الفصل الثالث

أنماط الحبكة

في المسرحية العربية الحديثة

الفئة الأولى

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

أولاً: نماذج نمط الحبكة الأحادية:

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

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

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

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

الطبيب: متى أحس بالمرض أول مرة؟

الأب: منذ فترة طويلة

الطبيب: شغله؟

الأب: عامل ميكانيك

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

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

((الأب: وكم ثمن الدواء التقريبي...

الطبيب: حوالي الثلاثة دنانير ونصف))[3]

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

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

((إبراهيم: آه.. سأموت

الأب: لا تتطير بالشر يا بني

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

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

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

((الأب: أتيت بالفلوس

علي: لا..

الأب: كيف لا..؟

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

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

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

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

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

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

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

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

ومما تقدم يمكن تأشير الملاحظات الآتية على حبكة هذه المسرحية:

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

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

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

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

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

2- مسرحية (المصيدة) – يوسف العاني:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

((الأم: حدثني الآن.. ما بك هذا اليوم

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

الأم: وماذا...؟

الأب: وعبرت مع دخان السيكارة))[19]

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

((أبو عادل: متى نبدأ

الأب:(يبصق في وجهه دون أن يتحرك)

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

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

ويخلص تحليل حبكة هذه المسرحية إلى ما يأتي:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

((الوالي: ماذا حدث؟

قائد الشرطة: الحائط يتكلم

الوالي: الحائط؟ أي حائط؟

قائد الشرطة: حائط في بيت العدل شهاب الدين

الوالي: ما له؟

قائد الشرطة: يتكلم))[23]

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

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

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

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

1- استغلال الحائط لتحقيق موارد مالية.

2- أعطاء الحائط وظيفة الكاهن الذي يتنبأ بالمستقبل.

3- المغالطات الساخرة في ردود الحائط على أسئلة متشابهة.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

السلطان: ولماذا تحولت من مهنة إلى أخرى؟

المرأة: لأهيئ نفسي للحكم (...)

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

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

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

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

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

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

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

(...)

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

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

((الوالي: يجب أن يتكلم الحائط فورا... وإلا خلت القاهرة وضاعت المملكة))[36].

بغية التخلص من هذه الورطة يحاول المجتمعون العمل على أعادة التوازن للوضعية الأساسية التي أختلت تماما؛ لذا يعمدون إلى التفاوض مع (المرأة)، مقترحين عليها الاستمرار في عملها خلف الحائط؛ شريطة أن تتنبأ بما يخدم مصالح السلطان وحاشيته، وبين رفض وقبول؛ تعلن (المرأة) موافقتها بشروط أهمها: إصدار فتوى شرعية تؤكد للناس بأن ما يقوله الحائط هو صادر من عند الله، وأن يكون من حقها مناقشة السلطان شخصيا في أمور الناس، وأن لا تقول شيئا – من خلف الحائط – إلا بعد أن تقتنع به شخصيا[37]. هذه المصالحة التوفيقية تعمل على تهدئة الأزمة وتؤجل أزمة الذروة إلى حين، غير أنها لم تلغي التوتر نهائيا، ذلك لأنها مصالحة أملتها ظروف خارجة عن إرادة الشخصيات.

يلاحظ في هذا المشهد استمرار المؤلف على ضخه للمواقف الساخرة التي تفضح سلوك الشخصيات [38]، وأبتداءً من هذا المشهد حتى إعلان (المرأة) تراجعها

عن اتفاقها مع مجلس السلطنة، تأخذ الحبكة مسارا يسعى إلى تخفيف حدة التصادمات، والعمل على أجراء اتفاقات تقرب وجهات النظر المختلفة؛ ما يسهم من تخفيف حدة الصراع ويقلل من حدة التوتر ويعمل على إبطاء حركة الحبكة بعض الشيء.[39]

يبدأ المشهد الثاني بإشارة خارجية للمؤلف عن حركة الزمن، يليها صوت خارجي يسرد ما آلت إليه الأوضاع؛ معلنا في الوقت نفسه عن الأمر السلطاني الذي يلغي الأمر السابق القاضي بتحريم الاستماع إلى الحائط ويدعو الناس إلى العودة للحائط وسؤاله والاستماع إليه من جديد؛ والأيمان بما يقوله، والعمل على تنفيذ نصائحه وأوامره[40]، ولو أن ما قاله الصوت – مبهم المصدر – جاء على لسان رواية المسرحية – الذي ظهر في الفصل الأول ثم اختفى – لظهر ذلك منسجما مع السياق للمسرحية معززا لشخصية الراوية، بدلا من أن يبدو هذا الصوت خارجيا لا مبرر مقنع له.

يعقب ذلك تراجع في موقف (المرأة) يظهر ندمها على ما اتفقت عليه؛ وهذا يدل على انعطاف في حركة الشخصية، ويدل – أيضا – على أن الصراع أصبح صراعاً خفياً بين الشخصية وذاتها، بعد إن كان خارجيا بين الشخصية ومحيطها الخارجي، وهكذا فأن ندم (المرأة) وتخوفات تابعها (عمر) من أمور تعد في الخفاء ضدهما، وتحسبهما من المجهول القادم بعد المصالحة التوفيقية مع مجلس السلطنة؛ كل تلك العوامل أضافت توترات جديدة وزادت من عملية الترقب؛ بسبب نشاط الحركة الداخلية للفعل والشخصيات. ومما زاد من خطورة الموقف وعمل على تصعيد التوتر؛ هو ظهور (قائد الحرس) المفاجئ، وإعلانه موقفه المعارض لكل ما عقد من تحالفات؛ ملقيا باللائمة على (المرأة) عاداً إياها المسؤولة عن الفوضى التي تجتاح البلد؛ هذا الموقف المعارض أدى إلى تغيير في موازين القوى؛ إذ نقل الصراع إلى محاور جديدة وجاء محاولة لوأد التحالف – المؤقت – الذي عقد بين (المرأة) ومجلس السلطنة، ما يعني إشعالا للصراع الخارجي ثانية، ليشكل (قائد الحرس) الذي لم يكن حاضرا في كل المواقف السابقة، فريقا مضادا للقوى المتحالفة:

((القائد: إلى متى تستمر هذه المهزلة

المرأة: (متظاهرة بالدهشة)المهزلة؟ أية مهزلة؟..

القائد: المهزلة التي تصنعينها أنت طوال الليل والنهار

المرأة: لا أفهم مقصدك..

(...)

القائد: الشعوب قد تخدع بعض الوقت ولكنها لا تخدع كل الوقت.. ويومها علينا وعلى السلطة))[41].

يشكل هذا التهديد زيادة في التوتر، وإنهاضا لأزمة التعقيد ثانية، التي تـــزداد حدة مع دخول (الوزير) متهماً (المرأة) بأنها تهدف للحصول على أطماع شخصية، ولا تعمل من أجل المصلحة العامة، وهذا ما يؤدي إلى أحداث أول شرخ في فريق التحالف ويضيف عنصرا تعقيديا جديدا يعيد الصراع الخفي إلى المستوى الخارجي بسبب تقاطع الإرادات الذي طفا على السطح ثانية.[42]

بعد الموقف آنف الذكر؛ تأخذ حركة الفعل بالترهل لأسباب عديدة، هي:

1- إغراق مشهد (الوزير) و(المرأة) بجدل فكري؛ يشكل امتدادا خارجيا ضعيف الصلة بحركة الفكرة.

2- إغراق المشهد – عينه – بمساومات وعروض مكشوفة؛ بدا أمرها محســـوما؛ من مواقف سابقة.

3- تكرار المشهد لعرضه مساومات أخرى بأساليب إغواء متشابهة، تكررت من خلال زيارة (قائد الشرطة) لها.[43]

ولا ينقذ حركة الحبكة من الترهل إلا تصريح (قائد الشرطة) بـــدافع خفـــي يكشفه لـــ (للمرأة) عارضا الاقتران بها كزوجة:

((قائد الشرطة: لقد جئت أعرض عرضا سخيا

المرأة: تفضل

قائد الشرطة: نحكم مصر

المرأة: من الحائط

قائد الشرطة: نعم.. نعزل الوزير ونعين وزيرا جديدا

المرأة: والسلطان

قائد الشرطة: نتركه إلى حين

المرأة: والقاضي (...)

قائد الشرطة: القاضي سيعزل نفسه اليوم أو غدا))[44]

إن وقاحة (قائد الشرطة) واتهاماته العديدة التي تطال حتى السلطان؛ تشكل تهديدا خطيرا ينقل الصراع إلى مستوى جديد؛ يزيد أزمة التعقيد توترا أخر؛ بل ينقل حركة الحبكة برمتها نقلة كبيرة؛ إذ يدخلها في أزمة الذروة:

((قائد الشرطة:(...) إن رجالي يتبعونك كل ليلة عندما تذهبين له (يقصد السلطان) في خلوته.. وهذا الدار.. ألم يُعدها لك؟ كي يزورك متخفيا

المرأة: أنت نذل

قائد الشرطة: لست أنذل منك

المرأة: أخرج (تهجم عليه)

قائد الشرطة: تطردينني؟

المرأة: من بيتي.. وبعد ذلك من المملكة كلها

قائد الشرطة: الويل لك (يخرج هائجا وتسقط المرأة باكية)))[45]

ومع أن هذا المشهد بدأ بتصعيد للصراع واشتمل على أزمة تعقيد وانتهى مقترنا بتفجر أزمة الذروة، غير أن البحث لاحظ ظهور بعض علامات الترهل فيه بسبب تكرار في حركة الشخصيات وحركة الفعل، تمثلا بزيارات الوالي والوزير وقائد الشرطة.. التي كانت تكرر رغبات التقرب من (المرأة) وتنتهي جميعها بتهديدات متشابهة.

ت-المشهد الثالث: يفتتح المشهد باستمرار لأزمة الذروة التي بدأت مع نهاية المشهد السابق، وما يزيد هذه الأزمة توترا ويقربها من نقطة الذروة؛ هو اتهام (الوزير) لـ (السلطان) بوجود علاقة مريبة بينه وبين (المرأة):

((الوزير: (...) عندما تكف عن مهاجمة السلطان (يقصد المرأة)... وعندما تدخل

عليه خباءه كل ليلة.. وعندما لا يعرف لها زوج أو عشيق. تحتمل

المسألة الكثير من الأقاويل))[46].

تصل الحبكة نقطة الذروة عندما يضع (الوزير) خياران أمام (السلطان) وعليه أن يختار أحدهما، أما التخلص من (المرأة) أو تخلي مجلس السلطنة عنه:

((السلطان: ما هو قراركم أيها الوزير

الوزير: أما نحن... وأما هذا الحائط (يقصد المرأة)

السلطان: ما معنى هذا؟

الوزير: إما أن تُسكت هذه المرأة... وإما أن تقبل إعفاءنا مما عهدت إلينا من مسؤوليات ثقال))[47].

يعقب نقطة الذروة هذه؛ تحولان مهمان في حركة شخصيتي (القاضي) و(المحتسب)، التحول الأول يعد انقلابا بطوليا؛ ذاك الذي يحدث لشخصية (القاضي):

((القاضي: أبطلوا هذا العبث فورا

الوزير: أي عبث

القاضي: قصة هذا الحائط.. أبطلوها على الفور، وإلا أبطلتها وحدي

السلطان: وحدك

القاضي: نعم، أصدر فتوى جديدة أفسخ فيها الفتوى القديمة وأقول للناس الحقيقة

السلطان: تقول لهم انك كذبت في الفتوى الأولى

القاضي: نعم... أقول لهم: لقد كذبت بأمر من السلطان

(...)

السلطان: وما الذي جعلك تخالف الحق والعدل يا قاضي القضاة؟

القاضي: أمور كثيرة يا مولاي لا داعي لأن أخوض فيها الآن... لقد كتبت بيدي حكم إعدامي وأنا أطالبكم اليوم بالتنفيذ))[48].

إن جدية موقف (القاضي) واستعداده لمواجهة الموت مقابل تحقيق أرادته يعد انقلابا في الشخصية، ويمكن وصفه بموقف شجاع مغاير لمواقفه المتخاذلة السابقة.

أما التحول الثاني الذي حصل في حركة شخصية (المحتسب)، فهو لا يختلف كثيرا عن التحول السابق، وهو يعد انقلابا كاملا في سلوك الشخصية وأخلاقها:

((المحتسب: وأنا كذلك يا مولاي السلطان أريد أن أستقيل

السلطان: تستقيل

(...)

الوزير: سمعنا أنه تأثر بكلام الحائط فتصدق بكل أمواله وأعاد تقدير الضرائب على الناس من جديد

المحتسب: نعم فعلت، خشية الله

الوزير: أم خشية الحائط

المحتسب: لقد جعل الله الحائط سبب (كذا!)))[49]

يلاحظ أن هذا المشهد حاول ترتيب أركان الوضعية الأساسية بشكل أخر؛ فالتحولان اللذان حدثا بعد نقطة الذروة – وهما تحولان متأخران – أحدثا تغييرا في مواقع حركة الشخصيات داخل الحبكة، فقد تشتت أفراد الحاشية وانفرط عقدهم، فـ (القاضي والمحتسب) تخليا عن مواقفهما السابقة وشكلا قطبا مناوئا لـ (قائد الشرطة والوزير)؛ اللذين يتقاطعان في أهدافهما، كما أنحاز (السلطان) إلى جانب (المرأة)، التي تعزز موقفها؛ بموقف (الوالي) الايجابي منها، أما (قائد الحرس) فأن اختلافه مع (المرأة)، يعد اختلافا ظاهريا؛ لأن هدفه أصبح ينسجم مع هدف (المرأة)، فالاثنان يطمحان لتغيير الأوضاع المتردية في (القاهرة)، غير أنهما يختلفان في اختيار وسيلة التغيير المناسبة.

وعلى عكس البداية المتوترة التي بدأ بها الفصل الثاني، فأن الفصل الثالث من هذه المسرحية يبدأ بمشهد أول يشهد انخفاضا ملحوظا في درجة التوتر في حركة الحبكة، وهو ما يمكن تلمسه مع البداية الهادئة لهذا المشهد، التي تتضمن حركة داخلية لشخصية (السلطان)؛ تكشف عن رغبة الشخصية في أيجاد حل ونهاية لكل ما حدث:

((السلطان: غالى أين تقودني هذه المرأة.. لقد حقدت عليها.. ثم خف حقدي عنه عندما رأيتها.. ثم أعجبت بها عندما ناقشتها.. ثم مال قلبي إليها عندما اقتربت منها.. إلى أين؟))[50].

وهكذا بدأت علامات الحل تتضح تدريجا، بعد أن خفت حدة الأزمة، وبدأت حركة الحبكة تتجه نحو الانفراج؛ وذلك بعد الاتفاق الذي حصل بين (قائد الحرس) و(السلطان) على وضع حد لهذا التردي في علاقة السلطان بالناس والحاشية.[51]

ويزداد الأمر انفراجا، بعد التحول في موقف (المرأة)، عندما تدرك فشلها في إحداث أي تغيير في أحوال الشعب؛ وتكتشف أن ما فعلته كان وهما؛ وأن الأمر أنقلب ضدها وأصبح قيداً بدلاً من أن يكون خلاصاً:

((المرأة: أطلب منك أن تسدل الستار على الحائط...

السلطان: أنت تقولين ذلك

المرأة: نعم أقوله وأتمناه

(...)

السلطان: وماذا غيرك

المرأة: عندما تفعل شيئاً تؤمن أنه من الصواب.. ثم تكتشف فجأة أنه السراب.. وأنك تفعل عكس ما كنت تريد..))[52]

ويعزز مجرى الفعل الهابط؛ تلك اللحظة الرومانسية التي تعترف بها (المرأة) بحبها (السلطان).[53] أما ما يتلو ذلك فأنه لا يعدو محاولة لتأكيد الهدف القيمي لحركة الفكرة، حيث تحول ما هو خاص إلى ما هو عام، ومنح ترميزا لوظيفة (الحائط) الفكرية؛ بعد أن أدى مهمتين متناقضتين خلال حركة المسرحية العامة: ففي البداية كان معبرا عن صوت الشعب المختنق، لكنه في النهاية يصبح حاجزا بين الشعب والسلطة؛ بعد أن تم توظيفه لخدمة مؤامرات وألاعيب خبيثة، فأصبح عبئا لا نفع فيه.

وعند هذه النقطة يبدو أن حركة الفكرة قد استنفذت كل طاقتها، وأن جميع خطوط الحركة بدأت تميل إلى التوقف، بعد أن وضحت النهاية، وما يعقب ذلك يعد فائضاً ولا يخدم حركة الحبكة؛ لأنه يستغرق في أزمات ثانوية وأحداث مفتعلة عن تمرد يقوده (الوزير) و(قائد الشرط) يخلعان فيه (السلطان) ويزجان به مع (المرأة) وتابعها و(الوالي) إلى السجن، ثم يعقب ذلك ظهور مفاجئ آخر لـ (قائد الحرس) يساعد فيه (السلطان) ومن معه على الهرب من السجن، ثم استعادة السلطة ثانية وتهديم (الحائط)، [54] وهو ما يحدث في المشهدين الثاني والثالث اللذين يعدان فائضين لا ضرورة لهما؛ بعد اتضاح النهاية؛ ولعل الأمر الوحيد الذي له أهمية تذكر هو اختفاء (المرأة) فجأة في النهاية، كما ظهرت فجأة في البداية.[55]

وتأسيسا على ما تقدم، يمكن التوصل الاستنتاج:

1- أن المسرحية هي مسرحية ملهاوية ساخرة، اقتربت في بعض مشاهدها من نمط (التراجيكوميدي)، لكنها استعانت في البداية ببعض الوسائل الملحمية: كالرواية والسرد والتقديم المباشر والأغاني، وأبيات الشعر التهكمية، ويبدو أن

الغاية من وراء ذلك هي إضفاء تنويع في حركة الشخصيات أثناء العرض التمهيدي، وتقديم الشخصيات بطرق متعددة؛ غلب عليها التقديم بطريقة الحركة والحدث، إذ لم يتم الاستعانة بتلك الوسائل فيما بعد.

2- إن حركة الفكرة في هذه المسرحية؛ لا تتضح ألا في المشهد الأول من الفصل الثالث، وهو موقع متأخر جدا بالنسبة لحبكة أحادية، وتتلخص حركة الفكرة بالعبارة الآتية: (أن الحاكم العادل هو الذي لا يضع حاجزا بينه وبين شعبه)، ونظرا لتأخر انطلاق حركة هذه الفكرة، فأن ما سبق لقاء (السلطان) بـ (المرأة) في المشهد الأول من الفصل الثاني، يعد جزءً من تشكيل الوضعية الأساسية.

3- أن حركة الفعل بدأت نشطة فاعلة في الفصل الأول، غير أنها تبدأ بالتراخي في الفصل الثاني؛ مع ما احتواه هذا الفصل من تعقيد وأزمات؛ ثم تميل إلى السكون وعدم الفاعلية في الفصل الثالث عموما، وهي – في كل أحوالها – تبدو حركة مستقيمة واحدة يهيمن فيها الجانب الخارجي؛ مع ظهور للجانب الداخلي – في بعض الأحيان – جاء لخدمة وتعزيز الجانب الخارجي، غير أن حركة الفعل أصيبت بالترهل أو التوقف عدة مرات، بسبب كثرة الامتدادات الخارجية والاستطرادات الجانبية التي ستتم الإشارة إليها لاحقا.

4- شهدت حركة الشخصيات حيوية فعالة ونشاطا كبيرا، ما يذكر بحيوية ونشاط الشخصيات الرومانسية، وأفضل الشخصيات بناءً وحركة في هذه المسرحية – بحسب اعتقاد البحث – هي شخصية (المرأة)، تتلوها شخصيات (قائد الشرطة، والوزير، والقاضي) وبصورة أقل شخصية (الوالي)، أما حركة شخصية (السلطان) – التي تأخذ مساحة كبيرة جدا من حركة المسرحية العامة – فإنها كانت أقل الشخصيات أهمية ونشاطا، أما شخصيتي (المحتسب، وقائد الحرس) فقد أكتفتا بنشاط ثانوي لم يؤثر كثيرا في تغيير مجرى خطوط الحركة الأخرى، في حين غابت حركة شخصية (الأتابك) مع بداية الفصل الثاني، وأصبحت حركة هامشية لا أهمية لها؛ إلا أن من الشخصيات التي كان يمكن أن تلعب دورا مهما في حبكة المسرحية؛ شخصية الراوي (جمال الدين أبو المحاسن)، التي ظهرت حركتها نشطة وحيوية في المشهد الأول من الفصل

الأول، غير أنها اختفت تماما بعد ذلك، و لم تظهر نهائيا، مـــا يجعلـــها تبـــدو شخصية فائضة عن الحاجة.

5- لم يكن لحركة الزمن أثر ضاغط على خطوط الحركة الأخرى؛ إلا فيما يتعلق بتحديد الوقت الذي يبدأ (الحائط) فيه بالكلام وينتهي منه، حيث يبدأ عنـــد الفجر وينتهي عند منتصف الليل، وهذا ما جعل أغلب أحداث المسرحية تقع بين هذين الوقتين؛ فيما عدا الخلوات التي كانت تحظى بهـــا (المـــرأة) عنـــد (السلطان)، حيث كانت تلك الخلوات تعقد بعد منتصف الليل.

6- حبكة المسرحية هي حبكة أحادية، اشـــتملت علـــى امتـــدادات خارجيـــة واستطرادات جانبية كثيرة؛ لم تخدم حركة الحبكة، فبدت فائضة عنها؛ لأنهـــا جاءت خارج سياق وحركة الفكرة الأساسية: مثل الاســـتطرادات الجانبيـــة لمشاهد (القاضي) في قصه لثياب النساء وإصراره على أن يقوم بعملية القص بنفسه؛ حتى مع حريم السلطان (تنظـــر الصـــفحات: 29 – 30، 38 – 40، 62 – 64)(**). ومما يعد فائضا – أيضا – المشهدان الثاني والثالـــث اللـــذان يمتلئان حركة وأحداثا، غير أن جل تلك الحركة والأحداث؛ كانت امتدادات خارجية لا ضرورة لها، بخاصة بعد أن استقرت خطوط الحركة تقريبا؛ عقب التحول الذي حدث عند (المرأة) واتفاقها مع (السلطان) على إنهـــاء مهمـــة (الحائط) (ينظر: 111 – 132)، كما شهدت حركة الحبكة بعض التوقفـــات بسبب تحول بعض المشاهد إلى مجرد جدل فكري خالٍ من الحركة (ينظـــر: 50 – 52، 80 – 81، 101 – 102)؛ ولو تم إحصاء عدد الصفحات الـــتي توقفت فيها حركة الحبكة من التدفق وعدد الصـــفحات الفائضـــة لأصـــبح المجموع (30) صفحة من عدد صفحات النص البالغ عددها (125) صفحة، أي أن ما يمكن الاستغناء عنه في هذا النص – دون أن يؤثر ذلك على حركة المسرحية بعامة – هو ما يقارب خمس حجم النص، وهـــذا فـــائض لـــيس بالقليل.

7- يلاحظ وجود خلط غير متجانس في لغة المسرحية؛ هو خلط بين اللغة الفصحى واللهجة العامية المصرية، ولو عمد المؤلف إلى استخدام هذين الخطابين المختلفين للتمييز بين مستويات شخصياته اجتماعيا وفكريا، لجاء ذلك اســـتخداما فنيـــا

وفكريا مبررا، وقدم خدمة لحركة الحبكة، ألا أن الخلط جاء على لسان جميع الشخصيات بلا استثناء، ما يعد عيبا عانت منه نص المسرحية برمته.

4- مسرحية (ليلى والمجنون) - صلاح عبد الصبور - مصر:

مسرحية شعرية تشتمل على فصول ثلاثة، الأول يتضمن ثلاثة مناظر ويمتد بين (ص 365 - 428)، والثاني يتضمن منظرين ويمتد بين (ص 429 - 486)، والفصل الثالث يتضمن أربعة مناظر ويمتد بين (ص 489 - 534).

أبتداءً من الفصل الأول يلاحظ ظهور الفوائض التي يمكن الاستغناء عنها، وأول تلك الفوائض هو المنظر الأول الذي يعده - البحث فائضا؛ لا علاقة له بحركة الحبكة الأساس للأسباب الآتية:

1- أن المنظر أشتمل معلومات يمكن فهمها من السياق العام لحركة المسرحية.
2- أن المنظر أشتمل على امتدادات جانبية يكثر فيها الجدل الفكري الذي لا يخدم حركة الحبكة ويوقف تدفقها.
3- لا تلاحظ في هذا المنظر أية حركة للشخصيات أو الفعل، فيما عدا مقترح (الأستاذ) تأسيس فرقة للتمثيل من شباب الصحيفة؛ يبعدهم العمل فيها؛ عن متاعب الصحافة وهمومها، غير أن هذه الحركة سرعان ما تتوقف بسبب السرد الوصفي والشعري الذي يلحقها.
4- إن المقترحات التي ترد حول تأسيس الفرقة والتي تستمر طويلا؛ توحي بأن تأسيس الفرقة وعزمها على تقديم مسرحية (مجنون ليلى) للشاعر (أحمد شوقي)- وهو ما له علاقة بعنوان المسرحية أيضا - سيشكل المحور الأساس، أو المشكلة الأساسية التي تدور حولها أحداث المسرحية، غير أن كل تلك التحضيرات تنقطع فجأة، ويتبين أنها مجرد استطراد جانبي مبكر جدا؛ ينتهي بنهاية المنظر؛ دون أن يُحدث أثراً في حركة المسرحية بعامة، أو أن يكون له تأثير على حركة الحبكة؛ فهو لا يعدو كونه تمهيدا لبداية العلاقة بين (سعيد) و(ليلى)؛ يمكن فهمه من حركة المنظر الذي يليه.

وعلى وفق ما تقدم فأن - البحث - يرى أمكانية الاستغناء عن المنظر كلية لعدم تأثيره على حركة المسرحية العامة، وحركة الحبكة على حد سواء.[56]

أما المنظر الثاني فأنه يشتمل على حركة للفعل والشخصيات – كما يبدو للوهلة الأولى – تتمثل بالتدريبات على مسرحية (مجنون ليلى)، غير أن المنظر بمجمله – أيضا – لا يقدم لحركة الحبكة شيئا؛ وحتى تقديمه لشخصية (حسام) التي لم تكن ظاهرة على مسرح الأحداث[57]، لا يعد أمرا ذا أهمية تذكر، إذ يمكن فهم شخصيته ومعرفتها من خلال سياق الحركة القادمة للحبكة، لذا فأن – البحث – يعد هذا المنظر فائضا – أيضا – ويمكن الاستغناء عنه؛ دون أي أثر يذكر على حركة المسرحية والحبكة عموما (ينظر: 397 – 408)(***)

غير أن الأمر يتغير مع بداية المنظر الثالث؛ إذ تبدأ مع بداية هذا المنظر؛ حركة المسرحية الحقيقية؛ حيث يمكن من تلمس الوضعية الأستهلالية، التي تشير بوضوح إلى وجود علاقة حب بين (سعيد) و(ليلى)؛ التي كانت ترتبط بعلاقة سابقة مع (حسام)؛ وبذلك فأن الوضعية الأساسية تأتي متطابقة مع الوضعية الأستهلالية؛ وتبدأ هذه الوضعية بنقطة انطلاق متوترة:

((سعيد:... هل كنت تحبين حسام) (ص: 411).

إن حركة الحبكة في بداية هذا المنظر تبدو سريعة؛ حيث أنها تدخل أزمة التصعيد مباشرة:

((سعيد: هل أبحر ودكما فوق سريره أم تخفى تحت سلالم بيته وهل أستفتح ودكما ملهاة الحب ببعض النكات القذرة

ليلى: أوه، سعيد... أرجوك

سعيد: لا أقدر

ليلى: تعلم أني لم يلمسني أحد حتى الآن

صدقني، إلا أن كانت نفسك تتلذذ بالشك كما يتلذذ خفاش الدم)). (ص: 416 – 417)

تتوقف أزمة التصعيد هذه قليلا؛ بسبب الوصف الشعري الذي يعطل تدفق خطوط الحركة، لسرد معلومات جديدة توضح جوانب من شخصية (سعيد). (ينظر: ص 417 – 419)، لكن أزمة التصعيد تعود للتدفق ثانية؛ على أثر تقاطع الإرادات، وتستمر بالتصاعد حتى دخول شخصيتي (زياد) و(حنان).(ينظر: 419 – 422). يعقب ذلك، مقترحات تتعلق بأسلوب تمثيل المسرحية المزمع

تقديمها، تستمر حتى نهاية المنظر، علما بأن أي من المقترحات تلك، لا يتم تنفيذه في هذا المنظر، ولا في غيره من المناظر القادمة، ما يجعل تلك المقترحات تبدو امتدادات خارجية؛ لا تجد لها مكانا في حركة الحبكة، ويمكن الاستغناء عنها؛ دون أن يكون لها تأثير على الحركة بعامة. (ينظر: 422 – 428).

يلاحظ في عموم الفصل الأول؛ وجود امتدادات خارجية عديدة لا علاقة لها بحركة الحبكة، ويمكن الاستغناء عنها لكونها فائضة؛ يبلغ عدد صفحاتها (37) صفحة من مجموع عدد صفحات الفصل البالغ (63) صفحة، بمعنى أن الفائض يزيد على نصف عدد صفحات الفصل؛ وهذا يكشف حجم الفائض الكبير في هذا الفصل، فحتى المنظر الثالث الذي تحركت، فيه خطوط الحبكة بحيوية عند بدايته؛ تراجعت وأخذت بالترهل بعد منتصفه تقريبا.

أما الفصل الثاني فأنه يشتمل على منظرين يتضمن الأول منهما أسترجاعات وذكريات تخص حياة (سعيد) الماضية؛ ويلاحظ أن حركة الزمن فيه تشتغل على مستوين الأول ثابت غير متحرك يجري في حاضر الشخصية، ومستوى ثانٍ تبدو فيه حركة الزمن واضحة النشاط؛ وهي تعود إلى الماضي بصورة مستمرة، كما يلاحظ في المنظر حركة لشخصيتي (سعيد وأمه) تحدث في مراحل زمنية مختلفة، إذ يشتمل المنظر على حركة فعل ارتدادية تبين نشأة (سعيد) منذ الطفولة حتى بلوغه سن الشباب، فضلا عما يتضمنه المنظر من معلومات تعريفية؛ توضح الدوافع والمبررات التي جعلت من (سعيد) شخصية كئيبة انطوائية وانفعالية في الوقت عينه، ففيه دراسة نفسية تبين الحياة الداخلية لحركة هذه الشخصية. ومع أن تلك الأسترجاعات قد تسببت بإيقاف تدفق الحركة بعض الشيء؛ إلا أنها شكلت ضغوطا على حركة الشخصية في الزمن الحاضر؛ مسهمةً في الوقت نفسه في تثبيت أركان الوضعية الأساسية، مبينة جميع جوانبها؛ وعلى الوجه الآتي:

1- حركة زمن نحو الماضي ترافقها حركة فعل وشخصيات؛ تبين حالة الفقر التي عاشها (سعيد) مع أمه، حين كان طفلا صغيرا. (ينظر: 440 – 441)

2- إنتقالة زمنية لمدة عام واحد، تبين استمرار حالة العوز وازديادها قسوة، ثم عودة إلى الحاضر، حيث يبين (سعيد) و(ليلى) ردود أفعالهما أزاء الماضي (ينظر: 442 – 444).

3- تعقيد في حركة الفعل الجارية في الماضي بظهور رجل يمارس الدعارة مع الأم وتأثيرات ذلك على طفولة (سعيد)، تعقبها عودة إلى الحاضر مرة أخرى لبيان ردود الأفعال وتثبيت جزء من الوضعية الأساسية. (ينظر: 445 – 451).

4- كشف عن تأثيرات حياة الدنس التي عاشتها الأم على تكوين شخصية الابن، ومن ثم تأثير ذلك – وهي النقطة الأهم – على مستقبل العلاقة بين (سعيد) و(ليلى). (ينظر: 452 – 453).

5- ينتهي المنظر بإيحاء عن إمكانية انفصال (سعيد) عن (ليلى)، وهو ما يشكل أول ظهور لأزمة التعقيد في هذه المسرحية:

((ليلى: سعيد... حبيبي
وأسفاه...
إنك خرب ومهدم
لا تصلح ألا كي تتسكع في جدران خرائبك السوداء
وأسفاه
أحببت الموت... أحببت الموت)). (ص: 453)

هذا الوصف أذا ما أقترن بانهيار (سعيد) وإغماءه اللاحق، فأنه يدل على مدى الضعف الذي تعاني منه شخصية (سعيد)، ويفسر – في الوقت نفسه – الانقلاب الذي يحدث في حركة شخصية (ليلى).

يبدأ المنظر الثاني من الفصل الثاني باستطرادات جانبية ضعيفة الصلة بحركة الحبكة؛ إذ يجلس الأصدقاء (سعيد وزياد وحسان) في حانة رخيصة يحتسون الشراب ويستمعون لقصائد جديدة كتبها (سعيد)، وهو مشهد طويل يمكن اختزال الكثير منه؛ دون أن يؤثر ذلك على مسار حركة الحبكة أو المسرحية بعامة.(ينظر: 454 – 468).

تعود الحركة إلى تدفقها عندما يبدأ الأصدقاء بالحديث عن أحوالهم، التي تكون سبباً لعودة أزمة التعقيد إلى الدوران ثانية؛ خلال تلك الإشارات التي يلمح بها (حسان وزياد) لـ (سعيد) إثناء جلستهم:

((حسان: سعيد.. هل تعلم أن حسام
يتقرب من ليلى
سعيد: هو أيضا يتمناها

زياد: الدودة في أصل الشجرة)) (ص: 470 – 471).

تشكل عبارة زياد الأخيرة، التي يرددها في موضع لاحق، أشارة واضحة لنقطة العقدة (ينظر: 472). وعلى اثر الكشف عن حقيقة عمل (حسام)، الذي وظف جاسوسا ضد أصدقائه الصحفيين، تتفجر أزمة الذروة (ينظر: 475 – 478). وتصل هذه الأزمة أقصى توترها عندما يخرج (حسان) من الحانة؛ مندفعا للبحث عن (حسام)، وهذا ما ينبأ باحتمالية حدوث تغير في مصائر الشخصيات. (ينظر: 478 – 485).

يلاحظ في هذا المنظر انقسامه إلى جزئين، الأول: يبدو طويلا يمكن الاستغناء عنه أو اختزاله، والثاني: ضروري ومهم في تطور حركة الحبكة، فمع أن الكشف عن حقيقة (حسام) جاء أخبارا؛ غير أن هذا الكشف أسهم في تفجير أزمة الذروة بشكل مباشر.

كما يلاحظ أن الفصل الثاني – عموما – بدأ بطيئا في إيقاعه بسبب الأسترجاعات المتكررة للحياة الماضية؛ غير أنه نهض بعد منتصف المنظر الثاني، وتدفقت فيه حركة جميع خطوط الحبكة بتسارع يتناسب مع التأزم الذي ظهر فيه، بسبب التركيز على ما ضروري من جهة؛ وقلة الفائض فيه؛ نسبة للفائض في الفصل الأول من جهة ثانية؛ فقد بلغ عدد الصفحات الفائضة في هذا الفصل: (14) صفحة من مجموع عدد صفحات الفصل البالغ (57) صفحة.

تستمر أزمة الذروة بالتدفق حتى بحلول المنظر الأول من الفصل الثالث بالرغم من الانتقال بحركة الفعل من الحانة إلى شقة (حسام)؛ وهي أزمة طويلة جداً تمتد حتى نهاية المنظر الثاني تقريبا؛ ومع ذلك فأنها تحتفظ بعوامل توترها وأثارها في أغلب الأوقات، ذلك لأنها تتضمن ذرىً ثلاثة، تتفجر الأولى والثانية في هذا المنظر، وتتفجر الثالثة في المنظر الذي يليه، فنقطة الذروة الأولى تحدث عندما يهجم (حسان) الغاضب على (حسام) في شقة الأخير، ويطلق عليه رصاصة من مسدس يحمله؛ لكن الرصاصة تخطأ هدفها ولا تصيب (حسام) الذي يلوذ بالفرار (ينظر: 497)، أما نقطة الذروة الثانية فتحدث بعد دخول (سعيد) شقة (حسام) واكتشافه وجود (ليلى) شبه عارية في شقة الأول، ما يؤكد له أن خيانتها جاءت بمحض أرادتها:

((سعيد: هل نالك يا ليلى

ليلى: في صدري رائحة منه حتى الآن
سعيد: أغتصبك يا مسكينة
ليلى: بل نام على نهدي كطفل
وتأملني في فرح فياض يطفر من زاويتي عينيه
وتحسسني بأصابع شاكرة ممتنة)).(ص: 499).

بعد هذه المواجهة الصريحة والجريئة التي تفجر الذروة الثانية؛ ينهار (سعيد) مغمياً عليه، مقارنا خيانة (ليلى) بدعارة أمه:

((سعيد: أني أنهار
أتخلخل مقرورا كالجبل الثلجي
ليلى... النور.. أمي.. أمي
هذا المصباح، أضيئيه، اللعنة
راسي تسقط عن جسمي
ليلى.. ليلى.. أمي)).(ص: 500 – 501).

ينتهي هذا المنظر بانقلاب حاد ومفاجئ، عندما تندفع (ليلى) نحو (سعيد)، محتضنة إياه، صارخة:

((ليلى: سعيد.. سعيد.. حبيبي)). (ص: 501).

أن التحول المفاجئ الذي حدث في شخصية (ليلى) أنتج حركة فعل عكسية تستمر طوال المنظر التالي وهو المنظر الثاني، فهذه الحركة تؤدي إلى انفراج وقتي؛ تأخذ فيه خطوط الحركة بالتباطؤ قليلا، غير أن توترا جديدا في قفزة مفاجئة يحدث؛ يؤدي إلى نشوء تصعيد أخر تعقبه أزمة تعقيد جديدة يتسبب فيها دفاع (ليلى) عن (سعيد) ومهاجمتها لـ (حسام) (ينظر: 503 – 504)، في عراك يحدث داخل الشقة بعد عودة (حسام) إليها ولقائه (ليلى) و(سعيد) الذي ما زال مغمىً عليه، وأثناء العراك بين (ليلى) و(حسام)، يصحو (سعيد) ويباغت (حسام) بضربة على رأسه، وهذا ما يشكل نقطة الذروة الثالثة في حركة حبكة هذه المسرحية:

((حسام: (عند أول ضربة) غافلني المجنون
ليلى: مجنون.. مجنون.. مجنون (تهرع للشباك لتفتحه)
سعيد: (يسقط إلى الأرض، وهو يصيح) لن تأخذها مني

لن تأخذها مني)) (ص: 515 – 516).

يقترن سقوط (سعيد) بصوت بائع صحف في الشارع ينادي:

((البلاغ.. المسائية.. القاهرة احترقت.. حريق القاهرة.. الأحكام العرفية.. حريق القاهرة.. حريق القاهرة)) (ص: 516).

وهذا الاقتران هو مسعىً من المؤلف لإعطاء أهمية لشخصياته وتحميلها دلالات رمزية ترفع من قيمتها، وربما يشير في الوقت نفسه إلى مضان سياسية وفكرية اقترنت مع تاريخ كتابة النص.

إن نقطة الذروة الأخيرة، يمكن أن تشكل نقطة الحل والنهاية معاً؛ بحسب اعتقاد البحث؛ إذ يبدو أن خطوط حركة الحبكة بدأت تميل إلى السكون؛ بعد أن استنزفت كل طاقاتها في أزمة ذروة طويلة جدا، تخللها تفجر ثلاث ذروات متعاقبة، أدت إلى فقدان خطوط الحركة للطاقة اللازمة للنهوض؛ لذا يغدو ما سيأتي بعد تلك النقطة عبئاً أو مجرد امتداد خارجي لا نفع فيه، وهو ما حدث فعلا فيما تبقى من النص.

وفي حين يشتغل المنظر الثالث برمته على تتبع حركة شخصيات ثانوية؛ لم يكن لها دور فاعل في حركة الحبكة، ويقدم لقاءً بين (الأستاذ وزياد وحنان وسلوى) يتطرقون فيه لموضوعات ثانوية لا صلة لها بمشكلة المسرحية الرئيسة؛ ما يجعل البحث يعدها فائضاً، لا نفع فيه.(ينظر: 517 – 526)؛ يلاحظ أن المنظر الرابع قد ركز على الوضعية التي توقفت عندها حركة الحبكة – في المنظر الثاني من هذا الفصل – مؤكدا جنون (سعيد) وضياع (ليلى)، وهو ما تمت معرفته بعد انتهاء الذروة الثالثة؛ التي أقترحها – البحث – حلاً ونهاية في الوقت عينه، ومعنى هذا: أن المنظر الرابع هو الأخر يعد فائضا عن الحاجة ويمكن الاستغناء عنه؛ دون أن يحدث ذلك أي تأثير على حركة المسرحية بعامة.(ينظر: 527 – 534).

يرى البحث: أن هذا الفصل تميز بحيوية في حركة الحبكة ظهرت في المنظرين الأول والثاني، اللذان ضما أهم النقاط الساخنة في المسرحية، وخمول بل موت للحركة ظهرا في المنظرين الثالث والرابع، لعدم وجود أي نشاط يخدم حركة الحبكة بصورة عامة، فعلى الرغم مما حفلا به من حركة للفعل والشخصيات، غير أن تلك الحركة لم تخدم مجرى الحبكة واكتفت بكونها امتدادا خارجيا لا يمت بأي

صلة للحبكة، وعليه فأن حجم الفائض في هذا الفصل بلغ (16) صفحة من مجموع عدد صفحات الفصل البالغ (45) صفحة، وهو فائض يعد كبيرا نسبيا؛ إذ جاء مع دخول الحبكة أزماتها المتوترة، التي يفترض أن تكون مركزة ومكثفة وقصيرة لا تحتمل الضعف أو الزيادة.

ومن خلال التحليل التفصيلي المتقدم يمكن التوصل إلى ما يأتي:

1- أن المسرحية هي ميلودراما مليئة بالكآبة، تقترب من المأساة نوعا ما؛ لسببين، الأول: هو الجو المأساوي العام، المحيط بالأحداث، والثاني: النهاية المأساوية التي تغير من مصير الشخصيتين المحوريتين؛ فـ (سعيد) الصحفي والشاعر الذي كان مركز اهتمام الجميع ينتهي مجنوناً مهملاً في أحد السجون، و(ليلى) الفتاة الجميلة التي كانت مثار أعجاب الشباب المحيطين بها تنتهي ضائعة دون حبيب أو رفيق؛ إلا أن المسرحية لا يمكنها أن ترقى إلى مستوى المأساة وذلك لأسباب عدة منها: اشتمالها على بعض المبالغات والأحداث المفاجئة، وافتقارها إلى الحشد والتركيز اللذين تتسم بهما المأساة، يضاف إلى ذلك؛ أن تغير مصير البطلين؛ كان تغيرا خاصا بهما و لم يؤثر على المحيط الذي كانا يعيشان فيه؛ بينما يفترض أن تغير مصير البطل المأساوي؛ يقترن دائما بتغير شامل للمحيط الذي يعيش فيه. ومع أن المؤلف حاول منح موت (سعيد) دلالة عامة، غير أن تلك الدلالة لم تكن مقنعة بل جاءت مفروضة من الخارج و لم تأتِ من داخل الأحداث من جهة، و لم تكن مؤثرة على مصير الشخصيات المحيطة بالشخصيتين الرئيسيتين من جهة أخرى.

2- أن حركة الفكرة في حبكة المسرحية؛ هي حركة واحدة تدور حول علاقة الحب التي تتصدع بظهور شخص ثالث؛ يحاول تغير مسارها أو تدنيسها.

3- أن حركة الشخصيات في حبكة هذه المسرحية؛ لم يحدث فيها أي تطور أو تغيير، بل أن خصائصها وتصرفاتها استمرت ثابتة مستقيمة باتجاه واحد؛ ما عدا شخصية (ليلى) التي كانت عرضة للتغيير؛ بسبب تغير أهدافها بين حين وأخر، ما يجعل حركتها تميل – نوعا ما – إلى حركة الشخصية الرومانسية، أما التغير في مصير(سعيد) فقد جاء نموا طبيعيا لشخصية تعيش من صغرها تحت ثقل الهواجس والكوابيس.

4- جاءت حركة الفعل في حبكة هذه المسرحية؛ حركة واحدة سائرة بخط تصاعدي - بالرغم مما أعترضها من توقفات - حيث استوعبت هذه الحركة الأزمات الثلاث: التصعيد، والتعقيد، والذروة، مع ملاحظة أن أزمة الذروة جاءت طويلة واشتملت على نقاط ذروة ثلاث، وهذا ما شكل عبئاً كبيرا على حركة المسرحية من جهة، وعلى المتلقي من جهة أخرى؛ فكثرة الضغوطات النفسية المكثفة التي توالت خلال أزمة الذروة؛ أدت إلى تعقيد في بنية الحبكة من ناحية؛ وإرهاقاً في التلقي نتيجة الاضطرار لمتابعة ثلاث ذرىً متتالية في وقت قصير.

5- مارست حركة الزمن الماضي ضغوطاً واضحة على خطوط الحركة في الحاضر، وبخاصة ضغطها المركز على حركة شخصية (سعيد).

6- يلاحظ أن المنظر الأول من الفصل الثالث؛ هو أكثر المناظر أمتلاءً بالحركة وأسرعها إيقاعا، وأكثرها حيوية وتوترا وتنويعا؛ ذلك لأنه أشتمل على تسارع في جميع خطوط الحركة؛ فضلا عن جريانه في جو متأزم؛ يذكر بالمطاردات البوليسية؛ المليئة بالترقب والمفاجئات.

7- وتأسيسا على ما تقدم؛ فأن حبكة هذه المسرحية؛ تعد حبكة أحادية، بالرغم من وجود كثير من الامتدادات الخارجية والاستطرادات الجانبية، وهي امتدادات واستطرادات فائضة، لا يؤدي رفعها إلى خلل في بناء الحبكة، بل أن كثرتها وهيمنتها على حركة المسرحية العامة؛ أدى إلى ترهل الحبكة وأثقالها بما هو ليس ضروريا أو نافعا، ولو تم إحصاء حجم الفائض في هذا النص؛ لأتضح بأنه فائض كبير جدا؛ إذ - بحسب البحث - فأن عدد الصفحات الفائضة في هذا النص يبلغ عددها (66) صفحة من مجموع عدد صفحات النص البالغ عددها (169) صفحة، أي ما يزيد عن ثلث حجم النص.

5- مسرحية (السجين 95) - علي عقلة عرسان - سوريا:[58]

المسرحية هي كوميديا اجتماعية ناقدة؛ اقتربت من التعبيرية في بعض الأحيان، وحاولت أن تولد رموزا؛ غير أن تلك المقاربات لم تنجح في أحالة المسرحية إلى

التعبيرية أو الرمزية؛ لأن المهيمن في النص هو النقد الاجتماعي الذي وصل حد المباشرة أحيانا؛ والترميز في هذه المسرحية أرتكز على غموض شخصية (السجين 95) وسريتها وعدم ظهورها فعلا على المسرح حيث بقيت (الغائب/الحاضر) طوال حركة المسرحية، أما المقاربة التعبيرية فأنها تتمثل بمشاهد لعبة الملاكمة؛ وهي مقاربة لم تكن مؤثرة- كما أسلف البحث – لأنها لم تستطع أن تغير من طبيعة المسرحية أو بنية الحبكة.(ينظر نص المسرحية: 5 – 92).

تمتد الوضعية الأستهلالية في هذه المسرحية طويلا؛ حتى أنها تأخذ مساحة تقترب من ثلثي النص (ينظر: 5 – 65)، أما الوضعية الأساسية فأنها تبدأ بالتشكل بعد أول دخول للطبال ولا تتكامل إلا بدخول السيد (مثبوت) (ينظر: 20– 65)، ذلك لأن نقطة انطلاق الحبكة الحقيقية تظهر عند أول مواجهة مباشرة بين (ثابت) و(مثبوت)، وهي تمثل نقطة صدام أولى بين قطبي الوضعية الأساسية الرئيسيين:

((ثابت: أهلا وسهلا.. زيارة للإطلاع على أحوال المساجين كما أظن؟

مثبوت: (بشيء من السخرية) أتسمح))(ينظر: 66)

أما أزمات التصعيد والتعقيد والذروة فأنها تأتي خلال مشاهد لعبة الملاكمة(ينظر: 72 – 87)، في حين تأتي نقطة الذروة متأخرة وضعيفة نسبيا، وما يزيد ضعفها أنها تنقل أخباراً أثناء سردٍ وتعليق يقوم به (السجين 2) قرب نهاية المسرحية:

((السجين 2: لم يعد أحد يعرف شيئا عما يجري، أختلط الحابل بالنابل، حتى الذين يتابعون اللعبة عن قرب تاهوا في زحمة التطبيل والفوضى.. فوضى.. فوضى.. غامرة، ولا أحد يرغب بإيقافها))(ينظر: 87 – 88)

وتمثل نقطة الذروة هذه نقطتي الحل والنهاية معا – في الوقت نفسه – وما تلاها يمكن عده امتدادات خارجية واهنة الصلة بحركة الحبكة.

حملت هذه المسرحية حركة فكرة واحدة تلخصت بالعبارة الآتية:(أن الخاسر الوحيد في صراع الأقوياء على السلطة؛ هو أبن الشعب المسكين)؛ غير أن هذه الفكرة لم يبنها – المؤلف – على وفق مبدأ التنامي والتطور، بل عمد إلى بناءها على وفق مبدأ التراكم الذهني؛ لذا حاول زج بعض الاستطرادات الجانبية والامتدادات الخارجية التي بدت ملصقة بالحركة العامة للحبكة؛ لتأكيد فكرته

المركزية، ما شكل عبئاً على حركة الحبكة؛ وألقى ظلالا من التعتيم وعدم الوضوح على حركة الفكرة نفسها.

أما حركة الفعل الأساسية في هذه المسرحية فهي حركة واحدة، تبدأ بالتدفق بعد المواجهة المباشرة بين (ثابت) و(مشوت)، وتتطور أثناء الصدام المباشر بينهما في لعبة الملاكمة التي تشكل صراعا ماديا ونفسيا في الوقت نفسه؛ حيث بالإمكان تأشير الجانبين الخارجي والداخلي لحركة الفعل اللذين يتداخلان معا، ليقوي أحدهما الأخر، ويندفعا سوية باتجاه الخارج، عبر الكلمات والعبارات المتبادلة بين الشخصيتين، مقترنة باحتدام نفسي وشعوري حاد؛ أما ما سبق المواجهة تلك من حركة للفعل فأنه لا يعدو كونه أحداثا تتراكم على شكل نقاط تحمل مستويات مختلفة من التوتر، يتجمع تأثيرها عند نقطة الانطلاق، لذا فأنها تعد جزءً من الوضعية الأستهلالية.

وجاءت حركة الشخصيات في هذه المسرحية؛ ثابتة سائرة بخط مستقيم واحد، لا يحدث فيها أي تطور أو تغيير، فشخصيتا (ثابت) و(مشوت) هما شخصيتان متشابهتان في الملامح والسلوك؛ ومع أن صراعهما المادي والنفسي كان محتدما، غير أنهما يشكلان وجهين لعملة واحدة؛ ويذكران بالأقنعة المتشابهة في المسرحيات التعبيرية، أما حركة شخصية (عوده) التي احتلت مساحة كبيرة في النص؛ والتي يفترض أن تكون هي الشخصية المحورية، بحكم ما وقع عليها من ضغوط، فقد جاءت ضعيفة البناء، وتحمل تناقضا بين أراداها وسلوكها، فقراراتها الكثيرة الواردة في العرض التمهيدي؛ تشير إلى أنها شخصية ترفض الخضوع والركوع لأحد؛ غير أن جميع المواقف الدرامية التي تمر بها – فيما بعد – تُظهرها خاضعة راكعة أمام الآخرين، وذلك لما تتعرض له من ضغوط كبيرة من حركة الشخصيات الأخرى وحركة الفعل أيضا؛ لذا فأن حركة هذه الشخصية ضاعت وسط الفوضى التي عمت في حلبة الملاكمة، في حين أن حركة لشخصيات ثانوية كانت أكثر بروزا ووضوحا من حركتها، مثل حركة شخصية (السجين 2) وحركة شخصية (محمد السالم)، اللتين شهدتا تطورا واضحاً؛ عندما اجتهدتا في تحويل قراراتهما إلى أفعال مواجهة وصدام (ينظر: 82 – 90)، أما حركة شخصية (الطبال) فكادت أن تحتل شأنا مهما في الحركة العامة للمسرحية؛ غير أنها غابت وغدت ظلا وخلفية للأحداث، أبتداءً من لعبة الملاكمة.

ومن الملاحظ أن حركة الزمن في حبكة المسرحية؛ كانت غير واضحة المعالم؛ فيما عدا الأسترجاعات والذكريات التي حدثت في أذهان شخصيات (عوده، ومحمد السالم، والسجين2)، وكانت حركة عكسية وليست ارتدادية؛ تذهب بالشخصيات إلى الزمن الماضي ولا تعيدها إلى الزمن الحاضر، وهذا ما أسهم في تعطيل حركة الزمن الحاضر؛ أما حركة الزمن في لعبة الملاكمة؛ فأنها تميزت بالتدفق بما يوازي اندفاع حركة الفعل والشخصيات.

وعلى وفق ما تقدم يمكن القول: بأن حبكة هذه المسرحية هي حبكة أحادية تنتظمها فكرة واحدة تنتج فعلا واحدا، يشكل ضغطا كبيرا على شخصية واحدة هي شخصية (عوده) التي غدت هي السجين الحقيقي في حركة المسرحية؛ وذلك بسبب تراكم الضغوط عليها، ولم تستطع المقاربات التي عمد لها المؤلف؛ سواء ما جاء منها ترميزيا أو تعبيريا؛ أن يحيل نمط الحبكة إلى نمط أخر، لأنها جاءت مقاربات شكلية لم تمس جوهر حركة الحبكة ولم تغير من طبيعتها ولم تسهم في تطويرها، بل أنها شكلت انحرافات ألقت أعباءً على حركة الحبكة، ما أوقف تدفقها أحيانا، وجعل إيقاعها بطيئا أو مترهلا في أحيان أخرى، وهي بمجملها فائض لا نفع فيه.

على أن حبكة هذه المسرحية شهدت امتدادات خارجية كثيرة واستطرادات جانبية عديدة، بعضها كان شعريا، وبعضها كان سرديا أو وصفيا، وعلى الوجه الأتي:

أ- امتلاء العرض التمهيدي بالكثير من الاستطرادات الشعرية والوصفية؛ التي قدمت معلومات عن الخلفية التاريخية لشخصية (عوده)، إلا أنها لم تقدم فائدة تغني الشخصية أو يكون لها أثر في حركة الحبكة (ينظر 5 – 16)، كما شهد العرض التمهيدي مشهدا فائضا لـ (المرأة) و(الطبال) جاء بمثابة استطراد جانبي لم يخدم حركة الحبكة، ولم يؤثر فيها (ينظر: 26 – 28)، وكثرت في العرض التمهيدي – أيضا – بعض المعلومات المكررة التي حاولت الوضعية الأساسية التأكيد عليها؛ دون مبرر واضح، فأسهم ذلك في تعطل حركة خطوط الحبكة، بل أوقف تدفقها أحيانا (ينظر: 42 – 43، 44 – 45، 48 – 49، 51، 62)، فضلا عن امتدادات أخرى في مواضع مختلفة (ينظر: 74،

90 – 92)، وبعد إحصاء ما هو فائض غير مؤثر على حركة الحبكة تبين أن عدد الصفحات الفائضة يبلغ (25) صفحة من مجموع عدد صفحات النص البالغ (92) صفحة، ما يعني أن هناك فائضا يقرب من ربع حجم النص.

6- مسرحية (الحداد يليق بأنتغيون) – رياض عصمت – سوريا:[59]

تحمل هذه المسرحية تناصا صريحا مع مسرحية (أنتيجونا) للإغريقي (سوفوكليس)، وتناصا ضمنيا مع أسطورة (ايزيس وأوزوريس) الفرعونية، يتمثل بعلاقة العداء بين شقيقين أحدهما حاكم متعسف ظالم، وثانيهما عالم ومفكر يقع عليه الظلم، والنص يشتمل فصولا ثلاثة، يتضمن أولها ثلاثة مشاهد ويمتد بين (ص 9 – 60)، ويتضمن ثانيها ثلاثة مشاهد أيضا، ويمتد بين (ص 61 – 104)، أما ثالثها فيتضمن خمسة مشاهد ويمتد بين(ص 102 – 163)، والمسرحية هي مسرحية ميلودرامية تكثر فيها المصادفات والمبالغات والخطابات المباشرة، وهي ليست مسرحية مأساوية كما يحاول عنوانها الإيحاء بذلك.

وكسابقتها فأن الوضعية الأستهلالية في هذه المسرحية تأخذ مساحة كبيرة نسبيا، مشتملة على بعض الامتدادات الخارجية الفائضة التي لا تقدم معلومات مفيدة؛ وهي تمتد حتى أواسط المشهد الثاني من الفصل الأول (ينظر: 9 – 34)، أما الوضعية الأساسية فأنها تبدأ قبل بداية نص المسرحية، ويستمر تشكيلها حتى الثلث الثاني من المشهد الثاني/الفصل الأول.(ينظر: 9 – 38)، في حين أن نقطة الانطلاق تظهر مع بداية تشكيل الوضعية الأساسية، أي قبل بداية النص، وتتم الإشارة إليها أثناء اللقاء بين الأختين (مجد) و(ياسمين)(ينظر: 34). وحبكة مثل هذه تبدأ بوضعية أساسية متقدمة، ونقطة انطلاق مبكرة جدا؛ يفترض أن تكون بدايتها متوترة وحيوية؛ ذلك لأن حركة الحبكة عند بداية المسرحية تكون قد قطعت شوطا مهما في نشاطها؛ غير أنها تبدو حركة بطيئة؛ وكأنها لم تؤسس على وضعية مختلة التوازن ظهرت قبل بداية حركة النص. وتتأخر أزمة التصعيد بالظهور، ولا يمكن تلمسها إلا بعد أن تقطع حركة الحبكة أشواطا عديدة تتوزع بين امتدادات خارجية وجدل ورواية وسرد (ينظر: 34 – 64)، وهو ما يتكرر تلمسه في أزمة التعقيد التي لا تظهر إلا بعد استغراق أزمة التصعيد بأزمات ثانوية فائضة، حيث تستمر أزمة

التعقيد في مسار مضطرب ما بين تدفق يزيد من توترها وبين استطراد جانبي يخفف من حدتها، غير أن أزمة الذروة تأتي متوترة سريعة دالة على كل ما تحمله الوضعية من تأزم، وهي تتفجر في المشهد الذي يجري بين (الزعيم ومجد)، (ينظر: 94 – 95)، وتتوج أزمة الذروة تلك؛ بنقطة ذروة عالية التوتر، تتمثل باللحظة التي تخرج فيها (مجد) مرفوعة الرأس بين حرس (الزعيم)، مندفعة نحو مصيرها المحتوم بشجاعة نادرة؛ في الوقت الذي تسقط فيه أختها (ياسمين) المدللة مغشيا عليها(ينظر: 95)، ويمكن أن تعد نقطة الذروة هذه حلا ونهاية لحركة الحبكة؛ ذلك لأن خطوط الحركة، تبدو أنها استنفدت كل طاقتها، ومبررات وجودها؛ فما جاء بعدها لا يعدو كونه شرحا أو امتدادا فائضا، إذ أن ما بين نقطة الذروة ونقطة النهاية – بحسب النص – مسافة طويلة تمضيها حركة المسرحية باستطرادات جانبية وامتدادات خارجية واهنة الصلة بحركة المسرحية وهي تمتد على مساحة أربعة مشاهد كاملة (ينظر: 96 – 152)، يتم بعدها إعدام الفتاة (مجد)أمام الناس؛ وهي نهاية تم التثبت منها منذ نقطة الذروة؛ لذا فأن الإعدام المنفذ أمام الناس وما صحبه من حدث مفتعل يودي بحياة (مأمون) أبن(الزعيم) تبدو أحداثا لا مسوغ لها؛ يمكن فهمها من السياق العام؛ فضلا عما يحمله مشهد الإعدام الذي يجري تنفيذه على المسرح أمام النظارة من خشونة وفضاضة؛ تثيران شعورا من النفور بدلا من إثارته لشعوري الشفقة والرحمة تمهيدا لإحداث التطهير؛ الذي يفترض أن يفضي إليه موت الأبطال المأساويين.

ولو أستعرض البحث حركة خطوط الحبكة الرئيسية لوجد أن حركة الفكرة الأساسية في حبكة هذه المسرحية؛ هي حركة واحدة؛ إلا أنها أثقلت بعدد من الأفكار الثانوية التي تبدو وكأنها ألصقت بها و لم تتولد منها، إذ لم تجد تلك الأفكار الثانوية مكانا لها في حركة المسرحية بعامة، و لم تستطع أن تُنشأ حبات ثانوية لضعفها ولصلتها الواهنة بالفكرة الأساس، ومن تلك الأفكار غير النامية:

أ- فكرة الصراع الطبقي التي تلوح بين الحين والآخر عند المقارنة بين الوضع الاجتماعي والاقتصادي لعائلة (الزعيم) والوضع الاجتماعي والاقتصادي لأخيه العالم الذي يتمثل بشخصية (الموسيقي الأعمى).

ب- فكرة الصراع بين الأجيال التي أفصحت عنها علاقة (الزعيم) بابنه (مأمون).

ج- فكرة الصراع بين السلطة والعلم التي بقيت مجرد خلفية للعلاقة بين (الزعيم) وأخيه العالم، و لم يتم التأكيد عليها طوال حركة المسرحية.

أما حركة الفعل في هذه الحبكة فقد جاءت بطيئة جدا، نظرا لما علقها من امتدادات خارجية واهنة الصلة بحركة الحبكة، ما أدى إلى عرقلة تدفقها وأسهم في توقفها أحيانا، بخاصة في المواضع التي هيمن فيها الجدل الفكري المحض، وعلى العموم فأن حركة الفعل أتسمت بالاضطراب والترهل وخلت من الشد والتماسك.

في حين مالت حركة الشخصيات إلى الاستقامة والثبات نوعا ما، و لم يطرأ عليها أي تغير أو تطور، ونظرا للتناص الذي تحمله المسرحية، فأن شخصياتها إذا ما قورنت مع الشخصيات الكلاسيكية، فأن المقارنة لن تأتي لصالحها؛ لأن شخصيات هذه المسرحية لم ترتق إلى مستوى الشخصيات الكلاسيكية التي تماثلها والتي كانت تمتلك من أسباب الجدية والقوة؛ ما يؤهلها لاختراق الوضعية الأساسية ونسفها تماما، وهذا ما لم تستطع شخصيات هذه المسرحية فعله وبخاصة ما يتعلق بالشخصية المحورية (مجد)، فضلا على أن ما حدث في نهاية المسرحية من ندم وتحول في حركة شخصية (الزعيم)، جاء مفتعلا لأنه تأسس على حدث ميلودرامي وقع محض صدفة (ينظر: 152 – 162). أما الموقف الذي حدث فيه تحول في حركة الأخت (ياسمين) قبيل نقطة الذروة، والذي لم يتم تأكيده فقد جاء تأثيره ضعيفا، لأنه حدث دون مبررات مقنعة، ما جعله يبدو تحولا مفاجئاً لا ينسجم مع السلوك العام للشخصية.

من ناحية أخرى فأن – المؤلف – لم يعتن ببناء حركة شخصيات رئيسية مثل شخصية (مأمون)؛ إذ ظهرت حركة هذه الشخصية حاملة لتناقض كبير بين قراراتها وأفعالها، فهي تحتج وترفض وتقرر الخلاص من الظلم في المراحل الأولى من حركة المسرحية؛ غير أنها في المراحل المتقدمة وبخاصة في النقاط الساخنة التي تتطلب عملا جديا تظهر ضعيفة غير مؤهلة للقيام بدور حاسم في مجرى الأحداث، لذا جاء حادث موتها – الذي دبّره المؤلف- باهتا لا تأثير له. وهناك تناقض معاكس أتسمت به حركة شخصية (الوصيف)- التي منحها المؤلف في البداية – وظيفة الجوقة التي تراقب وتسرد وتربط بين الأحداث مصرحة بأن مكانتها الاجتماعية؛ لا

تسمح لها في أخذ دور ما في مجرى الأحداث، فهي لا تمتلك من القوة ما يجعلها تتخذ موقفا ما؛ وإذا بها تنتفض وتصبح ثائرة على حين غرة، ودون تمهيد مسبق (ينظر: 162 – 163)، فضلا على أن هذه الشخصية كانت ثقيلة الظل على مسرح الأحداث، وبدت وكأنها أقحمت إقحاما لا مبرر له في النص، ومثل ذلك يقال عن شخصية الأم (بلقيس)، فمع أنها ظهرت في مشهد محتدم شكل أزمة مفاجئة؛ غير أنه تبين– فيما بعد – مجرد استطراد جانبي فائض، لعدم تأثيره على سياق الحركة العام، وكان بالإمكان أبقاء هذه الشخصية خارج المسرح والإيحاء بحركتها إيحاءً، كما فعل (سوفوكليس) قديما مع (جوكاستا).[60]

على أن حركة الزمن في هذه المسرحية؛ بدت حركة محدودة، تدرك من خلال سرد الوصيف؛ وتمر دون أن يكون لها أي تأثير على مجمل خطوط الحركة.

ويلاحظ أن المؤلف استعان ببعض الوسائل الفنية المستخدمة في المسرحية الملحمية (مثل الرواية والخطاب المباشر، وخيال الظل، والأغاني)(ينظر: 10، 30، 35، 36، 37، 49 – 50، 76، 77، 118– 119، 123، 137، 145)، إلا أن استخدام تلك الوسائل بدا غريبا على النص، ولم يؤد أي وظيفة فنية أو فكرية، كما أنه لم يقدم أي نفع لحركة الحبكة، ويبدو أن المؤلف في استخدامه لتلك الوسائل؛ أراد أن يوفر تنويعا فنيا يضيف حيوية لحركة المسرحية، غير أن محاولته بدت مجرد زخرفة خلفية لحركة الفعل فقط، وحتى استخدام المؤلف لأغنية شعبية ترددها الفلاحات من خارج المسرح، فأن ذلك الاستخدام لم يؤد أي وظيفة فنية أو جمالية، ولم يستطع تعزيز الأثر الوجداني لحركة الفعل أو حركة الشخصيات؛ فهو– بحسب ما يرى البحث – بدا غير منسجم مع السياق العام للحركة، وربما يعود ذلك إلى عدم اختيار المواضع المناسبة للأغنية، وهو ما يقال – أيضا – عن الأغنية الرومانسية الجميلة التي وردت على لسان جوقة الأطفال في المشهد الخامس من الفصل الثالث؛ فمع جمالية الأغنية ورقتها، فأن – البحث – وجدها فائضة عن الحاجة لأنها وضِعت في موضع غير مناسب، وأدت إلى ترهل في الإيقاع وإيقاف لحركة الفعل، وكان من المفيد؛ بل من الأنسب أن تأتي الأغاني على لسان شخصية رئيسية كانت مؤهلة للغناء أكثر من غيرها في هذه المسرحية، وهي شخصية (الموسيقي الأعمى)، وأن تأتي الأغاني – بخاصة – في تلك المشاهد التي تظهر فيها

هذه الشخصية وهي حاملة لآلتها الموسيقية؛ لبدا ذلك أكثر أقناعا وجمالية، وأقرب إلى نسيج الحبكة من غيرها.

وتأسيسا على ما تقدم فإن حبكة هذه المسرحية هي حبكة أحادية؛ اشتملت حركة فكرة واحدة، بُنيت على مبدأ الصراع بين القيم الأخلاقية والقوانين الوضعية؛ ولا يحدث فيها أي تغيير طوال حركة المسرحية، كما اشتملت الحبكة على حركة فعل مهيمنة واحدة، لحقتها امتدادات خارجية فائضة، واستطاعت حركة الحبكة التركيز على شخصية محورية واحدة هي شخصية (مجد)، وقد عزز من تأثير حركتها، وجود حركة مضادة لها تمثلت بحركة شخصية (الزعيم)، ومع كثرة الأحداث التي تضمنتها حركة الحبكة، غير أنها وقعت في زمن محدود.

وما يوآخذ على حبكة هذه المسرحية أن الخطابات المباشرة، والمساجلات الفكرية، والامتدادات الخارجية؛ أخذت مسحة كبيرة في النص من ذلك ما يمكن تأشيره على الصفحات (16 – 17، 44 – 45، 49 – 50، 62 – 64، 90 – 91)، وكذلك الصفحات التي وردت في الفقرة السابعة من هذا التحليل، فضلا عما شكله الفصل الثالث بأكمله من عبأ ثقيل على حركة الحبكة الذي كان بالإمكان اختزال وتكثيف الكثير من مواضعه، وبعد إحصاء عدد الصفحات التي يمكن تكثيفها أو اختزالها أو رفعها؛ لتسهيل تدفق حركة الحبكة، تبين أن عددها يبلغ (89) صفحة من مجموع عدد صفحات النص البالغ عددها (145) صفحة، وهو ما يشكل أكثر من نصف حجم النص، وهو فائض كثير، بل كثير جدا.

7- مسرحية (جثة على الرصيف) – سعد الله ونوس – سوريا:[61]

هذه مسرحية ملهاوية هجائية ساخرة، من فصل واحد، يمكن تصنيفها ضمن نمط (الكوميديا السوداء)، تقترب في مضمونها من العبث- بعض الشيء- غير أن المهيمن فيها هي علامات المسرحية الطبيعية، بخاصة فيما يتعلق بمشهد تشريح الجثة للتأكد من عدم تعفن أحشائها (ينظر: 83 – 98).

حركة الحبكة في هذه المسرحية؛ قصيرة ومضغوطة جداً، ومع أن وضعيتها الأستهلالية تبدو طويلة قياسا بقصر المسرحية؛ إلا أن وضعيتها الأساسية التي سبقت بداية الوضعية الأستهلالية، تعوض هذا الطول وتمنح الحبكة حيوية في

تدفقها، ويساعدها في ذلك ظهور نقطة الانطلاق في وقت مناسب؛ وذلك أثناء لقاء (الشرطي) بـ (المتسول):

((المتسول: (...) هدئ من روعك يا حضرة الشرطي.. أنت تعلم أن كل الوسائل عاجزة عن إيقاظ الموتى

الشرطي:(مباغتا.. يتوقف) الموتى؟)) (ص: 88).

لتقفز حبكة المسرحية – إثر ذلك – إلى أزمة التعقيد دون مرورها بأزمة التصعيد؛ وهذا ما يعطي الحبكة كثافة درامية كبيرة تسهم في زيادة سرعة تدفق خطوطها، فضلا على أن الوضعيتين الأستهلالية والأساسية كانتا تتضمنان ملامح من التصعيد بسبب ما توفرتا عليه من توتر، وما تضمنتاه من تقاطع أرادات جاء ضمن التعريف التمهيدي، و لم تتكامل تلك الوضعيتان؛ إلا بعد الكشف عن الجثة.

وعلى وفق ما تقدم فلا غرابة من أن تظهر عقدة المسرحية سريعا بعد نقطة الانطلاق بقليل:

(الشرطي:...(يتحرك بعصبية) ولكن ما العمل؟ بعد قليل سيتقاطر المارة وتنتشر رائحة الفضيحة.. أف ما العمل.. ما العمل؟)) (ص: 89).

أما دخول شخصية (السيد) فأنه يشكل أزمة ذروة تزداد توترا مع كل مرة ينبح بها الكلب ثلاث نبحات قوية (ينظر: 92 – 89)، ومع أن أزمة الذروة هذه تبدو طويلة بعض الشيء، غير أنها احتفظت بأسباب توترها، نظرا لما اشتملت عليه من إظهار للدوافع الخفية التي تكشف عنها الشخصيات في هذه الأزمة، ولا تظهر نقطة الذروة؛ إلا في المفارقة الساخرة التي تتضمنها العبارة الأخيرة من المسرحية:

((السيد:(مستنكرا) أشتريك؟.. لم أجن بعد حتى أشتري أحياء))(98).

ونقطة الذروة هذه تشكل– في الوقت نفسه – نقطة الحل، أما نقطة النهاية فتأتي مع نبحات الكلب الثلاثة التي تختم بها حركة المسرحية، وهذا يعني خلو حركة المسرحية من التحول والانقلاب، ويعني – أيضا – بقاء الوضعية الأساسية على القوة التي بدأت بها، بل يلاحظ بأنها زادت من قوتها وقسوتها، بعد فقدانها أحد أركانها المتمثل بالجثة.

أن حركة الفكرة في هذه المسرحية هي حركة واحدة، مفادها: (أن شخصا بلا هوية ولا انتماء؛ يفضل أن يكون ميتا وطعاما للكلاب)، وتحمل حركة الفكرة

هذه في طياتها نقدا ساخرا؛ فيه الكثير من القسوة التي قد تقرب المسرحية من العبث، كما نوه البحث في موضع سابق.

ونظرا للكثافة الدرامية التي تتميز بها حبكة هذه المسرحية فأن نقاط حركة الفعل تتكاثف وتتجمع في الوضعيتين الأستهلالية والأساسية، لتنطلق باندفاع سريع ومفاجئ عجل بدخول الحبكة أزمة الذروة بقوة، ما جعل نشاط حركة الفعل يبدو هو المهيمن على بقية خطوط الحركة، وتأثرا بالكثافة الدرامية فأن حركة الشخصيات – عموما – بدت نشطة وفعالة منذ بداية المسرحية حتى نهايتها؛ إلا أنها كانت تختفي وراء حركة الفعل في أزمة الذروة، فيما عدا حركة الكلب الذي تثير كل نبحة من نبحاته توترا، وتزيد حركة الحبكة ترقبا واهتماما، ما جعل الكلب شخصية مهمة في تطور حبكة المسرحية. ومن مفارقات هذه الحبكة الساخرة أن (الجثة) التي لا حراك فيها ولا تمتلك أي أرادة هي التي تمارس ضغوطا على حركة الشخصيات والفعل أثناء أزمة التعقيد (ينظر: 88 – 91). وزاد من تلك الضغوط أن حركة الزمن جاءت هي الأخرى ضاغطة ومحدودة جدا؛ وفيها تكثيف واختزال كبيران، فهي لا تزيد عن زمن عرض الأحداث كثيرا، حيث تمتد من بداية الفجر لتنتهي بشروق الشمس، ومثل هذه الحركة المكثفة تشكل ضغوطا كبيرة جدا على حركة خطوط الحبكة بعامة.

وعليه فأن حبكة هذه المسرحية تعد حبكة أحادية تنتظمها حركة فكرة واحدة، تدور حول شخصية محورية واحدة هي (الجثة)، ولها حركة فعل واحدة تجري في مكان واحد هو الرصيف المقابل لأحد القصور، وفي زمن قصير ومكثف جدا لا يزيد عن زمن وقائع الأحداث.

8- مسرحيتا (فراشات ملونة) و(مرحبا أيتها الطمأنينة) – جليل القيسي – العراق:[62]

تشترك هاتين المسرحيتين بملامح متشابهة من حيث الشكل والمضمون والبناء، لذا فأن دراسة حبكتيهما في تحليل واحد يبدو أكثر فائدة للمقارنة وتشخيص نقاط التشابه بينهما؛ بخاصة وأن مؤلفهما هو مؤلف واحد.

وأول ما يسترعي الانتباه، أن المسرحيتين هما مسرحيتان واقعيتان يغلفهما جو رومانسي يبدو أكثر إشراقا وبهجة في مسرحية (فراشات ملونة) وأكثر عتمة وكآبة في مسرحية (مرحبا أيتها الطمأنينة)، وكلاهما تتكون من فصل واحد، الأولى تمتد بين(ص: 37 – 59)، والثانية تمتد بين(ص: 83 – 96).

تنطلق حركة الحبكة في كلا المسرحيتين مع بداية افتتاح المسرحية، وهذا يعني أن الوضعيتان الاستهلالية والأساسية قد تأسستا قبل افتتاح المسرحية، ويعني من ناحية أخرى أن الحبكة تبدأ بنقطة انطلاق مبكرة. ففي (فراشات ملونة) تظهر هذه النقطة، بعد قراءة الأم لبرقية أبنتها:

((سلوى: الهي، وأخيرا بعد غياب سنوات تأتي وحديتي لزيارتنا)) (ينظر: 37).

وعلى الشاكلة نفسها تظهر نقطة الانطلاق في (مرحبا أيتها الطمأنينة) وذلك بعد أن تستلم (ساهرة) برقية من ساعي البريد:

((ساهرة: ماذا؟ يا كريم يا رب.. يا مؤنس من لا أنيس له (...) سبع سنوات وأنا أنتظرك)) (86).

بعد ذلك تستغرق المسرحيتان بحركات ارتدادية سريعة بين الماضي والحاضر؛ للفعل والشخصية والزمن، وكانت الوظيفة الأولى لتلك الأرتدادت هو تثبيت أركان الوضعية الأساسية والكشف عن مبررات وجودها.

يلاحظ أن حركة خطوط الحبكة في هاتين المسرحيتين تبدو فاعلة بأقصى طاقاتها، وذلك لما تمارسه حركة تلك الخطوط في الزمن الماضي من ضغوط هائلة على الحاضر، فضلا عن كثافة الزمن وقصره وتلاحق أحداثه الحاضرة، ما أدى إلى إضفاء جو متوتر عام على حركة كلا من الحبكتين، فحركة الفعل في حبكة (فراشات ملونة) تشهد تلاحقا في الأحداث يكون أشد تأثيرا وضغوطا للدرجة التي لا تستطيع قدرة الشخصيات احتمالها: استلام البرقية، قراءة البرقية والفرح بها، أعداد البيت لاستقبال بهي، مسارعة الأم للذهاب إلى السوق، شرب الأب للخمر فرحا، موت الأب، الإيحاء بوصول البنت؛ ولو فحص البحث تلك الأحداث؛ لوجد أن ثلاثة منها غيرت من مصائر الشخصيات: الفرح الذي صاحب قراءة البرقية، موت الأب، الإيحاء بوصول البنت، وكذا الحال بالنسبة لحبكة (مرحبا أيتها الطمأنينة)، فأن حركة الفعل الحاضر تشهد تلاحق الأحداث الآتية: استلام البرقية،

قراءة البرقية والفرح بها، أعداد البيت لاستقبال الزوج الغائب، اتصال هاتفي بإحدى الصديقات، عودة ساعي البريد وتبادل البرقيات، انهيار الزوجة بعد اكتشاف نهاية زوجها المفجعة، ولو تم فحص تلك الأحداث، لظهر أن أحداثا ثلاثة أيضا هي التي غيرت من مصير الشخصية الرئيسية هي: الفرح بقراءة البرقية، تبادل البرقيات، انهيار الزوجة.

ويعزو البحث سبب قصر خطوط الحبكة في الزمن الحاضر في كلا المسرحيتين، إلى أن بناء الوضعية الأساسية في المسرحيتين كان على مستوىً من التعقيد، بحيث أستنزف كثيرا من طاقات تلك الخطوط؛ وذلك خلال الارتدادات المتتالية إلى الماضي وما صاحبها من عواطف وردود فعل نفسية عنيفة أخذت من طاقة حركة الفعل والشخصيات الكثير؛ غير أن ذلك جاء في صالح حركة حبكتي المسرحيتين، إذ أضفى عليهما نوعا من السرعة في الإيقاع، وتكثيفا دراميا أستدعى زيادة في الترقب والاهتمام. فكلا الحبكتين تقفزان مباشرة من نقطة الانطلاق إلى نقطة التحول دون المرور بأي تصعيد حاضر؛ وذلك لعدم وجود أي اثر لتقاطع الإرادات، ذلك لأن كل حالات التصعيد حصلت في زمن مضى، وأشير إليها عبر سرد الذكريات، وكذا الحال يقال عن أزمة التعقيد، فلا وجود لتعقيد حاضر، بل أن جميع الأهداف والعقبات التي وضعت أمام حركة الشخصيات، حصلت في زمن مضى أيضا، وهو الحال نفسه فيما يتعلق بأزمة الذروة، حيث لا وجود لهذه الأزمة؛ لأن كشف كل الدوافع الخفية جاء ضمن سياق الوضعية الأساسية.

أن المتلقي لهاتين المسرحيتين؛ يجد نفسه – بعد تثبته من الوضعية الأساسية – في مواجهة مع نقطة ذروة عنيفة في كلتا المسرحيتين، تتمثل في (فراشات ملونة بموت (الأب) (ينظر: 59)، وتتمثل في (مرحبا أيتها الطمأنينة) بانهيار (ساهرة) (ينظر: 96)، وتشكل النقطتان أعلاه نقطتي الحل والنهاية في كلتا المسرحيتين.

مما تقدم يستنتج البحث أن حبكة كلا المسرحيتين تقع ضمن نمط الحبكة الأحادية، وذلك لأن كلا من الحبكتين تنطلقان من حركة فكرة واحدة، تدور حول شخصية واحدة تنتظر غائبا وتجري أحداثها في مكان واحد، وفي زمن مضغوط لا يزيد في كلٍ منهما على الساعة الواحدة، ونظرا لهذا الزمن المحدود، وبسبب اختزال الحبكة لكثير من النقاط الساخنة وقفزها على الأزمات، فأن

حبكتي المسرحيتين تميزتا بالتوتر العالي والإيقاع المتوثب، وذلك لما أضفاه هـذان العاملان من أسباب الشد والتكثيف.

• خلاصة تقييم نمط الحبكة الأحادية:

بعد أن أستعرض البحث نماذج متعـددة لمسـرحيات مختلفـة الاتجاهـات والأساليب تنتظم حبكاتها ضمن نمط الحبكة الأحادية، توصل إلى الخلاصات الآتية:

1- إن الحبكة الأحادية في المسرحية العربية الحديثة؛ حساسة - بطبيعة خطوطها الأحادية - اتجاه أي استطرادات جانبية لحركة الشخصيات، أو أي امتدادات خارجية لحركة الفعل، أو أي أتساع في حركة الزمن؛ ذلك لأن أي انتشار أو توسع أو امتداد يضعف من حركتها ويوهن من فاعلية خطوطها، لذا ظهرت حبكات المسرحيات المؤلفة من فصل واحد أكثر ميلا إلى للتماسك، وأكثـر أثارة للاهتمام والترقب والتوتر من حبكات المسرحيات المؤلفة من فصـول عدة، إذ ظهر في الأخيرة فائض كبير يمكن الاستغناء عنه.

2- استطاعت الحبكة الأحادية في المسرحية العربية الحديثة أن تستوعب أصـنافا واتجاهات درامية عديدة، فقد ظهرت في نصوص من الميلودراما، والواقعيـة الاجتماعية، والملهاة الرومانسية، واقتربت حتى من دراما العبث.

3- يلاحظ أن بعض الحبكات الأحادية تفتتح بوضعيات استهلالية طويلة تأتي عن طريق الوصف أو السرد أو الأخبار؛ وهي أساليب تضعف من نشاط خطوط الحبكة وتقلل من فعاليتها منذ بداية المسرحية؛ في حين مالت حبكات أخرى إلى الافتتاح بوضعيات استهلالية؛ جاءت عن طريق حركة الفعل أو حركـة الشخصيات، وهي أساليب نشطت من فعالية الحبكة، وأسـهمت في أثـارة الترقب والاهتمام منذ البداية.

4- مالت أغلب الحبكات الأحادية إلى جعل نهاياتها سريعة؛ قريبة جدا من نقطـة الذروة، وقد حقق لها ذلك شيئا من التماسك وحفظ لها قدرا مـن التـوتر والاهتمام، في حين مالت بعض الحبكات إلى متابعة نهايات خطوطهـا مـن خلال الاستغراق في أنفراجات طويلة؛ وهذا ما أدى إلى جعل نهاياتها تبـدو ضعيفة لا تثير أي قدر من الاهتمام.

5- يلاحظ أن الحبكات الأحادية التي مالت إلى جعل حركة الفعل هي الحركة المهيمنة والضاغطة على خطوط الحركة الأخرى؛ هي الأكثر إثارة من غيرها، بينما ظهر – أن الحبكات الأحادية التي مالت إلى جعل حركة الفكرة هي المهيمنة والضاغطة على خطوط الحركة الأخرى – هي الأقل أثارة من غيرها، وذلك لهيمنة الجدل الفكري على حركتها.

ثانيا: نماذج الحبكة المتوسعة:

1- مسرحية (صورة جديدة) – يوسف العاني – العراق[63]

مسرحية (صورة جديدة) هي مسرحية واقعية اجتماعية، تشتمل على لوحات سبع؛ تحمل كل لوحة منها؛ عنوانا جانبيا، وتجري في مكان مختلف، وتتضمن حدثا دراميا واحدا، وتمتد بمعدل (6) صفحات لكل لوحة، فيما عدا اللوحة الخامسة التي تمتد إلى (15) صفحة، واللوحة السابعة التي تمتد إلى (9) صفحات، ومع ما توحيه العنوانات الجانبية من إحالة إلى آليات المسرحية الملحمية؛ غير أن المسرحية من حيث بنيتها وحبكتها ومضامينها؛ لا تمت بأي صلة للمسرحيات الملحمية؛ إذ لم تؤد تلك العنوانات أي وظيفة فنية أو فكرية غير إيحائها بمرور الزمن فقط.

يرى البحث أن حبكة هذه المسرحية هي من نمط الحبكة المتوسعة، اعتمدت وسيلة (القطع)، للانتقال من لوحة إلى أخرى، ومع أن هذه الوسيلة تعد من وسائل المسرح الملحمي، غير أنها لم تؤدِ أي وظيفة ملحمية، إذ جاء استخدامها على طريقة (القطع) التي تحدث في التمثيليات التلفزيونية؛ فحبكة هذه المسرحية اعتمدت في بنائها مبدأ النمو المتصاعد الذي يشيع استخدامه في الدراما التقليدية، وهي تضم حبكة رئيسية، وحبكتان ثانويتان تتصلان بها، تتعلق الرئيسية منها بعلاقة (الأب) مع عائلته ومحاولة زواجه الفاشلة، أما الحبكتان الثانويتان، فأولاهما تختص بعلاقة الابن (حكمت) وخلافه مع (الأب)التي تبدأ وتنتهي في اللوحة الأولى، لتشكل الوضعية الاستهلالية للحبكة الرئيسية (ينظر: 244 – 250)، أما الحبكة الثانوية الأخرى فهي تختص بعلاقة الحب بين (نعيمة وجاسم) وتتداخل وضعيتيها الاستهلالية والأساسية مع الحبكة الرئيسية وتنتهي حركة هذه الحبكة عند اللوحة السادسة (ينظر: 255 – 287).

إن الوضعية الاستهلالية للحبكة الرئيسية تتطابق مع الوضعية الأساسية تطابقا تاما، حيث تشكل اللوحة الأولى الوضعية الأستهلالية وهي وضعية متوترة؛ تبدأ بنقطة انطلاق الحبكة الثانوية الأولى:

((الأب: لا أريد أن أسمع هذا الكلام مطلقا)) (ص: 244).

وتعقب ذلك دورة حبكة كاملة تتضمن أزمات للتصعيد والتعقيد والذروة، وكذلك ظهورا لنقاط العقدة والذروة والنهاية، وهذه الحبكة الثانوية تشكل بمجموعها الوضعية الاستهلالية وجزءً من الوضعية الأساسية للحبكة الرئيسة (ينظر: 244 – 250)، أما نقطة انطلاق الحبكة الرئيسية فلا تظهر إلا بعد أن يكتمل التعرف على أقطاب الوضعية الأساسية الرئيسيين إذ تظهر في أواسط اللوحة الثانية أثناء لقاء (الأب) مع (أبي نعيمه):

((أبو نعيمه: عمي. أبو حكمت. لم تكن هناك حاجة لإرسال ملا عبود (...) كان يجب أن تأمرني وأنا أطيع)) (ص: 255)

يلاحظ أن العرض التمهيدي الخاص بالحبكة الرئيسية تضمن وضعية متوترة؛ يتم التعرف فيها على الشخصيات والفكرة من خلال حركة الفعل، وهو أسلوب شيق يضمن قدرا من التوتر وإثارة للاهتمام منذ البداية؛ وهو يذكر بالأسلوب الذي يفتتح فيه (شكسبير) أغلب مسرحياته، كما أنه أسلوب تستخدمه السينما في استهلال أفلامها؛ وبخاصة أفلام التشويق والحركة، حيث يتخلل الوضعية الأستهلالية نشاط في حركة الشخصيات والفعل. لذا فأن أزمة التصعيد في حبكة هذه المسرحية تظهر منذ بداية المسرحية، أما أزمة التعقيد فأنها تظهر بعد ازدياد العقبات. وبعد أن تتوحد خطوط حركة الحبكتين الثانويتين مع خطوط حركة الحبكة الرئيسية ويتضح ذلك من خلال ثلاث مواقف درامية: الأول هو الموقف الذي تتفق فيه (رافده) مع (نعيمه) على خطة مشتركة لعرقلة زواج (الأب)، ينفذها (جاسم)، والثاني الموقف الذي يصطدم فيه صديق العائلة (أبو خالد) بـ (الأب) محذرا إياه من مغبة تصرفاته الصبيانية، والثالث هو الموقف الذي يقذف فيه الأب منفضة السكائر على صورة العائلة محطما زجاجها (ينظر: 271، 275، 278 على التوالي)، أما أزمة الذروة فأنها تضم مجموعة من الأحداث السريعة المتلاحقة هي: هروب (نعيمه) مع (جاسم) وعقد قرانهما أمام القاضي، واكتشاف

هذا الأمر – فيما بعد – عن طريق الرسالة التي تركتها (نعيمه) على سريرها، واستنجاد (أبي نعيمه) بـ (الأب) لمنع زواج الحبيبين (ينظر: 299 – 301)، أما نقطة الذروة فأنها تتطابق مع نقطة التحول وتتمثل بذلك الانقلاب المفاجئ في شخصية (الأب)، الذي يقابل كل ما حدث بهدوء غريب وكأن الأمر لا يعنيه مطلقا:

((أبو نعيمه: هذا شخص محتال.. لابد أنه قرأ بعقل البنت وأحتال عليها..

الأب: أين هذا الاحتيال.. أهناك فتاة تذهب إلى المحكمة وتعقد قرانها إذا لم تكن راضية

أبو نعيمه: والله لم تكن راضية

الأب: هس.. بلا صراخ..خذ الرسالة وأنصرف.."يرمي الرسالة إليه")) (ص: 301)، وبالرغم من أن هذا التطابق بين نقطة التحول ونقطة الذروة أعلى من توتر نقطة الذروة، غير أن التحول جاء مفتعلا ومفاجئا، و لم تسبقه أي علامات تدلل عليه. أما يعقب ذلك فيعد انفراجا، جاء طويلا بعض الشيء، يحدث فيه تراجع من (الأب) عن مواقفه السابقة (ينظر: 302 – 316).

إن حركة الفكرة الرئيسية في هذه الحبكة، تدور حول محدثي النعمة؛ الذين يحاولون التمرد على واقعهم الاجتماعي بعدما أثروا بشكل مفاجئ؛ غير أنهم يفشلون في تغيير ذلك الواقع. وقد شهدت حركة الفكرة هذه؛ امتدادات ولدت أفكارا ثانوية منها فكرة الصراع بين الأجيال، وفكرة انتصار الحب على المعوقات التي تعترضه، وفكرة سيادة القيم الاجتماعية والأخلاقية العامة على الرغبات الذاتية والفردية. أما حركة الفعل فقد جاءت متشعبة، وشهدت امتدادات عديدة، لكنها مع هذا كانت تعود دائما إلى خط حركتها المركزي، وقد ضمت العديد من الارتفاعات والانخفاضات، وبعضا من التوقفات؛ الأمر الذي جعلها تبدو حركة ذات نمو متعرج، وهي تأخذ مسارا عكسيا بعد الانقلاب، ما يقرب حركة الفعل هذه؛ من حركة الفعل في المسرحية الرومانسية في كثير من أحيانها.

أما بالنسبة لحركة الشخصيات؛ فإن شخصية (الأب) تعد هي الشخصية المحورية في هذه المسرحية، وتعد حركتها هي الحركة الرئيسية التي تنطق منها وتعود إليها حركة الشخصيات الأخرى، لذا فأنها تعد حركة مهيمنة استطاعت أن تقود

حركة الفعل في أغلب الأحيان، وقد مالت حركة هذه الشخصية إلى الثبات في سلوكها وتصرفاتها؛ باستثناء ما حدث في نقطة التحول من انقلاب شامل في حركتها أثرعلى حركة الشخصيات الأخرى مثلما أثر على حركة الفعل أيضا، أما بقية الشخصيات فأن حركتها كانت تابعة لحركة الشخصية المهيمنة؛ ولم تشهد أي تغير أو تطور، فيما عدا النهاية التي آلت إليها (نعيمه)، وكذلك الوعي المبكر للابن الصغير (خلدون). وبدا في حبكة هذه المسرحية أن حركة الزمن هي أكثر الحركات نشاطا بعد حركة الشخصية المهيمنة، حيث ظهر نشاطها واضحا في جميع لوحات المسرحية، غير أن هذا النشاط كان يتراوح بين الضغط المؤثر وبين المرور غير المؤثر، غير أن هذه الحركة مارست ضغطا كبيرا جدا على حركة شخصية (الأب) في اللوحة الأخيرة.

ويلاحظ أن المسرحية تشتمل على بعض اللحظات المفتعلة وغير المبررة، ما يجعلها لحظات ضعيفة التأثير؛ من أمثلتها: تأخر (رافده) بكتابة الرسالة التي تتضمن خطة عرقلة زواج(الأب) والتي تنوي إرسالها إلى (جاسم) عن طريق (نعيمه)، ثم إرسال الرسالة بيد (خلدون) فيما بعد، ليسلمها إلى (نعيمه) ومن (نعيمه) إلى (جاسم)، في حين أن (نعيمه) كانت موجودة مع (رافده) عندما قررت الأخيرة كتابة الرسالة (ينظر: 271)، وسبق ذلك دخول (نعيمه) إلى بيت (أبي حكمت)، بعد خروج أبيها مباشرة دون أن يراها (ينظر: 267)، وكذلك انتقال (أبو نعيمه) من بيته إلى بيت(أبي حكمت) مباشرة؛ من خلال اختراقه لصفوف المتفرجين، وهو أسلوب فني مستعار من المسرحية الملحمية كإحدى وسائل كسر الإيهام، ويرى البحث أن هذا الاستخدام لم يكن موفقا بالمرة؛ ذلك لأن لا شيء في هذه المسرحية يقربها من المسرح الملحمي (ينظر: 203)؛ فضلا عما أشير إليه من الانقلاب المفاجئ في موقف(الأب). ويلاحظ – أيضا – أن العلاقة بين (رافده وخالد) جاءت استطرادا خارجيا ضامرا، لم يُشر أليه؛ إلا في المحادثة الهاتفية التي جرت في اللوحة الثالثة؛ وكانت محادثة سريعة جاءت في وقت غير مناسب (ينظر: 263)، ثم اختفى هذا الاستطراد نهائيا، ولم يظهر له أثر؛ إلا في اللوحة الأخيرة كجزء عرضي من الحل، لذا بدا هذا الاستطراد لا يمتلك مبررات وجوده في سياق هذه الحبكة، ما يعد فائضا عن حاجتها.

وقد وجد البحث؛ أن في مسرحيات (يوسف العاني) تكرار لظهور الصور الشخصية أو العائلية المعلقة في مكان بارز من المنظر المسرحية كما في مسرحيات (أنا أمك يا شاكر، صورة جديدة، الخرابة، جميل.. وغيرها)، و(العاني) يحمل تلك الصور دلالات تعبيرية تدخل ضمن سياق الحركة العامة للمسرحيات، ويلاحظ أنه في هذه المسرحية وفي مسرحية (أنا أمك يا شاكر) أيضا؛ تكرار كثير لقرع الباب، وقرع جرس التليفون، ويبدو أن المؤلف كان يسعى – من وراء ذلك – إلى زيادة تصعيد التوتر أو التنويع في الإيقاع، إلا أن هذا التصعيد أو ذاك التنويع لم يكن مؤثرا في أغلب الأحيان، لأنه جاء من مؤثر خارج عن سياق حركة الحبكة.

ومما تقدم يرى البحث، إن حبكة هذه المسرحية أخذت مسارات عدة في البداية، غير أنها انتظمت في اللوحتين الأخيرتين في مسار واحد بعد أن توحدت خطوط حركة الحبكتين الثانويتين مع خطوط حركة الحبكة الرئيسية، وقد تخللت هذه الحبكة بعض المواضع التي توقفت فيها خطوط الحركة عن التدفق فأصابها الترهل في تلك المواضع، بل أن هناك فائض عن حاجة الحبكة ظهر هنا وهناك من أمثلته ما ظهر على الصفحات (294، 266 – 267، 272 – 273، 292 – 296، 309 – 311). وإذا ما تم إحصاء الفائض في هذا النص لوجد أنه بلغ (11) صفحة من مجموع عدد صفحات البالغ (49) صفحة، أي ما يقرب من خمس حجم النص.

وأخيرا فأن من المفيد التأكيد على أن المؤلف في هذه المسرحية حاول الاستعانة ببعض الوسائل الملحمية منها: العنوانات الجانبية، أسلوب القطع، الخروج من بين المتفرجين؛ غير أن تلك الوسائل لم تقدم نفعا للمسرحية، فهي لم تكسر الإيهام، أو تقطع الانتباه، أو تعطي مضمونا شموليا أو كليا للمواقف الدرامية، بمعنى أن المؤلف لم يوظفها، كما تم توظيفها في المسرح الملحمي، لذا بدا استخدام تلك الوسائل مجرد زخرفة فنية لا فائدة ترجى منها.

2- مسرحية (شمس النهار) – توفيق الحكيم – مصر:[64]

مسرحية (شمس النهار) هي مسرحية رومانسية تتكون من فصول ثلاثة، يضم فصلها الأول مكونات العرض التمهيدي ويشتمل على منظرين يمتدان بين (ص:

1 – 50) والثاني يضم مجموعة من التصعيدات والتعقيدات للحبكة الرئيسية والحبكات الثانوية ويشتمل على منظر واحد يمتد بين(ص: 51 – 103)، أما الفصل الثالث فيضم ما تبقى من تعقيدات وأزمة الذروة والحل، ويمتد بين (ص 104 – 174)؛ ثم أضاف له المؤلف تعديلا للنهاية يشتمل على أزمة ذروة وحل ونقطة نهاية، يمتد التعديل بين(ص: 176 – 180).

يلاحظ أن المسرحية تشتمل أحداثا كثيرة وتضم شخصيات عديدة تظهر وتختفي بعد حين؛ فيما عدا الشخصيتين المحوريتين وهما (شمس النهار)و(قمر الزمان)اللتين تظهران من البداية حتى النهاية، وأحداث المسرحية تقع في أماكن متعددة، متضمنة مجموعة من مغامرات الفروسية المبنية على التحدي واجتياز العقبات، وبناءً على ما تقدم فأن حبكة المسرحية تقع ضمن نمط الحبكة المتوسعة، وهي تتضمن حركة فكرة رئيسية تلحق بها أفكار ثانوية متعددة، وتؤكد حركة الفكرة هذه على اختبار قدرة الإنسان بوضعه أمام ظروف تتحداه، حيث ظهرت هذه الحركة واضحة على امتداد مناظر المسرحية، فأول اختبار كان هو اختبار (شمس النهار) لنفسها وأرادتها أزاء أرادة أبيها (السلطان)، قابله اختبار لقدرة (السلطان) في الصمود أمام شروط أبنته (شمس النهار) مهما كلف الأم، يليه الاختبار الذي تجريه (شمس النهار) للمتقدمين للزواج منها، ثم اختبار السارقين لنفسيهما بعد أن فرا؛ ووجدا أن أفضل ما يجب القيام به؛ هو تسليم نفسيهما للأمير (حمدان)، ثم الاختبار الذي تجريه (شمس النهار) للأمير (حمدان)، وأخيرا الاختبار الذي تجريه (شمس النهار)على نفسها لامتحان مشاعرها باتجاه الأمير(حمدان).

أما الأفكار التي يمكن أن ترشح عن الفكرة الرئيسية وتلحق بها، فأولاها: الدعوة إلى العمل والاعتماد على النفس، وثانيها: تؤكد على أن الأمانة هي رأس مال الإنسان، وثالثها: أن من واجب الفرد تصحيح ما يراه خاطئاً؛ حتى وإن كان ذلك الخطأ لا يتعلق به شخصيا، ورابعتها: أن على الحاكم أصلاح نفسه أولا، وأشغال نفسه بهموم شعبه ثانيا. على أن هذه الأفكار الثانوية لم تستطع أن تصل إلى مستوى الهيمنة لفكرة الاختبار التي سادت المسرحية، وبخاصة ذلك الاختبار المتبادل الذي أقامه كلاًمن (شمس النهار) و(قمر الزمان)، أحدهما للأخر، وهي

الفكرة التي دارت حولها حبكة المسرحية الرئيسية، والتي ضمت حبكات ثانوية بدأت بوضعيات استهلالية وأساسية، بدت – للوهلة الأولى – بأنها لا تمت بصلة بالحبكة الرئيسية؛ غير أنها انضمت إليها في مرحلتي التصعيد أو التعقيد، مثال ذلك حبكة السارقين (ملاحظ الخزينة ومساعده) التي شكلت بمجموعها أزمة التعقيد في الحبكة الرئيسية (ينظر: 72 – 103)، وحبكة الأمير (حمدان) وعلاقته بالأميرة (شمس النهار) التي شكلت – باستثناء وضعيتها الأستهلالية – أزمة الذروة في الحبكة الرئيسية (ينظر: 116 – 132)، وانسجاما مع أتساع حركة الحبكة الرئيسية؛ فقد شهدت حركة الفعل توسعا كبيرا وضمت إليها امتدادات كثيرة لحركة الأفعال الثانوية، لم يكن نموها مضطردا بصورة مستمرة، فقد شابتها لحظات تراخٍ وترهل عديدة، ما أدى إلى أضعافها وجعلها تبدو تابعة لحركة الشخصيات؛ التي هيمنت حركتها على بقية خطوط الحركة الأخرى؛ بل بدت هي الأوسع والأكثر نشاطا حتى من حركة الفكرة نفسها، إذ شهدت حركة الشخصيات تغيرات في جميع المواقف الدرامية التي مرت بها؛ حتى أن أغلب مصائر الشخصيات كانت عرضة للتغيير، باستثناء مصائر الشخصيات الثانوية أمثال (وزير السلطان نعمان، ووزير الأمير حمدان)، ويعزى سبب التغيرات إلى كثرة التقلبات في مواقف الشخصيات وردود أفعالها المختلفة بين موقف وأخر.

ونظرا لأتساع حركة الفعل الرئيسي وما علق بها من أفعال ثانوية، فقد امتدت حركة الزمن طويلا لكي تستوعب حركة تلك الأفعال، إلا أن امتدادها لم يكن عائقا في أن تمارس ضغوطا بينة على حركات الفعل والشخصيات بخاصة في بدايات المناظر والفصول، ويتضاءل هذا التأثير عندما تنشط حركات الشخصيات لتطغى عليها في بعض المواقع (ينظر: 132 – 173).

أن التوسع الذي حدث في معظم خطوط حركة هذه الحبكة؛ أدى إلى ظهور بعض الاستطرادات الجانبية الفائضة، التي تسببت بحدوث ترهل وتباطؤ في إيقاع حركة الحبكة الرئيسية، بل تسببت بإيقاف حركتها أحيانا، وبرزت أغلب تلك الفوائض في الفصل الثالث؛ ذلك لأن حركة المسرحية العامة؛ يفترض أن تميل – في هذا الفصل – إلى التسارع وذلك لقربها من النهاية، واحتوائها على مجموعة من المواقف المتأزمة؛ غير أن العديد من مواضع الترهل والتراخي التي ظهرت فيه أدت

إلى عرقلة حركة الحبكة وأعاقت تدفقها، بل تعطيلها عن الحركة، مثال ذلك ما يمكن ملاحظته على الصفحات (104 – 109، 119 – 125، 136، 152 – 154)، ومع قلة حجم الفائض البالغ عدد صفحاته (13) من مجموع عدد صفحات النص البالغ عددها (176)، غير أن ذلك الفائض كان تأثيره واضحا.

2- مسرحية (مغامرة رأس المملوك جابر) – سعد الله ونوس – سوريا:[65]

إن السمة المهيمنة على هذه المسرحية هي السمة الرومانسية؛ إلا أن المسرحية اشتملت على بعض العناصر التي تختص بها المسرحيات الملحمية.

تتكون المسرحية من جزأين؛ تفصل بينهما استراحة يجري فيها الاستماع إلى أغنية للسيدة (أم كلثوم)، يمتد الجزء الأول منهما بين (ص: 46 – 119) تتخلله مشاهد وانتقالات عديدة ويشتمل على مكونات العرض التمهيدي وبداية تنفيذ خطة (المملوك جابر) لينتهي الجزء بحلاقة رأس هذا المملوك، أما الجزء الثاني الذي يمتد بين (ص: 119 – 168) فأنه يشتمل على أزمتي التعقيد والذروة، وينتهي بقطع رأس المملوك، وتتبعه امتدادات خارجية عن غزو جيوش العجم لـ (بغداد).

وبما أن السمة المهيمنة للمسرحية هي السمة الرومانسية، فأن حبكة هذه المسرحية تقع ضمن نمط الحبكة المتوسعة؛ ذلك لأنها تضمنت امتدادات خارجية واستطرادات جانبية شكل بعضها حبكات ثانوية أتصل معظمها بالحبكة الرئيسية، وبقي بعضها فائضا، فالحبكة الرئيسية تدور حول مغامرة (المملوك جابر) ونجاحه في إيصال الرسالة، أما الحبكات الثانوية فهي: حبكة (المجموعة والفران) (ينظر: 55 – 57، 69 – 85) وحبكة (الزوج والزوجة) (ينظر: 127 – 131) وحبكة (زمرد وجابر) (ينظر: 133 – 139)، ومع أن صلة هذه الحبكات الثانوية تبدو ضعيفة – ظاهرياً – من جهة ارتباطها بحركة الفعل والشخصيات، إلا أن البحث وجد أنها ذات صلة من جهة ارتباطها بحركة الفكرة، في حين بدت حركة (زبائن المقهى) و(الحكواتي) مجرد امتدادات خارجية واهنة الصلة بحركة الحبكة العامة؛ حتى أنها بدت – في الغالب – فائضة يمكن الاستغناء عنها؛ دون أن يخل ذلك بحركة الحبكة الرئيسية؛ لأن تلك الامتدادات لم تعدو كونها سرودا وتعليقات

قطعت تدفق سير الحبكة الرئيسية وقدمت خلاصات لوقائع كان بالإمكان الإمساك بها ومعرفتها من خلال السياق العام، وأهم ما قدمته تلك الامتدادات هو ذلك الكشف المتأخر عن مضمون الرسالة التي نُقشت على رأس (المملوك جابر) في نهاية المسرحية (ينظر: 164).

أن الخلط بين العناصر الرومانسية والملحمية يمكن أن يوقع الدارس لنمط حبكة هذه المسرحية في الإرباك، غير أن المتمعن في دراستها يجد بأن العناصر الملحمية التي ظهرت هنا وهناك، لم تستطع إحالة السمة المهيمنة لهذه المسرحية من الرومانسية إلى الملحمية، كما أنها لم تستطع إحالة حبكتها من نمط الحبكة المتوسعة إلى نمط الحبكات المتجاورة؛ ذلك لأن العناصر الملحمية لم توظف لتحقيق أهداف كلية أو شمولية على المسرحية.

أن ذهاب البحث للاعتقاد بهيمنة السمة الرومانسية في هذه المسرحية وانتظام حبكتها في نمط الحبكة المتوسعة يعززه سيرورة حركة خطوط الحبكة التي جاءت أقرب إلى نمط الحبكة المتوسعة منها إلى نمط الحبكات المتجاورة، حيث تهيمن حركة الشخصيات على خطوط الحركة الأخرى؛ حتى تكاد تطغى على حركة الفكرة؛ وذلك بسبب هيمنة روح المغامرة في حركة الشخصيات؛ فالوزير يغامر والخليفة يغامر والمماليك يغامرون و(المملوك جابر) يعد المغامر الأول في هذه المسرحية؛ وحتى الزوج الذي كاد أن يدفع زوجته إلى فعل الرذيلة كان هو الأخر يغامر بشرفه وسمعته.

وهذه الهيمنة لروح المغامرة تتطلب بطبيعتها نشاطا وحيوية استثنائيتين لحركة الشخصيات، تأكيدا لرومانسية المسرحية التي تعلي من شأن الشخصية على حساب العناصر الأخرى؛ لذا جاءت حركة الفكرة بالمرتبة الثانية من جهة النشاط داخل حركة الحبكة ولخصت نفسها بعبارة مفادها (أن الصراع بين الكبار تكون ضحيته الصغار دائما) وهي الفكرة التي يجري تأكيدها والعمل على تطورها خلال سياق المسرحية بأكملها، بما في ذلك التأكيد الذي ورد عليها في سياق الحبكات الثانوية (ينظر: 79، 82 – 83، 130 – 131).

أما حركة الفعل في الحبكة الرئيسية فأنها لم تشهد تطورا ملحوظا إلا في الربع الأخير من المسرحية، حيث تم تجميع الحبكات الثانوية في مسار حركة الحبكة

الرئيسية لتنطلق – بعد ذلك – في حركة عاصفة وسريعة، بعد أن مرت في ثلثيها الأول والثاني بامتدادات واسعة وتوقفات كثيرة؛ بسبب التدخل المتكرر لـ (الحكواتي) وحركة رواد المقهى (ينظر: 154 – 162).

على أن حركة الزمن في هذه المسرحية كانت بين مستويين؛ الأول هو زمن الحكاية، والثاني هو زمن تلقي الحكاية، وإذا كان الزمن الأول يسير باستقامة وتسلسل بحسب الأبعاد الثلاثة المعروفة؛ فأن المستوى الثاني لم تتضح سيرورته بالتحديد؛ غير أنه – في كل الأحوال – لم يزد عن زمن عرض المسرحية، أو لم يزد عن زمن جلسة واحدة لحكواتي يسرد حكاية في مقهى، والملاحظ أن حركة الزمن وعلى صعيد المستويين لم تشكل ضغطا ملحوظا على خطوط الحركة الأخرى؛ إلا في بعض اللحظات القليلة؛ كتسارع انتشار الفوضى في بغداد، وتسارع إيقاع حركة المقهى أحيانا، فالمؤلف لم يفد كثيرا من أمكانية تداخل هذين المستويين الزمنيين لغرض تفعيل حركة الزمن بشكل أكثر حيوية.

أكثرت هذه المسرحية من استخدام وسائل فنية تختص بها أنماط مسرحية مختلفة مثل استخدام وسائل القطع والانتقال، وإيجاد المستويات المتعددة للحركة وهي وسائل تصلح لنمط (الحبكات المتداخلة) أو استخدام وسائل فنية مثل الرواية والغناء والتعليقات الساخرة، وهي من الوسائل التي تصلح لنمط (الحبكات المتجاورة)؛ وكثرة مثل هذه الوسائل قد يجعل الدارس لحبكة هذه المسرحية، يحير في تنسيبها إلى النمط الملائم لها، غير أن ما يرفع تلك الحيرة؛ هو الطريقة التي وظفت بها تلك الوسائل؛ فطريقة التوظيف لم تستطع تحقيق غايات فكرية أو فنية تنقل المسرحية إلى مستوى الملحمية، كما أنها لم تحقق مستويات للوهم والحقيقة تجعل من المسرحية تقترب من نمط(المسرح داخل مسرح)؛ بل جاء توظيف تلك الوسائل بهدف إثارة مزيد من التنويع والتشويق لتحقيق ما يسمى(عرض الفرجة) الذي صرح به المؤلف في مقدمة المسرحية (ينظر: 45)؛ ولو لا قدرة المؤلف وبراعته وحرصه على خلق متعة الفرجة، لأصبحت كل تلك الوسائل فائضة عن الحاجة؛ لأنها أخفت ملامح الحبكة الرئيسية، وأصبح التقاط تلك الملامح يبدو عسيرا بعض الشيء.

3- مسرحية (الكراهية بالمجان) - محمد الشرفي - اليمن[66]

تعد مسرحية (الكراهية بالمجان) ميلودراما مبنية على المفاجئات والمواقف المفتعلة والصدف الكثيرة التي كادت أن تقربها من نمط (كوميديا الأخطاء)، غير أن هيمنة المواقف العاطفية والنفسية جعلها أكثر ميلا إلى (الميلودراما)، وتتكون المسرحية من قسمين: يضم الأول: ثلاثة عشرة مشهدا ويمتد بين (ص: 137 - 167)، ويضم الثاني يضم تسعة مشاهد ويمتد بين (ص: 169 - 206).

إن حبكة هذه المسرحية تشتغل على حركتي فكرة رئيسيتين، الأولى تتعلق بفكرة (الزواج غير المتكافئ) والثانية تتعلق بفكرة (الكره المتبادل بين ذوي القربى)، ذلك لأن جميع شخصيات المسرحية هم أولاد عم لبعضهم. وترتب الحبكة حركتها في بداية المسرحية بشكل تصاعدي متوتر، إلى أن تصل نقطة الذروة، حيث تشهد حركة الحبكة انحرافا كبيرا عن مسارها - سيتم إيضاحه لاحقا -.

تبدأ حركة الحبكة بنقطة انطلاق مبكرة جدا تتمثل بأول جملة ترد في حوار المسرحية:

((زايد: أما أنا فتهربين مني دائما، لماذا ونحن أولاد عم؟ لماذا مع نبيه فقط) (ص: 137)

وهذا يعني أن خطوط حركة الحبكة منذ بدايتها شهدت انطلاقا وتدفقا، وأن الحبكة بعد هذه النقطة المبكرة ستدخل أزمة التصعيد (ينظر: 137 - 138)، ويعني في الوقت نفسه أن الوضعيتين الأستهلالية والأساسية، تشكلتا قبل بداية المسرحية، كما أن التصعيد المبكر يعني - أيضاً - أن الحبكة ستدخل مرحلة الصراع مبكرا، وهذا ما يشير له التقاطع المستمر في الإرادات وحركة الفعل المادية المباشرة التي تحدث في وقت مبكر من المشهد الأول:

((زينب: أنت سيء الظن دائما.

زايد: "يهجم عليها" أريدك يا زينب أريدك...

زينب:"تدفعه بقوة".. لا تقترب مني.. إخجل.. إخجل.)) (ص: 137).

ونظرا لكثرة التقاطعات في الإرادات فأن حركة الحبكة - بكل خطوطها - تشهد تصاعدا مستمرا، منشئة صراعا حادا يتضح خلال دفاع الشخصيات وهجومها على بعضها، في أزمة تصعيد طويلة جدا تشهد مواجهات وتصادمات في

حركة الشخصيات وحركة الفعل تمتد من بداية المشهد الأول وتستمر حتى بداية المشهد الثامن (ينظر: 137 – 155)؛ ومع ما تحمله أزمة التصعيد من توتر درامي ومواجهات مستمرة؛ إلا أن بعضا من تلك المواجهات والتصادمات ولدتها مواقف مفتعلة؛ تضمنت حركة شخصيات فيها من التصرفات وردود الأفعال ما لا يتناسب مع تلك الشخصيات ومكانتها الاجتماعية، وتقع في لقاءات مدبرة مفروضة عليها، و لم تأتِ من خلال حركة فعل مسببة (ينظر: 138 – 153)، على العكس مما جاء في أزمة التعقيد التي شهدت حركة فعل وحركة شخصيات داخلية مبررة، كان سببها التقاطع بين الأهداف والعقبات (ينظر: 155 – 160)، وكذا الحال فيما يتعلق بأزمة الذروة فأنها جاءت هي الأخرى مبررة ومقنعة وشهدت كشفا لدوافع خفية تحرك الشخصيات(ينظر: 176 – 179)، وتوجت بنقطة ذروة تتفجر عندما يشتبك (زايد) و(نبيه) بعراك بالأيدي، وهي نقطة ذات صلة وثيقة بنقطة الانطلاق (ينظر: 179)، إلا أن مسار الحبكة يشهد انحرافاً كبيراً بعد نقطة الذروة هذه؛ حيث تأخذ خطوط الحركة بالاضطراب واستنزاف للطاقة أحدثته أزمة الذروة سالفة الذكر؛ الأمر الذي أدى إلى فقدان خطوط حركة الحبكة للنشاط وجعلها تميل إلى الضعف بل وحتى إلى السكون؛ غير أن المؤلف حاول أن يجبر تلك الخطوط – قسرا – على النهوض والتحرك ثانية في سعي منه لإعادة ترتيب أركان الوضعية الأساسية التي شهدت تنافرات عديدة أبعدت الأقطاب عن بعضها تماما وأصبح التوفيق بينها أو جمعها يبدو أمراً عسيرا جدا، لذلك فأن المؤلف قام بترتيب مصائر الشخصيات بحسب ما يشتهيه هو، لا بحسب ما تقتضيه حركة الفعل وحركة الشخصيات، فعمد إلى تدبير لقاءات غير مبررة بين الأضداد؛ الأمر الذي أدى إلى ضياع خطوط الحركة في تفرعات ثانوية لا مسوغ لها، أو لا وجود لمبرر لها (ينظر: 185 – 205). لذا بدت حركة الفعل في حبكة هذه المسرحية – عموما – غير واضحة المعالم تتخللها الأحداث المفاجئة غير المقنعة، وكثرت فيها الصدف المفتعلة، وردود الأفعال المتباينة التي تظهر دون وجود فعل يبررها، بينما بدت حركة الشخصيات أكثر تنظيما وأفضل حالا من حركة الفعل، فقد ظهرت ضاغطة على حركة الفعل من جهة، وعلى حركة بعضها من جهة ثانية، وتميزت في ذلك: حركة شخصية (زيد) التي مارست ضغوطا على أغلب حركة

الشخصيات، إضافة إلى ما مارسته من ضغط على حركة الفعل، حيث بدت حركة هذه الشخصية هي الحركة الأبرز في خطوط حركة الحبكة بعامة؛ ولم تكن حركة بقية الشخصيات بالمستوى الذي ظهرت به حركة شخصية (زيد)، فقد لوحظ وجود تناقضات- غير مقنعة - بين ما تقرره الشخصيات في موقف ما؛ وما تقرره في موقف يليه، وهو ما تفصح عنه حركة عدد من الشخصيات مثل (نبيه، وزينب، وحليمة)، وبصورة أقل في حركة شخصيتي (العم، ومحمد)، ويستثنى من ذلك حركة شخصيتي (زايد، وفاطمة).

ومما تجدر الإشارة إليه؛ أن جميع الشخصيات تنعت (زايد) بعدم النزاهة والكذب، وتتهمه بإطلاق الشائعات؛ في حين أن حركة هذه الشخصية ومواقفها الفعلية؛ تظهر عكس ذلك تماما؛ فما كانت تظنه وما كانت تعتقده الشخصيات على أنه شائعات تحقق فعلا في سياق الأحداث، التي أثبتت في الوقت نفسه بأن شخصية (زايد) هي الشخصية الوحيدة التي كانت واضحة الأهداف وكانت تسعى إلى تحقيق أهدافها منذ البداية، وعلى الرغم مما شاب تلك الأهداف من أنانية وتفرد، فأن هذه الشخصية كانت تتنبأ بما يحدث مستقبلا بناءً على ما تراه في حاضر الأحداث.

وتوافقا مع الضغوطات التي مارستها حركة الشخصية المذكورة فقد جاءت حركة الزمن؛ فاعلة ونشطة للغاية؛ ومع أنه لم يجري تصريح واضح بها، غير أن فاعليتها كانت واضحة، إذ سرعان ما ينتهي موقف ما؛ حتى يلحقه موقف ضاغط يليه أو يتداخل معه، ما أوجد انطباعا عاما عن وجود توتر مضطرد ساد في مشاهد القسم الأول من المسرحية نتيجة التتابع المتدفق للمواقف المتغيرة، ونتيجة التسارع في تشابك العلاقات وكثرة الأسئلة التي تحتاج إلى حلول وأجوبة؛ غير أن هذا الحال تغير في مشاهد القسم الثاني؛ التي أتسمت بالبطء والتراخي؛ ما جعلها تبدو طويلة وتأخذ مساحة كبيرة من الزمن.

وتأسيسا على ما تقدم؛ فأن حركة هذه الحبكة احتفظت بحيويتها ونشاطها المقنع حتى نهاية المشهد الرابع من القسم الثاني؛ لكنها دخلت - بعد ذلك - مسارا مترهلا لا مسوغات له، ويمكن الاستغناء عنه، دون أن يؤثر ذلك على حركة المسرحية العامة؛ بل أن البحث يذهب إلى الاعتقاد بأن هذا الاستغناء سيعمل على

ترشيق الحبكة ويجعلها تبدو أكثر حيوية وإقناعا؛ ولو تم إحصاء ما اعتقده البحث فائضا؛ لظهر أن عدد صفحاته يبلغ (21) صفحة من مجموع صفحات النص البالغ عددها (69)، وهو ما يشكل ثلث حجم النص تقريبا، وهو فائض ليس بالقليل.

- **خلاصة تقييم نمط الحبكة المتوسعة:**

1- إن عدم معرفة الحدود المناسبة للحبكة المتوسعة، جعلت بعض المؤلفين العرب يوسعون من حدود الحبكة المتوسعة، لتقترب من نمط (الحبكات المتجاورة) أو نمط (الحبكات المتداخلة)؛ وذلك لاستعانتهم ببعض الوسائل الفنية التي تستخدم في المسرحية الملحمية كالرواية والأغاني والسرد والتعليقات الساخرة، وهي وسائل تستخدم لتحقيق أهداف إيقاظية، ولا تصلح لمسرحيات تستهدف الإيهام، أو استعانتهم بوسائل فنية تستخدم في الأسلوب الدرامي المعروف بـ (مسرح داخل مسرح)؛ مثل وسائل القطع والانتقال بين المستويات المتعددة، وهي وسائل تستهدف إظهار ثنائيتي الحقيقة والوهم لكل حالة أو موقف تمر به المسرحية، وهي غاية بعيدة عن مسرحيات لا تسعى لإظهار الثنائية المذكورة.

2- تابعت أغلب الحبكات المتوسعة في المسرحية العربية الحديثة خطوط حركتها حتى حافاتها النهائية، وغالبا ما اشتملت على وضعيات انفراج تتضمن حركة فعل هابطة تندفع نحو النهاية، كما أنها لا تخلو من نهايات تتضمن حلولا واضحة المعالم.

3- اشتملت أغلب الحبكات المتوسعة في المسرحية العربية الحديثة على حركة فكرة رئيسية وحركات أفكار ثانوية تتصل بالحبكة الرئيسية؛ تصب فيها أو تقويها، أو توسع من مداها الفكري، وتحملها مضامين شمولية، ناقلة إياها مما هو خاص إلى ما هو عام.

4- يلاحظ أن حركة الشخصيات هي أكثر الحركات هيمنة في الحبكة المتوسعة؛ إذ تمارس هذه الحركة ضغوطا واضحة على جميع خطوط الحركة الأخرى؛ بل أن نشاط هذه الحركة يطغى – أحيانا – حتى على حركة الفكرة ويؤثر فيها تأثيرا بينا.

5- شهدت الحبكات المتوسعة في المسرحية العربية الحديثة؛ أحداثا كثيرة بسبب التقاطعات الكثيرة في الإرادات، والاشتباكات المعقدة في خطوط الحركة، ما أدى إلى ضمان تلك الحبكات قدرا من التوتر الدرامي، وذلك لتوالي التصعيدات والتعقيدات التي تحقق ترقبا واهتماما مستمرين أثناء التلقي.

ثالثاً: نماذج نمط الحبكات المتجاورة:

1- مسرحية (سولارا) - محمد الفيتوري - السودان[67]

مسرحية (سولارا) هي مسرحية شعرية ملحمية واضحة المعالم أفادت كثيرا من الوسائل الفنية التي تستخدمها المسرحية الملحمية، وهي تتكون من ثلاثة فصول، يمتد أولها بين(ص: 8- 40)، والثاني بين (ص: 42 - 69) والثالث بين (72 - 117).

يضم الفصل الأول مشهدان يشتملان على الحبكة الأولى التي أطلق عليها البحث تسمية (حبكة التجار والعبيد) تمييزا، حيث يستعرض المشهد الأول الوضعية الاستهلالية التي يلاحظ أنها تمتد طويلا ولا تتكامل عناصرها إلا بعد ابتداء المشهد الثاني بقليل (ينظر: 8-21)، وتتداخل معها الوضعية الأساسية التي تبدأ معالمها بالظهور في أواسط المشهد الأول، ولا تكتمل أركانها إلا في بداية المشهد الثاني(ينظر: 14 - 21)حيث تنذر ملاحظة المؤلف الواردة بعد أغنية (كورس العبيد) بقرب حلول أزمة التصعيد:

((مع الإيقاعات الأخيرة للأغنية، تأخذ المصابيح المضيئة في الانطفاء واحدة واحدة.. حتى تتلاشى الاثنان معا(الأضواء وصدى الأغنية) كأن شيئا سيقع...)) (ص: 21)

أما نقطة انطلاق هذه الحبكة فقد جاءت متقدمة بعض الشيء، فهي تظهر قبل أن تتكامل أركان الوضعية الأساسية، وهو ما يعطي انطباعا بوجود توتر مبكر، حيث تتمثل نقطة الانطلاق بمحاولة الهرب الفاشلة التي يقوم بها العبد (سافو) من قافلة العبيد المتجهة نحو السفينة:

((شارلي: لا تمضي بعيدا يا أدجار (أحد العبيد يخرج من القافلة محاولا الهرب)

عجبا.. كسر الأغلال
يريد يفر..
أبن السوداء (طلقات رصاص)
سافو: (العبد ساقط على مقربة)
لا يا هذا القرصان الأبيض
لن أمضي..
لن تخرجني منها.. فأقتلني.. أو أقتلك الآن
أقتلني في أرضي..(يزحف تجاه شارلي والدم ينـــزف منه.. متحديا)
شارلي: جن الملعون.. أقتله (رصاصات طائشة)
(...)
أدجار: قد أفسدت العبد الشفقة
خذ.. (طلقة أخيرة في المقتل)
سافو: (متحشرجا)
لعنة أجدادي ستطاردكم)) (ص: 15 – 16).

يتكفل المشهد الثاني من الفصل الأول بتنامي أزمة التصعيد، وذلك عندما يأمر (شارلي) بجلد (سولارا) بالسيف– أمام أنظار الجميع – وهي عارية، الأمر الـــذي يعترض عليه (أدجار) فيؤدي ذلك إلى اشتباك بالسيوف بين (شارلي) و(أدجـــار) (ينظر: 23 – 24)، يؤشر هذا الاشتباك صراعا بين صفوف القطب الواحد نتيجة تقاطع في الإرادات، ما يؤدي إلى زيادة التوتر في أزمة التصعيد، يخف قليلا بدخول الحاكم (توماس) محاولا فض النـــزاع بينهما، إلا أن التوتر يعود ثانية بسبب إقدام (شارلي) على تعذيب العبد(دينج):

((شارلي: تكلم.. (مخاطبا دينج – الباحث)
يا أيها الأخرس كالظلمة..
عيناك..
تقولان كثيرا (يهزه بغضب)
لا تزدني غضبا..
كورس التجار: اضحك.. تبسم أو

تألم..(موجهين الخطاب إلى دينج – الباحث)
كورس العبيد: ليس بخائف.. وليس أبكم..
لكنه لن يتكلم
شارلي: (يجلده بالسوط)
سوف ترى أذن
لعل صوته يزحف في دمك..
يحفر مجراه إلى فمك..
(دينج يقع على ركبتيه.. يظل متشحا بصمته))) (ص: 92 – 30)

ليعقب ذلك أغنية تقطع التوتر وتنهي أزمة التصعيد تماما (ينظر: 30 – 32)، ثم وعلى نحو مفاجئ تقفز أزمة التعقيد وتتصاعد توترا، وذلك عندما تظهر عقبات يضعها تجار العبيد أمام بعضهم، منها:

شارلي: (...)
وأنت يا عزيزنا..
يا صاحب السعادة الحاكم
توماس..
بأمرنا..
نحن أقمناك هنا..
توماس: (بغضب) أفق.. أفق..)) (ص: 34 – 35)

وتستمر العقبات التي يضعها التجار، لتقطع بحدث خارجي، عندما يتم الإعلان عن وصول السفينة التي ستقل التجار والعبيد إلى جزيرة تاهيتي(ينظر: 35 – 38)، لتنتهي حركة حبكة (التجار والعبيد)؛ عندما تقوم أحدى شخصيات المسرحية بالإعلان عن إسدال الستار على الفصل الأول:

((أحدهم: (...) فلتسمحوا لنا..
يا سادتي الصغار والكبار..
لكي نواري شهقة الضعف
وذل الانكسار..
أن ننزل الستار (صارخا مهرولا إلى الداخل)

ستار.. ستار..)) (ص: 39 – 40).

إن أهم ما يلاحظ في حبكة (التجار والعبيد) هو خلوها من أزمة الذروة، فقد توقفت خطوط حركتها عند القطع الذي حدث في أزمة التعقيد، كما يلاحظ ورود العديد من الأغاني الجماعية والانفرادية التي كانت تقطع تدفق خطوط الحركة بين الحين والأخر، في سعي من المؤلف لكسر الإيهام، لجعل ذهن المتلقي يقظاً في تأكيد على أن هذه المسرحية تتخذ من الملحمية علامة مهيمنة لبنيتها.

تبدأ الحبكة الثانية التي يميزها البحث بتسمية (حبكة سولارا)، مع بداية المشهد الأول من الفصل الثاني، حيث يشتمل هذا المشهد على وضعية استهلالية تمتد طويلا وتأتي رواية يتناوب على سردها (سولارا) و(كورس العبيد) (ينظر: 42 – 45)، أما الوضعية الأساسية لهذه الحبكة فإنها بدأت بالتشكل قبل بداية الحبكة ثم امتزجت مع الوضعية الأساسية، ولا تكتمل أركانها إلا بعد لقاء (كورس العبيد) بـ (سولارا) وذلك عند الموضع الذي تظهر فيه نقطة انطلاق هذه الحبكة:

((كورس العبيد: سولارا... هل أنت هنا؟)) (ص: 47)

ويلاحظ أن الوضعية الأساسية- هي الأخرى- جاءت سردا، خالية من الحركة، ما جعلها تبدو ضعيفة التأثير، إلا أن التأثير والتوتر يظهران بوضوح عندما تنتقل حركة الحبكة إلى أزمة التصعيد المتمثلة بذلك التقاطع في الإرادات والصراع المشحون عاطفيا ونفسيا بين (سولارا) وبقية العبيد؛ الذين يتهمونها بالخيانة والزنا (ينظر: 47 – 49)، غير أن الأزمة يتوقف توترها ويقطع تدفقها بحدث خارجي تتشابك فيه الأصوات والانفعالات، ويجري خارج المسرح، يوحي بوجود تعذيب لعبيد آخرين في مكان قريب، مما يوجه الاهتمام وجهة أخرى، ويقطع الاهتمام بما يجري على المسرح (ينظر: 49).

بعد هذا القطع الخارجي تنهض أزمة التقيد متمثلة بإصرار (أدجار) على التمسك بهدفه وإعلانه بأنه يحب (سولارا) كأمراة، ولا يريد التعامل معها كجارية يقضي معها وطرا كما يفعل الآخرون:

((شارلي: ثلاث ليلات.. وأنت؟

ما الذي أقول يا أدجار.. هل جننت؟

هل تحبها..؟

أدجار: أحبها..

شارلي: (بخبث) كجارية..

أدجار: (بهدوء) كامرأة..)) (ص: 49)

تقطع أزمة التعقيد براوية حكاية يسردها الكابتن (مارك)، تعيد إلى الـــذهن تأكيد الوضعية الأساسية لهذه الحبكة، غير أن هذا التأكيد يعيق تدفق أزمة التعقيـــد ويوقف نموها (ينظر: 50 – 52)، لتتحرك هذه الأزمة وترتفع حدة توترها ثانيـــة وذلك أثناء حالة الهذيان التي تنتاب (أدجار)، حيث يخاطب الآخرين كالمســـحور (ينظر: 53 – 55)، لتدخل حركة الحبكة إلى أزمة الذروة، عندما يحدث تحـــول في حركة شخصية (أدجار)، وذلك عند مخاطبته صورة خيالية لـــ (سولارا):

((أدجار: أيتها المليكة المقدسة..

أتيت ضارعا إليك..

تحت جلال قدميك..

جفون عيني وسادة..

ووجنتي سجادة..)) (ص: 55)

وتستمر هذه الأزمة بالتدفق إلى أن تصل نقطة الذروة؛ التي تتفجـــر عنـــدما يصرخ (شارلي) قائلا:

((شارلي: الموت للساحرة اللعينة..

الموت للساحرة اللعينة..)) (ص: 56)

وبحلول نقطة الذروة؛ تكون حبكة (سولارا) قد استنفذت طاقاتها، وتوقفت حركتها، في بنية تعد أكثر تكاملا وأكثر حيوية من (حبكة التجار والعبيد) الـــتي سبقتها.

أما المشهد الثاني من الفصل الثاني فأنه يسجل نهوض حبكة ثالثة تتكامل بنيتها مع نهاية هذا المشهد؛ يميزها البحث بتسمية (حبكة العاصفة)، وهي تبدأ بتطابق تام بين الوضعيتين الأستهلالية والأساسية، ونقطة انطلاق تظهر مبكرة، ترد في مفتتح المشهد:

((العبد الأول: (مشيرا إلى السماء) السحب الضاحكة الحزينة

العبد الثاني: (محدقا في نفس الاتجاه(كذا!)) سوف تهب الريح)) (ص: 57)

لتدخل حركة الحبكة إلى أزمة تصعيد تأتي سريعة مع اشتداد الريح، ما يؤشر بوضوح سرعة تدفق خطوط الحركة المصاحب بإيقاع سريع متوتر:

((العبد الأول: ستملأ الريح كل الأشرعة..

ثم تشقها..

حتى تصير كالنبال..

وسوف تسقط الحبال..

مقطعة.. مقطعة..)) (ص: 58).

وعلى غرار الإيقاع السريع والمتدفق لأزمة التصعيد؛ فأن أزمة التعقيد تظهر هي الأخرى سريعة متدفقة من خلال ثلاث حركات مادية للفعل؛ تجري في الوقت نفسه تقريبا، الأولى تتمثل باشتداد الريح، والثانية باقتحام القراصنة للسجن الذي تقبع فيه (سولارا) ومحاولتهم الاعتداء عليها، والثالثة مراقبة الحراس للعبيد وتهديدهم بالقتل في حالة تقاعسهم في العمل على ظهر السفينة.(ينظر: 59 – 62).

وانسجاما مع سرعة الإيقاع وتدفق خطوط الحركة المستمر؛ فأن أزمة الذروة تنهض سريعا؛ وذلك بوصول العاصفة البحرية إلى السفينة وتأرجحها، وحدوث ثقب في أحد جوانبها، وسقوط أشخاص عديدين من سطح السفينة، وحدوث حالة من الفوضى والهرج على ظهر السفينة (ينظر: 62 – 64)، لتتفجر نقطة الذروة مع صرخة (شارلي) مناديا على (أدجار) فيرد الأخير بالنداء على (سولارا) (ينظر: 64).

ويلاحظ أن محاولة الاعتداء على (سولارا)، جاءت مقترنة بهبوب العاصفة وجنوح السفينة في عرض البحر، وغرق الكثير من التجار والعبيد، ونجاة القليل من العبيد وفرارهم من قبضة التجار، ما يعطي قيمة سامية لحركة شخصية (سولارا) ويحيلها إلى دلالة رمزية لا تخفى على المتلقي الفطن، ومن الناحية الفنية: فأن حركة الحبكة عند هذه النقطة تكون قد أحدثت تغييرا شاملا في المصائر، وأن الوضعية الأساسية، قد تم اختراقها وتمت أزاحتها كليا، لتحل محلها وضعية مغايرة، ما يوحي بنهاية مأساوية المظهر لهذه الحبكة:

((شارلي: والبؤساء السود؟

مارك: لن تبكيهم فالوقت فات..

نجا القليل منهم.. والنصف مات..

شارلي: النصف مات..؟
مارك: الريح والرعب وأمواج المحيط..
والمرض الفتاك والجوع وأحلام السقوط..
(...) (شارلي يبكي)
شارلي: يا للمسكين انتهوا...
مارك: (مندهشا) تبكي على أيهم؟
على الذين سقطوا..
أم الذين آثروا السقوط..
شارلي: أبكي لأن موت عبد واحد..
خسارة لي.. ليس لي وحدي..
لكل تاجر..
وكل أبيض مغامر..
وكل سيد مقامر..
أبكي على العبيد..
أبكي على القيود..)) (ص: 68 – 69).

ومن المفيد – هنا – التنويه إلى أن جميع أحداث الفصل الثاني تجري على ظهر السفينة التي تبحر وسط المحيط، ما يعني أن جميع أجواء تلك الأحداث تُشعر بالقلق والتوتر، وعليه يمكن القول أن هذا الفصل – بعموم مشاهده – حفل بالإيقاع السريع وتدفق الخطوط والتوتر المستمر.

يسجل المشهد الأول من الفصل الثلث بداية انطلاق الحبكة الرابعة لهذه المسرحية التي يسميها البحث (حبكة العرافة) تمييزاً؛ حيث تتطابق الوضعيتان الاستهلالية والأساسية تماما وتسيران معا (ينظر: 72 – 77)، وتظهر نقطة الانطلاق في وقت مبكر وعند مفتتح المشهد الأول:

((الفتاة: يا جدة.. يا جدة
العرافة: (من الداخل)
من يدعوني
الفتاة: ضيفان على بابك)) (ص: 72).

يوضح العرض التمهيدي لهذه الحبكة سلوك العرافة وأخلاقها من خلال موقف غير مألوف يتمثل بتوجيهها نصائح غريبة للنساء اللواتي يستنجدن بها؛ فهي تأمرهن بالاستكانة والاستسلام للسادة البيض، في الوقت الذي تطب فيه من العد (دينج) – وهو أحد الناجين من الغرق – أن يقاوم ويناضل فتحيي في داخله أملاً قد مات منذ زمن بعيد، ففي حين تقول لأحدى النساء:

((العرافة: يا بنتي هذا حق الأسياد علينا..

إن شاءوا شئنا

وأذا أمروا أذعنا

وتكون المرأة منا، غاسلة، ومربية..

(...)

ثور السيد مثل السيد مخدوم حتى القبر)) (ص: 75)

فأنها ترد على العبد (دينج) بغير ذلك:

((دينج:... يقول الكاهن أن الله لهذا يخلقنا

وأذا خلفناهم فسيحرقنا

العرافة: كذب الكاذب..

كذب الكاذب..

فالله بلا حاجب..

الله هو النهر الصاخب..

وهو الليل الغاضب..

(...)

الله هو الإيماءة والحركات)) (ص: 79)

ولا يخفى على المتلقي ما لهذه الكلمات من وقع يثر الحماس فيمن يقنط أو ييأس، ويفسر البحث هذا السلوك المتناقض أو غير المألوف على أنه يعود إلى طبيعة المسرحية الملحمية التي تجمع بين الأضداد من ناحية، والى حركة شخصية (العرافة) التي خاطبت النساء المستسلمات بما يلاءم استسلامهن، وخاطبت (دينج) بما يتلاءم مع عزمه على المقاومة، فهي تسخر من النسوة، في الوقت الذي تحاول فيه أعادة التوازن للرجال الذين لازالت ترى فيهم قدرة على إحداث التغيير، وربما يذكر هذا

السلوك المتناقض، بالسلوك الذي أتسمت به شخصية (أزدك) في مسرحية (دائرة الطباشير القوقازية) للألماني (برتولد بريخت).

يلي ذلك ظهور لأزمة التصعيد، يحدث عند لقاء(سولارا) بأخيها الأصغر (دينج)، حيث يتضمن اللقاء تقاطعا في الإرادات، ينجم عنه صراع نفسي بين الشخصيتين، فـ (سولارا) تشعر بالعار بعد أن دنسها البيض، وتدعوه لقتلها؛ و(دينج) يتمنى الموت لنفسه لأنه يبحث عمن يغسل عاره؛ لا من يغسل عار شقيقته (ينظر: 82 – 84)، وأزاء هذا الصراع النفسي – الذي يشتمل على أكثر من مستوى – فأن حركة الحبكة تقفز مباشرة إلى أزمة ذروة مباشرة دون المرور بأزمة التعقيد، وسرعان ما تتفجر نقطة الذروة عندما تبقى (سولارا) تدور حول نفسها صارخة:

((سولارا: ...

يا دينج.. يا دينج..

أقتلني أنت..

أقتلني أنت..)) (ص: 87).

تقطع الأزمة عند هذه النقطة فجأة بدخول (العرافة) وأمرها بترك (سولارا) لحال سبيلها، مما يعزز من موقفها أمام مجموعة العبيد؛ لذا فأنها تنتفض متحدية إياهم، ملقية تبعة ما حدث لها على القدر، إذ أنها حين استنجدت بهم، لم تجد منهم أذناً صاغية.

هذا اللوم والتوبيخ للعبيد، يُحدث حركة فعل عكسية، تؤشر تحولا في موقف العبيد تجاه (سولارا)(ينظر: 87 – 93). لتنتهي حركة (حبكة العرافة) بطلب العبيد الغفران من (سولارا) فيصلحون العلاقة معها بمباركة العرافة:

((الكورس: (المقصود كورس العبيد – الباحث)

أخطأنا يا سولارا

نحن المسئلون

هبينا غفرانك

غفرانك يا سولارا.

سولارا: يا أحبابي

العرافة: يا أبنائي.(ص: 93)

إن هذه الحبكة تكاد أن تكون أكثر الحبكات الأربع – التي جرى استعراضها – تكاملاً، فمع أنها قفزت من أزمة التصعيد إلى أزمة الذروة مباشرة؛ غير أنها واصلت نشاطها حتى حدوث الانفراج وحلول النهاية التصالحية بين أركان القطب الواحد، وبهذا أعادت النهاية؛ التوازن للوضعية الأساسية التي أختلت في وقت سابق.

عند بداية المشهد الثاني تنطلق الحبكة الخامسة لهذه المسرحية، التي أطلق البحث عليها تسمية (حبكة الثورة)، وهي تبدأ بوضعية استهلالية تتضمن معلومات تعريفية وتمهيدية جديدة تعرض جانبا من حياة تجار العبيد في جزيرة (تاهيتي) مشيرة إلى طبيعة العلاقات بينهم (ينظر: 94 – 100)، وتتداخل معها الوضعية الأساسية، وذلك مع دخول (الجنرال) إلى مجلس تجار العبيد وانشغاله باستعراض الخرائط أمامه، وتتكامل هذه الوضعية بظهور عبد بزي عسكري وسط مجلس يكتظ بالتجار والعسكريين البيض – وهو موقف غير مألوف لدى البيض – ما يشير إلى خرق واضح يثير حركة الشخصيات وحركة الفعل معا (ينظر: 97 – 100)، ويؤدي إلى ظهور نقطة الانطلاق سريعا وذلك عندما يتساءل (الجنرال)عن عبد يدعي (بوكمان) يعمل لدى التاجر (تروبان) – وهذا التاجر هو أحد المقربين إلى الجنرال – يشي به العسكري العبد الذي دخل مجلس التجار والعسكريين البيض:

((الجنرال: (لتروبان) هل بين عبيدك يا تروبان..

عبد يدعى بوكمان

(...)

تروبان: هل ثمة شيء حوله..

الجنرال: (للعبد الواشي) قل له..

العبد: (زائغ العينين) يتآمر..))(101)

عندها تدخل حركة الحبكة أزمة التصعيد وذلك مع غضب التاجر (تروبان) على العبد الواشي، مطالبا بمعاقبته، ولا تقطع هذه الأزمة إلا بعد أن يأمر (الجنرال) بسجن العبد الواشي نزولا عند رغبة التاجر (تروبان)(ينظر: 102 – 105).

يعقب ذلك مناجاة طويلة للعبد (بوكمان) تقدم معلومات عن حياته، وتداعيات خاصة به لا تقدم لحركة الحبكة شيئا، بل تسهم بإيقاف خطوط

حركتها، لكن هذه الخطوط تنهض فجأة لتدخل الحبكة أزمة الذروة عندما يقرر (بوكمان) في نهاية مناجاته إعلان الثورة على البيض:

((بوكمان: (...)

يا توربان.. العادل..

ماذا يسوى عدلك..

وأنا ظلك..

(...)

العدل الحق هو القدرة..

هو عدل الحرية..

العدل هو الثورة...

فلتشتعل الثورة..)) (ص: 113).

وترتفع أزمة الذروة بتدفق أفواج الزنوج من كل ناحية حاملين المشاعل، قارعين الطبول، هاتفين بشعار بوكمان ((العدل هو الثورة.. العدل هو الحرية)) (ص: 114)، لتتفجر نقطة الذروة حين تختلط أصوات أطلاق الرصاص بأصوات الشعارات والهتافات ويسقط قتلى من الجانبين، وتسدل الستار على هزيمة التجار والعسكريين البيض وسقوط الحاكم، وانتصار ثورة العبيد.

يُستدل من الاستعراض التحليلي لحبكة هذه المسرحية على أنها مسرحية ملحمية واضحة المعالم، كُثر فيها استخدام الوسائل الملحمية المتنوعة من رواية وسرد وجوقات وأقنعة وأغانٍ ومواقف غير مألوفة وقطع متكرر للأزمات، وحبكات خمس متجاورة تحتفظ كل منها ببناء مستقل، توحي حركة شخصية (سولارا) صلة الحبكات ببعضها؛ على وفق التراكم الذهني وليس البناء الهرمي، فضلا عن اعتماد المسرحية على حكاية تعود أحداثها إل القرن الثامن عشر؛ في محاولة لتغريب الموضوع عن متلقيه، وقد كتبت المسرحية بلغة شعرية في سعي لجعلها كلية الأهداف تنسجم مع ملحمية الأحداث؛ لذا فأن المسرحية تتبع نمط (الحبكات المتجاورة) في تنظيم بناء حبكتها، وما يؤكد كلية أهداف المسرحية أن حركة فكرها جاءت كلية المعاني التي توزعت محاورها على عدة حركات جزئية، يظهر كل جزء منها في أحدى الحبكات الخمس، فحركة الفكرة الأساس تدور حول (الصراع العنصري)، وتتوزع على المحاور الآتية:

أ- المحور الأول يدور حول إذلال العبيد وقهر أرادهم وهو ما يتضح في حبكة (التجار والعبيد).

ب- المحور الثاني يدور حول صراع العبيد فيما بينهم؛ بسبب وجود البيض بينهم محاولين تمزيق وحدهم، وهو ما يتضح في حبكة (سولارا).

ج- المحور الثالث يدور حول انتصار الطبيعة وانحيازها للعبيد المقهورين، وهو ما يتضح في حبكة (العاصفة).

د- المحور الرابع يدور حول الثورة ضد الظلم، وهو ما تركز عليه حركة حبكة (الثورة).

أما حركة الفعل فأنها أنبنت على وفق مبدأ التراكم الذهني، وليس على مبدأ النمو المتصاعد، فهي كثيرا ما كانت تتوقف أو تقطع بالأغاني والسرد وغيرها من الوسائل.

في حين تمحورت حركة الشخصيات حول حركة شخصية (سولارا) التي أخذت وظيفة صلة الوصل بين الحبكات الخمس المتجاورة، وقد منحتها الحركة العامة للمسرحية مساحة واسعة، غير أن حركة هذه الشخصية في أغلبها كانت خاملة؛ إلا في موضعين: الأول في المناجيات الفردية للشخصية؛ حيث لوحظ تدفق الانفعالات النفسية فيها، ما شكل نشاطا داخليا فاعلا في حركة الشخصية، والثاني في بعض الصدامات التي حدثت بين هذه الشخصية وبين العبيد الآخرين، وبخاصة اصطدامها بحركة شخصية (دينج)، ونظرا لما احتلته حركة شخصية (سولارا) من مساحة في حركة المسرحية العامة، فأن البحث يرى فيها ترميزا لقارة أفريقيا التي أغتصبها المستعمر الأبيض، غير أنها استطاعت بتكاتف الأفارقة التخلص من هذا المستعمر، والتحرر منه.

من جهة أخرى يمكن تأشير وجود اعتناء ملحوظ بحركة شخصيات التجار البيض، ما جعل بعض الشخصيات تتميز بخصائصها مثال ذلك شخصيات (شارلي وأدجار ومارك)، كما يمكن الإشارة إلى حركة شخصيات (العرافة وديـنج وبوكمان) لما لعبته هذه الشخصيات من دور في تنمية سيرورة الحبكة وبناءها.

أما ما يتعلق بحركة الزمن، فلم يلحظ في حبكات هذه المسرحية ما يؤشر وجود فعالية لهذه الحركة؛ بل أن بالإمكان الإيحاء بها من خلال امتداد حركة

الفعل، وانتقال أحداثها في أماكن متعددة متباعدة، وعلى العموم فأن حركة الزمن تقترب من السمة اللايهامية لاعتمادها على مستويين، الأول يمثل المستوى التاريخي للأحداث والمستوى الثاني هو زمن التلقي الحاضر.

على أن هذه المسرحية، بالرغم مما حفلت من أحداث كثيرة ونشاط ملحوظ لخطوط حركة الحبكة، وكثرة النقاط الساخنة فيها؛ إلا أنها لم تخلو من استطرادات فائضة عن الحاجة عرقلت نمو الحبكات الخمس، و لم تنفعها بشيء؛ من ذلك ما ورد على الصفحات (38 – 39، 110 – 117)، وهو فائض يعد قليلا جدا نسبة إلى حجم نص المسرحية، الذي بلغ عدد صفحاته ما مجموعه (106) صفحة، وبحساب عدد صفحات ما هو فائض نسبة إلى مجموع صفحات النص؛ فأن نسبة الفائض تبلغ ما يقارب 5% فقط.

2- مسرحية (إيزيس) – توفيق الحكيم – مصر[68]

أن الانطباع الأولي الذي توحيه هذه المسرحية؛ هو أنها مسرحية رومانسية تعتمد موضوعا تاريخيا تتخلله بعض المغامرات والمؤامرات؛ غير أن حركة حبكة هذه المسرحية توحي بمقاربة بينة مع نمط الحبكات المتجاورة ومقاربة بنية المسرحية مع بنية المسرحية الملحمية، وهذا ما جعل البحث يفضل تصنيف حبكتها ضمن نمط (الحبكات المتجاورة).

والمسرحية تتكون من فصول ثلاثة، يشتمل أولها على مناظر أربعة ويمتد بين (ص: 11 – 71) ويشتمل ثانيها على منظرين ويمتد بين (ص: 73 – 123)، في حين يشتمل فصلها الثالث على ثلاثة مناظر ويمتد بين(127 – 140). وباستعراض لفصلها الأول، يجد البحث أن المنظر الأول تضمن تقديما للوضعية الأستهلالية أمتد إلى أكثر من نصف المنظر(ينظر: 13– 24)، حيث أشتمل معلومات عن شخصية (توت) يوحي الاستطراد في حركتها بأنها ستكون من الشخصيات المهمة في المسرحية (ينظر: 14)، كما أشتمل المنظر تعريفا بشخصية (شيخ البلد)؛ يأتي عن طريق حركة الفعل، ويعطي انطباعا يوحي بدهاء الشخصية ومكرها، وبأن حركة هذه الشخصية سيكون لها شأن مهم– أيضا – في حركة الحبكة بخاصة والمسرحية بعامة (ينظر: 16 – 19).

وفي محاولة من المؤلف لإضفاء جو أسطوري على حركة الأحداث، فأن المنظر يحتوي على مشهد تظهر فيه مجموعة من العقارب، سرعان ما تختفي، ولا تعود إلى الظهور ثانية طيلة حركة المسرحية، ما يجعل ظهورها غير مؤثر على حركة الحبكة، وذلك لعدم وضوح أي علاقة لحركتها بخطوط الحركة بشكل عام، ما يجعل البحث يعدها مجرد استطراد جانبي لا يمت بصلة واضحة بحركة الحبكة (ينظر: 19 – 20).

يعقب ذلك حركة لشخصيتي (توت ومسطاط)، يتم فيها شرح للوضعية الأساسية التي تبدأ بالتشكل أبتداءً من هذه النقطة (ينظر: 22)، ثم إيحاء مبكر بعقدة المسرحية:

((مسطاط: (...) لكن الأمر الذي لا ينكر أيضا، هو أنه – يقصد أوزيريس – ترك شؤون الحكم إلى شقيق داهية ماكر – يقصد طيفون – يعمل ليصطنع الأنصار ويستميل أشياخ البلد ويتركهم ينهبون الشعب)) (ص: 23).

وتتكامل الوضعية الأساسية عندما تعلن امرأة – تخفي وجهها وراء نقاب أسود – عن فقدان زوجها:

((المرأة: توت.. أنجدني!

توت: تكلمي وأسرعي! ماذا خطف منك؟ ماذا فقدت؟

المرأة: زوجي

توت: ماذا تقولين؟ زوجك؟

المرأة: وأي زوج لو علمتم؟... أتدري يا توت من هو الرجل الذي جئت من أجله؟

توت: من هو؟

المرأة: أوزيريس

(...)

توت: أوزيريس الملك

المرأة: (تخلع نقابها) نعم زوجي

توت: إيزيس!!)) (ص: 24 – 25).

أما نقطة الانطلاق فأنها تظهر عندما تقرر (إيزيس) البحث بنفسها عن زوجها المختفي:

((توت: تريدين أن تبحثي عن زوجك بنفسك؟

إيزيس: هذا واجبـــي)) (ص: 27).

بعد هذه النقطة تبدأ ملامح أزمة التصعيد بالظهور من خلال عدة مواقـــف، أولها: التلميح باتهام (طيفون) بتدبير مؤامرة اختطاف الملك(أوزيريس):

((مسطاط:(...) بماذا يهمس لك قلبك الآن..

إيزيس:(كالمخاطبة نفسها) أنه في كرب...

مسطاط: هل يهمس لك قلبك أيضا بأن أحدا أراده بسوء؟

إيزيس: لست أتهم أحداً... ولكن طيفون.. وهذا لم يعد بالسر الخـــافي..)) (ص: 30).

وثاني هذه المواقف التنبؤ بما سيحدث في قابل الأيام:

((توت: (...) إن الأمر سيصل إلى اتهام طيفون، وسيسفر عن نـــزاع علـــى الحكم بين شقيقين.. وسنجد أنفسنا بذلك قد جررنـــا إلى صـــميم السياســـة)) (ص: 31)

وثالث المواقف تلك العقبة التي واجهت (إيزيس) وتمثلت بـــرفض (تـــوت) مساعدتها (ينظر: 32).

وعلى عموم هذا المنظر يلاحظ أن حركة الحبكـــة قطعـــت شـــوطا كـــبيرا فاشتملت وضعية استهلالية ووضعية أساسية ونقطة انطلاق مع بداية لأزمة تصعيد، فضلا عن اشتمالها لمشهد فائض هو مشهد (مجموعة العقارب). وبانطلاق المنظـــر الثاني تكون حركة الحبكة قد دخلت في تطور ملحوظ التصعيد سببه نشاط لحركة الفعل وحركة الشخصيات، ويتمثل ذلك بإقدام (طيفون وشيخ البلد) على رمـــي صندوق يحتوي جسد (أوزيريس) في نهر النيل، في جوٍ يوحي بوجـــود خديعـــة، ويذكر بمسرحيات الدسيسة والتآمر، حيث يدخل، أشخاص يحملون صندوقا كبيرا ويختفون في دغل الغاب والبردي، في منطقة مهجورة على شاطئ النيل، يخيم عليها الظلام وهمس خافت يجري بين الأشخاص:

((طيفون:(...) نحن نريد أن يسير كل شيء سيرا طبيعيا..

شيخ البلد: ما من شك أن الأمر طبيعي... أليس من الطبيعي لرجل مشغول، يصنع ساقية أن يكون على حافة النيل؟.. فإذا دهمه الظلام أليس من الطبيعي تـــزل

قدمه؟.. وإذا زلت قدمه أليس من الطبيعي أن يجرفه التيار؟ وإذا جرفه التيار أليس من الطبيعي أن يختفي عن الوجود؟

طيفون: هذا ما ينبغي أن ينشر ويذاع في البلد منذ الغد)) (ص: 36 – 37)

وخلال أزمة التصعيد هذه تظهر بعض التنبؤات كاشفة عن بعض الدوافع، وهو ما يهيأ لأزمة التعقيد القادمة:

((طيفون: ولكنها صلبة كالصخر (يقصد إيزيس) ستبحث عن زوجها في كل ركن.. وستطرق كل باب.. وستسأل كل حي، أنها ستثير المتاعب)) (ص: 38).

كما تتضح في هذا المنظر مبررات الجريمة، والتي تتبين من خلال حركة شخصية (طيفون) الداخلية؛ بعد أن يلقي أخاه في النيل:

((طيفون: إلى الأبدية يا أوزيريس!... يا شقيقي العزيز... في قلبي حزن من أجلك ولكن الملك

لمن يعرف كيف يناله.. فأغفر لي..)) (ص: 39)

وتتطور أزمة التصعيد مرة أخرى؛ بسبب تصادف وجود غلامين- من قرية مجاورة – شاهدا الجريمة، وتعرف أحدهما على (شيخ البلد)، وهذا الكشف ينشط من حركة الفعل، ويشكل نذيراً بفضح الجريمة، ذلك لإصرار أحد الغلامين على متابعة الصندوق لمعرفة سره؛ ملقيا بنفسه في الماء لمتابعة مسيرة الصندوق(ينظر: 40 – 43)، وتأسيسا على ما تقدم فأن هذا المنظر يشهد نشاطا ملحوظا لحركات الفعل والشخصيات والزمن معا، ما يعني تدفقا مستمرا لحركة الحبكة العامة.

وبحلول المنظر الثالث فأن حركة الزمن تشير إلى مرور يوم على اعتلاء (طيفون) عرش البلاد، وتشير حركة الفعل إلى تحول شخصية (طيفون) من متآمر إلى ملك، وتقديمه الإغراءات للفلاحين لكسب ثقتهم، كما يتبين بأن (شيخ البلد) يلعب دور المخطط والمنفذ لمؤامرات سيده الجديد(طيفون) (ينظر: 45 – 46)، فهو يعلن على الملأ تحذيرا من ساحرة مجنونة، تجوب القرى مدعية فقدان زوجها، وهو يقصد (إيزيس)، ويعد هذا التحذير أهم عقبة يضعها (شيخ البلد) أما الهدف الذي تسعى إليه (إيزيس)، ويعد أشارة مهمة عن بدء حركة الحبكة بالدخول إلى أزمة التعقيد (ينظر: 46)، وما يصعد من توتر أزمة التعقيد هذه؛ ظهور (إيزيس) في القرية التي يتم إعلان التحذير فيها، ما يضيف عقبة جديدة أمامها:

((القروية: (...) أخرجي من هذه القرية أيتها المرأة)) (ص: 50)

غير أن تمسك (إيزيس) بهدفها، وتعاطف بعض القرويين معها، يقوي من حركة شخصيتها ويجعلها أكثر تصميما على تحقيق هدفها:

((إيزيس: لن يقر لي قرار حتى أعثر على زوجي

القروي الأول: أهو لم يمت كما قيل؟

إيزيس: إنه حي!

القروية: حي؟

إيزيس: في مكان ما.. ولو وجدت منكم معاونة لاكتشفت مكانه)) (ص: 54)

وتزداد أزمة التعقيد تصاعداً؛ بدخول (الغلام الثاني) مخبرا عن غرق رفيقه في النيل إثر لحاقه بصندوق مجهول، وهذا ما يقلب موقف القرويين رأساً على عقب باتجاه (إيزيس):

((القروية:(تنظر إلى إيزيس) أنها هي.. حل النحس بحلولها.. صدق شيخ البلد، أنها هي.. هي المشؤومة.. جرت علينا النحس

النساء: (صائحات) أطردوها.. أطردوها)) (ص: 57).

عند هذا الموقف ينتهي المنظر الثالث بدخول أزمة التعقيد نقطة حرجة تنذر بقرب حلول أزمة الذروة.

يكشف المنظر الرابع عن تحالف الغلام الثاني مع(إيزيس) مقدما لها معلومات تفصيلية عن حجم الصندوق المجهول وشكله، مبينا بأنه كان صندوقا متينا وثمينا، يتناسب حجمه مع حجم رجل مديد القامة؛ مؤكدا بأن (شيخ البلد) كان من بين الذين ألقوا الصندوق في النيل، وأن تيار الماء حمل الصندوق باتجاه الشمال.

وعلى الرغم مما يقدمه هذا المنظر من معلومات كاشفة مهمة، غير أن حدة التوتر تقل فيه بصورة ملحوظة، ذلك لأن ظهور (إيزيس) في القرية نفسها التي أعلن فيها التحذير، وتزامن ذلك الإعلان؛ مع تواجد أحد الغلامين الذين شاهدا حادثة رمي الصندوق، وظهور(الملاح) الذي يعتزم مساعدة (إيزيس) والإبحار معها، بحثا عن الصندوق، بعد أخباره إياه عن سماعه لبحارة يتحدثون عن مشاهدتهم لصندوق متجها شمالا؛ كل تلك الأحداث تزامنت هنا بمحض الصدفة البحتة، و لم تترتب على وفق أسباب أو مبررات:

((الملاح: قابلنا مركبا متجها إلى الشمال كان ملاحوه يتحدثون عن صندوق كبير وجدوه عائما

.. كاد يصدمهم فأخرجوه (...) خرج هذا المركب إلى البحر الكبير ميماً شطر ببلوس

إيزيس: ببلوس؟

الملاح: نعم.. مملكة ببلوس)) (ص: 69 – 70).

وبختام هذا الموقف ينتهي الفصل الأول، الذي يرى البحث أنه شهد حركة نشطة في كل خطوط الحركة في مناظره الثلاث الأولى؛ غير أن تدفق تلك الخطوط توقف أو كاد؛ في المنظر الرابع الذي أستغرق بترتيب أركان الوضعية الأساسية بما يتلاءم والمتغيرات التي أحدثتها الكشوفات المتتالية عن ماهية الصندوق والتي جاءت في أغلبها في عدد من الصدف المتتالية، ما أحدث بالتالي خفضا ملحوظا لحدة التوتر الدرامي.

ومع بداية الفصل الثاني تلحظ إنتقالة مفاجئة في المنظر الأول إلى أسوار مملكة (ببلوس)، وقفزة زمنية تشكل ثغرة في حركة الحبكة حاولت ردمها العبارة الأولى التي يُستهل بها المنظر:

((الحارس الأول: إذا جاءت هذه المرأة، مرة أخرى تريد الدخول فأني سأطعنها برمحي)) (ص: 73).

ومع ما تثيره هذه البداية من تساؤلات كثيرة، إلا أنها تفيد بأن حركة الفعل بدأت تعيد نفسها للنهوض والتصعيد من جديد، فحركة شخصية (الحارس الأول) وقرارها الحاد يرفع حركة الحبكة إلى أزمة تصعيد، لكنه لا يعيدها إلى أزمة التعقيد التي توقفت عندها حركة الحبكة في الفصل الأول، وذلك يعني نكوصا في حركة الحبكة العامة.

يعقب ذلك أول ظهور لشخصية (أوزيريس) – وهي الشخصية المحورية التي تدور حولها أحداث المسرحية – إذ يلتقي مع زوجته (إيزيس) في مشهد رومانسي مؤثر، علما بأن هذا المشهد والمشهد الذي يليه – وهو مشهد لقاء (أوزيريس وإيزيس بملك ببلوس)– هما المشهدان الوحيدان اللذان تظهر فيهما شخصية (أوزيريس) (ينظر: 83 – 103)، ويتضمن المشهدان ما يأتي:

1- حركة زمن ضاغطة ترتد إلى الماضي؛ يجري فيها استعراض للحياة الماضية التي عاشها الزوجان(إيزيس وأوزيريس)، عدما فرقت بينهما مؤامرة (طيفون)، وهو ارتداد يؤدي إلى توقف خطوط الحركة الحاضرة (ينظر: 85 – 90).

2- إنتقالة إلى الزمن الحاضر يفترض أنها تجري بموازاة حركة الزوجين في لقائهما الرومانسي، وفيها تتدفق خطوط الحركة مسجلة انطباعات (الحارسين الأول والثاني) عن لقاء الزوجين الحبيبين (ينظر: 90 – 91)، ثم عودة لحركة الزوجين وهما يستعرضان ذكريات الماضي، وهذا يعني عودة بالزمن إلى الماضي مرة أخرى(ينظر: 91 – 93).

3- بداية التلويح بنهاية هذه الحبكة تأتي خلال لقاء (إيزيس) بزوجها (أوزيريس):

((إيزيس: يجب أن نركز تفكيرنا الآن في شيء واحد..

أوزيريس: ما هو؟

إيزيس: العودة إلى الوطن)) (ص: 93)

4- ظهور الملك (ببلوس) ولقائه الزوجين (إيزيس وأوزيريس) مصادفة، وإعلان (إيزيس) عن رغبتها وزوجها العودة إلى وطنهما، وما يقابل هذه الرغبة من رفض ملك (ببلوس) هذا الأمر، لأنه خبر (أوزيريس) وأنتفع هو ومملكته وشعبه من قدراته العلمية، يعيد حركة الحبكة إلى أزمة التعقيد؛ التي تخلت عنها حركة الحبكة في وقت سابق، فضلا عن أن هذا التعقيد جاء على إثر حركة شخصية هي خارج دائرة الصراع في هذه الحبكة:

((الملك:... أتعرفين ما تطلبين ألي أيتها السيدة؟... أترين هذا القصر؟.. أنت تريدين مني أن أنتزع العمود الضخم الذي يقيم سقفه ويدعم أركانه..)) (ص: 96).

إلا أن هذا التعقيد سرعان ما ينتهي بعد أن يعرف الملك (ببلوس) حقيقة (أوزيريس) التي لم تكن معروفة لديه:

((إيزيس: ... سنبوح لك بسر أيها الملك الكريم..

الملك: وأنا له حافظ أمين.

إيزيس: زوجي هو: أوزيريس.

الملك: (مأخوذ في الدهشة) أوزيريس... ملك بلاد مصر...

إيزيس: نعم، وأنا زوجته إيزيس)) (ص: 100)

يغير هذا الكشف موقف الملك الذي يعطي موافقته على مغادرة الزوجين إلى بلدهما، وتكون هذه الموافقة أشارة إلى نقطة الحل في هذه الحبكة، التي تتناسب مع هدف (إيزيس)، وتنسجم بشكل تام مع نقطة انطلاقها (ينظر: 97-102، وتراجع ص: 27)، إذ بحلول هذه النقطة تبدو خطوط حركة الحبكة قد استنـــزفت طاقاتها في أزمة تصعيد طويلة جدا، أعقبتها عدة تعقيدات، لذا يكون من الطبيعـــي - أزاء ذلك - أن تميل خطوط الحركة إلى السكون أو التوقف؛ بعد نقطة نهاية سعيدة.

غير أن عرضا تمهيدا جديدا ووضعية أساسية جديدة تبدأ بالتشكل مع بداية المنظر الثاني من الفصل الثاني؛ حيث تعود شخصيتا (توت ومسطاط) إلى مسرح الأحداث ليلخصا - من خلال السرد - ما حدث بعد ثلاث سنوات من عـــودة (إيزيس وأوزيريس) إلى وطنهما، وكيف أنهما عاشا متخفيين مع الفلاحـــين في قرية نائية وأنجبا طفلا أسمياه (حوريس)، وكيف أن (أوزيريس) بخدماته الجليلـــة لهم أصبح شخصا محبوبا لديهم مع عدم معرفتهم بحقيقته، وأنهم أطلقـــوا عليـــه تسمية (الرجل الأخضر) تحببا وإعجابا وتقديرا لخدماته، أما شخصـــيتي (تـــوت ومسطاط) فأنهما تأخذان دور الراوي في هذه الحبكة الجديـــدة (ينظـــر: 105-110)، ويشكل لقاء (مسطاط وإيزيس) الذي يعقب التمهيـــد الســـابق تمهيـــدا لانطلاق حبكة ثانية:

((مسطاط: إن هذه الحياة الهادئة لم تكتب لمثلكم.. إن عرشكم يجلس عليـــه (طيفون)... وكلنا

يعرف بأي الطرق وصل إليه)) (ص: 110).

ولكن قبل أن يتم تشكيل أركان الوضعية الأساسية الجديـــدة يـــتم خرقهـــا بسماع أصوات بعيدة على الشاطئ الأخر، بمرور قوارب غريبة تتجه جنوبا، وهذا ما يحدث تصعيدا في التوتر؛ بخاصة بعد القلق والاضطراب الذي أنتاب (إيـــزيس) وتبين ذلك في موضعين، الأول عند تخاطب(توت) قائلة:

((إيزيس: كان ينبغي أن يعود منذ قليل (تقصد زوجها) (...) لســـت أدري ما الذي أخره اليوم... أشعر داخل نفسي بقلق لغيبته..)) (ص: 112)

والثاني عندما تحدث نفسها بعد رؤيتها للقوارب الغريبة العابرة باتجاه الجنوب:

((إيزيس: (...) نفسي منقبضة منذ الصباح... قلبي يحدثني... (ص: 114).

ويلاحظ في الموقفين السابقين عدم قدرة (إيزيس) على أكمال حديثها، وأن هناك ما هو مسكوت عنه؛ لا تستطيع التصريح به، ما يعني تعرض حركة الشخصية الداخلية إلى ضغط نفسي كبير يؤثر على حركتها الخارجية، غير أن هذا القلق يختفي تماما؛ وتختفي معه حركة شخصية (إيزيس) رغم حضورها المادي، بعد أن يستغرق المشهد في جدل فكري طويل بين (مسطاط وتوت)، وكان الأحرى أن تكون حركة (إيزيس) هي الحركة الفاعلة في المشهد؛ لأن الجدل الفكري الطويل كان يدور حول زوجها وفهمه للحكم، أو أن يعمل المؤلف على أخراجها من المشهد لأي سبب كان، ولكن بما أنها موجودة و لم تكن لها أي فاعلية في المشهد، فأن البحث يعد وجودها فائضا ولا مبرر له بخاصة بعد أن أعلنت مخاوفها من تأخر زوجها بالعودة، ولو تمعن الدارس في المشهد الذي جرى فيه الجدل الفكري بين (توت ومسطاط)؛ فأنه سيلحظ بأنه لم يكن أكثر من استطراد خارجي يبين وجهات نظر فكرية في مسألة الحكم بشكل عام، وهو يخلو من حركة للفعل والشخصيات والزمن، ما يجعل البحث يميل إلى عده فائضا عن الحاجة ولا يؤثر رفعه على مسيرة حركة الحبكة العامة (ينظر: 115 – 120).

غير أن التصعيد يعود ثانية بعد وصول الفلاحين إلى كوخ (إيزيس) مصرحين لها بأن رجالا غرباء تمكنوا من خطف زوجها واضعين إياه في أحد قواربهم، ماضين به جنوبا، وهذا ما يجعل حركة الحبكة تقفز إلى أزمة الذروة مباشرة دون المرور بأزمة تعقيد:

((إيزيس: تكلم.. ماذا فعلوا به؟

الفلاح: (وهو مطرق) قتلوه

إيزيس: (هامسة من غير وعي) قتلوه؟

الفلاحات: (...) قتلوه... ذبحوه

إيزيس:(من غير وعي) ذبحوه

الفلاح: أمام أعيننا.. بخناجرهم..

الفلاحات: (نائحات) وقطعوه..

الفلاح: نعم قطعوه أرباً أربا.. ووضعوا كل عضو من أعضائه في كـــيس.. وحملوا الأكياس إلى قواربهم ثم مضوا إلى الجنوب...(...)

إيزيس: (تصرخ) زوجي.. زوجي.(ص: 122 – 123).

وعلى وفق ما تقدم فأن المنظر الثاني من الفصل الثاني، شكل لوحده حبكـــة ثانية ارتبطت ارتباطا خيطيا بالحبكة الأولى، ويلاحظ أن هذه الحبكـــة تضـــمنت وضعية استهلالية وأساسية متطابقتين، ونقطة انطلاق مستقلة وأزمة تصعيد واضحة تقفز فيها حركة الحبكة إلى أزمة ذروة مباشرة ثم نقطة ذروة تصاحب الكشف عن مقتل (أوزيريس) يعقبها حل يتضمن شرحا تفصيليا للفاجعة يحول نهاية هذه الحبكة من نهاية مأساوية إلى نهاية ميلودرامية.

ومع بداية المنظر الأول من الفصل الثالث تنطلق حبكة ثالثة تبدأ بالتشكل من معلومات تمهيدية جديدة؛ تتضمن قفزة في حركة الزمن تشير إلى مـــرور خمســـة عشرة سنة بعد مقتل (أوزيريس)، وتتضمن تحولا مفاجئا في موقف (شيخ البلـــد) من فريق (طيفون) إلى فريق (إيزيس) الذي ينتظم في خدمتها:

((إيزيس: (...) لو لم أكن على ثقة أنك ستخدمنا، لما اتصـــلت بـــك.. أن مصالحك لم تعد مرتبطة

بطيفون)) (ص: 128).

ومن الواضح أن هذا التحول لا يعد انقلابا في حركة شخصية (شيخ البلد)؛ بقدر ما هو تحول شكلي ينسجم مع طبيعة حركة هذه الشخصية التي تعمل علـــى وفق ما تمليه مصالحها الذاتية.

وعلى العموم فأن هذا المنظر يكشف عن ترتيب لوضعية أساســـية جديـــدة تؤشر ظهور حركة لشخصية جديدة هي حركة شخصية (حوريس) التي تشـــكل قطبا رئيسيا في الحبكة الثالثة (ينظر: 127 – 131)، كما تفصح الوضعية الجديـــدة عن هدف جديد أخر تسعى الشخصيات إلى تحقيقه في المرحلة القادمة:

((إيزيس: أبني حوريس يصر على أن يثأر لدم أبيه ويريد أن ينازله طيفون بالرمح (...)

شيخ البلد: أتركي لي الأمر أذن أتدبره وأضع الخطط.. لقـــد حـــذقنا هـــذه الأمور)). (ص: 130).

أما نقطة انطلاق الحبكة الثالثة فأنها تظهر؛ عندما يعتزم الفريق الذي تقـــوده (إيزيس) بدأ المواجهة مع طيفون:

((شيخ البلد:(...) أني ذاهب، لأبدأ العمل في الحال.. وسأعود إليك بتفصيل ما ينبغي)) (ص: 131 – 132).

تعقب هذه الانطلاقة النشطة صراعات جانبية تحدث داخل بيـــت الفريـــق الواحد بخاصة تلك التي تحدث بين (مسطاط وتوت) من جهة و(إيزيس)من جهـــة ثانية بسبب تحالف الأخيرة مع (شيخ البلد)، وكذلك بسبب طريقـــة (حـــوريس) للوصول إلى الحكم، وتتصاعد هذه الصراعات الجانبية لتشكل أزمة تصعيد ثانويـــة تنتهي بأزمة تعقيد ثانوية على إثر خروج (مسطاط) من فريق (إيزيس)؛ بعد إعلانه عن معارضته للوسائل التي تستخدمها (إيزيس) بتأييد من (تـــوت) للوصـــول إلى الهدف الذي يسعى الجميع إلى تحقيقه.(ينظر: 133 – 140).

وبحلول المنظر الثني فأن حركة الحبك الثالثة تقفز إلى أزمة الذروة، على اثـــر قرار (حوريس) اقتحام قصر (طيفون)، ومواجهته مباشرة، وما يزيد مـــن حـــدة التوتر خشية فريق (إيزيس) من انقلاب (شيخ البلد) واحتمال خيانته في أي لحظة:

((إيزيس: أذا كان يخدعني فقد خسرنا كل شيء (...) وإذا كان في خفـــي أمره مقيما على أخلاصه لطيفون وكشف له سرنا فقد هلكنا...

توت: مهما يكن من أمر، فلم يبق أمامنا ألا المخـــاطرة، لقـــد فـــات أوان التردد.. والرجوع إلى الوراء

إيزيس: نعم لم يبقَ ألا الأقدام)) (ص: 142).

وتزيد حركة الفعل المتدفقة من حدة توتر أزمة الذروة عندما يظهر (حوريس) حاملا رمحه قاطعاً الطريق إلى القصر، لتصل الأزمة أقصاها عندما تحدث المواجهـــة المباشرة بين(حوريس) وعمه (طيفون)، حيث تجري حركة فعل محتدمة في جانبيها الخارجي والداخلي (الحركي والنفسي)، وخلال هذه المواجهة فأن حركة الحبكـــة بكل خطوطها قد تدفقا كبيرا مطلقة أقصى طاقاتها، لتحل نقطة الذروة مصـــحوبة مع لحظة تعرف تكشف عن حقيقة هذا الذي تجرأ على مواجهة (طيفون) الـــذي يخشى مواجهته الجميع، وتعد نقطة الذروة هذه من النقاط الساخنة جـــدا لأنهـــا تشهد تطابق ثلاث لحظات على بعضها في موضع واحد، ما يجعل حركة الحبكـــة

تصل أقصى حالات الترقب والتوتر، واللحظات هي (نقطة الذروة + لحظة التعرف + لحظة الكشف):

((طيفون: (بعد أن أحس صلابة خصمه) من أنت؟

حوريس: أقول لك من أنا.. ليستيقظ ضميرك لحظة قبل أن تمـــوت.. أنـــا حوريس

طيفون: حوريس؟

حوريس: حوريس المنتقم لأبيه.

طيفون: ومن هو أبوك؟

حوريس: أخوك الذي اغتصبت ملكه..)) (ص: 146)

غير أن الصراع الحركي بين الاثنين ينتهي بالإطاحة بـــ (حوريس)، وتمكـــن (طيفون) منه، وتهيؤه لطعن (حوريس) الطعنة القاتلة، ألا أن تدخل(شيخ البلد) في اللحظة الأخيرة واقتراحه تقديم (حوريس) لمحاكمة علنية أمـــام الشـــعب، يمنـــع (طيفون) من قتل (حوريس)، ذلك لأنه رأى في مقترح (شيخ البلد) مـــا يكســـبه تأييداً شعبياً هو في أمس الحاجة إليه (ينظر: 147 – 149).

أن تدخل(شيخ البلد) وما تبعه من عدول (طيفون) عن قتل غريمه، خفف من حدة التوتر وأعطى لحركة الحبكة أمكانية التوسع، بعد أن استنـــــزفت خطـــوط حركتها لمعظم طاقاتها في أزمة ذروة محتدمة جدا من الناحيتين الحركية والنفسية.

تستغرق المحاكمة العلنية المنظر الثالث من الفصل الثالث بأكمله تقريبا، وفيها تتخذ خطوط الحركة مسارا بطيئا، مؤدية إلى إصابة حركة الحبكة العامة بالتراخي والترهل لأسباب ثلاثة، الأول: هو السجال الكلامي بين (طيفون وحوريس) حول ما جرى بينهما من مواجهة وهي أمور تم كشفها ومعرفـــة مبرراتهـــا في مراحـــل سابقة، والثاني: هو ظهور قوة جديدة تنبري لقيادة الصراع ضد (طيفـــون)، مـــا يؤدي إلى ظهور خلافات ثانوية تؤدي إلى امتدادات خارجية تضعف مـــن تـــدفق حركة الخطوط الأساسية للحبكة، أما السبب الثالث فيتمثل بظهور أهداف جديدة لحركة الشخصيات هي غير أهدافها السابقة، حيث أصبحت مشكلة المســـرحية في هذه المرحلة هي أثبات بنوة (حوريس) لـــ (أوزيريس) بأدلة قاطعـــة، ومناقشـــة أحقيته في رفع السلاح بوجه الملك (طيفون).

وبعد سجالات كلامية طويلة يحقق (طيفون) انتصارا أخرا على (حوريس)، بعد أن يعجز الأخير عن وصف شكل أبيه أمام الشعب (ينظر: 157)، وتستمر أدلة (طيفون) المنطقية تدفقا في مقابل محاججات (إيزيس)، التي انبرت لإنقاذ أبنها مما وقع فيه من حرج أمام الجميع؛ غير أن تلك المحاججات لم تكن أكثر من أخبار وصفية كانت تنهار بسرعة أمام أدلة وبراهين (طيفون) الحاسمة، ومما يزيد انكسار كفة (إيزيس)، ذلك الانهيار الذي يحدث في دفاعات (توت) أمام أدلة (طيفون) الدامغة، ما يزيد من رجحان كفة (طيفون) ويضاعف من انتصاره (ينظر: 155 – 166).

وبعد هذا الانتصار ومناداة الجميع – شعبا وحاشية – بالقصاص من المتآمرين على الحكم (إيزيس وحوريس وتوت) تبدو أن حركة الحبكة الثالثة اقتربت من نهايتها، و لم يعد هناك داعٍ لاستمرار خطوطها في التدفق:

((الحاشية: (تصيح) الموت للمفترين..

الشعب: نعم.. نعم.. الموت.. الموت..)) (ص: 167).

إلا أن تدخلا خارجيا– على طريقة الآله من الآلة – يحدث في مسار الحبكة يؤجل حلول النهاية مرة أخرى، ليمد حركة الحبكة ويوسعها من جديد، على إثر دخول مفاجئ لملك (ببلوس) بصحبة حاشيته وجيش مملكته، موقفا أمر تنفيذ حكم الشعب، مثبتا – عن طريق السرد – صحة بنوة (حوريس) وانتسابه إلى (أوزيريس)، موضحا بأن (أوزيريس) لم يمت بعد أن رماه (طيفون) في النيل، وأن (أوزيريس) عاش لسنوات عدة في قصره، مدللا على كلامه بعرضه للصندوق الذي وضع (طيفون) أخيه (أوزيريس) فيه ليتخلص منه، الأمر الذي يفاجئ به (طيفون) فيولي هاربا بإشارة من (شيخ البلد)، ويحاول (حوريس) اللحاق به؛ غير أن أمه تمنعه أن يلوث يده بدم عمه في موقف ميلودرامي تتنازل فيه (إيزيس) عن الهدف الذي سعت إلى تحقيقه طويلا وهو الانتقام من (طيفون) (ينظر: 168 – 171).

تأسيسا على كل ما تقدم من تحليل موسع لحبكة هذه المسرحية يتضح بأنها مسرحية تاريخية اعتمدت الأسطورة مصدرا لها، وكانت السمة المهيمنة في حركة حبكتها هي حركة الفكرة التي تميزت بالشمولية والأتساع وتوزعت على أجزاء متعددة وبنيت على صيغة التراكم الذهني، ففي البداية تبدو حركة الفكرة وكأنها

تدور حول وفاء الزوجة لزوجها، لتظهر حركة فكرة أخرى تهيمن على خطوط الحركة الأخرى تشير إلى فكرة تخليد العدل والعلم، بوصف (أوزيريس) عالما وحاكما عادلا في الوقت نفسه، ثم تتحول إلى فكرة هيمنة الشر على قوى الخير بالأدلة والبراهين الخادعة، وغيرها من الأفكار الثانوية المتعددة، وهو ما أثر بصورة مباشرة على حركة الفعل وحركة الشخصيات، وجعل بناء المسرحية يبدو مقاربا لبناء المسرحية الملحمية؛ فبالرغم من عدم ظهور سمات ملحمية واضحة، وعدم استخدام المؤلف لوسائل فنية خاصة بالمسرحية الملحمية؛ إلا أن البحث وجد أن سمات المسرحية الملحمية جاءت ضمنيا، إذ أن سعي المؤلف (توفيق الحكيم) في تحقيق مشروع ما أسماه (المسرح الذهني)؛ جعله يقترب في مسرحيته هذه من سمات المسرحية الملحمية، فعنصر (التأرخة) المستخدم في المسرحية الملحمية كان واضحا في هذه المسرحية من خلال الإسقاط التاريخي لأحداث المسرحية على الحاضر، وتكرار السرد والرواية أكثر من مرة ضمن السياق العام، ومفهوم الجوقة الذي كان يظهر بين الحين والأخر بدءً بجوقة الضفادع التي ظهرت في المنظر الأول من المسرحية مرورا بمجاميع النساء والقرويين وأنتهاءً بمجاميع الشعب التي برزت فاعليتها في الفصلين الثاني والثالث وفي أكثر من منظر، فضلا عما تضمنه إبعاد أحداث المسرحية عن حاضر التلقي من إيحاءٍ بمبدأ التغريب، جعل البناء الحبكي لهذه المسرحية يقترب من نمط الحبكات المتجاورة، إذ ضم هذا البناء ثلاث حبكات متجاورة، فضلا عن امتدادات خارجية عديدة لتلك الحبكات شكل بعضها حبكات مستقلة صغيرة. ومن ناحية أخرى فقد تعددت الوضعيات الاستهلالية والأساسية، وكان لكل حبكة من الحبكات تلك عرضها التمهيدي المختلف عن غيره، كما شهد البناء الحبكي العام قفزات واسعة في حركة الزمن، وقفزات من نوع أخر حدثت في بنية الحبكات كلٌ على حدة، فتارة يقفز العرض التمهيدي إلى أزمة تعقيد مباشرة دون المرور بأزمة تصعيد في حبكة ما، وتارة تقفز أزمة التصعيد إلى أزمة الذروة مباشرة دون المرور بأزمة التعقيد في حبكة أخرى. وعلى وفق تلك القفزات وما رافقها من توقفات فأن حركة الفعل لم تنبني على وفق مبدأ البناء التطوري، بل أنبنت على وفق التراكم الذهني الذي تسجله حركات الأفعال المتعددة.

ومن الملفت للانتباه أن حركة الشخصيات في هذه المسرحية كانت تتغير سريعا تبعا لتغير أهدافها، و لم تثبت أي شخصية على هدف معين، ربما باستثناء شخصية (طيفون)، التي بدت حركتها ثابتة مستقيمة حتى لحظة هروبها، وما يلفت الانتباه – أيضا– أن البناء الحبكي لهذه المسرحية أكثر من الإشارة إلى حركة الزمن، ما جعل معنى الزمن في هذه الحبكة يتحول من زمن خاص بحركة الأحداث إلى زمن كلي عام، في محاولة للإيحاء بأن هذه الأحداث ممكنة الحدوث في أي عصر أو أوان.

3- مسرحية (الحصار) – عادل كاظم – العراق[69]:

مسرحية (الحصر) هي مسحية ملحمية بكل تفاصيلها، تتكون من جزئين، الأول: يشتمل على مقدمة ولوحتين ويمتد بين (ص: 116 – 123)، والثاني: يشتمل على لوحتين وخاتمة، ويمتد بين (ص: 123 – 134)، وتضم كل لوحة من اللوحات عددا من المشاهد الصغيرة، يصل عددها مابين (6 – 11) مشهدا في اللوحة الواحدة، أما خاتمة الجزء الثاني فأنها تضم لوحتان الأولى منهما تشتمل على تسع مشاهد والثانية على (11) مشهدا.

ونظرا للقصد الواضح في بناء المسرحية على غرار المسرحيات الملحمية؛ فأن البناء الحبكي أتبع نظام (الحبكات المتجاورة)، حيث ضمت المسرحية أربع حبكات متجاورة، غطت حركة الأولى الجزء الأول بكل مكوناته، وميزها البحث بتسمية (حبكة المحنة) (ينظر: 116 – 123)، وشملت الحبكة الثانية الجزء الثاني بكل مكوناته، ويميزها البحث بتسمية (حبكة المفاوضات) (ينظر: 123 – 129)، في حين اقتصرت الحبكة الثالثة على اللوحة الأولى من خاتمة الجزء الثاني، ويميزها البحث بتسمية (حبكة الانتصار الوهمي)(ينظر: 129 – 132) أما الحبكة الرابعة فأنها اقتصرت على اللوحة الثانية من خاتمة الجزء الثاني، ويميزها البحث بتسمية (حبكة محمد السائس)(ينظر: 132 – 134).

ومن استعراض للحبكات الأربع يلاحظ أن الحبكات لم تأت مستقلة استقلالا تاما؛ بل أن هناك روابط عديدة بين الحبكات، بما يعطي ذلك انطباعا أوليا يوحي بأن النظام الحبكي في هذه المسرحية يقترب من نمط (الحبكة المتوسعة)، غير

أن الإكثار من استخدام الوسائل الملحمية استخداما صريحا، وكثرة المشاهد القصيرة المتنوعة، أعطى للحبكة بناءً أكثر شمولية من ناحية القصد الفكري، وأوسع مساحة من أن تستوعبه (الحبكة المتوسعة) من ناحية القصد الفني، لذا فأن البحث مال إلى تصنيف نظامها الحبكي ضمن نمط (الحبكات المتجاورة).

في حبكة (المحنة) تمتد الوضعية الأستهلالية بامتداد المقدمة (ينظر: 116 – 117)، لتعقبها الوضعية الأساسية بالنهوض مع بدء المشهد الأول من اللوحة الأولى، لتتكامل مع ظهور نقطة الانطلاق (ينظر: 117 – 118)، التي تظهر عندما يصرح (عبد الغفار) قائلا:

((عبد الغفار: ربما نوجد شيئا نصنعه)) (ص: 118)

أما حبكة (المفاوضات) فأن الوضعيتان الاستهلالية والأساسية تتطابقان معا تطابقا تاما أبتداءً منذ مفتتح المشهد الأول من اللوحة الثانية (ينظر: 123)، لتقفز بعدهما مباشرة نقطة الانطلاق التي تأتي على لسان (السلطان) مخاطبا(علي رضا باشا):

((السلطان: سوف أعطيك؛ لكسب الحرب فرصة لا تطيل الموت أكثر)) (ص: 123).

وعلى المنوال نفسه تتركب الحبكة الثالثة (حبكة الانتصار الوهمي)والحبكة الرابعة (حبكة محمد السائس) فكلاهما تتطابق الوضعيتان الأستهلالية والأساسية فيهما أبتداءً من مفتتح اللوحتين، لتظهر نقطة الانطلاق في المشهد الثاني من كل لوحة، ففي (حبكة الانتصار الوهمي) تمتد الوضعيتان حتى بداية المشهد الثاني (ينظر: 129 – 130)، وتظهر نقطة الانطلاق مع إقرار (داود باشا) بانتصار (علي رضا):

((داود: لقد حصل عليها هذا الملعون)) (ص: 130)

أما في (حبكة محمد السائس) فأن امتداد الوضعيتان يكون أكبر مساحة من الحبكة السابقة، حيث تظهر نقطة الانطلاق في أواسط المشهد الثاني تقريبا، عندما يتحدى والي بغداد الجديد (علي رضا) أحد أبطال بغداد المدافعين عنها وهو(محمد السائس):

((علي رضا: أنت سترى بعينيك حريق بغداد)) (ص: 132).

وما يلاحظ على الحبكات الأربع هو خلوها من أزمات تعقيد، لكنها في المقابل تضم أزمات تصعيد كثيرة يفوق عددها ضعف عدد حبكتها، إذ أحصى البحث ظهور عشر أزمات تصعيد وردت على الصفحات (119، 120، 121، 122، 126، 128 وفيها أزمتا تصعيد، 133 وفيها أزمتا تصعيد أيضا)، وهذا ما يشير إلى وجود استمرارية في تقاطع أرادات الشخصيات أدى إلى توليد صراع محتدم ومستمر على مدار الحبكات الأربع، جاء بسبب تعدد أقطاب الوضعيات الأساسية وتنوعها. إلا أن الكثرة في أزمات التصعيد جاء على حساب أزمات التعقيد، ما أدى إلى عدم وضوح عقدة المسرحية وضياع علاماتها الدالة عليها، وكان سببا رئيسيا – أيضا – في ضمور أزمات الذروة وعدم وضوحها، وساعد في عدم الوضوح هذا؛ عوامل ثلاثة أولها: كثرة لحظات القطع التي حفلت بها الحركة العامة لخطوط الحبكات، وثانيها عدم وجود عقبات جدية تقف أما تحقيق أهداف الشخصيات، وثالثها عدم جدية أهداف الشخصيات، فعدا الهدف المشترك للثلاثي البغدادي (الأحدب والسائس والفحام) – وهي شخصيات لم تأخذ مساحة كبيرة من الأحداث – فأن بقية أهداف الشخصيات ترقى إلى مستوى أن تكون أهدافا تتطلب الاجتهاد والعمل الجدي من أجل الوصول إلى تحقيقها، فالهدف الوحيد الذي يسعى كان (داود باشا) لتحقيقه هو الفوز على زوجته في لعبة الشطرنج لأنها كانت تغلبه دائما، والهدف الوحيد الذي كان(علي رضا) يسعى لتحقيقه هو توليه منصب ولاية بغداد، وهو أمر تم حسمه مسبقا بأمر سلطاني – خارج سياق حركة الحبكة – ولربما كان أصعب الأهداف تحقيقا هو هدف البغداديين الذين كانوا يسعون للتخلص من محنة الحصار التي وقعوا تحت طائلتها، وهو هدف لم يتحقق لهم، لعدم قدرتهم على مواجهة الجيوش التي تحاصر بغداد، ما جعل الوضعية الأساسية العامة للمسرحية تؤكد رسوخها وثباتها في النهاية، فهم كانوا محاصرين في عهد (داود باشا)، وأشتد حصارهم في عهد (علي رضا).

إن عدم تشكل أزمات ذرى واضحة، كان سببا أساسيا في عدم تفجر أي نقطة ذروة في حركة الحبكات الأربع، ما أدى إلى خلو المسرحية من الترقب، لأن حركة الفعل كانت بطيئة وأثرت بشكل مباشر على إيقاع المسرحية الذي جاء – هو الأخر بطيئا – لذا حاول المؤلف تعويض ذلك؛ بالإكثار من قرع

الطبول ودوي المدافع التي كادت أن تكون علامة مهيمنة على أغلب مشاهد المسرحية.

إلا أن عدم الوصول إلى نقاط ذرىً في مسرحية ملحمية لا يعد مثلبة في بناء المسرحية؛ بقدر ما ينسجم مع وظائفها الأيقاظية؛ إذ استطاعت أصوات الطبول وأصوات المدافع المدوية أن تلعب دورا تنبيهياً أيقظ المتلقين وساهم نوعا ما في رفع إيقاع المسرحية من جهة، وكان بديلا عوض خلو المسرحية من أزمات الذرى من جهة أخرى.

على أن حركة الفكرة في هذه المسرحية؛ جاءت حركة واحدة ثابتة؛ ولم تأتِ مجزئة كما هو معتاد في المسرحيات الملحمية، بل جرى تأكيد حركة الفكرة – نفسها – وتكرارها في الحبكات الأربع، حيث ركزت حركة الفكرة على تساؤل تكرر في الحبكات الأربع هو (ماذا يمكن أن يفعله المُحاصر؟)، ويبدو أن أعادة تأكيد الفكرة أكثر من مرة جاء لكي يستطيع المتلقي الإمساك بها، ولا تضيع وسط حشد الأحداث التي حفلت بها مشاهد المسرحية البالغ عددها (56) مشهدا، إضافة إلى المقدمة.

وما يسجل لصالح حركة الحبكات الأربع هو تلك الحركة الدائبة لشخصيات المسرحية المقترنة بتنوع واختلاف في سماتها ولغتها، بالرغم من أنها كانت حركة مستقيمة في أغلبها، ولم تطرأ عليها أي تغيرات باستثناء التغيران الوحيدان اللذان سجلهما البحث؛ وهما التغيران اللذان حدثا في حركة شخصيتي (عبد الغفار)و(محمد السائس): تمثل الأول في محاولة (عبد الغفار) الفاشلة لاغتيال (علي رضا) التي انتهت بمقتل(عبد الغفار) ورميه من فوق أسوار بغداد (ينظر: 126)، وتمثل الثاني في الموقف الذي قام به (محمد السائس) والذي فضل فقأ عينيه على أن يرى أحياء بغداد تحترق أمامه، فهذان الموقفان يؤشران بوضوح تغيرا في مصائر الشخصيتين المذكورتين (ينظر: 134)، أما التغير المؤقت الذي حدث في حركة شخصية (أيوب الأحدب) فلا يعد تغيرا في مصير الشخصية، بقدر ما يمكن وصفه على أنه تغيير وهمي طرأ على مركزه الاجتماعي، إذ سرعان ما تعود الشخصية إلى وضعها السابق بعد أن يستسلم والي بغداد (داود باشا) إلى الوالي الجديد (علي رضا)، فهو تغير أستمر لساعات قلائل فقط:

((داود: كن ياوراً لي أذن هذه الساعات القلائل المتبقية
أيوب: أتعطيني لقب البيك؟
داود: كن مع البكوات حتى الغد)) (ص: 28).

وجاءت حركة الزمن من حيث الحيوية والتدفق لتحتل المرتبة الثانية بعد حركة الشخصيات، حيث استطاعت أن تظهر بوضوح وتشكل ضغوطا مميزة على حركة الفعل والشخصيات في بعض المشاهد، وبخاصة تلك المشاهد التي حدثت أبتداءً من إرسال(داود باشا)رسالة الاستسلام، حتى دخول (علي رضا) إلى بغداد، أما حركة الزمن خلال الأشهر الستة التي أستمر فيها الحصار، فلم يكن ضغطها واضحا إلا من خلال التكرار اللفظي لكلمة (الحصار).

تميزت حركة هذه المسرحية بهيمنة واسعة للوسائل الملحمية التي تنوعت بين الأغاني والأناشيد والموسيقى والجوقة والرواية والسرد، والقطع المتكرر، والخطاب المباشر، فضلا عن الاستعانة بمبدأ (التغريب) من خلال عرض حادثة تاريخية بأسلوب شعري معاصر، من خلالها أستطاع المؤلف جعل ما هو غير مألوف مألوفا، ومن أمثلة ذلك:

أ- اقتران مصير بغداد بلعبة شطرنج خاسرة.

ب- استسلام بغداد الذي يعده (داود باشا) - الوالي المستسلم - نصرا شخصيا له، ويعده (علي رضا) - الوالي المنتصر - هزيمة منكرة له، لأن ذلك الاستسلام جاء دون أن تخوض بغداد حربا طاحنة يقع فيها ألاف القتلى والجرحى.

ج- تفضيل (داود باشا) أن تقيده زوجته وترسله إلى العدو، بدلا من أن يقيده العدو؛ مبررا ذلك بأن كبرياءه لا يسمح له بأن يقيده عدو كان من أتباعه يوما ما.

د- العلاقة الودية التي تربط بين (داود باشا) وثلاثة من خدمه هم(أيوب الأحدب، وعبد الغفار الفحام ومحمد السائس)، وهي علاقة من العمق، بحيث كانت تسمح للخدم الثلاثة توجيه النقد لسيدهم؛ بل حتى السخرية منه ومن تصرفاته، دون أن يثير ذلك غضبه، بل كان يعده نوعا من الممازحة والتندر.

وأخيرا فأن البحث لم يرصد في حبكات هذه المسرحية ما هو فائض بين؛ إلا

في بعض الأسطر والكلمات؛ التي لم ترتقي إلى مستوى التأثير على حركة الحبكات بخاصة، وحركة المسرحية بعامة.

4- مسرحية (باب الفتوح) - محمود دياب - مصر [70]:

تعد مسرحية (باب الفتوح) من المسرحيات التي يهيمن طابع المسرحية الملحمية على تشكيل بنائها، وهي تتكون من ثلاثة فصول، يشتمل الأول منها على منظرين متداخلين: الأول يختص بالجوقة المعاصرة المؤلفة من عدد من الشباب والفتيات، والثاني يخص المستوى التاريخي الذي تجري فيه الأحداث المتعلقة بـ (أسامة بن زيد)، ويمتد بين (ص: 7 - 58)، أما الفصل الثاني فيتضمن ثمانية مناظر تنتقل بين مستوىً معاصر ومستوىً تاريخي، ويمتد بين (ص: 61 - 107)، ويشتمل الفصل الثالث على أربعة مناظر يتداخل في المنظر الأول منها المستويان المعاصر والتاريخي، أما الثاني فأن أغلبه يدور في مستوى تاريخي فيما عدا موقف واحد يتداخل فيه المستويان، ويقتصر المنظر الثالث على ما هو معاصر، ويهيمن في المنظر المستوى التاريخي ولا يتداخل معه المستوى المعاصر إلا في نهايته فقط، ويمتد الفصل الثالث بين (ص: 111 - 158).

ونظرا لهيمنة الطابع الملحمي على بنية هذه المسرحية، فقد أستتبع ذلك هيمنة لنمط (الحبكات المتجاورة على النظام الحبكي لها، إذ احتوت المسرحية أربع حبكات متجاورة: الأولى أطلق عليها البحث تمييزا (حبكة المجموعة المعاصرة) وهي تتعلق بحركة الجوقة المعاصرة، التي لم تكتفِ بدور الرواية أو السرد أو التعليق بل كانت تشارك في الأحداث ويكون لها دو ر فاعل بها، وتمتد هذه الحبكة من بداية المسرحية حتى نهايتها، أما الحبكة الثانية التي يسميها البحث تمييزا (حبكة أسامة بن يعقوب) فهي تتعلق بالشاب الأندلسي المذكور ومحاولاته المستميتة للقاء القائد (صلاح الدين الأيوبي)، وتوصيل الرسالة التي يحملها إليه، وهي تبدأ بعد العرض التمهيدي للحبكة الأولى، وتنتهي قبيل نهاية المسرحية بقليل (ينظر: 24 - 156)، وتبدأ الحبكة الثالثة وتنتهي في أواسط المسرحية تقريبا؛ ويسميها البحث تمييزا(حبكة أهالي عكا) لأنها تختص بعودة أهالي عكا إلى ديارهم بعد طول غياب (ينظر: 65 - 76)، ومع انتهاءها، تنطلق الحبكة الرابعة التي يسميها البحث تمييزا

(حبكة أبـــي الفضل والغانية سارة)، وهي تختص بعودة عائلة (أبـــي الفضل) إلى مسكنها في القدس، لتفاجأ باحتلال عائلة يهوديـــة للمســـكن وتحويلـــه إلى دار استراحة؛ ورفضها أخلاء المسكن لأصحابه الشرعيين، وتبدأ هذه الحبكـــة بعـــد منتصف المسرحية بقليل، لتنتهي قبيل نهايتها بقليل أيضا.(ينظر: 77 – 148).

يلاحظ من الاستعراض الأنف لحبكات المسرحية الأربع، وجود تداخل بـــين حركة الحبكات المذكورة؛ بحيث تبدو للوهلة الأولى وكأنها تنـــتظم علـــى نظـــام التداخل، غير أن الدارس المتمعن بإمكانه تلمس حدود واضحة بين تلك الحبكات، ما يجعلها أقرب إلى نمط (الحبكات المتجاورة)، والإشكالية التي وقع فيهـــا النظـــام الحبكي في هذه المسرحية مردها أن الكاتب حمّل (الجوقة المعاصرة) مهام ووظائف تجاوزت حدود زمنها المعاصر، وكان ينتقل بها؛ إلى الزمن التاريخي في كـــثير مـــن المواضع؛ لتشهد وتشارك في الأحداث أحيانا، مما يجعل المتلقي يذهب إلى الاعتقاد بأن النظام الحبـــي لهذه المسرحية يمكن أن يتبع نمط (الحبكات المتداخلة)، غـــير أن هيمنة الوسائل الملحمية وكثرة الانتقالات وسيادة أسلوب القطع، إضافة إلى كليـــة الأهداف التي تحملها حركة فكرة المسرحية؛ جعل البحث يميل إلى إدراجها ضمن نمط (الحبكات المتجاورة)، من ناحية أخرى فأن التداخل بـــين الحبكـــات أخـــل ببنائها، وأربك نمو خطوطها وأفسد من جمالية حركتها، وشتت انتباه المتلقين لهـــا، وأصبح من الصعب على المتلقي تتبع أحداثها.

وهنا يرى البحث: أن من المفيد الإيضاح بأن توظيف (وسيلة القطع) في هذه المسرحية؛ لم يكن دقيقا في كل أحواله، فمثل هذه الآلية يمكـــن أن تســـتخدمها المسرحية الملحمية والمسرحية المرآة في بنيتيهما الدراميتين على حد سواء، غـــير أن توظيف هذه الآلية له في كل صنف من هذين الصنفين أهداف فكريـــة وجماليـــة مختلفة، فالمسرحية الملحمية تستخدمه لتحقيق الأيقاظ والتنبيه فكريا، وكسر الإيهام فنيا، أما المسرحية المرآة فأنها تستخدمه لتحقيق صدمة فكرية ونفسية مـــن خـــلال عرض وجهة نظر مناقضة أو مخالفة لوجهة نظر سابقة، وللتمييز بين ما هـــو يقـــع ضمن المسرحية الداخلية عما هو يقع ضمن المسرحية الإطار فنيا.[70]

لذا يزعم البحث بأن توظيف الأسلوب أعلاه جاء لخدمة بنية التجاور أكثـــر مما جاء لخدمة بنية التداخل، ذلك لأنه لم يحقق في أي موضع من المواضع ما يعـــد

صدمة فكرية أو نفسية، كما أنه لم يأتِ بصيغة الانتقال بين مستوى داخلي ومستوى أطار، بل جاء بصيغة الرصف والانتقال من موقف إلى أخر؛ بما يحقق تراكما ذهنيا غير مباشر، وهو ما تهدف إلى تحقيقه المسرحيات الملحمية.

إن حركة الأفكار الواردة في الحبكات الأربع تجتمع في حركة فكرة واحدة تؤكد على ضرورة فتح الراعي لأبوابه أمام رعيته، وسماع صوتهم، وعدم وضع الحواجز بينه وبينهم؛ وهي فكرة جرى تأكيدها في الحبكات الأربع؛ ففكرة (حبكة المجموعة المعاصرة) تدور حول جيل معاصر لا يجد من يستمع إليه؛ وأغلقت أبواب الحاضر أمامه، لذا يحاول هذا الجيل طرق باب التاريخ عله يجد من يستمع إليه، ويجعله مثلا يحتذي به، أما فكرة (حبكة أسامة بن يعقوب) – وهي الفكرة الأكثر دورانا في حركة المسرحية العامة – فهي تركز على انتقاد أي قائد يسد أبوابه ويضع العقبات أمام الأفكار النيرة التي يمكن أن تصدر من أبناء شعبه، وتشير حركة (حبكة أهالي عكا) إلى غلق أبواب (عكا) بوجه أبنائها العائدين، ومنعهم من الوصول إلى قادتهم؛ وبالتالي منع وصول أصواتهم إلى أولئك القادة، وكذا الحال بالنسبة لفكرة (حبكة أبي الفضل والغانية سارة) التي تتمثل بغلق أبواب الوطن/البيت، ومنع أبناء الوطن/البيت إسماع صوتهم إلى القائد(صلاح الدين) لاسترداد وطنهم/البيت.

أما حركة الفعل فأنها تنمو وتتصاعد بين الحين والأخر لتضم تصادما في الإرادات غير أنها لا تتطور، بحيث تُنشأ أزمات فاعلة؛ إذ سرعان ما تقطع بسبب كثرة الانتقالات بين الحبكات، ما أفقد حركة الفعل خاصيتي الاستمرارية والتدفق، ومنعها من خلق توترات تبعث على الاهتمام، وقد تمكن البحث من رصد العديد من المحاولات التصعيدية، التي لم تتطور منها غير أربع محاولات لتكون أزمات تصعيد صريحة في عموم حركة حبكات المسرحية (ينظر: 31 – 33، 67 – 69، 88 – 99، 105 – 106)، لم تتطور منها إلا أزمة تعقيد واحدة (ينظر: 38) في حين ظهرت أزمتي تعقيد غيرها لم تسبق أي منهما أزمة تصعيد(ينظر: 56، 121)، للتطور أزمة التعقيد الأخيرة فقط إلى أزمة ذروة منتجة نقطة ذروة واحدة(ينظر: 137 –147)، مع ما حفلت به المسرحية من أحداث كثيرة.

غير أن حبكات هذه المسرحية – من جانب أخر – حفلت بحركة نشطة ومتنوعة للشخصيات، وبالرغم من عددها الكبير نسبيا، إلا أن أغلب تلك

الشخصيات تمايزت عن بعضها بوضوح تام، وذلك لتنوع حركتها واختلاف خصائصها، بحيث أن حركة الشخصيات بدت أكثر هيمنة من نشاط وفاعلية خطوط حركة الفعل والزمن، ومن أبرز الشخصيات تميزا في الحركة والنشاط شخصية (أبي الفضل) وتعقبها في الأهمية والنشاط شخصية (أسامة بن يعقوب) وتليهما من حيث الترتيب شخصيتا (العماد)المؤرخ و(سيف الدين) قائد الأمن الخاص للقائد(صلاح الدين)، إضافة إلى التميز الذي ظهرت عليه حركة شخصيات التجار واختلاف طباعهم وسلوكهم بالرغم من اتحاد موقفهم وأهدافهم، وعلى غرار ذلك تأتي حركة شخصيات المجموعة المعاصرة، التي تبدأ حركتها وكأنها حركة شخصية واحدة، إلا أنها سرعان ما تفصح عن اختلاف في الطباع والخصائص، ويحدث في بعضها تطور ملحوظ يؤشر اختلافها حتى في المواقف والأهداف عن غيرها، وهو ما يمكن تسجيله على شخصيات (الرابع والخامس والثانية)، كما يمكن ملاحظة تميز حتى في بعض الشخصيات الثانوية التي تسجل حضورا قليلا في حركة المسرحية العامة، غير أنها تبدو مختلفة عن غيرها، مثال ذلك شخصيات (ساره، وسيمون، وعائشة، وعبد الرحمن).

أما بالنسبة لحركة الزمن في هذه المسرحية؛ فأنها أتبعت نظام الزمن المتداخل، وتمظهر ذلك في التداخل المتناوب بين حركة الزمن في مستواها التاريخي، وبين مستواها المعاصر الذي كان تنشط فيه حركة المجموعة المعاصرة، مع ملاحظة وجود مواضع يظهر فيه المستويان معا ليتحركا جنبا إلى جنب، وبخاصة تلك المواضع التي تنتقل فيها المجموعة المعاصرة من مستوى زمنها الحاضر إلى المستوى التاريخي لتشترك مع الشخصيات التاريخية في حركة الأحداث العامة، وقد أشكل هذا التداخل على المتلقي معرفة طبيعة حركة الزمن في هذه المسرحية، فضلا عما أحدثه من إخلال في تحديد النظام الحبكي لهذه المسرحية، لكن البحث يرى أن حركة الزمن في هذه المسرحية اتخذت طابعا لاإيهاميا؛ ساد فيه مبدأ التداخل، ما أنتج مستوىً زمنيا ثالثا هو مستوى زمن التلقي.

ومن نافلة القول التذكير بأن البناء العام لهذه المسرحية؛ استعان بعدد من الوسائل الفنية المستخدمة في المسرحيات الملحمية، كان من أكثرها فاعلية: وسائل القطع والانتقال، والسرد والرواية، والخطاب المباشر، وكسر الإيهام، كما لا يعدم

هذا البناء؛ من ظهور واضح لسمات رئيسة لبنية المسرحية الملحمية مثل: كلية الأهداف، والمضامين الشمولية، وهيمنة العام على ما هو خاص، وهي سمات جعلت المسرحية تبدو أكثر ميلا إلى الطابع الملحمي من غيره.

ونظرا لما حفلت به المسرحية من تداخلات تسببت باضطراب في بنائها الحبكي؛ فقد سجل البحث فيها فائضا كبيرا لم يخدم حركتها العامة وعطل كثيرا من فاعلية خطوط حبكتها؛ وبأحصاءٍ لعدد صفحات ما هو فائض في هذا النص؛ فقد ظهر أن عدده بلغ (32) صفحة، ما يشكل خمس حجم النص البالغ مجموع صفحاته (147) صفحة، (ينظر: 33 – 34، 35 – 37، 39 – 41، 42 – 49، 51 – 35، 61 – 64، 73 – 77، 83، 100 – 101، 111 – 118، 156 – 157).

5- مسرحية (صلاح الدين النسر الأحمر) – الجزء الأول (النسر والغربان) – عبد الرحمن الشرقاوي – مصر[71]:

تثير بنية هذه المسرحية إشكالية رئيسة كبيرة، وتبدأ هذه الإشكالية من عنوان المسرحية، فـ (النسر)، كما يوحي سياق المسرحية هو ترميز لشخصية (السلطان صلاح الدين)، و(الغربان) كما يوحي السياق ترميز لشخصيات (أمير المغرب ونائب السلطان وعليش) الذين تآمروا على اغتيال السلطان (صلاح الدين) لكي يتخلصوا من مشاريعه في توحيد العرب وتحرير القدس، وهي مشاريع تتعارض مع مصالحهم، غير أن ما يخص هذه المؤامرة يقتصر على مشهدين فقط أولهما هو مشهد (لقاء أمير المغرب ومحمود) الذي يكشف عن نوايا صريحة ومعلنة للأول في التخلص من السلطان (صلاح الدين)، وثانيهما هو مشهد محاولة اغتيال السلطان (صلاح الدين) الفاشلة في بيت (محمود) وما سبق ذلك يعد فائضا لا معنى له، لعدم وجود صلة بينه وبين قضية المؤامرة، وعلى وفق ذلك فأن نص المسرحية يتخذ طابع مسرحية رومانسية تهيمن عليها حركة فعل متوثبة وهي ذات حبكة متوسعة واحدة تتضمن عديدا من الأحداث الثانوية الجانبية وكثيراً من الامتدادات الخارجية، أما ما يخص ماضي (عليش، وكوكب والحّمار)، وتولي (القائد صلاح الدين) أمور السلطنة، فيمكن فهم ذلك من السياق العام، وعليه فأن النص سيبدأ من منتصف (ص: 100) لينتهي عند (ص: 147)، وبالتالي فأن ما تقدم ذلك يعد فائضا (ينظر:

9 – 100)، وهو أمر يعد غير منطقي بالمرة، لأن حجم الفائض سيكون ضعف حجم النص الذي يحتوي حركة درامية تخص موضوع المسرحية وفكرتها.

إن القراءة أعلاه هي القراءة التي يُعد عنوان المسرحية موجها أساسيا لها، أما أذا تمت قراءة المسرحية بعد إزاحة العنوان المذكور، وتم النظر إلى نص المسرحية بوجهة نظر أخرى أكثر تأنياً، تأخذ بالاعتبار جميع العلامات الفنية والفكرية فيه، فأن القراءة ستوجه تحليل بنية هذه المسرحية وجهة مختلفة تماما، وأولى العلامات المهيمنة والموجهة هي حركة فكرة المسرحية التي تتسم بكلية الأهداف، حيث تلمس البحث وجود حركة فكرة شمولية تجمع مشاهد المسرحية، تتراكم من خلال توالي المشاهد، وثاني تلك العلامات المهيمنة هي أن مشاهد المسرحية تعد واهنة الصلة ببعضها بنائيا، وتبدو وكأن كلاً منها مستقل بذاته عن المشاهد الأخرى، بل أن بعض المشاهد اشتملت على دورة حبكة كاملة بمعزل عن غيرها، وثالث تلك العلامات استعانة المسرحية بوسائل فنية وفكرية يهيمن استخدامها في صنف معين من المسرحيات هو المسرحية الملحمية، من ذلك الرواية والسرد، وظهور الجوقات، واستخدام الأقنعة، والمجاميع الشعبية كثيرة العدد، والتأرخة، والإسقاط الفكري على الحاضر، والخطاب المباشر، والقطع في حركة الفعل ثم العودة في موضع لاحق وغيرها، ومع أن المؤلف لم يستعن بتلك الوسائل بشكل صريح؛ غير أن البحث تلمس اشتغالها ضمنيا في تضاعيف النص.

وتأسيسا على ما تقدم فأن البحث يميل إلى أن هذا النص هو مسرحية ملحمية، وأنها تشتمل على بناء حبكي يميل إلى نمط (الحبكات المتجاورة) ويبتعد عن نمط (الحبكة المتوسعة).

وعلى وفق هذه القراءة فأن نص المسرحية يشتمل على سبع حبكات تتراوح في امتدادها بين أن تكون حبكات قصيرة، وأخرى طويلة، بل أن إحدى الحبكات جاءت أطارا لحبكة داخلية تخللتها، وأن الذي يجمع بين حركة تلك الحبكات شبه المستقلة هو ظهور شخصية (صلاح الدين) سواء كان ذلك الظهور ماديا (بوجودها فعلا)أو ضمنيا(بالحديث عنها أو حولها)، وأن حركة الفكرة التي تتراكم ذهنيا وتتوزع في الحبكات السبعة؛ تتلخص في علاقة الحاكم بالمحكوم – كما بين البحث سلفا – حيث تميز حبكات المسرحية هذه العلاقة بعدة أوجه، من خلال

المقارنات التي تعقدها بين شخصية (صلاح الدين) والشخصيات الأخرى. وعليه فأن حبكات المسرحية تتوالى على الوجه الأتي:

1- الحبكة الأولى: ويمكن تسميتها (حبكة السوق)، ويمثل أقطابها (عليش) ومجموعة التجار وأتباعهم من جهة، و(كوكب)وفرقتها ومجموعة الحرفيين العاملين في السوق من جهة أخرى، وتكشف هذه الحبكة عن أثار الفساد الذي استشرى في البلاد؛ بسبب غياب الحاكم العادل؛ وحركة الحبكة هي حركة شبه كاملة حيث تتوقف عندما تصل إلى أزمة الذروة، وهي تستوعب أزمات تصعيد متعددة وامتدادات فكرية جانبية وتمتد في موضعين، حيث تقطع بحركة حبكات أخرى وتعود ثانية، ويلاحظ في هذه الحبكة – التي تعد أطول حبكات المسرحية – أن المناظر التي يتم خلالها أجراء عروض خيال الظل احتواءها على حركة حبكتين متداخلتين، الأولى حبكة إطار هي حبكة السوق وحبكة داخلية تمثلها حركة حبكة عرض خيال الظل. (ينظر: 9 – 35 و96 – 100).

2- الحبكة الثانية: ويمكن تسميتها (حبكة صلاح الدين)، وهي تستعرض علاقة هذا القائد بعامة الناس سواء حين كان نائبا للسلطان، أو بعد توليه السلطنة، وتبين بساطته وتعامله الإنساني مع الجميع، وتستعرض – أيضا – وعوده وخططه المستقبلية بعد فراغه من الحرب، وهي حبكة تأتي بالمرتبة الثانية بعد الأولى من حيث الطول، حيث تمتد في موضعين أيضا وتقطعها حبكة أخرى، ويلاحظ في هذه الحبكة كثرة الإسقاطات التاريخية على الفترة التي كتبت بها المسرحية وهي فترة سبعينيات القرن الماضي، وهو ما تبينه الوعود التي يطلقها (صلاح الدين) أمام الشعب ومنها: أعادة محاكمة السجناء، وتعويض المتضررين، وتهيئة الجيش وأعداده لخوض معركة تحرير الأراضي العربية، ومشروع توحيد الأمة العربية مع أشارة صريحة إلى مشروع الوحدة بين مصر وسوريا، وسيادة القانون، وتمليك الأراضي للفلاحين الذين يشتغلون عليها، ومسائلة الذين أثروا في زمن الفساد عن مصادر ثرواتهم، وإعفاء الفقراء من دفع الضرائب، وتشغيل الأيدي العاطلة عن العمل، وإغاثة المحتاجين، وإتاحة فرص التعليم لأبناء الشعب كافة، وتشكيل مجلس شورى يختاره الشعب بما يقابل البرلمان في العرف السياسي الحديث وغير ذلك من الوعود.

ويلاحظ في هذه الحبكة هيمنة حركة الشخصية متمثلة بشخصية (صلاح الدين)، وكثرة الجدالات الفكرية المتنوعة عن سياسة الدولة وتدبير شؤون الأمة، ما يعني هيمنة واضحة لحركة (الفكرة) أيضا من جهة، ويؤكد كلية الأهداف التي تسعى المسرحية لتحقيقها من جهة أخرى (ينظر: 36 – 55 و65 – 76 على التوالي).

3- الحبكة الثالثة: ويمكن تسميتها حبكة (أرناط والملك جي)وهي حبكة تبدو متكاملة وشبه مستقلة، وتتميز بحيوية وتدفق في خطوط الحركة، حيث تتكامل حركتها بانتهائها، وهي تحاول أعطاء صورة مناقضة لتعامل (صلاح الدين) مع أركان حكمه، فتقدم علاقات متوترة مبنية على تبادل الاتهامات بين الملك الصليبي وأعوانه وحاشيته، وتباين مواقفهم من عدوهم المشترك، وعلى العموم فأن المهيمن في هذه الحبكة؛ بالدرجة الأولى هي حركة الشخصيات، وتأتي حركة الفعل بالدرجة الثانية من حيث الهيمنة (ينظر: 55 – 66).

4- الحبكة الرابعة: وهي (حبكة الحرب)، وتبدأ هذه الحبكة مع مفتتح الفصل الثاني، وبالرغم من قصر هذه الحبكة؛ غير أنها تعد من الحبكات التي تبدو شبه متكاملة، وهي تلخص المعارك التي جرت بين (صلاح الدين) و(الصليبين)، وتبين حكمة (صلاح الدين) في أدارة المعارك والتخطيط العسكري، في مقابل تخبط وعنجهية القادة العسكريين الصليبين وجهلهم بالخطط العسكرية. يلاحظ في هذه الحبكة الدور الفاعل لحركة الجوقة، حيث تظهر في الحبكة جوقتان: أحداهما للجنود الصليبين والأخرى للجنود العرب، تلخصان عن طريق السرد والنداءات المتتالية سير المعارك، والجوقتان هنا تأخذان وظيفة الراوي الضمني الذي يروي الأحداث ويشارك فيها، في الوقت نفسه، وهذه الوظيفة تعد من الوسائل الفنية والفكرية التي تعمد إليها المسرحية الملحمية، كما تتميز حركة هذه الحبكة بالحركة والتوتر بسبب هيمنة حركة الفعل عليها (ينظر: 77 – 84).

5- الحبكة الخامسة: ويمكن تسميتها (حبكة الأسرى)، ويبين استهلالها التعامل الإنساني للعرب مع الأسرى الصليبين، في حين يخص تصعيدها وتعقيدها

المفاوضات التي تجري بين طرفي الحرب:(صلاح الدين) والعرب من جهة والقادة الصليبين من جهة أخرى، وتكشف حركة الحبكة عن حكمة المفاوضين العرب في مقابل صلافة وعناد وغرور الصليبين الذين لا يمتلكون الحنكة السياسية التي تجعلهم مفاوضين أكفاء كالعرب، وفي ذلك إسقاط فكري ناقد لمفاوضات القادة العرب أمام نظرائهم من المفاوضين الغربيين الذين يتمكنون في عصرنا الحاضر تمرير أهدافهم ومخططاتهم دون أن يشعر بها المفاوضون العرب، وتتميز هذه الحبكة بهيمنة حركة الشخصيات، ونشاط الإسقاطات الفكرية والتاريخية، كما يلاحظ في حركة الحبكة ظهور صراع من مستويين بخاصة في صفوف القادة الصليبين.(ينظر: 84 – 96).

6- الحبكة السادسة: ويمكن تسميتها (حبكة أمير المغرب) وتكشف هذه الحبكة عن حجم التآمر والدسائس التي تحيط بنظام الحكم في المغرب، وتفضح علاقة (أمير المغرب) بأعداء العرب من اليهود وتعاونه معهم ضد أبناء جلدته من العرب، وهي تبدو حبكة كاملة وشبه مستقلة، وتهيمن عليها حركة الفعل؛ وذلك لما تحفل به هذه الحبكة من مؤامرات ودسائس، لتأتي حركة الشخصيات كمهيمنة ثانية بعد حركة الفعل(ينظر: 100 – 119).

7- الحبكة السابعة: ويسميها البحث (حبكة المؤامرة) وهي تختص بالمؤامرة التي تعد لاغتيال (صلاح الدين) بعد عودته إلى مصر منتصرا؛ وتتم المحاولة بتدبير من (أمير المغرب) وتنفيذ يشترك فيه نائب السلطان وكبير التجار الحالي (الحّمار) وأتباعهما، وتعد من الحبكات المتكاملة، وتتميز بحركتها الحيوية وتدفق خطوطها وذلك لهيمنة حركة الفعل في هذه الحبكة، وسيادة أجواء الترقب والتوتر فيها، مع ملاحظة وجود خطاب فائض طويل في نهايتها يمثل أدعية يتضرع بها (صلاح الدين) لله شكرا على سلامته (ينظر: 119 – 147).

إن حركة الفكرة لمجمل حبكات المسرحية السبع تدور حول اختيار الحاكم أو القائد المناسب في الظرف الصعب، وهذه الفكرة لا تتضح معالمها الكاملة؛ إلا في الحبكة الأخيرة، حيث أن بعض الحبكات لا تبين إلا جزءً يسيرا منها، أو وجها من وجوهها في أحسن تقدير، فحركة الفكرة في الحبكة الأولى تبين غياب الحاكم

العادل، وحركة الفكرة في الحبكة الثانية تبين ظهور الرجل المناسب لشغل هذا المنصب، فهي تُظهر السمات المثلى للحاكم القوي العادل والمتواضع في الوقت عينه، أما حركة الفكرة في الحبكة الثالثة فأنها تبين وجها أخر للحاكم، حيث تُظهر حاكما ضعيفا غير قادر حتى على أدارة حاشيته الخاصة، في حين تبين حركة الفكرة في الحبكة الرابعة حنكة الحاكم القائد في الظرف العصيب، وتقدم حركة الفكرة في الحبكة الخامسة إنسانية هذا القائد الحاكم وتعامله الحضاري حتى مع أعدائه، وتعمد حركة الفكرة في الحبكة السادسة إلى تقديم وجه أخر مختلف جدا للحاكم، حيث تظهر حاكما ظالما وقاسيا ودمويا يتاجر بقوت شعبه ويعد المؤامرات للإيقاع حتى بأقرب المقربين إليه، وتحذر حركة الفكرة في الحبكة السابعة من المؤامرات التي تستهدف الحاكم العادل.

ومع ملاحظة حيوية حركة الفعل في عموم المسرحية، إلا أنها تبدو عرضة لكثير من حالات القطع والانتقال، فهي لا تنمو نموا مضطردا؛ بل تخضع لمبدأ التراكم؛ في سعي منها لتكون حركة شمولية لا تخص قطبا واحدا أو شخصية واحدة فحسب، لذا يلحظ فيها كثرة الاستطرادات الجانبية والامتدادات الخارجية، التي بدا بعضها مؤثرا، في حين بدا بعضها فائضا عن الحاجة.

ومع أن عموم المسرحية تدور حول مسيرة شخصية (صلاح الدين) في السلم والحرب، وتكشف عن خصال غير معروفة عنه منها معرفته في الطب والعلاج، إلا أن حركتها لم تكن مميزة دون غيرها، إذ نهضت حركة شخصيات أخرى بواجبات ووظائف عديدة وتميزت هي الأخرى مضاهاةً مع الشخصية سالفة الذكر؛ حيث أمكن تأشير تميز شخصيات مؤثرة في حركة المسرحية العامة مثل شخصيات (عليش، وكوكب، وأمير المغرب، والحّمار، ومحمود، وأرناط) وسواها من الشخصيات، أما شخصية (صلاح الدين) فلم يتم اختبار حركتها اختبارا حقيقيا إلا في موضعين الأول قيادتها للمعارك، والثاني تصرفها الحكيم أثناء محاولة اغتياله الفاشلة، وعدا ذلك فأن حركتها كانت أما تبيانا لسماتها السلوكية أو وعودا بلا نتائج ملموسة أو أدعية للتوفيق.

أما حركة الزمن فجاءت منسجمة مع كلية الأهداف التي تسعى لتحقيقها المسرحية من جهة، وواسعة شمولية تستوعب كثرة الأحداث وسعة الفعل وشموليته،

فهي تتعدى عشرات السنين، وتتضمن بعض الارتدادات نحو الماضي، وهي حركة لا يصرح بها تصريحا، بل يمكن تلمسها من خلال سياق الحركة العامة، لذلك فهي لم تشكل ضغطا واضحا على خطوط الحركة الأخرى؛ إلا في ثلاثة مواضع: الأول يظهر خلال سير المعارك، والثاني يظهر خلال انتظار القادة الصليبين الأسرى مقابلة (صلاح الدين)، والثالث أثناء تنفيذ المؤامرة ضده. وعلى العموم فـأن بالإمكـان وصف حركة الزمن في هذه المسرحية بلا إيهامية لوجـود مسـتويين لهـا، الأول تاريخي يمثله زمن الأحداث والثاني حاضر يمثله زمن التلقي.

وكما نوه البحث في أكثر من موضع في تحليل هذه المسرحية؛ فأن حبكـة هذه المسرحية تخللتها استطرادات جانبية وامتدادات خارجية بعضها جاء لتأكيد سمات المسرحية الملحمية، غير أن بعضها كان فائضا عن حاجتها، وبعضها كـان يكرر ما جرى تثبيته في مواضع سابقة، لذا فقد أشر البحث أن الفـائض عـن حاجة الحبكة جاء علـى الصـفحات (13 – 14، 31 – 34، 44 – 45، 45 – 55، 66 – 67، 130 – 131، 146 – 147) وبذلك يصبح مجموع الصـفحات الفائضة (17) صفحة من مجموع عدد صفحات النص البالغ (138) صفحة، مـا يعني أن نسبة الفائض بلغت حوالي عشر حجم النص، وهو فائض يعـد قليـل نسبياً.

•خلاصة تقييم نمط الحبكات المتجاورة:

1- يلاحظ أن أغلب المسرحيات العربية الحديثة التي انتظمت حبكاتها ضمن نمط الحبكات المتجاورة عالجت موضوعات تاريخية، وربما يعود ذلك إلى اهتمـام الكتاب العرب بتاريخ أمتهم وتراثهم، أو ربما يعود إلى قدرة هذا النمط على أستيعاب موضوعات شمولية ذات أهداف كلية.
2- يلاحظ أن أغلب المسرحيات العربية الشعرية تميـل إلى الانتظـام في نمـط الحبكات المتجاورة، وذلك لإمكانية هذا النمط على استيعاب الكـثير مـن الاستطرادات والسرد والشعر والغناء، وإمكانيته استيعاب المتغيرات الأسلوبية في اللغة والإيقاع، ذلك لأن كل حبكة من حبكات الـنمط، بإمكانهـا أن تشكل وحدة أسلوبية خاصة بها.

3- يلاحظ في حركة المسرحيات العربية الحديثة؛ أن بنية حبكاتها تكثر من أزمات التصعيد في مقابل قلة من أزمات التعقيد وندرة في أزمات الذرى، وربما يعود ذلك إلى كثرة استخدام وسيلتي القطع والانتقال؛ ما جعل بنية تلك المسرحيات تبدو أقرب إلى بنية التمثيليات التلفزيونية، أو ربما يعود إلى كثرة استخدام السرد والرواية والتعليق والخطاب المباشر، وكلها عوامل تضعف من التأثير النفسي لعموم الحبكات، وتسمح بزيادة الأيقاظ والتنبيه للجمهور في سعي لتحقيق كلية الأهداف الذي تحاول المسرحية الملحمية تحقيقه، غير أن هذا الهدف الأيقاظي لم يكن مؤثرا - في أغلب الأحيان - بحيث يؤدي إلى خلق رد فعل يجعل المتفرج يبادر لاتخاذ موقف فكري ما يعرض أمامه.

4- يلاحظ في بعض المسرحيات العربية الحديثة التي اتخذت من نمط الحبكات المتجاورة نظاما لبنائها الحبكي؛ وجود ميل للخلط بين هذا النمط، ونمط الحبكات المتداخلة ونمط الحبكة المتوسعة؛ وربما يعود ذلك إلى وجود بعض التقارب في سمات هذه الأنماط، أو لعدم تمييز الحدود الفاصلة بين تلك الأنماط، ما يؤدي - في الغالب - إلى إحداث أرباك في تلقي مثل تلك النصوص، إلا أن بالإمكان التخلص من هذا الإرباك؛ لو أن هذا الخلط تم تبريره فنيا وجماليا، بما يخدم التواصل وينوع من مستويات حركة المسرحية.

5- أهملت بعض المسرحيات العربية الحديثة التي تنتظم حبكاتها في هذا البناء الحبكي؛ حركة الزمن، مع أن بإمكان حركة الزمن أن تبدو فاعلة ومؤثرة في تنشيط حركة خطوط الحبكة في هذا النمط، من خلال استخدام آليات المد والتوسع في حركة الزمن ليساهم ذلك في تأكيد الشمولية التي تسعى لتحقيقها المسرحيات الملحمية.

هوامش الفصل الثالث

(1): مسرحية (فلوس الدواء)، يوسف العاني، ضمن(10مسرحيات من يوسف العاني)، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1982: 57.

(2): المصدر نفسه: 57.

(3)، (4): المصدر نفسه: 59.

المصدر نفسه: 59.

(5)، (6): المصدر نفسه: 60.

(7) ينظر: المصدر نفسه: 62.

(8) ينظر: المصدر نفسه: 64 – 65، 67، 67 – 68 على التوالي.

(9)، (10): ينظر: المصدر نفسه: 68.

(11): المصدر نفسه: 68.

(12): مسرحية (المصيدة)، يوسف العاني، ضمن(10مسرحيات من يوسف العاني)، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1982: 136 – 151.

(13): المصدر نفسه: 151.

(14) ينظر: المصدر نفسه: 152 – 153.

(15): المصدر نفسه: 153.

(16) ينظر: : المصدر نفسه: 155.

(17)، (18): المصدر نفسه: 156.

(19): المصدر نفسه: 161.

(20): المصدر نفسه: 162.

(21) ينظر: المصدر نفسه: 139 – 151.

(22) ينظر: مسرحية (يا سلام سلم.. الحيطة بتتكلم)، سعد الدين وهبة، (سلسلة مسرحيات عربية – بلا عدد)، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1971: 9 – 11.

(23): المصدر نفسه: 10.

(24): المصدر نفسه: 31.

(25) ينظر: المصدر نفسه: 9 – 31.

(26) ينظر: المصدر نفسه: 33 – 44.

(27) ينظر: المصدر نفسه: 39 – 41.

(28) ينظر: المصدر نفسه: 34.

(29): المصدر نفسه: 44.

(30): المصدر نفسه: 45.

* الجملة الأخيرة من حوار الوالي وردت في النص الأصلي على النحو الأتي)) خدوهم على السجن)). الباحث.

(31) ينظر: المصدر نفسه: 48 – 50.

(32) ينظر: المصدر نفسه: 50 – 52.

(33): المصدر نفسه: 52 – 53.
(34) ينظر: المصدر نفسه: 53 – 54.
(35): المصدر نفسه: 55 – 56.
(36): المصدر نفسه: 59.
(37) ينظر: المصدر نفسه: 64 – 70.
(38) ينظر: المصدر نفسه: 60، 61، 63.
(39) ينظر: المصدر نفسه: 62 – 67.
(40) ينظر: المصدر نفسه: 72 – 73.
(41): المصدر نفسه: 75 – 77.
(42) ينظر: المصدر نفسه: 79.
(43) ينظر: المصدر نفسه: 8. – 85.
(44): المصدر نفسه: 86.
(45): المصدر نفسه: 86 – 87.
(46): المصدر نفسه: 91.
(47): المصدر نفسه: 91.
(48): المصدر نفسه: 94 – 95.
(49): المصدر نفسه: 96.
(50): المصدر نفسه: 100.
(51)ينظر: المصدر نفسه: 102.
(52): المصدر نفسه: 105.
(53): المصدر نفسه: 108.
(54)، (55) ينظر: المصدر نفسه: 108، 111 – 132، 133 على التوالي.
** عمد البحث إلى ذكر أرقام الصفحات على المتن؛ لغرض معرفة القارئ لحجم ماهو فائض وما هو ضروري معرفة مباشرة.
(56) تنظر: مسرحية (ليلى والمجنون)، ضمن (ديوان صلاح عبد الصبور – المجلد الثاني)، بيروت: دار العودة، 1972: 365 – 395.
(57)ينظر: المصدر نفسه: 408 – 410.
*** نظرا إلى كثرة الإحالات إلى نصوص المسرحيات المحللة، وتخلصا من تكرار الهوامش التي تشير إلى المصدر نفسه، وتدليلا على ما يعتزم الباحث إيضاحه مباشرة، فقد ارتأى الإشارة إلى صفحات نصوص المسرحيات المحللة على متن البحث مباشرة، أبتداءً من هذا الموضع.
(58) تنظر: مسرحية (السجين 95)، علي عقلة عرسان، دمشق: منشورات اتحاد الأدباء العرب، 1974: 5 – 92.
(59) تنظر: مسرحية (الحداد يليق بأنتيغون)، رياض عصمت، بيروت: دار المسيرة، ط1، 1978: 9 – 163.
(60) تنظر: مسرحية (أنتيجونا)، سوفوكليس، ترجمة: طه حسين، ضمن (كتاب من الأدب التمثيلي اليوناني)، بيروت: دار العلم للملايين، ط2، 1978: 181.

(61) تنظر: مسرحية (جثة على الرصيف)، سعد الله ونوس، ضمن (مجموعة مأساة بائع الدبس الفقير ومسرحيات أولى)، بيروت: دار الآداب، ط1، 1978: 83 – 98.

(62) تنظر: مسرحيتي (فراشات ملونة) و(مرحبا أيتها الطمأنينة)، جليل القيسي، (ضمن مجموعة وداعا أيها الشعراء)، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1988: 37 – 59، 83 – 96.

(63) تنظر: مسرحية (صورة جديدة)، يوسف العاني، ضمن(10 مسرحيات من يوسف العاني)، مصدر سابق: 244 – 318.

(64) تنظر: مسرحية (شمس النهار)، توفيق الحكيم، القاهرة: مكتبة الآداب، 1965: 1 – 180.

(65) تنظر: مسرحية (مغامرة رأس المملوك جابر)، سعد الله ونوس، ضمن (الفيل يا ملك الزمان ومغامرة رأس المملوك جابر)، بيروت: دار الآداب، ط2، 1977: 47 – 168.

(66) تنظر: مسرحية (الكراهية بالمجان)، محمد الشرقي، ضمن (مجموعة حارس الليالي المتعبة ومسرحية أخرى)، بغداد: دار الحرية للطباعة، 1989: 137 – 206.

(67) تنظر: مسرحية (سولارا)، محمد الفيتوري، (سلسلة مسرحيات عربية – بلا عدد)، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر(دار الكاتب العربي)، 1969: 8 – 117.

(68) تنظر: مسرحية (إيزيس)، توفيق الحكيم، القاهرة: دار الآداب، 1955: 11 – 140.

(69) تنظر: مسرحية (الحصار)، عادل كاظم، (مجلة السينما والمسرح العراقية – عدد 2)، السنة الأولى، بغداد: مصلحة السينما والمسرح، مايس/1971: 116 – 134.

(70) تنظر: مسرحية (باب الفتوح)، محمود دياب، (سلسلة القصة والمسرح – عدد 28)، بغداد: وزارة الأعلام، دار الحرية للطباعة، 1974: 7 – 158.

(71) تنظر: مسرحية (صلاح الدين النسر الأحمر – الجزء الأول: النسر والغربان)، عبد الرحمن الشرقاوي، القاهرة: دار المعارف، 1976: 9 – 147.