الفصل الرابع

أنماط الحبكة

في المسرحية العربية الحديثة

الفئة الثانية

أولاً: نماذج نمط حبكتي التوازي:

1- مسرحية (المفتاح) - يوسف العاني - العراق[1]

يصرح مؤلف المسرحية (يوسف العاني) في مفتتح مسرحيته إلى أن تاريخ تأليف المسرحية كان بين 1967/10/3 و1968/1/19، ولهذا التاريخ دلالات مهمة في تحليل هذه المسرحية، ذلك لأن البحث يعتقد أن المؤلف في ملاحظته السالفة يشير إلى حدثين مهمين كان لهما أثر نفسي بالغ في حياة العرب بعامة والعراقيين بخاصة أولهما: نكسة الخامس من حزيران عام 1967، وثانيهما ما أطلق عليه (ردة تشرين) أواخر العام نفسه (نص المسرحية: 321).

ومسرحية (المفتاح) هي مسرحية رمزية تتكون من مقدمة وجزأين، تضم المقدمة: الأغنية التراثية العراقية (يا خشيبة نودي... نودي)، أما الجزء الأول الذي يأتي بعنوان (السفر) فيضم ثماني مناظر ويمتد بين (ص: 325 - 361)، والجزء الثاني الذي يأتي بعنوان (الرجوع) فيضم مقدمة وخمسة مناظر ويمتد بين (ص: 363 - 391).

تنشغل المقدمة بتقديم لشخصيات المسرحية عن طريق السرد الروائي، ثم أنشاد للأغنية التراثية التي كان يغنيها الأطفال في زمن مضى، ومع أن سماع الأغنية أو أنشادها على المسرح يعد ضرورة تقتضيها متطلبات بنية المسرحية لأنها تحدد مسار خطوط حركتها، غير أن وجود الراوية وتقديم الشخصيات لنفسها من خلال الخطاب المباشر يخرج المسرحية من سياقها الرمزي ويقربها من المسرحية الملحمية بدليل الوسيلتين المذكورتين؛ لذلك فأن البحث يرى أن استخدام هاتين الوسيلتين لم تؤديا وظيفة تخدم حبكة المسرحية، فالمعلومات التي أوردها الرواية والمعلومات التي أوردها الشخصيات عن نفسها في المنظر الأول، تعد فائضة ويمكن فهمها من خلال السياق العام (ينظر: 322 و325 على التوالي).

وينشغل المنظر الأول الممتد في عرض الوضعية الأستهلالية وتثبيت الوضعية الأساسية، من خلال معلومات مختلفة تقدم بوسائل متنوعة منها ما تبينه الأغنية التراثية، ومنها ما يأتي عن طريق الموقف الدرامي بين شخصيتي (حيرة وحيران) الذي يعتمد التكرار الآلي، مذكراً بالآلية التي يكثر استخدامها في المسرحيات الكوميدية، ومنها ما يأتي عن طريق المعلومات الوثائقية العامة التي تضم حشدا من الأرقام والإحصائيات المقدمة على لسان (نوار) الشخصية الرئيسية الثالثة التي تشترك في حوار فكري يحاول تعميم الخاص، وهي معلومات خارجة عن سياق الوضعيتين الاستهلالية والأساسية، كما أنها معلومات مباشرة تبدو مقحمة في سياق مسرحية رمزية لا تحتمل المباشرة، وهي تعد من الوسائل الفنية التي يستعين بها المسرح التسجيلي، فضلا على أنها لا تقدم فائدة تخدم البناء الحبكي لهذه المسرحية، ويمكن رفعها دون تؤثر على السياق العام (ينظر: 325 – 327).

أما نقطة انطلاق المسرحية الحقيقة؛ فإنها تظهر عندما تقاطع (حيرة) مسار الأغنية صارخة:

((حيرة:... (تصرخ فجأة) حيران. حيران.

حيران: (يدخل راكضا) ماذا؟

حيرة: وجدت الطريق

حيران: أي طريق؟/نوار: (يدخل أيضا)

حيرة: الطريق الذي يوصلنا إلى الضمانات)) (ص: 329).

وعند هذه النقطة تكون أركان الوضعية قد اتضحت من خلال اتضاح أهداف الشخصيات التي تتلخص بقرار (حيرة وحيران) زيارة الأجداد في (عكا) برفقة (نوار) غير المقتنع بجدوى هذه الرحلة ويوافق على مرافقتهما نزولا عند رغبتهما الاستعانة به، بوصفه الأكثر وعيا منهما؛ متتبعين في رحلتهم مسار الأغنية.

وابتداء من هذه النقطة فأن السمة الحقيقية لهذه المسرحية تتضح بشكل جلي، مفصحة عن مسرحية رمزية؛ ينتظم بناءها الحبكي على وفق نمط (حبكتا التوازي)، إذ تضم حركة المسرحية العامة مسارين متوازيين لحبكتين أولاهما ظاهرية (خارجية) تتمثل برحلة سفر بعدة مراحل تقررها وتحدد مساراتها الأغنية التراثية (ينظر: 322 – 323)، ويلاحظ أن جميع خطوط حركة الحبكة تخضع خضوعا تاما

لما يرد في هذه الأغنية، وكأن الأغنية تمارس حتمية قدرية لا مفر من الانقياد لهـــا، والحبكة الثانية ذهنية (داخلية) تستتر تحت الأولى وتتمثل برحلة السعي للوصول إلى مستقبل آمن يعيش فيه المجتمع بحرية واستقرار. (ينظر: 325 – 330)

مع بداية المنظر الثاني تبدأ أولى مراحل الرحلة؛ وهي مرحلة الوصـــول إلى أرض الأجداد الذين يسكنون أطراف (عكا) بهدف الحصول على ضمانات الـــتي تكفـــل حياة أمنة لأبن (حيرة وحيران)، وتمثل هذه المرحلة من الرحلة؛ أول حركـــة ماديـــة وذهنية للفعل والشخصيات، تنتهي بالعودة إلى المنـــزل بعد حصولهما على ضمانات الأجداد المتمثلة (بكعكة وثوب)، ووصية لهما بوضع تلك الضمانات في صـــندوق مقفل لا يفتح إلا بعد أن يرزقا بطفل. ويتضمن المنظر– مرة أخـــرى – معلومـــات توثيقية تخرج عن البناء الحبكي للمسرحية، وهي توقف تدفق خطوط الحبكة الذهنية، وتنقل حركة الحبكة المادية إلى مستوىً مباشر يذكر بالمسرح التسجيلي، مـــا يعـــده البحث امتدادا خارجيا فائضا لا علاقة له بالسياق العام للمسرحية (ينظـــر: 334)، على أن ورود أسم مدينة(عكا) في الأغنية؛ على الرغم من أنه جـــاء – ظاهريـــا – للدلالة على بعد المسافة؛ غير أنه حمل رمزا مهما دل بوضـــوح إلى فلســـطين الـــتي سكنها الأجداد، وسُلبت من الأحفاد. (ينظر: 330 – 339).

يبدأ المنظر الثالث بعودة الزوجين(حيرة وحيران) إلى منـــزلهما برفقة (نوار) – شقيق الزوج –، ومحاولة الزوجين المضي في أنجاز بقية مراحل الرحلة، بحسب مـــا تمليه عليهما الأغنية، إلا أن عقبة تعرقل مسيرتهما؛ تتمثل بعدم عثورهما على مفتاح لأقفال الصندوق الخاص بهما، وبوجود هذه العقبة فأن المسرحية تدخل في أزمـــة تعقيد؛ تقفز إليها حركة دون المرور بأزمة تصعيد:

((حيرة: ليس عندنا مفتاح.

حيران: ولماذا المفتاح؟

حيرة: مفتاح للصندوق، أذا لم نغلقه بالمفتاح لا فائدة من الكعكة والثوب)) (ص: 339)

ومع استمرار أزمة التعقيد هذه، فأن عقدة المسرحية سرعان ما تظهـــر مـــن خلال تكرار (حيران) للسؤال عن المفتاح لعدة مرات:

((حيران: من أين نأتي بالمفتاح؟)) (ص: 33).

وبروز عقدة بهذا الشكل الواضح في مسرحية رمزيـــة يعـــد أمـــراً نـــادراً؛ فالمسرحيات الرمزية تحاول أن تخفي عقدها في حركة الحبكة الداخلية، ولا تظهرها في حركة الحبكة الظاهرية، إلا أن المؤلف يبدو أنه فعل ذلك في محاولة منه لتبسيط الرمز وإيضاحه، بخاصة أذا ما عرفنا بأنه كتب المسرحية أول مرة باللهجة المحلية؛ في سعيه الدؤوب لجعل المسرحية الشعبية ترقى في مستواها الفكري والفني من ناحية، وتخاطب جميع فئات المجتمع وبخاصة البسطاء منهم؛ من ناحية أخرى.

وفي نقطة العقدة هذه تتجمع كل خطوط الحركة؛ لتنطلق باتجاه أيجاد إجابات للأسئلة التي أثارتها حركة الفكرة، لذا يجري تأكيد التساؤل الآنف لأكثر من مرة، لينتهي المنظر بإعادة مقطع الأغنية الخاص بالمفتاح الذي تشير الأغنية بوجوده عنـــد الحداد. (ينظر: 339 – 340). ليفتتح المنظر الرابع بحركات تعبيرية تتلاءم مع مـــا يسرده الراوية، ؛ يعقبها خطاب مباشر لشخصية (الحداد) معرفا بنفســـه وعملـــه، معلنا للزوجين استعداده لصنع مفتاح لهما؛ غير أنه يستمر في تقديم شرح تفسيري طويل يكشف عن الدلالات التي يحملها المفتاح (ينظر: 340 – 341)، ويتســـبب هذا الكشف بفضح الرمز جاعلا إياه مباشرا ومسطحا، لذا فأنه يعد تفسيراً فائضا لا مبرر له.

إن وجود الراوية ومرافقة سرده بحركات إيمائية يؤديها الزوجان، وما يتلـــوه من خطاب مباشر لشخصية (الحداد)، يعدان من الوسائل التي تستعين بها الـــدراما الملحمية، ويخرجان المسرحية من مسارها الرمزي.

وبعد التفسير أعلاه تظهر العقبة الثانية التي تزيد التعقيد توتراً؛ وذلك عنـــدما يطالب(الحداد) الزوجين بدفع ثمن المفتاح؛ في الوقت الذي لا يملك فيه الزوجان أي نقود، ولحل هذه المعضلة يقترح عليهما (الحداد) الاسترشاد بالأغنية وتنفيذ الخطوة التي تلي محطته:

((الحداد: (مكملا) والحداد يريـــد فلـــوس، والفلـــوس عنـــد العـــروس)) (ص: 342).

وهكذا تبدأ المرحلة الثالثة من الرحلة التي يفصح عنها المنظر الخامس، حيـــث يصل الثلاثة إلى القلعة التي تسكنها العروس، والتي تكون قد دخلت الحمام قبيـــل وصولهم بقليل، وبعد تعريف بالقادمين وتصريح بمبتاغهم؛ تضاف عقبـــة جديـــدة

أمامهم؛ فالعروس لا تستطيع مقابلتهم لانشغالها بحمام يومها السابع، وهي تواجه مشكلة عدم وجود قنديل يضيء حمامها المظلم، لذا فأن شرطها الوحيد لمنحها (الفلوس) التي يحتاجها الزوجان، هو إحضارهما قنديلا يضيء حمامها لتستطيع أكمال استحمامها؛ ويضيف هذا الطلب تعقيدا أخر لحركة الحبكة؛ وبما أن الأغنية تشير إلى سقوط (القنديل) في البئر، فأن وجهة المرحلة الرابعة من الرحلة تكون باتجاه البئر لاستخراج القنديل الذي وقع فيه (ينظر: 348)، ويلاحظ في هذا المنظر أشارة إلى عدم أهمية حركة الزمن في المسرحية الرمزية:

((حيرة: نمر عليها غدا (تقصد العروس)

الوصيفة: غداً؟ لا يعني الغد عندنا شيئاً، ليس في حياتنا زمن يبدأ بالبارحة فاليوم فغداً وهكذا..

حيران: كيف تحسبون الأيام والأشهر والسنين؟

الوصيفة: لا نحسبها، نحن نمر بها مرورا...)) (ص: 348).

كما يلاحظ في المنظر – أيضا – وجود استطراد جانبي يتمثل بالميل العاطفي الذي تصرح (الوصيفة) لـ (نوار)، وهو استطراد فائض لا يحدث أي أثر في حركة الحبكة (ينظر: 347 – 349).

وبوصول الثلاثة إلى البئر يفتتح المنظر السادس؛ وقد ظهرت عليهم علامات التعب والإعياء، ومن تلك العلامات: الضجر الذي بدا واضحا على (حيران)، وهو ما يشير إلى حركة داخلية (نفسية) لدى هذه الشخصية، وفي عموم هذا المنظر تنشط حركة الشخصيات والفعل، ما يسفر عن تقاطع في الإرادات يؤدي إلى دخول حركة الحبكة إلى أزمة تصعيد متأخرة:

((حيران: قلت لا أريد أطفالاً، لكنك أصررت حتى نالنا هذا التعب القاتل...

حيرة: لم يبق إلا القليل

حيران: الله وحده يعلم ماذا سنرى رجلي تورمت وييس ريقي ونوار يلح علي أمشي

(عدل) وأستمر في أن تمشي (عدل) وهذه نتيجة الـ (عدل).

نوار: (مبتسما كعادته) الدرب طويل والمسافة بعيدة فلكي نصل لابد أن نتعب)) (ص: 349 – 350).

وبعد تدخل للراوية يشرح فيه وظائف البئر، مفسرا ماهيته ومعانيه، يجري (البئر) تحقيقا مع (حيرة وحيران) مستفسرا فيه عن سبب مجيئهم إليه، والمهمة التي يقومون بها، يقتنع أخيرا بأحقيتهم في(القنديل) الذي وقع فيه، ويتسبب النقاش بين الطرفين بتصعيد في التوتر، ويشهد حركة في الشخصيات والأفعال ينجم عن تصادم بين الإرادات، إلا أن الوصول إلى (القنديل) يولد عقبة جديدة مضافة؛ إذ يتطلب (حبلا) لاستخراجه:

((البئر: إذا كان القنديل لكم أنتم فأنا أعطيه

حيرة وحيران: الله يطول عمرك ويهنئك بشبابك

نوار: (يضحك بصمت)

البئر: تعالوا خذوه

حيران: كيف نأخذه؟

البئر: ألم تجلبوا معكم حبلا (حيران وحيرة ينظر كل منهما في وجه الأخر)

(...) أذهبوا واجلبوا الحبل من قرون الثور تأخذوا القنديل)) (ص: 353)

والحبل هو الذي سيكون هدف المرحلة الخامسة من الرحلة.

يلاحظ في المنظر السادس وجود تدخل غير مبرر للراوية في خطاب مباشر للجمهور يفضح فيه الرموز التي يمكن أن يحملها البئر، وهو تفسير فائض عن الحاجة، لأنه جاء سطحيا ومباشرا، إذ يشير إلى ارتباط البئر بالأسرار، فيه تدفن الأشياء وهو هوة عميقة القرار، وغير ذلك من المعاني المتداولة، وعلى الرغم من الفوائض التي يشهدها هذا المنظر؛ إلا أنه لا يعدم من وجود حركة لحبكة شبه متكاملة تضم وضعية استهلالية وأخرى أساسية وأزمة تصعيد وأزمة تعقيد.

وعلى الشاكلة نفسها يأتي المنظر السابع، حيث يبدأ بسرد تفسيري يقدمه الراوية في تدخل فائض عن الحاجة، ثم عقبة جديدة تضيف تعقيدا على حركة الحبكة، يغير من وجهة الرحلة ويضيف لها هدفا مغايرا، والعقبة التي تظهر في هذا المنظر هي عدم تمكن الراعي انتزاع الحبل من قرون الثور ما لم يقدم له الحشيش:

((الراعي: أنا لا أستطيع أن آخذ الحبل من قرون الثور إلا إذا قدمت له الحشيش (...) أذهبوا واجلبوا الحشيش من البستان)) (ص: 355). ليكون هذا هدف المرحلة السادسة من الرحلة.

يلاحظ مما تقدم أن الهدف الأساس الذي سعت إليه الشخصيات قد تم نسيانه، وضاع بين كثرة الأهداف المغايرة في كل مرحلة.

ومرة أخرى يفتتح المؤلف المنظر الثامن بتدخل للراوية فائض عن الحاجة، يصف فيه حالة البستان وما آلت عليه بعد انقطاع المطر مدة طويلة، ما جعلت البستان يتحول إلى صحراء قاحلة، وهو ما يمكن فهمه من سياق المنظر دون الحاجة إلى إيضاحه بخطاب الراوية المباشر.

ومع أن أزمة التعقيد تزداد توترا بدخول الشخصيات الثلاث وهي تعاني أشد حالات الإجهاد والتعب، إلا أن ظروفا جديدة تظهر في هذا المنظر توصل حركة الحبكة إلى أزمة الذروة، وأول تلك الظروف شعور (حيرة) بالغثيان على غير عادتها:

((حيرة: (توشك أن تتقيأ) حيران

حيران: (يهرع إليها)

حيرة: حيران دعني أجلس لأرتاح. أحس بالدوار. وكأني أريد أن أتقيأ.. حيران ساعدني..

حيران: لا أدري ماذا أفعل.. لو كنا في بستان حقيقي لقطفت أحسن ليمونة وعصرتها لك وأبعدت الدوار عنك

حيرة: ما أحس به ليس دوارا.. سأموت. حيران..)) (ص: 356 – 357)

والظرف الثاني الذي يعجل بحلول أزمة الذروة هو ذلك الانتظار المتوتر لهطول المطر، وما صاحب ذلك الانتظار من الترنم بأدعية لتعجيل هطول المطر، ولأول مرة تبادر الشخصيات بفعل شيء دون استشارة أحد أو نصيحة من أحد، أو أتباع قسري إلى ما تمليه الأغنية من أوامر، وسرعان ما تستجيب السماء للأدعية، فيهطل المطر، وبتسارع إيقاع هطوله، يتسارع إيقاع الترانيم التي ترددها الشخصيات، وتزداد أزمة الذروة توترا، مع ترديد(حيرة) لترنيمة الأطفال (حجنجلي بجنجلي) التي تنهيها بصرخة مدوية:

((حيرة: (...) حيا الله بلاد الريش..

بيها الزرع والحشيش

حشيش... حشيش (تصرخ بصوت عال، بكلمة حشيش))) (ص: 360)

لتعقب صرختها سماع صوت ريح شديدة، وظهور غمامة سوداء، ومشاهدة برق في السماء، وهطول مطر غزير، وظهور شراع سفينة وسط الصحراء الجرداء.

إن اجتماع كل هذه العوامل الطبيعية في هذا الموضع يمثل نقطة الذروة من الناحية الفنية، أما الناحية الفكرية فأنه يرفع من قيمة الرمز ويحيله إلى عالم الأسطورة بخاصة اقتران تلك المظاهر مع صرخة المرأة إيذانا بقرب ولادة الطفل/الأمل الذي تنتظره، وهو ما يدل على اقتراب الشخصيات من بلوغ هدفها الأساس.

وهنا لابد من الإشارة، إلى أن جميع العوامل المذكورة أعلاه؛ أسهمت برفع التوتر في أزمة الذروة، بل كانت سببا مباشرا في تفجر نقطة الذروة، غير أن هذا التوتر وما لحقه من نتائج جاء بتأثير عوامل خارجة عن خطوط حركة الحبكة، لذا – يرى البحث – أن هذا التوتر جاء مفتعلا إن لم يكن قسريا، ولم يأت من سياق تطور حركة الحبكتين الخارجية والداخلية.

عند هذه النقطة تأخذ حركة المسرحية العامة مسارا معاكسا يسجل محطاته الجزء الثاني من المسرحية الممتد بين (ص: 363 – 391)، حيث يبدأ هذا الجزء بمقدمة فائضة تشكل امتدادا للأغاني والترانيم التي شهدتها نهاية الجزء الأول (ينظر: 363 – 364)، ثم تبدأ بعدها رحلة العودة التي تنتظم في خمسة مناظر، تشكل بمجموعها دورة معاكسة لرحلة الوصول إلى البستان، فبعد هطول المطر، يظهر (الحشيش)، ليأكله الثور، الذي يسمح للراعي بانتزاع الحبل من قرونه، ليستخدمه الثلاثة بإخراج القنديل من البئر، ويذهبون به إلى القلعة ليضيء للعروس حمامها المظلم، إلا أنهم لا يحصلون على (الفلوس) لأنهم تأخروا، فقد أصبحت العروس حاملا؛ وفي التفاتة كريمة من الحداد؛ فأنه يمنح الثلاثة المفتاح مجانا، وعند فتحهم الصندوق، فأنهم لا يجدون فيه شيئا، وحينها يقتنع الجميع بأن ضمانات الحياة لا تأتي من خلال الجري وراء وعود الآخرين بل تأتي من خلال اجتهاد الإنسان بنفسه.

ومع ما يضعه المؤلف من عقبات مختلفة في رحلة العودة، غير أن تلك العقبات لم لها أي أثر واضح على حركة البناء الحبكي، وبقيت مجرد وسائل فنية لإثارة الاهتمام – بشكل مفتعل – إذ بعد ما وصلت حركة المسرحية العامة؛ الذروة أعلاه؛ اتضحت نهايتها عند تلك النقطة، لذا يبدو أن ما يعقب ذلك فائضا لا يخدم

البناء الحبكي للمسرحية، ولربما يقتصر تأثيره على خدمة البناء الفكري لها، وتحميلها رموزا مضافة، ومن تلك العقبات: مهاجمة الراعي للشخصيات الثلاثة (حيرة وحيران ونوار) ظنا منه؛ بأنهم اللصوص الذين سرقوا ثيرانه، وأحرقوا زرعه وحرثه ونسله بقنابل (النابالم)؛ ويكفي ورود ذكر هذا النوع من القنابل في الفترة التي كتبت بها المسرحية، لينصرف الذهن مباشرة نحو (إسرائيل) التي أحرقت مزارع الفلسطينيين ومنازلهم وحيواناتهم بالقنابل المذكورة، وبهذا يتخذ الرمز تفسيرا مباشرا، لا يحتاج إلى أعمال الفكر كثيرا لإدراكه. وبمزيد من المباشرة يقترح المؤلف أن يرافق هذا المنظر شرائح فلمية تصور وحشية تعامل (إسرائيل) مع الفلسطينيين، وعليه فأن المؤلف بهذا المقترح؛ لا يكتفي بتسطيح الرمز؛ بل أنه – إضافة لذلك – يستخدم وسيلة فنية مستعارة من المسرح التسجيلي.

ومن العقبات المفتعلة التي يسوقها المؤلف في رحلة العودة، ذلك الاستطراد الجانبي الذي يحدث في القلعة، فعند محاولة الثلاثة مقابلة العروس، تمنعهم الوصيفة، عارضة أن تعينهم على سرقة ما يحتاجونه من أموال؛ من خزانة سيدها بشرط إبقاء (نوار) – الذي عشقته – معها في القلعة، وهو أمر يرفضه الثلاثة بشدة، لذا فأنها تعمد إلى اتهامهم بأنهم لصوص حاولوا سرقة أموال سيدها، فتأمر الحراس بطردهم خارج القلعة (ينظر: 389 – 380)، أما العقبة المفتعلة الثالثة، فتظهر عند وصول الثلاثة إلى دكان الحداد ليفاجئوا بأنه مغلق بالشمع الأحمر تنفيذا لقرار صادر من المحكمة ضد الحداد بسبب عدم تسديده بدل الإيجار لصاحب العقار المدعو (سلطان بن رشدي خان)، وفي هذا الاستطراد؛ يحاول المؤلف وبجرأة – يحسد عليها في حينه – توجيه نقد مباشر إلى نظام الحكم العارفي الذي كان يحكم العراق آنذاك، فأسم صاحب العقار، يشير إلى وقوف عدالة السلطة إلى جانب الأجنبي على حساب أبن البلد. (ينظر: 381 – 382).

تأسيسا على ما تقدم فأن السمة المهيمنة على هذه المسرحية هي السمة الرمزية، لأنها حملت كثيرا من علامات المسرحية الرمزية ومنها: وجود سياق الرحلة، وأنسنة الجمادات والحيوانات والنباتات وإشراكها في حركة الفعل الرئيس، وإمكانية تواجد أجيال الأجداد في ظرف زمكاني واحد؛ فضلا عن الإيحاءات الرمزية لمظاهر الطبيعة وغيرها. أما البناء الحبكي للمسرحية فقد أنتظم في نمط

(حبكتي التوازي)، حيث أشتمل على وجود مستويين، مستوى مادي تمثل برحلتي السفر والعودة وما رافقهما من أحداث مادية دلت على الجهد والاجتهاد، ومستوى ذهني تمثل بالانتقال من الحيرة إلى الوعي بمساعدة نور العلم، وسار هذان المستويان بصورة متوازية من البداية حتى النهاية؛ وهذا ما جعل حركة الفكرة تحتمل وجود جانبيين، أحدهما خارجي مفاده: أن من يسعى إلى هدف ما؛ فعليه أن يجتهد للوصول إليه دون اعتماد على الآخرين، أما الجانب الثاني فهو الجانب الدلالي الذي يمكن تأويله: على أن تحرير فلسطين لا يأتي من خلال حيرة الفلسطينيين وبقائهم يتوسلون بالآخرين لحل قضيتهم، وأنما يأتي باجتهادهم واعتمادهم على أنفسهم لبلوغ أهدافهم التي يرومون تحقيقها. وانسجاما مع جانبي الفكرة هذين؛ جاءت حركة الفعل لتتضمن مستويين، أولهما مادي مثله خط سير الرحلات، والثاني ذهني مثله تراكم الخبرات الفكرية الذي نقل الشخصيات من الحيرة إلى الوعي، وإذا تجلى الجانب المادي واضحا عبر مناظر المسرحية، فأن المستوى الذهني أستمر مضمرا، وتم الإيحاء به بين حين وأخر، وأولى نقاطه أفصح عنها ذلك اللقاء الذي جمع الحاضر بالماضي (لقاء الثلاثة بأجيال الأجداد السبعة)، وما أوحاه من ضرورة استيعاب تجربة الماضي، وثاني نقاطه تمثل بوصية الأجداد التي ألزمت الأحفاد بضرورة السير المستقيم والابتعاد عن الطرق الملتوية، وثالث نقاطه تجلى بالخبرات التي حصلت عليها الشخصيات أثناء لقاءاتها المتعددة بالحداد والبئر والراعي والثور والبستان وسواهم، ورابع نقاطه الإدراك بأن الانتظار لا يوصل الإنسان إلى ما يهدف إليه، وأن السعي والاجتهاد هما ما يقرباه إلى ذلك الهدف؛ فضلا عن نقاط أخرى كانت أقل وضوحا مما تم تأشيره.

ومع ما حملته حركة الفعل من حيوية في جانبيها المادي والذهني؛ غير أن حركة الشخصيات بدت في مستواها المادي/الخارجي؛ ثابتة مستقيمة لم يحدث فيها أي تطور أو تغير، باستثناء ما حدث في النهاية من ركض وسعي مباشر نحو الهدف؛ أما في المستوى الذهني/الداخلي، فقد أمكن ملاحظة بعض المتغيرات التي حدثت في حركة شخصية (حيران) على الصعيد النفسي وذلك لأصابته بالضجر واليأس والإجهاد لأكثر من مرة، وكذا الحال بالنسبة للمتغير الذي حدث في حركتي شخصيتي (حيرة وحيران)، بعد سقوط المطر.

وفي أشارة واضحة لحركة الزمن تبين أنها تمثل حركة مرور فقط؛ فهي حركة غير ضاغطة ولا مندفعة؛ ولا تشكل ضغوطا على حركة الخطوط الأخرى، وربما الاستثناء الوحيد فيها هو الإشارة التي يوردها المؤلف عن تاريخ كتابة المسرحية، إذ تشكل هذه الإشارة موجها مهما لتفسير الرموز التي تضمنتها المسرحية.

ومن الملاحظات المهمة التي يمكن أن تسجل على حركة المسرحية العامة، هو ضمور الصراع بل اختفاؤه؛ فلا وجود لتقاطع في الإرادات يمكن أن يولد أزمة تصعيد تنتج صراعا، فحركة الشخصيات كانت مستسلمة تماما لسياق الأغنية، و لم تخالفه أو تعترض عليه أو تبدي أي وجهة نظر عليه. غير أن عدم وجود صراع لم يمنع من ظهور نقاط تعقيد أسفرت عن أزمة تعقيد مستمرة قفزت أليها حركة الحبكة؛ دون تمر بما يمهد لها من تصعيد. والملاحظة المهمة الثانية التي تؤاخذ عليها المسرحية: إنها استخدمت وسائل فنية لا تنسجم مع طبيعة المسرحية الرمزية التي تسعى إلى أخفاء رموزها خلف ظلال الكلمات والتعابير، إذ عملت الوسائل الفنية الواردة في النص والتي تصلح للمسرحيات الملحمية مثل(الراوية، والخطاب المباشر، والتفسيرات الإيضاحية) على فضح الرمز وتسطيحه، حتى بدا في بعض الأحيان وكأنه خطاب وعظي أكثر منه خطابا دراميا؛ إلا أن ذلك لم يمنع من ظهور أثر فاعل للرمز في أحيان أخرى؛ وبخاصة فيما يتعلق بالدلالات الرمزية التي تحملها الأسماء (حيرة، حيران، نوار، والوصيفة) وسواهم.

أما الملاحظة المهمة الثالثة فتمثلت بذلك الفائض عن الحاجة الذي أشرته الخطابات المباشرة للرواية في بداية بعض المناظر وفي ثناياها أحيانا، حيث بلغ ما مجموعه (10) صفحات من أصل صفحات النص البالغ مجموعها (70) صفحة، وهو ما يشكل نسبة 7/1 من حجم النص، وهو ما يعد فائضا كبيرا بالنسبة لمسرحية رمزية تعتمد التكثيف والاختزال مبادئ لها.

2- مسرحية (الأجداد يزدادون ضراوة) - كاتب ياسين - الجزائر[2]

مسرحية رمزية تتكون من عدة مشاهد متصلة ببعضها بروابط وهمية [3]؛ تصور رحلة الذين فروا من الموت ليجدوا الموت بانتظارهم، وحركة المسرحية العامة يغلفها جو من المأساة الدامية؛ بسبب وجود علامات الموت والانتقام في كل

زمان ومكان، من ذلك: طائر العُقاب الذي يحوم فوق الرؤوس، والجنود الفرنسيون المنتشرون في كل مكان ويطلقون الرصاص في كل اتجاه، وفي كل وقت، والنساء اللواتي يتنبأن بالموت ويعشن بين الجثث المكومة في الطرقات، وقافلة الأسرى التي يتقدمها محارب قديم وتتقدم نحو موت مرتقب، وأخيرا الصنوج التي تقرع في كل حين منذرة بالخطر(ينظر: 99 – 114).

انتظمت المسرحية ببناء حبكي أتبع نمط (حبكتي التوازي)، إذ أشتمل على مستويين: الأول أتنظم بحبكة خارجية/مادية تتابع رحلة (حسن ومصطفى) أبتداءاً من هروبهما من السجن وأنتهاءاً بموتهما الدامي، والمستوى الثاني أنتظم بحبكة داخلية/ذهنية تتابع رحلة (طائر العُقاب) أبتداءاً من استخدامه سلاحا بيد (المرأة المتوحشة) وأنتهاءاً بتحوله سلاحا يقضي عليها؛ بعد تحرره من سحرها.

تسير الحبكتان بموازاة بعضهما طويلا، جنبا إلى جنب؛ غير أنهما تصطدمان ببعضهما عند النهاية في موقف ميلودرامي فاجع يتسم بكثير من القسوة؛ وهذا الاصطدام يعد عيبا على البناء الحبكي لهذه المسرحية؛ ذلك لأنه جعل المستويين يتقاطعان ويتصارعان فيما بينهما، وهذا ما قلل من أهمية الرمز وأضاع دلالاته الإيحائية، فأفقده سريته، وحدد معالمه قسرا؛ بينما يتطلب الاشتغال الأمثل للرمز، عدم اصطدام مستوياه (المادي والذهني) أو لقائهما أو تقاطعهما، لكي يبقى محتفظا بدلالاته، فلا تفضح معانيه ولا تكشف دلالاته بل يوحى بها إيحاءا، يتيح للمتلقين قراءات متعددة وتفسيرات حرة متنوعة.

وعلى خلاف نهايات المسرحيات الرمزية المعروفة بنهاياتها الهادئة؛ فأن هذه المسرحية تنتهي نهاية دموية فاجعة، بسبب ذلك الصدام المفتعل بين الحبكتين المتوازيتين، ما يعد عيبا؛ لا في البناء الحبكي فحسب؛ وإنما يعد عيبا على البناء العام للمسرحية برمتها.

وعلى العموم فأن البناء الحبكي للمسرحية ينتظم على النحو الأتي:

أ- حبكة خارجية/مادية تبدأ بتطابق بين وضعيتيها الاستهلالية والأساسية؛ فالأولى تبدأ مع بداية المسرحية وتنتهي بحادثة الفرار من السجن والثانية تبدأ من الموضع نفسه، لتنتهي بتنفيذ الهروب من السجن (ينظر: 99 – 101)، إذ تعد لحظة التخطيط للهروب هي نقطة انطلاق حركة المسرحية (ينظر: 101)،

حيث يلحظ ظهور أول نشاط لأزمة التصعيد؛ التي تزداد تـــوترا في مشـــهد المواجهة بين (حسن ومصطفى)، وما يعقب ذلك من قتل للخائن (طـــاهر) (ينظر: 101 – 109)، يختفي بعدها التوتر طويلا، لتتحول أزمة التصـــعيد إلى سرد وتنبؤات تعليقات؛ ولتقفز حركة الحبكة – فجأة – إلى أزمة الـــذروة، دون المرور بأزمة تعقيد، ودون ظهور واضح لعقـــدة المســـرحية[3] (ينظـــر: 134 – 138)، وتتفجر نقطة الذروة في لحظة اصـــطدام حركـــة الحبكـــتين الخارجية والداخلية، مولدة انفجارا عنيفا(ينظر: 138)، لتعقبها النهاية المفجعة المشتركة بين الحبكتين (ينظر: 138).

ب- حبكة داخلية/ذهنية: تبدأ بوضعية استهلالية تسبق نهوض الوضعية الأساســـية بقليل (ينظر: 109 – 111)، أما نقطة انطلاقها فتظهر مبكرة نوعا ما، وتتمثل بظهور طائر العُقاب (ينظر: 111)، لتقفز بعدها حركة الحبكة إلى أزمة تعقيد مباشرة؛ دون المرور بأزمة تصعيد، وذلك بسبب الكشف المبكر عن الأهداف وما يواجهها من عقبات تقف حائلة دون تحقيقهـــا (ينظـــر: 112 – 113)، لتتحرك الحبكتان بعدها وكأنهما حبكة واحدة معا وتمرا بأزمة ذروة واحدة، تتلوها النهاية التي أشير إليها سلفا.

وعند فحص البحث حركة خطوط البناء الحبكي لهذه المسرحية؛ وجد أن حركة فكرة المسرحية ترتكز على رموز ثلاثة، أجتهد البحث بتأويلـــها علـــى الوجه الأتي: الرمز الأول هو ما يتعلق بـــ (المرأة المتوحشة) التي تمنح في النهاية لقب (الجثة المطوقة) وهو يشير إلى الجزائر التي حاول الاستعمار الفرنسي قتلها ورميها جثة، أما الرمز الثاني فهو ما تحمله شخصيتا (مصطفى وحسن) حيـــث يمثلان الثائرين اللذين حاول كل منهما الفوز بـــ (الجثـــة المطوقـــة/الجزائـــر) والتحكم بها؛ إلا أنهما لم يصلا إلى تحقيق هدفهما المنشود لأنهما تقـــاتلا فيمـــا بينهما، ليس من أجل الجزائر، بل من أجل السلطة، أما الرمز الثالـــث فيمثلـــه (طائر العُقاب) الذي أنـــزله الأجداد من السماء لعقاب الأحفاد الذين تقاتلوا فيما بينهم من أجل أطماع شخصية، لذا فأن دلالاته الرمزية تشير إلى العقاب القدري الذي أنـــزله التاريخ على أبناء البلد الواحد الذين فضلوا مصـــالحهم الذاتية على مصلحة الوطن.

ويبدو أن المؤلف قد أفاد من الميثولوجيا العربية في توظيفه لرمز (طائر العُقاب)، فهذا الطائر هو أحد الرموز الشهيرة التي يدور حولها اعتقاد عند العرب القدماء، يشير إلى أن من يُقتل تتحول روحه إلى طائر(عقاب) متعطش للدماء؛ يحلق فوق رأس المسؤول عن أخذ الثأر سواء كان أبنا أو أخا أو أبا أو عما أو قريبا للقتيل، وهو يصيح: أسقوني.. أسقوني.. حتى يتم الأخذ بالثأر، إذ ذاك ينصرف الطائر ولا يُرى مرة أخرى، وبما أن المرأة في هذه المسرحية هي أقرب الناس للقتيل، لذا فأن طائر العُقاب كان يحوم على رأسها ويلاحقها في كل مكان، لكي تستمر بمطالبتها أخذ الثأر، وذلك من خلال تأجيجها مشاعر الغضب في الرجال المحيطين بها، للقصاص من الجناة؛ لكن هؤلاء الرجال الذين مزقتهم الأطماع الشخصية، لا يلقوا بالا لثأرها، بل كان كل منهم يريد الثأر لنفسه من الآخرين، لذا فأن الثأر الذي آلت إليه أحداث المسرحية، كان تدميرا عصف بجميع الأطراف: القاتل والقتيل وقاتل القاتل والمطالب بالثأر، وعلى صعيد التأويل فأن التدمير شمل الفرنسيين والجزائريين على حد سواء، وهذا هو ما دارت حوله حركة الفكرة في هذه المسرحية.

أما حركة الفعل فقد ظهر فيها جانبان، الأول مادي/حركي يظهر حيناً ويختفي حيناً آخر، وتسير حركته على نحو مضطرب؛ بسبب تدخل جوقة النساء، وجوقة المنشدات، وتعدد المناجيات الداخلية التي تقطع حركة الفعل في جانبها الخارجي؛ إضافة إلى تباعد نقاط النمو الساخنة عن بعضها، فحركة الفعل في جانبها المادي لا تتواصل بخط سير مستمر؛ بل تتوزع على مواضع تضم أحداثا ساخنة، لكن الحركة تضمحل أو تضمر بعد انتهاء تلك الأحداث، أما حركة الفعل في جانبها الداخلي/الذهني، فقد شهدت تواصلا مستمرا ونموا مسببا نوعا ما، وبدأت هذه الحركة بظهور (طائر العقاب)، وانتهت بنهاية المسرحية.

وعلى غرار المسرحيات الرمزية فأن حركة الشخصيات تميزت بمستويين متوازيين، يسيران بخطين مستقيمين ثابتين، ويلاحظ أن المستوى الخارجي/الظاهري شهد نشاطا أكثر من نشاط المستوى الداخلي/الذهني، إلا أن حركة الشخصيات بمستوييها لم تشهد أي تطورات أو متغيرات أو تحولات في المواقف، وسعت جميع الشخصيات في حركتها نحو حتفها أو قدرها المأساوي المحتوم؛ وذلك بمحض

أرادها، ما يجعل البحث يقاربها – في هذه السمة – من أبطال المأساة الكلاسيكية، ومع أن نشاط المستوى الداخلي لحركة الشخصيات كان أقل من نشاط المستوى الخارجي – كما أسلف البحث – غير أن ذلك لم يمنع من وجود بعض الاهتمام به، ويمكن تأشير ذلك الاهتمام من خلال المناجيات الفردية العديدة أمثال تلك الواردة على صفحات (127 – 128، و134).

وفي مقابل ذلك كان هناك اهتمام واضح بحركة الزمن، تمثل بالقرع المتواصل للصنوج الذي كان يتكرر بين الحين والأخر مشيراً في كل مرة إلى مرور يوم واحد؛ غير أن تلك الحركة لم تشكل ضغوطا واضحة على خطوط الحركة الأخرى، باستثناء ما حدث في العودة الارتدادية إلى الماضي، التي جاءت عبر سرد أخباري، وتبدو تلك العودة ضعيفة الصلة بحاضر الحركة العامة للمسرحية (ينظر: 116)، وعلى العموم فقد أتسمت حركة الزمن بالسمة اللايهامية التي توقظ وتنبه، أكثر مما توهم بمرور الزمن (ينظر: 100، 101، 101، 109، 115، 131، 133).

وقد حاول المؤلف في عموم مسرحيته الاستعانة ببعض المفاهيم والوسائل الفنية المستعارة من الأساطير والمآسي مثل (معتقد طائر العُقاب، والعقاب القدري، وجوقة النساء النادبات، وجوقة الفتيات المنشدات، وجوقة الأجداد الذين يتم استحضارهم من التاريخ)، غير أنه لم يفد من الوسائل الثلاثة الأخيرة، فقد أدت وظيفة الراوي السارد، وهي وظيفة لا تنسجم مع حركة المسرحية الرمزية عموما؛ لأنها تحيل رموزها إلى المباشرة والتسطيح. لذلك فقد أشر البحث وجود بعض المشاهد التفسيرية وبعض المواضع السردية والوصفية والشعرية التي عطلت حركة خطوط الحبكة، ما جعلها عبئاً فائضا لا ضرورة أو مبرر له(ينظر: 102، 103، 115، 121، 122، 124، 125)، وبحساب الصفحات الفائضة فأن مجموعها يبلغ (7) من مجموع صفحات النص البالغ عددها (41)، وبذلك فأن الفائض يشكل ما نسبته 6/1 من حجم النص، وهو فائض يعد قليلا نسبيا.

3- مسرحية (شمشون ودليلة) – معين بسيسو – مصر[4]:

مسرحية رمزية تتكون من جزئين: الأول يضم لوحتين، ويمتد بين (ص: 5 – 92)، ويتضمن استعراضا إيحائيا للوضعية القلقة التي أوجدها تأسيس الكيان

الإسرائيلي على أرض فلسطين، وينتهي بانطلاق الثورة الفلسطينية عبر كفاحها المسلح، أما الجزء الثاني فأنه يضم أربع لوحات ويمتد بين (ص: 95 – 160)، ويتضمن استعراضا إيحائيا أخر للمتغيرات التي أحدثها الانطلاق المسلح للثورة الفلسطينية، وينتهي بالمتغيرات التي أحدثتها نكبة الخامس من حزيران.

وفي انطباع أولي عن البناء الحبكي لهذه المسرحية؛ يمكن أن ينصرف التحليل إلى ضم هذا البناء إلى نمط (الحبكات المتجاورة)، ذلك لاحتواء المسرحية على حبكتين تكمل كل منهما دورة كاملة تبدو – للوهلة الأولى – مستقلة عن سابقتها؛ غير أن الفحص الدقيق جعل البحث يذهب مذهبا أخر، حيث وجد أن بنية كل حبكة من تلك الحبكتين قد هيمن عليها مسار المستويات المتوازية، لذلك آثر البحث دراسة هذا البناء ضمن نمط (حبكتي التوازي). بعد أن وجد أن التجاور بين الحبكتين لم يكن إلا فاصلا زمنيا لمسار أحداث الحبكتين، بين متغيرين أساسيين هما ما قبل الكفاح المسلح، وما بعد الكفاح المسلح.

وتأسيسا على الموجه أعلاه؛ لاحظ البحث أن البناء الحبكي لهذه المسرحية يشتمل على حبكتين متوازيتين تبدأان مع بداية المسرحية وتنتهيان بنهايتها، الأولى خارجية/مادية تتمظهر بحركة الفعل المادية وحركة الشخصيات الظاهرية، وما تعرضت له هاتان الحركتان من متغيرات بفعل الضغوط الخارجية التي تمثلت بالأعمال التعسفية للمغتصب الإسرائيلي، والحبكة الثانية هي داخلية/ذهنية ترمز إلى تعاظم السيطرة التعسفية للكيان المغتصب مقابل ضعف إمكانات الثورة الفلسطينية؛ غير أن حركة كلا من الحبكتين، أبتداءً من اللوحة الثانية من الجزء الثاني تنشطر إلى مستويين حركيين، الأول يمثل مستوى حركة (السائق والكمساري)، والثاني يمثل مستوى حركة سكان العربة، ويستمر هذا الوضع حتى نهاية المسرحية (ينظر: 111 – 160)؛ ووجود هذه المستويات الأربعة بموازاة بعضها البعض الآخر، شكل عبئا ثقيلا على حركة المسرحية العامة، وأربك البحث في دراسة بنائها الحبكي، فضلا عن خلقه صعوبات كثرة عند التلقي والتأويل.

على أن حركة الفكرة حاولت أن تقرب المسرحية لذهن المتلقي من خلال حصرها لماهيتها في جانبين محددين، الأول جاء خارجيا متمثلا برحلة العائلة الفلسطينية من الاستقرار إلى التشرد وصولا إلى العيش بعلب الصفيح في المخيمات،

والجانب الثاني جاء ذهنيا أفصح عن رحلة القضية الفلسطينية من النشأة حتى المستقبل المجهول.

غير أن حركة الفعل جاءت – في عمومها – مغايرة لفاعلية حركة الفكرة؛ فقد جاءت مترهلة، بطيئة، تميل إلى السكون كثيرا، ولا تنشط إلا خلال الأحداث العنيفة كالتظاهرات والمعارك المتكررة، التي كثر حدوثها، بعد ظهور حركة شخصية (شمشون). ومع فاعلية الشخصية الأنفة، غير أن حركتها وحركة جميع شخصيات المسرحية جاءت مستقيمة ثابتة، لم تشهد أي متغيرات في سماتها أو خصائصها؛ باستثناء ما حدث من تغيرات في حركة شخصية (ريم) التي تحولت عدة تحولات أظهرتها بصور مختلفة، فقد تحولت من أم إلى مجنونة، إلى عرافة، إلى فدائية. وكذا يقال عن حركة شخصية (عاصم) شقيق (ريم) الذي تحول من متمرد إلى ثائر ثم إلى مناضل.

أما حركة الزمن فقد جاءت مضمرة وظاهرة في الوقت نفسه؛ فهي مضمرة ماديا؛ غير أنها حاضرة في الذهن على الدوام، ويمكن تحسسها من خلال مسارين يسيران بموازاة بعضهما: الأول هو مسار الزمن الماضي الذي لا ينسجم مع الحاضر المتردي، ويتمثل بعقليتي الأم والأب، والثاني مسار الزمن الحاضر الذي يتفاعل مع المتغيرات المستجدة، ويتمثل بعقليات الأبناء (مازن وعاصم وريم). كما يلحظ وجود تلميح إلى حركة الزمن في المستقبل، وهو ما تلمح له بعض العلامات التي تخللت النص هنا وهناك، مشيرة إلى أنه مستقبل يولد مقتولا، بدلالة رمزي الطفل المفقود (يونس)، والأرنب المطعون الذي يحمله (شمشون) (ينظر: 29 – 30، 47، 71، 98 – 99، 132، 134، 138 – 143).

ومن المفيد التنويه إلى وجود عدة تناصات في حركة المسرحية العامة: أولها التناص بين حادثة فقدان (ريم) لأبنها (يونس) واحتفاظها بصرة ملابسها عند فرارها من جنود الاحتلال، مع حادثة نسيان زوجة العمدة لأبنها الرضيع واهتمامها بصندوق ملابسها وزينتها عند فرارها من القرية أثناء الهجوم عليها، وهو ما يرد في مسرحية (دائرة الطباشير القوقازية) لبرتولد بريشت.[5] والتناص الثاني ما تشير إليه صورة الغراب الأسود الذي يحوم فوق الرؤوس مع صورة طائر العُقاب في مسرحية (الأجداد يزدادون ضراوة) التي مر تحليلها آنفا، [6]

فضلا عن تكرار صورة المرأة وتحولاتها (امرأة – عرافة – مومس – مجنونة – مناضلة) في مسرحيات (معين بسيسو) الأخرى، أمثال (مأساة جيفارا) و(ثورة الزنج)[7].

ويرى البحث أن التناص الرابع بين عنوان المسرحية (شمشون ودليلة) ومحتواها يحمل مفارقة مزدوجة، فشخصية (شمشون) الواردة في المسرحية ترمز إلى السفاح الدموي (موشي دايان)، وهذا ما يعطي دلالة مغايرة لأسم البطل الجبار (شمشون) الذي أرتبط أسمه بمعاني البطولة والرجولة ومناصرة الحق، وكذا الحال بالنسبة لأسم (دليلة) اليهودية التي أرتبط أسمها بمعاني المكر والخديعة، في حين جعلتها المسرحية دالا على شخصية (ريم) الفدائية والعرافة والمناضلة، وبالتالي فأنها قلبت الدلالات رأسا على عقب؛ فأظهرت البطل سفاحا، والماكرة مناضلة.

4- مسرحية (مسافر ليل) – صلاح عبد الصبور – مصر[8]:

مسرحية رمزية من فصل واحد؛ تجري أحداثها في منظر واحد، وفي زمن محدود جدا، يبدأ بعد منتصف الليل ولا يستمر أكثر من زمن الأحداث نفسها، التي لا تزيد عن لقاء عامل التذاكر بأحد ركاب القطار، ولربما تبدو العلامات الأنفة تشير – للوهلة الأولى – إلى مسرحية ذات حبكة أحادية، غير أن الفحص المتأمل وجد أن السمة المهيمنة في هذه المسرحية هي السمة الرمزية، ما جعل البحث يضم بناءها الحبكي إلى نمط (حبكتي التوازي). إذ وجد البحث أن هذا البناء يشتمل على حبكتين متوازيتين، الأولى تخص المستوى الخارجي/المادي، وتتعلق بما يجري من حركة أحداث مادية قطباها الفاعلان هما عامل التذاكر والراكب، أما الحبكة الثانية فأنها تخص المستوى الداخلي/الذهني وهي التي تفصح عن كشف المسافة بين الإرادة الحرة والإرادة المستلبة.

أفتقد البناء الحبكي في هذه المسرحية إلى صراع واضح لأن المهيمن في وضعيته الأساسية تمثل بقوة مسيطرة واحدة، دون وجود ما يقابلها من إرادة أو قوة مضادة لها، ما أدى إلى عدم وجود تقاطع جدي بين الإرادات، غير أن حركة المسرحية العامة أظهرت قدرا كبيرا من التوتر والترقب مبعثهما جملة الأسرار الغامضة وكثرة الرموز التي توقظ ذهنية المتلقي وتجعله منتبها لفك شفرات النص وكشف دلالات

رموزه، وقد استغنت حركة الحبكة عن أزمة التصعيد واختزلت أزمة التعقيد في نقطة العقدة فقط (ينظر: 322)، لتقفز سريعا إلى أزمة ذروة سريعة، تفجر نقطة الذروة المتمثلة بالفاجعة المأساوية التي يتم بها طعن الراكب وقتله دون اقترافه لأي ذنب يذكر(ينظر: 328 – 334).

أن القوة المهيمنة التي بسطت نفوذها في حبكة هذه المسرحية؛ هي حركة شخصية (عامل التذاكر)، حيث مارست ضغوطا على حركة الفعل وحركة الشخصيات الأخرى؛ بل أنها كانت الموجه الأساس لمسار خطوط الحبكة كلها، فتحكمت بحركة الزمن، وطغت في هيمنتها حتى على حركة الفكرة ووجهتها الوجهة التي تريدها، ساعدها في ذلك وجود وضعية أساسية تسندها وتزيد من هيمنتها، وقد شهدت حركة هذا الشخصية تحولات كثيرة من عامل تذاكر إلى الأسكندر ومن الأسكندر إلى زهوان، ومنه إلى شخصية المحقق ← شرطي أمريكي ← عشري السترة ← حاكم الوادي ← الجلاد.

أما حركة الفعل فقد جاءت مستقيمة مباشرة وقصيرة؛ لا تشتمل إلا على نقاط قليلة هي: لقاء عامل التذاكر بالراكب، التصريح بسرقة هوية الآله وقتله، اتهام الراكب بجريمة القتل، قتل الراكب. وقد اشتملت حركة الفعل على جانبين مادي/حركي تمثل بالأحداث أنفة الذكر، وداخلي/ذهني تمثل باستلاب الإرادة، ونظرا لتكثيف الفعل واختزاله، فقد جاءت حركة الزمن محدودة وقصيرة جدا، كثفت نفسها بزمن عرض الأحداث، و لم يصرح بهذه الحركة علنا؛ بل جاءت مختفية تحت السطح، يمكن تلمسها والإحساس بضغوطها من خلال الأحداث السريعة المتلاحقة، وما يغلفها من جو خانق متوتر.

ويلاحظ أن شخصية (الراوي) شكلت قطبا مهما من أقطاب الوضعية الأساسية، فقد تعددت وظائفها ومهامها في حركة المسرحية عموما، فهي تارة تؤدي دور راوٍ يسرد الأحداث، وتارة ثانية يؤدي دور معلق متهكم ساخر، وثالثة يؤدي دور شخصية مشاركة في أحداث المسرحية يكشف بعض أسرارها ويفسر بعض ظواهرها الغريبة، وهي في كل الأحوال تؤدي دور الشخصية الأكثر وعيا في مجتمع المسرحية؛ التي تتكفل بمهام الشاهد والرقيب على كل شيء، وربما تلمح إلى شخصية المؤلف نفسه.

ونظرا لقصر المسرحية وتقارب نقاطها الساخنة، وجوها المتوتر وأحداثها المتلاحقة، فأن حركتها العامة تميزت بالشد والتوتر والتكثيف، لذا لم يجد فيها البحث ماهو فائض عن الحاجة.

- **خلاصة تقييم نمط حبكتي التوازي:**

1- إن عدم تمكن بعض المؤلفين العرب من الحفاظ على سير حبكتي المسرحية الرمزية بصورة متوازية حتى النهاية، أدى إلى التقاء حركتيهما أو تقاطعهما أو أصطدامها في مواضع معينة، ما جعل تلك المسرحيات تميل إلى الترميز أكثر من ميلها إلى الرمزية في حالات الالتقاء، أو ميلها إلى التسطيح والمباشرة في حالات التقاطع، أو تفجيرها لنقاط ساخنة عالية التوتر تسفر عن مشاهد مأساوية فاجعة أو لحظات ميلودرامية تتسم بالمبالغة في حالات التصادم، ما يخرج المسرحية عن طبيعتها الرمزية، ويضفي عليها سمات هي غريبة عنها.

2- ظهر في أغلب المسرحيات العربية الرمزية؛ الاستعانة بوسائل فنية مستعارة من أنماط مسرحية بعيدة الصلة بالمسرحية الرمزية، ومن هذه الوسائل: السرد والوصف والأخبار والخطاب المباشر، وهي وسائل تستخدمها المسرحيات الملحمية، ووسائل مثل الوثائق والشرائح الفيلمية والصور الفوتوغرافية والإحصائيات والأرقام وهي من الوسائل المعتمدة في المسرحيات التسجيلية، وقد أدت الاستعانة بالوسائل الأنفة إلى أفساد الدلالات العميقة التي تحملها الرموز الواردة في المسرحيات، بل أدت إلى تسطيحها وإحالتها أحيانا إلى دعاية سياسية أو اجتماعية، فضلا عما خلفته تلك الوسائل من أرباك في البناء الحبكي لتلك المسرحيات، وصعوبة في تلقي مضامنها الحقيقية.

3- عمد بعض المؤلفين إلى تبسيط الرمز أو تفسيره أو فضحه داخل سياق النص، في محاولة لإزالة غموض الرمز وتقريبه للمتلقي البسيط، ما أثر على حركة الفكرة أو حركة الفعل؛ فأفقدهما المستوى الذهني، وجعلهما يعتمدان المستوى المادي المباشر، وهذا ما أسهم في قطع حركة المستوى الذهني، فضلا عن أفراغه الرمز من سماته الجمالية والفكرية.

4- ظهر في أغلب المسرحيات العربية الرمزية كثرة التحولات التي تجري في حركة الشخصيات، وقد أسهم ذلك في زيادة غموض الرمز وإشغال المتلقي في متابعة تلك التحولات وتفسيرها، ما يصرفه عن تأويل الرموز الأساسية وإهمال متابعة خطوط الحركة الأخرى.

5- من الملاحظات التي تسجل لفائدة المسرحيات الرمزية العربية التي انتظمت حبكتها في نمط حبكتي التوازي؛ أنها شهدت فوائض قليلة نسبيا، مقارنة بالفوائض التي يمكن أن تظهر في أنماط أخرى.

ثانياً: نماذج نمط الحبكات المتداخلة:

1- مسرحية (محاكمة الرجل الذي لم يحارب) - ممدوح عدوان - سوريا:[9]

تتكون المسرحية من فصلين يمتد الأول بين (ص: 5 - 42)، والثاني يمتد بين (ص: 43 - 74). حيث يبدأ الفصل الأول بوضعية استهلال للحبكة الإطار، تتضمن خطابا مباشرا، يلقيه حاجب المحكمة على المتلقين، يشتمل سردا ورواية وشرحا للجو العام والخلفية التاريخية المحيطة بالأحداث، وتعريفا مكثفا بشخصيته هو، وشخصية المتهم الماثل في قفص الاتهام (ينظر: 7 - 14).

تظهر نقطة انطلاق الحبكة الإطار؛ عندما يعلن (القاضي) عن بدء المحاكمة التي تتضمن دعوى قضائية واحدة؛ هي الدعوى التي أقامها الحق العام على المدعى عليه (أبو الشكر العدناني) (ينظر: 10)، أما الوضعية الأساسية للحبكة الإطار؛ فأنها تبدأ بالتشكل مع بداية المسرحية وتتكامل عناصرها؛ بعد أن يقوم كل من (القاضي والمحامي والنائب العام) ببيان لائحة الاتهام (ينظر: 7 - 14).

أما حركة الحبكة الداخلية فأنها بدأت قبل بداية المحاكمة؛ أي قبل بداية الحبكة الإطار؛ ذلك لأن وضعيتها تتمثل بغزو هولاكو لبغداد، ونقطة انطلاقها تتمثل بفقدان (أبي الشكر العدناني) لسيفه قبل بدء الحرب؛ وبالتالي عدم مشاركته بتلك الحرب، أما الوضعية الأساسية للحبكة الداخلية فتتمثل بما جرى لـ (أبي الشكر العدناني) بعد أضاعته للسيف، وكل هذا يشير إليه النائب العام أثناء مرافعته:

((النائب العام: لقد أخذ سيفا حين قامت لجنة حماية الأرض في بغداد بتوزيع السلاح على المواطنين، لكن لا أحد يدري ماذا فعل به، وإن كانا نخمن أنه باعه)) (ص: 11).

إن أول انتقال تشهده المسرحية من الحبكة الإطار إلى الحبكة الداخلية هو ذلك الانتقال الذي يحدث في حركة الزمن من مستوى الزمن الحاضر(حاضر المحاكمة) إلى مستوى الزمن الماضي (ماضي الأحداث)، الذي يتم على إثر استدعاء (القاضي) لأثنين من أصدقاء المتهم، هما (عبد الله بن عبد ربه، وأبو سليم الحلواني) للإدلاء بشاهدتيهما (ينظر: 14).حيث تُظهر الأنتقالة تثبيتا لأول أركان الوضعية الأساسية، وذلك أثناء لقاء (أبي سليم وعبد الله) بـ (أبي الشكر) متسائلين عن أسباب الحزن البادية علاماته عليه، فيجيبهما:

((أبو الشكر: خير؟ من أين الخير؟ هل تريدان مني أن أرقص طربا)) (ص: 15).

ليجري بعدها شرح لجوانب الوضعية الأساسية الخاصة بالحبكة الداخلية، التي تدخل حركتها أزمة التصعيد بدخول (سليم) هاربا من الحرب وأخبارهم عن خسارة الجيش للمعركة؛ ليخرج (أبا الشكر) غاضبا لسماعه هذه الأخبار(ينظر: 15 – 17)، وتصل أزمة التصعيد أقصى توتر لها حين يعلن (سليم) عن مقتل (عبد الشكور) أبن (أبي الشكر)، وهنا يحدث قطع في حركة الحبكة الداخلية وانتقال إلى حركة الحبكة الإطار (ينظر: 18 – 19)، ويتضمن هذا الانتقال الجديد؛ ظهور أزمة تصعيد مماثلة في الحبكة الإطار تشهدها المحكمة؛ وذلك عندما يهدد (القاضي) الشاهد الثالث (سليم) محذرا إياه من الكذب، وحدوث أزمة التصعيد هذه؛ يعني أن الحبكة الإطار تتدفق في حركتها ونموها على نحو مماثل لتدفق ونمو الحركة في الحبكة الداخلية (ينظر: 19 – 21). يعقب ذلك انتقال إلى الحبكة الداخلية يلحظ فيه بيان للصراع النفسي الذي عانى منه (أبو الشكر)، طرفاه رغبته الشديدة للمشاركة في القتال، في مقابل عدم قدرته على تعلم الضرب بالسيف، ما يفصح عن مشكلة الشخصية الرئيسة وهي عدم قدرتها على مواجهة العدو، ما يعد ركنا أساسيا من أركان الوضعية الأساسية للحبكة الداخلية، والحبكة الإطار على حد سواء (ينظر: 21 – 24).

وبقطع لتدفق الحبكة الداخلية يتم الانتقال إلى الحبكة الإطار – مرة أخرى – حيث تتضح فيه حقيقة شخصية (سليم) الذي كان يعمل في (الشرطة السرية)؛ ما يوحي بأنه كان وراء الوشاية التي راح ضحيتها (أبـــي الشكر)، وهو مـــا يولـــد تصعيدا للتوتر في حركة الحبكة الإطار (ينظر: 24 – 25). يتلو ذلك عودة للحبكة الداخلية التي تشهد حركتها تصعيدا جديدا؛ يتجلى فيه موقف (أبـــي الشكر) من الحياة؛ الذي يأتي بصورة حركة داخلية (نفسية) تحتدم داخل الشخصية، لتقفز أزمة التصعيد إلى نقطة العقدة مباشرة، حيث يظهر تصـــادم واضـــح بـــين العقبـــات والأهداف داخل الشخصية نفسها:

((أبو الشكر:... بغتة يصبح في يدي سيف، وتحت هذا السيف وطن، وأنـــا مسؤول عنه وعن

حمايته، كيف سأحميه، مسؤولية كبرى لم أتعلم حملها، إنها ستكسر ظهري)) (ص: 26). عند ظهور نقطة العقدة، تقطع الحبكة الداخلية حركتها، لتنتقل الحركة إلى الحبكة الإطار التي لازالت تشهد مزيدا من التصعيد على إثر التقاطع الحاصل في الإرادات بين محامي الدفاع والنائب العام (ينظر: 26 – 27)، تعقبـــه انتقـــالات عديدة بين الحبكتين تشهد تقاطعات في الإرادات مسببة مزيدا من الصـــراع بـــين الشخصيات سواء على صعيد الحبكة الإطار أو الحبكة الداخلية (ينظر: 27 – 33)، لتنهض – بوضوح – أزمة التعقيد في الحبكة الداخلية، خلال مشهدين متتـــاليين، الأول بين مجندين هاربين؛ فقد أحدهما سيفه أثناء هروبه، وهو يحاول الحصول على سيف بديل عنه بأي شكل من الأشكال خوفا من تعرضه للعقاب، والثاني يجـــري بين هذا المجند وبين (أبـــي الشكر)؛ إذ يجبر الأول الثاني على تسليم ســـيفه إليـــه، بحجة أن المجند هو أكثر حاجة للسلاح أثناء الحرب من الشخص المـــدني (ينظـــر: 33 – 36).

إن الكشف عن حقيقة فقدان سيف (أبـــي الشكر) قســـرا تحـــت ضـــغط التهديد، يعد بمثابة نقطة التحول الكبرى في المسرحية، ويمكـــن أن يشـــكل – في الوقت عينه – نقطة الحل بالنسبة للحبكة الداخلية، التي كانت نقطة انطلاقها هي فقدان السيف، إلا أن المؤلف يجعل من هذا الكشف ظرفا لإضافة تعقيد جديـــد في حركة الحبكة الداخلية؛ وهي محاولة لا تحمل مبررات كافية لاستمرار حركة هـــذه

الحبكة، ذلك لأن هذه الحبكة بحلول لحظة الكشف تكون قد استوفت إجابات أسئلتها واستنفذت مبررات وجودها، إلا أن المؤلف يعمد العودة إلى الحبكة الإطار ليعرض صداما وأزمة تعقيد مفتعلة؛ داخلا في امتداد جانبي لا يضيف للقضية شيئا(ينظر: 37 – 40). يعقب ذلك دخول مراسل يحمل أمراً من الحاكم العسكري يقضي بنقل كافة الهيئات الحكومية وبضمنها هيئة المحكمة من ولاية الموصل – التي تجري فيها وقائع المحكمة – إلى ولاية حمص لدواعٍ تتعلق بالأمن العام؛ بعد تواتر الأخبار عن اقتراب العدو من ولاية الموصل، ما يضيف تعقيدا مفتعلا آخر؛ لأنه جاء بظرف خارجي، و لم تنتجه خطوط حركة الحبكة، لينتهي الفصل الأول بخطاب مباشر للجمهور، يمثل كسرا للإيهام غير مستساغ في مسرحية تشكلت بنيتها بصيغة (المسرح داخل مسرح). (ينظر: 41 –42).

يبدأ الفصل الثاني بخطاب استهلالي مباشر إلى الجمهور؛ شكل استطرادا خارجيا فائضا؛ قصد المؤلف به شحذ اهتمام المتلقين، وتضمن معلومات مكررة لا تخدم حركة الحبكة(ينظر: 43 – 44)، يعقبه امتداد جانبي يبين صلابة ورسوخ الوضعية الأساسية، وهو فائض بحسب ما يعتقده البحث؛ لأن ما فيه من معلومات تم فهمها مسبقاً.(ينظر: 45 – 46).

يلاحظ أن كسر الإيهام الذي انتهى به الفصل الأول والاستراحة التي أعقبته والفوائض الذي أفتتح بها الفصل الثاني، أسهمت جميعها بخفض حدة التوتر وقضت على كثير من الترقب والاهتمام، ولا تعود الحركة للنهوض والانطلاق إلا بعد الانتقال إلى الحبكة الداخلية، حيث يبين الانتقال الأسباب التي أجبرت (أبا الشكر) للنزوح من بغداد إلى الموصل، وهي أسباب تتعلق بالمحنة التي كانت تعيشها البلاد، فالجيوش الغازية التي كانت تتقدم نحو بغداد، أجبرت المدنيين على النزوح بعيدا عن مناطق الخطر، ومن الطبيعي أن يكون في مقدمة النازحين(أبو الشكر)؛ بسبب طبيعة شخصيته التي جبلت على عدم المواجهة، لذا فأن المحكمة عدت ذلك تهمة أخرى توجه إلى (أبي الشكر) هي أشد جرما من التهمة الأولى (فقدان السيف)؛ لذا فأن المحكمة تتشبث بالتهمة الجديدة، معتبرة أن النزوح عن البلد في وقت الشدة يعني عدم تمسك المواطن ببلده، بل يمكن أن يعد خيانة للبلد، وعليه فأن المؤلف يحاول توجيه نقد ساخر لمؤسسات الدولة التي كانت هي أول من لاذ

بالفرار عندما استشعرت بالخطر؛ في الوقت الذي تحاكم فيه مواطنا مدنيا حاول الحفظ على حياته وحياة أسرته بتهمة خيانة الوطن، وتعزيزا لموقف (أبي الشكر) فأن حركة الحبكة الداخلية تُظهر عناده وإصراره على البقاء في بغداد، لأنه كان الوحيد المتشبث بهذا الموقف بالرغم من خوفه، فهو لم يغادر بغداد، كما فعلت مؤسسات الدولة (ينظر: 49 – 51).

وبانتقال قصير إلى حبكة الإطار يعاد التوتر لهذه الحبكة ثانية بعد أن يتبين جهل (أبي الشكر) بمقتل أبنه؛ إلا أن كشفا جديدا يظهر في حركة الحبكة الداخلية؛ يضيف تعقيدا عليها، وذلك عندما يكشف عن السبب الحقيقي لموت (عبد الشكور) – الابن – إذ يتبين أنه لم يستشهد في المعركة؛ بل أنه قتل تحت وطأة التعذيب في أحد السجون السرية، لا بجريمة عسكرية أو بإمر يتعلق بالحرب، وإنما لأن (عبد الشكور) كان قد خطب ابنة عم له؛ كان يريدها أحد أعضاء الشرطة السرية؛ فدبر تهمة غير معروفة له؛ وأعتقله، ثم قضى عليه أثناء التحقيق. (ينظر: 54). وبعد عدة انتقالات سريعة وقصيرة نوعا ما بين الحبكة الإطار والحبكة الداخلية؛ تكشف الأخيرة عن المبررات الحقيقة التي جعلت (أبا الشكر) يكون شخصية لا تحب المواجهة (ينظر: 64 – 66)، لتزداد أزمة التعقيد في الحبكة الإطار توترا نتيجة ظرف خارجي يتمثل بأمر الحاكم العسكري الذي يقضي بنقل المحكمة من (حمص) إلى (دمشق)، وذلك لاقتراب (هولاكو) من مدينة (حمص). ينظر: 70 –71).

إن التحول الكبير والمهم هو ذلك الذي يحدث في الحبكة الإطار؛ ولعله يعد الحركة الأهم في الفصل الثاني، وهذا التحول يحدث في حركة شخصية (الحاجب)، وذلك بعد ما يضجر من الضغوط المتراكمة عليه، فهو مكلف بحراسة المتهمين ومرافقتهم والحفاظ على حياتهم، الأمر الذي ولد لديه شعورا بأنه سجين مثلهم، وفي حديث له مع المتهم (أبي الشكر) فأنه يكشف عن الشعور المتولد في داخله، لذا يتفق الاثنان على الهرب سوية، وهذا الخرق للوضعية الأساسية يولد أزمة ذروة مفاجئة، تكون نقطة الذروة فيها؛ تلك اللحظة التي يبكي فيها (أبو الشكر) فيحتضنه (الحاجب)(ينظر: 72 – 73)، وتؤدي نقطة الذروة هذه إلى تحول مهم أخر في حركة شخصية (أبي الشكر):

((المتهم (أبو الشكر): في سجني واجهت الموت وحدقت إلى عينيه... لم يكن مخيفا كما كنت

أتصور. سأواجهه هذه المرة في عيون الناس بلا خوف. هيا بنا. هاهي سيوفهم معلقة هنا.. لقد تركوها للزينة (يقصد هيئة المحكمة) وهذا سلاح لنا (يأخذ سيفا معلقا) هيا بنا)) (ص: 74).

أن التحول الذي حدث في حركة الشخصيتين، أدى إلى خلخلة الوضعية الأساسية لكلا الحبكتين، وهو ما يشير إلى السمة الملهاوية لهذه المسرحية؛ ذلك لأن الخرق الذي حدث لم ينسف الوضعية الأساسية تماما؛ بل عمل على زحزحتها فقط.

يتبين من التحليل الآنف، بأن البناء العام للمسرحية يشير بوضوح إلى أمكانية تصنيفها ضمن الصنف الدرامي المسمى (مسرح داخل مسرح)، المسرح الأول تمثله وقائع المحكمة، والمسرح الثاني تمثله وقائع الأحداث، مع ملاحظة أن المسرحية أحاطت نفسها بجو ملهاوي ساخر، ما أضفى عليها شيئا من التدفق والحيوية.

كما يتبين: أن البناء الحبكي للمسرحية؛ ينتظم بنمط (الحبكات المتداخلة)، ففي المسرحية حبكتان اثنتان فقط؛ الأولى هي (حبكة المحاكمة) التي تشكل أطارا للحبكة الداخلية التي هي (حبكة الأحداث)، أما الوسيلة المستخدمة لإحداث التداخل بين الحبكتين؛ فهي وسيلة القطع والانتقال، حيث لوحظ أن حركة الحبكة الإطار تتداخل قسرا مع الحبكة الداخلية بأسلوب القطع المباشر، في حين تتداخل حركة الحبكة الداخلية مع الحبكة الإطار بأسلوب الانتقال الهادئ؛ مكتفية بالإجابة عن السؤال الذي تثيره الحبكة الإطار.

من جهة ثانية فأن المؤلف أستخدم وسائل فنية أخرى مثل كسر الإيهام والخطاب المباشر غير أن تلك الوسائل كانت ضعيفة التأثير على البناء الحبكي، فلم تستطع أن تغير من طبيعته.

أما حركة الفكرة في هذه المسرحية؛ فأنها اعتمدت على تساؤل يحمل في ثناياه الكثير من السخرية مفاده: هل يحق للسلطة التي فرت من الحرب، أن تقاضي رجلا مسالما فر من الحرب اضطرارا؟!. غير أن الحبكة الإطار تنشغل في الفصل الأول؛ بفكرة ضعيفة الصلة بالفكرة الأساس، وهي الفكرة المتعلقة بالسيف المفقود، أما في

الفصل الثاني فأن الحبكة الإطار تمس حركة الفكرة الأساس مسا خارجيا؛ وذلك عند بحثها عن أسباب نزوح الرجل الذي لم يحارب عن وطنه، في حين استطاعت حركة الحبكة الداخلية أن تركز على الفكرة الأساس، و لم تخرج عن نطاقها أطلاقا.

على أن حركة شخصية (أبي الشكر) تعد هي الحركة الحيوية في الحبكة الداخلية، بوصفها الشخصية المحورية فيها، غير أنها كانت ضعيفة التأثير في الحبكة الإطار، إذ تمت مقاطعتها في المرات السبع التي حاولت بها الدفاع عن نفسها في قاعة المحكمة؛ مع أنها تعد صاحبة الشأن الأول في سير المحاكمة؛ وهذه مفارقة ساخرة أخرى تحسب للمؤلف، فالآخرون يتحدثون ويحللون ويبررون تصرفات وسلوك صاحب الشأن، غير أنهم لا يسمحون له مطلقا الحديث عن نفسه أو تبرير تصرفاته وسلوكه، بل يجبرونه على قبول ما تجترحه قرائحهم من تبريرات وتفسيرات؛ لا صلة لها بطبيعته، على أن شخصية (أبا الشكر) كانت على العكس من ذلك في الحبكة الداخلية، فقد ظهرت شخصية نشطة الحركة حيوية في انتقالاتها، منطلقة الحديث معبرة عن أرائها ورغباتها وطموحاتها بشكل واضح. وفيما عدا التحول الذي حدث في شخصيتي (أبي الشكر والحاجب)؛ فأن حركة جميع شخصيات المسرحية الأخرى كانت ثابتة مستقيمة، لم يحدث في أي تطور أو تغيير؛ بل أن تلك الشخصيات لم تتميز بأي ميزات متفردة، وإنما كانت شخصيات نمطية عامة.

ومن الملاحظ في عموم المسرحية؛ أن حركة الفعل جاءت ضعيفة غير نشطة، اعتمدت السرد والتذكر والإخبار؛ ففي الحبكة الإطار، كانت حركة الفعل تسير برتابة، مقتصرة على الأسئلة والأجوبة ودخول الشهود؛ باستثناء تلك الحيوية التي برزت أثناء موقف التحول في حركة الشخصيتين أعلاه، أما حركة الفعل في الحبكة الداخلية فأقتصر نشاطها على مواضع أربعة مهمة هي: اختلاف (أبو الشكر) مع رفيقيه (عبد الله وأبي سليم)، ومحاولات (أبو الشكر) لتعلم المبارزة بالسيف، وإصرار (أبو الشكر) على البقاء في داره بالرغم من محاولات (عبد الله) لإقناعه بالنزوح، وأخيرا خلاف (أبو الشكر) مع زوجته. (ينظر: 14 – 19، 22 – 23، 50 – 53، 58، على التوالي).

إلا أن أكثر حركات البناء الحبكي حيوية، فإنها حركة الزمن التي كانت تنتقل بمرونة وحرية بين الحبكتين، فتارة تتقدم نحو الأمام، وتارة تعود إلى الخلف، ومرة تسرع، وأخرى تبطئ، وهي على العموم كانت تنتقل بين الماضي والحاضر، بحسب متطلبات حركة الفعل وحركة الشخصيات، غير أنها لم تشكل ضغوطا ملحوظة على خطوط الحركة الأخرى، وهي تندرج ضمن ما أسماه البحث حركة (الزمن المتداخل).

أخيرا فأن الفصل الثاني من المسرحية؛ شهد بعض الاستطرادات الخارجية والامتدادات الجانبية؛ التي لم تخدم حركة البناء الحبكي عموما؛ بل جاءت مجرد تكرار لمعلومات وردت في مواضع سابقة؛ لذا يرى البحث أنها كانت فائضة، يمكن الاستغناء عنها، دون أن يؤثر ذلك على البناء العام أو البناء الحبكي للمسرحية، وبحساب الفائض المذكور فقد ظهر أن مجموعه هو (7) صفحات من مجموع صفحات النص البالغ (72) صفحة، ما يشكل 10/1 من حجم النص الكلي للمسرحية، وهو يعد فائض قليل نسبيا.

2- مسرحية (حفلة من أجل 5 حزيران) - سعد الله ونوس - سوريا:[10]

تمثل هذه المسرحية أنموذجا معقدا نسبيا للصنف الدرامي المسمى (مسرح داخل المسرح)، ويلاحظ في أسلوب تأليفها تقاربا مع أسلوب تأليف مسرحية (ست شخصيات تبحث عن مؤلف) للكاتب الايطالي (لويجي بيراندیلو)[11] بخاصة فيما يتعلق بالحبكة الإطار، فهي مسرحية تبحث عن مؤلف يؤلفها ومخرج يخرجها، لكن مؤلف هذه المسرحية لا يكون شخصا بعينه؛ بل مجموعة من المتفرجين منهم مواطنون عاديون وآخرون رسميون، حيث يؤلف هذان الطرفان مسرحيتهم بأنفسهم، وتعتمد المسرحية في نظامها الحبكي على نمط (الحبكات المتداخلة) بصورة كلية، فهي تقدم حبكة إطاراً تتولد داخلها حبكتان داخليتان؛ تكون أحداهما أطارا لخمس حبكات قصيرة تتداخل فيما بينها مشكلة بناءً حبكيا معقداً، يتحول في بعض المواقف إلى فوضى عارمة؛ يصعب السيطرة عليها حتى من كاتب المسرحية نفسه (ينظر نص المسرحية: 6 - 150)، ويتشكل البناء الحبكي في المسرحية على الوجه الأتي:

أ- الحبكة الإطار: وهي (حبكة العرض) التي تمثل الأحداث الجارية على خشبة المسرح وفي صالة المتفرجين، حيث يشترك الجمهور وفرقة الممثلين في عرض أحداثها، وتمتد هذه الحبكة بامتداد نص المسرحية.

ب- الحبكة الداخلية الأولى: وتمثل (حبكة المسرحية التي لم تؤلف بعد) التي تنوي أن تقدمها فرقة (أبو خليل القباني) ويشترك فيها المؤلف والمخرج وفرقة التمثيل فقط وتمتد طوال المسرحية أيضا.

ج- الحبكة الداخلية الثانية: وتمثل (حبكة مدرس الجغرافية العجوز) وهي تخص المدرس العجوز الذي يعترض على كل ما يقال وما يُعرض وينبه إلى أن المشكلة لا تخص فلسطين المحتلة فقط، وإنما تتعلق بكل ما يحتمل احتلاله من أجزاء أخرى من الوطن العربي. (ينظر: 100 – 116).

وفي الوقت نفسه فأن الحبكة الداخلية الأولى تكون هي الأخرى أطارا لثلاث حبكات قصيرة هي:

1- حبكة الجنود: وهي تخص الجنود الذين قاوموا واستشهدوا، وهي حبكة يقترحها مؤلف المسرحية التي لم تؤلف بعد (ينظر: 28 – 36).

2- حبكة أهالي القرية: وهي حبكة تخص أهالي القرية الحدودية الذين عانوا ويلات الحرب، فتركوا أراضيهم وديارهم؛ ليحتلها العدو، وهي حبكة يقترحها مخرج المسرحية التي لم تؤلف بعد.(ينظر: 43 – 65).

3- حبكة الفلاحين (أبو عوف وعبد الرحمن) اللذين كانا يسكنان – حقيقة – في قرية حدودية أثناء قيام الحرب.(ينظر 71 – 92).

أما حركة الفعل فأنها تنشطر كثيرا خلال لحظات التداخل والتقاطع بين الحبكة الإطار والحبكات الداخلية المتعددة، وهي تشهد نشاطا متوترا ملحوظا خلال (حبكة أهالي القرية الحدودية)، وخلال الفوضى التي تحدث في الحبكة الداخلية الأولى، وكذلك في أزمة الذروة والمشهد الأخير.(ينظر: 85 – 116، 142 – 148).

ونظرا لكثرة الشخصيات ونشاطها جميعها؛ بات من العسير تمييز حركة شخصية محورية ما، غير أن بالإمكان الإشارة إلى وجود نمو مضطرد في حركة بعض الشخصيات مثل (الشاب عبد الله من أهالي القرية، وأبو فرج، وعبد الرحمن،

ومدرس الجغرافية العجوز)، بل يلاحظ أن حركة الشخصية الأخيرة، تعد من أكثر الحركات حيوية وفاعلية لما تضمنته من نشاط على المستويين المادي والنفسي، في حين لم يحدث أي تطور أو تغير ملحوظ في حركة الشخصيات الأخرى.

أما أهم الحركات تأثيرا، فهي حركة الزمن التي لوحظ نشاطها المهيمن والضاغط – في الوقت نفسه – على بقية الحركات، وظهر تأثيرها وهيمنتها منذ اللحظة الأولى لبداية المسرحية وحتى نهايتها، فكل أحداث الحبكات كانت تنطلق بعد تاريخ يمثل هزيمة لكل الشخصيات، كما تميزت حركة الزمن بمرونتها العالية، وتبين ذلك من خلال حركتها الارتدادية المستمرة بين الزمن الماضي والزمن الحاضر.

وكان واضحا في حركة الحبكات عموما اعتمادها وسيلتي التداخل والتقاطع بين مستويات ثنائيتي (الوهم/الحقيقة) و(الفن/الحياة)، غير أن ما يلاحظ على حركة المسرحية العامة – وبخاصة في نصفها الثاني – كثرة الامتدادات الجانبية والخطابات التحريضية المباشرة والمناقشات والجدل الفكري المجرد، وهي عوامل أضعفت من البناء الدرامي لأنها جاءت واهنة الصلة بالبناء الحبكي، لذا يمكن القول بان حركة المسرحية العامة بدأت درامية، وانتهت خطابية مباشرة.

3- مسرحية (الخرابة) – يوسف العاني – العراق[12]:

يظهر في هذه المسرحية خليط من السمات الدرامية والوسائل الفنية التي تستخدم في أصناف درامية مختلفة، فهناك بعض السمات التسجيلية والوثائقية تتمثل بالمعرض الوثائقي الموجود في صالة انتظار المسرح، وهو ما ينوه عنه النص صراحة (ينظر: نص المسرحية 397 – 398)، وهناك استعانة ببعض الوسائل الفنية التي تستخدمها المسرحيات الملحمية مثل: وسائل كسر الإيهام (من لافتات وحزم ضوئية تسلط على وجوه بعض المتفرجين، واختراق لصفوف المتفرجين، وخطابات مباشرة)(ينظر: 397 – 398، 399). إضافة إلى الاستعانة ببعض وسائل التغريب منها: الخروج عن المألوف، واستخدام الدمى والأقنعة، واستحضار الشخصيات التاريخية، فضلا عن ظهور بعض المستويات التعبيرية التي يصل بعضها إلى مستوى الترميز مثل حركة شخصيات (الأول والثاني والثالث والرابع)، فهي تعد وجوها

متعددة لشخصية واحدة، مع ملاحظة تخاطب تلك الشخصيات بحوار تلغرافي سريع.

كل ما تقدم تسبب بظهور تناقض كبير بين البناء المسرحي العام الذي يشتمل على السمات المختلفة المذكورة، وبين البناء الحبكي الذي يوحي بوجود حبكة خارجية تشكل إطارا لحبكات صغيرة تتولد داخلها مثل (حبكة لعيبي وسكينة)، (وحبكة غنية وحساني)(ينظر: 429 – 433، 441 – 445، 452 – 460)، كما يلاحظ أن الحبكة الإطار ولدت امتدادات جانبية لم تستطع أن تشكل حبكات متكاملة، لكنها كانت امتدادات مؤثرة في البناء الحبكي للمسرحية مثل (مشهد نجم البقال، مشهد الأم الفلسطينية ومجموعة الفدائيين، مشهد الأم الفيتنامية) (ينظر: 423 – 474، 470 – 474)، يضاف إلى ذلك وجود استطرادات خارجية كان تأثيرها أقل من الامتدادات السابقة من ذلك خطبة بروتس، ومشهد جلجامش وعشتروت (ينظر: 435، 464 – 467)، والقصائد الشعرية: لبوشكين، وعبد الله كوران، وبابلو نيرودا، ومعروف الرصافي (ينظر: 426 – 427).

تمتد الوضعية الأستهلالية في هذه المسرحية ابتداءً من المقدمة التي تضم تعريفا بـ (الخرابة) وساكنيها وتنتهي بعد بداية الجزء الأول بقليل (ينظر: 397 – 408)، أما الوضعية الأساسية فأنها تبدأ من دخول المتفرجين إلى صالة الانتظار أي قبل بداية المسرحية وتتكامل مع حدوث أول اصطدام بين عالم (الخرابة) والعالم الخارجي، حيث يشكل هذا الاصطدام نقطة انطلاق حركة خطوط المسرحية، وتحديدا عندما يصرخ (الثالث) بكلمة (غلط) (ينظر: 408).

أما أزمة التصعيد فأنها تنهض نتيجة لتقاطع الإرادات بين (الواحد) و(الثلاثة)، وما يتبع ذلك من امتدادات خارجية تؤكد أرادة (الثلاثة)، مضاف إلى ذلك ما ينتجه التقاطع بين الحبكة الإطار وحبكة (لعيبي وسكينة) (ينظر: 409 – 433)، في حين تتشكل أزمة التعقيد من تقاطع حبكة (غنية وحساني) مع الحبكة الإطار، لتقفز حركة البناء الحبكي إلى أزمة الذروة، عندما يكشف النقاب عن سر شخصية (الثالث)الذي كان وراء فقدان (غنية) لعفافها وجنون (حساني) (ينظر: 441 – 445)، أما هبوط (المحامية) من أعلى المسرح وما يعقبه من مشاهد للأم الفلسطينية

ومجموعة الفدائيين والأم الفيتنامية، فأنها تدخل ضمن أزمة التعقيد أيضا(ينظر: 460 – 477).

يلاحظ أن التصاعد المتوتر الذي رافق المشاهد أعلاه جاء على وفق مبدأ التراكم الذهني وليس على مبدأ النمو، الأمر الذي لا يجعل أزمة الذروة تصل إلى أقصى مدى لها، إذ أنها تقطع عند نهاية الجزء دون أن تصل إلى نقطة ذروة واضحة.(ينظر: 445).

إن حركة الفكرة في هذه المسرحية تقوم على مفارقة ساخرة يحدثها وجود عالم (الخرابة) وسط عالم متحضر، فبالرغم مما توحيه (الخرابة) من معاني التهدم والخراب، غير أنها تكون الوحيدة التي تحافظ على قيم الصدق والنقاء والسلام، في حين أن العالم المتحضر الذي يفترض أن يكون راعيا للقيم أعلاه يظهر على النقيض من ذلك؛ حيث تهيمن عليه أفعال الكذب والجريمة والخداع.

ونظرا للتعارض أعلاه فقد جاءت حركة الفعل نشطة فعالة في الحبكات الداخلية والاستطرادات الجانبية، غير أنها كانت أقل فعالية في الحبكة الإطار، على أنها تشهد أقصى فاعليتها في النقاط التي تتقاطع فيها الحبكات الداخلية مع الحبكة الإطار. على أن حركة الشخصيات بدت حركة ثابتة مستقيمة لم تشهد أي تغيرات أو تطورات؛ إلا في المواقف التي تنتقل فيها الشخصيات من عالم الحقيقة إلى عالم الوهم، مثال ذلك عندما يتحول (الثالث) إلى شخصية (حساني)، و(الأول) إلى شخصية (نجم البقال) ثم إلى (جلجامش)، وغيرها من التحولات الأخرى. على أن حركة الزمن جاءت حرة في تنقلاتها بين مستويات زمنية وتاريخية متعددة، مع أنها كانت تبدأ وتعود دائما إلى مستوى الزمن الحاضر، متبعة في حركتها نظام الزمن المتداخل.

4- مسرحية (الزير سالم) – الفريد فرج – مصر[13]:

إن السمة المهيمنة الأولى على البناء الحبكي لهذه المسرحية؛ هي تداخل المستويات الزمنية، حيث تنشط حركة الزمن على مدار المسرحية متنقلة بين عدة مستويات تاريخية تتداخل مع بعضها بمرونة عالية. فالحبكة الإطار يشكلها سؤال تتطلب أجابته استدعاءً لمستويات زمنية مختلفة، وهذا السؤال يأتي على لسان

(هجرس) حول ما خفي من أسرار العداء بين قبيلتي (بكر) و(تغلب) (ينظر: 16). وتضم الحبكة الإطار حبكة داخلية تبين أسباب العداء المذكور أبتداءً من زواج (كليب) بـ (جليلة) وأنتهاءً بتسيد (هجرس) لأمر القبيلتين، ولا تظهر حركة الحبكة الداخلية بحسب تسلسل الأحداث تاريخيا، بل إنها تنتظم على وفق الأسئلة التي تثيرها الحبكة الإطار(ينظر: 25 – 173)، حيث تولد الحبكة الداخلية خمس حبكات أخرى داخلها، اثنتان منها ثانويتان ضعيفتا الصلة بها هما (حبكة الزير سالم والأسد، وحبكة الزير سالم والجنية)؛ إذ يمكن عدهما فائضتين، لأنهما لا يشكلان أهمية في البناء الحبكي العام، مع أن المؤلف حاول أن يقدمهما على شكل مشهدين تمثليين تخللهما بعض السرد(ينظر: 27 – 29)، أما الحبكات الثلاث الأخرى فتعد حبكات مهمة مؤثرة؛ فالأولى تخص ما جرى من خلاف بعد مقتل(كليب) والثانية تخص علاقة (جساس) بقومه والثالثة تتعلق بولادة (هجرس) وإخفاءه عن أعمامه وأخواله، حيث يشكل التقاطع والتداخل بين هذه الحبكات الحركة الأساسية لمجموع البناء الحبكي، وهو ما يمكن عده السمة المهيمنة الثانية في هذه المسرحية.

يلاحظ أن المسرحية شهدت نشاطا حيويا لحركة الشخصيات وحركة الفعل، قادتهما حركة الزمن، ويلاحظ أن هناك متغيرات وتطورات في جميع شخصيات المسرحية بلا استثناء، وعدا الاستطرادين الجانبين فأن حركة الفعل حافظت على نشاطها سواء في الحبكة الإطار التي كانت تتحرك على وفق الأسئلة المثارة، أو حركتها في الحبكات الداخلية التي كانت تحاول الإجابة على أسئلة الحبكة الإطار، ومع ما يبدو – للوهلة الأولى – من بعض الغموض في تداخل وتولد الحبكات الخمس داخل الحبكة الداخلية، غير أنه سرعان ما يبدو مفهوما ويمتلك مبرراته، ليبدو سياقا واضحا لا لبس فيه.

5- مسرحية (الملك هو الملك) – سعد الله ونوس – سوريا[14]:

أعتمد البناء الحبكي لهذه المسرحية كليا؛ على ثنائية (الوهم/الحقيقة)، من خلال هيمنة لعبة التنكر على أغلب مشاهدها، ويتضح في معظم مناظر المسرحية وفواصلها تناصات كثيرة مع مسرحية (هنري الرابع) للكاتب الايطالي (لويجي بيراندیلو)[15].

تدور الحبكة الإطار لمسرحية (الملك هو الملك) حول ملك ضجر مما يقدم له من ألعاب، فأراد أن يرفه عن نفسه بلعبة شرسة؛ فيتنكر هو ووزيره، ويتجولان في الشوارع والحارات ليختار رجلا متبطلا يسكره بالتعاون مع وزيره، وينقله سرا إلى قصره، ثم يوهمه بأنه هو الملك، إلا أن اللعبة تنقلب ضد الملك الحقيقي عندما تنقلب اللعبة ضده؛ وذلك بعد أن تؤمن الحاشية بأن الملك المزيف هو الملك الحقيقي، وتتنكر له حتى زوجته، مثلما يتنكر الملك المزيف هو الأخر لعائلته الحقيقية، ومن هنا فأن الحبكة الداخلية تدور حول متابعة اللعبة الشرسة التي يتخلى فيها الملك عن ملكه، لينقلب فيها الزيف إلى حقيقة، وتنقلب الحقيقة إلى زيف يغير مصائر الشخصيات (ينظر: 24 – 126)، وإضافة إلى هذه الحبكة الداخلية، تتولد داخل الحبكة الإطار؛ حبكات فرعية داخلية تعد أقل أهمية هي: حبكة (بيت أبي عزة) وحبكة (عبيد وزاهد) وحبكة (عزة وعرقوب).

إن ما يجمع تلك الحبكات هو انضواؤها تحت حركة فكرة أساس تتمثل في احتمالية وجود الحقيقة خلف ستار الزيف، وإمكانية أن يصبح الوهم حقيقة، وأن تصبح الحقيقة مجرد ضرب من الأوهام، وعليه فأن خطوط الحركة الأخرى (الزمن، الشخصيات، الفعل) تعمل على تجسيد تلك الفكرة وتخدم أغراضها، وعليه فأن حركة الفكرة تعد المهيمنة الثانية في هذه المسرحية، وفي محاولة من المؤلف التأكيد على أهمية فكرته فأنه يستعين ببعض الوسائل الملحمية مثل: اليافطات التي ترفع في مفتتح كل منظر وفاصل، والأغاني التعبيرية الموحية، فضلا عن أبرازه لإمكانية التغيير والعيش في مدينة فاضلة.(ينظر: 20 وما بعدها).

ومن المفيد الذكر أن المؤلف (سعد الله ونوس) حاول الإفادة من نمط (المسرح داخل مسرح) في أكثر من مسرحية، إذ نجد هذه الإفادة في نص مسرحية (**سهرة مع أبي خليل القباني**)؛ حيث يركز في هذا النص على ثنائية (الفن/الحياة)، وهي الثنائية الأخرى المعتمدة في النمط الدرامي المذكور أعلاه، من خلال وضعه لجوق تمثيلي يشكله (أبو خليل القباني) وسط مقهى شعبية يتدرب فيها على تقديم مسرحية (قوت القلوب وهارون الرشيد)، حيث يضع المؤلف (الفن) وسط (الحياة) ويحاول من خلال التداخل بينهما التقارب مع النمط المذكور.[15]

6- مسرحية (فاوست والأميرة الصلعاء) - عبد الكريم برشيد - المغرب[16]:

يعتمد البناء الحبكي في هذه المسرحية على التعامل مع ثنائيتي (الوهم/الحقيقة) و(الفن/الحياة) بشكل متوازن، حيث يلاحظ أن التداخل بين هاتين الثنائيتين هو الذي يشكل جميع النقاط الساخنة في سيرورة خطوط الحبكة.

وتتمثل الحبكة الإطار في الدعوة التي يوجهها (الخياط) إلى رواد السوق، في حين تتمثل الحبكة الداخلية بحركة رواد السوق بعد التنكر، وهذه الحبكة الداخلية - التي يطلق عليها البحث تسمية (حبكة التنكر) - تسير بمستويين حركيين الأول مادي تمثله علاقة (فاوست) ببقية الأشخاص المتنكرين (مياسة والزئبق والحمال والشحاذ والإمبراطور)، والمستوى الثاني هو مستوى ذهني تمثله علاقة (فاوست)بـ (الشيطان)(ينظر: 201 - 233)، وهي في الوقت نفسه تولد ثلاثة حبكات ثانوية هي الحبكات التي يكون محورها شخصيات (الحمال، الشحاذ، الإمبراطور).

يلاحظ أن الحبكة الإطار(حبكة السوق) تشكل عبئا ثقيلا على البناء الحبكي العام للمسرحية؛ ويمكن الاستغناء عنها، والاستعاضة عنها بـ (حبكة التنكر)؛ التي يمكن أن تصلح حبكة تؤطر الحبكات الثانوية المذكورة في أعلاه، وحجة البحث في ذلك: أن (حبكة السوق) تظهر وتختفي بسرعة في بداية المسرحية، ولا تعود للظهور ثانية إلا في نهايتها؛ أضف إلى ذلك فأن مستويات الحركة في (حبكة التنكر) استطاعت أن تحقق تقاطعات وتداخلات فيما بينها من جهة وبينها وبين مستويات حركة الحبكات الثانوية التي تولدت داخلها، واستطاعت أن تحقق أزمات تصعيد وتعقيد وذروة واضحة، في حين أن مثل تلك التداخلات والتقاطعات مع (حبكة السوق)، ما يجعل الأخيرة إطارا ثقيلا لا نفع فيه، أما ما يتعلق بالتمييز بين ماهو تنكري وما هو حقيقي، فيمكن تلمسه من خلال السياق العام لحركة الحبكات.(ينظر: 208، 209 - 210، 215 على التوالي).

ويلاحظ - من جهة أخرى - أن الحركة العامة للمسرحية استعانت ببعض الوسائل الفنية الملحمية مثل (الجوقة والسرد والأقنعة) التي بدت لصيقة عليها، واشتملت على كثير من الاستطرادات الجانبية والمساجلات الفكرية والفلسفية

والمناجيات الفردية التي لا تخدم حركة البناء الحبكي، ما شكل أعباءً أضافية أخرى على حركتها العامة، وأدى إلى جعل إيقاع المسرحية يبدو بطيئا مترهلا.

7- مسرحية (لعبة السلطان والوزير) - البوصيري عبد الله - المغرب[17]:

تتكون هذه المسرحية من استهلال وثلاثة مشاهد أطلق عليها المؤلف تسمية الأحداث (الحدث الأول والحدث الثاني والحدث الثالث).

يعتمد البناء الحبكي في (الحدث الأول) على التداخل بين ثنائية (الفن/الحياة) التي تتضح من خلال العلاقة بين اللعبة الشعبية والتمثيل، وبين ثنائية (الوهم/الحقيقة) التي تتضح من خلال توهم الأشخاص الواقعية بأدوارها التي تمثلها وأيمانها بها وتعاملها مع تلك الأدوار على أنها تمثل حقيقة شخصياتها. لذا تشكل ممارسة الأصدقاء للعبة (السلطان والوزير) حبكة إطارا في الاستهلال و(الحدث الأول).(ينظر: 260 - 268). غير أنه وأبتداءً من (الحدث الثاني) فأن نظام الحبكة يتحول إلى نمطين هما نمط التداخل ونمط التوازي؛ حيث تولد الحبكة الداخلية (حبكة التوهم) حبكتين متوازيتين: الأولى خارجية تتمثل بحركة مجموعة الأصدقاء ومجموعة العمال ومجموعة حاشية (السلطان المزيف) والثانية تكون داخلية ذهنية تتمثل بالإحالات الرمزية لمجموعة الأصدقاء التي تحيل إلى الشباب المثقف الذي لا يمتلك شيئا غير وعيه وثقافته، لذا تراه يدفن أحلامه وأرادته في لعبة وهمية هربا ونسيانا للواقع، أما العمال فهم يحيلون إلى الإرادة القادرة على إحداث التغيير؛ إلا أن هذه الإرادة بحاجة إلى وعي منظم وثقافة عالية، في حين تحيل حاشية السلطان إلى معاني السلطات التعسفية التي تقمع كل تطلعات التغيير والتطور.(ينظر: 268 - 280).

ويلاحظ وأبتداءً من (الحدث الثاني) أيضا؛ أن حركة البناء الحبكي تتعرض إلى تعقيدات كثيرة تضيع فيها مواضع النقاط الساخنة والأزمات؛ وذلك لكثرة الانتقال في أربع مستويات للحركة (مستويا التداخل ومستويا التوازي)، مما يؤدي إلى ضياع حركة الفكرة بل غيابها، وذلك لظهور خليط غير متجانس بين نظامين حبكيين مختلفين من حيث البناء والتأثير هما نمط (الحبكات المتداخلة) ونمط (حبكتا التوازي).

- **خلاصة تقييم نمط الحبكات المتداخلة:**

1- اقتصار بعض المسرحيات العربية التي تنتظم حبكاتها تحت هذا النمط على استخدام وسيلة أو وسيلتين فنيتين من وسائل(المسرح داخل مسرح)؛ دون الإفادة من التنويع الذي يمكن أن يحدثه استخدام الوسائل الفنية المستخدمة في هذا الصنف الدرامي، ودون التفات كبير لما يحدثه التداخل بينها.

2- يلاحظ في أغلب المسرحيات العربية التي تنتظم حبكاتها في هذا النمط؛ ضعف في نشاط الحبكة الإطار لاعتمادها على السرد والأخبار أو اقتصارها على مد الجسور بين الحبكات الداخلية فقط.

3- يلاحظ في بعض المسرحيات العربية، وذلك لوجود حبكات داخلية تولد حبكات داخلها، ما يزيد من تعدد مستويات الحركة، ويجعل أمر متابعة نشاطها صعبا على التلقي.

4- استعانة بعض المسرحيات العربية التي تنتظم حبكتها بهذا النمط بوسائل تستخدمها المسرحيات الملحمية (الأغاني والرواية والجوقة) وغيرها، أو استعانتها بوسائل المسرح التسجيلي (الأرقام والإحصائيات والشرائح الفلمية والأشرطة الصوتية وغيرها) دون أن يكون لاستخدام تلك الوسائل ما يبرره، ما يجعلها تبدو طارئة أو غير منسجمة مع نمط الحبكات المتداخلة، فضلا عما تحدثه من أخلال في البناء الحبكي العام.

5- أعتمد بعض المؤلفين العرب على أمكانية التداخل بين ثنائيتي (الوهم/الحقيقة)و (الفن/الحياة) لإظهار النقاط الساخنة في الحركة العامة للمسرحية، غير أنهم لم يعملوا على الإفادة من أمكانية التداخل بين مستويات حركة الشخصيات وحركة الفعل وحركة الزمن، وما يمكن أن يحدثه هذا التداخل من تأثيرات حاسمة على مجمل الحركة العامة.

6- يلاحظ في المسرحيات العربية، وجود خلط في البناء الحبكي بين أنماط حبكية متعددة، وبخاصة الخلط بين هذا النمط، ونمطي (الحبكات المتجاورة) ونمط (حبكتا التوازي)، ما يؤدي إلى ضياع حركة الفكرة أو عدم وضوحها.

7- يلاحظ في عدد من المسرحيات العربية التي تعتمد هذا النمط، ورود كثير من الاستطرادات الجانبية والامتدادات الخارجية، التي يمكن الاستغناء عنها، مما يؤدي إلى أضعاف البناء الحبكي وترهله.

ثالثاً: نماذج نمط الحبكة المهشمة:

1- مسرحية (مأساة بائع الدبس الفقير) - سعد الله ونوس - سوريا[18]:

تتكون المسرحية من أربعة مناظر يمتد الأول منها، بين (ص 5 - 16) والثاني من (ص 17 - 28) والثالث من (ص 29 - 36) والرابع من (ص 37 - 42) وهي مسرحية تعبيرية خالصة لا تداخل فيها أي سمات أو خصائص من مذاهب أو اتجاهات درامية أخرى.

يشتمل منظرها الأول على العرض التمهيدي الذي يقدم الوضعيتين الأستهلالية والأساسية معا، واللتين تتطابقان مع بعضهما تطابقا تاما، ويبدأ هذا العرض بتعريف لجوقة التماثيل وتنويه عن دورها الحذر في حركة الفعل، ويأتي هذا التعريف على لسان الجوقة نفسها (ينظر: 5- 6)، يعقبه تعريف ضمني بالشخصيتين الرئيستين في حركة الحبكة (خضور - بائع الدبس)و (حسن - الرجل الغامض)، ويأتي هذا التعريف من خلال حركتي الفعل والشخصيات، وهو تعريف يتضمن شيئاً من التوتر بسبب وجود ما يوحي بالتحقيق، فضلا عما يحمله من محاولات هجومية ودفاعية سواء على صعيد حركة الفعل أو على صعيد حركة الشخصيات (ينظر: 11 - 15)، كما يتضمن المنظر أشارة مبكرة لنقطة الانطلاق تظهر نتيجة أتخاذ أسئلة (حسن) الموجهة إلى (خضور) طبيعة الاستجواب:

((حسن: (بضيق) أنت تحاول أخفاء نفسك عني

خضور: (منزعجا) أقسم أنني لا أخفي شيئا)) (ص: 11).

وتزداد الأسئلة مع تواليها؛ اقترابا من صيغة الاتهامات غير المباشرة، في محاولة لتوريط (خضور) للحديث في السياسة، من ذلك:

((حسن: (...) ألا تشعر أحيانا أنك تنال أقل ما يستحق تعبك؟)) (ص: 11) أو:

((حسن:(هامسا باهتمام) ليسوا إلا عصابة أنذال، تعجبني إذ تحتقرهم بهذه الصورة الزرية)) (ص: 12) والوصف هنا يخص السلطة الحاكمة. أو:

((حسن: (...) لابد أنك سمعت أنهم يسرقون.. كل الناس يتحدثون عن ذلك.)) (ص: 13) أو:

((حسن :وأنت..هل ترضى عن السارق؟

خضور: من يرضى على السارق؟

حسن: وحين تكتشف لصا (...) هل تباركه؟

خضور: كيف أباركه؟ اللص لا يستحق إلا اللعن.

حسن: فأذن... أنت تلعن أوصيانا)) (ص: 13).

وتزداد تأكيدات(حسن) إلحاحا على أن مشكلة (خضور) هم (الأوصياء/الحكام) الذين حرموه لذة العيش الرغيد (ينظر: 11- 13)، مع أن (خضور) يحاول في كل مرة أن يدفع عنه مثل هذه الاتهامات المبطنة بعفويته وبساطته. ليعقب ذلك مكالمة هاتفية تجري إيمائيا؛ يقوم بها(حسن) مخاطبا جهة مجهولة، توحي بأن شيئا ما يعد في الخفاء(ينظر: 15)، ليتلو هذه المكالمة تعليقا للجوقة يوحي بالتنبؤ يأتي مصاحبا لصراخ مستمر يأتي من أحد جوانب المسرح:

((الجوقة: ما أشد تغير الأحوال.

بين الحاضر وغابر الأزمان.

صمتاً. صمتاً. (يسمع صراخ مشوش من يسار المسرح)

الشجاعة ماتت. واستحال الكلام.

نحن الذين كانوا. والذين ليسوا الآن. (ينجلي الصراخ عن صوت خضور)

خضور: أتركوني. وحق الكعبة الشريفة لم أقترف أثما. أتركوني (...) أتركوني.. أترو.. (يغور صوته في الصمت المتدبق))) (ص: 16).

أن تعليق الجوقة وما صاحبه من صراخ يشير إلى دخول حركة الحبكة أزمة التصعيد، ليختم المنظر الأول بتأكيد تحذيري يدل على قوة وهيمنة الأساسية وثباتها مرددة لازمتها الثابتة التي سيجري تكرارها في جميع مناظر المسرحية وهي:

((الجوقة: صمتا.. صمتا.. الشجاعة ماتت. واستحال الكلام.

نحن الذين كانوا. والذين ليسوا الآن)) (ص: 16).

يفتتح المنظر الثاني بموسيقى صاخبة، ويلاحظ هشم أحد التماثيل وتكومه على الأرض حطاما، كما يلاحظ أن وجوه التماثيل قاتمة وانغلاقا، ليطل بعدها (خضور) يجر أحدى قدميه، متعثراً في مشيته، وقد علت وجهه إمارات رجل تجاوز عمره الثمانين عاما، باذلا جهدا كبيرا ليبدو متماسكا، غير أنه سرعان ما ينهار، ويعد ذلك أول هشيم لحركة الشخصية (ينظر: 17)، وهو ما تفصح عنه المناجاة الداخلية للشخصية؛ التي تبين تعرضها لأقسى أنواع التعذيب خلال غيابها في السجن ستة أشهر هشمت خلالها الشخصية بالقدر الذي لم تعد فيها تستطيع حتى التسول، وتشير المناجاة انقطاع (خضور) عن معرفة أخبار عائلته، الأمر الذي حمله على الاعتقاد بأن عائلته نسيته بعد هذا الغياب الطويل.

إن ظروف الاعتقال وظروف السجن وانقطاع (خضور) عن عائلته تؤكد – مجتمعة – على زيادة قوة وقسوة الوضعية الأساسية وتأكيد صلابتها وتشكيلها ضغوطا على حركة الشخصية.

يظهر وجه أخر لشخصية (حسن) متمثلا بشخصية (حسين) يمارس اللعبة الخطرة التي مارسها سلفه مع (خضور) وينتهي الأمر بينهما، كما انتهى في المرة السابقة، ما يُدخل حركة الحبكة مرحلة التعقيد ويوصلها حافة التأزم لينتهي المنظر على شاكلة نهاية المنظر الأول: حركات إيمائية توحي بمكالمة هاتفية يقوم بها (حسين) يختفي على إثرها (خضور)، يتلوها سماع صوت رجل وهو يتعذب مترافقا بإنشاد للجوقة، ليتجلى صوت (خضور) وهو يتذرع متوسلا:

((خضور: حرام... حرام والله... لم أخرج إلا منذ وقت قصير... أتركوني.. أتضرع أليكم

(...) بحق نبيكم.. بحق أبائكم (يتعد الصوت متلاشيا) دعوني.. ما جنيت أثماً (سكوت متوحش))) (ص: 28).

إن الحبكة تزداد تعقيدا وتأزما، غير أن حركتها تتوقف عن التقدم، عند دخول الجوقة وهي تكرر لازمتها أنفة الذكر ((صمتا.. صمتا.. ماتت الشجاعة (يسدل الستار) واستحال الكلام)) (ص: 28).

مع افتتاح المنظر الثالث، يلاحظ هشم تمثالين آخرين وتحولهما إلى حطام؛ في إيحاء إلى أن الوضعية الأساسية ازدادت رسوخا وصلادة، وهو ما تؤكده الجوقة:

((الجوقة: الشهور.. خلف الشهور.. خلف الشهور... في بكرة الصبح هوت فؤوس.. تحطم

تمثال.. تمثالان.. وتكوم جص وغبار... لا... فلتمت الألسنة... فلتفنَ الكلمات..

ما نحن إلا الخوف والانتظار.. نحن الناس الذين كانوا.. والذين ليسوا الآن.. صمتا

صمتا)) (ص: 29).

ومع ما يوحيه تأكيد الجوقة الآنف من إشارة إلى حركة زمن ضاغطة، فأنها تحمل إيحاءا تأكيديا على أن زمن (خضور) ولى وانتهى.

يستغرق (خضور) في هذا المنظر بتداعيات طويلة تفصح عن كوابيس رآها أثناء عمليات التعذيب المستمرة، ومع أهمية هذه التداعيات على المستوى النفسي، غير أنها توقف حركة الحبكة، لأن تأثيرها يقتصر على ما يدور داخل الشخصية (ينظر: 30 – 32). يعقب هذه التداعيات نشاطا في حركة الشخصيات وحركة الفعل يعيدان حركة الحبكة إلى تدفقها، ويتمثل هذا النشاط بظهور وجه أخر شبيه بوجهي (حسن وحسين) السابقين يتمثل بشخصية (محسن)، ولا تختلف وظيفة هذه الشخصية ومهامها عن وظيفة ومهام سلفيه، فهو يقوم بإجراء استجواب وتحقيق مماثلين مع (خضور) الذي غدا يدب زاحفا على الأرض (ينظر: 32 – 36)، وعندما يلحظ (حسين) انهيار (خضور) فأنه يتركه منصرفاً عنه قائلا ((لم تعد الفرص وفيرة)) (ص: 36)، ليختم المشهد بلازمة الجوقة التحذيرية المتكررة، ناصحة التمسك بالصمت (ينظر: 36 – 37)، ويلاحظ أن المنظر بأكمله يحاول أن يزيد أزمة التعقيد توترا، معيدا حركة الحبكة إلى سابق نشاطها.

ومع بداية المنظر الرابع يلاحظ أن التماثيل قد تلاشت تماما وحلت في الشارع والساحة – التي كانت فيها التماثيل – وجوه بملامح صارمة لأشخاص متشابهين تماما، يلبسون بزات موحدة، ما يؤكد اعتقاد البحث السابق، بأن زمن (خضور) قد ولى وانتهى، وأن لازمة الجوقة المتكررة كانت توحي بنبؤة تحقق وقوعها بتلاشي ماهو مثال سابق (التماثيل)، ليحل محلها زمن مغاير أزال كل ما هو ماضٍ أو جذور، ليضع بديلا يتمثل بهذه الوجوه الصارمة المتشابهة التي لا تتميز عن بعضها بأي ملامح مختلفة.

إن البديل المغاير هذا تخلق جوا متوترا؛ يُدِخل حركة الحبكة إلى أزمة الـــذروة مباشرة التي تزداد توترا خلال الاستجواب القاسي السريع الـــذي يجريـــه أحـــد أصحاب هذه الوجوه مع (خضور) وهو استجواب مليء بالشتائم والألفاظ البذيئة وينتهي بركل (خضور) مرات عديدة، يتحول على إثرها إلى مجرد نفاية مرمية على الأرض (ينظر: 37 – 41). لتحل نقطة الذروة عندما يتقدم نحو (خضور) ثلاثة من أصحاب الوجوه المتشابهة وهم يدوسون بأقدامهم جسده، بإيقاع منتظم في حـــين يولول هو متمتما:

((خضور: انقلبت الأرض.. تدور الأرض.. من أعلى إلى أسفل.. من أسفل إلى أعلى.. تدور.. حقا تدور. تدور. تدور)) (ص: 41). لتنتهي المسرحية بتعليق من الجوقة يشير إلى حالات تعذيب مماثلة جرت لعديد من الباعة الآخرين دون أن يُعرف لها سببا ليختم التعليق بتنويه يؤكد رسوخ الوضعية الأساسية التي بدأت بها المسرحية، مشيرا إلى أن حكاية (خضور) هي واحدة من حكايات ((الناس الـــذين كانوا... والذين ليسوا الآن)) (ص: 42).

يتضح مما تقدم بأن هذه المسرحية أكدت تعبيريتها من خلال ملامح عديدة، من أبرزها:

1- الوجوه المتكررة (كالقناع الثابت) لشخصية واحدة (حسن، حسين، محسن، الشخص).
2- الحوار التلغرافي السريع والطبيعة السرية التي تغلفه.
3- الجو المشحون نفسيا ووجدانيا، الذي يزداد وحشة وقسوة مـــع تـــداعيات وهذيانات شخصية (خضور).
4- جوقة التماثيل ذات الاستجابات السلبية التي تـــؤدي إلى ازديـــاد الوضـــعية الأساسية قتامة وقسوة.
5- تهشم شخصية (خضور) تدريجا، وانهيارها التام، وتحولها إلى نفاية مرمية على الأرض.

وعلى وفق ما تقدم من ميزات فأن مسار الحبكة يدل بوضوح على انتمائهـــا إلى نمط (الحبكة المهشمة)، إذ أن حركة الفكرة تصطدم بوضعية أساسية شـــديدة التماسك، تؤدي إلى ارتداد حركة الفكرة عدة مرات إلى نقطة انطلاقها؛ محطمـــة

ذاتها، ومحطمة معها حركة الفعل وحركة الشخصية علما أن حركة الفكرة يمكن أن تلخص بعبارة: إن الإنسان في الحضارة الحديثة، مهما كان بريئا وعفويا، فأنه لا بد أن يكون متهما بأي تهمة ملفقة، وأن نهايته المحتومة تكون تحطمه وتلاشيه ليمسي نفاية تدوسها الأقدام. وعليه فأن حركة الحبكة؛ بدلا من أن تشهد تطورا تصاعديا كما هو مفترض، فأن حركة حبكة هذه المسرحية تشهد إنشطارات وتهشما على أثر الارتدادات المتكررة ومحاولاتها الفاشلة المتعددة لتحطيم وضعية أساسية هي أكثر قوة وصلابة مما تمتلك من طاقة، لذا فأن حركة الحبكة تتوقف عند نقطة الذروة بعد أن أستنفزت كامل طاقتها، و لم يعد لها القدرة على النهوض من جديد. فحركة الفعل التي كانت تشهد تطورا ملحوظا في كل دورة من دوراتها الثلاث الأولى تتوقف عند نهاية كل منظر من المناظر الثلاثة الأولى بفعل عاملين: الأول هو تدخل الجوقة والثاني هو استمرار هذيانات وتداعيات شخصية (خضور) المتكررة، أما في الدورة الرابعة لحركة الفعل، فأن هذه الحركة تشهد نشاطا عنيفا مفاجئا يصل بها إلى ذروة شديدة تستنزف ما تبقى منها، من طاقة، لتتوقف بتدخل للجوقة أيضا.

أما حركة شخصية (خضور) فأنها شهدت متغيرات عديدة، فهي تبدأ قبل انطلاق أحداث المسرحية، حيث يلحظ أن الشخصية كانت تعيش وسط علاقات اجتماعية ودية تربطها بأهالي المدينة، لكنها مع بدء الأحداث تصبح وحيدة معزولة عن وسطها السابق، وتزداد عزلتها قسوة مع تقدم تلك الأحداث، ويمكن أن تعد شخصية (خضور) أكثر الشخصيات التي تشهد تطورا وفاعلية في هذه المسرحية، لأنها أكثر الشخصيات التي واجهت ضغوطا متواصلة أثناء جريان الأحداث، على أن التطور المشار إليه يبدو تطورا معكوسا- إن صح التعبير – فهي تبدأ حركتها بنشاط وحيوية لتتعرض إلى العديد من الإحباطات والانكسارات تحيلها إلى نفاية في نهاية الأحداث، أما شخصية المحقق بوجهها المتعددة فأنها كانت شخصية ثابتة الملامح، مستقيمة الحركة، لم تشهد أي تطور ملحوظ، فظهرت وكأنها آلة جهنمية، تتقدم باضطراد ساحقة كل من يقف بطريقها بقسوة ووحشية.

وما زاد من قسوة هذه المسرحية هي حركة الزمن التي مارست ضغوطا كبيرة على حركة شخصية (خضور)، وساهمت – بشكل غير مباشر – في إدامة الوضعية

الأساسية وعملت على زيادة رسوخها. وقد ساعد قصر المسرحية وتكثيف حركتها واختزال شخصياتها على زيادة عوامل التركيز والاهتمام والتوتر والشد والتماسك في حركة الحبكة، التي تخلت عما هو فائض عن الحاجة، واقتصرت على ما هو ضروري، ما يجعلها تعد نموذجا تحليلا جيدا للمسرحية التعبيرية من جهة ونموذجا جيد لما دعاه البحث (نمط الحبكة المهشمة).

2- مسرحية (مأساة جيفارا) - معين بسيسو - مصر[19]:

مسرحية (مأساة جيفارا) هي مسرحية شعرية تتكون من ثلاثة فصول، يشتمل الأول منها على مناظر ثلاثة ويمتد بين (ص 6 - 44)، ويشتمل الثاني على خمسة مناظر ويمتد بين (ص 48 - 89)، أما الفصل الثالث فأنه يشتمل على خمسة مناظر أيضا ويمتد بين (91 - 146)، يتضمن كل من المنظر الرابع والخامس منها على مشهدين.

والقراءة المتمعنة للمسرحية تفضي إلى أن المسرحية تضم خليطا من أصناف ومذاهب درامية متعددة، إذ يمكن للبحث تلمس سمات من الملهاة الهجائية والرمزية والتعبيرية، وملامح من المسرح داخل مسرح، حتى أن بعض مشاهد المسرحية تصل إلى مستويات الدراما الملحمية، وهذا ما يجعل دراسة المسرحية معقدة من ناحيتي التحليل والتلقي.

ونظرا لوجود مثل هذا الخليط الذي جاء غير متجانس و لم يمتلك مبرراته الفنية؛ فأن البناء الحبكي لهذه المسرحية شهد ظهور خليط غير مبرر من الأنماط الحبكية مثل: نمط (حبكتا التوازي) ونمط (الحبكات المتداخلة) ونمط (الحبكات المتجاورة) وحتى (نمط الحبكة المهشمة)، وهذا ما أدى إلى إخلال بينفي النظام الحبكي، فظهر هذا البناء وكأنه لا ينتظم في أي نمط معين من الأنماط الحبكية، لذا فأن البحث مال غالى الاعتقاد أن أقرب نمط يمكن أن تنتظم به حبكة هذه المسرحية هو نمط (الحبكة المهشمة)، مع أن البحث يدرك جيدا أن السمة المهيمنة على البنية الخارجية للمسرحية هي سمة (الرمزية)، ما يعني وجود تناقض بين البنية الخارجية والبنية الداخلية لهذه المسرحية، وهو ما يجعل البحث يسجل على هذه المسرحية أولى ملاحظاته الرئيسية وهي: وجود تناقض كبير بين البناء الدرامي الخارجي والبناء الحبكي الداخلي.

وتأسيسا على ما تقدم فأن حركة الفكرة في هذه المسرحية تبدو فكرة مشوشة غير واضحة المعالم ولا يمكن الإمساك بها بسهولة؛ وذلك لانتقالاتها العديدة بين مستويات مختلفة، وقفزاتها المفاجئة دون وجود مبررات أو أسباب فنية أو فكرية تبررها أو تسببها، وقد أسهمت تلك الانتقالات والقفزات إلى تشتت حركة الفكرة وتضييع معالمها(ينظر: 6 وما بعدها).

وبما أن الفكرة بدت مشتتة فأن حركة الفعل شهدت انطلاقات متعددة، ومسارات في اتجاهات متعددة، ومن النادر أن يجد البحث فيها؛ نموا معينا باستثناء بعض المواقف القليلة جدا، كما ورد في المنظر الأول من الفصل الثاني، والمنظر الثالث والرابع من الفصل الثالث (ينظر: 48 – 57، 108 – 115، 131 – 136 على التوالي). أما بقية حركة الفعل فإنها تبدو مشتتة غير منتظمة؛ لأسباب عدة منها: كثرة الانتقالات المفاجئة بين المستويات، وتوقف الحركة بين الحين والآخر، والتكرار الفائض عن الحاجة، وعدم نمو الحركة بأي اتجاه من الاتجاهات، وانشطار حركة الفعل إلى مستويين أو أكثر في المشهد الواحد... وغيرها. ومع أن المؤلف أراد من كثرة الانتقالات تلك، توسيع حركة الفعل وإضفاء سمة الشمولية لحركة الفكرة، غير أن تأثير ذلك جاء عكسيا، فهو لم يقتصر على تشتت حركة الفعل فحسب، بل وقف حائلا دون فهم الفكرة واستيعابها أيضا.

ويلاحظ في هذه المسرحية؛ أن حركة الشخصية الرئيسية التي تدور حولها أحداث المسرحية لا تظهر إلا في الربع الأخير من المسرحية وتحديدا في المشهد الثاني من المنظر الرابع من الفصل الثالث، وهذا يعني أن الوضعية الأساسية في هذه المسرحية لا تكتمل أركانها إلا في المشهد المذكور، كما يلاحظ أن حركة وسمات شخصية (ماريانا) العرافة؛ تبدو مشابهة لحركات وسمات الشخصيات النسائية الرئيسية في مسرحيات (بسيسو) الأخرى، مثل مسرحية (ثورة الزنج) و(مسرحية شمشون ودليلة)[20]، أما بقية شخصيات المسرحية، فأن حركتها تسير بخط مستقيم ولا يلحظ فيها أي تطور. مثلما لا يلحظ أثر بيّن لحركة الزمن في هذه المسرحية، وحتى إن ظهر هذا الأثر في مشهد ما، فأن ظهوره يقتصر على المرور فقط، دون أن يؤثر أو يولد ضغوطا على خطوط الحركة الأخرى.

ومن خلال ما تقدم وجد – البحث – أن المسرحية تضمنت استطرادات جانبية وامتدادات خارجية كثيرة؛ ضعيفة الصلة بحركة الحبكة، فهي أما تكون سردا فائضا أو وصفا يمكن الاستغناء عنه، وبالتالي فأنها شكلت عبئا على حركة المسرحية، وعند حساب ما هو فائض، وجد البحث أن عدد صفحاته يصل إلى (31) صفحة من مجموع صفحات النص البالغ مجموعها (117) صفحة، ما يعني أن الفائض يشكل ما يقارب ثلث حجم النص الكلي وهو فائض يعد كبيرا جدا.(ينظر: 7 – 11، 40 – 44، 60، 70، 76 – 84، 92 – 100، 105 – 108، 120، 128، 163، 139 – 146 على التوالي).

3- مسرحية (الجثة المطوقة) – كاتب ياسين – الجزائر[21]:

مسرحية (الجثة المطوقة) هي مسرحية تعبيرية، تعتمد التداعيات الذهنية الحرة – التي تجري في ذهن أحد جرحى الثورة الجزائرية وأذهان من تستدعيهم ذاكرته – مسارا لها، والمسرحية تستعين في أسلوب كتابتها بوسيلة (تعددية الأصوات)؛ فتقدم وجهات نظر مختلفة عن أسباب اختفاء الجريح المذكور؛ فضلا عن وجهات نظر الشخصية المختفية نفسها، والمسرحية تشتمل على مشاهد لا ترتبط – ظاهريا – بروابط سببية؛ بل أن شخصية (الأخضر) الجريح تستحضر تلك المشاهد ذهنيا خلال هذياناتها، وهي تتضمن أشخاصا يمثلون زوايا متعددة من حياة الشخصية المحورية. وبما أن عملية الهذيانات هي المهيمنة الأولى على مجمل حركة المسرحية ومستوياتها، فأنها تستعين بنمط (الحبكة المهشمة) الذي يستوعب التوقفات الكثيرة لحركات الفعل والشخصيات والزمن، فكل نقاط المسرحية الساخنة وأزماتها الحادة تتعرض للقطع أو الانهيار بفعل نشاط الهذيانات غير المنتظمة التي تشكل الوضعية الأساسية القوية العصية على الاختراق أو الإخلال.(ينظر: 25 – 96).

إن حركة فكرة – هذه المسرحية – تدور حول (إمكانية إعادة الحياة لثوري جريح ضاع وسط الجثث والدمار الشامل، ليناضل من جديد) وهي فكرة تولد ميتة وتتهشم أمام وضعية راسخة قوية تشكل الهيمنة الاستعمارية الفرنسية أحد أقطابها، ولا يبدو النداء الأخير الذي توجهه (نجمة) والذي تنتهي به المسرحية؛

قادرا على انتشال حركة الفكرة أو أعادها للمواجهة؛ مع ما يحمله ذلك النداء من تفاؤل يوحي باستمرار النضال:

((نجمة: يا مجاهدي الجزائر

لا تغادروا معاقلكم)) (ص: 95 – 96).

والسبب في عدم تأثير هذا النداء يعود إلى أنه يأتي بعد توقف حركة الحبكة واستنفاذ خطوطها لآخر ما تبقى لديها من طاقة عند تلك النقطة، لذا فأنه يعد خارجيا ومباشرا وعديم التأثير.

من جهة أخرى؛ فأن حركة الشخصيات العديدة التي تظهر خلال الهذيانات؛ لا تشهد أي نمو أو تطور باستثناء ذلك التحول الذي يحدث في حركة شخصية (مارجريت)؛ وهي الفتاة الفرنسية التي تعجب بشجاعة (الأخضر)، حيث تتحول من معسكر المحتلين إلى معسكر الثوار، وعلى العموم، فأن حركة الشخصيات يجري عرضها من خلال وجهة نظر جريح هو تحت تأثير الهذيانات، وهي تجري داخل ذهنه فقط؛ غير أن المؤلف حاول أن يوحي بأن شخصياته الرئيسية تمثل رموزا، وآية ذلك اختياره لأسماء شخصياته وأفعالها السلوكية أو حركتها، فـ (الأخضر) يوحي برمز الثورة، و(نجمة) توحي بنجمة الحرية التي تساعد الثورة في النهوض.[22]

وبتأثير هيمنة الهذيانات فأن حركة الفعل تبدو حركة متشظية، تتناثر أشلاءً، ولا تستطيع أن تكثف نقاطها أو تجمعها في مسار معين، وذلك لكثرة القفزات والانتقالات التي تحدث في مسار حركة الحبكة عموما، وهو ما يؤثر على حركة الزمن، ويجعلها تبدو حركة لا إيهامية تكثر فيها القفزات والانتقالات والارتدادات الزمنية على مدار مسارها، لكنها – مع كل تلك المتغيرات – تولد ضغوطا مؤثرة على بقية خطوط الحركة.

وعموما فأن حركة الحبكة تشهد كثيرا من الوقائع؛ غير أن أغلب تلك الوقائع تأتي سردا أو أخبارا، وهذا ما يحرم حركة الحبكة من أي فرصة لإثارة التوترات أو الأزمات طوال مسيرتها، وأظهر أن حركة المسرحية تشتمل معلومات إخبارية وسردية مكررة يكثر فيها الوصف الشعري المستفيض، ما يسهم في توقف خطوط الحركة ويعيق تدفقها، وبالتالي فأنه يشكل عبئا ثقيلا يمكن الاستغناء عنه؛

دون أن يؤثر ذلك على البناء الحبكي والبناء العام للمسرحية، وبحساب ما هو فائض عن حاجة الحبكة في هذه المسرحية، ظهر أن عدد صفحاته يبلغ (9) صفحات من مجموع عدد صفحات النص البالغ(71) صفحة، وذلك يعني أن الفائض يبلغ حوالي ثمن عدد صفحات النص تقريبا.(ينظر: 33 – 34، 41 – 45، 57، 68، 91).

4- مسرحية (فصد الدم) – سعد الله ونوس – سوريا[23]:

مسرحية (فصد الدم) تقتصر على فصل واحد، غير أنها تضم سمات مذهبية عديدة، منها السمات التعبيرية والرمزية والعبثية، غير أن المهيمن فيها هي السمة التعبيرية، وهو ما تؤكده الملاحظات والإرشادات التي قدمها المؤلف في بداية المسرحية؛ محاولا إضفاء جو تعبيري يحيط بأحداثها وشخوصها؛ فضلا عن وجود مشاهد من التمثيل الإيمائي (التعبيري) والحركات الرتيبة والآلية التي تؤديها الجوقة، والتي توحي بوحشة تلف الجو العام.(ينظر النص: 65 – 106).

تنبني حركة حبكة هذه المسرحية بصورة عامة اعتمادا على تداعيات تجري في ذهن (عليوه) وهو الشخصية الرئيسية في المسرحية، وهي تداعيات حرة غير منتظمة تستدعيها لحظات الخوف والرعب التي يمر بها (عليوه) من احتمال انتقام جماعته التي ينتمي إليها، والتي تآمر عليها في وقت سابق، وهي جماعة ضعيفة تتكون من شيوخ مسنين ونساء وأطفال يقتعدون الأرض يائيسين؛ ومصدر رعب (عليوه) هو شطره الآخر الذي يشابهه في الملامح الخارجية ويختلف عنه في السلوك العام، ويلخص (عليوه) أزمته التي تشكل – في الوقت نفسه – عقدة المسرحية؛ بالعبارة الآتية:

((عليوه: عينا هابيل تحاصران قابيل (...) قابيل أغتال هابيل)) (ص: 69 – 70)

أما حركة الفكرة في هذه المسرحية؛ فأنها تلخص نفسها في سؤال فلسفي واحد، يحمل معنىً رمزيا، مفاده: كيف يستطيع الإنسان أن يتخلص من جزئه المعطوب الموجود داخل نفسه؟، وهذا ما يحمل حركة الفكرة محمولات رمزية تأتي في إطار تعبيري، وهو ما يفسر وجود بعض المشاهد الرمزية التي تخلل المسرحية بخاصة في النقاط الساخنة من حركة المسرحية بشكل عام.

ومما تقدم يتبين للبحث: أن حركة الشخصية المحورية (عليوه) تبدو هي الحركة المهيمنة في حركة الحبكة، وهي حركة تبدأ متماسكة تستمد قوتها من رسوخ الوضعية الأساسية وثباتها، لكن هذه الحركة المتماسكة تتزعزع وتختل وتبدأ بالتهشم، على إثر ظهور شخصية (علي) التي تمثل الجانب المناقض لشخصية (عليوه)، والذي يعمل على تحطيم حركة شخصية (عليوه) تحطيما تاما في نهاية المسرحية..

أما حركة الفعل الرئيسة فأنها تتمثل بالمطاردة المتكررة للشخصيتين؛ وهي تبدو حركة دائرية حينا، وتفصح عن مستويين حينا أخر، وتبدو مشتتة في أغلب الأحيان، لذا فأنها تأتي خالية من أزمات تصعيد أو تعقيد أو ذروة، غير أن ذلك لا يعدم ظهور نقطة ذروة مفاجئة تبرز دون أي تمهيد، وذلك عندما يهجم (علي) على (عليوه) ويطعنه في كتفه (ينظر: 104)، إلا أن هذا الخليط غير المتجانس، وغير المبرر فنيا وجماليا، يُظهر حركة الفعل – في عمومها – مشتتة ويسهم في أرباك حركة الحبكة ويؤدي إلى عدم انتظامها. ولم تستطع حركة الزمن أن تؤثر على خطوط حركة الحبكة الأخرى لضمورها، بل اختفائها في حركة المسرحية العامة.

4- مسرحية (بعد أن يموت الملك) – صلاح عبد الصبور – مصر[24]:

إن السمة المهيمنة على هذه المسرحية – المتكونة من ثلاثة فصول – هي السمة الرمزية، غير أنها استعانت بوسائل فنية تنتج تأثيرات مغايرة للتأثيرات الرمزية، فهي تكثر من الاستعانة بالوسائل الملحمية مثل (الرواية، والخطاب المباشر، ومشاركة الجمهور)، كما أنها تستعين بتأثيرات التداخل بين الوهم والحقيقة التي تشكل أحد الأركان الرئيسية للصنف الدرامي (مسرح داخل مسرح). وهذا الخليط الذي جاء غير مبرر وغير متجانس أصاب البناء الحبكي بخلل كبير لأنه أدى إلى ظهور أنماط حبكية متباينة التأثير في فصول المسرحية، فالفصل الأول ارتبط البناء الحبكي فيه بنمط الحبكات المتداخلة (ينظر: 5 – 66)، غير أنه أرتبط بنمط حبكتي التوازي في الفصل الثاني (ينظر: 66 – 124)، وبشكل غير مبرر فأنه أرتبط بنمط الحبكات المتجاورة في الفصل الثالث (ينظر: 125 – 162).

ونظرا لما تنتجه هذه الأنماط الحبكية من أشتغالات وتأثيرات مختلفة خلال سيرورة المسرحية، كان كل اشتغال أو تأثير منها يهشم ما سبقه؛ فأن البحث يرى أن صورة البناء الحبكي الذي تخرج به هذه المسرحية هو أقرب إلى (نمط الحبكة المهشمة)، وحجة البحث في ذلك أن نمط البناء الحبكي في الفصل الأول يعمد إلى أبراز المشاعر والدوافع النفسية، في حين أنه يسرح في الخيال ويبحر في الذهن في الفصل الثاني، ثم ينتقل فجأة ودون مبررات إلى إيقاظ الفكر وتنبيه العقل وإثارة الجدل الفكري في الفصل الثالث.

إن حركة الفكرة الأساسية في هذه المسرحية لا يمكن تلمسها إلا في المنظر الرابع من الفصل الثاني وتتلخص بعبارة: أن هناك إمكانية لحدوث ولادة في عصر عقيم، وهي فكرة توحي بالتفاؤل (ينظر:)، وإذا كانت حركة الفكرة لا يمكن الإحاطة بها إلا في وقت متأخر نسبيا؛ فأن حركة الفعل شهدت نشاطا نسبيا هو الأخر ولكن ملامحها أمكن تلمسها في بدايات مبكرة (ينظر:)، وهي تتصاعد مع تصاعد نشاط الشخصيات، إلا أن حركة الفعل في مستواها المادي كانت تسير مستقيمة ثابتة، باستثناء بعض اللحظات التي تشهد تصعيدات مفاجئة هنا وهناك (ينظر:) أما في مستواها الذهني(الداخلي) فأن حركة الفعل أفسحت للجانب العاطفي والشعوري مجالا أرحب من إفساحها المجال للجانب الفكري، ما قرب محمولاتها الرمزية من المباشرة، ذلك لأن المشكلة السائدة في المسرحية تعلقت – بالدرجة الأساس – بمشكلة الأمومة.(ينظر:). على أن حركة الشخصيات بدت أكثر نشاطا، إذ كانت من الهيمنة بحيث أنها قادت حركة الفعل وسيرتها بحسب أرادتها، فضلا عن تحكمها – غير المباشر – بحركة الزمن، وكان لجثة الملك تأثير بالغ في توجيه حركة الفعل، أما الشخصية المحورية والتي تتمثل بشخصية (الملكة) فقد طرأت على حركتها العديد من المتغيرات، إذ تحولت هذه الشخصية من بنت تعيش عزلة قرب النهر إلى ملكة للبلاد، ثم إلى عشيقة للشاعر، ثم إلى مجنونة (ينظر:)، في حين لم تطرأ على حركة بقية الشخصيات أي متغيرات ملحوظة، بل سارت حركتها باستقامة ثابتة و لم تشهد أي تطور.

ونتيجة لهيمنة حركة الشخصيات الرئيسية في المسرحية، فقد جاءت حركة الزمن ضعيفة التأثير، قليلة الظهور، وأقتصر نشاطها على بعض المواقف المحددة،

فهي إما أن تكون حركة ارتدادية بين الماضي والحاضر، وهو ما أعاق نمو حركة الحبكة (ينظر: 16 – 18، 34 – 40)، أو أن تأتي مختفية يمكن تلمسها في مشاهد (انتظار يقظة الملك الميت، وملل الملكة ويأسها)، وكذلك في نقاط الذرى المتعددة التي شهدتها المسرحية (ينظر: 46 – 66، 70 – 92). ومن المفيد هنا الإشارة إلى أن البحث رصد ظهور نقاط ذرىً متعددة، في مواضع مختلفة، تكرر ظهورها في الفصل الأول والثاني، ففي الفصل الأول تمكن البحث من تحديد نقطتي ذروة متقاربتين: الأولى ظهرت عندما يأمر (الملك) بقسوة (القاضي) ليعلن زواج (المنادي) من أحدى محظيات الملك (ينظر: 26)، أما الثانية فأنها ظهرت عندما يأمر (الملك) الجلاد بقطع لسان الخياط (ينظر: 45)، وفي الفصل الثالث أمكن تحديد ثلاث ذرى في مواضع متقاربة وهي على التوالي: ذروة أولى تظهر عندما يقوم (الشاعر) بطعن (الجلاد) في عينيه بواسطة المزمار (ينظر: 118)، وذروة ثانية تظهر عندما يفلح (الجلاد) بجرح (الشاعر) في موقف لاحق (ينظر: 119)، وذروة ثالثة تظهر عندما يتمكن (الشاعر) من قتل (الجلاد) في موقف ثالث (ينظر: 120)، ووجود نقاط ذرى ثلاثة في مواضع وأوقات متقاربة، يصّعد من مستوى التوتر إلى نحوٍمبالغ فيه، ويجعل المسرحية – في تلك المواضع – تقترب من الجو الميلودرامي.

ومن باب التنويه فأن المؤلف يشير في غلاف النص وتحت العنوان مباشرة إلى أن المسرحية هي (ملهاة مأساوية)، غير أن البحث يرى أنها لا تنتمي إلى هذا الصنف الدرامي، مع ما تخللها من ظهور لعناصر ملهاوية وأخرى مأساوية؛ بل أنها مسرحية رمزية، وذلك بسبب هيمنة السمة الرمزية من جهة، وبسبب أن العناصر الملهاوية والمأساوية وردت في المسرحية بهدف التنويع وليس بهدف التأثير.

• خلاصة تقييم نمط الحبكة المهشمة:

1- يلاحظ في المسرحيات العربية الحديثة التي انتظمت حبكتها بهذا النمط؛ ظهور خلط في المذاهب والاتجاهات الدرامية المختلفة؛ أدى إلى خلط غير متجانس في البنى الداخلية لتلك المسرحيات؛ ما يعني ظهور أنماط حبكية غير متجانسة

ومتباينة التأثير في المسرحية الواحدة، وهذا ما يؤشر خللا في البناء الـــدرامي الخارجي والداخلي للمسرحية.

2- تخللت حركة الشخصيات – في المسرحيات العربية الحديثة المنتظمـــة بهـــذا النمط – ظهور مقاطع طويلة من الوصف أو السرد أو الشعر، عملت على إعاقة نمو حركة الفعل، ومنعته من الوصول إلى نقاط متوترة، مشرعة الباب واسعا أمام حركة الشخصيات– وبخاصة في مواضع الهذيانات – أن تتـــولى مهمة تفجير نقاط ساخنة عالية التوتر، في حين أن الأجدى أن تكون مهمة تفجير النقاط الساخنة هي من المهام التي تسهم في إطلاقها حركة الفعـــل، التي تبدو شبه معطلة في العديد من المسرحيات التي تنتظم حبكتها في هـــذا النمط.

3- يلاحظ في بعض نماذج المسرحيات – التي أمكن تحليلها في هذا الـــنمط – أن هناك إهمالا لحركة الزمن، واهتماما بها في نماذج أخرى، ففي الحالـــة الأولى بدت حركة الزمن – إن وجدت – وكأنها معبرا لمرور حركـــة الأحـــداث والشخصيات، أما في الحالة الثانية فإنها شكلت ضغوطا أثرت في مســـارات حركة الخطوط الأخرى.

4- يلاحظ في نماذج المسرحيات التي وردت في تحليل هذا النمط؛ أنها اشـــتملت على وضعيات استهلالية وأساسية طويلة نسبيا، أدت إلى تأخر ظهور نقطـــة الانطلاق، وهو ما أسهم بأن تظهر بدايات تلك المسرحيات بدايات خاليـــة من التوتر الذي يثير الاهتمام.

5- يلاحظ في كثير من المسرحيات العربية الحديثة، وجود تنافر بين البناء الدرامي الخارجي والبناء الحبكي الداخلي، الأمر الذي أدى إلى تناقض كـــبير بـــين البنائين المذكورين، تسبب في إطلاق تأثيرات متناقضة أســـهمت في تشـــتت خطوط حركة الحبكة، وغموض الأهداف التي تسعى إليهـــا أفكـــار تلـــك المسرحيات، وتعقيد في البناء العام للمسرحية، وصعوبة في التلقي، وهذا مـــا يجعل الباحث في البنية الداخلية لتلك المسرحيات مضطرا إلى ألحاقها بـــنمط (الحبكة المهشمة)، في حين أن وجود انسجام بين البنائين يمكن أن يضعها في نمط مختلف أكثر مناسبة لها.

رابعاً: نماذج نمط الحبكة المحيطية:

1- مسرحية (ياطالع الشجرة) - توفيق الحكيم - مصر[25]:

تتكون المسرحية من قسمين، يمتد الأول بين (ص 27 - 118)، ويمتد الثاني بين (ص 121 - 209). وهي مسرحية تطغى عليها سمة اللامعقول، غير أنها تتضمن مشاهد رمزية ومشاهد أخرى يمكن أن تصنف تحت ما يسمى (مسرح داخل مسرح).

يلاحظ أن هناك تقارباً بين الوضعيتين الأستهلالية والأساسية، وأنهما تبدأان قبل بداية المسرحية، حيث تتمثل الوضعية الأستهلالية بالعلاقة الروتينية بين الزوجين (بهادر وبهانه)، أما الوضعية الأساسية فأنها تبدأ مع أول اختلال حدث في هذه العلاقة الذي يتمثل باختفاء الزوجة قبل ثلاثة أيام من بدء أحداث المسرحية، وعليه فأن اختفاء الزوجة يعد نقطة انطلاق لهذه المسرحية أيضا (ينظر: 37).

يشتمل القسم الأول من المسرحية على تعريف بالحياة اليومية التي يعيشها الزوجان من خلال عرض مشهد تنتقل فيه حركة المسرحية من مستواها الحاضر إلى مستوىً ماضٍ؛ يظهر فيه الزوجان وهما يعيشان - على ما يبدو- في حالة من الوفاق التام، غير أن كلا منهما يبدو منصرفا إلى عمله اليومي، فالزوج منصرف إلى صديقته الشجرة والزوجة منصرفة إلى أعمال الخياطة (ينظر: 46 - 53)، وفي هذا المشهد تشكل حركة الحبكة مستويين أحدهما خارجي يشكل أطارا يتمثل بحركة شخصيتي المحقق والخادمة اللذين يتفرجان على المستوى الداخلي الذي يشكل مشهدا مرآة للإطار، متمثلا بحركة الزوجين في الماضي، وهذا التناظر المشهدي يذكر بمستويات البناء الحبكي المتداخل. ومن الملاحظ أن أغلب المعلومات التي وردت في العرض التمهيدي لهذه المسرحية جاءت بصيغة الأسئلة القصيرة والأجوبة السريعة، وهذا ما ضمن للمسرحية بداية حيوية حققت نشاطا ملحوظا في حركة الحبكة، على قدر يثير الترقب والاهتمام. وخلال التحقيق الذي يستمر طوال المسرحية، فأن حركة شخصية (الزوج) توحي بأن هناك سرا ما سيتم الكشف عنه في أي لحظة قادمة؛ بخاصة بعدما ينوه (الزوج) عن اقتران اختفاء (السحلية الشيخة خضرة) باختفاء (الزوجة) (ينظر: 54)، وهذا الاقتران يجعل (المحقق) يشك بأن (الزوج) يقف وراء

عملية الاختفاء، وهو ما يشكل أزمة تصعيد مبكرة نسبيا، إذ يلاحظ أنه كلما حاول (المحقق) تركيز تحقيقه على قضية اختفاء (الزوجة)، كان (الزوج) يركز أجوبته على اختفاء (السحلية)، ما يجعل (المحقق) يعتقد بأنه شخصية مراوغة تحاول التهرب من شيء ما (ينظر: 53 – 60)؛ غير أن الحقيقة تكمن في أن ذهن كلٍ من الشخصيتين منشغل بقضية مغايرة، وهو ما تؤكده الوضعية الأساسية من جهة، وتؤكده عقدة المسرحية فيما بعد من جهة ثانية.

وعلى حين غرة يحدث انقلاب في حركة الشخصيات، حيث يتحول (الزوج) إلى (محقق) ويتحول (المحقق) إلى (متهم)، وهو تبادل للأدوار يولد أزمة تعقيد (ينظر: 61)، ثم يتصاعد التوتر سريعا إلى أن يدخل أزمة ذروة تتولد بسبب إلحاح (الزوج) على (المحقق) لكي يخمن المكان الأمثل لدفن جثة ما، وأزاء فشل (المحقق) في الإجابة، يأتي انفراج للأزمة بكشف (الزوج) على أن الشجرة تعد هي المكان الأمثل للدفن (ينظر: 62 – 63)، وبهذا الكشف تتعزز شكوك (المحقق)، فيطلب فأسا للحفر تحت الشجرة؛ غير أن (الزوج) يمنعه مؤكدا بأنه لم يقتل زوجته ولم يدفنها، وأن الذي صرح به هو مجرد افتراض أكثر، وأنه يحب زوجته ولا يفكر مطلقا بإيذائها (ينظر: 66 – 67)، لتعود دوامة الأسئلة والشكوك مرة أخرى، وتعود حركة الحبكة إلى تأكيد وضعيتها الأساسية التي بدأت بها، مؤكدة في الوقت نفسه عقدها وحركة فكرها الأساسية التي تشير إلى عدم وجود تواصل بين الشخصيات؛ فحتى أن اهتدى أي شخصين إلى نتيجة واحدة بأدلة منطقية وعقلانية – حول قضية ما – فأن هناك أمورا في الحياة تقع خارج الإدراك المنطقي والعقلي، تستبعد تلك النتيجة الموحدة(ينظر: 68 – 72).

يلاحظ في هذا القسم ظهور عنصر مأساوي خفي في حركة شخصيتي (الزوج والمحقق) يكمن في أن الأول لم يوجه سؤالا قط لأحد، ولم ينتظر جوابا من أحد ولم يتصل بأحد منذ أحيل إلى التقاعد، أما بالنسبة للثاني (المحقق) في أن مهنته تتطلب توجيه أسئلة وتلقي إجابات؛ غير أنه يجد نفسه – لأول مرة – يوجه أسئلة، وبدلا من تلقي إجابات، فأنه يواجه بأسئلة تتطلب إجابات، وعليه فأنه يرى نفسه بموقف لا يحسد عليه، لأنه – ولأول مرة في حياته – يكون بموقف المتهم (ينظر: 74 – 75).

بعد هذه النقطة يبدو أن حركة الحبكة بدلا من التقدم، فأنها تتراجع إلى وراء؛ بسبب تركيزها على أيجاد تفسير لعدم اهتمام (الزوج) بغياب (الزوجة)؛ قدر اهتمامه بإيجاد تفسير لغياب السحلية (ينظر: 75 – 76). وبظهور (الدرويش) المفاجئ في القطار؛ تأخذ الحبكة مسارا أخرا؛ إذ تنشطر حركتها إلى مستويين متوازيين، بسبب ما يتضمنه مشهد (الدرويش ومفتش القطار) من محمولات رمزية تهيمن على حركة المشهد بأكمله، فالقطار يرمز إلى الحياة، ورحلته ترمز إلى رحلة الحياة، والمحطات التي يقف بها القطار ترمز إلى محطات الحياة، وبطاقة التذاكر تحمل رمز بطاقة الميلاد، وراكبو القطار، هم الأفراد الذين يصعدون في مراتب الحياة تارة، وينزلون منها في أخرى (ينظر: 85 – 88)، فضلا عما تحمله شخصية (الدرويش) من محمولات رمزية تشير إليها تلك السمات الخارقة للطبيعة التي تتميز بها حركة الشخصية، ومنها قدرته على جلب العشرات من البطاقات بمجرد أخراج يده من نافذة القطار، ومنها قدرته التنبوئية التي ترى الأحداث المستقبلية، مع أن تلك الأحداث لم تحقق في الحاضر، ويتم تحققها مستقبلا فعلا (ينظر: 85 – 91).

تثار مشكلة عدم التواصل مرة أخرى، وفي هذه المرة تكون بين (الدرويش) وبين (المحقق)، الذي يواصل إصراره على انتزاع إجابات من شخصية لا تجيب على أسئلة؛ بل تكتفي بتحقيق الطلبات وهي شخصية (الدرويش)، وهو ما يزيد الوضعية الأساسية تعقيداً:

((الدرويش: لا تلق علي الأسئلة.. أطلب ما تريد.. ولا تلق علي أسئلة

المحقق: أني محقق.. ولكي أحقق لابد من أن ألقي أسئلة

الدرويش: لا شأن لي بتحقيقك.. إذا أردت مني شيئا أطلبه ولا تلق أسئلة (...)

المحقق: أريد أذن رأيك في اختفاء زوجته... هذا طلب وليس سؤالاً...

الدرويش: زوجته... أما أنه قتلها... وإما أنه لم يقتلها بعد...)) (ص: 101)

وعندما يحتج كل من (الزوج والمحقق) على هذا الرأي الغريب؛ يبرر(الدرويش) موقفه بأن القطار لم يصل به إلى حيث يمكنه رؤية ما هو أبعد مما رأى لغاية اللحظة (ينظر: 104)، وبعد هذا الرأي المحير تعود حركة الحبكة إلى دورها السابقة لتبحث – مرة أخرى – عن مبررات للقتل؛ وإذا بـ (الدرويش)

يقدم تفسيرا رمزيا للقتل؛ مفاده: إن الإنسان عندما يموت؛ فأن جثته يمكن أن تصلح سمادا جيدا؛ يجعل الشجرة تنمو سريعا، وتطرح ثمارا مختلفة تتنوع بعدد فصول السنة (ينظر: 105 – 107). وأبتداءً من هذه النقطة وحتى نهاية القسم الأول – تقريبا – يترك التحقيق مشكلة اختفاء الزوجة ليركز في البحث عن إيجاد تفسيرات لمبررات القتل؛ فيطرح (الدرويش والمحقق) تفسيرات مختلفة يتلقاها (الزوج) ببرود وسلبية، ولا يصل الجميع إلى أي رأي محدد، ما يذكر مرة أخرى بعدم التواصل. (ينظر: 110 – 112).

وبعد استعراض تلك التفسيرات والاحتمالات المختلفة؛ تقفز حركة الحبكة إلى أزمة التعقيد ثانية؛ وذلك عندما يأمر (المحقق) – على نحو مفاجئ – باعتقال (الزوج):

((المحقق: (ينهض) هلم بنا أذن

الزوج: إلى أين؟

المحقق: إلى الحبس...

الزوج: الحبس؟... لماذا؟...

المحقق: لأنك مقبوض عليك

الزوج: ستقبض علي؟

(...)

المحقق: يا عسكري (...) أحجز هذا المتهم في قسم البوليس... وأحفر تحت هذه الشجرة لاستخراج الجثة (ص: 115 – 118).

يلاحظ أن حركة الحبكة – في هذا القسم – شهدت دورات حركة عديدة، انتهت أغلبها عند أزمة التعقيد، لتعود ثانية إلى نقطة البداية، كما يلاحظ انحراف مسار الحبكة – في بعض المشاهد – لتتخذ مسار نمط (الحبكات المتداخلة) وبخاصة في المواقف التي ترد فيها إجابات على أسئلة الحاضر من خلال حركة تجري في الماضي، وينحرف مسار الحبكة – أيضا – في بعض المشاهد الخاصة بـ (الدرويش) لتتخذ مستويين متوازيين يذكران بنمط (حبكتي التوازي).

يعد القسم الثاني من المسرحية تكررا للقسم الأول، باستثناء أربعة مشاهد قصيرة هي مشاهد (المحقق والحفار، الخادمة واللبان، عودة الزوجة المختفية، مقتل

الزوجة على يد الزوج)؛ فحركة الحبكة تكرر دورات التحقيق ثانية؛ غير أن التحقيق – في هذه المرة – يجري بين الزوج والزوجة لتفسير غيابها طيلة الأيام الثلاثة الماضية (ينظر: 159 – 184) وما حضور (الدرويش) بعد مقتل (الزوج) إلا حضور فائض عن الحاجة، غير أن ما يمكن أن تؤشر أهميته لفهم بناء الحبكة – في هذا القسم – هو مشهد اختفاء جثة (الزوجة) بعد مقتلها علي يد الزوج ودفنه إياها تحت الشجرة، إذ أن هذا المشهد يعيد إلى الذهن بداية حركة الحبكة التي انطلقت مع اختفاء (الزوجة) وانتهت باختفاء جثة (الزوجة)، مقترنا- بحسب منطق هذه المسرحية- باختفاء وموت السحلية (الشيخة خضرة) (ينظر: 208 – 209).

ومن المفيد التنويه إلى أن المشاهد الأربعة المذكورة آنفا؛ أكدت هي الأخرى عقدة المسرحية وفكرتها الأساسية وهي – عدم التواصل – فـ (الحفار) يتكلم مع (المحقق) بصوت مسموع لكنه غير مفهوم، في حين يتكلم (المحقق) مع (الحفار) بصوت مسموع ومفهوم معا، ووجود مثل هذا الاختلاف يؤكد فكرة عدم التواصل (ينظر: 121 – 122)، ويتكرر الحال نفسه في مشهد (الخادمة واللبان)؛ إذ أن (اللبان) يرد على (الخادمة) بصوت غير مفهوم أيضا، علما بأن هذا المشهد يتضمن أمرين: الأول هو أعادة سردٍ لما حدث سابقا، ما يعد تكرارا فائضا، والثاني أنه يناقش مصير (الخادمة) بعد مقتل (الزوجة) وهو امتداد خارجي فائض عن الحاجة، ما يجعل المشهد – بأكمله – فائضا عن الحاجة.

ويشهد هذا القسم أول مواجهة مباشرة بين الزوجين، ما يعد محاولة للاتصال المباشر بينهما، غير أن هذه المحاولة سرعان ما تبوء بالفشل، بل أنها تتسبب بمزيد من التباعد بينهما، إذ تؤدي إلى أثارة خلاف وتصادم في الإرادات وتفجر لأزمات تصعيد وتعقيد وذروة متتالية، تنتهي بنقطة ذروة تمثلها الفاجعة التي حدثت جراء قتل الزوج لزوجته فعلا، بعد أن كان مجرد افتراض (ينظر: 159 – 184).

أخيراً فأن المؤلف كان بإمكانه وضع نهاية لهذه المسرحية من خلال الاتصال الهاتفي الفاشل الذي جرى بين (الزوج) و(المحقق)، لأنه يؤكد فكرة المسرحية التي تشير إلى عدم التواصل بين البشر، ويعيد حركة الحبكة إلى نقطة انطلاقها ثانية، غير أن (المؤلف) يمضي قدما في امتداد خارجي فائض عن الحاجة تمثل بإحضاره (الدرويش) إلى مسرح الأحداث؛ دونما مبرر، سوى معاينة حادثة القتل والتأكد

من تحقق النبؤة، وهما أمران لا حاجة لتأكيدهما أو إحضار شاهد عليهما(ينظر: 190 – 210).

مما تقدم يمكن القول أن المسرحية – بشكل عام – تنتمي إلى دراما (اللامعقول)، غير أنها تضمنت مشاهد رمزية، وأخرى انتظمت ببنية (مسرح داخل مسرح)، وأن حبكة المسرحية المهيمنة فيها تنتظم بنمط (الحبكة الدائرية)؛ غير أنها تشهد ظهورا لأنماط حبكية أخرى في بعض مشاهدها التي تخرج عن دراما اللامعقول، من ذلك ظهور صور لحركة نمط (حبكتي التوازي)، وصورا لحركة نمط (الحبكات المتداخلة)، إلا أن وجود مثل تلك الصور الحركية لم يؤثر على سياق بنية المسرحية العامة، و لم يشوه بنائها الحبكي أو يخل به، بل جاء منسجما مع منطق (اللامعقول) الذي هيمن على مبنى ومحتوى المسرحية، على أن حركة الفعل شهدت دورات متتالية، تنطلق كل دورة منها من نقطة شبيهة بانطلاق الدورات الأخرى، متخذة مسارا دائريا واسعا، لتعود إلى النقطة التي بدأت منها، مع أن تلك الدورات شهدت ظهور أزمات تصعيد وتعقيد وذروة بينة.

و لم تكن حركة الشخصيات في هذه الحبكة منتظمة، و لم تخضع لمنطق ما، و لم ترسم اتجاها واضحا أو محددا باستثناء حركتي شخصية (المحقق) وشخصية (الدرويش)، حيث تميزت حركة الأولى بالثبات والاستقامة وسيرها باتجاه هدف محدد، وتميزت الثانية بوجود مستويين مادي وذهني يسيران بتوازٍ وثبات من البداية حتى النهاية، على أن حركة الزمن كان يجري التذكير بها – دائما – في هذه المسرحية، وشكلت ضغطا ملحوظا على حركة الشخصيات والفعل في أحيان عديدة، وتجلى الضغط بشكل واضح في القسم الأول من المسرحية، غير أن هذا الضغط، تضاءل تدريجا مع تقدم المسرحية؛ حتى لم يعد له أي أثر عند نهايتها.

إن وجود الشجرة والقطار والشيخة خضرة والدرويش والأغاني وما حملته تلك العناصر من رموز؛ كاد أن ينقل المسرحية إلى عالم الرمز، غير أن تأثير تلك الرموز بقي خلفية لعالم اللامعقول المهيمن في المسرحية. وكان من أشد علامات ذلك اللامعقول هي علامة التكرار الآلي التي استخدمت لأغراض عدة أبرزها: تأكيد روتينية ورتابة الحياة وعلاقاتها، وتأكيد تشابه وتكرار الوقائع اليومية، فعلى سبيل المثال ترددت كلمة (نعم) إجابة موحدة لتسع وثلاثين سؤالا مختلفة (ينظر:

48 – 66) في مشهد واحد، وترددت كلمة (لا) إجابة موحدة أحدى ستين مرة لثمان وخمسين سؤالا مختلفا في مشهد واحد أيضا (ينظر: 166 – 174).

ومع وجود تكثيف واقتصاد في القسم الأول من المسرحية، غير أن القسم الثاني شهد بعض الامتدادات الخارجية الفائضة عن الحاجة، لم يكن لها أي تبرير فني أو جمالي، بخاصة مشهدي (الخادمة واللبان)و(ظهور الدرويش بعد مقتل الزوجة) (ينظر: 121 – 130، 190 – 210 على التوالي)، وبحساب صفحات ماهو فائض ظهر أن عددها يبلغ (29) صفحة من مجموع صفحات النص البالغ عددها (173) صفحة وهو ما يشكل نسبة 5/1 من حجم النص الكلي، وهو فائض ليس بالقليل.

2- مسرحية (الباب) – غسان كنفاني – فلسطين[26]:

تعد مسرحية (الباب) للكاتب الفلسطيني (غسان كنفاني) من المسرحيات العبثية التي تعتمد فكرة عبثية وجودية الملامح مفادها (أن وجود الإنسان في الحياة مجرد عبث لا نفع فيه). مع أنها تدور حول حكاية عربية قديمة من حكايات الحكيم (لقمان) التي كانت تحظى بتداولية شعبية في عصر ما قبل الإسلام؛ خلاصتها أن وفدا من قوم (عاد) ذهبوا للاستسقاء من آلهة مكة غير أن الوفد تأخر عن أداء مهمته، بعد أن تعطله جاريتان في منزل مضيفهم، ونص المسرحية يجعل من الحكاية الأنفة مقدمة استهلالية لأحداث هذه المسرحية التي تتكون من خمسة فصول؛ يبدأ الأول منها، بتذكر الوفد للمهمة التي جاء من أجلها وينتهي بمبارزة الملك (عاد) للدخان الذي أطلقته الغيمة السوداء متوهما أن الآله (هبا) يختبأ فيها ويمتد بين (ص: 34 – 51) أما الفصل الثاني فأنه يتعلق بتهيؤ الملك (شداد) أبن الملك (عاد) لخوض معركته مع الآله (هبا) الذي أهلك والده، وهو يمضي على نهج أبيه في تحدي الآله المذكور، حيث يصر على دخول مدينة (أرم ذات العماد) الممنوع عليه دخولها ويمتد بين (ص: 54 – 72)، أما الفصل الثالث فأنه يبدأ بالبحث عن جثة الملك (شداد) وسط المدينة المحترقة التي دخلها متحديا واستعداد الحفيد الملك (مرثد) لخوض حرب جديدة من نوع أخر ضد الآله (هبا) ويمتد بين (ص 73 – 84)، لتعود دورة التحديات الفاشلة في العالم الآخر بين (شداد) والآله المذكور حيث يتركه الأخير يتعذب مع الموتى وهو المصير الذي يؤول إليه الثلاثة

الذين يلقون عذابا سرمديا لا ينتهي، وهي الأحداث التي يشتمل عليها الفصل الرابع الممتد بين (86 – 112) ليأتي الفصل الخامس الممتد بين (113 – 120) ليؤكد استمرارية العذاب الذي سلطه الآله (هبا) على الشخصيات الثلاثة بعد أن يتركهم في غرفة مغلقة لا منفذ فيها.

ربما أسهب البحث في استعراض أحداث هذه المسرحية، وحجته في ذلك هو التأكيد على الدورة العبثية المغلقة التي تنتظم بها حبكة هذه المسرحية، النابعة من حركة فكرة ترتد في كل مرة إلى النقطة التي انطلقت منها، وهو ما يتم تكراره عدة دورات، حيث تبدأ كل دورة منها بتحدٍ لشخصية ما لإرادة الآله وتنتهي بتحطم الشخصية المتحدية، ليتكرر السياق نفسه في الدورة التي تليها. ومعنى هذا أن حركة الفعل – في هذه المسرحية – تبدأ من نقطة لتقوم بدورة واسعة تعود بعدها إلى النقطة التي بدأت بها؛ وهذا ما يؤكد انتماء المسرحية إلى تيار العبث، ومن الملاحظ أن حركة الفعل بالرغم من سعتها ودوراتها المتعددة؛ غير أنها لم تشهد أي استطرادات جانبية أو امتدادات خارجية، وهو نادرا ما يحدث في المسرحيات العبثية. وعلى السياق نفسه ترتد حركة الشخصيات – عدة مرات – إلى داخل الشخصيات ذاته، حيث يلاحظ اضمحلال الحركة المادية الفاعلة للشخصيات، في مقابل هيمنة الحركة الداخلية لتلك الشخصيات التي تخوض صراعات نفسية تحتدم في داخلها؛ بما في ذلك حركة شخصية (الأم) التي تحاول منع الشخصيات الثلاثة – المذكورة آنفا – من تحدي الآله؛ خوفا على تلك الشخصيات من الوقوع في المصير المحتوم.

ومع وجود ثلاثة أجيال في هذه المسرحية؛ غير أن حركة الزمن تبدو غائبة أو غير محسوسة تقريبا، فعدا التذكير بتأخر مهمة الوفد؛ لا يلحظ أي أثر لتلك الحركة.

3– مسرحية (الحفلة دارت في الحارة) – فرحان بلبل – سوريا[27]:

إن البناء الدرامي الخارجي لهذه المسرحية يوحي بأنها مسرحية رمزية تحتوي مستويين، المادي منهما يتمثل بالنشاط الظاهري لممثلي الخير والشر وممثلي من جهة، وممثلي المجتمع الذي يؤمن بالخرافات والأساطير من جهة أخرى، أما المستوى

الذهني فهو مستوىً خيالي يتمثل بحركة قيم الخير وقيم الشر في مجتمع بسيط، فضلا عن ذلك فأن النص لا يخلو من بعض الملامح التعبيرية المتفرقة التي تظهر بين الحين والآخر.

ومع تلك العلامات الرمزية والتعبيرية التي يبدو عليها ظاهر النص؛ فأن بنيته الحبكية باتجاه أخر؛ لذا يرى البحث أن هناك تناقضا بين البناء الدرامي الخارجي لهذه المسرحية والبناء الحبكي لها، فالبناء الخارجي للمسرحية الذي تظهر فيه علامات رمزية مع بعض العلامات التعبيرية، يناسبه نمط (حبكتي التوازي) أو نمط (الحبكة المهشمة). إلا أن تتبعاً لحركة الحبكة جعل البحث يصل إلى أن تلك العلامات لم ترق إلى المستوى الذي يؤهلها لبناء حبكة من النمطين المذكورين آنفا، وأن الحركة المهيمنة لمسار الحبكة تنتظم بنمط الحبكة الدائرية، فهي – على سبيل المثال – تشهد تتعدداً في نقاط الانطلاق؛ حيث تمكن البحث تلمس ست نقاط انطلاق في أقل تقدير (ينظر: 12، 16، 19، 20، 24، 29).

وبالرغم من وجود معلومات كثيرة تأتي عن طريق الحركة والفعل؛ إلا أن تلك المعلومات لا تعطي انطباعا واضحا عن الوضعية الأساسية أو عن المشكلة الأساسية للمسرحية، كما أنها لا تعطي أي معلومات عن السجين الهارب – الذي يرد ذكره كثيرا والذي يخشاه السيد الكبير – ولا تعطي أي معلومات عن السفينة القادمة؛ مع أنها تمثل أملاًمنتظراً بالنسبة لأهالي البلدة؛ فضلا على أنها لا تعطي معلومات واضحة عن شخصية (السيد الكبير) أو شخصية (المصلح)، مع أنهما من الشخصيات الرئيسية للمسرحية.

تدخل حركة الحبكة لهذه المسرحية في أزمات تصعيد وتعقيد عديدة (ينظر: 39، 40 – 41، 45 – 46، 63، 64 – 65)، كما أنها تصل إلى أزمات ذرى عديدة أيضا (ينظر: 68 – 70، 70 – 73، 82، 84 – 87)، وتتضمن تلك الأزمات نقاط ذرىً مختلفة (ينظر: 69، 73، 82)؛ غير أن تلك النقاط الساخنة تقطع دائما؛ لتعود الوضعية الأساسية إلى ما بدأت به؛ وهذا دليل واضح على دوران حركة الحبكة في حلقة مغلقة، وعدم تقدمها إلى أمام.

أما حركة الفكرة – فهي الأخرى– تبدو غير واضحة المعالم، فهي تارة توحي بثيمة (البحث عن الخلاص)، وتارة تميل إلى الإيحاء بثيمة (انتظار المنقذ) وأخرى

توحي بثيمة (الصراع بين الخير والشر)، وبحسب البحث فـأن ذلـك يعـود إلى التناقض بين البنائين الخارجي والداخلي، الأمر الذي أثر- من جهة أخرى - على حركة خطوط الحبكة، فجعلها تبدو غير منتظمة باتجاهات واضحة. وربما تتخـذ حركة الفعل بعض الاستثناء؛ ذلك لأنها تتحرك بدورات محيطية يمكن تلمسها بعد التمعن، إذ أنها تبدأ بنقاط معينة لتنتهي بالنقاط ذاتها، دون حدوث أي متغيرات أو تعديلات على الوضعية الأساسية.

على أن حركة الشخصيات تبدو مشوشة، فهي تارة تبدو أقرب إلى الاستقامة والثبات قريبة من حركة الشخصيات الكلاسيكية، وتارة تأخذ مسارا من مستويين متوازيين ما يذكر بمسار حركة الشخصيات في المسرحيات الرمزية، وهذا ما جعل البحث يرى تناقضا جليا بين سلوكها وأهدافها، فعلى سبيل المثال فأن (المصـلح) يقرر تغيير كل شيء، إلا أنه لا يستطيع فعل أي شيء؛ مع أن المعلومات الضـئيلة المتوفرة عنه تشير إلى أنه نجح في مهمات أكثر صعوبة وتعقيدا من المهمة التي أنتدب نفسه لها في هذه البلدة، وكذا الحال بالنسبة لحركة (الشاعر) الذي يتكلم دائما عن هموم بلدته؛ غير أنه يكون سلبيا دائما؛ عندما يتطلب الموقف منه اتخاذ رد فعل ما، ومع أن حركة هذه الشخصية تأخذ مساحة واسعة من حركة المسرحية العامة، غير أنها تبدو عديمة التأثير في حركة الحبكة، لذا فأنها تبدو شخصية فائضة عن الحاجة، لعدم وجود أي وظيفة محددة لها، والتناقض بين السلوك والأهداف ينطبـق علـى الشخصيات الأخرى بما فيها (السيد الكبير)، ويعتقد البحـث أن سـبب هـذا التناقض؛ يعود إلى أن تلك الشخصيات تختار أهدافا أكبر من قدرتها، لـذا تبقـى أهدافها مجرد تصريحات وفي حدود النوايا، ولا تسـتطيع أن ترقـى إلى مسـتوى التحقيق؛ ما يضفي على الشخصيات سمة تراجيكوميدية.

ويتكرر عدم الوضوح سمة مهيمنة على حركة الزمن، حيث لا أثر واضح لها في السياق العام للمسرحية، فهي حركة غائبة تماما، وهذا دليل أخر على انتظـام الحبكة بنمط (الحبكة الدائرية).

ولا تخلو حبكة هذه المسرحية من بعض الامتدادات الخارجية الفائضـة عـن الحاجة، ولا تخدم حركة المسرحية بأي شكل من الأشكال، وبحساب الفائض مـن صفحات هذا النص، ظهر أن عددها يبلغ (15) صفحة؛ من مجموع عدد صفحات

النص البالغ (79) صفحة، وهو ما تزيد نسبته عن 5/1 حجم النص الكلي، وهو فائض ليس بالقليل. ينظر: 10 – 11، 28 – 29، 42 – 44، 51 – 56، 62، 77 – 79).

- **خلاصة تقييم نمط الحبكة الدائرية:**

1- يلاحظ اختلاط نماذج هذا النمط؛ بأنماط حبكية أخرى دون وجود ما يبرر ذلك جماليا وفنيا، وأكثر مظاهر هذا الاختلاط يمكن ملاحظتها بين هذا النمط، ونمطي (الحبكات الداخلية) و(حبكتي التوازي).

2- يلاحظ وجود العديد من الامتدادات الخارجية والاستطرادات الجانبية في أغلب المسرحيات العربية التي تعتمد هذا النمط الحبكي، يمكن الاستغناء عنها دون أن يؤثر ذلك على البناء الدرامي العام، أو البناء الحبكي الداخلي.

3- يتكرر في أغلب المسرحيات العربية التي تعتمد هذا النمط؛ وجود تناقض واضح بين البناء الدرامي العام والبناء الحبكي الداخلي، وهو ما يؤثر على خطوط الحركة ويجعلها تشتغل في اتجاهات مختلفة، حيث لاحظ البحث أن حركة الفعل – مثلا – عندما تتبع مسارا دائريا ينسجم البناء الحبكي الداخلي، فأن ذلك يأتي ضمن بناء درامي عام لا يحتمل وجود مثل هذا المسار، فتكون النتيجة عدم فهم لمسار حركة الفعل، أو عدم انسجام بين حركة الفعل مع خطوط الحركة الأخرى، وفي كلا الحالتين فأن ذلك يؤدي إلى أرباك في فهم المسرحية، وخلل في تحديد النمط الذي تتبعه الحبكة، فضلا عما يؤديه من غياب لمعالم الفكرة أو تشتتها.

هوامش الفصل الرابع

(1) تنظر: مسرحية (المفتاح)، يوسف العاني، ضمن كتاب (10 مسرحيات من يوسف العاني)، مصدر سابق: 321 وما بعدها.

(2) تنظر: مسرحية (الأجداد يزادون ضراوة)، كاتب ياسين، ترجمة: ملكة أبيض عيسى، ضمن كتاب(الجثة المطوقة والأجداد يزادون ضراوة)، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ب: ت: 97 – 140.

(3) كتبت هذه المسرحية باللغة الفرنسية ونقلتها إلى اللغة العربية المترجمة المذكورة أعلاه، وتذكر المترجمة أن هذه المسرحية تكمل في رموزها وأحداثها مسرحية (الجثة المطوقة) التي نشرت في الكتاب نفسه، غير أن البحث وجد أن نمط حبكتها يختلف عن نمط الحبكة الأخرى – التي سيرد لها تحليل في نمط الحبكة المهشمة –، علما بان هذه المسرحية نشرت بترجمة أخرى مع مسرحيتين للكاتب نفسه هما (الجثة المطوقة) و(مسحوق الذكاء) ضمن سلسلة مسرحيات عربية، ترجمة: هيدي بانوب، مراجعة: بسيم محرم، القاهرة: دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، 1967، لذا أقتضى التنويه.

(4) تنظر: مسرحية (شمشون ودليلة)، معين بسيسو، (سلسلة مسرحيات عربية – بلا عدد)، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1971: 5 وما بعدها.

(5) تراجع: مسرحية (دائرة الطباشير القوقازية)، برتولد بريخت، ترجمة: د. عبد الرحمن بدوي، القاهرة: المؤسسة المصرية للتأليف والنشر والطباعة، ب: ت: 65 – 73.

(6) تراجع: مسرحية (الأجداد يزادون ضراوة)، كاتب ياسين، مصدر سابق: 99

(7) تراجع: مسرحية (مأساة جيفارا)، معين بسيسو، القاهرة: دار الهلال، 1969: 6 – 141، ومسرحية (ثورة الزنج)، الكاتب نفسه، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1970: 30 وما بعدها.

(8) تنظر: مسرحية (مسافر ليل)، صلاح عبد الصبور، ضمن(ديوان صلاح عبد الصبور)، مصدر سابق: 273 وما بعدها.

(9) تنظر: مسرحية (محاكمة الرجل الذي لم يحارب)، ممدوح عدوان، بيروت: دار أبن رشد، ب: ت: 5 وما بعدها.

(10) تنظر: مسرحية (حفلة من أجل 5 حزيران)، سعد الله ونوس، بيروت: دار الآداب، ب: ت: 5 وما بعدها.

(11) تراجع: مسرحية (ست شخصيات تبحث عن مؤلف)، لويجي بيراندیلو، ترجمة: محمد إسماعيل محمد، مصدر سابق: 43 وما بعدها.

(12) تنظر: مسرحية (الخرابة)، يوسف العاني، ضمن كتاب(عشر مسرحيات من يوسف العاني)، مصدر سابق: 398 وما بعدها.

(13) تنظر: مسرحية (الزير سالم)، ألفرد فرج، بيروت: دار الفارابي، 1977: 16 وما بعدها.

(14) تنظر: مسرحية (سهرة مع أبي خليل القباني)، سعد الله ونوس، بيروت: دار الآداب، ط2، 1977: 11 وما بعدها.

(15) تراجع: مسرحية (هنري الرابع)، لويجي بيراندیلو، ترجمة وتقديم: محمد إسماعيل محمد، (سلسلة مسرحيات عالمية – العدد18)، القاهرة: الدار القومية للطبعة والنشر، 1966: 41 – وما بعدها.

(16) تنظر: مسرحية (فاوست والأميرة الصلعاء)، عبد الكريم برشيد، (مجلة الأقلام العراقية – العدد 6)، عدد خاص، بغداد: وزارة الثقافة والأعلام – دار الجاحظ، 1980: 2.1 وما بعدها.

(17) تنظر: مسرحية (لعبة السلطان والوزير)، البوصيري عبد الله، المصدر نفسه: 260 وما بعدها.

(18) تنظر: مسرحية (بائع الدبس الفقير)، سعد الله ونوس، ضمن (مجموعة بائع الدبس الفقير ومسرحيات أولى)ن مصدر سابق: 5 وما بعدها.

(19) تنظر: مسرحية (مأساة جيفارا)، معين بسيسو، مصدر سابق: 6 وما بعدها.

(20) تنظر: مسرحية (ثورة الزنج)، معين بسيسو، مصدر سابق: 30 وما بعدها، كما تنظر مسرحية (شمشون ودليلة، الكاتب نفسه، مصدر سابق: 19 وما بعدها.

(21) تنظر: مسرحية (الجثة المطوقة)، كاتب ياسين، مصدر سابق: 25 وما بعدها.

(22) يرى البحث أن تسمية (الأخضر) و(نجمة)، لهما علاقة بعلم الثورة الجزائرية الذي لازال علما رسميا للجزائر، وهو يتكون من مربعين باللونين الأخضر والأبيض يتوسطهما هلال ونجمة، الجزء الأكبر من الهلال يقع في المربع الأخضر، في حين تقع النجمة في المربع الأبيض.

(23) تنظر: مسرحية (فصد الدم)، سعد الله ونوس، بيروت: دار الآداب، ط1، 1978: 65 وما بعدها.

(24) تنظر: مسرحية (بعد أن يموت الملك)، صلاح عبد الصبور، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1973: 12 وما بعدها.

(25) تنظر: مسرحية (يا طالع الشجرة)، توفيق الحكيم، مكتبة الآداب، 1962: 37 وما بعدها.

(26) تنظر: مسرحية (الباب)، غسان كنفاني، ضمن (الآثار الكاملة لغسان كنفاني – المجلد الثالث)، بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر – مؤسسة غسان كنفاني الثقافية، 1978: 43 وما بعدها.

(27) تنظر: مسرحية (الحفلة دارت في الحارة)، فرحان بلبل، سلسلة(المكتبة المسرحية – العدد 9)، دمشق: منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1973: 7 وما بعدها.

نتائج البحث

بعد الدراسات الثلاث الأنفة (النظرية والفنية والتطبيقية) للبنية الداخلية للمسرحية التي تخص بنية الحبكة في المسرحية العالمية، وتطبيقاتها في المسرحية العربية الحديثة؛ خلال الفترة الزمنية التي حددها البحث، توصل الباحث إلى النتائج الآتية:

1- إن الحبكة في المسرحية هي **بنية درامية متكاملة** تشتمل على أقسام ومكونات وعناصر خاصة بها، وأن هذه البنية **تتفاعل وتتداخل** مع البناء الدرامي العام للمسرحية؛ ليشكلا معا الصورة النهائية للنص المسرحي.

2- إن الحبكة في المسرحية هي **بنية دينامية داخلية** تنتج عن حركة فكرة تلقى وسط محيط ساكن، تحرك ذلك المحيط؛ محدثة فيه متغيرات، تنجم عن تفاعل حركة عناصر الحبكة منتجة طاقة تتكون من تآلف أو تعارض ثلاث حركات رئيسية هي حركة الفعل، وحركة الشخصية، وحركة الزمن.

3- إن الصراع والعقدة، هما مكونان يتولدان من التفاعل المذكور في أعلاه كنتيجتين من بين نتائج هذا التفاعل، ويظهران في القسم الثاني من أقسام الحبكة وهو ما يسمى (**التعقيد**)؛ إذ يظهر الأول منهما في المرحلة الأولى من مراحل هذا القسم، التي أقترح البحث تسميتها (**أزمة التصعيد**)، نتيجة تقاطع الإرادات، والثاني يظهر في المرحلة الثانية من هذا القسم؛ التي أقترح البحث تسميتها (**أزمة التعقيد**)، نتيجة التقاطع الحاصل بين الأهداف والعقبات.

4- توصل البحث النظري في تطور شكل الحبكة في المسرحية إلى أن هذا الشكل مر بثلاث مراحل تاريخية رئيسية، حدثت فيها ثلاث متغيرات أساسية، إذ كانت الحبكة في المرحلة الأولى، حبكة بسيطة أحادية تتمسك بالوحدات الثلاث أقترح البحث تسميتها (مرحلة الحبكة الأرسطية)؛ تلتها المرحلة التاريخية الثانية؛ التي شهدت فيها الحبكة توسعا في خطوطها الحركية، وأقترح البحث تسميتها (مرحلة الحبكة المتوسعة)، أما المرحلة التاريخية الثالثة فهي المرحلة التي تختص بالدراما الحديثة والتي شهدت فيها الحبكة أما توسيعا

للحبكة المتوسعة أو تكثيفا أو مدا أو انشطارا أو تعددا أو تهشيما لها أو تداخلا في مستوياتها وأقترح البحث تسميتها (مرحلة الحبكة الحديثة).

5- نظرا لظهور صور عديدة للحبكة المسرحية- عالميا - تختلف باختلاف المراحل، واختلاف المذاهب والاتجاهات الدرامية، فان البحث أقترح تصنيفها، وتمييزها في عدة أنماط؛ على الوجه الأتي:

أ- نمط الحبكة الأحادية: وهو نمط تهيمن فيه حركة الفعل على بقية خطوط الحركة الأخرى، الفكرة، يدور موضوعها حول شخصية رئيسية واحدة، داخل حركة فعل واحدة لا تحتمل الامتدادات والتفرعات، وتدور أحداثها في زمن محدود، وكان المهيمن فيها هو حركة الفعل، وأول ظهور لها كان في المسرحيات الكلاسيكية.

ب- نمط الحبكة المتوسعة: وهو نمط شهدت الحبكة فيه توسعا بحركة الفكرة، بحيث أتاح ذلك التوسع استيعاب أفكار ثانوية تتفرع منها وتصب فيها، ما جعل الفكرة تصبح أكثر شمولية، وأقوى تأثيرا، وتطلب التوسع في الفكرة؛ وجود حركة فعل تحتمل تفرعات وامتدادات جانبية وثانوية، وزيادة في عدد الشخصيات، وانفتاحا في حركة الزمن، والمهيمن في هذه الحبكة هو حركة الشخصية، وأفضل نماذجها ما ظهر في نصوص الانكليزي (وليم شكسبير)، ويرى البحث أن أول ظهور لها كان في نصوص الأسباني (لوب دي فيجا) لأسباب ذكرها البحث في المتن.

ج- نمط الحبكة النموذج: وهو نمط يقع بين نمطي (الحبكة الأحادية والحبكة المتوسعة) من حيث الحجم والتنظيم، حيث شهد هذا النمط توازنا في نشاط حركة خطوط الحبكة، فحركة فكرته تدور حول موضوع واحد؛ إلا أنها تنظر له من وجهات نظر متعددة، ما يجعل الفكرة تتسم بطابع موضوعي تتوازن فيه الرغبات الذاتية مع الظروف المحيطة، ولاحظ الباحث في هذا النمط كثافة للفعل الدرامي وقصر في حركته، ووجود ضغط لحركة الزمن في مستوييها الماضي والحاضر، مع بعض الرجحان لحركة الفكرة، والشخصية أحيانا على خطوط الحركة

الأخرى، وأول ظهور لها كان في المسرحيات الواقعية التي كتبها النرويجي (هنريك إبسن).

د- نمط حبكتا التوازي: وهو نمط يظهر فيه مستويان من خطوط الحركة، ما يعطي انطباعا بوجود حبكتين تسيران بصورة متوازية داخل النص الواحد، أحدهما خارجية مادية يمكن تلمسها ومعرفة حدودها، والثانية داخلية ذهنية تحتمل التأويل وتعدد المعاني، والملاحظ أن الحبكتين لا تلتقيان في أي مرحلة من المراحل بل تسيران بموازاة بعضهما منذ بداية المسرحية حتى نهايتها، وهو نمط يمكن تلمسه في المسرحيات الرمزية أبتداءً من البلجيكي (موريس ميترلنك).

هـ- نمط الحبكات المتجاورة: وهو نمط يشتمل على حبكات صغيرة متعددة ترصف رصفا إلى جوار بعضها، تبدو كل حبكة منها مستقلة - ظاهريا - غير أنها بمجموعها تبنى على مبدأ التراكم الذهني الذي يكشف وجود رابط ما يربط الحبكات ببعضها، وأهم من ظهر هذا النمط في مسرحياته هو الألماني (برتولد بريشت)، وبخاصة في مسرحياته اللاأرسطية أو ما تسمى بـ (الملحمية).

و- نمط الحبكات المتداخلة: وهو نمط يتكون من حبكة خارجية تشكل إطارا لحبكة أو حبكات تتولد داخلها وتكون مرآة لها، ويشهد هذا النمط مرونة في انتقال خطوط الحركة بين الحبكات المتعددة داخل المسرحية الواحدة، ولا توجد أي هيمنة لأي عنصر على العناصر الأخرى، وأهم من ظهر في مسرحياته هذا النمط هو الإيطالي (لويجي بيراندیلو).

ز- نمط الحبكة المهشمة: وهو نمط تهشم الحبكة نفسها فيه بنفسها نتيجة انشطار أو تحطم لخطوط حركتها، وكان أول ظهره لدى الكتاب التعبيرين، وبخاصة في نصوص الأمريكي (يوجين أونيل) التعبيرية.

ح- نمط الحبكة المحيطية: وهو نمط تدور فيه الحبكة في محيط دائري مغلق؛ جاعلة خطوط حركتها تدور داخل هذا المحيط، حيث لا يمكن تمييز أي النقاط الساخنة فيها، وأي المهيمن أو الرئيسي أو الثانوي فيها، وهذا

النمط يكثر ظهوره في مسرحيات العبث واللامعقول، والأظهر فيها مسرحيات الأيرلندي (صاموئيل بكيت) والروماني (يوجين يونسكو).

وقد تبين للبحث أن الأنماط الحبكية الأنفة ظهر دوران لها في النصوص المسرحية العربية الحديثة باستثناء نمط (الحبكة النموذج).

6- تبين للبحث عند تحليله لنماذج المسرحيات العربية: أن هناك إهمالا أو تجاهلا أو إغفالا لأهمية حبكة المسرحية، وأن هناك جهلا ببنيتها، وأن معظم النصوص المسرحية لا تلتفت إلى التفاعلات التي تحدثها متغيرات حركة عناصر الحبكة، وأن التركيز في تلك النصوص ينصب أما على متابعة تطور الفكرة أو تطور حركة الفعل، أو تطور حركة الشخصية بمعزل عن تطور خطوط الحركة الأخرى، دون انتباه لما يمكن أن تحدثه العلائق بين تلك الخطوط من متغيرات مؤثرة.

7- نظرا للجهل العام بالصور المتعددة للحبكة التي تختلف باختلاف الاتجاهات والمذاهب الدرامية، فقد أظهر التحليل التطبيقي للنماذج العربية وجود تناقض بين تأثيرات البناء الدرامي العام وبين تأثيرات البناء الحبكي؛ ما أدى إلى إخلال في البناء الحبكي من جهة، وأضعاف أو ترهل أو غموض أو تفكك في البناء الدرامي العام.

8- في سعي من النصوص المسرحية العربية للتنويع أو إثارة الانتباه أو التبسيط أحيانا، فأنها حاولت الخلط بين المذاهب والاتجاهات الدرامية؛ دون انتباه إلى ما يمكن أن يحدثه ذلك من إخلال في البناء الحبكي، إذ جعله ينتج تأثيرات تبدو متناقضة في كثير من الأحيان، مما يزيد من غموض تلك المسرحيات، أو يؤدي إلى تفكك بنائها جاعلا إياها ضعيفة التأثير عند التلقي.

9- تميزت أغلب المسرحيات العربية التي انتظمت حبكتها في نمط الحبكة الأحادية بميزتين أساسيتين: الأولى أنها جاء بسيطة مباشرة، مظهرة أمكانية المؤلف في السيطرة على مجمل خطوط الحركة، ومتابعتها بشكل منطقي أو مبرر، ومالت أغلب تلك الخطوط إلى الاختزال والتكثيف، واستبعدت – في الغالب – ما هو خارجي أو جانبي، وركزت على ما هو ضروري. والميزة الثانية تمثلت في أن الحبكات الأحادية التي دارت في المسرحيات ذات الفصل

الواحد؛ بدت أكثر تماسكا وأقل فائضا من الحبكات الأحادية التي دارت في مسرحيات ذات فصول متعددة، حيث ظهرت في الأخيرة فوائض عديدة يمكن الاستغناء عنها.

10- أظهرت المسرحيات العربية التي تنتظم حبكاتها في نمط الحبكة المتوسعة أنها تشتمل على قدر طيب من أثارة الاهتمام والتوتر، وذلك بسبب قدرة استيعاب هذا النمط لأساليب الإثارة والتنويع.

11- جاءت أغلب المسرحيات التي انتظمت حبكاتها في نمط الحبكات المتجاورة شعرية في أسلوبها ولغتها، وتاريخية في موضوعاتها، وساعد في ذلك طبيعة هذا النمط الحبكي وقدرته على استيعاب أساليب السرد والرواية والشعر والغناء، واستيعاب المتغيرات الأسلوبية في اللغة والإيقاع.

12- ظهر في أغلب المسرحيات الرمزية التي تنتظم حبكاتها في نمط حبكتي التوازي: وجود تداخل أو تقاطع بين حركتي الحبكتين الخارجية والداخلية، وقد أدى ذلك تفجير نقاط ساخنة عالية التوتر تميزت بالصخب أو العنف أو الافتعال، ما جعل تلك المسرحيات الرمزية تميل أما إلى الميلودراما، أو أن تتحول مسرحيات دعائية تحريضية، وذلك لافتضاح الرمز وتحوله إلى دعاية سياسية أو تحريضية.

13- أظهر عدد من المؤلفين المسرحيين العرب ميلا لتأليف مسرحيات تتبع أسلوب (المسرح داخل مسرح)، وهي مسرحيات تنتظم حبكاتها في نمط الحبكات المتداخلة، وساعدت إمكانية هذا النمط على استيعاب مستويات عديدة للحركة في وقت واحد؛ على أن تحظى محاولاتهم بظهور مسرحيات مهمة، إذ وفق بعضهم في الإفادة من استخدام الوسائل الفنية المتعمدة في هذا النمط استخداما أمثلا، في حين ظل - بعضهم الأخر - يدور في فلك الأسلوب الذي أنتهجه (لويجي بيراندیلو)، و لم يستطيعوا الخروج من معطفه إلا نادرا؛ إذ اقتصرت أفادتهم من الوسائل على وسيلة أو وسيلتين، ما جعل بعض المحاولات تبدو تقليدا أو محاكاة لأسلوب الكاتب المذكور.

14- جاء تصنيف أغلب النماذج العربية التي وضع البحث حبكاتها ضمن نمط الحبكة المهشمة اضطرارا؛ و لم يأتِ لأنها تصلح لهذا النمط، والسبب في ذلك

يعود إلى ظهور أبنية حبكية متعددة مختلفة التأثير داخل المسرحية الواحـــدة، دون أن يكون لذلك التعدد والاختلاف ما يبرره فنيا أو جماليا، مـــا جعـــل البحث يخرج بانطباع مفاده: أن تلك المسرحيات تشتمل على حبكة مشـــتتة أو مقطعة الأوصال تقترب صورتها من صورة الحبكة المهشمة، أما المسرحيات العربية التي هيمنت فيها السمات التعبيرية، فقد كانت الأكثر انسجاما مـــع هذا النمط والأكثر صلاحية له.

15- لاحظ البحث في أغلب المسرحيات العربية الحديثة التي تنتظم حبكاتها ضمن نمط الحبكة المحيطية؛ وجود تناقض بين البناء الدرامي العام وبين البناء الحبكي الداخلي، وهذا ما أثر تأثيرا واضحا على خطوط الحركـــة وجعلـــها تعمـــل باتجاهات مختلفة؛ حيث أتبع قسم منها السمة المهيمنة للبناء الدرامي العام، في حين أتبع القسم الأخر السمة المهيمنة للبناء الحبكي الداخلي، وهذا ما تسبب في أرباك عند التلقي.

مراجع البحث ومصادره

أولاً: المعاجم والقواميس:

- إبراهيم، فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، تونس: المؤسسة العامة للناشرين المتحدين، 1986.
- أبن منظور، لسان العرب، المجلد العاشر، بيروت: دار صادر، ب: ت.
- بعلبكي، منير، المورد، بيروت: دار العلم للملايين، ط12، 1978
- الجلبـــي، سمير عبد الحليم، معجم المصطلحات المسرحية، بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر، 1993.
- حمادة، إبراهيم، معجم المصطلحات الدرامية، القاهرة: دار الشعب، 1971.
- الرازي، محمد بن أبـــي بكر عبد القادر، مختار الصحاح، الكويت: مطـــابع دار الرسالة، 1983.
- الفيرورآبادي، مجد الدين، القاموس المحيط، ج3، القاهرة: المكتبـــة التجاريـــة الكبرى، طباعة: مؤسسة فن الطباعة روزين شهلوب، ب: ت.

ثانيا: الكتب:

- أبو الرضا، سعد، الكلمة والبناء الدرامي، القاهرة: دار الفكر العربـــي، ط1، 1981.
- أرسطو، فن الشعر، ترجمة وتحقيق: د. عبد الـــرحمن بـــدوي، بـــيروت: دار الثقافة، 1973.
- ـــــــــ، فن الشعر، ترجمة وتحقيق: د. شكري محمد عياد، القـــاهرة: دار الكاتب العربـــي للطباعة والنشر، 1976.
- ـــــــــ، فن الشعر، ترجمة وتقديم وتعليق: د. إبراهيم حمـــادة، القـــاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، 1977.

- أسلن، مارتن، تشريح الدراما، ترجمة: يوسف عبد المسيح ثروت، (سلسلة الكتب المترجمة – 51)، بغداد: منشورات وزارة الثقافة والأعلام، 1978.
- أصلان، أوديت، فن المسرح، ترجمة: سامية أحمد أسعد، ج1، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، 1964.
- الآلوسي، شهاب الدين محمود البغدادي، روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني، ج27، بيروت: دار أحياء التراث العربي، ب: ت.
- إيلسبورغ، أي وزملاؤه، نظرية الأدب، ترجمة: د. جميل نصيف، (سلسلة الكتب المترجمة – 92)، بغداد: منشورات وزارة الثقافة والأعلام، 1980.
- بروستاين، روبرت، المسرح الثوري، ترجمة: عبد الحليم البشلاوي، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ب: ت.
- بسفيلد (الابن)، روجر م.، فن الكاتب المسرحي، ترجمة وتقديم: دريني خشبة، القاهرة: مكتبة نهضة مصر، 1964.
- بنتلي، أريك، الحياة في الدراما، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، بيروت – صيدا: المكتبة العصرية، 1986.
- بولتون، مارجوري، تشريح المسرحية، ترجمة: دريني خشبة، مراجعة: د. مصطفى بدوي، (سلسلة الألف كتاب – 406)، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، 1962.
- تيغيم، فيليب فان، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ترجمة: فريد أنطونيوس، (سلسلة زدني علما – 60)، بيروت – باريس: منشورات عويدات، ط2، 1980
- جاسم، حياة محمد، الدراما التجريبية في مصر 1960 – 1970 والتأثير الغربي عليها، بيروت: دار الآداب، 1983.
- جلال، زياد، مدخل إلى السيمياء في المسرح، عمان: منشورات وزارة الثقافة، طباعة وتنفيذ: مطابع الدستور التجارية، 1992.
- جيمس، آر. سكوت، صناعة الأدب، ترجمة: هاشم المندلاوي، مراجعة: د. عزيز المطلبي، (سلسلة المائة كتاب)، بغداد: دار الشؤون الثقافية، 1986.
- جينيت، جيرار، مدخل إلى جامع النص، ترجمة: عبد الرحمن أيوب، بغداد: دار الشؤون الثقافية، 1985.

- حمودة، عبد العزيز، البناء الدرامي، القاهرة: دار الفكر العربي، ط1، 1980.
- الخياط، جلال، الشعر والزمن، بغداد: منشورات وزارة الأعلام، 1975.
- داوسن، و.س.، الدراما والدرامية، ترجمة: جعفر الخليلين مراجعة: د. عناد غزوان إسماعيل، (سلسلة زدني علما – 14)، ط1، 1990.
- دبل، إليزابيث، الحبكة، ترجمة: د. عبد الواحد لؤلؤة، (سلسلة المصطلح النقدي – 12)، بغداد: دار الرشيد للنشر، 1981.
- ديتش، ديفيد، مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ترجمة: د. محمد يوسف نجم، مراجعة: د. إحسان عباس، بيروت: دار صادر، 1967.
- رشاد، رشدي، الدراما من أرسطو إلى الآن، بيروت: دار العودة، 1975.
- رضا، حسين رامز محمد، الدراما بين النظرية والتطبيق، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1972.
- زوندي، بيتر، نظرية الدراما الحديثة، ترجمة: د. أحمد حيدر، دمشق: منشورات وزارة الثقافة والإرشاد، 1977.
- سرحان، سمير، دراسات في الأدب المسرحي، بغداد: دار الشؤون الثقافية، د: ت.
- الشكلانيون الروس، نظرية المنهج الشكلي، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الرباط: الشركة المغربية للناشرين المتحدين، 1982.
- غاتشف، غيورغي، الوعي والفن، ترجمة: د. نؤيل نيوف، مراجعة: د. سعيد مصلوح، (سلسلة عالم المعرفة – 146)، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، شباط، 1990.
- فراي، نورثورب، تشريح النقد، ترجمة: د. محمد عصفور، عمان: منشورات الجامعة الأردنية، 1991.
- قاسم، سيزا ونصر حامد أبو زيد، مدخل إلى السيموطيقا، الدار البيضاء: دار قرطبة للطباعة، ب: ت.
- كوجينوف، ف. ف.، إضاءة تاريخية على قضايا أساسية (الصورة، المنهج، الطبع المتفرد)، القسم الثاني، ترجمة: د. جميل نصيف التكريتي، بغداد: دار الشؤون الثقافية، 1993.

- كريفش، ستيوارت، صناعة المسرحية، ترجمة: د. عبد الله معتصم الدباغ، بغداد: دار المأمون، 1986.
- لوبوك، بيرسي، صنعة الرواية، ترجمة: عبد الستار جواد، بغداد: دار الرشيد للنشر، 1981.
- لوكاش، جورج، الرواية التاريخية، ترجمة: صالح جود عبد الكاظم، (سلسلة الكتب المترجمة – 149)، بغداد: منشورات وزارة الثقافة والفنون، 1978.
- ماركس، ملتون، المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها، ترجمة: فريد مدور، بيروت: دار الكاتب العربي، 1965.
- مرحبا، عبد الرحمن، أينشتين والنظرية النسبية، بيروت: دار العودة، ب: ت.
- ميليت، فرد ب. وجيرالدس بنتلي، فن المسرحية، ترجمة: صدقي حطاب، بيروت: دار الثقافة، 1966.
- المرزوقي، سمير وشاكر جميل، مدخل إلى نظرية القصة، بغداد: دار الشؤون الثقافية، 1986.
- نيكول، ألارديس، المسرحية العالمية، ج1، ترجمة: عثمان نويه، مراجعة: حسن محمود، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ب: ت.
- ـــــــــ، المسرحية العالمية، ج2، ترجمة: د. محمد حامد شوكت، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ب: ت.
- ـــــــــ، المسرحية العالمية، ج3، ترجمة: د. فايز أسكندر، مراجعة: حسن محمود، القاهرة: المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، ب: ت.
- هوايتنج، فرانك م.، المدخل إلى الفنون المسرحية، ترجمة: كامل يوسف وآخرين، مراجعة: حسن محمود وسعيد حطاب، القاهرة: دار المعرفة، 1970.
- هيغل، فن الشعر، ج2، ترجمة: جورج طرابيشي، بيروت: دار الطليعة، 1980.
- وارن، أوستن ورينيه ويليك، نظرية الأدب، ترجمة: محيي الدين صبحي، مراجعة: د. حسام الخطيب، دمشق: المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، 1972.

ثالثاً: المسرحيات المترجمة:

- أبسن، هنريك، مسرحية (بيت الدمية)، ترجمة: كامل يوسف، (سلسلة مكتبة الفنون الدرامية – 3)، القاهرة: مكتبة مصر، د. ت.
- ـــــــــ، مسرحية (الأشباح)، ترجمة: د. عبد الله عبد الحافظ، مراجعة: د. نور شريف، (سلسلة من المسرح العالمي – 201)، الكويت: وزارة الأعلام، 1986.
- ـــــــــ، مسرحية (هيدا جابلر)، ترجمة: فوزي شاهين، مراجعة: د. شكري عياد، (سلسلة من روائع المسرح العالمي – 18)، القاهرة: الإدارة العامة للثقافة، 1961.
- أريستوفانيس، كوميديات أريستوفانيس، المجلد الأول، ترجمة: أمين سلامة، بغداد: وزارة الثقافة والفنون، 1978.
- ـــــــــ، كوميديات أريستوفانيس، المجلد الثالث، ترجمة: أمين سلامة، بغداد: وزارة الثقافة والفنون، 1978.
- آلبي، أدوارد، مسرحية (قصة حديقة الحيوان)، ترجمة وتقديم: علي شلش، (سلسلة روائع المسرح العالمي – 71)، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1971.
- أونيل، يوجين، مسرحية (الغوريلا)، ترجمة: د. محمد إسماعيل الموافي، (سلسلة من المسرح العالمي – 137)، الكويت: وزارة الأعلام، 1981.
- ـــــــــ، مسرحية (الآله الكبير براون)، ترجمة: جلال العشري، مراجعة: د. محمود حامد شوكت، (سلسلة روائع المسرح العالمي – 44)، القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، 1963.
- بريخت، برتولد، مسرحية (حياة غاليليه)، ترجمة: بكر الشرقاوي، بيروت: دار الفكر الجديد، 1973.
- ـــــــــ، مسرحية (دائرة الطباشير القوقازية)، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، (سلسة روائع المسرح العالمي – 30)، القاهرة: المؤسسة العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنسر، د. ت.

- ـــــــــ، مسرحية (الأم شجاعة وأبناؤها)، ترجمة وتقديم: شفيق مقار، القاهرة: دار الهلال، 1972.
- ـــــــــ، مسرحية (أوبرا القروش الثلاثة)، ترجمة: يوسف عبد المسيح ثروت، بغداد: مطبعة السعدي، د. ت.
- ـــــــــ، مسرحية (بونتيلا وتابعه ماتي)، ترجمة: د. عبد الغفار مكاوي، (سلسلة مسرحيات عالمية – 21)، القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، د. ت.
- برناردشو، جورج، مسرحية (منزل القلوب المحطمة)، ترجمة: محمود سامي أحمد، مراجعة: د. شكري محمد عياد، تقديم: دريني خشبة، (سلسلة روائع المسرح العالمي – 31)، القاهرة: المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، د. ت.
- بيراندیلو، لويجي، مسرحية (ست شخصيات تبحث عن مؤلف)، ترجمة وتصدير: محمد إسماعيل محمد، القاهرة: دار النهضة العربية، 1967.
- ـــــــــ، مسرحية (كل شيخ له طريقة)، ترجمة وتقديم: محمد إسماعيل محمد، القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، ودار الكاتب العربي، 1968.
- ـــــــــ، مسرحية (هنري الرابع)، ترجمة وتقديم: محمد إسماعيل محمد، القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، 1966.
- بيكيت، صمؤيل، مسرحية (في انتظار جودو)، ترجمة: د. فايز اسكندر، (ضمن كتاب مسرح العبث)، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1970.
- تشيخوف، أنطوان، مسرحيتي (بستان الكرز وطائر البحر)، ترجمة: نجيب سرور وزميله، (سلسلة مسرحيات عالمية – 56)، القاهرة: المؤسسة العامة للتأليف والنشر، ودار الكاتب العربي، 1968.
- دورينمات، فردريش، مسرحية (النيزك)، ترجمة وتقديم: د. مصطفى ماهر، مراجعة: د. عبد الغفار مكاوي، (سلسلة من المسرح العالمي – 10)، الكويت: وزارة الإرشاد والأنباء، 1970.

- راسين، جان، مسرحية (أندروماك)، ترجمة: د. طه حسين، القاهرة: دار المعارف، 1968.
- ـــــــــ، مسرحية (عثليا)، ترجمة: يوسف محمود رضا وزميله، بيروت: دار الكاتب اللبناني، 1971.
- ـــــــــ، مسرحية (فيدر)، ترجمة: يوسف محمود رضا، بيروت: دار الكاتب اللبناني، 1967.
- سترندبرغ، أوغست، مسرحيتي (الأب) و(مس جوليا)، ترجمة: عبد الحليم البشلاوي، (سلسلة مكتبة الفنون الدرامية – 10)، القاهرة: مكتبة مصر، 1961.
- ـــــــــ، مسرحية (لعبة حلم)، ترجمة: إبراهيم وطفي، (سلسلة المكتبة المسرحية – 7)، دمشق: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1972.
- سوفوكليس، مسرحية (أنتيجونا)، ترجمة: د. طه حسين، (ضمن كتاب في الأدب التمثيلي اليوناني)، بيروت: دار العلم للملايين، ط2، 1978.
- ـــــــــ، مسرحية (أوديب ملكا)، ترجمة: د. محمد صقر خفاجة، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1974.
- شفارتس، يفيجيني، مسرحية (القبعة الحمراء)، ترجمة: محمد خضور، دمشق: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1980.
- شكسبير، وليم، مسرحية (تاجر البندقية)، ترجمة: خليل مطران، القاهرة: دار المعارف، 1965.
- ـــــــــ، مسرحية (ترويض الشرسة)، ترجمة: د. سميرة القلماوي، القاهرة: دار المعارف، ، 1968.
- ـــــــــ، مسرحية (تيمون الأثيني)، ترجمة: د. عبد الواحد لؤلؤة، مراجعة: د. محمد إسماعيل الموافي، (سلسلة من المسرح العالمي – 95)، 1977.
- ـــــــــ، مسرحية (ريتشارد الثالث)، ترجمة: عبد القادر القط، مراجعة: حسن محمود وزميله، القاهرة: دار المعارف، 1968.
- ـــــــــ، مسرحية (العاصفة)، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، 1981.

- ـــــــــ، مسرحية (كما تشاء)، ترجمة: ج. يونس، بيروت: دار مارون عبود، ط2، 1981.
- ـــــــــ، مسرحية (كوريولانس)، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، 1981.
- ـــــــــ، مسرحية (الليلة الثانية عشرة)، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر، 1989.
- ـــــــــ، مسرحية (مأساة عطيل)، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، (سلسلة من المسرح العالمي – 103)، الكويت: وزارة الأعلام، 1978.
- ـــــــــ، مسرحية (مكبث)، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، (سلسلة من المسرح العالمي – 124)، الكويت: وزارة الأعلام، 1980.
- ـــــــــ، مسرحية (الملك لير)، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، القاهرة: دار الهلال، 1971.
- ـــــــــ، مسرحية (مهزلة الأخطاء)، ترجمة: أر. مشاطي، بيروت: دار مارون عبود، 1967.
- ـــــــــ، مسرحية (هاملت)، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط5، 1979.
- ـــــــــ، مسرحية (يوليوس قيصر)، ترجمة: عبد الحق فاضل ومصطفى طه حبيب، القاهرة: دار المعارف، 1972.
- شيلر، فريدريش، مسرحية (اللصوص)، ترجمة وتقديم: عبد الرحمن بدوي، (سلسلة من المسرح العالمي – 145)، الكويت: وزارة الأعلام، 1981.
- فيجا، لوب دي، مسرحية (ثورة فلاحين)، ترجمة وتقديم: حسين مؤنس، (سلسلة روائع المسرحيات العالمية – 48)، القاهرة: الكتبة العربية، 1967.
- موليير، مسرحية (البخيل)، ترجمة: يوسف محمد رضا وزميله، دار الكاتب اللبناني، 1975.
- ـــــــــ، مسرحية (المثري النبيل)، ترجمة: يوسف محمد رضا، دار الكاتب اللبناني، 1968.

- ـــــــــ، مسرحية (مدرسة الأزواج)، ترجمة: يوسف محمد رضا، دار الكاتب اللبناني، 1968.
- ميترلنك، موريس، مسرحية (الطائر الأزرق)، ترجمة: يحيى حقي، مراجعة وتقديم: عبد الرحمن صدقي، (سلسلة روائع المسرح العالمي – 72)، القاهرة: الدار المصرية للتأليف والنشر، 1966.
- ميلر، آرثر، مسرحية (موت بائع متجول)، ترجمة: د. كامل عطا، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ب: ت.
- هيجو، فيكتور، مسرحية (هرناني)، ترجمة: خليل مطران، دار مارون عبود، 1975.
- ياسين، كاتب، مسرحيتي (الجثة المطوقة) و(الأجداد يزدادون ضراوة)، ترجمة: ملكة أبيض عيسى، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، د. ت.
- يوربيديس، مسرحية (أفيجينيا في أوليس)، ترجمة: حلمي عبد الواحد خضرة، مراجعة وتقديم: د. محمد حليم سالم، (سلسلة روائع المسرح العالمي – 74)، القاهرة: الدار المصرية للتأليف والترجمة، 1966.
- يونسكو، يوجين، مسرحية (أميديه)، ترجمة: صدقي عبد الله حطاب، (ضمن كتاب دراما اللامعقول)، اختيار وتقديم: مارتن أسلن، (سلسلة من المسرح العالمي – 11)، 1970.
- ـــــــــ، مسرحية (المغنية الصلعاء)، ترجمة: محمود حجازي، القاهرة: دار الفكر، ب: ت.

رابعاً: المسرحيات العربية:

- برشيد، عبد الكريم، مسرحية (فاوست والأميرة الصلعاء)، (مجلة الأقلام – عدد6)– عدد خاص، بغداد: وزارة الثقافة والأعلام – دار الجاحظ، 1980.
- بسيسو، معين، مسرحية (ثورة الزنج)، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1970.
- ـــــــــ، مسرحية (شمشون ودليلة)، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1971.

- ـــــــــ، مسرحية (مأساة جيفارا)، القاهرة: دار الهلال، 1969.
- بلبل، فرحان، مسرحية (الحفلة دارت في الحارة)، (سلسلة المكتبة المسرحية – 6)، دمشق: وزارة الثقافة والإرشاد، 1978.
- دياب، محمود، مسرحية (باب الفتوح)، بغداد: وزارة الأعلام، 1974.
- الحكيم، توفيق، مسرحية (إيزيس)، القاهرة: دار الآداب، 1965.
- ـــــــــ، مسرحية (شمس النهار)، القاهرة: دار الآداب، 1965.
- العاني، يوسف، مسرحية (فلوس الدواء)، ضمن (10مسرحيات من يوسف العاني)، بيروت: المؤسسة العامة العربية للطباعة والنشر، ط1، 1982.
- ـــــــــ، مسرحية (المصيدة)، ضمن (10مسرحيات من يوسف العاني)، بيروت: المؤسسة العامة العربية للطباعة والنشر، ط1، 1982.
- ـــــــــ، مسرحية (صورة جديدة)، ضمن (10مسرحيات من يوسف العاني)، بيروت: المؤسسة العامة العربية للطباعة والنشر، ط1، 1982.
- ـــــــــ، مسرحية (الخرابة)، ضمن (10مسرحيات من يوسف العاني)، بيروت: المؤسسة العامة العربية للطباعة والنشر، ط1، 1982.
- ـــــــــ، مسرحية (الخرابة)، ضمن (10مسرحيات من يوسف العاني)، بيروت: المؤسسة العامة العربية للطباعة والنشر، ط1، 1982.
- عبد الله، البوصيري، مسرحية (لعبة السلطان والوزير)، (مجلة الأقلام – عدد6)– عدد خاص، بغداد: وزارة الثقافة والأعلام – دار الجاحظ، 1980.
- عبد الصبور، صلاح، مسرحية (ليلى والمجنون)، ضمن (ديوان صلاح عبد الصبور – المجلد الثاني)، بيروت: دار العودة، 1972.
- ـــــــــ، مسرحية (مسافر ليل)، ضمن (ديوان صلاح عبد الصبور – المجلد الثاني)، بيروت: دار العودة، 1972.
- ـــــــــ، مسرحية (بعد أن يموت الملك)، بيروت: المؤسسة العامة العربية للطباعة والنشر، 1973.
- عدوان، ممدوح، مسرحية (محاكمة الرجل الذي لم يحارب)، بيروت: دار أبن رشد، ب: ت.

- عرسان، علي عقلة، مسرحية (السجين 95)، دمشق: إتحاد الكتاب العـــرب، 1974.
- عصمت، رياض، مسرحية (الحداد يليق بألكترا)، بيروت: دار المسيرة، ط1، 1978.
- فرج، ألفريد، مسرحية (الزير سالم)، بيروت: دار الفارابـــي، 1977.
- ـــــــــ، مسرحية (النار والزيتون)، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتـــأليف والنشر، 1971.
- الفيتوري، محمد، مسرحية (سولارا)، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتـــأليف والنشر، 1969.
- الشرفي، محمد، مسرحية (الكراهية بالمجان)، ضمن (حارس الليـــالي المتعبـــة ومسرحية أخرى)، بغداد: دار الحرية للطباعة، 1989.
- الشرقاوي، عبد الرحمن، مسرحية (النسر الأحمر)، القـــاهرة: دار المعـــارف، 1976.
- القيسي، جليل، مسرحية (فراشات ملونة)، ضمن (وداعا أيهـــا الشـــعراء)، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1988.
- ـــــــــ، مسرحية (مرحبا أيتها الطمأنينة)، ضمن (وداعا أيها الشـــعراء)، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1988.
- كاظم، عادل، مسرحية (الحصار، (مجلة السينما والمسرح العراقية – عدد 2)، السنة الأولى، بغداد: مصلحة السينما والمسرح، مايس/1971.
- كنفاني، غسان، مسرحية (الباب)، ضمن (الآثار الكاملة – المجلد الثالـــث)، بيروت: دار الطليعة، 1978.
- الماغوط، محمد، مسرحية (المهرج)، بيروت: دار العودة، 1973.
- ونوس، سعد الله، مسرحية (حفلة من أجل 5 حزيران)، بيروت: دار الآداب، ب: ت.
- ـــــــــ، مسرحية (حفلة من أجل 5 حزيران)، بيروت: دار الآداب، 1977.
- ـــــــــ، مسرحية (مأساة بائع الدبس الفقير)، ضمن مجموعة (مأساة بائع الدبس الفقير ومسرحيات أولى)، بيروت: دار الآداب، ط1، 1978.

- ـــــــــ، مسرحية (جثة على الرصيف)، ضمن مجموعة (مأساة بائع الدبس الفقير ومسرحيات أولى)، بيروت: دار الآداب، ط1، 1978.
- ـــــــــ، مسرحية (فصد الدم)، ضمن مجموعة (مأساة بائع الدبس الفقير ومسرحيات أولى)، بيروت: دار الآداب، ط1، 1978.
- ـــــــــ، مسرحية (مغامرة رأس المملوك جابر)، ضمن (الفيل يا ملك الزمان ومغامرة رأس المملوك جابر)، بيروت: دار الآداب، ط2، 1977.
- ـــــــــ، مسرحية (الملك هو الملك)، بيروت: دار أبن رشد للطباعة والنشر، ط3، 1980.
- وهبه، سعد الدين، مسرحية (يا سلام سلم)، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1971.

خامسا: الدوريات

أ- المجلات:

- أسكندر، فايز، تفاعل الشعر والقصة مع الدراما، (مجلة المسرح المصرية – عدد43)، القاهرة: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1967.
- بينت، جيمز.آر، التكرار في الحبكة، ترجمة: سعد قاسم الأسدي، (مجلة الثقافة الأجنبية – عدد 4)، السنة التاسعة، 1989.
- عباس، د. محمود جابر، مفهوم الزمن في الشعر العربي المعاصر، (مجلة الأقلام العراقية – عدد8 – 10)، 1996.
- عبد الجبار، فلاح، الدراما بين أبداع الممثل وضعف الحبكة، (مجلة المسرح والسينما العراقية – عدد 7و8 – عدد مزدوج)، بغداد: المؤسسة العامة للأذاعة والتلفزيون، 1973.
- روميلي، دي، عرض وتحليل: محمد عواد حسين، (مجلة الفكر الكويتية – عدد4 – المجلد الأول)، الكويت: المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، 1971.

- مؤمن، محمد، التحليل العلاماتي لفن أداء الممثل، (مجلة فضاءات مسرحية – عدد 5، 6)، السنة الثانية، تونس: وزارة الثقافة والإرشاد، 1986.
- قسطندي، فخري، مصطلحات مسرحية – الحبكة، (مجلة المسرح المصرية – عدد9)، 1964.
- نصيف، د.جميل، المسرحية العراقية والعلاقة بين الموضوع والحبكة، (مجلة المسرح والسينما العراقية – عدد 10)، 1972.

ب- الصحف:

- بطي، سليم، رواية سلمى والحب القاتل- نقد وتحليل، (جريدة البلاد)، بغداد، 1936/11/5.
- ناقد فني، فرقة بابل (جريدة البلاد)، بغداد، 1936/6/5.

المؤلف في سطور

- الاسم الكامل: مجيد حميد جاسم نصيف الجبوري
- المواليد: 1952/محافظة بابل.
- الشهادة: دكتوارة فلسفة في الأدب المسرحي.
- اللقب العلمي: أستاذ مساعد. ومرشح لنيل الأستاذية.
- العمل الحالي: تدريسي بكلية الفنون الجميلة/جامعة البصرة.
- حصل على شهادة البكالوريس/فنون مسرحية- اختصاص تمثيل للعام الدراسي 1979/1978؛ من كلية الفنون الجميلة/جامعة بغداد.
- حصل على شهادة الماجستير/أدب مسرحي عام 1981 من كلية الفنون الجميلة/جامعة بغداد.
- حصل على شهادة دكتوراة فلسفة/أدب مسرحي عام1997 من كلية الآداب/جامعة البصرة.
- تدريسي بكلية الفنون الجميلة/جامعة بغداد للأعوام 1982 – 1992.
- تدريسي بكلية الفنون الجميلة/جامعة البصرة أبتداءً من عام 1992 ولازال مستمرا فيها.
- نشر العديد من المقالات النقدية والبحوث العلمية والترجمات في العديد من المجلات الثقافية العراقية والعربية، نذكر منها مجلات: الأقلام، أفاق عربية، الطليعة الأدبية، وبعض المجلات الأكاديمية المتخصصة مثل آداب البصرة، وفنون البصرة.. وغيرها.
- كتب العديد من النصوص المسرحية نذكر منها: الصدى، ، يا للغرابة، في الغرفة، حكاية الفأر والبعير، عمارة أبو سعيد، الخلاص، السيرك، وأعد مسرحيات: أحلام السيدة مريم، ممنوع الضحك، الضحك على وفق القانون،.. وغيرها.

- حاضر في الدراسات العليا بكلية الفنون الجميلة/جامعة البصرة منذ افتتاحها عام 2000، وألقى على طلبة الماجستير والدكتوراة محاضرات في: نظرية الدراما، نظرية الأدب، البنية الدرامية، المذاهب المسرحية، سميولوجيا المسرح، نظريات معاصرة، الأدب المسرحي الحديث، رؤى معاصرة، الميتا مسرح.
- أشرف على العديد من رسائل الماجستير والدكتوراة.
- ناقش العديد رسائل الماجستير وأطاريح الدكتوراة في جامعات: البصرة، بغداد، بابل.
- عضو هيئة تحرير مجلة (فنون البصرة) التي تصدرها كلية الفنون الجميلة/جامعة البصرة. وهي مجلة علمية محكمة. منذ تأسيسها في2003/2/7.
- عضو هيئة تحرير مجلة الفنون العراقية التي تصدرها الهيئة القطاعية للفنون في وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، وهي مجلة علمية محكمة. منذ تأسيسها في 2005/3/1.
- وعلى الصعيد الفني:
  - شارك ممثلا في (116) عملاً مسرحياً منذ عام 1970 ولغاية عام 2002.
  - أخرج العديد من المسرحيات، نذكر منها: ممنوع الضحك، أحترس من الكلب، الضحك وفق القانون، يا للغرابة، تساؤلات إنسانية، أحلام السيدة مريم.. وغيرها.
  - عمل في العديد من الفرق المسرحية في بغداد والبصرة، نذكر منها: الفرقة القومية للتمثيل/بغداد، فرقة المسرح الفني الحديث/بغداد، فرقة المسرح الشعبي/بغداد، فرقة مسرح الرسالة/بغداد، فرقة المسرح الجامعي/بغداد، فرقة المسرح العسكري/بغداد، الفرقة المركزية لنقابة الفنانين/المركز العام؛ منتدى المسرح في بغداد والبصرة؛ فرقة البصرة للتمثيل، فرقة نقابة الفنانين/البصرة، فرقة إبراهيم جلال المسرحية/البصرة.
  - شارك في العديد من المهرجانات المسرحية العربية والعراقية نذكر منها:
  - مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي الأول والثاني عامي 1988، 1989، أيام قرطاج المسرحية/تونس عام 1990، مهرجانات

بغـــداد للمســـرح العربـــــي أعـــوام 1985، 1988، 1990، 1992، مهرجانات نقابة الفنانين في البصرة من الأول إلى الرابع، مهرجانـــات منتدى المسرح في بغداد من الأول إلى الثالث عشر، مهرجانات منتدى المسرح في البصرة من الأول إلى الثالث... وغيرها.

- حصل على العديد من الجوائز والشهادات التقديرية نذكر منها: جائزة أفضل ممثل واعد عام 1985 من المركز العراقي للمسرح ITI.
وجائزة أفضل ممثل ثان عام 1988 من المركز العراقي للمسرح ITI.
وجائزة أفضل ممثل في مهرجان حقي الشبلي عام 1989.
وجائزة أفضل ممثل في مهرجان منتدى المسرح عام1995.
وجائزة أفضل ممثل في مهرجان المونودراما عام 1998.
إضافة إلى العشرات من الشهادات التقديرية: من وزارة الثقافة، دائـــرة السينما والمسرح/بغداد والبصرة، منتدى المسرح بغداد والبصرة، معهـــد الفنون الجميلة/بغداد، جامعتي بغداد والبصـــرة، وزارة التعلـــيم العـــالي والبحث العلمي، مسرح خورفكان في الأمارات، مســـرح مـــزون في عمان.. وغيرها.
- ترشحت مسرحيته (الصدى) لنيل جائزة أفضـــل عمـــل مســـرحي في مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبـــي الدورة الحادية والعشـــرين التي أقيمت للفترة من 10-2009/10/20، وتم ضم نص المســـرحية إلى خزانة المركز العالمي للمسرح ITI، لعدها أفضل نص مسرحي عراقـــي تحدث عن الهم العراقي للعام 2009.
- ترجمت مسرحيته ((الصدى)) إلى اللغة الكردية وقـــدمت في محافظـــة السليمانية عام1985، كما ترجمت المسرحية نفسها إلى اللغة الأســـبانية وأخذت كعينة في رسالة دكتوراة، وقدمتها فرقـــة مســـرح جامعـــة ((موريشيا)) الأسبانية.
- عضو نقابة الفنانين منذ عام 1980.
- عضو نقابة المعلمين منذ عام1981.
- عضو الهيئة الإدارية لفرقة إبراهيم جلال/فرع البصرة.

- صدر له مؤخرا كتب بعنوان ((دراسات في المسرح العراقي المعاصر))، من منشورات ((اتحاد الأدباء والكتاب العراقيين في البصرة)).
- له قيد التأليف الكتب الآتية:
  1- إشكالية التمييز بين المذاهب المسرحية.
  2- مداخل إلى نظرية الدرامـــا
- له قيد النشر: ثلاث مسرحيات (نصوص مسرحية).
- العنوان: جامعة البصرة/كلية الفنون الجميلة/قسم الفنون المسرحية.
- عنوان السكن: المجمع السكني لأساتذة الجامعة في موقع باب الزبير.
- أرقام الهاتف: 78142618520، 77070325300
- عنوان البريد الإلكتروني:draljupory@yahoo.com