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 نمطيين 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 بيراندیلو) 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 منحنىً 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 وعاءٍ فارغٍ 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 بيراندیلو، 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 – الباحث – 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 مقرؤاً، 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، ولم 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 مليءٍ 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 وتوجهها 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 وظيفيتين، 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، و لم

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 أثارها تلك الحبكات.[95]

هـ- **حبكة (المسرحية داخل مسرحية)**: وهي صورة أخرى من صور الحبكة المتوسعة - أيضا - طورها واعتمدها الكاتب الإيطالي (لويجي بيراندیلو) 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 سـائبة، فالدورة المحيطية التي تدورها؛ تكون دورة غير منتظمة، إنها حبكة ذات شكل (أميبـي) – أن صح التعبير – تتسع تارة، وتضيق تارة أخرى؛ دون نظـام 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 Learners 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 Encyclopedia 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 Same: 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، الاردبس نيكول، ترجمة: عثمان نويه، القاهرة: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، د: ت: 314، ومراجعة: المسرحية العالمية، ج2، الاردبس 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) رما أفاد المخرج الروسي الشهير(قسطنطين ستانسلافسكي) من هذه الملاحظة في تدرياته 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، الاريس 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: درني 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: درني 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، سلسلة 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

سترندبرغ، 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 دورنمات، 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 بيراندللو، 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.