ وهذا دليل واضح على دوران حركة الحبكة في حلقة مغلقة، وعدم تقدمها إلى أمام.

أما حركة الفكرة – فهي الأخرى– تبدو غير واضحة المعالم، فهي تارة توحي بثيمة (البحث عن الخلاص)، وتارة تميل إلى الإيحاء بثيمة (انتظار المنقذ) وأخرى

توحي بثيمة (الصراع بين الخير والشر)، وبحسب البحث فـأن ذلـك يعـود إلى التناقض بين البنائين الخارجي والداخلي، الأمر الذي أثر- من جهة أخرى - على حركة خطوط الحبكة، فجعلها تبدو غير منتظمة باتجاهات واضحة. وربما تتخـذ حركة الفعل بعض الاستثناء؛ ذلك لأنها تتحرك بدورات محيطية يمكن تلمسها بعد التمعن، إذ أنها تبدأ بنقاط معينة لتنتهي بالنقاط ذاتها، دون حدوث أي متغيرات أو تعديلات على الوضعية الأساسية.

على أن حركة الشخصيات تبدو مشوشة، فهي تارة تبدو أقرب إلى الاستقامة والثبات قريبة من حركة الشخصيات الكلاسيكية، وتارة تأخذ مسارا من مستويين متوازيين ما يذكر بمسار حركة الشخصيات في المسرحيات الرمزية، وهذا ما جعل البحث يرى تناقضا جليا بين سلوكها وأهدافها، فعلى سبيل المثال فأن (المصـلح) يقرر تغيير كل شيء، إلا أنه لا يستطيع فعل أي شيء؛ مع أن المعلومات الضـئيلة المتوفرة عنه تشير إلى أنه نجح في مهمات أكثر صعوبة وتعقيدا من المهمة التي أنتدب نفسه لها في هذه البلدة، وكذا الحال بالنسبة لحركة (الشاعر) الذي يتكلم دائما عن هموم بلدته؛ غير أنه يكون سلبيا دائما؛ عندما يتطلب الموقف منه اتخاذ رد فعل ما، ومع أن حركة هذه الشخصية تأخذ مساحة واسعة من حركة المسرحية العامة، غير أنها تبدو عديمة التأثير في حركة الحبكة، لذا فأنها تبدو شخصية فائضة عن الحاجة، لعدم وجود أي وظيفة محددة لها، والتناقض بين السلوك والأهداف ينطبـق علـى الشخصيات الأخرى بما فيها (السيد الكبير)، ويعتقد البحـث أن سـبب هـذا التناقض؛ يعود إلى أن تلك الشخصيات تختار أهدافا أكبر من قدرتها، لـذا تبقـى أهدافها مجرد تصريحات وفي حدود النوايا، ولا تسـتطيع أن ترقـى إلى مسـتوى التحقيق؛ ما يضفي على الشخصيات سمة تراجيكوميدية.

ويتكرر عدم الوضوح سمة مهيمنة على حركة الزمن، حيث لا أثر واضح لها في السياق العام للمسرحية، فهي حركة غائبة تماما، وهذا دليل أخر على انتظـام الحبكة بنمط (الحبكة الدائرية).

ولا تخلو حبكة هذه المسرحية من بعض الامتدادات الخارجية الفائضـة عـن الحاجة، ولا تخدم حركة المسرحية بأي شكل من الأشكال، وبحساب الفائض مـن صفحات هذا النص، ظهر أن عددها يبلغ (15) صفحة؛ من مجموع عدد صفحات

النص البالغ (79) صفحة، وهو ما تزيد نسبته عن 5/1 حجم النص الكلي، وهو فائض ليس بالقليل. ينظر: 10 - 11، 28 - 29، 42 - 44، 51 - 56، 62، 77 - 79).

- **خلاصة تقييم نمط الحبكة الدائرية:**

1- يلاحظ اختلاط نماذج هذا النمط؛ بأنماط حبكية أخرى دون وجود ما يبرر ذلك جماليا وفنيا، وأكثر مظاهر هذا الاختلاط يمكن ملاحظتها بين هذا النمط، ونمطي (الحبكات الداخلية) و(حبكتي التوازي).

2- يلاحظ وجود العديد من الامتدادات الخارجية والاستطرادات الجانبية في أغلب المسرحيات العربية التي تعتمد هذا النمط الحبكي، يمكن الاستغناء عنها دون أن يؤثر ذلك على البناء الدرامي العام، أو البناء الحبكي الداخلي.

3- يتكرر في أغلب المسرحيات العربية التي تعتمد هذا النمط؛ وجود تناقض واضح بين البناء الدرامي العام والبناء الحبكي الداخلي، وهو ما يؤثر على خطوط الحركة ويجعلها تشتغل في اتجاهات مختلفة، حيث لاحظ البحث أن حركة الفعل - مثلا - عندما تتبع مسارا دائريا ينسجم البناء الحبكي الداخلي، فأن ذلك يأتي ضمن بناء درامي عام لا يحتمل وجود مثل هذا المسار، فتكون النتيجة عدم فهم لمسار حركة الفعل، أو عدم انسجام بين حركة الفعل مع خطوط الحركة الأخرى، وفي كلا الحالتين فأن ذلك يؤدي إلى أرباك في فهم المسرحية، وخلل في تحديد النمط الذي تتبعه الحبكة، فضلا عما يؤديه من غياب لمعالم الفكرة أو تشتتها.

هوامش الفصل الرابع

(1) تنظر: مسرحية (المفتاح)، يوسف العاني، ضمن كتاب (10 مسرحيات من يوسف العاني)، مصدر سابق: 321 وما بعدها.

(2) تنظر: مسرحية (الأجداد يزدادون ضراوة)، كاتب ياسين، ترجمة: ملكة أبيض عيسى، ضمن كتاب(الجثة المطوقة والأجداد يزدادون ضراوة)، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ب: ت: 97 – 140.

(3) كتبت هذه المسرحية باللغة الفرنسية ونقلتها إلى اللغة العربية المترجمة المذكورة أعلاه، وتذكر المترجمة أن هذه المسرحية تكمل في رموزها وأحداثها مسرحية (الجثة المطوقة) التي نشرت في الكتاب نفسه، غير أن البحث وجد أن نمط حبكتها يختلف عن نمط الحبكة الأخرى – التي سيرد لها تحليل في نمط الحبكة المهشمة –، علما بان هذه المسرحية نشرت بترجمة أخرى مع مسرحيتين للكاتب نفسه هما (الجثة المطوقة) و(مسحوق الذكاء) ضمن سلسلة مسرحيات عربية، ترجمة: هيدي بانوب، مراجعة: بسيم محرم، القاهرة: دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، 1967، لذا أقتضى التنويه.

(4) تنظر: مسرحية (شمشون ودليلة)، معين بسيسو، (سلسلة مسرحيات عربية – بلا عدد)، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1971: 5 وما بعدها.

(5) تراجع: مسرحية (دائرة الطباشير القوقازية)، برتولد بريخت، ترجمة: د. عبد الرحمن بدوي، القاهرة: المؤسسة المصرية للتأليف والنشر والطباعة، ب: ت: 65 – 73.

(6) تراجع: مسرحية (الأجداد يزدادون ضراوة)، كاتب ياسين، مصدر سابق: 99

(7) تراجع: مسرحية (مأساة جيفارا)، معين بسيسو، القاهرة: دار الهلال، 1969: 6 – 141، ومسرحية (ثورة الزنج)، الكاتب نفسه، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1970: 30 وما بعدها.

(8) تنظر: مسرحية (مسافر ليل)، صلاح عبد الصبور، ضمن(ديوان صلاح عبد الصبور)، مصدر سابق: 273 وما بعدها.

(9) تنظر: مسرحية (محاكمة الرجل الذي لم يحارب)، ممدوح عدوان، بيروت: دار أبن رشد، ب: ت: 5 وما بعدها.

(10) تنظر: مسرحية (حفلة من أجل 5 حزيران)، سعد الله ونوس، بيروت: دار الآداب، ب: ت: 5 وما بعدها.

(11) تراجع: مسرحية (ست شخصيات تبحث عن مؤلف)، لويجي بيراندیلو، ترجمة: محمد إسماعيل محمد، مصدر سابق: 43 وما بعدها.

(12) تنظر: مسرحية (الخرابة)، يوسف العاني، ضمن كتاب(عشر مسرحيات من يوسف العاني)، مصدر سابق: 398 وما بعدها.

(13) تنظر: مسرحية (الزير سالم)، ألفريد فرج، بيروت: دار الفارابي، 1977: 16 وما بعدها.

(14) تنظر: مسرحية (سهرة مع أبي خليل القباني)، سعد الله ونوس، بيروت: دار الآداب، ط2، 1977: 11 وما بعدها.

(15) تراجع: مسرحية (هنري الرابع)، لويجي بيراندیلو، ترجمة وتقديم: محمد إسماعيل محمد، (سلسلة مسرحيات عالمية – العدد18)، القاهرة: الدار القومية للطبعة والنشر، 1966: 41 – وما بعدها.

(16) تنظر: مسرحية (فاوست والأميرة الصلعاء)، عبد الكريم برشيد، (مجلة الأقلام العراقية – العدد 6)، عدد خاص، بغداد: وزارة الثقافة والأعلام – دار الجاحظ، 1980: 2.1 وما بعدها.

(17) تنظر: مسرحية (لعبة السلطان والوزير)، البوصيري عبد الله، المصدر نفسه: 260 وما بعدها.

(18) تنظر: مسرحية (بائع الدبس الفقير)، سعد الله ونوس، ضمن (مجموعة بائع الدبس الفقير ومسرحيات أولى)ن مصدر سابق: 5 وما بعدها.

(19) تنظر: مسرحية (مأساة جيفارا)، معين بسيسو، مصدر سابق: 6 وما بعدها.

(20) تنظر: مسرحية (ثورة الزنج)، معين بسيسو، مصدر سابق: 30 وما بعدها، كما تنظر مسرحية (شمشون ودليلة، الكاتب نفسه، مصدر سابق: 19 وما بعدها.

(21) تنظر: مسرحية (الجثة المطوقة)، كاتب ياسين، مصدر سابق: 25 وما بعدها.

(22) يرى البحث أن تسمية (الأخضر) و(نجمة)، لهما علاقة بعلم الثورة الجزائرية الذي لازال علما رسميا للجزائر، وهو يتكون من مربعين باللونين الأخضر والأبيض يتوسطهما هلال ونجمة، الجزء الأكبر من الهلال يقع في المربع الأخضر، في حين تقع النجمة في المربع الأبيض.

(23) تنظر: مسرحية (فصد الدم)، سعد الله ونوس، بيروت: دار الآداب، ط1، 1978: 65 وما بعدها.

(24) تنظر: مسرحية (بعد أن يموت الملك)، صلاح عبد الصبور، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1973: 12 وما بعدها.

(25) تنظر: مسرحية (يا طالع الشجرة)، توفيق الحكيم، مكتبة الآداب، 1962: 37 وما بعدها.

(26) تنظر: مسرحية (الباب)، غسان كنفاني، ضمن (الآثار الكاملة لغسان كنفاني – المجلد الثالث)، بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر – مؤسسة غسان كنفاني الثقافية، 1978: 43 وما بعدها.

(27) تنظر: مسرحية (الحفلة دارت في الحارة)، فرحان بلبل، سلسلة(المكتبة المسرحية – العدد 9)، دمشق: منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1973: 7 وما بعدها.

نتائج البحث

بعد الدراسات الثلاث الأنفة (النظرية والفنية والتطبيقية) للبنية الداخلية للمسرحية التي تخص بنية الحبكة في المسرحية العالمية، وتطبيقاتها في المسرحية العربية الحديثة؛ خلال الفترة الزمنية التي حددها البحث، توصل الباحث إلى النتائج الآتية:

1- إن الحبكة في المسرحية هي **بنية درامية متكاملة** تشتمل على أقسام ومكونات وعناصر خاصة بها، وأن هذه البنية **تتفاعل وتتداخل** مع البناء الدرامي العام للمسرحية؛ ليشكلا معا الصورة النهائية للنص المسرحي.

2- إن الحبكة في المسرحية هي **بنية دينامية داخلية** تنتج عن حركة فكرة تلقى وسط محيط ساكن، تحرك ذلك المحيط؛ محدثة فيه متغيرات، تنجم عن تفاعل حركة عناصر الحبكة منتجة طاقة تتكون من تآلف أو تعارض ثلاث حركات رئيسية هي حركة الفعل، وحركة الشخصية، وحركة الزمن.

3- إن الصراع والعقدة، هما مكونان يتولدان من التفاعل المذكور في أعلاه كنتيجتين من بين نتائج هذا التفاعل، ويظهران في القسم الثاني من أقسام الحبكة وهو ما يسمى (**التعقيد**)؛ إذ يظهر الأول منهما في المرحلة الأولى من مراحل هذا القسم، التي أقترح البحث تسميتها (**أزمة التصعيد**)، نتيجة تقاطع الإرادات، والثاني يظهر في المرحلة الثانية من هذا القسم؛ التي أقترح البحث تسميتها (**أزمة التعقيد**)، نتيجة التقاطع الحاصل بين الأهداف والعقبات.

4- توصل البحث النظري في تطور شكل الحبكة في المسرحية إلى أن هذا الشكل مر بثلاث مراحل تاريخية رئيسية، حدثت فيها ثلاث متغيرات أساسية، إذ كانت الحبكة في المرحلة الأولى، حبكة بسيطة أحادية تتمسك بالوحدات الثلاث أقترح البحث تسميتها (مرحلة الحبكة الأرسطية)؛ تلتها المرحلة التاريخية الثانية؛ التي شهدت فيها الحبكة توسعا في خطوطها الحركية، وأقترح البحث تسميتها (مرحلة الحبكة المتوسعة)، أما المرحلة التاريخية الثالثة فهي المرحلة التي تختص بالدراما الحديثة والتي شهدت فيها الحبكة أما توسيعا

للحبكة المتوسعة أو تكثيفا أو مدا أو انشطارا أو تعددا أو تهشيما لها أو تداخلا في مستوياتها وأقترح البحث تسميتها (مرحلة الحبكة الحديثة).

5- نظرا لظهور صور عديدة للحبكة المسرحية- عالميا - تختلف باختلاف المراحل، واختلاف المذاهب والاتجاهات الدرامية، فان البحث أقترح تصنيفها، وتمييزها في عدة أنماط؛ على الوجه الأتي:

أ- نمط الحبكة الأحادية: وهو نمط تهيمن فيه حركة الفعل على بقية خطوط الحركة الأخرى، الفكرة، يدور موضوعها حول شخصية رئيسية واحدة، داخل حركة فعل واحدة لا تحتمل الامتدادات والتفرعات، وتدور أحداثها في زمن محدود، وكان المهيمن فيها هو حركة الفعل، وأول ظهور لها كان في المسرحيات الكلاسيكية.

ب- نمط الحبكة المتوسعة: وهو نمط شهدت الحبكة فيه توسعا بحركة الفكرة، بحيث أتاح ذلك التوسع استيعاب أفكار ثانوية تتفرع منها وتصب فيها، ما جعل الفكرة تصبح أكثر شمولية، وأقوى تأثيرا، وتطلب التوسع في الفكرة؛ وجود حركة فعل تحتمل تفرعات وامتدادات جانبية وثانوية، وزيادة في عدد الشخصيات، وانفتاحا في حركة الزمن، والمهيمن في هذه الحبكة هو حركة الشخصية، وأفضل نماذجها ما ظهر في نصوص الانكليزي (وليم شكسبير)، ويرى البحث أن أول ظهور لها كان في نصوص الأسباني (لوب دي فيجا) لأسباب ذكرها البحث في المتن.

ج- نمط الحبكة النموذج: وهو نمط يقع بين نمطي (الحبكة الأحادية والحبكة المتوسعة) من حيث الحجم والتنظيم، حيث شهد هذا النمط توازنا في نشاط حركة خطوط الحبكة، فحركة فكرته تدور حول موضوع واحد؛ إلا أنها تنظر له من وجهات نظر متعددة، ما يجعل الفكرة تتسم بطابع موضوعي تتوازن فيه الرغبات الذاتية مع الظروف المحيطة، ولاحظ الباحث في هذا النمط كثافة للفعل الدرامي وقصر في حركته، ووجود ضغط لحركة الزمن في مستوييها الماضي والحاضر، مع بعض الرجحان لحركة الفكرة، والشخصية أحيانا على خطوط الحركة

الأخرى، وأول ظهور لها كان في المسرحيات الواقعية التي كتبها النرويجي (هنريك إبسن).

د- نمط حبكتا التوازي: وهو نمط يظهر فيه مستويان من خطوط الحركة، ما يعطي انطباعا بوجود حبكتين تسيران بصورة متوازية داخل النص الواحد، أحدهما خارجية مادية يمكن تلمسها ومعرفة حدودها، والثانية داخلية ذهنية تحتمل التأويل وتعدد المعاني، والملاحظ أن الحبكتين لا تلتقيان في أي مرحلة من المراحل بل تسيران بموازاة بعضهما منذ بداية المسرحية حتى نهايتها، وهو نمط يمكن تلمسه في المسرحيات الرمزية أبتداءً من البلجيكي (موريس ميترلنك).

هـ- نمط الحبكات المتجاورة: وهو نمط يشتمل على حبكات صغيرة متعددة ترصف رصفا إلى جوار بعضها، تبدو كل حبكة منها مستقلة - ظاهريا - غير أنها بمجموعها تبنى على مبدأ التراكم الذهني الذي يكشف وجود رابط ما يربط الحبكات ببعضها، وأهم من ظهر هذا النمط في مسرحياته هو الألماني (برتولد بريشت)، وبخاصة في مسرحياته اللاأرسطية أو ما تسمى بـ (الملحمية).

و- نمط الحبكات المتداخلة: وهو نمط يتكون من حبكة خارجية تشكل إطارا لحبكة أو حبكات تتولد داخلها وتكون مرآة لها، ويشهد هذا النمط مرونة في انتقال خطوط الحركة بين الحبكات المتعددة داخل المسرحية الواحدة، ولا توجد أي هيمنة لأي عنصر على العناصر الأخرى، وأهم من ظهر في مسرحياته هذا النمط هو الإيطالي (لويجي بيراندیلو).

ز- نمط الحبكة المهشمة: وهو نمط تهشم الحبكة نفسها فيه بنفسها نتيجة انشطار أو تحطم لخطوط حركتها، وكان أول ظهره لدى الكتاب التعبيرين، وبخاصة في نصوص الأمريكي (يوجين أونيل) التعبيرية.

ح- نمط الحبكة المحيطية: وهو نمط تدور فيه الحبكة في محيط دائري مغلق؛ جاعلة خطوط حركتها تدور داخل هذا المحيط، حيث لا يمكن تمييز أي النقاط الساخنة فيها، وأي المهيمن أو الرئيسي أو الثانوي فيها، وهذا

النمط يكثر ظهوره في مسرحيات العبث واللامعقول، والأظهر فيها مسرحيات الأيرلندي (صاموئيل بكيت) والروماني (يوجين يونسكو).

وقد تبين للبحث أن الأنماط الحبكية الأنفة ظهر دوران لها في النصوص المسرحية العربية الحديثة باستثناء نمط (الحبكة النموذج).

6- تبين للبحث عند تحليله لنماذج المسرحيات العربية: أن هناك إهمالا أو تجاهلا أو إغفالا لأهمية حبكة المسرحية، وأن هناك جهلا ببنيتها، وأن معظم النصوص المسرحية لا تلتفت إلى التفاعلات التي تحدثها مستغيرات حركة عناصر الحبكة، وأن التركيز في تلك النصوص ينصب أما على متابعة تطور الفكرة أو تطور حركة الفعل، أو تطور حركة الشخصية بمعزل عن تطور خطوط الحركة الأخرى، دون انتباه لما يمكن أن تحدثه العلائق بين تلك الخطوط من متغيرات مؤثرة.

7- نظرا للجهل العام بالصور المتعددة للحبكة التي تختلف باختلاف الاتجاهات والمذاهب الدرامية، فقد أظهر التحليل التطبيقي للنماذج العربية وجود تناقض بين تأثيرات البناء الدرامي العام وبين تأثيرات البناء الحبكي؛ ما أدى إلى إخلال في البناء الحبكي من جهة، وأضعاف أو ترهل أو غموض أو تفكك في البناء الدرامي العام.

8- في سعي من النصوص المسرحية العربية للتنويع أو إثارة الانتباه أو التبسيط أحيانا، فأنها حاولت الخلط بين المذاهب والاتجاهات الدرامية؛ دون انتباه إلى ما يمكن أن يحدثه ذلك من إخلال في البناء الحبكي، إذ جعله ينتج تأثيرات تبدو متناقضة في كثير من الأحيان، مما يزيد من غموض تلك المسرحيات، أو يؤدي إلى تفكك بنائها جاعلا إياها ضعيفة التأثير عند التلقي.

9- تميزت أغلب المسرحيات العربية التي انتظمت حبكتها في نمط الحبكة الأحادية بميزتين أساسيتين: الأولى أنها جاء بسيطة مباشرة، مظهرة أمكانية المؤلف في السيطرة على مجمل خطوط الحركة، ومتابعتها بشكل منطقي أو مبرر، ومالت أغلب تلك الخطوط إلى الاختزال والتكثيف، واستبعدت - في الغالب - ما هو خارجي أو جانبي، وركزت على ما هو ضروري. والميزة الثانية تمثلت في أن الحبكات الأحادية التي دارت في المسرحيات ذات الفصل

الواحد؛ بدت أكثر تماسكا وأقل فائضا من الحبكات الأحادية التي دارت في مسرحيات ذات فصول متعددة، حيث ظهرت في الأخيرة فوائض عديدة يمكن الاستغناء عنها.

10- أظهرت المسرحيات العربية التي تنتظم حبكاتها في نمط الحبكة المتوسعة أنها تشتمل على قدر طيب من أثارة الاهتمام والتوتر، وذلك بسبب قدرة استيعاب هذا النمط لأساليب الإثارة والتنويع.

11- جاءت أغلب المسرحيات التي انتظمت حبكاتها في نمط الحبكات المتجاورة شعرية في أسلوبها ولغتها، وتاريخية في موضوعاتها، وساعد في ذلك طبيعة هذا النمط الحبكي وقدرته على استيعاب أساليب السرد والرواية والشعر والغناء، واستيعاب المتغيرات الأسلوبية في اللغة والإيقاع.

12- ظهر في أغلب المسرحيات الرمزية التي تنتظم حبكاتها في نمط حبكتي التوازي: وجود تداخل أو تقاطع بين حركتي الحبكتين الخارجية والداخلية، وقد أدى ذلك تفجير نقاط ساخنة عالية التوتر تميزت بالصخب أو العنف أو الافتعال، ما جعل تلك المسرحيات الرمزية تميل أما إلى الميلودراما، أو أن تتحول مسرحيات دعائية تحريضية، وذلك لافتضاح الرمز وتحوله إلى دعاية سياسية أو تحريضية.

13- أظهر عدد من المؤلفين المسرحيين العرب ميلا لتأليف مسرحيات تتبع أسلوب (المسرح داخل مسرح)، وهي مسرحيات تنتظم حبكاتها في نمط الحبكات المتداخلة، وساعدت إمكانية هذا النمط على استيعاب مستويات عديدة للحركة في وقت واحد؛ على أن تحظى محاولاتهم بظهور مسرحيات مهمة، إذ وفق بعضهم في الإفادة من استخدام الوسائل الفنية المتعمدة في هذا النمط استخداما أمثلا، في حين ظل - بعضهم الأخر - يدور في فلك الأسلوب الذي أنتهجه (لويجي بيراندیلو)، و لم يستطيعوا الخروج من معطفه إلا نادرا؛ إذ اقتصرت أفادتهم من الوسائل على وسيلة أو وسيلتين، ما جعل بعض المحاولات تبدو تقليدا أو محاكاة لأسلوب الكاتب المذكور.

14- جاء تصنيف أغلب النماذج العربية التي وضع البحث حبكاتها ضمن نمط الحبكة المهشمة اضطرارا؛ و لم يأتِ لأنها تصلح لهذا النمط، والسبب في ذلك

يعود إلى ظهور أبنية حبكية متعددة مختلفة التأثير داخل المسرحية الواحـــدة، دون أن يكون لذلك التعدد والاختلاف ما يبرره فنيا أو جماليا، مـــا جعـــل البحث يخرج بانطباع مفاده: أن تلك المسرحيات تشتمل على حبكة مشـــتتة أو مقطعة الأوصال تقترب صورتها من صورة الحبكة المهشمة، أما المسرحيات العربية التي هيمنت فيها السمات التعبيرية، فقد كانت الأكثر انسجاما مـــع هذا النمط والأكثر صلاحية له.

15- لاحظ البحث في أغلب المسرحيات العربية الحديثة التي تنتظم حبكاتها ضمن نمط الحبكة المحيطية؛ وجود تناقض بين البناء الدرامي العام وبين البناء الحبكي الداخلي، وهذا ما أثر تأثيرا واضحا على خطوط الحركـــة وجعلـــها تعمـــل باتجاهات مختلفة؛ حيث أتبع قسم منها السمة المهيمنة للبناء الدرامي العام، في حين أتبع القسم الأخر السمة المهيمنة للبناء الحبكي الداخلي، وهذا ما تسبب في أرباك عند التلقي.

مراجع البحث ومصادره

أولاً: المعاجم والقواميس:

- إبراهيم، فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، تونس: المؤسسة العامة للناشرين المتحدين، 1986.
- أبن منظور، لسان العرب، المجلد العاشر، بيروت: دار صادر، ب: ت.
- بعلبكي، منير، المورد، بيروت: دار العلم للملايين، ط12، 1978
- الجلبـــي، سمير عبد الحليم، معجم المصطلحات المسرحية، بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر، 1993.
- حمادة، إبراهيم، معجم المصطلحات الدرامية، القاهرة: دار الشعب، 1971.
- الرازي، محمد بن أبـــي بكر عبد القادر، مختار الصحاح، الكويت: مطـــابع دار الرسالة، 1983.
- الفيرورآبادي، مجد الدين، القاموس المحيط، ج3، القاهرة: المكتبـــة التجاريـــة الكبرى، طباعة: مؤسسة فن الطباعة روزين شهلوب، ب: ت.

ثانيا: الكتب:

- أبو الرضا، سعد، الكلمة والبناء الدرامي، القاهرة: دار الفكر العربـــي، ط1، 1981.
- أرسطو، فن الشعر، ترجمة وتحقيق: د. عبد الـــرحمن بـــدوي، بـــيروت: دار الثقافة، 1973.
- ـــــــــ، فن الشعر، ترجمة وتحقيق: د. شكري محمد عياد، القـــاهرة: دار الكاتب العربـــي للطباعة والنشر، 1976.
- ـــــــــ، فن الشعر، ترجمة وتقديم وتعليق: د. إبراهيم حمـــادة، القـــاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، 1977.

- أسلن، مارتن، تشريح الدراما، ترجمة: يوسف عبد المسيح ثروت، (سلسلة الكتب المترجمة – 51)، بغداد: منشورات وزارة الثقافة والأعلام، 1978.
- أصلان، أوديت، فن المسرح، ترجمة: سامية أحمد أسعد، ج1، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، 1964.
- الآلوسي، شهاب الدين محمود البغدادي، روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني، ج27، بيروت: دار أحياء التراث العربي، ب: ت.
- إيلسبورغ، أي وزملاؤه، نظرية الأدب، ترجمة: د. جميل نصيف، (سلسلة الكتب المترجمة – 92)، بغداد: منشورات وزارة الثقافة والأعلام، 1980.
- بروستاين، روبرت، المسرح الثوري، ترجمة: عبد الحليم البشلاوي، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ب: ت.
- بسفيلد (الابن)، روجر م.، فن الكاتب المسرحي، ترجمة وتقديم: دريني خشبة، القاهرة: مكتبة نهضة مصر، 1964.
- بنتلي، أريك، الحياة في الدراما، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، بيروت – صيدا: المكتبة العصرية، 1986.
- بولتون، مارجوري، تشريح المسرحية، ترجمة: دريني خشبة، مراجعة: د. مصطفى بدوي، (سلسلة الألف كتاب – 406)، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، 1962.
- تيغيم، فيليب فان، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ترجمة: فريد أنطونيوس، (سلسلة زدني علما – 60)، بيروت – باريس: منشورات عويدات، ط2، 1980
- جاسم، حياة محمد، الدراما التجريبية في مصر 1960 – 1970 والتأثير الغربي عليها، بيروت: دار الآداب، 1983.
- جلال، زياد، مدخل إلى السيمياء في المسرح، عمان: منشورات وزارة الثقافة، طباعة وتنفيذ: مطابع الدستور التجارية، 1992.
- جيمس، آر. سكوت، صناعة الأدب، ترجمة: هاشم المندلاوي، مراجعة: د. عزيز المطلبي، (سلسلة المائة كتاب)، بغداد: دار الشؤون الثقافية، 1986.
- جينيت، جيرار، مدخل إلى جامع النص، ترجمة: عبد الرحمن أيوب، بغداد: دار الشؤون الثقافية، 1985.

- حمودة، عبد العزيز، البناء الدرامي، القاهرة: دار الفكر العربي، ط1، 1980.
- الخياط، جلال، الشعر والزمن، بغداد: منشورات وزارة الأعلام، 1975.
- داوسن، و.س.، الدراما والدرامية، ترجمة: جعفر الخليلين مراجعة: د. عناد غزوان إسماعيل، (سلسلة زدني علما - 14)، ط1، 1990.
- دبل، إليزابيث، الحبكة، ترجمة: د. عبد الواحد لؤلؤة، (سلسلة المصطلح النقدي - 12)، بغداد: دار الرشيد للنشر، 1981.
- ديتش، ديفيد، مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ترجمة: د. محمد يوسف نجم، مراجعة: د. إحسان عباس، بيروت: دار صادر، 1967.
- رشاد، رشدي، الدراما من أرسطو إلى الآن، بيروت: دار العودة، 1975.
- رضا، حسين رامز محمد، الدراما بين النظرية والتطبيق، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1972.
- زوندي، بيتر، نظرية الدراما الحديثة، ترجمة: د. أحمد حيدر، دمشق: منشورات وزارة الثقافة والإرشاد، 1977.
- سرحان، سمير، دراسات في الأدب المسرحي، بغداد: دار الشؤون الثقافية، د: ت.
- الشكلانيون الروس، نظرية المنهج الشكلي، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الرباط: الشركة المغربية للناشرين المتحدين، 1982.
- غاتشف، غيورغي، الوعي والفن، ترجمة: د. نؤيل نيوف، مراجعة: د. سعيد مصلوح، (سلسلة عالم المعرفة - 146)، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، شباط، 1990.
- فراي، نورثورب، تشريح النقد، ترجمة: د. محمد عصفور، عمان: منشورات الجامعة الأردنية، 1991.
- قاسم، سيزا ونصر حامد أبو زيد، مدخل إلى السيموطيقا، الدار البيضاء: دار قرطبة للطباعة، ب: ت.
- كوجينوف، ف. ف.، إضاءة تاريخية على قضايا أساسية (الصورة، المنهج، الطبع المتفرد)، القسم الثاني، ترجمة: د. جميل نصيف التكريتي، بغداد: دار الشؤون الثقافية، 1993.

- كريفش، ستيوارت، صناعة المسرحية، ترجمة: د. عبد الله معتصم الدباغ، بغداد: دار المأمون، 1986.
- لوبوك، بيرسي، صنعة الرواية، ترجمة: عبد الستار جواد، بغداد: دار الرشيد للنشر، 1981.
- لوكاش، جورج، الرواية التاريخية، ترجمة: صالح جود عبد الكاظم، (سلسلة الكتب المترجمة - 149)، بغداد: منشورات وزارة الثقافة والفنون، 1978.
- ماركس، ملتون، المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها، ترجمة: فريد مدور، بيروت: دار الكاتب العربي، 1965.
- مرحبا، عبد الرحمن، أينشتين والنظرية النسبية، بيروت: دار العودة، ب: ت.
- ميليت، فرد ب. وجيرالدس بنتلي، فن المسرحية، ترجمة: صدقي حطاب، بيروت: دار الثقافة، 1966.
- المرزوقي، سمير وشاكر جميل، مدخل إلى نظرية القصة، بغداد: دار الشؤون الثقافية، 1986.
- نيكول، ألارديس، المسرحية العالمية، ج1، ترجمة: عثمان نويه، مراجعة: حسن محمود، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ب: ت.
- ـــــــ، المسرحية العالمية، ج2، ترجمة: د. محمد حامد شوكت، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ب: ت.
- ـــــــ، المسرحية العالمية، ج3، ترجمة: د. فايز أسكندر، مراجعة: حسن محمود، القاهرة: المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، ب: ت.
- هوايتنج، فرانك م.، المدخل إلى الفنون المسرحية، ترجمة: كامل يوسف وآخرين، مراجعة: حسن محمود وسعيد حطاب، القاهرة: دار المعرفة، 1970.
- هيغل، فن الشعر، ج2، ترجمة: جورج طرابيشي، بيروت: دار الطليعة، 1980.
- وارن، أوستن ورينيه ويليك، نظرية الأدب، ترجمة: محيي الدين صبحي، مراجعة: د. حسام الخطيب، دمشق: المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، 1972.

ثالثاً: المسرحيات المترجمة:

- أبسن، هنريك، مسرحية (بيت الدمية)، ترجمة: كامل يوسف، (سلسلة مكتبة الفنون الدرامية – 3)، القاهرة: مكتبة مصر، د. ت.
- ـــــــ، مسرحية (الأشباح)، ترجمة: د. عبد الله عبد الحافظ، مراجعة: د. نور شريف، (سلسلة من المسرح العالمي – 201)، الكويت: وزارة الأعلام، 1986.
- ـــــــ، مسرحية (هيدا جابلر)، ترجمة: فوزي شاهين، مراجعة: د. شكري عياد، (سلسلة من روائع المسرح العالمي – 18)، القاهرة: الإدارة العامة للثقافة، 1961.
- أريستوفانيس، كوميديات أريستوفانيس، المجلد الأول، ترجمة: أمين سلامة، بغداد: وزارة الثقافة والفنون، 1978.
- ـــــــ، كوميديات أريستوفانيس، المجلد الثالث، ترجمة: أمين سلامة، بغداد: وزارة الثقافة والفنون، 1978.
- آلبي، أدوارد، مسرحية (قصة حديقة الحيوان)، ترجمة وتقديم: علي شلش، (سلسلة روائع المسرح العالمي – 71)، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1971.
- أونيل، يوجين، مسرحية (الغوريلا)، ترجمة: د. محمد إسماعيل الموافي، (سلسلة من المسرح العالمي – 137)، الكويت: وزارة الأعلام، 1981.
- ـــــــ، مسرحية (الآله الكبير براون)، ترجمة: جلال العشري، مراجعة: د. محمود حامد شوكت، (سلسلة روائع المسرح العالمي – 44)، القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، 1963.
- بريخت، برتولد، مسرحية (حياة غاليليه)، ترجمة: بكر الشرقاوي، بيروت: دار الفكر الجديد، 1973.
- ـــــــ، مسرحية (دائرة الطباشير القوقازية)، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، (سلسة روائع المسرح العالمي – 30)، القاهرة: المؤسسة العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنسر، د. ت.

- ـــــــــ، مسرحية (الأم شجاعة وأبناؤها)، ترجمة وتقديم: شفيق مقار، القاهرة: دار الهلال، 1972.
- ـــــــــ، مسرحية (أوبرا القروش الثلاثة)، ترجمة: يوسف عبد المسيح ثروت، بغداد: مطبعة السعدي، د. ت.
- ـــــــــ، مسرحية (بونتيلا وتابعه ماتي)، ترجمة: د. عبد الغفار مكاوي، (سلسلة مسرحيات عالمية – 21)، القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، د. ت.
- برناردشو، جورج، مسرحية (منزل القلوب المحطمة)، ترجمة: محمود سامي أحمد، مراجعة: د. شكري محمد عياد، تقديم: دريني خشبة، (سلسلة روائع المسرح العالمي – 31)، القاهرة: المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، د. ت.
- بيراندیلو، لويجي، مسرحية (ست شخصيات تبحث عن مؤلف)، ترجمة وتصدير: محمد إسماعيل محمد، القاهرة: دار النهضة العربية، 1967.
- ـــــــــ، مسرحية (كل شيخ له طريقة)، ترجمة وتقديم: محمد إسماعيل محمد، القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، ودار الكاتب العربي، 1968.
- ـــــــــ، مسرحية (هنري الرابع)، ترجمة وتقديم: محمد إسماعيل محمد، القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، 1966.
- بيكيت، صمؤيل، مسرحية (في انتظار جودو)، ترجمة: د. فايز اسكندر، (ضمن كتاب مسرح العبث)، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1970.
- تشيخوف، أنطوان، مسرحيتي (بستان الكرز وطائر البحر)، ترجمة: نجيب سرور وزميله، (سلسلة مسرحيات عالمية – 56)، القاهرة: المؤسسة العامة للتأليف والنشر، ودار الكاتب العربي، 1968.
- دورينمات، فردريش، مسرحية (النيزك)، ترجمة وتقديم: د. مصطفى ماهر، مراجعة: د. عبد الغفار مكاوي، (سلسلة من المسرح العالمي – 10)، الكويت: وزارة الإرشاد والأنباء، 1970.

- راسين، جان، مسرحية (أندروماك)، ترجمة: د. طه حسين، القاهرة: دار المعارف، 1968.
- ـــــــ، مسرحية (عثليا)، ترجمة: يوسف محمود رضا وزميله، بيروت: دار الكاتب اللبناني، 1971.
- ـــــــ، مسرحية (فيدر)، ترجمة: يوسف محمود رضا، بيروت: دار الكاتب اللبناني، 1967.
- سترندبرغ، أوغست، مسرحيتي (الأب) و(مس جوليا)، ترجمة: عبد الحليم البشلاوي، (سلسلة مكتبة الفنون الدرامية - 10)، القاهرة: مكتبة مصر، 1961.
- ـــــــ، مسرحية (لعبة حلم)، ترجمة: إبراهيم وطفي، (سلسلة المكتبة المسرحية - 7)، دمشق: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1972.
- سوفوكليس، مسرحية (أنتيجونا)، ترجمة: د. طه حسين، (ضمن كتاب في الأدب التمثيلي اليوناني)، بيروت: دار العلم للملايين، ط2، 1978.
- ـــــــ، مسرحية (أوديب ملكا)، ترجمة: د. محمد صقر خفاجة، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1974.
- شفارتس، يفيجيني، مسرحية (القبعة الحمراء)، ترجمة: محمد خضور، دمشق: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1980.
- شكسبير، وليم، مسرحية (تاجر البندقية)، ترجمة: خليل مطران، القاهرة: دار المعارف، 1965.
- ـــــــ، مسرحية (ترويض الشرسة)، ترجمة: د. سميرة القلماوي، القاهرة: دار المعارف، ، 1968.
- ـــــــ، مسرحية (تيمون الأثيني)، ترجمة: د. عبد الواحد لؤلؤة، مراجعة: د. محمد إسماعيل الموافي، (سلسلة من المسرح العالمي - 95)، 1977.
- ـــــــ، مسرحية (ريتشارد الثالث)، ترجمة: عبد القادر القط، مراجعة: حسن محمود وزميله، القاهرة: دار المعارف، 1968.
- ـــــــ، مسرحية (العاصفة)، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، 1981.

- ـــــــــ، مسرحية (كما تشاء)، ترجمة: ج. يونس، بيروت: دار مارون عبود، ط2، 1981.
- ـــــــــ، مسرحية (كوريولانس)، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، 1981.
- ـــــــــ، مسرحية (الليلة الثانية عشرة)، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر، 1989.
- ـــــــــ، مسرحية (مأساة عطيل)، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، (سلسلة من المسرح العالمي - 103)، الكويت: وزارة الأعلام، 1978.
- ـــــــــ، مسرحية (مكبث)، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، (سلسلة من المسرح العالمي - 124)، الكويت: وزارة الأعلام، 1980.
- ـــــــــ، مسرحية (الملك لير)، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، القاهرة: دار الهلال، 1971.
- ـــــــــ، مسرحية (مهزلة الأخطاء)، ترجمة: أر. مشاطي، بيروت: دار مارون عبود، 1967.
- ـــــــــ، مسرحية (هاملت)، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط5، 1979.
- ـــــــــ، مسرحية (يوليوس قيصر)، ترجمة: عبد الحق فاضل ومصطفى طه حبيب، القاهرة: دار المعارف، 1972.
- شيلر، فريدريش، مسرحية (اللصوص)، ترجمة وتقديم: عبد الرحمن بدوي، (سلسلة من المسرح العالمي - 145)، الكويت: وزارة الأعلام، 1981.
- فيجا، لوب دي، مسرحية (ثورة فلاحين)، ترجمة وتقديم: حسين مؤنس، (سلسلة روائع المسرحيات العالمية - 48)، القاهرة: الكتبة العربية، 1967.
- موليير، مسرحية (البخيل)، ترجمة: يوسف محمد رضا وزميله، دار الكاتب اللبناني، 1975.
- ـــــــــ، مسرحية (المثري النبيل)، ترجمة: يوسف محمد رضا، دار الكاتب اللبناني، 1968.

- ـــــــــ، مسرحية (مدرسة الأزواج)، ترجمة: يوسف محمد رضا، دار الكاتب اللبناني، 1968.
- ميترلنك، موريس، مسرحية (الطائر الأزرق)، ترجمة: يحيى حقي، مراجعة وتقديم: عبد الرحمن صدقي، (سلسلة روائع المسرح العالمي - 72)، القاهرة: الدار المصرية للتأليف والنشر، 1966.
- ميلر، آرثر، مسرحية (موت بائع متجول)، ترجمة: د. كامل عطا، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ب: ت.
- هيجو، فيكتور، مسرحية (هرناني)، ترجمة: خليل مطران، دار مارون عبود، 1975.
- ياسين، كاتب، مسرحيتي (الجثة المطوقة) و(الأجداد يزدادون ضراوة)، ترجمة: ملكة أبيض عيسى، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، د. ت.
- يوربيديس، مسرحية (أفيجينيا في أوليس)، ترجمة: حلمي عبد الواحد خضرة، مراجعة وتقديم: د. محمد حليم سالم، (سلسلة روائع المسرح العالمي - 74)، القاهرة: الدار المصرية للتأليف والترجمة، 1966.
- يونسكو، يوجين، مسرحية (أميديه)، ترجمة: صدقي عبد الله حطاب، (ضمن كتاب دراما اللامعقول)، اختيار وتقديم: مارتن أسلن، (سلسلة من المسرح العالمي - 11)، 1970.
- ـــــــــ، مسرحية (المغنية الصلعاء)، ترجمة: محمود حجازي، القاهرة: دار الفكر، ب: ت.

رابعاً: المسرحيات العربية:

- برشيد، عبد الكريم، مسرحية (فاوست والأميرة الصلعاء)، (مجلة الأقلام - عدد6)- عدد خاص، بغداد: وزارة الثقافة والأعلام - دار الجاحظ، 1980.
- بسيسو، معين، مسرحية (ثورة الزنج)، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1970.
- ـــــــــ، مسرحية (شمشون ودليلة)، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1971.

- ـــــــــ، مسرحية (مأساة جيفارا)، القاهرة: دار الهلال، 1969.
- بلبل، فرحان، مسرحية (الحفلة دارت في الحارة)، (سلسلة المكتبة المسرحية - 6)، دمشق: وزارة الثقافة والإرشاد، 1978.
- دياب، محمود، مسرحية (باب الفتوح)، بغداد: وزارة الأعلام، 1974.
- الحكيم، توفيق، مسرحية (إيزيس)، القاهرة: دار الآداب، 1965.
- ـــــــــ، مسرحية (شمس النهار)، القاهرة: دار الآداب، 1965.
- العاني، يوسف، مسرحية (فلوس الدواء)، ضمن (10مسرحيات من يوسف العاني)، بيروت: المؤسسة العامة العربية للطباعة والنشر، ط1، 1982.
- ـــــــــ، مسرحية (المصيدة)، ضمن (10مسرحيات من يوسف العاني)، بيروت: المؤسسة العامة العربية للطباعة والنشر، ط1، 1982.
- ـــــــــ، مسرحية (صورة جديدة)، ضمن (10مسرحيات من يوسف العاني)، بيروت: المؤسسة العامة العربية للطباعة والنشر، ط1، 1982.
- ـــــــــ، مسرحية (الخرابة)، ضمن (10مسرحيات من يوسف العاني)، بيروت: المؤسسة العامة العربية للطباعة والنشر، ط1، 1982.
- ـــــــــ، مسرحية (الخرابة)، ضمن (10مسرحيات من يوسف العاني)، بيروت: المؤسسة العامة العربية للطباعة والنشر، ط1، 1982.
- عبد الله، البوصيري، مسرحية (لعبة السلطان والوزير)، (مجلة الأقلام - عدد6)- عدد خاص، بغداد: وزارة الثقافة والأعلام - دار الجاحظ، 1980.
- عبد الصبور، صلاح، مسرحية (ليلى والمجنون)، ضمن (ديوان صلاح عبد الصبور - المجلد الثاني)، بيروت: دار العودة، 1972.
- ـــــــــ، مسرحية (مسافر ليل)، ضمن (ديوان صلاح عبد الصبور - المجلد الثاني)، بيروت: دار العودة، 1972.
- ـــــــــ، مسرحية (بعد أن يموت الملك)، بيروت: المؤسسة العامة العربية للطباعة والنشر، 1973.
- عدوان، ممدوح، مسرحية (محاكمة الرجل الذي لم يحارب)، بيروت: دار أبن رشد، ب: ت.

- عرسان، علي عقلة، مسرحية (السجين 95)، دمشق: إتحاد الكتاب العرب، 1974.
- عصمت، رياض، مسرحية (الحداد يليق بألكترا)، بيروت: دار المسيرة، ط1، 1978.
- فرج، ألفريد، مسرحية (الزير سالم)، بيروت: دار الفارابي، 1977.
- ـــــــ، مسرحية (النار والزيتون)، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1971.
- الفيتوري، محمد، مسرحية (سولارا)، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1969.
- الشرفي، محمد، مسرحية (الكراهية بالمجان)، ضمن (حارس الليالي المتعبة ومسرحية أخرى)، بغداد: دار الحرية للطباعة، 1989.
- الشرقاوي، عبد الرحمن، مسرحية (النسر الأحمر)، القاهرة: دار المعارف، 1976.
- القيسي، جليل، مسرحية (فراشات ملونة)، ضمن (وداعا أيها الشعراء)، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1988.
- ـــــــ، مسرحية (مرحبا أيتها الطمأنينة)، ضمن (وداعا أيها الشعراء)، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1988.
- كاظم، عادل، مسرحية (الحصار، (مجلة السينما والمسرح العراقية – عدد 2)، السنة الأولى، بغداد: مصلحة السينما والمسرح، مايس/1971.
- كنفاني، غسان، مسرحية (الباب)، ضمن (الآثار الكاملة – المجلد الثالث)، بيروت: دار الطليعة، 1978.
- الماغوط، محمد، مسرحية (المهرج)، بيروت: دار العودة، 1973.
- ونوس، سعد الله، مسرحية (حفلة من أجل 5 حزيران)، بيروت: دار الآداب، ب: ت.
- ـــــــ، مسرحية (حفلة من أجل 5 حزيران)، بيروت: دار الآداب، 1977.
- ـــــــ، مسرحية (مأساة بائع الدبس الفقير)، ضمن مجموعة (مأساة بائع الدبس الفقير ومسرحيات أولى)، بيروت: دار الآداب، ط1، 1978.

- ـــــــــ، مسرحية (جثة على الرصيف)، ضمن مجموعة (مأساة بائع الدبس الفقير ومسرحيات أولى)، بيروت: دار الآداب، ط1، 1978.
- ـــــــــ، مسرحية (فصد الدم)، ضمن مجموعة (مأساة بائع الدبس الفقير ومسرحيات أولى)، بيروت: دار الآداب، ط1، 1978.
- ـــــــــ، مسرحية (مغامرة رأس المملوك جابر)، ضمن (الفيل يا ملك الزمان ومغامرة رأس المملوك جابر)، بيروت: دار الآداب، ط2، 1977.
- ـــــــــ، مسرحية (الملك هو الملك)، بيروت: دار أبن رشد للطباعة والنشر، ط3، 1980.
- وهبه، سعد الدين، مسرحية (يا سلام سلم)، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1971.

خامسا: الدوريات

أ- المجلات:

- أسكندر، فايز، تفاعل الشعر والقصة مع الدراما، (مجلة المسرح المصرية - عدد43)، القاهرة: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1967.
- بينت، جيمز.آر، التكرار في الحبكة، ترجمة: سعد قاسم الأسدي، (مجلة الثقافة الأجنبية - عدد 4)، السنة التاسعة، 1989.
- عباس، د. محمود جابر، مفهوم الزمن في الشعر العربي المعاصر، (مجلة الأقلام العراقية - عدد8 - 10)، 1996.
- عبد الجبار، فلاح، الدراما بين أبداع الممثل وضعف الحبكة، (مجلة المسرح والسينما العراقية - عدد 7و8 - عدد مزدوج)، بغداد: المؤسسة العامة للأذاعة والتلفزيون، 1973.
- روميلي، دي، عرض وتحليل: محمد عواد حسين، (مجلة الفكر الكويتية - عدد4 - المجلد الأول)، الكويت: المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، 1971.

- مؤمن، محمد، التحليل العلاماتي لفن أداء الممثل، (مجلة فضاءات مسرحية – عدد 5، 6)، السنة الثانية، تونس: وزارة الثقافة والإرشاد، 1986.
- قسطندي، فخري، مصطلحات مسرحية – الحبكة، (مجلة المسرح المصرية – عدد9)، 1964.
- نصيف، د.جميل، المسرحية العراقية والعلاقة بين الموضوع والحبكة، (مجلة المسرح والسينما العراقية – عدد 10)، 1972.

ب- الصحف:

- بطي، سليم، رواية سلمى والحب القاتل- نقد وتحليل، (جريدة البلاد)، بغداد، 1936/11/5.
- ناقد فني، فرقة بابل (جريدة البلاد)، بغداد، 1936/6/5.

المؤلف في سطور

- الاسم الكامل: مجيد حميد جاسم نصيف الجبوري
- المواليد: 1952/محافظة بابل.
- الشهادة: دكتوارة فلسفة في الأدب المسرحي.
- اللقب العلمي: أستاذ مساعد. ومرشح لنيل الأستاذية.
- العمل الحالي: تدريسي بكلية الفنون الجميلة/جامعة البصرة.
- حصل على شهادة البكالوريس/فنون مسرحية- اختصاص تمثيل للعام الدراسي 1979/1978؛ من كلية الفنون الجميلة/جامعة بغداد.
- حصل على شهادة الماجستير/أدب مسرحي عام 1981 من كلية الفنون الجميلة/جامعة بغداد.
- حصل على شهادة دكتوراة فلسفة/أدب مسرحي عام1997 من كلية الآداب/جامعة البصرة.
- تدريسي بكلية الفنون الجميلة/جامعة بغداد للأعوام 1982 - 1992.
- تدريسي بكلية الفنون الجميلة/جامعة البصرة أبتداءً من عام 1992 ولازال مستمرا فيها.
- نشر العديد من المقالات النقدية والبحوث العلمية والترجمات في العديد من المجلات الثقافية العراقية والعربية، نذكر منها مجلات: الأقلام، أفاق عربية، الطليعة الأدبية، وبعض المجلات الأكاديمية المتخصصة مثل آداب البصرة، وفنون البصرة.. وغيرها.
- كتب العديد من النصوص المسرحية نذكر منها: الصدى، ، يا للغرابة، في الغرفة، حكاية الفأر والبعير، عمارة أبو سعيد، الخلاص، السيرك، وأعد مسرحيات: أحلام السيدة مريم، ممنوع الضحك، الضحك على وفق القانون،.. وغيرها.

- حاضر في الدراسات العليا بكلية الفنون الجميلة/جامعة البصرة منذ افتتاحها عام 2000، وألقى على طلبة الماجستير والدكتوراة محاضرات في: نظرية الدراما، نظرية الأدب، البنية الدرامية، المذاهب المسرحية، سميولوجيا المسرح، نظريات معاصرة، الأدب المسرحي الحديث، رؤى معاصرة، الميتا مسرح.
- أشرف على العديد من رسائل الماجستير والدكتوراة.
- ناقش العديد رسائل الماجستير وأطاريح الدكتوراة في جامعات: البصرة، بغداد، بابل.
- عضو هيئة تحرير مجلة (فنون البصرة) التي تصدرها كلية الفنون الجميلة/جامعة البصرة. وهي مجلة علمية محكمة. منذ تأسيسها في2003/2/7.
- عضو هيئة تحرير مجلة الفنون العراقية التي تصدرها الهيئة القطاعية للفنون في وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، وهي مجلة علمية محكمة. منذ تأسيسها في 2005/3/1.
- وعلى الصعيد الفني:
  - شارك ممثلا في (116) عملاً مسرحياً منذ عام 1970 ولغاية عام 2002.
  - أخرج العديد من المسرحيات، نذكر منها: ممنوع الضحك، أحترس من الكلب، الضحك وفق القانون، يا للغرابة، تساؤلات إنسانية، أحلام السيدة مريم.. وغيرها.
  - عمل في العديد من الفرق المسرحية في بغداد والبصرة، نذكر منها: الفرقة القومية للتمثيل/بغداد، فرقة المسرح الفني الحديث/بغداد، فرقة المسرح الشعبي/بغداد، فرقة مسرح الرسالة/بغداد، فرقة المسرح الجامعي/بغداد، فرقة المسرح العسكري/بغداد، الفرقة المركزية لنقابة الفنانين/المركز العام؛ منتدى المسرح في بغداد والبصرة؛ فرقة البصرة للتمثيل، فرقة نقابة الفنانين/البصرة، فرقة إبراهيم جلال المسرحية/البصرة.
  - شارك في العديد من المهرجانات المسرحية العربية والعراقية نذكر منها:
  - مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي الأول والثاني عامي 1988، 1989، أيام قرطاج المسرحية/تونس عام 1990، مهرجانات

بغـــداد للمســـرح العربـــــي أعـــوام 1985، 1988، 1990، 1992، مهرجانات نقابة الفنانين في البصرة من الأول إلى الرابع، مهرجانـــات منتدى المسرح في بغداد من الأول إلى الثالث عشر، مهرجانات منتدى المسرح في البصرة من الأول إلى الثالث... وغيرها.

- حصل على العديد من الجوائز والشهادات التقديرية نذكر منها: جائزة أفضل ممثل واعد عام 1985 من المركز العراقي للمسرح ITI.
وجائزة أفضل ممثل ثان عام 1988 من المركز العراقي للمسرح ITI.
وجائزة أفضل ممثل في مهرجان حقي الشبلي عام 1989.
وجائزة أفضل ممثل في مهرجان منتدى المسرح عام1995.
وجائزة أفضل ممثل في مهرجان المونودراما عام 1998.
إضافة إلى العشرات من الشهادات التقديرية: من وزارة الثقافة، دائـــرة السينما والمسرح/بغداد والبصرة، منتدى المسرح بغداد والبصرة، معهـــد الفنون الجميلة/بغداد، جامعتي بغداد والبصـــرة، وزارة التعلـــيم العـــالي والبحث العلمي، مسرح خورفكان في الأمارات، مســـرح مـــزون في عمان.. وغيرها.
- ترشحت مسرحيته (الصدى) لنيل جائزة أفضـــل عمـــل مســـرحي في مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبـــي الدورة الحادية والعشـــرين التي أقيمت للفترة من 10-2009/10/20، وتم ضم نص المســـرحية إلى خزانة المركز العالمي للمسرح ITI، لعدها أفضل نص مسرحي عراقـــي تحدث عن الهم العراقي للعام 2009.
- ترجمت مسرحيته ((الصدى)) إلى اللغة الكردية وقـــدمت في محافظـــة السليمانية عام1985، كما ترجمت المسرحية نفسها إلى اللغة الأســـبانية وأخذت كعينة في رسالة دكتوراة، وقدمتها فرقـــة مســـرح جامعـــة ((موريثيا)) الأسبانية.
- عضو نقابة الفنانين منذ عام 1980.
- عضو نقابة المعلمين منذ عام1981.
- عضو الهيئة الإدارية لفرقة إبراهيم جلال/فرع البصرة.

- صدر له مؤخرا كتب بعنوان ((دراسات في المسرح العراقي المعاصر))، من منشورات ((اتحاد الأدباء والكتاب العراقيين في البصرة)).
- له قيد التأليف الكتب الآتية:
  1- إشكالية التمييز بين المذاهب المسرحية.
  2- مداخل إلى نظرية الدرامـــا
- له قيد النشر: ثلاث مسرحيات (نصوص مسرحية).
- العنوان: جامعة البصرة/كلية الفنون الجميلة/قسم الفنون المسرحية.
- عنوان السكن: المجمع السكني لأساتذة الجامعة في موقع باب الزبير.
- أرقام الهاتف: 78142618520، 77070325300
- عنوان البريد الإلكتروني: draljupory@yahoo.com

المعهد العالي الإسلامي الثقافي
التابع للعتبة المقدسة لآية الله العظمى
السيد محمد حسين فضل الله العامة
الرقم: 6708

البنية الداخلية للمسرحية

دراسات في الحبكة المسرحية عربياً وعالمياً

د. مجيد حميد الجبوري

• كاتب من العراق

هذه الأطروحة البحثية هي دراسة وصفية تحليلية، تتناول مفهوم (حبك المسرحية)، وتحاول تحديد ملامحه، بعزله عن المفاهيم التي اختلطت به أو تداخلت معه في مجال الأبحاث النقدية والأدبية المتخصصة بدراس المسرح.

وتتضمن الدراسة ثلاثة اجتهادات: أولاها اجتهاد نظري تخصص بتحدي المصطلح ومعرفة ماهيته، ومتابعة تطوره في الدراسات الأدبية والنقدية المتخصصة، والاجتهاد الثاني: اجتهاد فني: عمل على تحليل (حبك المسرحية)، للتوصل إلى العناصر المكونة لها، والاجتهاد الثالث: اجتها تطبيقي بحث في محاولة أيجاد توصيف محدد للأشكال المختلفة من الحبكات التي ظهرت في المذاهب والاتجاهات والأساليب الدرامية العالمي المختلفة، ثم تطبيق ذلك على المسرحية العربية الحديثة.

حددت الدراسة نماذجها التطبيقية في أشهر النصوص المسرحية العربي التي ظهرت بين عامي (1950 – 1990)، وذلك لأن التاريخ الأول – بحسب اعتقاد الباحث – يمثل بداية ازدهار حركة التأليف المسرحي في الوطن العربي، فبعد أن كان التأليف المسرحي العربي – في أغلبه – اقتباساً أ ترجمة أو أعداداً لمسرحيات عالمية – غدا أبتداءاً مع نهاية أربعينيات القرن الماضي وخمسينياته، يتطرق إلى موضوعات عربية، وشخصيات عربية، وأجواء عربية ومحلية، وظهرت ابتداءاً من تلك الفترة نصوص عربية مهمة، لكتاب أثروا المكتبة العربية – في هذا المجال – أمثال توفيق الحكيم من مصر، وخالد الشواف ويوسف العاني من العراق، وكاتب ياسين من الجزائر، وسواهم من البلدان العربية الأخرى، أما التاريخ الثاني فقد أملته جملة عوامل وظروف أحدثت تغييراً شاملاً في المشهد الثقافي العربي، ويقف في مقدمة تلك الظروف والعوامل التغير في موازين القوى العالمية، اثر تفكك المنظومة الاشتراكية العالمية، وحرب الخليج الثانية وما لحقتهما من متغيرات كثيرة ألقت بظلالها على الحركة الثقافية العالمية – بشكل عام – وعلى الثقافة العربية – بشكل خاص – حيث أدى ذلك إلى ظهور نصوص مسرحية: اشتملت على موضوعات جديدة بمواصفات مغايرة، تحتاج دراستها إلى وقفات متأملة مغايرة أيضا.

من المقدمة

منشورات ضفاف
DIFAF PUBLISHING