الفصل الثاني

البنية الداخلية للمسرحية

دراسة فنية

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

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

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

أولاً: أقسام حبكة المسرحية:

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

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

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

1- العرض التمهيدي: Introductory Presentation

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

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

ويضم العرض التمهيدي المكونات الآتية:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ويمكن تمييز نقطة الانطلاق من خلال الأمثلة الآتية:

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

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

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

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

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

1- العرض التمهيدي في المسرحية الكلاسيكية القديمة:

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

2- العرض التمهيدي في المسرحية الكلاسيكية الحديثة:

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

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

3- العرض التمهيدي في الدراما الشكسبيرية:

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

4- العرض التمهيدي في المسرحية الرومانسية:

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

5- العرض التمهيدي في المسرحية (جيدة الصنع):

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

6- العرض التمهيدي في المسرحية الحديثة:

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

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

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

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

إن هذا الانتقال بين الانفتاح والانغلاق يعد المبدأ الذي تقوم عليـــه أغلـــب المسرحيات الرمزية؛ ويتجسد بشكل واضح في أغلـــب مســـرحيات (مـــوريس ميترلنك).[37]

2– التعقيد: Complex

إبتداءً من هذه المرحلة فأن حركة الحبكة وخطوطها تكاد أن تتشابه في عموم المذاهب والاتجاهات المسرحية، إذ بعد اللحظة التي تحدث فيها نقطـــة الانطـــلاق وتثبت الوضعية الأساسية؛ تأخذ حبكة المسرحية مسارا جديـــدا؛ إذ تبـــدأ كافـــة خطوط الحركة بالإفصاح عن فاعليتها؛ بسبب كثرة العوامل التي تشترك في ممارسة الضغط على الوضعية الأساسية؛ مولدة – من الناحية النظرية – ثـــلاث أزمـــات أساسية، تتداخل فيما بينها – من الناحية العملية – مشكلة الأزمة الرئيســـية الـــتي

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

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

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

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

ج- **الدوافع الكامنة.**

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

أن مكونات التعقيد- أنفة الذكر- تظهر على الشاكلة نفسها تقريبا في جميع المذاهب والأصناف المسرحية، فيما عدا بعض الاختلافات في مواقع ظهور النقـــاط الحرجة (العقدة، والتحول)، حيث تظهر هـــذه النقـــاط بحســـب مـــا تقتضـــيه الضرورة[39].

ومن المفيد الإشارة - هنا - إلى أن الصراع يزداد ضراوة كلمـــا تقـــدمت المسرحية وتعقدت، وإذ يعد الصراع واحدا من عناصر البناء الدرامي العام، فأنـــه

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

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

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

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

أ- اجتذاب الانتباه نحو هدف ما.

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

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

أما مكونات التعقيد فهي:

أ- أزمة التصعيد Crisis of Rising:

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

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

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

ب- أزمة التعقيد Crisis of Complication:

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

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

ج- أزمة الذروة Crisis of Climax:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3- الحل: Solution

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

أ- نقطة الذروة Climax:

هي النقطة التي ترتفع فيها حركة الحبكة إلى أعلى درجة ممكنة؛ وهـــي مـــن الناحية المثالية تعد الموضع الذي تصل فيه – كل خطـــوط الحركـــة – إلى أشـــد درجات فاعليتها انطلاقا، وفي هذه النقطة – يفترض – أن يكون الاهتمـــام بلـــغ أشده، والتوتر بلغ أقصى مدى له؛ فهي تمثل قمة الأزمة المسرحية في أشد صـــورها

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

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

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

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

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

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

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

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

ثانياً: عناصر حركة الحبكة المسرحية:

أ- حركة الفكرة:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

أنواع حركة الفكرة:

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

1- حركة الفكرة في المسرحية الملهاوية:

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

2- حركة الفكرة في المسرحية المأساوية:

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

3- حركة الفكرة في المسرحية الواقعية:

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

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

4- حركة الفكرة في المسرحية التعبيرية:

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

5- حركة الفكرة في المسرحية الملحمية:

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

6- حركة الفكرة في مسرح العبث واللامعقول:

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

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

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

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

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

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

ب- حركة الشخصية:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1- حركة الشخصية في المسرحية الكلاسيكية:

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

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

2- حركة الشخصية في المسرحية الشكسبيرية:

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

3- حركة الشخصية في المسرحية الرومانسية:

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

4- حركة الشخصية في المسرحية الواقعية:

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

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

5- حركة الشخصية في المسرحية التعبيرية:

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

6- حركة الشخصية في المسرحية الرمزية:

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

7- حركة الشخصية في مسرحيات بيراندييللو:

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

8- حركة الشخصية في مسرح العبث واللامعقول:

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

ج- حركة الفعل:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

الخصائص الأساسية لحركة الفعل:

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

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

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

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

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

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

5- الحشد والتركيز: من خصائص حركة الفعل الجديرة بالانتباه هـــي خاصـــية الحشد والتركيز؛ ذلك لأن الفعل الذي يتصف بالتركيز وتحشيد نقاط التوتر، يعد فعلا قادرا على توليد طاقات ضغط عالية، ويكـــون فعـــلا تقـــل فيـــه الامتدادات الخارجية – على وجه الخصوص– وتكثر فيـــه فاعليـــة الحشـــد

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

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

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

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

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

ب- طيبة (بروتس) وتلطفه مع (كاشياس).

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

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

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

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

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

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

1- حركة الفعل في المسرحية الكلاسيكية:

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

2- حركة الفعل في الدراما الشكسبيرية:

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

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

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

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

3- حركة الفعل في المسرحية الرومانسية:

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

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

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

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

4- حركة الفعل في المسرحية الحديثة:

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

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

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

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

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

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

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

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

• من مشكلات حركة الفعل في المسرحية الحديثة:

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

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

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

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

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

د- حركة الزمن:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

وفي عموم الدراما يمكن تمييز الحركات الزمنية الآتية:

1- حركة الزمن الأسطوري:

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

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

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

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

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

2- حركة الزمن التاريخي:

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

3- حركة الزمن الإيهامي:

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

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

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

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

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

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

4- حركة الزمن اللايهامي:

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

أ- قطع التتابع الزمني قطعا حادا.

ب- إيقاف حركة الزمن، ثم العمل على تدفقها.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1- حركة الزمن المتداخل:

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

ثالثاً: تحضيرات بناء الحبكة المسرحية:

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

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

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

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

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

رابعاً: ملاحظات عامة عن الحبكة ومكوناتها:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

هوامش الفصل الثاني

(1) الحياة في الدراما، مصدر سابق: 40

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

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

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

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

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

(7) يؤدي المزج بين الملهاة والمأساة في مسرحيات (التراجيكوميدي) إلى أطالة وتوسيع الوضعية الاستهلالية
وامتدادها أكثر من غيرها من الأصناف الدرامية – الباحث –.

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

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

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

(11) المصدر نفسه: 57 – 58.

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

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

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

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

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

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

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

(19) نظرية الأدب، مصدر سابق: 581.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(38) Guide To Literary Study:36

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

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

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

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

(43) المصدر نفسه: 20.

(44) ينظر: المصدر نفسه: 20.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(56) ينظر: تشريح النقد، مصر سابق: 66.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(75) ينظر: المصدر نفسه: 423.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(130) ينظر: المصدر نفسه: 73 – 74.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(144) تنظر: مسرحيتا (الأب) و(مس جوليا، أوغست ستزندبرغ، ترجمة: عبد الحليم البشلاوي: 30 وما بعدها، و 123 وما بعدها.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(154)

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

(156) ينظر: المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها، ملتون ماركس، ترجمة: فريد مدور: 110.
(157) ينظر: نظرية الأدب، إيلسبورغ وزملائه، ترجمة: د. جميل نصيف: 642.
(158)ينظر: المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها: 84.
(159): تنظر: مسرحية (هاملت)، وليم شكسبير، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا: 158 – 169، و171 – 180، على التوالي.
(160) تنظر: مسرحية (روميو وجولييت)، تعريب: رياض عبود: 106 – 107.
(161) تنظر: مسرحية (يوليوس قيصر)، وليم شكسبير، ترجمة: عبد الحق فاضل ومصطفى طه حبيب: 143 – 148.
(162) ينظر ك(المسرحية العراقية والعلاقة بين الموضوع والحبكة)، د.جميل نصيف، ضمن مجلة (السينما والمسرح) العراقية، العدد: 10، 1972: 7.
(163) صناعة المسرحية، ستيوارت كريفش، ترجمة: عبد الله معتصم الدباغ: 20.
(164)تنظر: مسرحيات (يوليوس قيصر)، وليم شكسبير، ترجمة: محمد حمدي: 135، و(أنتيجونا)سوفوكليس، ترجمة: طه حسين: 177، و(روميو وجولييت)، تعريب: رياض عبود: 126.
(165) ينظر: تشريح المسرحية، مارجوري بولتون، ترجمة: درني خشبة: 239.
(166) ينظر: فن المسرحية، ميليت وبنتلي، ترجمة: صدقي حطاب: 427 – 432.