الهامش الثالث

المعمار الدرامي Dramatic architecture

لا شك أن الحياة التي يعيشها البشر، والتى تتدفق بهم في الزمان والمكان، وتدمجهم في عديد من العلاقات المتنوعة متفاوتة القيمة والأهمية سواء بالآخرين أو بالأشياء المادية التي يستخدمونها، وينتجون أنفسهم بأفعالهم بها ومعها، تعتبر المصدر الرئيسي للإبداع الفني عامة والدرامي خاصة مثلما هي المرجعية الأولى في التلقي لمعايرة الصدق الفني. ولكن رغم ذلك فإن الفن- من المسلم به- لا يعيد إنتاج الحياة كما هي بوصفها تدفقا غير محسوب وغير عقلاني في الزمان والمكان، لأن الفن فعل إنساني واعٍ، يتوخى ابتداء إيقاف التدفق مؤقتا وإعمال النظر والتأمل في تجربة من التجارب العديدة والمتنوعة التي نمر بها. ومن ثمة، يتوسل الفن بآليات وعمليات قصدية تعتمد على يقظة الحواس وحضور الذاكرة بما تختزنه من مكونات سابقة عن العالم قبل لحظة الإبداع، وتتمثل في آليات: الاختيار، التركيز، التكثيف، الحذف، بالإضافة إلي القراءة المقارنة للأضداد والأشباه، والروابط الممكنة بينها سواء أكانت سببية أو مكانية أو زمنية.

وينتج عن هذه العمليات المرتبطة في الوقت نفسه بتركز الوعي الإبداعي على تجربة إنسانية معينة، نوعية من الشخصيات ترتبط بعلاقات مختلفة متفاوتة العمق والأثر، ويتولد بينها عديدا من أنماط الصراع والتوتر أو الشد والجذب، في إطار مواقف تتنوع باختلاف الزمان والمكان والظروف. ويحتاج المبدع الدرامي أن يضع هذا كله، والذي يبدو بمثابة خامات متعددة وعناصر أولية، في تصميم، ويدمجها في نسق، يضفي عليها مجتمعة معني، ويخلق منها أثرا كليا، وهذا التصميم وذلك النسق يعرف بالبناء بالمعمار الدرامي/ **Dramatic architecture**، الذي ينبثق منه المعني والتأثيرات النفسية والعقلية الممكنة في المتلقي.

ومن الناحية التاريخية هناك ما يعرف بالمعمار التقليدي ذي الطوابق أو المراحل الراسخة، الذي اغتني بعديد من الأساليب الفنية المتنوعة ونظرياتها الإبداعية، في ترافق مع التغيرات المتعاقبة في ذائقة التلقي، بدءا من«الكلاسيكية

القديمة-**Old Classic**» التى تستوعب أعمال كتاب اليونان القدامى والرومان، فالكلاسيكية الجديدة التى تميزت بها فرنسا وايطاليا في «عصر النهضة- **Renascence**»، و«الرومانسية المبكرة- **Earl romantic**» التى تجسدت في أعمال شكسبير وغيره من الإنجليز في العصر نفسه، وأشكال «الدراما البرجوازية- **Bourgeoisie drama**»، التى عُرفت في القرن الثامن عشر، فضلا عن التزامن بين تيار الميلودراما «**Melodrama**»، وتيار الرومانسية «**Romanism**»، في نهاية القرن الثامن عشر وأوائل التاسع عشر، على نحو ما تجسد- على سبيل المثال- في أعمال«فيكتور هيجو- موباسان- الفريد فيني» في فرنسا، و«شيللي- اللورد بايرون» في انجلترا، و«جوتة- فريدريك شيللر»في ألمانيا، انتهاء بالواقعية «**realism**» والطبيعية«**Naturalism**»، اللتين امتدتا من الربع الأخير من القرن التاسع عشر تقريبا الى كثير من الأعمال التى شهدها القرن العشرين الى الآن.

إن المراحل المفصلية أو الطوابق- على سبيل التمثيل- التى يمر بها البناء التقليدي، قد اكتشفها «أرسطوطاليس»من خلال محاولة استقراء العديد من أعمال الدراما الاغريقية، وضمنها كتابه «فن الشعر»، في مقولة أن للفعل: بداية ووسط ونهاية. إلا أن الناقد والكاتب الألماني «جوستاف فريتاج- **Gustav Freytag/1816-1895**»، أعاد إنتاج المقولة الأرسطية عن معمار الدراما وزاد في تفصيلاتها في كتابه(تقنية الدراما- **Die technik des dramas/1863**، مع تطبيقها على المسرحية ذات الخمسة فصول كما كانت سائدة حتى وقتذاك وبخاصة التراجيديا، وإن أهمل مقولات أخرى مثل«التعرف أو الاكتشاف أو الاستنارة، والتحول أو الانقلاب، والمفارقة»، فلم تتخذ مكانها في البناء الكلي، ولم يشر بالتبعية إلى وظيفتها الممكنة فيه، وانتهي الى بناء هرمي مازال ينسب اليه بوصفه «هرم فريتاج- **Freytag's pyramid**».

والجدير بالذكر قبل التعريف ب«هرم فريتاج»ومراحله ووظائفها المختلفة سواء في البناء نفسه أو عملية التلقي، التأكيد على أن أعمال الدراما التى تنتمي إلى تياري الحداثة«**modernism**» بأساليبها وأسسها النظرية المختلفة، وما بعد الحداثة«**post modernism**»، تعتمد على جماليات في البناء مختلفة، شيدت نفسها في الوعي النقدي باعتبارها جماليات غير أرسطية أو متمردة عليها. فقد اختطت لنفسها- على ما بينها من اختلاف وتنوع- فلسفات ونظريات إبداعية مغايرة لنظرية «محاكاة-**imitation**» الواقع أو الطبيعة، فكانت نظريات «لا واقعية- **anti realistic**»، ولذلك فأي محاولة لفهمها وتحليلها في ضوء هرم «فريتاج»، لا تعدو أن تكون ضربا من الخلط وسوء الفهم والعبث الصراح. وربما تحول الكاتب الواحد في الحقب الدرامية المتأخرة بين البناء التقليدي والأبنية الحداثية متأثرا بها بدرجة أو بأخرى، مثلما فعل«آرثر ميللر»- مثلا- متحولا من الواقعية الابسنية- نسبة الى هنريك ابسن الكاتب النرويجي الشهير ورائد أسلوب في البناء اتبعه آخرون- في عمله«كلهم ابنائي/ **All my sons**» الى محاولة استلهام مفهوم التداعي الحر«**Free associations**»، الذي ابتدعه«سيجموند فرويد»في آليات التحليل النفسي، وتأثر به السرياليون وغيرهم، وذلك في عمله (وفاة بائع جوّال).

وعلى أية حال، فهرم فريتاج، يطرح معمارا يضمن مرحلة التأسيس أو العرض«**Exposition**» التي تبدأ بنقطة الهجوم«**point of attack**»، وتنتهي بالفعل الحافز أو التحريضي**inciting action**«»، الذي يؤدي الى مراحل التعقيد«**complication**»، التى تنتظم بدورها فيما يعرف بخط الصراع الصاعد «**rising conflict line**»، وصولا لنقطة الذروة«**climax**»، بما يشكل أحد جانبي الهرم، ثم تنحدر الذروة الى خط الصراع الهابط«**falling conflict line**»، وتنتهي إلي الحل«**resolution**» أو النهاية الدرامية، بما يشكل الجانب الآخر من الهرم.

والواقع أن هذا الهرم يعد- على مستو آخر- تمثيلا هندسيا لإيقاع تطور الفعل الدرامي العام، أو منحنى التكثيف وخطه البياني«**curve of intensity**»، مما يجعل فهمه مفيدا وأساسيا في عمل المخرج وتشكيل إيقاع«**Rhythm**»عرضه، مقابل أداء الممثلين.

ولكن من الضروري إثراء «هرم فريتاج» بما أهمله أو تغاضي عنه من مقولات- ربما لم يلتفت لأهميتها- سواء لتفسير عملية «التعقيد-**complication**» التى تتصاعد الى الذروة، أو في تفسير خط الصراع الهابط والنهاية الدرامية. وهذا ما يدعو الى تطوير خطاطة «فريتاج» بدمج المفارقة «**paradox**» في الفعل الحافز ، مما يفسر عملية التعقيد التى تليه ويبررها في الوقت نفسه ومن ناحية ثانية دمج «مشهد أو مشاهد التعرف أو الاكتشاف أو الاستنارة-**enlightening scenes** في بدء الخط الهابط بصفتها نقطة ارتكازه التى تؤدي الى مشاهد التحول- **transformations** التي تنعطف الى الحل«**resolution**»، باعتبار أن هناك مشكلة درامية تتطلب حلا، أو «سؤالا دراميا عاما- **Major dramatic question**»، يتطلب إجابة، أو «النهاية الدرامية-**dramatic end**»، التى تتمخض عن إعادة تشكيل شبكة العلاقات بين الشخصيات عما بدأت به.

1 - مرحلة العرض/Exposition

تعتبر هذه المرحلة تأسيسية في المعمار الدرامي، مما يقتضي أن يعني بها الكاتب الدرامي عناية فائقة، إذ يستقر عليها البناء في مجموعه، أو ينهار ويتداعى برمته، لما قد يصيبه من مفاجآت معيبة أو غموض تستعصي معه متابعة المتفرج/ المتلقي/ القارئ، فينفصل عنه ويفقد اهتمامه به. وقد تعرف بالمقدمة أو التمهيد«**prologue**»، أي ما قبل الحديث والكلام، على نحو ما سماها الإغريق، لأنها تهيئ المتفرج وجدانيا وعقليا لاستقبال الحدث والتعرف إلي شخصياته ومتابعته. والعرض مرحلة تأسيسية بما تدمجه من معلومات ضرورية للتعريف

بالشخصيات الرئيسية- على الأقل- على نحو يحدد هويتها: الاسم- الجنس- العمر- الملامح الفيزيقية الممكنة..الخ»، وما بينها من علاقات اجتماعية، سواء أكانت أسرية أو غير أسرية كعلاقات الجيرة والعمل والمواقع المختلفة في النظام السياسي، فضلا عن الإشارات الضمنية أو الصريحة إلى وضعها الاقتصادي ومدي قدرته على تلبية الاحتياجات الرئيسية أو التي تدرج في سياق التمني والطموح، وإجمالا ما يتصل بدوائر وجودها. ويتخير المؤلف لاستعراض هذه المعلومات «موقف- **situation**» أو عدة مواقف متتابعة، تحتمل الإشارة لحلقة أو أكثر من الماضي وتسترجعه مكثفا بما تمخض عنه من شحنات نفسية ومشاعر تربط الشخصيات. وهذا الموقف الابتدائي المباشر على خشبة المسرح: «هنا- الآن»، يشف عما وقع في«هناك- الماضي»، كاشفا عن صلته به، وجذوره المحتملة فيه.

والموقف يتحدد بعدة عناصر تتكامل فيما بينها لخلق صورته، فهناك «الزمان- **time**» و«المكان - **place**»، و«الشخصية- **charcter**» و«الرغبة**desire**»، التى تريد تحقيقها أو إشباعها، و«العقبة- **obstacle**»، التى تعترضها سواء أكانت «ذاتية- **identical**» كامنة فيها وفي شروط وجودها الخاصة، أو «موضوعية **objective**» تتصل بعالمها الخارجي، وتتطلب جهدا للتغلب عليها. ومن محاولة التغلب علي العقبة أو تصادم الرغبات وتعارضها يتولد «التوتر- **tension**»، أو «الصراع- **conflict**»، متصاعد الحدة. ويسود الموقف بهذه العناصر كلها «الفعل - **action**» الذي يربط بينها في الوقت نفسه، فالفعل هو سلسلة التصرفات والأقوال التي تؤديها الشخصية، لتحقيق رغبتها، والتغلب علي العقبة التي تعترضها، ومناهضة الرغبة المضادة، في ظل وعيها بالشروط التي ينطوي عليها الزمان والمكان معا، وما يمكن أن يتم فيه وما لا يمكن أن يتم. ومن الملاحظ أن الكاتب الدرامي ذا الخبرة الواعية النامية والمطردة في الوقت نفسه، يميل كثيرا في

هـذه المرحلـة إلى «اسـتزراع- **planting**» مـا يـرهص بـالتطورات الممكنـة للعلاقات، أو يخلق في وعي المتلقي «دائرة توقع- **expectation**»بهـا. ولا ريـب أن هذه الدائرة تعمق الصلة الذهنية بين المتلقي والعـرض، لمـا تثيـره مـن شـغفه بالمتابعة، ولو لاختبار أن يصدق توقعه أو يتكشف بطلانه بنقص مـا اعتمـده مـن معلومات.

ولكن مرحلة العرض بموقفها الابتدائي، جزء لا يتجزء من حدوتـه أو حكايـة «**story**»، أو خرافـة «**fable**»، أو أسـطورة«**myth**»، تتكـون مـن سلسـلة وقائع«**events**» متتابعة في الزمن الذي يمتد لأشهر أو سـنوات، وقـد تتعـدد أو لا تتعدد فيها الأماكن. وكاتب الدراما لا يبدأ معالجتـه مـن أي نقطـة أو واقعـة عـلي ترتيب الوقائع في الزمن، ولا يبدأ قطعا من واقعة ميلاد شخصياته الرئيسية، ولكنـه يختار من الوقائع، ما يراها واقعة مناسبة، للدخول إلي بقية الأحداث السابقة عليها أو التالية لها، ولذلك جرى العرف الفني علي تسميتها «نقطة الهجوم- **point off attack**». وهذه النقطة لها بالتأكيد شروط خاصة تجعلها مناسبة أو ملائمـة ليبـدأ منهـا المؤلـف، فهـي مـن ناحيـة قـادرة عـلي أن تثيـر في الشخصـية أو عـدد مـن الشخصيات وثيقة الصلة بها، ذكريات ماضية، أسهمت في تشكيل العلاقـات بينهـا علي نحو محدد: وجدانيا وفكريا، كما أنها من ناحية ثانية تحمل إمكانيـة أن تطـور إلي ما بعدها من وقائع أخرى في خط الزمن، ومن ناحية ثالثة فهي تمهد السـبيل إلي تولد رغبة واضحة لدي الشخصية تود لو حققتها، بمثل ما تكشف عن عقبة يتعين عليها أن تواجهها. ومعني ذلك أن العلاقات بين شخصـيات الحكايـة، قبـل هـذا الحـدث المختـار كنقطـة بدايـة، كانـت تبـدو سـاكنة «**Estatic**»، أو«راكـدة- **stagnant**»، تمضي في مسارات تبدو لها عادية أو مألوفة، وربمـا مملـة لا تطـرح تساؤلات، أو تبعث علي القلـق، ولا تنـذر بـأي تغيـر محتمـل، ولـذلك كثيـرا مـا توصف بأنها نقطة الهجوم علي وسط ساكن، وكأنها الحجـر الـذي ألقـي في المـاء

ليثير فيه موجات متتابعة إلي أن يعود إلي الاستقرار من جديد.

ففي معالجة«سوفوكليس»في«أوديب ملكا»، تتكون مرحلة العرض- على سبيل المثال- من أغنية دخول الجوقة الافتتاحية التى تعرف باسم الباردوس، أمام قصر الملك، والحوار الذي يدور بينهما إثر خروجه اليها. ويبدو بوضوح أن نقطة الهجوم التي اختارها المؤلف هي واقعة الطاعون الذي ألم بمدينة طيبة وكاد يقضي علي مظاهر الحياة فيها، وأن هذه الواقعة غير عادية ولا مألوفة في إطار علاقة أوديب الملك سواء بالمدينة أو بمجلس الشيوخ وتكفي بالتبعية لإثارة القلق في نفوسهم وأنها أيضا تشكل فعل الاستغاثة الذي دعاهم إلي الحضور إليه «هنا- الآن»، أمام قصره، كما أنها واقعة تثير في وعيهم ذكرى ماضية ترجع إلي عشرين سنة مضت، استطاع فيها أن ينقذ المدينة من خطر مماثل، ألا وهو خطر الهولة التي كانت تلقي ألغازا وتقتل من يعجز عن حلها، وبالتبعية فهو أقدر من سواه علي مواجهة هذا الخطر الجديد، وهذه المرة علي الأقل بصفته ملكا، لا عابر سبيل.وهكذا اكتسبت واقعة الطاعون، كل الشروط التي تجعلها ملائمة للهجوم علي سلسلة الوقائع التي تشكل تاريخ علاقة أوديب بالمدينة، وقصة حياته أيضا، بما يجعلها مثيرة للماضي، كما أنها تثير القلق في الحاضر، وتطرح السؤال علي المستقبل، وما إذا كان أوديب يمكنه أن ينقذ المدينة أو يتركها للفناء؟. وفي ظل هذه الشروط نفسها، أمكن إلقاء الضوء علي الشخصيات، بل وعلي علاقاتها، وما يمكن أن تفعله، فضلا عن الرصيد النفسي من المشاعر بينها. وكان منطقيا- علي مستوٍ آخر- أن يظهر «أوديب» ليطور موقف الاستغاثة «هنا- الآن»، بما يقدمه من استجابة ممكنة له، تتسق مع التوقع، أو تثبطه، فيؤكد للجوقة أنه لم يزل الملك الحريص على شعبه المطلع على أحواله غير الغافل عمّ يحيق به من وباء، ويشير إلي ما اتخذه من تدبير بإزاءه، حيث أرسل صهره «كريون» الى معبد دلفي ليستطلع ما تشير به الآلهة في هذه الملمة.

إن هذا الموقف يؤكد المشكلة الدرامية الطاعون، التى تتطلب حلا، مثلما يرشح لخطوط المواجهة المنتظرة في ضوء ما سيأتي به كريون من معبد دلفي، مما يؤكد من ناحية ثانية خلخلة السكون والاستقرار الذي كانت عليه علاقة أوديب بشيوخ طيبة وبالمدينة وما ينتشر فيها من وباء، كما يمهد لما قد تسفر عنه رحلة كريون إلي دلفي، وللحظة وصوله القادمة، وما يمكن أن يحدث فيها أو بعدها.

وتتجسد مرحلة العرض نفسها في (دمية البيت[1])، التى كتبها «ابسن» في بداية الربع الأخير من القرن التاسع عشر وشكلت مفتتح الواقعية، حيث يتشكل الموقف الابتدائي من استعداد «نورا» لحفل الكريسماس، وما أقدمت على شرائه مع أبنائها بهذه المناسبة، حتى أنها نفحت نفسها قطعة من الحلوى تلوكها في فمها حذرة- في الوقت ذاته- أن يراها زوجها «هيلمر». ولا يلبث أن يظهر «هيلمر» مباغتا وينالها باللوم والتقريع- وإن يكن في شكل مداعبة لا تخلو من طابع أبوي- على الحلوي التى تفسد أسنانها وتحاول أن تخفيها عنه، والإسراف في الإنفاق الذي يذكره بأبيها وما يمكن أن تكون ورثته عنه، وبما عساه يكون الفارق بين «الأب- الزوج»، بالتركيز على كراهيته الكذب، بينما «نورا» من جانبها تلتمس في السياق نفسه بعض العذر لفعلتها، وقد لاحت في الأفق بشائر التفريج عن الأسرة بتعين «هيلمر» مديرا لبنك مرموق، بعد عسر اقتصادي دام طويلا.

على هذا النحو يتشكل الموقف الابتدائي من استعداد الأسرة لحفل الميلاد، ويتولد في إطاره فعل اللوم والتقريع، الذي يستثير الذكريات حول جانب من الماضي وتأثيره المحتمل علي الشخصيات ويلقي الضوء في الوقت نفسه علي الحاضر الذي أصبح فيه الزوج مديرا لبنك، ينهي فترة عسر اقتصادي طويلة. ولا غرو أن الفعل نفسه في إطار الموقف الابتدائي يلقي بالضوء علي العلاقة بين

(1) «دمية البيت» هو الترجمة الصحيحة للأصل «the doll's house» الذي ساد في العربية باسم «بيت الدمية»

الزوجين، فتكاد تكون علاقة أب بابنته التي يربيها ويوجهها ويدللها، بأكثر منها علاقة زوج بزوجته، علي نحو ربما أوحي بمظاهر سعادة زائفة تخيم علي البيت.

ولكن «ابسن» يغني الصورة بعديد من اللمسات الاضافية وغير المجانية في الوقت نفسه، بالمشهد التالي الذي تحل فيه «كريستين» ضيفة على صديقتها القديمة «نورا، فتتعدل في وعي التلقي ولو قليلا الانطباعات التى تولدت عن «نورا» في موقفها مع«هيلمر». فمن ناحية ندرك أن كريستين تنحدر من أصل اجتماعي متواضع اقتصاديا واضطرت إلي التخلي عن الحب الذي أظل شبابها الباكر، وتزوجت من رجل ثري لتسهم في علاج أمها المريضة وتربية أخيها.غير أن هذه الصفقة التى أملتها الظروف عليها باءت بالفشل، فلم ترث عن الزوج شيئا وتوفيت أمها، وها هي تضطر إلي هجرة موطنها باحثة عن مصدر ارتزاق تعتمد عليه حياتها. وبذلك تصبح «كريستين» نموذجا مضادا لنورا في الخلفية الاجتماعية والاقتصادية، كما أن أحدهما تجاوزت العسر بتعين زوجها مديرا لبنك، والثانية تبدأ البحث عن عمل. علي أن هذه المعلومات لا تقدمها كريستين بلا مبرر، ولكن في إطار فعل مطالبة نورا أن تعينها لتحقيق رغبتها في عمل ترزق منه، وتمارس تأثيرها المفترض على «هيلمر»، ليدبر لها موقع عمل في البنك. وفي المقابل تود «نورا» لو غيرت هذه الصورة عنها كفتاة مدللة تنحدر عن أسرة ثرية ذات مكانة اجتماعية مرموقة، فتسترد من «هناك- الماضي» قصة المرض الذي ألمّ بزوجها منذ سنين، واستدعي رحلة استشفاء الى ايطاليا، وكيف أنها مرت بظروف قاسية وقتذاك اضطرتها إلي تزوير توقيع أبيها على صك بقرض بنكي لتدبير نفقات الرحلة، وكيف أخفت عن زوجها تلك الفعلة حرصا على كبريائه وكرامته، وانكفأت على أعمال ليلية لتسديد أقساط القرض، الذي يوشك أن ينتهي، وأنها تحتفظ بهذه القصة لتستخرجها من خزانة الذاكرة، يوم يزول تأثير جمالها وشبابها عن «هيلمر». إن المؤلف في استعراضه هذه المعلومات التى أصبح

المتفرج/ المتلقى على علم تام بها لا يتجاوز طبيعة الموقفين وإمكاناتهما التى تستدعي ما تسمح به من أحداث ماضية، كما يرشح بالتبعية لما يشغل به هيلمر من قرارات واجراءت واجبة لمنصبة الجديد كمدير للبنك، ومن بينها تدبير عمل لصديقة زوجته «كريستين»، بما يكشف عمّ إذا كان لها بالفعل ما تتوهم من دلال عليه؟.

2 - الحدث المثير exciting action

كثيرا ما تشبه المسرحية بسيارة تحتاج بالضرورة إلي موتور أو قوة محركة، تدفع بها من نقطة البدء إلي نقطة الوصول التي تتحقق فيها جميع أهدافها، في الأثر الكلي وجدانيا وفكريا. والواقع أن الموتور، يتمثل في حدث مثير«**exciting**»، من شأنه «خلخلة التوافق- **maladjustment**»، في شبكة العلاقات التي تضم الشخصيات حول البطل، فيؤدي- من ناحية ثانية- إلي تهييج الشعور والانفعال، وتنشيط الشخصية إلي الفعل الذي يشتبك بقوة مع المشكلة أو السؤال الرئيسي الكامن تحت سطح مرحلة العرض، لعلاجها أو الإجابة عليه، في محاولة لاستعادة التوافق من جديد. إن هذا الحدث يسمي أيضا بالحدث التحريضي أو الحافز«**inciting**»، لأنه يدفع بقوى الصراع إلي الصدام والتفاعل، وبالتالي إدارة السيارة والعمل علي انطلاقها لتتجاوز المرحلة التي أوشكت أن تركد فيها ثانية ألا وهي مرحلة العرض.

والحدث المثير أو الحافز، قد يتمثل في ظهور رسائل أو خطابات أو صكوك أو عقود قديمة يعلن الكشف عنها، أو ربما تختفي فجأة، ومن ناحية ثانية وصول شخصية جديدة إلي مرحلة العرض لتنهيها في الوقت نفسه، أو رحيل شخصية من المرحلة نفسها، وفي كل الأحوال فإن أيا من هذه الأحداث من شأنه أن يخلق وضعا جديدا في شبكة العلاقات، وضعا قلقا أو مضطربا- علي نحو مؤقت- إلي أن تجد نقطة استقرار أو اتزان جديدة، هي نهاية المسرحية.

وعلي مستوٍ آخر، فالحدث الحافز أو المثير كي يحقق أهدافه تلك، لا بد أن يمس عصبا عاريا في العلاقات، أو يعزف عليه بإصرار وقوة، ليهيج المشاعر والانفعالات، ويحفز إلي الفعل. والواقع أن العصب العاري لا يعدو- في الحقيقة- أن يكون «المفارقة الدرامية- **dramatic paradox**»، أو التناقضات الكامنة في العلاقات، التي دائما ما تبدو خفية أو غير ملحوظة أو غير مدركة، مما يهئ الشخصيات إلي تصرفات دائما ما تكون خاطئة، تعقد مشكلة وجودها بأكثر مما تحلها. ولذا فتعريف المفارقة يبدأ من كم خفي من المعلومات غير الصحيحة في مقابل كم آخر من المعلومات الصحيحة الظاهرة، ولكن الأخطر والأهم أنها تكمن في التصورات «**notions**» الذهنية الخاطئة التي تكونها هذه الشخصية أو تلك عن نفسها، أو عن الآخر الذي تربطها به علاقة وثيقة، وربما لفترات طويلة من الزمن.

والمفارقة بهذا المعني تكاد تهدم نظرية المعرفة الحقيقية بالمعاشرة الطويلة واللصيقة، وتكشف زيفها، أحيانا إن لم يكن دائما، فليس أكثر وألصق صلة بالانسان من نفسه، ثم من أمه أو أبيه، ثم زوجته..الخ، فأولئك هم الذين يعاشرهم، ويقضي ليله ونهاره بينهم، ورآهم ورآووه في كل أحواله الممكنة، حتى لا يكاد يكون ثمة شيء خفيا عنهم، ومع ذلك فليس يقينا أن الصورة التي كونها أيٌّ منهم عن الآخر، هي صورة صحيحة في كليتها وجميع أجزائها، لا يأتيها الباطل من بين يديها. إنما علي العكس قد تكون في الواقع صورة تغمرها الظلال فلا تكاد تستبين، وربما طمست الألفة تفصيلاتها الدقيقة والمهمة، وبالتبعية تتحول التجربة الدرامية إلي تجربة إنسانية ومعرفية معا.

ولو أن كاتب الدراما الحقيقي، لديه «رسالة- **message**» ما، أو مغزي«**morality**»، فإنه يخفيها في المفارقة أولا، ويجعل المتفرج يكتشفها بنفسه

تدريجيا بملاحظته لما تكابده الشخصيات من ألم أو معاناة مع تصورتها الخاطئة، إلي أن يتم تعديلها وتصويبها في مرحلة من البناء تالية. ولكن ينبغي أن نفرق بين هذا المفهوم للمفارقة، ومفهوم آخر يصلها بالنوع الدرامي وما إذا كان مأساة أو ملهاة، ويفرق بين ما يعرفه المتفرج وما تعرفه الشخصية الدرامية المعنية بالصراع والحدث. ففي المأساة يحرص المؤلف علي أن لا يعرف المتفرج أكثر مما يعرف البطل حتى يستطيع أن يتحرك بجانبه ويشعر بما يحسه وينفعل به، ويمكنه بالتبعية أن يتعاطف ويتوحد معه. وفي الملهاة علي العكس، يعرف أكثر مما تعرف الشخصية الهزلية، فيشعر بإحساس التفوق عليها الذي يدفعه بالتبعية إلي الانفصال عنه والضحك عليها فيما تتورط فيه من مواقف، وتقع فيه من أخطاء. ولا ريب أن وعي المؤلف بهذه الحيلة، يمكن أن يقلب أكثر الحوادث مأساوية إلي أحداث كوميدية، بمجرد خلقه تفاوتا في كم المعرفة، لحساب المتفرج عن الشخصية التي يريده أن يضحك عليها.

وعلي أية حال، ولكي تتضح هذه التفاصيل النظرية عن الحدث الحافز بشكل عملي، فإن وصول «كريون»- في (أوديب ملكا)- يشكل هذا الحدث، كما يشكله ظهور«كروجشتاد» في (دمية البيت). فلو لم يصل «كريون»، وهو منتظر من خلال مرحلة العرض، لبلغ الانتظار المشحون بالقلق أو التوتر حدا من الرتابة والملل في الموقف الابتدائي بين أوديب وشيوخ طيبة يفقده مغزاه، وربما دعا إلي فعل البحث عنه، مما يبدد الجهود ويشتت الانتباه في تفاصيل جانبية عن مشكلة الطاعون التي خرج ليسائل الآلهة في دلفي، عن سرها.ولكن وصوله يحافظ علي الانتباه إلي المشكلة، كما أنه يدفع بالموقف خطوة إلي الأمام بفحوى النبوءة التي جاء بها: المدينة مدنسة بقاتل «لايوس»، الملك السابق، الذي لم يقتص منه، إذ يتعين علي أوديب أن يبحث عن هذا القاتل، وإما أن يقتله، أو ينفيه عن المدينة، بأسرها، وبهذا يتعهد أمام شيوخها علانية، بوصفه ملكها المسئول عنها. إلا أن

هذه المهمة في الوقت نفسه، تضع أوديب وجها لوجه، وربما لأول مرة، أمام المدينة التي كان يحكمها لمدة عشرين عاما، ليتعرف علي الأسرار الخفية في علاقته بها، وعلاقتها به، وكان حتما أن تتفجر أسئلة، ما كان ليفكر في أن يسألها، وليربط بين تفاصيل ما كان ليربط بينها من قبل. فمتي قتل «لايوس»، وما علاقة مقتله بالظروف التي تولى فيها العرش، وتزوج من الملكة، ولما أهملت هذه الجريمة منذ ذلك الحين، ولم يسائلها أحد قط، وكيف يضرب في دهاليز هذا الماضي المعتم، بالجهل مرة وبالنسيان مرة؟.وهكذا بتحمل «أوديب» مسئولية فعل البحث عن قاتل لايوس تشكل وصول كريون بوصفه الحدث الحافز من ناحية، وانفجرت المفارقة التي تحكم علاقته مع المدينة ونفسه، وزوجته، الأرملة السابقة للقتيل، وأبنائه، من ناحية ثانية، وبدا الفعل حملة تفتيش في الماضي داخل اللحظة الحاضرة من ناحية ثالثة، ومساحة تقاطع لدوائر الوجود كلها من ناحية رابعة.

وعلي نحو مماثل يؤدي وصول«كروجشتاد» الوظائف نفسها في (دمية البيت). فلو لم يصل لبلغ الموقف الابتدائي أيضا حدا مملا من الرتابة، ولما زاد عن أن يجد «هيلمر» عملا لصديقة زوجته «كريستين»، في البنك، ولبقي سر الصك الذي تخفيه «نورا» عن زوجها، وباحت به «نورا» طيّ الكتمان، بينما سبق أن حذرها من الكذب، وأن تخفي عنه حتى ولو قطعة حلوى تبدو بقاياها في فمها!. ولكن وصول «جروجشتاد»، يمنع أن يتشتت الانتباه في هذه التفاصيل الجانبية، ويركزه في تفصيلات العلاقة بين الزوجين: ما ظهر منها وما بطن. فهو أولا موظف في البنك الذي تولى «هيلمر» إدارته، كما أنهما صديقان قدامي، وكلاهما يعرف عن الآخر الكثير مما يكفل تعديل أي تصورات خاطئة. وهو ثانيا: الموظف الذي ساعدها في إتمام القرض القديم، ويعلم أن توقيع أبيها علي الصك كضامن زائف، وأنه بتاريخ تال على موته!، ولكنه سكت- بنبل شديد- طوال السنين السابقة،

حتى تمضي أزمتها بأمان. وهو ثالثا، مهدد في الحاضر بالطرد من وظيفته في البنك في إطار ما يزعمه زوجها من حملة تطهير، وعليها أيضا أن تمارس دلالها علي زوجها ليبقي عليه، وإلا فضح سر الصك، وعرضها وعرض زوجها معها لفضيحة المساءلة القانونية. ويزيد الأمر عسرا أن وظيفة «كروجشتاد»، هي نفسها التي وعد بها «هيلمر»، صديقتها «كريستين ليندا».

وهكذا، فإن الرغبة الدرامية التي يصل بها «كروجشتاد»، والشروط التي يضع نورا تحتها، تجعل من ظهوره، حدثا مثيرا وحافزا لاصطدام «نورا» مرتين بزوجها من خلال تدخلها في عمله وما يراه صالحا له من قرارات، ويثير وقائع ماضية حرصت على اخفائها عن زوجها أيا كان دافعها إلي ذلك، كما يثير الريبة في الصورة التي قرّت في وعيها عن زوجها ومدى حبه لها واستعداده للتضحية من أجلها وتحمل التبعة القانونية لتزوير صك القرض دونها. وفي هذا السياق الجديد، تنفجر المفارقة التي تحكم علاقة «نورا- هيلمر»، بعدما وضعت تحت الاختبار، خلال ما تفجر من أسئلة: فهل تستطيع«نورا» حقا الضغط على «هيلمر» لتحول دون قرار طرده «كروجشتاد» من عمله، وكيف تبرر تدخلها للمرة الثانية في عمله، وهل تبوح بمخاوفها الحقيقية أو تضطر إلي الكذب الذي يمقته زوجها؟، وهل..الخ.

إن الحدث الحافز ، كوظيفة مركبة في المعمار الدرامي، تؤدي إلي:-

أ- تحفيز التصادم بين عالمين مهدت لهما مرحلة العرض لشبكة العلاقات الرئيسية.

ب- إثارة التناقضات الكامنة تحت السطح الساكن أو الهادئ الذي يوحي بالانسجام والتوافق مع القيم والمفاهيم والتصورات الذهنية التى تبدو مهيمنة علي وعي الشخصيات.

ت- دفع الشخصية الرئيسية لاتخاذ قرار أو إجراء ما، غالبا ما تضطر اليه، ومن شأنه أن يدفع العلاقات التى تنخرط فيها الى مسارات جديدة، ويولد واقعا مختلفا.

ث- يظل القرار أو الاجراء الذي تتخذه الشخصية في هذه المرحلة محكوما بالمفارقة التى تصوغ وجودها أصلا في شبكة العلاقات، والمفارقة في هذا السياق تتعلق بكم وكيف المعلومات الماثلة في الوعي عن الذات أو عن الآخر الاجتماعي الذي يحيط بها، مما يترتب عليه وجود تصورات ذهنية زائفة أو غير الصحيحة.

وعلى هذا الأساس يمكن أن يتكشف الحدث الحافز في مشهد اللقاء بين «هاملت» وشبح ابيه، الذي يخبره بأنه لم يمت ميتة طبيعية، بل مقتولا بالتواطؤ بين أمه «جرترود» وعمه «كلوديوس».وتتكشف أيضا في (كلهم أبنائي[1])، في استقدام «كريس» لخطيبة أخيه «لاري»، التي تدعى «آن»، الى بيت الأسرة بنوايا الزواج منها، لأنه يحبها منذ كانا صبية وجيرانا، وباعتبار أن أخاه مات على نحو ما يعتقد مع أبيه «جو»، منذ ثلاث سنوات. ولكن الأم «كيت» لا يمكنها التسليم بموت «لاري» وتنتظر عودته كما يعود غيره ممن غلب الظن بموتهم في الحرب.وهكذا، يثير وصول «آن» اضطرابا في علاقات الأسرة المستقرة، خاصة أن «كريس» يهدد بهجران الأسرة، والتخلي عن عمله في مؤسسات أبيه والزواج منها بعيدا، إن لم يوافقاه أبويه، فتتفجر التناقضات، والأسئلة تباعا على ظروف موت «لاري»، والمسئولين عنه؟.

3 - التعقيد وخط الصراع الصاعد - Rising conflict line

يعني«البناء المحكم- **compact architecture**» أن هناك سلسلة من

(1) احدى أعمال كاتب الدراما الأمريكي«آرثر ميللر.

حلقات «الوقائع- **events**» متداخلة ومتضافرة، فيأخذ بعضها برقاب بعض، وتندمج إحداها في السابقة عليها وتمهد بالتبعية للتي تليها بشكل يجعلها حتمية«**inevitable**».والواقع أن هذه النوع من البناء تعتمد فيه مجموعة الوقائع، أو «التعقيدات- **complications**» في خط الصراع الصاعد، على المفارقة الدرامية، إذ تظل تصرفات الشخصية وقرارتها، مرهونة بأنها تعرف بعض المعلومات وليس كلها، أو لديها تصورات ذهنية خاطئة لا صحيحة عن نفسها أو عن الآخرين الذين يحيطون بها. ولما كان الأمر كذلك، فهي تنتقل من مأزق إلي مأزق ومن ورطة إلي ورطة أنكى وأشد، لأن الإنسان بالضرورة يتصرف بناء علي ما يعرفه، لا ما ينبغي أن يعرفه حتى يأمن المجهول الذي يواجهه، ويدعو إما إلي الخوف أو الضحك عليه. وبالتبعية فأي تغيير في تصرفات الشخصية وسلوكها، يظل مرتهنا بتغيير قاعدة المعلومات التي تستند إليها، وتعديل لتصورات والمفاهيم التى تحكمها.

ولما كانت تصرفات الشخصية الدرامية محكومة على هذا النحو بتصوراتها الذهنية ومفاهيمها، فإن المحن والمآزق التراجيدية أو الورطات الكوميدية التى تمر بها وتنزلق اليها، وليدة تصورات خاطئة. وهذه المحن المتعاقبة تشكل سلسلة مواقف متفاوتة التوتر ومتصاعدة- في الوقت نفسه - في درجة التعقيد، في خط الصراع الصاعد، إلي أن يصدر عن الشخصية أقصى ما يمكنها اتخاذه من قرارات، في ظل المفارقة نفسها، فتتشكل نقطة الذروة في نهاية الخط.

وفي هذا السياق، يمكن أن نلحظ خط الصراع الصاعد في (أوديب ملكا)، عقب الحدث الحافز. ففي الواقع الأولى يستدعي«أوديب» كاهن المدينة، «تيرزياس» ليسأله عن ظروف مقتل لايوس ، باعتباره حكيم المدينة وعرافها والمعاصر لأحداث الماضي موضع التحقيق. وقد ظن أن الرجل لن يمكنه أن يتخلى عن المدينة في محنتها، أو يمتنع عن إجابة أسئلته، وهو راعي المدينة وملكها موفور

الكرامة والكبرياء.ولكن أوديب يباغت بتمنع الرجل دونه رغم الالحاح عليه وبشكل لا يخلو من ممالأة، مما يفجر التناقض الكامن بين الرجلين منذ زمن بعيد. فالكاهن عجز عن حل لغز الهولة القديم، بينما أفلح «أوديب» وحظى بمكافأة العرش وزواج الملكة. ولا تلبث أن تستحيل الملاحاة بين الرجلين الى هجوم متبادل، وتراشق باللفظ، وألوان المعايرة التى تدور على ثنائيات: «المعرفة- الجهل»، «الذكاء- الغباء»، «القدرة- العجز» و«البصيرة النافذة- البصر الحاد» إلي أن يضطر«تيرزياس» أن يرمي «أوديب» بأنه مصدر الدنس الذي يبحث عنه، وقاتل «لايوس»، بل ويحيا مع من يظنهم أبناءه وهم أخوته. ولا غرو أن يزيد غضب «أوديب» بإزاء هذا الاتهام، ولا يرى فيه- اتساقا مع المفارقة التى تحكمه، والتى تؤكد له أنه غريب عن طيبة، وأن أمه ليست إلا الملكة «ميروبا» في مدينة« كورنثيا»- إلا جانبا من مؤامرة، اشترك فيها الكاهن وكريون ليطيحا به عن العرش، مدموغا بالدنس الذي تسبب في لعنة المدينة بالطاعون.

وفي الواقعة التالية، يتزايد غضب أوديب ويوجه اتهامه فعليا الى كريون بالتآمر عليه مما يؤدي الى تصدع العلاقة بينهما.

وتتولد الواقعة الثالثة في ظل الصخب الانفعالي وإحساس أوديب بالتآمر عليه، إذ تخرج جوكستا في محاولة من جانبها أن تهدئ روعه ودفعه بعيدا عن المبالاة بما قاله تيرزياس وأزعجه إلي هذا الحد. ولكي تهون له من شأن نبوءة تيرزياس، تقص عليه كيف فسدت نبوءة تلقاها لايوس بأن يقتل علي يد ابنه، وكيف أن هذا الابن روع أبيه وهو لم يزل رضيعا، فأمر به أن يقتل وكلف خادمه أن يتخلص منه على جبل«كيثيرون»، أما لايوس نفسه فقتله جماعة لصوص في مفترق الطرق إلي معبد «دلفي»، في تزامن مع ظهور الهولة علي حدود المدينة. ولكن ما لبثت محاولة جوكستا أن انقلب تأثيرها المرجو- في ظل المفارقة أيضا- وتروع أوديب ولا تهدئه، ففي الزمان والمكان نفسه، سبق له أن قتل شيخا مهيبا يشبه ما يدعونه

«لايوس» في حاشية من رجاله، إلا واحدا أمكنه الهرب، أما هو فكان وحيدا لا شريك معه. وبالتالي يعول «أوديب» بشدة علي ما يمكن أن يقوله شاهد العيان الوحيد الذي بقي من الحادثة، وهو الخادم نفسه الذي سبق أن تخلص من الابن.

وتتولد الواقعة الرابعة، بينما ينتظر «أوديب» أن يأتي له الحرس بالخادم شاهد العيان، إذ يأتي إليه رسول من «كورينثيا» يدعوه إلي عرشها بعدما مات ملكها«بوليب»، ولكن أوديب تزيد مخاوفه- في ضوء المفارقة نفسها- أن تتحقق النبوءة التي فر بسببها من كورنثيا، فإن كان أفلت من جرم الأب «بوليب»، فمازلت الأم «ميروبا» علي قيد الحياة، ويخشي انتهاك حرمتها ولو كانت عجوز. ويضطر الرسول أن يحكي له حقيقة علاقته بما يظن أنهما أبوية، وأنهما لا يمتا إليه بصلة لأنه من قدمه إليهما ليربياه، وهو لم يزل طفلا، حيث كانت «ميروبا» عقيما. ولكن بدلا من أن تهدئه هذه القصة وترضيه بعرش «بوليب» بدلا من عرش «لايوس»، إلا أنه يصر أن يعرف أصله ومن هم أبواه الحقيقيان، رغم محاولات إثنائه عن هذه الرغبة.

ولا غرو أن إصرار أوديب أن ينبش في ماضيه ليعرف أصله، له ما يسوغه عند هذه النقطة من خط التعقيدات التي يمر بها، فبعد ما كان يتصور أنه غريب عن طيبة بأبيه وأمه، تضيق الحلقات عليه، وإذا بجذوره ممتدة في أرض طيبة نفسها، والشاهد الوحيد علي أصله هو نفسه الخادم الذي ينتظر أن يأتي لفيصل في جريمة قتله «لايوس»، بل وليفض المفارقة في مجموعها.

ولا تختلف (دمية البيت) فيما تمر به من سلسلة تعقيدات علي خط الصراع الصاعد. فتحاول نورا أن تتخلص من مأزقها الذي وضعها فيه «كروجشتاد» دون أن تخدش تصوّرها الذهني عن هيلمر وتأبي أن يعلم بواقعة تزويرها توقيع أبيها علي صك القرض، لا خوفا منه ومما يمكن أن ينالها من تقريعه ولومه، ولكن خشية عليه من أن يندفع بحبه لها ويعلن مسئوليته القانونية دونها. فمن ناحية لم

تستطع إقناع «هيلمر» بالتخلى عن قراره بطرد «كروجشتاد»، رغم ما يبديه من أسباب بدت لها غير مقنعة، ودوافع تنم عن ضيق أفق، لا تزيد عن التخلص من صديق قديم، يتصرف معه من عفوية تجرده أحيانا مما يتصوره احتراما واجبا لمن يشغل منصبه. ولا يتردد «هيمر»- من ناحية ثانية- عن التنديد بأبيها وبسلوكه المالي الذي انتهي إلي إفلاسه وفضحه في الصحف، حين تحاول أن تخيفه مما يمكن أن يفعله «كروجشتاد» من تشنيع عليه في الصحف المماثلة، بل ويندفع من جانبه نحو ارسال خطاب فصل «كروجشتاد» الذي كان قد أعده، مما دفعها الى اليأس. ومن ناحية ثانية، فشلت محاولتها أن تلجأ إلي صديق الأسرة «د. رانك» وتسأله ما تبقى عليها من القرض بعدما أبدى نحوها حبه الدفين، في لحظة يأسه المعتمة من الحياة نتيجة مرضه الموروث. ومن ناحية ثالثة، لا يبالي «كروجشتاد» ببقية القرض ولا بالرشوة المالية التي تعده بها، ويحذرها - في الوقت نفسه- من الانتحار الذي لا جدوى منه، لأنه- يعرف هيلمر حقا، ويعرف كيف يدفعه لا لاعادته الى عمله فقط، بل وإلي منصب أرقي، وسيجعله- خلال عام لا أكثر- ذراعه اليمنى في إدارة البنك إن لم يكن المدير الفعلى. ولكنها تأبي هذه الصورة الذهنية التي يحاول أن يقنعها بها «كروجشتاد» عن زوجها، بينما يدفع بالموقف إلي مزيد من التعقيد، ويقرر الاحتفاظ بالصك، وأن يكتب الحقيقة في خطاب إلي «هيلمر»، ويزج به في صندوق البريد الذي يحتفظ «هيلمر» بمفتاحه دائما. ومن ناحية رابعة، كانت «كريستين» قد عرفت من «نورا»- وهي تدعوها لأن تكون شاهدة على ما كان وما يمكن أن يكون، خاصة إذا اندفع «هيلمر» لتحمل التبعة عنها- أن «كروجشتاد» مصدر التهديد في حياتها، ولما كان حبيبها القديم الذي أبدى استعداده يوما ليبذل نفسه في سبيلها، فقد وعدتها بالتدخل لتحول بينه وبين الاستمرار في تهديده، واسترداد خطابه قبلما يفتحه «هيلمر» وما على «نورا» - حتى ذلك الحين- إلا أن تعطل«هيلمر»ما استطاعت وتمنعه من فتح صندوق

البريد. ولكن «كريستين» التي بدت بمثابة المخرج الأخير من المأزق، لا تلبث وأن ترى ضرورة أن يعلم «هيلمر» ما تحرص«نورا»على اخفائه، وتمنع «كروجشتاد»- بينما تستعيد علاقتها به، وتجد فيه وفي أولاده دائرة اكتراث تنتشل حياتها مما يكتنفها من فراغ وتحدد لها أهدافا جديدة- من استراد الخطاب، بل وتحاول أن تدفع «نورا» لفض أختام سرها بنفسها وتواجه به زوجها. إلا أن «نورا» تصر علي البقاء رهينة المفارقة التي تحكم علاقتها بزوجها، وبعدما استنفدت كل ما يمكنها من حيل مع الآخرين، لا يبقي لها إلا أن تتخذ أقصي ما يمكنها من قرارات لتبلغ الذروة.

4 - الذروة climax

كثيرا ما يبدو مشهد الذروة غامضا يستعصي علي التحديد بدقة، بين مشاهد المسرحية المتعاقبة. فيقال- مثلا- إنه مشهد يتسم بالتوتر البالغ والصراع القوي العنيف بما ينطوي عليه من صدام حاد بين طرفين. ولكن هذه السمات يمكن أن نجدها في أي مشهد من مشاهد المسرحية، حتى مشاهدها الأخيرة، كما أن المشاهد في مجموعها تنطوي علي درجات متفاوتة من التوتر، بحيث يبدو تقييم كم التوتر أو درجته نسبيا، فما يراه أحدٌ شديدا أو ضعيفا أو نحو ذلك، قد يراه آخر غير ذلك. وربما بدا مقبولا تعريف الذروة بأنها نقطة في الحبكة الدرامية تأخذ فيها حظوظ البطل في التحول نحو الأفضل أو الأسوأ(1)، إلا أن هذا التعريف في حقيقته يخلط بين الذروة والتحول، أو يكاد لا يفرق بينهما. كما أن الذروة وإن كان يتأرجح فيه مصير البطل على نحو يتطلب حسما بين نقيضين، إلا أن هذا التأرجح سمة عارضة، وقد نراها أيضا في أي مرحلة من مراحل التعقيد، حيث نجد أنه دائما ما يلوح فيه أمل ما للافلات من المأزق، ولكن لا يلبث أن يغلق

(1) انظر مثلا: أحمد زكي- اتجاهات المسرح المعاصر/ الصورة الابداعية- الهيئة المصرية العامة للكتاب- 2005- ص135

دون البطل، وغالبا ما يغلقه البطل علي نفسه، وبتأثير المفارقة التي تحكم رؤيته وتصرفاته وقتئذ. ولكن لما كان الصراع وتطوره يرتبط ارتباطا وثيقا بالمفارقة، فالمنطقي أن يرتبط تعريف الذروة باعتبارها أعلي نقطة في الهرم يبلغها خط الصراع الصاعد، بالمفارقة الدرامية نفسها، وتتحدد بما يمكن أن يفعله في ظل تحكمها في وعيه، وبالتالي تصرفاته وقراراته.

وفي هذا السياق يمكن فحص تلك اللحظة التي لم يعد أمام أوديب فيها إلا أن يلح على استدعاء خادم «لايوس» وانتظاره بوصفه شاهد العيان الوحيد على مقتل الملك السابق، من ناحية، والحفيظ على سر مولده في طيبة علي نحو ما ذكر رسول «كورنثيا»، من ناحية ثانية، والرجل الذي تجنب أن يعمل في خدمته منذ دخل المدينة وتزوج من الملكة، وآثر التقاعد، من ناحية ثالثة. فهذا الخادم بدا وكأنه خزانة لكافة الأسرار التي تخيم بظلها علي المسرحية من بدايتها، ولدية كافة الإجابات علي ما أثير من أسئلة في الحدث الحافز، ولم يكن لدى أوديب- في الوقت نفسه- أي شيء ليفعله سوى انتظاره، إلي أن يأتي.

وفي السياق نفسه، يمكن أن نفحص تلك اللحظة خرجت قبلها «كريستين»، بعدما وعدت «نورا» بالتدخل ومحاولة إقناع «كروجشتاد» باسترداد خطابه قبلما يقرأه «هيلمر» ولكنها تقرر أن تتركها لتواجه الحقائق مع زوجها. ففي هذه اللحظة لا تستطيع «نورا» شيئا إلا أن تحول دون هيلمر وأن يدنو من صندوق الخطابات، ولو بحيل عصبية لا تخلو من طابع صبياني لتجذب انتباهه إلي مدى إجادتها لرقصة «الترنتللا» التي توشك أن ترقصها في حفل الليلة، بينما يخيم عليها الانتحار كقرار أخير تفكر فيه وتهمس به إلي نفسها.

ولا معدي في الحقيقة عن المقابلة بين صندوق الخطابات الذي يراود «هيلمر» أن يفتحه ويفض ما فيه من رسائل، والخادم الذي ينتظره أوديب ليفض ما يخفيه

أيضا من أسرار!. غير أن المقابلة – من ناحية ثانية– تدعو لمزيد من التجريد في التأمل، فالسمة المشتركة بين اللحظتين أن في كليهما اتخذت الشخصية أقصى ما يمكن أن تتخذه من قرارات وأفعال في ظل المفارقة التي تحكم موقفها من العالم: «نورا» اتخذت قرار الانتحار، وليس بوسعها إلا أن تؤجل تنفيذه إلي أن تنتهي الحفل المنتظرة، وفي الوقت نفسه تلجأ لما في وسعها من حيل لتمنع زوجها من الاقتراب من الصندوق. وهذا في الحقيقة أقصى ما يمكن أن تفعله، في ظل تصورها أن «هيلمر» يحبها وسيضحي بنفسه، ويتقدم ليتحمل المسؤلية القانونية دونها عن فعلتها، خاصة وأنها فعلتها لتنقذ حياته. والواقع أن اللحظة التالية، التي سيقرأ فيها «هيلمر» الخطاب، هي لحظة اختبار صدق ذلك التصوّر، فإما أنه صحيح أو خاطئ يستدعي التعديل، وكلما أبدت «نورا» هلعا منها وحرصا عصبيا علي تجنبها، كلما زادت أهميتها، بما يتولد عنها من ردود أفعال لزوجها. وعلي المنوال نفسه، يمكن أن نقرأ اللحظة المماثلة في موقف أوديب من انتظار مجيء الخادم، والتي تعمق الجوقة بأغنيتها وقتئذ المخاوف منها، بما يضفي علي فعل الانتظار أهمية بالغة وتوترا متزايدا. فأيا كانت الأسرار التي سيبوح بها الخادم، فهي تفض– في النهاية– المفارقة التي تحكم موقف أوديب من طيبة وزوجته، فإما أن يبقي غريبا ولا يعدو أن يكون ابن حرام تلقاه الخادم وعجز عن تربيته فتخلي عنه لرسول كورينثا، أو ابن حرام من طيبة نفسها ولا صلة له بالحكم وأهله، أو له هذه الصلة المميتة.

وبالمعني نفسه، لم يكن «أوتيللو»– في مسرحية شكسبير الشهيرة بالعنوان نفسه– يستطيع إلا أن يقتل «ديذدمونة»، بتهمة أنها خانته مع «كاسيو»، في ضوء التصوّر الذي ارتبط في ذهنه بالمنديل الذي أهداه إليها، إذ ينطوي علي دلالة سحرية مستمدة من ثقافته البدائية، يجعلها لا تفقده إلا إن خانته، وقد فقدته فعلا، وعثر عليه في بيت«كاسيو». ولم يستطع «هاملت»– في مسرحية «شكسبير» التي

تحمل العنوان نفسه- إلا أن يطاوع خطة عمه «كلوديوس» في الهرب من الدنمرك إلي إنجلترا مع صديقيه «جلدنستون»، و«روزنكرانتس»، خشية عليه من انتقام «لايرتيس» بعدما قتل أباه الوزير «بولونيوس» في مشهد المخدع. ففي ظل المفارقة التي تحكمه لم يتصور أن عمه يود لو تخلص منه، ويضيف إلي جرائمه جريمة أخرى، وأنه علي العكس يود أن يحميه، ويطيل حياته بعيدا عن قبضة «لايرتيس».

وعلى هذا النحو تتكشف«الذروة بوصفها مرحلة في «الحبكة-**plot**» وتطور الفعل الدرامي العام، لا تتميز بشدة التوتر أو ضعفه بحد ذاتها، ولا تتميز بعنف الفعل فيها أو لينه، ولكن تتميز بأنها أقصي ما يمكن أن يتخذه البطل من أفعال أو قرارات، ليتخلص من المأزق الذي وجد نفسه فيه، مع الحدث الحافز، وذلك في ظل المفارقة التي تحكم موقفه من العالم الذي يعيشه بما تنطوي عليه من تصورات زائفة أو غير صحيحة، عن نفسه أو عن الآخر الاجتماعي، الذي يتشكل في شبكة علاقاته، أو علي الدقة: دوائر وجوده المتقاطعة.

ولكن- علي مستوٍ آخر- يلتبس مشهد الذروة، مع نوعية من المشاهد الدرامية تتردد على الألسن، ولاسيما المخرجين والممثلين- بوصفها «المشهد الرئيسي- **Master Scene**»، ونوعية أخرى قد تعرف باسم «المشهد الحتمي أو الاجباري- **Obligatory scene**». إلا أن هناك فروقا جوهرية بين هذه التوصيفات، رغم أن مشهدا واحدا قد يكون حتميا أحيانا، وفي الوقت نفسه يتشكل بوصفه مشهد الذروة أو المشهد الرئيسي، وقد يكون لا هو هذا ولا هو ذاك.

فالمشهد الرئيسي- من وجهة نظر الممثل- لا يعني سوى أن يطول فيه بقاؤه علي خشبة المسرح، من ناحية، ويستدعي أن يظهر فيه- من ناحية ثانية- أفضل ما

لدية من طاقة إبداعية ومهارة تقنية في الأداء وتجسيد أبعاد مركبة في الشخصية التي يضطلع بتمثيلها. والأمر نفسه من منظور المخرج، فيعني به مشهدا خطط حركته بعناية إبداعية، أو انطوي علي حيلة بارعة في الإضاءة أو.. إلخ، مما ينتظر عليه تحية استثنائية وإشادة من المتفرجين أو النقاد. أما المشهد الحتمي في تعريفه، فلا يعدو أن يكون المشهد الذي يترقبه الجمهور في تيار الفعل ويصر على المطالبة به(1)، وبالتبعية يمكن أن يتشكل في أي مرحلة من مراحل البناء عدا مرحلتي العرض والحدث الحافز الذي يمهد له، ويثير في المتفرج النزعة إلي ترقبه وانتظاره. ولعل أكثر المشاهد التى تثير في المتفرج هذه النزعة، تلك التى يطالب فيها بامتحان الشخصية فيما تدعيه عن نفسها، أو امتحانها بتناقض بين حاجتين. فالشخصية التي تشدد علي احتقارها المخدرات ومدمنيها، يدفع المتفرج إلي انتظار أن يراها في مشهد تواجه إغراء المخدر، مثلا، أو يجد فيه ابنه الوحيد أو زوجته الصالحة وقد أدمن أيهما. ومن يبالغ في ادعاء الشجاعة، يود المتفرج لو رآه يواجه خطرا، أو يرد إهانة من صفعوه. ومن يبدي لهفة واصرارا على رغبة ما مواتية التحقيق، يدفع المتفرج لانتظار مشهد يتعارض فيها اشباع رغبته مع واجب اجتماعي مثلا، أو عقبات مفاجئة.

وفي(دمية البيت) يود المتفرج أن تثبت «نورا» ما تدعيه من دلال وتأثير على«هيلمر» كامن في جمالها وشبابها وحبه الشديد لها، ولذلك ينتظر المتفرج المشهد الذي يتعين عليها فيه أن تثنيه عن عزمه طرد «كروجشتاد» من عمله في البنك. فهذا مشهد حتمي بلا شك، لم يتخطاه «إبسن»، غير أنه جاء في أحد حلقات التعقيد في الصراع الصاعد. والمتفرج الذي رأي وسمع «هاملت» حانقا مذهولا من سرعة زواج أمه بعد موت أبيه، ينتظر بلا شك أن يراه في مشهد يواجه فيه أمه

(1) انظر: بسفيلد، روجر.م«الابن»- فن الكاتب المسرحي- ت:دريني خشبة- القاهرة- دار نهضة مصر للطبع والنشر- ابريل-1978- ص210

بما في صدره من أسئلة حائرة، خاصة بعد أن علم بدورها في مقتل أبيه. وقد لبي «شكسبير» حاجة متفرجه في مشهد المخدع، قبيل مقتل الوزير «بولونيوس»، ولكنه جاء أيضا قبل الذروة، التي كاد فيه يهرب إلي إنجلترا مع صديقيه. وبالتعريف نفسه يعد المشهد الذي يسائل فيه «أوتيللو» زوجته «ديذدمونة» عن المنديل- بينما تحاول أن تصرف انتباهه عن المنديل ليركز علي التماسها العفو منه عن «كاسيو»- مشهدا حتمي ينتظره المتفرج منذ أهداها «أوتيللو» المنديل منبها لأصله ودلالة فقده في ثقافته التى شب عليها، ولكنه أيضا قبل الذروة.

وعلى نحو مماثل فمشهد المواجهة بين«فيدر(□)»، وابن زوجها«هيبوليت، الذي تعترف فيه بحبها له، مؤكدة أن كل ما مضى من ألوان النقمة عليه والكراهية له، كان لستر هذا الحب، هو مشهد حتمى انتظره المتفرج منذ أفصحت «فيدر» عن هذه العاطفة مع وصيفتها «زينون»، بل وتأجج انتظاره بما قيل عن جمود مشاعر «هيبوليت»، ونفوره من الحب. ورغم أن هذا المشهد جاء في مرحلة التعقيد، بعد الحدث الحافز المتمثل في الخبر الكاذب عن موت الملك «تيزيه»، إلا أنه من ناحية ثانية «**master scene**» أو يعده المخرج والممثلون فيه كذلك، لأنه مشهد المواجهة الوحيد بين بطلي العمل، ويتيح إمكانات تمثيلية عالية بما فيه من مشاعر متناقضة وانفعالات متضاربة وتحولات دقيقة في المواقف، ومفاجآت غير متوقعة لكليهما، وتحسس موضع الأقدام على أرض تكاد تميد بمن فوقها، على نحو يدعو الممثل والمخرج معا للعناية الفائقة به.

5 - التعرُّف أو الاستنارة/enlightening

قد حاول«براندر ماثيوز- **Brander Mathews**» في كتابه«دراسة في

(1) «فيدر»هي إحدى مسرحيات الكاتب الفرنسي الشهير«جان راسين»من كتاب الكلاسيكية الجديدة في عصر النهضة

الدراما»- فيما يذكر أحمد زكي- أن يتحدى تصور«فريتاج» الهرمي للمعمار الدرامي، بالتطبيق على المسرحية ذات الثلاثة فصول، مرتأيا أن: الفصل الأول بدأ بعرض ارتفع الى حدث مثير في نهاية الفصل الأول وسقط قليلا الى درجة تقل عن نهاية الفصل الأول ليواجه الجمهور ثانية. والفصل الثاني يتألف من التعقيد الذي يؤدي الى الذروة في نهاية الفصل، ويسقط مرة أخرى الى ما دون الذروة، ثم ترتفع المسرحية الى الحل الذي لم يكن عاليا الى درجة الذروة، ثم يتراجع الى الخاتمة. ويرى «أحمد زكي» أن الفرق بين وجهتى نظر«فريتاج» و«ماثيوز» يكمن في تفسير معنى الحدث الصاعد، فقد تمسك«ماثيوز» بأنه لجذب انتباه المتفرج واهتمامه، فإن الحدث يمكن أن يتراجع قليلا بعد الذروة، ولكن يجب أن يصعد ثانية من خلال الحل. ولا يلبث أن يعلق بأن «ماثيوز» لا شك على صواب (1). والواقع أن تصور «ماثيوز» ومن لف لفه على هذا النحو، مخادع، ولم يزل يخلط بين مفهوم المعمار الكلي والبناء الجزئي لمشهد ما من مشاهده، وتخلط من ناحية أخرى بين مفهوم درجة التوتر شدة ولينا في المشهد، ومفهوم الصعود والهبوط في الخط البياني للفعل العام. وربما كان مرجع الخلط هنا وهناك الاهمال المتعمد أو غير المتعمد للمفارقة الدرامية وتأثيراتها العميقة في مسار الفعل بتقلباته الممكنة- خاصة في الأعمال متماسكة البناء- بوصفها شبكة دقيقة وغير مرئية من الأفكار والمشاعر تسري تحت الفعل وتوجهه مندمجة فيه، وتشكل منطقيا علته التى تعود لتفسر مساره على هذا النحو أو ذاك، بغض الطرف عن شدة التوتر أو لينه ورخاوته النسبية.

وكما تؤدي المفارقة الى مشاهد أو مواقف يتفاوت بينها التوتر شدة ولينا، ويتولد عن كل منها ما يمكن اعتباره بمنحنى التوتر الجزئي« **particular curve**

(1) احمد زكي- اتجاهات المسرح المعاصر/ الصورة الابداعية- الهيئة المصرية العامة للكتاب- 2006 ص136.

of intensity» الذي يصوغ ايقاعه، ففض المفارقة بما فيه من تعديل أو تصحيح التصورات الذهنية الزائفة، أو استكمال المعلومات الناقصة، يؤدي الى مشاهد مماثلة. ولكن بالتأكيد ينبغي التفرقة في الخط البياني العام بين مشاهد يحكم سلوك الشخصية فيها وعيا زائفا وتصورات خاطئة، ومشاهد أخرى يحكم الشخصية خلالها وعيا معدلا صحيحا لا يعتوره شك أو سؤ تقدير.

ومن هنا تأتي أهمية مشهد أو مشاهد التعرُّف في المنحنى العام للمعمار الدرامي، وربما اتسمت نفسها بضرب من العنف البالغ والتوتر الشديد، وقد تختلف في مظهرها الذي يبدو أحيانا هادئا، عن باطنها الذي يبلغ حد التلاطم. فمواجهة «أوديب» مع خادم« لايوس» العجوز، تبدو هادئة في مستوى السطح، وإن كانت في العمق تفجر البراكين وتزلزل الأوضاع تحت أقدام أوديب وزوجه «جوكاستا»، التي كانت منذ قليل تسخر من النبوءة التي أشارت إلي زواجها من ابنها. فهذا الخادم لا يزيد عن التأمين على أن قاتل «لايوس» وحاشيته فرد واحد، وأن هذا الفرد ليس إلا «أوديب» نفسه ابن «لايوس»ا لذي سلمه رضيعا لرسول «كورنثيا» أثناء رعيه لأغنام «الملك بوليب» على جبل «كيثرون»، ضنا عليه بالموت الذي كلف به. ولكن هذه الأسرار التي يبوح بها الخادم بهدوء تفض وبعنف المفارقة التي حكمت وعي أوديب طوال المسرحية بنفسه وبطيبة وبمن كان يظنها زوجته ومكافأته علي عبقريته في حل لغز الهولة. وتؤكد لأوديب أن ما قاله «تيرزياس» عن زواجه من أمه، وأنه نسلها أبناء هم في الوقت نفسه أخوته في الرحم، لم يكن من قبيل التآمر عليه بل حقائق، أصبح الآن يعيها، ويعي معها أنه مصدر الدنس في المدينة، الذي هدد علنا أمام رجالها بأن يقتله أو ينفيه عن المدينة.ولا بد، بالتبعية، أن يتصرف بشكل مختلف عمّ كان.

وفي السياق نفسه، يبني «ابسن» في (دمية البيت) مشهدين من أروع مشاهد الدراما الحديثة، وإن يكن في شيء من العنف والصخب أو الهياج الانفعالي

من«هيلمر»، بينما تكاد «نورا» أن تلزم الصمت، ولكنه صمت الذاهلة التي تتلقي مشاعرها صفعات عنيفة ممن تصورت أنه حبيبها الذي كادت تنتحر لتنقذ حياته من عارها!. وفي هذين يتبدل وجه «هيلمر» تبدلا حادا، الأول حينما يسقط بين يديه خطاب «كروجشتاد» بما ينطوي عليه من أسرار، والثاني حين يرد «كروجشتاد» الصك ويزيل ما مارسه من ابتزاز، بتأثير«كريستين». إن «هيلمر»- في الأولى- يكشف وجها بالغ القبح والأنانية والتمركز حول ذاته في مختلف ما يأتيه من أفعال سواء وهو يرمي «نورا» بفساد الطبع الموروث عن أبيها، والاجرام الذي يوشك أن يبدد جهده في الصعود الاجتماعي، أو وهو يجردها من حقها في تربية أبنائها، أو وهو يبدي خنوعا إزاء ما يهدد به «كروجشتاد» واستسلاما لمطالبه. وفي المشهد الثاني، يصخب بنجاته من الفضيحة مطالبا «نورا» أن تنسى كل ما قاله باعتباره كان غاضبا، وكأن الحياة يمكن أن تعود لمجرها القديم. وفي المشهدين، لم يكن «هيلمر» الزوج الذي تصورت «نورا» أنه يحبها ويستحق ما بذلت من تضحية من أجله، وتصورت- ثانية- أنه سيتقدم طوعا ليحمل دونها مسئولية الصك، وكادت تضحي بحياتها نفسها حتى تحول دون هذا المصير، وهو الذي أكد هذا التصور منذ قليل بنفسه حين قال لها: أتعلمين با «نورا» أني طالما تمنيت أن يتهددك خطر شديد حتى يتاح لى أن أجازف بحياتي وبكل ما ملكت يدي في سبيلك(1).

لقد كان اكتشاف «نورا» لحقيقة زوجها في هذين المشهدين، مماثلا من الناحية الوظيفية لاكتشاف أوديب حقيقة نسبه وعلاقته بمدينة طيبة على يد خادم لايوس العجوز، ومماثلا لكشف «أوتللو» حقيقة حب «ديزدمونة» ووفائها له، على يد خادمتها «ايمليا»، وأنه كان أضحية فخاخ الشك التى نصبها في طريقه «إياجو».

(1) ابسن، هنريك- بيت الدمية- ت:كامل يوسف- مكتبة الفنون الدرامية- مكتبة مصر- ع3- 1977- ص127

ويتأكد الجانب الوظيفي للتعرف نفسه، في اكتشاف «هاملت» الخطاب الذي يحمله صديقاه «جلدنستون»، و«روزنكراتس» في رحلة هربه، ويوصى فيه «كلوديوس» ملك انجلترا أن يتخلص منه، لا أن يجعل من بلاده ملاذا آمنا له، من المطالبة بالثأر منه لقتله الوزير «بولونيوس». ولولا هذا الكشف لما بدل «هاملت» في فحوى الخطاب نفسه بما يقلبه علي صديقيه ولما أبحر عائدا إلي الدنمرك، ليواجه أعداءه بلا أي مفارقات تحكم موقفه منهم ورؤيته لهم.

6 - التحول Transformation

تحتاج الدراما الهزلية والميلودراما غالبا نوعا من الشخصيات يعرف بالأنماط «**types**» جاهزة التكوين والثابتة، بما يعني أنها مختزنة في أقبية التقاليد الفنية يستعيدها الكاتب وقتما يحتاج إليها، ولا تتغير سماتها وتصرفتها وأسلوب استجابتها للمواقف التي توضع فيها، سواء في العمل الواحد أو في مجمل الأعمال التي تستعين بها، مهما حدث لها. والشخصيات من هذا القبيل تمنح الفرصة لديناميكية الحبكة أن تتحرك بسرعة وسهولة، بما تنطوي عليه من لبس أو سوء فهم أو مفاجآت، دون أن تعوقه أي سمات مباغتة تطرأ عليها. ولكن الدراما الجادة سواء أكانت ملهاة أو مأساة أو تجمع بين النغمتين، تحتاج إلي نوع آخر من الشخصيات تتفاعل مع الأحداث وتتغير بتغيرها كما تؤثر فيها وفي مسارها، وهي ما تعرف بالشخصيات المستديرة أو كامل الاستدارة. ولعل أهم ما تتميز به هذه الشخصيات لكي تتفاعل مع الحدث وبعضها البعض، أنها تعي نفسها وتستطيع أن تتأملها بما فيها من مشاعر وانفعالات من ناحية، وأفكار وتصورات ذهنية من ناحية ثانية تحدد أسلوب استجابتها للمواقف التي تمر بها. ومن الطبيعي أن تتغير استجابة الإنسان المتفاعل النشط لا الآلة الصماء، بتغيير كم المعلومات الذي يتوفر لديه عن معطيات الموقف، وتغيير تصوراته الذهنية عن الآخرين فيه، ولحظة التغير من هذا القبيل هي التي عرفناها بالاستنارة. ولا غرو أن أي حمولة

فكرية أو مغزى أخلاقي أو رسالة ما، مما يود لو شارك العرض المسرحي جمهوره فيه، تكمن في تضاعيف الاستنارة، التي غيرت في الشخصية نفسها. ولذلك غالبا ما يركز الكاتب الجاد والوعي بعمله وأدواته، تركيزا استثنائيا علي مشهد الاستنارة: كيف يبنيه ويوجه حركة فكر ومشاعر وانفعالات الشخصية فيه، بما يتسق- من ناحية- مع المأزق العام الذي عاشته، ويبرز- من ناحية ثانية- طرحه الفكرى، دون خطابة أو مباشرة فجة، أو نبرة وعظية مملة.

وإذا كانت لحظة الاستنارة تكتسب أهميتها في البناء الدرامي، من قدرتها علي أن تغيّر من قاعدة المعلومات التي تستند إليها الشخصية، ومن تصوراته الذهنية بما يبدد أوهامه، فمن الطبيعي أن هذا التغيير نفسه، يفقد قيمته كلها ما لم تتغير استجابة الشخصية وأسلوب تعاملها مع الواقع المعاش، في ضوء ما اكتسبته من معرفة جديدة، أو اكتشفته من حقائق أخفتها أوهامها القديمة. وهذا التغير نفسه ما يعود ليتكشف فيما يسمي بمشاهد التحول أو الانقلاب، حيث تتخذ الشخصيات نوعية من القرارات مختلفة كلية عمّ كانت تتخذه حتى بلغت مشهد الذروة، بما يهيئ الفضاء الدرامي لإعادة الهيكلة والتنظيم، علي غير ما كانت عليه، بالتأكيد، قبل الحدث الحافز.

ومن هذا التحول في المثلين اللذين نواصل الإشارة إليهما، أن جوكستا في(أوديب)، تتخذ قرارا بالانتحار، بعدما اكتشفت أنها زوجة لابنها، وتعيش الدنس وتتغذى عليه، وتواجه نبوءة تحققت وغرقت في وحلها، بعدما كانت تسخر منها وتهزأ بها وتصم ما يزعمه العرافون بالتراهات. وفي السياق نفسه، يفقأ أوديب عينيه بالدبوس نفسه الذي كانت تلملم ثوبها وتتزين به. وقد يطيل الكاتب في تحليل تقلبات الفكر والشعور ويمهد لمثل قرار الانتحار أو فقئ العينين، وفعل الإنجاز معا، بما يبلور ويصور التحول النفسي والفكري في شكل مونولوج، وقد يختصر ويركز كل أولئك كما فعل«سوفوكليس»- متبعا تقاليد عصره وذائقة

جمهوره- ويكتفى بتكنيك سرده والاخبار به.

وعلي نحو مماثل، وإن كان مغايرا لما اتبعه «سوفوكل» من تقاليد، يتولد مشهد التحول في (دمية البيت)، فيما يعرف بمشهد تصفية الحساب. فتكشف «نورا» لأول مرة في حياتها مع زوجها عن وجه المرأة التى نضج وعيها وتخلص مما اكتنفه من أوهام، والإنسان الذي تحمل مسئوليته بتفان وإخلاص، وكان لا يرجو سوى العرفان في مقتبل العمر، وعن الزوجة التى يحق لها أن تناقش زوجها وتحاجيه رأيا برأي وحجة بحجة، لا الدمية التى يصدر اليها أوامره وتوجيهاته ويتلاعب بها ويفرغ فيها- وقت يشاء- فحيح رغباته. والواقع أن هذا التحول يتخذ صورته المادية والرمزية في الوقت نفسه، حين تتركه لتغير ثيابها قائلة: أخلع عن نفسي ثوب الدمية(1)، وتتبدل في ثياب الخروج من البيت، بينما تدعوه لحديث طويل بوجه لاح له جامد القسمات، وهي تحدد الحديث بوصفه تصفية حساب(2). وعلى أية حال فإن «نورا» تعي غربتها كلية عن الرجل الذي تصورت أنها أحبته وأحبها، وعاشت في ظله ثمانية سنوات، تشغل بتلبية احتياجاته على النحو الذي يريده، وبدا أحيانا كأنه بديل أبيها، وآن لها أن تتخذ لنفسها ولحياتها مسارا آخر وفلكا مغايرا تدور فيه، ويتعزز بالإرداة والوعي النامي بالذات.

7 - الحل/Resolution

في الأعمال المحكمة المعمار، لا يتولد حل «المشكلة الدرامية- **dramatic problem**» أو إجابة «السؤال الدرامي العام- **major dramatic question**»، في مشهد أو عدة مشاهد ملفقة بحيث ترضي فحسب ذائقة المتفرجين وميولهم الفكرية السطحية، أو مزاج المخرج، ولكن يخضع الحل والنهاية الدرامية لمنطق

(1) ابسن، هنريك- بيت الدمية- ص132.

(2) ابسن، هنريك- بيت الدمية- ص134.

العمل نفسه وما فرضه من تطور الأحداث والعلاقات، بحيث يمتزج مع الأجزاء السابقة في وحدة كلية. وفي هذا السياق يكمن الحل في خط وهمي يربط بين نقطة الحدث الحافز من ناحية، والاستنارة بما تمخضت عنه من تحول، من ناحية ثانية. وبالتبعية فالحل يرشحه التحول بصوره طبيعية بوصفه قرارا واجب التنفيذ، أو التصور الجديد لشبكة العلاقات.

وعلي هذا الأساس، نجد أن «أوديب» قد تحدد فعله في الحدث الحافز في أنه تعهد علي الملأ أمام شيوخ مدينة طيبة وممثليها السياسيين بالبحث عن قاتل «لايوس» من ناحية، والقصاص منه من ناحية ثانية إما بقتله أو نفيه عن المدينة، مما يقضي علي مشكلة الطاعون. وعلى مستوٍ آخر يمكن أن نرى السؤال الدرامي وقد تحدد بمن هو قاتل لايوس، ومصدر الدنس الذي أغضب الآلهة؟. فإذا كانت الإستنارة كشفت عن أنه هو نفسه القاتل ومصدر الدنس بانتهاك المحارم، وإذا كان هذا الكشف نفسه أدي إلي التحول بانتحار «جوكاستا»، وأن يفقأ عينيه، فلا شك أن النهاية لا بد وأن تتصل بما تعهد به «أوديب»: أن يقتل نفسه، أو ينفيها عن المدينة.

ولما كانت معالجة «سوفوكل» تراجيدية في جوهرها وتعتمد على «جدية- **seriousness**» البطل بما يمنعه عن التحلل من قرار سبق أن اتخذه، أو يتراجع دونه مهما كانت التبعات والنتائج، فإن «أوديب» لا يجد في وسعه سوى أن يلتزم بحكمه الذي أصدره بنفسه علي قاتل لايوس. ومن هنا يتشكل المشهد الختامي في فعل رحيل/ نفي أوديب عن طيبة، متكئا على كبرى بناته «انتيجون»، لتصبح بمثابة عينه التى يبصر بها الطريق، بعدما فقأ عينيه اللتين لم يستطع أن يبصر بهما هوة الدنس الذي عاشه طويلا بين أحضان أمه. إنه لا يستطيع أن يتعلل بأنه لم يكن يعرف أباه ليكون قاتله عمدا، ولا بأنه لم يكن يعرف من هي أمه الحقيقية، وأنه لم يعاشرها عمدا، ولم يلتمس العذر لنفسه بأنه حاول جهده أن يفلت من النبؤة التى

ابتلته بقتل الأب والبناء بالأم، أو أن الأقدار تآمرت عليه وأوقعت به في الفخاخ رغم أنفه وإرادته، ولكنه كبطل تراجيدي يتحمل المسئولية كاملة عن فعله وقرارات حياته وواقعه أيضا.

والواقع أن الذائقة الجمالية للطبقة البرجوازية ورؤيتها للعالم التى راحت تعبر عن نفسها في كثير من أعمال القرن الثامن عشر وما بعده، لاسيما في الميلودراما، أدت الى انتهاء الحس التراجيدي والسخرية منه، وحرصت من ناحية أخرى على التماس مخارج ولو ملفقة ومصطنعة من مفهوم «الكارثة»، فكان القدر يصوب أمره بالمصادفات الموفقة التى تنقذ البطل في اللحظة الأخيرة مما قد يحيق به من كوارث وينزلق اليه من غشية المحارم وانتهاكها. والبطل يفقد جديته المأساوية، ويتحلل من المسئولية عن فعله بأنه لم يكن يعرف، ويلتمس الأعذار بجهله حينا وضعفه الإنساني أمام الغواية حينا آخر، ويكتفي بقليل أو كثير من دموع التوبة والندم، سائلا الغفران والتسامح، واعدا أن يسلك المسار القويم الذي لا يبتغي فيه غير وجه الرحمن!.

وهذه الذائقة الجمالية بما يلتبس بها من رؤية عالم، هي التى أثارت الأزمة النقدية عن نهاية (دمية البيت). فقد وضع «ابس» نهاية حاسمة تتسق مع حدة وعنف الكشف الذي أضاء وعي« نورا»، سواء بنفسها أو بالرجل الذي عاشت في كنفه ثمانية سنوات دون أن تلتمس تخوم حقيقته التى يكاد يخفيها تحت مظهره البراق، ولم تكن هذه النهاية إلا أن تتخذ «نورا» قرارا بمغادرة بيت الزوجية الذي عاشت فيه دمية مسلوبة الإرادة مضللة الوعي مخدوعة فيمن تصورته أقرب الناس اليها، وتصفع من خلفها الباب، لا مبالية بما أبداه «هيلمر» من اعتذار وأسف ورجاء بالتسامح، وغير مبالية بمطلبه أن تبقى الى جوار أبنائها، الذين صرخ في وجهها- منذ قليل- بعدم أهليتها لتربيتهم. فلا غرو أن شيئا من ذلك لايمكن

أن يقنعها ولو برنة الصدق، ويتكثف في وعيها المهزوم بوصفه ظلال أكاذيب وأوهام جديدة. ولكن هذه النهاية استثارت المجتمع البرجوزاي وبنيته الذكورية في الربع الأخير من القرن التاسع عشر، ودعت «ابسن» إلي تغييرها اتساقا مع مرجعية الميلودراما، سواء بقبول أسف «هيلمر» واعتذاره عم بدر منه، فيما يمكن اعتباره لحظات غضب تسلب المرء من حلمه ووعيه، أو نزولا على مقتضيات الأمومة التى تربطها بأبنائها وتوثق صلتها بالتبعية بالبيت، مما يؤجل علاقتها بزوجها- ولو مؤقتا- ويتركها لمتغيرات الزمن. ولكن هذه النهاية نفسها لم تقنع الجمهور الألماني وقتها، واستاء منها، مما اضطر إلي أن يعود إلي النهاية الأصلية التي وضعها ابسن في البداية.

وأيا كان من أمر، فإن النهاية الدرامية بإعادة ترتيب الأوضاع في المكان والزمان، بعدما ينقشع آخر غبار أثاره التحول في الفضاء الدرامي، تخضع لمدى وعي المؤلف/ المخرج بذائقة الجمهور ومكوناته الفكرية وقيمه التي يتوقع الانتصار لها، ولكنها في جميع الأحوال لا تستطيع أن تطوح بالاستنارة، أو تتغافل عنها.