

الفصل الرابع

أنماط الحكمة

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 و 1968/1/19، 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 خشية 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 ويقرّبها من المسرحية الملحمية بدليل الوسيلتين المذكورتين؛ لذلك فأن البحث يرى أن استخدام هاتين الوسيلتين لم تؤدّيا وظيفة تخدم حبكة المسرحية، فالمعلومات التي أوردها الراوية والمعلومات التي أوردها الشخصيات عن نفسها في المنظر الأول، تعد فائضة ويمكن فهمها من خلال السياق العام (ينظر: 322 و 325 على التوالي).

وينشغل المنظر الأول الممتد في عرض الوضعية الاستهلالية 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 الكوميديّة، ومنها ما يأتي عن طريق المعلومات الوثائقية العامة التي تضم حشداً من الأرقام والإحصائيات المقدمة على لسان (نوار) الشخصية الرئيسية الثالثة التي تشترك في حوار فكري يحاول تعميم الخاص، وهي معلومات خارجة عن سياق الوضعتين الاستهلالية والأساسية، كما أنّها معلومات مباشرة تبدو مقحمة في سياق مسرحية رمزية لا تحتل المباشرة، وهي تعد من الوسائل الفنية التي يستعين بها المسرح التسجيلي، فضلاً على أنّها لا تقدم فائدة تخدم البناء الحيكلي لهذه المسرحية، ويمكن رفعها دون تؤثر على السياق العام (ينظر: 325 - 327).

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

((حيرة: ... (تصرخ فجأة) حيران. حيران.

حيران: (يدخل راكضاً) ماذا؟

حيرة: وجدت الطريق

حيران: أي طريق؟/نوار: (يدخل أيضاً)

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

وعند هذه النقطة تكون أركان الوضعية قد اتضحت من خلال اتّضح أهداف الشخصيات التي تلخص بقرار (حيرة وحيران) زيارة الأجداد في (عكا) برفقة (نوار) غير المقتنع بجدوى هذه الرحلة ويوافق على مرافقتهما نزولاً عند رغبتهما الاستعانة به، بوصفه الأكثر وعياً منهما؛ متتبعين في رحلتهم مسار الأغنية. وابتداءً من هذه النقطة فإن السمة الحقيقية لهذه المسرحية تتضح بشكل جلي، مفصّلة عن مسرحية رمزية؛ ينتظم بناءها الحيكلي 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 خضوعاً تاماً

لما يرد في هذه الأغنية، وكأن الأغنية تمارس حتمية قدرية لا مفر من الانقياد لها،
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 الوصول إلى أرض
الأجداد الذين يسكنون أطراف (عكا) بهدف الحصول على ضمانات التي تكفل
حياة أمنة لأبن (حيرة و حيران)، وتمثل هذه المرحلة من الرحلة؛ أول حركة مادية
و ذهنية للفعل والشخصيات، تنتهي بالعودة إلى المنزل بعد حصولهما على ضمانات
الأجداد المتمثلة (بكعكة وثوب)، ووصية لهما بوضع تلك الضمانات في صندوق
مقفل لا يفتح إلا بعد أن يرزقا بطفل. ويتضمن المنظر - مرة أخرى - معلومات
توثيقية تخرج عن البناء الحكي للمسرحية، وهي توقف تدفق خطوط الحبكة الذهنية،
وتنقل حركة الحبكة المادية إلى مستوى مباشر يذكر بالمرح التسجيلي، ما يعده
البحث امتدادا خارجيا فائضا لا علاقة له بالسياق العام للمسرحية (ينظر: 334)،
على أن ورود أسم مدينة(عكا) في الأغنية؛ على الرغم من أنه جاء - ظاهريا -
للدلالة على بعد المسافة؛ غير أنه حمل رمزا مهما دل بوضوح إلى فلسطين التي
سكنها الأجداد، وسُلبت من الأحفاد. (ينظر: 330 - 339).

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

((حيرة: ليس عندنا مفتاح.

حيران: ولماذا المفتاح؟

حيرة: مفتاح للصندوق، إذا لم نخلقه بالمفتاح لا فائدة من الكعكة والثوب))

(ص: 339)

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

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

وبروز عقدة بهذا الشكل الواضح في مسرحية رمزية يعد أمراً نادراً؛ 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 إذا ما عرفنا بأنه كتب المسرحية أول مرة باللهجة المحلية؛ في سعيه الدؤوب لجعل المسرحية الشعبية ترقى في مستواها الفكري والفني من ناحية، وتخطب جميع فئات المجتمع وبخاصة البسطاء منهم؛ من ناحية أخرى.

وفي نقطة العقدة هذه تتجمع كل خطوط الحركة؛ لتنتقل باتجاه أيجاد إجابات للأسئلة التي أثارها حركة الفكرة، لذا يجري تأكيد التساؤل الأنف لأكثر من مرة، لينتهي المنظر بإعادة مقطع الأغنية الخاص بالمفتاح الذي تشير الأغنية بوجوده عند الحداد. (ينظر: 339 - 340). ليفتح المنظر الرابع بحركات تعبيرية تتلاءم مع ما يسرده الراوية، يعقبها خطاب مباشر لشخصية (الحداد) معروفا بنفسه وعمله، معلنا للزوجين استعدادده لصنع مفتاح لهما؛ غير أنه يستمر في تقديم شرح تفسيري طويل يكشف عن الدلالات التي يحملها المفتاح (ينظر: 340 - 341)، ويتسبب هذا الكشف بفضح الرمز جاعلا إياه مباشرا ومسطحا، لذا فإنه يعد تفسيراً فائضا لا مبرر له.

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

وبعد التفسير أعلاه تظهر العقبة الثانية التي تزيد التعقيد توتراً؛ وذلك عندما 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 يريد فلوس، والفلوس عند العروس))

(ص: 342).

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

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

((حيرة: نمر عليها غدا (تقصد العروس)

الوصيفة: غدا؟ لا يعني الغد عندنا شيئا، ليس في حياتنا زمن يبدأ بالبارحة فالיום فغدا وهكذا..

حيران: كيف تحسبون الأيام والأشهر والسنين؟

الوصيفة: لا نحسبها، نحن نمر بها مروراً...)) (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 يفتح 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 أصبرت حتى نالنا هذا التعب القاتل...))

حيرة: لم يبق إلا القليل

حيران: الله وحده يعلم ماذا سنرى رجلي تورمت ويس ريتي ونوار يلح

علي أمشي

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

نوار: (مبتسما كعادته) الدرب طويل والمسافة بعيدة فلنصل لابد أن

نتعب)) (ص: 349 - 350).

وبعد تدخل للراوية يشرح فيه وظائف البئر، مفسرا ماهيته ومعانيه، يجري (البئر) تحقيقا مع (حيرة و حيران) 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 و حيران: الله يطول عمرك ويهنئك بشبابك
نوار: (يضحك بصمت)

البئر: تعالوا خذوه

حيران: كيف نأخذه؟

البئر: ألم تجلبوا معكم حبلا (حيران و حيرة ينظر كل منهما في وجه الآخر)
(...) 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 سطوحيا 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 استهلاكية 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 ظروفًا جديدة تظهر في هذا المنظر توصل حركة الحكمة 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 ساعدي..

حيران: لا أدري ماذا أفعل.. لو كنا في بستان حقيقي لقطفت أحسن ليمونة

وعصرتها لك وأبعدت الدوار عنك

حيرة: ما أحس به ليس دواراً.. 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 اتباع قسري إلى ما تمليه الأغنية من أوامر، وسرعان ما تستجيب السماء للأدعية، فيهطل المطر، ويتسارع إيقاع هطوله، يتسارع إيقاع الترانيم التي تردها الشخصيات، وتزداد أزمة الذروة توتراً، مع ترديد (حيرة) لترنيم الأطفال (حجنجلي بحنجلي) 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 فإنه يرفع من قيمة الرمز ويحيله إلى عالم الأسطورة بخاصة اقتتران تلك المظاهر مع صرخة المرأة إيذاناً 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 خارجية عن خطوط حركة الحبكة، لذا - يرى البحث - أن هذا التوتر جاء مفتعلا إن لم يكن قسريا، ولم يأت من سياق تطور حركة الحبتين 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 والتراتيم التي شهدتها نهاية الجزء الأول (ينظر: 363 - 364)، ثم تبدأ بعدها رحلة العودة التي تنتظم في خمسة مناظر، تشكل مجموعها 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؛ فإنه 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 اجتهد 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) ظلنا منه؛ بأنهم اللصوص الذين سرقوا ثيرانه، وأحرقوا زرعته وحرثه ونسله بقنابل (النابال)؛ 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 تفسيراً مباشراً، لا يحتاج إلى أعمال الفكر كثيراً 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 الاستطرد الجانبى الذي يحدث في القلعة، فعند محاولة الثلاثة مقابلة العروس، تمنعهم الوصيفة، عارضة أن تعينهم على سرقة ما يحتاجونه من أموال؛ من خزانة سيدتها بشرط إبقاء (نوار) - الذي عشقته - معها في القلعة، وهو أمر يرفضه الثلاثة بشدة، لذا فأنها تعتمد إلى اتهامهم بأنهم لصوص حاولوا سرقة أموال سيدتها، 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 الاستطرد؛ يحاول المؤلف وبجراحة - 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 ابن البلد. (ينظر: 381 - 382).

تأسيساً على ما تقدم فأن السمة المهيمنة على هذه المسرحية هي السمة الرمزية، لأنها حملت كثيراً 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؛ فضلاً عن الإيحاءات الرمزية لمظاهر الطبيعة وغيرها. أما البناء الحبكي للمسرحية فقد أنتظم في نمط

(حبكتي التوازي)، حيث أشتمل على وجود مستويين، مستوى مادي تمثل برحليتي 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 تحتل 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، وإنما يأتي باجتهدهم 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 تجلّى الجانب المادي واضحا عبر مناظر المسرحية، فإن المستوى الذهني أستمّر مضمرا، وتم الإيحاء به بين حين وآخر، 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 تجلّى 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 تأشيرها.

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 إشارة 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 موجهها 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، ولم 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 ففرت أليها حركة الحبكة؛ دون تمرر بما يمهدها 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 (الرواية، 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 العقاب 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 تفرع في كل حين منذرة بالخطر(ينظر: 99 - 114).

انتظمت المسرحية ببناء حكي أتبع غط (حبكتي التوازي)، إذ أشتمل على مستويين: الأول أنظم بحبكة خارجية/مادية تتابع رحلة (حسن ومصطفى) ابتداءً من هروجهما من السجن وأنتهاءً بموتهما الدامي، والمستوى الثاني أنظم بحبكة داخلية/ذهنية تتابع رحلة (طائر العقاب) ابتداءً من استخدامه سلاحاً بيد (المرأة المتوحشة) وأنتهاءً بتحويله سلاحاً يقضي عليها؛ بعد تحرره من سحرها.

تسير الحبكتان بموازاة بعضهما طويلاً، جنباً إلى جنب؛ غير أنهما تصطدمان ببعضهما عند النهاية في موقف ميلودرامي فاجع يتسم بكثير من القسوة؛ وهذا الاصطدام يعد عيباً على البناء الحكي لهذه المسرحية؛ ذلك لأنه جعل المستويين يتقاطعان ويتصارعان فيما بينهما، وهذا ما قلل من أهمية الرمز وأضاع دلالاته الإيحائية، فأفقد سرّيته، وحدد معالقه قسراً؛ بينما يتطلب الاشتغال الأمثل للرمز، عدم اصطدام مستوييه (المادي والذهني) أو لقائهما أو تقاطعهما، لكي يبقى محتفظاً بدلالاته، فلا تفضح معانيه ولا تكشف دلالاته بل يوحى بها إيحاءاً، يتيح للمتلقين قراءات متعددة وتفسيرات حرة متنوعة.

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

وعلى العموم فإن البناء الحكي للمسرحية ينتظم على النحو الآتي:

أ- حبكة خارجية/مادية تبدأ بتطابق بين وضعيتها الاستهلاكية 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 توترا في مشهد المواجهة بين (حسن ومصطفى)، وما يعقب ذلك من قتل للخائن (طاهر) (ينظر: 101 - 109)، يختفي بعدها التوتر طويلا، لتتحول أزمة التصعيد إلى سرد وتنبؤات تعليقات؛ ولتقفز حركة الحبكة - فجأة - إلى أزمة الذرورة، دون المرور بأزمة تعقيد، ودون ظهور واضح لعقدة المسرحية⁽³⁾ (ينظر: 134 - 138)، وتتفجر نقطة الذرورة في لحظة اصطدام حركة الحبكة بين الخارجية والداخلية، مولدة انفجارا عنيفا (ينظر: 138)، لتعقبها النهاية المفجعة المشتركة بين الحبكتين (ينظر: 138).

ب- حبكة داخلية/ذهنية: تبدأ بوضعية استهلاكية تسبق نهوض الوضعية الأساسية بقليل (ينظر: 109 - 111)، أما نقطة انطلاقها فتظهر مبكرة نوعا ما، وتتمثل بظهور طائر العقاب (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 تحقيقها (ينظر: 112 - 113)، لتتحرك الحبكتان بعدها وكأتهما حبكة واحدة معا وتتما بأزمة ذرورة واحدة، تتلوها النهاية التي أشير إليها سلفا.

وعند فحص البحث حركة خطوط البناء الحبكي لهذه المسرحية؛ وجد أن حركة فكرة المسرحية تتركز على رموز ثلاثة، أجتهد البحث بتأويلها على الوجه الآتي: الرمز الأول هو ما يتعلق بـ (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) حيث يمثلان الثائرين اللذين حاول كل منهما الفوز بـ (الجثة المطوقة/الجزائر) والتحكم بها؛ إلا أنهما لم يوصلا إلى تحقيق هدفهما المنشود لأنهما تقاتلا فيما بينهما، ليس من أجل الجزائر، بل من أجل السلطة، أما الرمز الثالث فيمثله (طائر العقاب) الذي أنزله الأجداد من السماء لعقاب الأحفاد الذين تقاتلوا فيما بينهم من أجل أطماع شخصية، لذا فإن دلالاته الرمزية تشير إلى العقاب القدري الذي أنزله التاريخ على أبناء البلد الواحد الذين فضلوا مصالحهم الذاتية على مصلحة الوطن.

ويبدو أن المؤلف قد أفاد من الميثولوجيا العربية في توظيفه لرمز (طائر العقاب)، 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 أخوا 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 فإن طائر العقاب كان يحوم على رأسها ويلاحقها في كل مكان، لكي تستمر بمطالبتها أخذ الثأر، وذلك من خلال تأجيحها 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 فإن الثأر الذي آلت إليه أحداث المسرحية، كان تدميرا عصف بجميع الأطراف: القاتل والقتيل وقاتل القاتل والمطالب بالثأر، وعلى صعيد التأويل فإن 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 تواصلًا مستمرًا ونموا مسببا نوعا ما، وبدأت هذه الحركة بظهور (طائر العقاب)، وانتهت بنهاية المسرحية.

وعلى غرار المسرحيات الرمزية فإن 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 بمستويها لم تشهد أي تطورات أو متغيرات أو تحولات في المواقف، وسعت جميع الشخصيات في حركتها نحو حتفها أو قدرها المأساوي المحتوم؛ وذلك بمحض

أرادتها، ما يجعل البحث يقارنها - 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 والآخر مشيراً في كل مرة إلى مرور يوم واحد؛ غير أن تلك الحركة لم تشكل ضغوطاً 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 أُنسجت حركة الزمن بالسمة اللابهامية 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 العقاب، 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 عموماً؛ 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 فائضاً 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 قليلاً نسبياً.

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

مسرحية رمزية تتكون من جزئين: الأول يضم لوحتين، ويمتد بين (ص: 5 - 92)، ويتضمن استعراضاً إيحائياً للوضع القلق التي أوجدها تأسيس الكيان

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

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

وتأسيسا على الموجه أعلاه؛ لاحظ البحث أن البناء الحيكلي لهذه المسرحية يشتمل على حبتين متوازيتين تبدأ 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، والحبة الثانية هي داخلية/ذهنية ترمز إلى تعاظم السيطرة التعسفية للكيان المغتصب مقابل ضعف إمكانيات الثورة الفلسطينية؛ غير أن حركة كلا من الحبتين، أبتداءً من اللوحة الثانية من الجزء الثاني تنشط 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 الحيكلي، 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 متمرّد إلى نائر 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 العقاب 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 التناسل 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 ارتبط اسمه بمعاني البطولة والرجولة ومناصرة الحق، وكذا الحال بالنسبة لأسم (دليلة) اليهودية التي ارتبط 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 الحكي إلى نمط (حكي التوازي). إذ وجد البحث أن هذا البناء يشتمل على حكتين 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 الحكي 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 حدي 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 الحكمة 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 ألها كانت الموجه الأساس لمسار خطوط الحكمة 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 تشمل 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، ولم يصرح بهذه الحركة علنا؛ بل جاءت مخفية 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 متهمك 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، فإن 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 اصطدامهما في مواضع معينة، ما جعل تلك المسرحيات ثقل 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 مضامها 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؛ فأفقدتهما 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 حركتي التوازي؛ أنها شهدت فوائض قليلة نسبياً، مقارنة بالفوائض التي يمكن أن تظهر في أنماط أخرى.

ثانياً: نماذج نمط الحركات 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 خطاباً مباشراً، يليه حاجب المحكمة على المتلقين، يشتمل سرداً ورواية وشرحا للجو العام والخلفية التاريخية المحيطة بالأحداث، وتعريفاً مكثفاً بشخصيته هو، وشخصية المتهم المائل 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 والحامي 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 سيفاً 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 بشهادتيهما (ينظر: 14). حيث تُظهر الأنتقالة تثبيتاً 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 طرباً)) (ص: 15).

ليجري بعدها شرح لجوانب الوضعية الأساسية الخاصة بالحبكة الداخلية، التي تدخل حركتها أزمة التصعيد بدخول (سليم) هارباً من الحرب وأخبارهم عن خسارة الجيش للمعركة؛ ليخرج (أبا الشكر) غاضباً لسماعه هذه الأخبار (ينظر: 15 - 17)، وتصل أزمة التصعيد أقصى توتر لها حين يعلن (سليم) عن مقتل (عبد الشكور) أبين (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 المحاكمة؛ وذلك عندما يهدد (القاضي) الشاهد الثالث (سليم) محذراً إياه من الكذب، وحدثت 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 ركناً أساسياً 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 (أبي الشكر)، وهو ما يولد تصعيدا للتوتر في حركة الحبكة الإطار (ينظر: 24 - 25). يتلو ذلك عودة للحبكة الداخلية التي تشهد حركتها تصعيدا جديدا؛ يتجلى فيه موقف (أبي الشكر) من الحياة؛ الذي يأتي بصورة حركة داخلية (نفسية) تتقدم داخل الشخصية، لتقفز أزمة التصعيد إلى نقطة العقدة مباشرة، حيث يظهر تصادم واضح بين العقبات والأهداف داخل الشخصية نفسها:

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

حمايته، كيف سأحميه، مسؤولية كبرى لم أتعلم حملها، إنما 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)، تعقبه انتقالات عديدة بين الحبكتين تشهد تقاطعات في الإرادات مسببة مزيدا من الصراع بين الشخصيات سواء على صعيد الحبكة الإطار أو الحبكة الداخلية (ينظر: 27 - 33)، لتنهض - بوضوح - أزمة التعقيد في الحبكة الداخلية، خلال مشهدين متتاليين، الأول بين مجندين هارين؛ فقد أحدهما سيفه أثناء هروبه، وهو يحاول الحصول على سيف بديل عنه بأي شكل من الأشكال خوفا من تعرضه للعقاب، والثاني يجري بين هذا المجند وبين (أبي الشكر)؛ إذ يجبر الأول الثاني على تسليم سيفه إليه، بحجة أن المجند هو أكثر حاجة للسلاح أثناء الحرب من الشخص المدني (ينظر: 33 - 36).

إن الكشف عن حقيقة فقدان سيف (أبي الشكر) قسرا تحت ضغط التهديد، يعد بمثابة نقطة التحول الكبرى في المسرحية، ويمكن أن يشكل - 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 جديد في حركة الحبكة الداخلية؛ وهي محاولة لا تحمل مبررات كافية لاستمرار حركة هذه

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، ولم تنتج خطط 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 استهلاكي 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 صلاية 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 بالحنة 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 فإن المحكمة عدت ذلك تهمة أخرى توجه إلى (أبي الشكر) هي أشد جرما من التهمة الأولى (فقدان السيف)؛ لذا فإن المحكمة تشبث بالتهمة الجديدة، معتبرة أن النزوح عن البلد في وقت الشدة يعني عدم تمسك المواطن ببلده، بل يمكن أن يعد خيانة للبلد، وعليه فإن المؤلف يحاول توجيه نقد ساخر لمؤسسات الدولة التي كانت هي أول من لاذ

بالفرار عندما استشعرت بالخطر؛ في الوقت الذي تحاكم فيه مواطننا مدنيا حاول الحفاظ 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 المتشبت 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 بجرمة عسكرية أو بإمر يتعلق بالحرب، وإنما لأن (عبد الشكور) كان قد خطب ابنة عم له؛ كان يريد لها 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) فإنه 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 آخر في حركة شخصية (أبي الشكر):

((المتهم (أبو الشكر): في سحني 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 سيفاً معلقاً هيا بنا)) (ص: 74).

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

يتبين من التحليل الآنف، بأن البناء العام للمسرحية يشير بوضوح إلى إمكانية 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 شيئاً من التدفق والحيوية. كما يتبين: أن البناء الحكي للمسرحية؛ ينتظم بنمط (الحبكات المتداخلة)، ففي المسرحية حبتان اثنتان فقط؛ الأولى هي (حبكة المحاكمة) التي تشكل أطارا للحبكة الداخلية التي هي (حبكة الأحداث)، أما الوسيلة المستخدمة لإحداث التداخل بين الحكيتين؛ فهي وسيلة القطع والانتقال، حيث لوحظ أن حركة الحبكة الإطار تتداخل قسراً 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 فإن المؤلف أستخدم وسائل فنية أخرى مثل كسر الإيهام والخطاب المباشر غير أن تلك الوسائل كانت ضعيفة التأثير على البناء الحكي، 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 رجلاً مسالماً فر من الحرب اضطراباً؟! غير أن الحبكة الإطار تنشغل في الفصل الأول؛ بفكرة ضعيفة الصلة بالفكرة الأساس، وهي الفكرة المتعلقة بالسيف المفقود، أما في

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

على أن حركة شخصية (أبي الشكر) تعد هي الحركة الحيوية في الحكمة الداخلية، بوصفها الشخصية المحورية فيها، غير أنها كانت ضعيفة التأثير في الحكمة 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 يتحدره قرائحهم من تبريرات وتفسيرات؛ لا صلة لها بطبيعته، على أن شخصية (أبا الشكر) كانت على العكس من ذلك في الحكمة الداخلية، فقد ظهرت شخصية نشطة الحركة حيوية في انتقالها، منطلقة الحديث معبرة عن آرائها 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 الحكمة 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 الحكمة 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 الحيكى حيوية، فإنها حركة الزمن التي كانت تنتقل بمرونة وحرية بين الحيكيتين، 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 ضغوطاً ملحوظة على خطوط الحركة الأخرى، وهي تندرج ضمن ما أسماه البحث حركة (الزمن المتداخل).

أخيراً فإن الفصل الثاني من المسرحية؛ شهد بعض الاستطرادات الخارجية والامتدادات الجانبية؛ التي لم تخدم حركة البناء الحيكى عموماً؛ 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 الحيكى 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 نسبياً.

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

تمثل هذه المسرحية نموذجاً معقداً نسبياً للصنف الدرامي المسمى (مسرح داخل المسرح)، ويلاحظ في أسلوب تأليفها تقارباً مع أسلوب تأليف مسرحية (ست شخصيات تبحث عن مؤلف) للكاتب الإيطالي (لويجي بيرانديلو)⁽¹¹⁾ بخاصة فيما يتعلق بالحبكة الإطار، فهي مسرحية تبحث عن مؤلف يؤلفها ومخرج يخرجها، لكن مؤلف هذه المسرحية لا يكون شخصاً بعينه؛ بل مجموعة من المتفرجين منهم مواطنون عاديون وآخرون رسميون، حيث يؤلف هذان الطرفان مسرحيتهم بأنفسهم، وتعتمد المسرحية في نظامها الحيكى على غمط (الحيكات المتداخلة) بصورة كلية، فهي تقدم حبكة إطاراً تتولد داخلها حيكتان داخليتان؛ تكون أحدهما إطاراً لخمس حيكات قصيرة تتداخل فيما بينها مشكلة بناءً حيكياً معقداً، يتحول في بعض المواقف إلى فوضى عارمة؛ يصعب السيطرة عليها حتى من كاتب المسرحية نفسه (ينظر نص المسرحية: 6 - 150)، ويتشكل البناء الحيكى 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 فإن الحبكة الداخلية الأولى تكون هي الأخرى أطارا لثلاث حركات 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 تنشط 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 تأثيراً، فهي حركة الزمن التي لوحظ نشاطها المهيمن والضغوط - في الوقت نفسه - على بقية الحركات، وظهر تأثيرها وهيمتها منذ اللحظة الأولى لبداية المسرحية وحتى نهايتها، فكل أحداث الحبكة 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 واضحاً في حركة الحبكة عموماً اعتمادها وسيلتي التداخل والتقاطع بين مستويات ثنائيي (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 الحكي، لذا يمكن القول بأن 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 المؤلف، واستخدام الدمى والأقنعة، واستحضار الشخصيات التاريخية، فضلاً عن ظهور بعض المستويات التعبيرية التي يصل بعضها إلى مستوى الترميز مثل حركة شخصيات (الأول والثاني والثالث والرابع)، فهي تعد وجوهاً

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

كل ما تقدم تسبب بظهور تناقض كبير بين البناء المسرحي العام الذي يشتمل على السمات المختلفة المذكورة، وبين البناء الحكي الذي يوحى 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 حبات متكاملة، لكنها كانت امتدادات مؤثرة في البناء الحكي للمسرحية مثل (مشهد نجم البقال، مشهد الأم الفلسطينية ومجموعة الفدائيين، مشهد الأم الفينامية) (ينظر: 423 - 474، 474 - 470)، يضاف إلى ذلك وجود استطرادات خارجية كان تأثيرها أقل من الامتدادات السابقة من ذلك خطبة بروتس، ومشهد جلجامش وعشثروت (ينظر: 435، 464 - 467)، والقصائد الشعرية: لبوشكين، وعبد الله كوران، وبابلو نيرودا، ومعروف الرصافي (ينظر: 426 - 427).

تمتد الوضعية الاستهلالية في هذه المسرحية ابتداءً من المقدمة التي تضم تعريفاً بـ (الخرابة) وساكنيها وتنتهي بعد بداية الجزء الأول بقليل (ينظر: 397 - 408)، أما الوضعية الأساسية فألها 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، وتحديدًا عندما يصرخ (الثالث) بكلمة (غلط) (ينظر: 408).

أما أزمة التصعيد فألها تنهض نتيجة لتقاطع الإرادات بين (الواحد) و(الثلاثة)، وما يتبع ذلك من امتدادات خارجية تؤكد أرادة (الثلاثة)، مضاف إلى ذلك ما ينتج من 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 الحكي إلى أزمة الذروة، عندما يكشف النقاب عن سر شخصية (الثالث) الذي كان وراء فقدان (غنية) لعفافها وجنون (حساني) (ينظر: 441 - 445)، أما هبوط (الحامية) من أعلى المسرح وما يعقبه من مشاهد للأمم 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 الحركات الداخلية والاستطرادات الجانبية، غير أنها كانت أقل فعالية في الحكمة الإطار، على أنها تشهد أقصى فاعليتها في النقاط التي تتقاطع فيها الحركات الداخلية مع الحكمة 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 الحيكلي 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 استدعاء مستويات زمنية مختلفة، وهذا السؤال يأتي على لسان

(هجرس) حول ما خفي من أسرار العداء بين قبيلتي (بكر) و(تغلب) (ينظر: 16). وتضم الحكبة الإطار حبكة داخلية تبين أسباب العداء المذكور ابتداءً من زواج (كليب) بـ (جليلة) وانتهاءً بتسديد (هجرس) لأمر القبيلتين، ولا تظهر حركة الحكبة الداخلية بحسب تسلسل الأحداث تاريخياً، بل إنها تنتظم على وفق الأسئلة التي تثيرها الحكبة الإطار (ينظر: 25 - 173)، حيث تولد الحكبة الداخلية خمس حركات أخرى داخلها، اثنتان منها ثانويتان ضعيفتا الصلة بهما (حكمة الزير سالم والأسد، وحكمة الزير سالم والجنينة)؛ إذ يمكن عددهما فائضتين، لأنهما لا يشكلان أهمية في البناء الحكي العام، مع أن المؤلف حاول أن يقدمهما على شكل مشهدين تمثليين تخللهم بعض السرد (ينظر: 27 - 29)، أما الحكبات الثلاث الأخرى فتعد حركات مهمة مؤثرة؛ فالأولى تخص ما جرى من خلاف بعد مقتل (كليب) والثانية تخص علاقة (جساس) بقومه والثالثة تتعلق بولادة (هجرس) وإخفائه عن أعينهم وأحواله، حيث يشكل التقاطع والتداخل بين هذه الحكبات الحركة الأساسية لمجموع البناء الحكي، وهو ما يمكن عدده السمة المهيمنة الثانية في هذه المسرحية. يلاحظ أن المسرحية شهدت نشاطاً حيويًا لحركة الشخصيات وحركة الفعل، قادتُهما حركة الزمن، ويلاحظ أن هناك متغيرات وتطورات في جميع شخصيات المسرحية بلا استثناء، وعدا الاستطرادين الجانبين فإن حركة الفعل حافظت على نشاطها سواء في الحكبة الإطار التي كانت تتحرك على وفق الأسئلة المثارة، أو حركتها في الحكبات الداخلية التي كانت تحاول الإجابة على أسئلة الحكبة الإطار، ومع ما يبدو - للوهلة الأولى - من بعض الغموض في تداخل وتولد الحكبات الخمس داخل الحكبة الداخلية، غير أنه سرعان ما يبدو مفهوماً ويمتلك مبرراته، ليبدو سياقاً واضحاً لا لبس فيه.

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

أعتمد البناء الحكي لهذه المسرحية كلياً؛ على ثنائية (الوهم/الحقيقة)، من خلال هيمنة لعبة التنكر على أغلب مشاهداتها، ويتضح في معظم مناظر المسرحية وفواصلها تناصات كثيرة مع مسرحية (هنري الرابع) للكاتب الإيطالي (لويجي بيرانديللو)⁽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 رجلاً متبطلاً 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 الآخر 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؛ حركات فرعية داخلية تعد أقل أهمية هي: حبكة (بيت أبي عزة) وحبكة (عبيد وزاهد) وحبكة (عزة وعرقوب).

إن ما يجمع تلك الحركات 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 فإنه يستعين ببعض الوسائل الملحمية مثل: اليافطات التي ترفع في مفتتح كل منظر وفاضل، 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 الحكي في هذه المسرحية على التعامل مع ثنائيي (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 بمسوتين حركيين الأول مادي تمثله علاقة (فاوست) ببقية الأشخاص المتنكرين (مياسة والزئبق والحمال والشحاذ والإمبراطور)، والمستوى الثاني هو مستوى ذهني تمثله علاقة (فاوست) بـ (الشیطان) (ينظر: 201 - 233)، وهي في الوقت نفسه تولد ثلاثة حركات ثانوية هي الحركات التي يكون محورها شخصيات (الحمال، الشحاذ، الإمبراطور).

يلاحظ أن الحبكة الإطار (حبكة السوق) تشكل عبئا ثقيلا على البناء الحكي العام للمسرحية؛ ويمكن الاستغناء عنها، والاستعاضة عنها بـ (حبكة التنكر)؛ التي يمكن أن تصلح حبكة تؤطر الحركات 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 الحركات 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 تلسمه من خلال السياق العام لحركة الحركات. (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 إضافية أخرى على حركتها العامة، وأدى إلى جعل إيقاع المسرحية يبدو بطيئاً مترهلاً.

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 وأبطالها بها وتعاملها مع تلك الأدوار على أنها تمثل حقيقة شخصياتها. لذا تشكل ممارسة الأصدقاء للعبة (السلطان والوزير) حبكة إطاراً في الاستهلال و(الحدث الأول). (ينظر: 260 - 268). غير أنه وأبتداءً من (الحدث الثاني) فإن نظام الحبكة يتحول إلى نمطين هما نمط التداخل ونمط التوازي؛ حيث تولد الحبكة الداخلية (حبكة التوهم) حكتين متوازيتين: الأولى خارجية تتمثل بحركة مجموعة الأصدقاء ومجموعة العمال ومجموعة حاشية (السلطان المزيّف) والثانية تكون داخلية ذهنية تتمثل بالإحالات الرمزية لمجموعة الأصدقاء التي تحيل إلى الشباب المثقف الذي لا يمتلك شيئاً غير وعيه وثقافته، لذا تراه يذفن أحلامه وأرادته في لعبة وهمية هرباً ونسياناً 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 تطورات التغيير والتطور. (ينظر: 268 - 280).

ويلاحظ وأبتداءً من (الحدث الثاني) أيضاً؛ أن حركة البناء الحبكي تتعرض إلى تعقيدات كثيرة تضع فيها مواضع النقاط الساخنة والأزمات؛ وذلك لكثرة الانتقال في أربع مستويات للحركة (مستوى التداخل ومستوى التوازي)، مما يؤدي إلى ضياع حركة الفكرة بل غيابها، وذلك لظهور خليط غير متجانس بين نظامين حكيين 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 فنييتين من وسائل (المسرح داخل مسرح)؛ دون الإفادة من التنوع 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 المتلقي.
- 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 الحيكلي العام.
- 5- أعتمد بعض المؤلفين العرب على إمكانية التداخل بين ثنائيي (الوهم/الحقيقة) و (الفن/الحياة) لإظهار النقاط الساخنة في الحركة العامة للمسرحية، غير أنهم لم يعملوا على الإفادة من إمكانية 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 الحيكلي بين أنماط حكيكية 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، ما يؤدي إلى أضعاف البناء الحيكلي وترهله.

ثالثاً: نماذج نمط الحكمة 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 الاستهلاكية والأساسية معاً، واللتين تتطابقان مع بعضهما تطابقاً تاماً، 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 الرئيسيتين في حركة الحكمة (حضور - 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، فضلاً عما يحمله من محاولات هجومية ودفاعية سواء على صعيد حركة الفعل أو على صعيد حركة الشخصيات (ينظر: 11 - 15)، كما يتضمن المنظر إشارة مبكرة لنقطة الانطلاق تظهر نتيجة اتخاذ أسئلة (حسن) الموجهة إلى (حضور) طبيعة الاستجواب:

((حسن: بضيق) أنت تحاول أخفاء نفسك عني

حضور: (منزعجاً) أقسم أنني لا أخفي شيئاً)) (ص: 11).

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

((حسن: (...)) ألا تشعر أحياناً أنك تنال أقل مما 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؟

حضور: من يرضى على السارق؟

حسن: وحين تكتشف لصا (...)) هل تباركه؟

حضور: كيف أباركه؟ اللص لا يستحق إلا اللعن.

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

وترداد تأكيدات (حسن) إلحاحا على أن مشكلة (حضور) هم (الأوصياء/الحكام) الذين حرموه لذة العيش الرغيد (ينظر: 11-13)، مع أن (حضور) 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، توحى بأن شيئا ما يعد في الخفاء (ينظر: 15)، ليتلو هذه المكالمة تعليقا للجوقة يوحى 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 حضور)

حضور: أتركوني. وحق الكعبة الشريفة لم أقترف أثماً. أتركوني (...))

أتركوني.. أترؤ.. (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: صمتاً.. صمتاً.. الشجاعة ماتت. واستحال الكلام.

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

يفتح المنظر الثاني بموسيقى صاخبة، ويلاحظ تهمش أحد التماثيل وتكومه على الأرض حطاما، كما يلاحظ أن وجوه التماثيل قائمة وانغلاقا، ليطل بعدها (حضور) يجر إحدى قدميه، متعثراً في مشيته، وقد علت وجهه إمارات رجل تجاوز عمره الثمانين عاماً، باذلاً جهداً كبيراً ليبدو متماسكاً، غير أنه سرعان ما ينهار، ويعد ذلك أول تهمش لحركة الشخصية (ينظر: 17)، وهو ما تفصح عنه المناجاة الداخلية للشخصية؛ التي تبين تعرضها لأقصى أنواع التعذيب خلال غيابها في السجن ستة أشهر تهمشت خلالها الشخصية بالقدر الذي لم تعد فيها تستطيع حتى التسول، وتشير المناجاة انقطاع (حضور) عن معرفة أخبار عائلته، الأمر الذي حمله على الاعتقاد بأن عائلته نسيته بعد هذا الغياب الطويل.

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

يظهر وجه آخر لشخصية (حسن) متمثلاً بشخصية (حسين) يمارس اللعبة الخطرة التي مارسها سلفه مع (حضور) وينتهي الأمر بينهما، كما انتهى في المرة السابقة، ما يدخل حركة الحبكة مرحلة التعقيد ويوصلها حافة التأزم لينتهي المنظر على شاكلة نهاية المنظر الأول: حركات إيمائية توحى بمكالمة هاتفية يقوم بها (حسين) يختفي على إثرها (حضور)، يتلوها سماع صوت رجل وهو يتعذب مترافقاً بإنشاد للحوقة، ليتجلى صوت (حضور) وهو يتذرع متوسلاً:

((حضور: حرام... حرام والله... لم أخرج إلا منذ وقت قصير... أتركوني.. أتضرع إليكم

(...)) بحق نبيكم.. بحق آبائكم (يبتعد الصوت متلاشياً) دعوني.. ما جنيت أثماً (سكوت متوحش))) (ص: 28).

إن الحبكة تزداد تعقيداً وتأزماً، 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 تهمش تماثيل آخرين وتحويلهما إلى حطام؛ في إيحاء إلى أن الوضعية الأساسية ازدادت رسوخاً وصلادة، وهو ما تؤكد الجوقة:

((الجوقة: الشهور.. خلف الشهور.. خلف الشهور... في بكرة الصبح هوت
فؤوس.. تحطم
تمثال.. تمثالان.. وتكوم حص وغبار... لا... فلتمت الألسنة... فلتفنّ الكلمات..
ما نحن إلا الخوف والانتظار.. نحن الناس الذين كانوا.. والذين ليسوا الآن..
صمتا

(صمتا)) (ص: 29).

ومع ما يوحيه تأكيد الجوقة الأنف من إشارة إلى حركة زمن ضاغطة، فألها
تحمل إحياء تأكيديا على أن زمن (حضور) ولى وانتهى.
يستغرق (حضور) في هذا المنظر بتداعيات طويلة تفصح عن كوايس رآها
أثناء عمليات التعذيب المستمرة، ومع أهمية هذه التداعيات على المستوى النفسي،
غير ألها 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 آخر 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 (حضور) الذي غدا يدب زاحفا على الأرض (ينظر: 32 -
36)، وعندما يلحظ (حسين) انهيار (حضور) فإنه يتركه منصرفاً عنه قائلاً ((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 بعلامح صارمة لأشخاص متشابهين
تماما، يلبسون بزات موحدة، ما يؤكد اعتقاد البحث السابق، بأن زمن (حضور)
قد ولى وانتهى، وأن لازمة الجوقة المتكررة كانت توحى 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؛ يُدخل حركة الحبكة إلى أزمة الذروة مباشرة التي تزداد توترا خلال الاستجواب القاسي السريع الذي يجريه أحد أصحاب هذه الوجوه مع (حضور) وهو استجواب مليء بالشتائم والألفاظ البذيئة وينتهي بركل (حضور) مرات عديدة، يتحول على إثرها إلى مجرد نفاية مرمية على الأرض (ينظر: 37 - 41). لتحل نقطة الذروة عندما يتقدم نحو (حضور) ثلاثة من أصحاب الوجوه المتشابهة وهم يدوسون بأقدامهم جسده، بإيقاع منتظم في حين يولول هو متمتما:

((حضور: 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 لعدد من الباعة الآخرين دون أن يُعرف لها سببا ليختم التعليق بتنبؤيه يؤكد رسوخ الوضعية الأساسية التي بدأت بها المسرحية، مشيرا إلى أن حكاية (حضور) هي واحدة من حكايات ((الناس الذين كانوا... والذين ليسوا الآن)) (ص: 42).

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

- 1- الوجوه المتكررة (كالفنّاع الثابت) لشخصية واحدة (حسن، حسين، محسن، الشخص).
- 2- الحوار التلغرافي السريع والطبيعة السرية التي تغلفه.
- 3- الجو المشحون نفسيا ووجدانيا، الذي يزداد وحشة وقسوة مع تداعيات وهذيانات شخصية (حضور).
- 4- جوقة التماثيل ذات الاستجابات السلبية التي تؤدي إلى ازدياد الوضعية الأساسية قتامة وقسوة.
- 5- تهشم شخصية (حضور) تدريجيا، وانهارها التام، وتحولها إلى نفاية مرمية على الأرض.

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

ذاتها، ومحطمة معها حركة الفعل وحركة الشخصية علما أن حركة الفكرة يمكن أن تلخص بعبارة: إن الإنسان في الحضارة الحديثة، مهما كان بريئا وعفويا، فإنه لا بد أن يكون متهما بأي تهمة ملفقة، وأن نهايته المحتومة تكون تحطمه وتلاشيهِ ليمسي نفاية تدوسها الأقدام. وعليه فإن حركة الحبكة؛ بدلا من أن تشهد تطورا تصاعديا كما هو مفترض، فإن حركة حبكة هذه المسرحية تشهد إنشطارا وتحشما على أثر الارتدادات المتكررة ومحاولاتها الفاشلة المتعددة لتحطيم وضعية أساسية هي أكثر قوة وصلابة مما تمتلك من طاقة، لذا فإن حركة الحبكة تتوقف عند نقطة الذروة بعد أن أستنفزت كامل طاقتها، ولم 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 (حضور) المتكررة، أما في الدورة الرابعة لحركة الفعل، فإن هذه الحركة تشهد نشاطا عنيفا مفاجئا يصل بها إلى ذروة شديدة تستنزف ما تبقى منها، من طاقة، لتتوقف بتدخل للجوقة أيضا.

أما حركة شخصية (حضور) 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 (حضور) 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 لتعرض 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 (حضور)، وساهمت - بشكل غير مباشر - في إدانة الوضعية

الأساسية وعملت على زيادة رسوخها. وقد ساعد قصر المسرحية وتكثيف حركتها واختزال شخصياتها على زيادة عوامل التركيز والاهتمام والتوتر والشدة والتماسك في حركة الحبكة، التي تخلت عما هو فائض عن الحاجة، واقتصرت على ما هو ضروري، ما يجعلها تعد نموذجاً تحليلياً جيداً للمسرحية التعبيرية من جهة ونموذجاً جيداً 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 فإنه يشتمل على خمسة مناظر أيضاً ويمتد بين (91 - 146)، يتضمن كل من المنظر الرابع والخامس منها على مشهدين. والقراءة المتمعة للمسرحية تفضي إلى أن المسرحية تضم خليطاً 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.

ونظراً لوجود مثل هذا الخليط الذي جاء غير متجانس ولم يمتلك مبرراته الفنية؛ فإن البناء الحكي لهذه المسرحية شهد ظهور خليط غير مبرر من الأنماط الحكيّة مثل: نمط (حبكتنا التوازي) ونمط (الحبكات المتداخلة) ونمط (الحبكات المتجاورة) وحتى (نمط الحبكة المهشمة)، وهذا ما أدى إلى إخلال بينفي النظام الحكي، فظهر هذا البناء وكأنه لا ينتظم في أي نمط معين من الأنماط الحكيّة، لذا فإن البحث مال غالى الاعتقاد أن أقرب نمط يمكن أن تنتظم به حبكة هذه المسرحية هو نمط (الحبكة المهشمة)، مع أن البحث يدرك جيداً 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 الحكي الداخلي.

وتأسيسا على ما تقدم فإن 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 فإن 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 وتحديدًا 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، فإن حركتها تسير بخط مستقيم ولا يلحظ فيها أي تطور. مثلما لا يلحظ أثر بين لحركة الزمن في هذه المسرحية، وحتى إن ظهر هذا الأثر في مشهد ما، فإن 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 فألها 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 التدايعات 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 المخفية نفسها، والمسرحية تشتمل على مشاهد لا ترتبط - ظاهريا - بروابط سببية؛ بل أن شخصية (الأخضر) الجريح تستحضر تلك المشاهد ذهنيا خلال هذيانها، وهي تتضمن أشخاصا يمثلون زوايا متعددة من حياة الشخصية المحورية. وبما أن عملية الهذيان هي المهيمنة الأولى على مجمل حركة المسرحية ومستوياتها، فألها تستعين بنمط (الحبكة المهشمة) الذي يستوعب التوقفات الكثيرة لحركات الفعل والشخصيات والزمن، فكل نقاط المسرحية الساخنة وأزماتها الحادة تتعرض للقطع أو الانهيار بفعل نشاط الهذيان غير المنتظمة التي تشكل الوضعية الأساسية القوية العvisية 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 انتشار حركة الفكرة أو أعادتها للمواجهة؛ مع ما يحمله ذلك النداء من تفاؤل يوحى 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 واستنفاد خطوطها لآخر ما تبقى لديها من طاقة عند تلك النقطة، لذا فإنه يعد خارجيا ومباشرا وعدم التأثير.

من جهة أخرى؛ فإن 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، فإن حركة الشخصيات يجري عرضها من خلال وجهة نظر جريح هو تحت تأثير الهذيانات، وهي تجري داخل ذهنه فقط؛ غير أن المؤلف حاول أن يوحى بأن شخصياته الرئيسية تمثل رموزا، وآية ذلك اختياره لأسماء شخصياته وأفعالها السلوكية أو حركاتها، فـ (الأخضر) يوحى برمز الثورة، و(نجمة) توحى بنجمة الحرية التي تساعد الثورة في النهوض.⁽²²⁾

وبتأثير هيمنة الهذيانات فإن حركة الفعل تبدو حركة متشظية، تتناثر أشلاء، 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 فإن 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 فإنه يشكل عبئا ثقيلا يمكن الاستغناء عنه؛

دون أن يؤثر ذلك على البناء الحكي 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 تقريباً. (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 والعشبية، غير أن المهيمن فيها هي السمة التعبيرية، وهو ما تؤكد الملاحظات والإرشادات التي قدمها المؤلف في بداية المسرحية؛ محاولاً إضفاء جو تعبري يحيط بأحداثها وشخصها؛ فضلاً عن وجود مشاهد من التمثيل الإيمائي (التعبري) والحركات الرتيبة والآلية التي تؤديها الجوقة، والتي توحى بوحشة تلف الجو العام. (ينظر النص: 65 - 106).

تبنى حركة حبكة هذه المسرحية بصورة عامة اعتماداً 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 تأمر عليها في وقت سابق، وهي جماعة ضعيفة تتكون من شيوخ مسنين ونساء وأطفال يقتعدون الأرض يائسين؛ ومصدر رعب (عليوه) هو شطره الآخر الذي يشاهده 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 أعتال هابيل)) (ص: 69 - 70)

أما حركة الفكرة في هذه المسرحية؛ فأنها تلخص نفسها في سؤال فلسفي واحد، يحمل معنىً رمزياً، مفاده: كيف يستطيع الإنسان أن يتخلص من جزئه المعطوب الموجود داخل نفسه؟، وهذا ما يحمل حركة الفكرة محمولات رمزية تأتي في إطار تعبري، وهو ما يفسر وجود بعض المشاهد الرمزية التي تخلص 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) تحطيمًا تامًا في نهاية المسرحية..

أما حركة الفعل الرئيسة فأنها تتمثل بالمطاردة المتكررة للشخصيتين؛ وهي تبدو حركة دائرية حينًا، وتفصح عن مستويين حينًا آخر، وتبدو مشتتة في أغلب الأحيان، لذا فألها 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 وجماليًا، 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 الحكي بخلل كبير لأنه أدى إلى ظهور أنماط حكيكية متباينة التأثير في فصول المسرحية، فالفصل الأول ارتبط البناء الحكيكي فيه بنمط الحبيكات المتداخلة (ينظر: 5 - 66)، غير أنه ارتبط بنمط حكيكي التوازي في الفصل الثاني (ينظر: 66 - 124)، وبشكل غير مبرر فإنه ارتبط بنمط الحبيكات المتجاورة في الفصل الثالث (ينظر: 125 - 162).

ونظرا لما تنتجه هذه الأنماط الحكيمة من اشتغالات وتأثيرات مختلفة خلال سيرورة المسرحية، كان كل اشتغال أو تأثير منها يهشم ما سبقه؛ فأن البحث يرى أن صورة البناء الحكي الذي تخرج به هذه المسرحية هو أقرب إلى (نمط الحكمة المهشمة)، وحجة البحث في ذلك أن نمط البناء الحكي في الفصل الأول يعتمد إلى أبرز 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 توحى بالتفاؤل (ينظر:)، وإذا كانت حركة الفكرة لا يمكن الإحاطة بها إلا في وقت متأخر نسبيا؛ فأن حركة الفعل شهدت نشاطا نسبيا هو الآخر 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 تعلقّت - 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 ولم 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 مخفية 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 ذرى 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 إحدى محظيات الملك (ينظر: 26)، أما الثانية فأثما 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 المزمارة (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، يصعد من مستوى التوتر إلى نحوٍ مبالغ فيه، ويجعل المسرحية - في تلك المواضع - تقترب من الجو الميلودرامي.

ومن باب التنويه فإن 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 حبكة بهذا النمط؛ ظهور خلط في المذاهب والاتجاهات الدرامية المختلفة؛ أدى إلى خلط غير متجانس في البنى الداخلية لتلك المسرحيات؛ ما يعني ظهور أنماط حكيمة غير متجانسة

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

2- تخللت حركة الشخصيات - في المسرحيات العربية الحديثة المنتظمة بهذا 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 تتولى مهمة تفجير نقاط ساخنة عالية التوتر، في حين أن الأجدى أن تكون مهمة تفجير النقاط الساخنة هي من المهام التي تسهم في إطلاقها حركة الفعل، التي تبدو شبه معطلة في العديد من المسرحيات التي تنتظم حبكةها في هذا النمط.

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

4- يلاحظ في نماذج المسرحيات التي وردت في تحليل هذا النمط؛ أنها اشتملت على وضعيات استهلاكية وأساسية طويلة نسبيا، أدت إلى تأخر ظهور نقطة الانطلاق، وهو ما أسهم بأن تظهر بدايات تلك المسرحيات بدايات خالية 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 كبير بين البنائين المذكورين، تسبب في إطلاق تأثيرات متناقضة أسهمت في تشتت خطوط حركة الحبكة، وغموض الأهداف التي تسعى إليها أفكار تلك المسرحيات، وتعقيد في البناء العام للمسرحية، وصعوبة في التلقي، وهذا ما يجعل الباحث في البنية الداخلية لتلك المسرحيات مضطرا إلى إلحاقها بنمط (الحبكة المهشمة)، في حين أن وجود انسجام بين البنائين يمكن أن يضعها في نمط مختلف أكثر مناسبة لها.

رابعاً: نماذج نمط الحبكة المحيطة:

1- مسرحية (باطالع الشجرة) - توفيق الحكيم - مصر⁽²⁵⁾:

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

يلاحظ أن هناك تقارباً بين الوضعيتين الاستهلاكية والأساسية، وأنها تبدأ قبل بداية المسرحية، حيث تتمثل الوضعية الاستهلاكية 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 فإن اختفاء الزوجة يعد نقطة انطلاق لهذه المسرحية أيضاً (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 مستوى ماضٍ؛ يظهر فيه الزوجان وهما يعيشان - على ما يبدو - في حالة من الوفاق التام، غير أن كلا منهما يبدو منصرفاً 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 مشهداً مرآة للإطار، متمثلاً 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 نشاطاً ملحوظاً في حركة الحبكة، على قدر يثير الترقب والاهتمام. وخلال التحقيق الذي يستمر طوال المسرحية، فإن حركة شخصية (الزوج) توحى بأن هناك سرا ما سيتم الكشف عنه في أي لحظة قادمة؛ بخاصة بعدما ينوه (الزوج) عن اقتران اختفاء (السحلية الشبيخة خضرة) باختفاء (الزوجة) (ينظر: 54)، وهذا الاقتران يجعل (المحقق) يشك بأن (الزوج) يقف وراء

عملية الاختفاء، وهو ما يشكل أزمة تصعيد مبكرة نسبياً، إذ يلاحظ أنه كلما حاول (الحقق) تركيز تحقيقه على قضية اختفاء (الزوجة)، كان (الزوج) يركز أجوبته على اختفاء (السحلية)، ما يجعل (الحقق) 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 تؤكد الوضعية الأساسية من جهة، وتؤكد عقدة المسرحية فيما بعد من جهة ثانية.

وعلى حين غرة يحدث انقلاب في حركة الشخصيات، حيث يتحول (الزوج) إلى (محقق) ويتحول (الحقق) إلى (متهم)، وهو تبادل للأدوار يولد أزمة تعقيد (ينظر: 61)، ثم يتصاعد التوتر سريعاً إلى أن يدخل أزمة ذروة تتولد بسبب إلحاح (الزوج) على (الحقق) لكي يخمن المكان الأمثل للدفن حثة ما، وأزاء فشل (الحقق) في الإجابة، يأتي انفراج للأزمة بكشف (الزوج) على أن الشجرة تعد هي المكان الأمثل للدفن (ينظر: 62 - 63)، وبهذا الكشف تتعزز شكوك (الحقق)، فيطلب فأساً للحفر تحت الشجرة؛ غير أن (الزوج) يمنعه مؤكداً بأنه لم يقتل زوجته ولم يدفنها، وأن الذي صرح به هو مجرد افتراض أكثر، وأنه يجب زوجته ولا يفكر مطلقاً بإيذائها (ينظر: 66 - 67)، لتعود دوامة الأسئلة والشكوك مرة أخرى، وتعود حركة الحكمة إلى تأكيد وضعيتها الأساسية التي بدأت بها، مؤكدة في الوقت نفسه عقدتها وحركة فكرتها 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 أموراً 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) و(الحقق) يكمن في أن الأول لم يوجه سؤالاً قط لأحد، ولم ينتظر جواباً من أحد ولم يتصل بأحد منذ أحيل إلى التقاعد، أما بالنسبة للثاني (الحقق) في أن مهنته تتطلب توجيه أسئلة وتلقي إجابات؛ غير أنه يجد نفسه - لأول مرة - يوجه أسئلة، وبدلاً من تلقي إجابات، فإنه يواجه بأسئلة تتطلب إجابات، وعليه فإنه يرى نفسه بموقف لا يحسد عليه، لأنه - لأول مرة في حياته - يكون بموقف المتهم (ينظر: 74 - 75).

بعد هذه النقطة يبدو أن حركة الحبكة بدلا من التقدم، فأثما تتراجع إلى وراء؛ بسبب تركيزها على إيجاد تفسير لعدم اهتمام (الزوج) بغياب (الزوجة)؛ قدر اهتمامه بإيجاد تفسير لغياب السحلية (ينظر: 75 - 76). وبظهور (الدرويش) المفاجئ في القطار؛ تأخذ الحبكة مسارا آخر؛ إذ تنشطر حركتها إلى مستويين متوازيين، بسبب ما يتضمنه مشهد (الدرويش ومفتش القطار) من محاولات 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 التنبؤية التي ترى الأحداث المستقبلية، مع أن تلك الأحداث لم تحقق في الحاضر، ويتم تحقيقها مستقبلا فعلا (ينظر: 85 - 91).

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

((الدرويش: لا تلق علي الأسئلة.. أطلب ما تريد.. ولا تلق علي أسئلة
الحقق: أي محقق.. ولكي أحقق لابد من أن ألقى أسئلة
الدرويش: لا شأن لي بتحقيقك.. إذا أردت مني شيئا أطلبه ولا تلق أسئلة
(...))

الحقق: أريد أذن رأيك في اختفاء زوجته... هذا طلب وليس سؤالاً...
الدرويش: زوجته... أما أنه قتلها... وإما أنه لم يقتلها بعد... ((ص: 101)
وعندما يحتاج كل من (الزوج والحقق) 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 دورتها السابقة لتبحث - مرة أخرى - عن مبررات للقتل؛ وإذا بـ (الدرويش)

يقدم تفسيراً رمزياً للقتل؛ مفاده: إن الإنسان عندما يموت؛ فأن جثته يمكن أن تصلح سماداً جيداً؛ يجعل الشجرة تنمو سريعاً، وتطرح ثماراً مختلفة تتنوع بعدد فصول السنة (ينظر: 105 - 107). وأبدءاً من هذه النقطة وحتى نهاية القسم الأول - تقريباً - يترك التحقيق مشكلة اختفاء الزوجة ليركز في البحث عن إيجاد تفسيرات لمبررات القتل؛ فيطرح (الدرويش والحقق) 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 (الحقق) - على نحو مفاجئ - باعتقال (الزوج):

((الحقق: (ينهض) هلم بنا أذن

الزوج: إلى أين؟

الحقق: إلى الحبس...

الزوج: الحبس؟... لماذا؟...

الحقق: لأنك مقبوض عليك

الزوج: ستقبض علي؟

(...)

الحقق: 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 مساراً نمط (الحركات المتداخلة) وبخاصة في المواقف التي ترد فيها إجابات على أسئلة الحاضر من خلال حركة تجري في الماضي، وينحرف مسار الحبكة - أيضاً - في بعض المشاهد الخاصة بـ (الدرويش) لتتخذ مستويين متوازيين يذكران بنمط (حبكتي التوازي).

يعد القسم الثاني من المسرحية تكرراً للقسم الأول، باستثناء أربعة مشاهد قصيرة هي مشاهد (الحقق 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 تؤثر أهميته لفهم بناء الحبكة - في هذا القسم - هو مشهد اختفاء جثة (الزوجة) بعد مقتلها على 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 - ف (الحفار) يتكلم مع (الحقق) بصوت مسموع لكنه غير مفهوم، في حين يتكلم (الحقق) 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 إعادة سرد 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 إثارة 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 فإن المؤلف كان بإمكانه وضع نهاية لهذه المسرحية من خلال الاتصال الهاتفي الفاشل الذي جرى بين (الزوج) و(الحقق)، 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 النبوة، 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 ظهوراً لأنماط حكيمة أخرى في بعض مشاهداتها التي تخرج عن دراما اللامعقول، من ذلك ظهور صور لحركة نمط (حبكي التوازي)، وصورا لحركة نمط (الحبكات المتداخلة)، إلا أن وجود مثل تلك الصور الحركية لم يؤثر على سياق بنية المسرحية العامة، ولم يشوه بنائها الحبكي أو يخل به، بل جاء منسجماً 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 مساراً دائرياً واسعاً، لتعود إلى النقطة التي بدأت منها، مع أن تلك الدورات شهدت ظهور أزمات تصعيد وتعقيد وذروة بينة.

ولم تكن حركة الشخصيات في هذه الحبكة منتظمة، ولم تخضع لمنطق ما، ولم ترسم اتجاهها واضحاً أو محدداً باستثناء حركتي شخصية (الحقق) 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 - دائماً - في هذه المسرحية، وشكلت ضغطاً ملحوظاً على حركة الشخصيات والفعل في أحيان عديدة، وتجلّى الضغط بشكل واضح في القسم الأول من المسرحية، غير أن هذا الضغط، تضاعف تدريجياً 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 سؤالاً مختلفة (ينظر:

48 - 66) في مشهد واحد، وترددت كلمة (لا) إجابة موحدة إحدى ستين مرة لثمان وخمسين سؤالاً مختلفاً في مشهد واحد أيضاً (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 أنهما 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 استهلاكية لأحداث هذه المسرحية التي تتكون من خمسة فصول؛ يبدأ الأول منها، بتذكر الوفد للمهمة التي جاء من أجلها وينتهي بمبارزة الملك (عاد) للدخان الذي أطلقتته الغيمة السوداء متوهما أن الآله (هبا) يختبئ فيها ويمتد بين (ص: 34 - 51) أما الفصل الثاني فإنه 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 يصير على دخول مدينة (أرم ذات العماد) الممنوع عليه دخولها ويمتد بين (ص: 54 - 72)، أما الفصل الثالث فإنه يبدأ بالبحث عن جثة الملك (شداد) وسط المدينة المحترقة التي دخلها متحديا واستعداد الحفيد الملك (مرثد) لخوض حرب جديدة من نوع آخر 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 تترد 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 تترد 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 تستخدم 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 الوفاء؛ لا يلحظ أي أثر لتلك الحركة.

3- مسرحية (الحفلة دارت في الحارة) - فرحان بلبل - سوريا⁽²⁷⁾:

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

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

ومع تلك العلامات الرمزية والتعبيرية التي يبدو عليها ظاهر النص؛ فإن بنيتة الحكيمة باتجاه آخر؛ لذا يرى البحث أن هناك تناقضا بين البناء الدرامي الخارجي لهذه المسرحية والبناء الحكي لها، فالبناء الخارجي للمسرحية الذي تظهر فيه علامات رمزية مع بعض العلامات التعبيرية، يناسبه نمط (حكي 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 آنفاً، وأن الحركة المهيمنة لمسار الحبكة تنتظم بنمط الحبكة الدائرية، فهي - على سبيل المثال - تشهد تعدداً 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 انطبعا 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 أملاً منتظراً بالنسبة لأهالي البلدة؛ فضلاً 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 أزمت تصعيد وتعقيد عديدة (ينظر: 39، 40 - 41، 45 - 46، 63، 64 - 65)، كما أنها تصل إلى أزمت ذرى عديدة أيضاً (ينظر: 68 - 70، 70 - 73، 82، 84 - 87)، وتتضمن تلك الأزمات نقاط ذرى مختلفة (ينظر: 69، 73، 82)؛ غير أن تلك النقاط الساخنة تقطع دائماً؛ 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 توحى بشيمة (البحث عن الخلاص)، وتارة تميل إلى الإيحاء بشيمة (انتظار المنقذ) وأخرى

توحي بثيمة (الصراع بين الخير والشر)، وبحسب البحث فأن ذلك يعود إلى التناقض بين البنائين الخارجي والداخلي، الأمر الذي أثر - من جهة أخرى - على حركة خطوط الحكبة، فجعلها تبدو غير منتظمة باتجاهات واضحة. وربما تتخذ 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 مساراً من مستويين متوازيين ما يذكر بمسار حركة الشخصيات في المسرحيات الرمزية، وهذا ما جعل البحث يرى تناقضاً جلياً بين سلوكها وأهدافها، فعلى سبيل المثال فأن (المصلح) يقرر تغيير كل شيء، إلا أنه لا يستطيع فعل أي شيء؛ مع أن المعلومات الضئيلة المتوفرة عنه تشير إلى أنه نجح في مهمات أكثر صعوبة وتعقيداً من المهمة التي أنتدب نفسه لها في هذه البلدة، وكذا الحال بالنسبة لحركة (الشاعر) الذي يتكلم دائماً عن هموم بلده؛ غير أنه يكون سلبياً دائماً؛ 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 الحكبة، لذا فأنها تبدو شخصية فائضة عن الحاجة، لعدم وجود أي وظيفة محددة لها، والتناقض بين السلوك والأهداف ينطبق على الشخصيات الأخرى بما فيها (السيد الكبير)، ويعتقد البحث أن سبب هذا التناقض؛ يعود إلى أن تلك الشخصيات تختار أهدافاً أكبر من قدرتها، لذا تبقى أهدافها مجرد تصريحات وفي حدود النوايا، ولا تستطيع أن ترقى إلى مستوى التحقيق؛ ما يضيف على الشخصيات سمة تراجيكوميدية.

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

ولا تخلو حبكة هذه المسرحية من بعض الامتدادات الخارجية الفائضة عن الحاجة، ولا تتقدم حركة المسرحية بأي شكل من الأشكال، وبحساب الفائض من 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 حكيية 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 الحكي، يمكن الاستغناء عنها دون أن يؤثر ذلك على البناء الدرامي العام، أو البناء الحكي الداخلي.
- 3- يتكرر في أغلب المسرحيات العربية التي تعتمد هذا النمط؛ وجود تناقض واضح بين البناء الدرامي العام والبناء الحكي 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 الحكي 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) تنتظر: مسرحية (المفتاح)، يوسف العاني، ضمن كتاب (10 مسرحيات من يوسف العاني)، مصدر سابق: 321 وما بعدها.
- (2) تنتظر: مسرحية (الأجداد يزدادون ضراوة)، كاتب ياسين، ترجمة: ملكة أبيض عيسى، ضمن كتاب (الجثة المطوقة والأجداد يزدادون 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 حبكة يختلف عن نمط الحبكة الأخرى - التي سيرد لها تحليل في نمط الحبكة المهشمة -، علما بأن هذه المسرحية نشرت بترجمة أخرى مع مسرحيتين للكاتب نفسه هما (الجثة المطوقة) و(مسحوق الذكاء) ضمن سلسلة مسرحيات عربية، ترجمة: هادي بانوب، مراجعة: بسيم محرم، القاهرة: دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، 1967، لذا أقتضى التنويه.
- (4) تنتظر: 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 يزدادون 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) تنتظر: مسرحية (مسافر ليل)، صلاح عبد الصبور، ضمن (ديوان صلاح عبد الصبور)، مصدر سابق: 273 وما بعدها.
- (9) تنتظر: مسرحية (محاكمة الرجل الذي لم يحارب)، ممدوح عدوان، بيروت: دار ابن رشد، ب: ت: 5 وما بعدها.
- (10) تنتظر: 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 بيرانديلو، ترجمة: محمد إسماعيل محمد، مصدر سابق: 43 وما بعدها.
- (12) تنتظر: مسرحية (الخرابة)، يوسف العاني، ضمن كتاب (عشر مسرحيات من يوسف العاني)، مصدر سابق: 398 وما بعدها.
- (13) تنتظر: مسرحية (الزير سالم)، ألفريد فرج، بيروت: دار الفارابي، 1977: 16 وما بعدها.
- (14) تنتظر: مسرحية (سهرة مع أبي خليل القباني)، سعد الله ونوس، بيروت: دار الآداب، ط2، 1977: 11 وما بعدها.
- (15) تراجع: مسرحية (هنري الرابع)، لويجي بيرانديلو، ترجمة وتقديم: محمد إسماعيل محمد، (سلسلة مسرحيات عالمية - العدد 18)، القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، 1966: 41 - وما بعدها.

- (16) تنتظر: 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) تنتظر: مسرحية (لعبة السلطان والوزير)، البوصيري عبد الله، المصدر نفسه: 260 وما بعدها.
- (18) تنتظر: مسرحية (بائع الدبس الفقير)، سعد الله ونوس، ضمن (مجموعة بائع الدبس الفقير ومسرحيات أولى) مصدر سابق: 5 وما بعدها.
- (19) تنتظر: مسرحية (مأساة جيفارا)، معين بسيسو، مصدر سابق: 6 وما بعدها.
- (20) تنتظر: مسرحية (ثورة الزنج)، معين بسيسو، مصدر سابق: 30 وما بعدها، كما تنتظر مسرحية (شمشون ودليلة، الكاتب نفسه، مصدر سابق: 19 وما بعدها.
- (21) تنتظر: 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) تنتظر: مسرحية (فصد الدم)، سعد الله ونوس، بيروت: دار الآداب، ط1، 1978: 65 وما بعدها.
- (24) تنتظر: مسرحية (بعد أن يموت الملك)، صلاح عبد الصبور، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1973: 12 وما بعدها.
- (25) تنتظر: مسرحية (يا طالع الشجرة)، توفيق الحكيم، مكتبة الآداب، 1962: 37 وما بعدها.
- (26) تنتظر: 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) تنتظر: 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 متمسك 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 تهشما 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، فإن البحث أقترح تصنيفها، وتمييزها في عدة أنماط؛ على الوجه الآتي:

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 تحتل 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 تحتل 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 الحيطية، ولاحظ الباحث في هذا النمط كثافة للفعل الدرامي وقصر في حركته، ووجود ضغط لحركة الزمن في مستويها 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 حبكة التوازي: وهو نمط يظهر فيه مستويان من خطوط الحركة، ما يعطي انطباعاً بوجود حكتين تسيران بصورة متوازية داخل النص الواحد، أحدهما خارجية مادية يمكن تلمسها ومعرفة حدودها، والثانية داخلية ذهنية تختمل التأويل وتعدد المعاني، والملاحظ أن الحكيتين لا تلتقيان في أي مرحلة من المراحل بل تسيران بموازاة بعضهما منذ بداية المسرحية حتى نهايتها، وهو نمط يمكن تلمسه في المسرحيات الرمزية ابتداءً من البلجيكي (موريس ميتلنك).

هـ- نمط الحبكات المتجاورة: وهو نمط يشتمل على حركات صغيرة متعددة ترصف رصفاً إلى جوار بعضها، تبدو كل حبكة منها مستقلة - ظاهرياً - غير أنها مجموعها تبني 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 اللاأرسطوية أو ما تسمى بـ (الملحمية).

و- نمط الحبكات المتداخلة: وهو نمط يتكون من حبكة خارجية تشكل إطاراً للحبكة أو حركات 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 بيرانديلو).

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

ح- نمط الحبكة المحيطة: 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 العث واللامعقول، والأظهر فيها مسرحيات الأيرلندي (صاموئيل بكيت) والروماني (يوجين يونسكو). وقد تبين للبحث أن الأنماط الحكيمة 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 ببنيته، 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 الحكي؛ ما أدى إلى إخلال في البناء الحكي من جهة، وأضعاف أو ترهل أو غموض أو تفكك في البناء الدرامي العام.

8- في سعي من النصوص المسرحية العربية للتنوع أو إثارة الانتباه أو التبسيط أحيانا، فأثما حاولت الخلط بين المذاهب والاتجاهات الدرامية؛ دون انتباه إلى ما يمكن أن يحدثه ذلك من إخلال في البناء الحكي، 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 حبكةها 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 الحبيكات الأحادية التي دارت في المسرحيات ذات الفصل

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

10- أظهرت المسرحيات العربية التي تنتظم حكااتها 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 حكااتها في نمط الحكبات المتجاورة شعرية في أسلوبها ولغتها، وتاريخية في موضوعاتها، وساعد في ذلك طبيعة هذا النمط الحكي وقدرته على استيعاب أساليب السرد والرواية والشعر والغناء، واستيعاب المتغيرات الأسلوبية في اللغة والإيقاع.

12- ظهر في أغلب المسرحيات الرمزية التي تنتظم حكااتها في نمط حكي التوازي: وجود تداخل أو تقاطع بين حركتي الحكبتين الخارجية والداخلية، وقد أدى ذلك تفجير نقاط ساخنة عالية التوتر تميزت بالصخب أو العنف أو الانفصال، 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 حكااتها في نمط الحكبات 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 أمثالا، في حين ظل - بعضهم الآخر - يدور في فلك الأسلوب الذي أنهجه (لويجي بيرانديلو)، ولم يستطيعوا الخروج من معطفه إلا نادرا؛ إذ اقتصر 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 حكااتها ضمن نمط الحبكة المهشمة اضطرارا؛ ولم يأت لأنها تصلح لهذا النمط، والسبب في ذلك

يعود إلى ظهور أبنية حكيمة متعددة مختلفة التأثير داخل المسرحية الواحدة، دون أن يكون لذلك التعدد والاختلاف ما يبرره فنياً أو جمالياً، ما جعل البحث يخرج بانطباع مفاده: أن تلك المسرحيات تشتمل على حبكة مشتتة أو مقطعة الأوصال تقترب صورتها من صورة الحبكة المهشمة، أما المسرحيات العربية التي هيمنت فيها السمات التعبيرية، فقد كانت الأكثر انسجاماً مع هذا النمط والأكثر صلاحية له.

15- لاحظ البحث في أغلب المسرحيات العربية الحديثة التي تنتظم حكايتها ضمن نمط الحبكة المحيطية؛ وجود تناقض بين البناء الدرامي العام وبين البناء الحكي الداخلي، وهذا ما أثر تأثيراً واضحاً على خطوط الحركة وجعلها تعمل باتجاهات مختلفة؛ حيث أتبع قسم منها السمة المهيمنة للبناء الدرامي العام، في حين أتبع القسم الآخر السمة المهيمنة للبناء الحكي 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.
- ابن منظور، لسان العرب، المجلد العاشر، بيروت: دار صادر، ب: ت.
- بعلبكي، منير، المورد، بيروت: دار العلم للملايين، ط12، 1978
- الجليبي، سمير عبد الحليم، معجم المصطلحات المسرحية، بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر، 1993.
- حمادة، إبراهيم، معجم المصطلحات الدرامية، القاهرة: دار الشعب، 1971.
- الرازي، محمد بن أبي بكر عبد القادر، مختار الصحاح، الكويت: مطابع دار الرسالة، 1983.
- الفيروآبادي، مجد الدين، القاموس المحيط، ج3، القاهرة: المكتبة التجارية الكبرى، طباعة: مؤسسة فن الطباعة روزين شهلوب، ب: ت.

ثانياً: الكتب:

- أبو الرضا، سعد، الكلمة والبناء الدرامي، القاهرة: دار الفكر العربي، ط1، 1981.
- أرسطو، فن الشعر، ترجمة وتحقيق: د. عبد الرحمن بدوي، بيروت: دار الثقافة، 1973.
- ———، فن الشعر، ترجمة وتحقيق: د. شكري محمد عياد، القاهرة: دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، 1976.
- ———، فن الشعر، ترجمة وتقديم وتعليق: د. إبراهيم حمادة، القاهرة: 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.
- الألوسي، 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.
- بروستين، روبرت، المسرح الثوري، ترجمة: عبد الحليم البشلاوي، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ب: ت.
- بسفيلد (الابن)، روجرم، 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 زدي 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، جيار، 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 زدي 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.
- الشكلاونيون 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، نورثروب، 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، أالارديس، المسرحية العالمية، ج1، ترجمة: عثمان نويه، مراجعة: حسن محمود، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ب: ت.
- _____، المسرحية العالمية، ج2، ترجمة: د. محمد حامد شوكت، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ب: ت.
- _____، 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 طرايشي، 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.
- _____، مسرحية (الأشباح)، ترجمة: د. عبد الله عبد الحافظ، مراجعة: د. نور شريف، (سلسلة من المسرح العالمي - 201)، الكويت: وزارة الأعلام، 1986.
- _____، 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.
- _____، كوميديات أريستوفانيس، المجلد الثالث، ترجمة: أمين سلامة، بغداد: وزارة الثقافة والفنون، 1978.
- ألبي، 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.
- _____، مسرحية (الآله الكبير براون)، ترجمة: جلال العشري، مراجعة: د. محمود حامد شوكت، (سلسلة روائع المسرح العالمي - 44)، القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والطباعة والنشر، 1963.
- بريخت، برتولد، مسرحية (حياة غاليليه)، ترجمة: بكر الشرفاوي، بيروت: دار الفكر الجديد، 1973.
- _____، مسرحية (دائرة الطباشير القوقازية)، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، (سلسلة روائع المسرح العالمي - 30)، القاهرة: المؤسسة العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، د. ت.

- _____، مسرحية (الأم شجاعة وأبنائها)، ترجمة وتقديم: شفيق مقار، القاهرة: دار الهلال، 1972.
- _____، مسرحية (أوبرا القروش الثلاثة)، ترجمة: يوسف عبد المسيح ثروت، بغداد: مطبعة السعدي، د. ت.
- _____، 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 حشبة، (سلسلة روائع المسرح العالمي - 31)، القاهرة: المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، د. ت.
- بيرانديلو، لويجي، مسرحية (ست شخصيات تبحث عن مؤلف)، ترجمة وتصدير: محمد إسماعيل محمد، القاهرة: دار النهضة العربية، 1967.
- _____، مسرحية (كل شيخ له طريقة)، ترجمة وتقديم: محمد إسماعيل محمد، القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، ودار الكاتب العربي، 1968.
- _____، مسرحية (هنري الرابع)، ترجمة وتقديم: محمد إسماعيل محمد، القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، 1966.
- بيكيت، صمويل، 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.
- ———، مسرحية (عثليا)، ترجمة: يوسف محمود رضا وزميله، بيروت: دار الكاتب اللبناني، 1971.
- ———، 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.
- ———، 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.
- ———، 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.
- ———، مسرحية (ترويض الشرسة)، ترجمة: د. سميرة القلماوي، القاهرة: دار المعارف، 1968.
- ———، مسرحية (تيمون الأثيني)، ترجمة: د. عبد الواحد لؤلؤة، مراجعة: د. محمد إسماعيل الموافي، (سلسلة من المسرح العالمي - 95)، 1977.
- ———، مسرحية (ريتشارد الثالث)، ترجمة: عبد القادر القط، مراجعة: حسن محمود وزميله، القاهرة: دار المعارف، 1968.
- ———، مسرحية (العاصفة)، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، 1981.

- _____، مسرحية (كما تشاء)، ترجمة: ج. يونس، بيروت: دار مارون عبود، ط2، 1981.
- _____، مسرحية (كوربولانس)، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، 1981.
- _____، مسرحية (الليلة الثانية عشرة)، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر، 1989.
- _____، مسرحية (مأساة عطيل)، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، (سلسلة من المسرح العالمي - 103)، الكويت: وزارة الأعلام، 1978.
- _____، مسرحية (مكبث)، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، (سلسلة من المسرح العالمي - 124)، الكويت: وزارة الأعلام، 1980.
- _____، مسرحية (الملك لير)، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، القاهرة: دار الهلال، 1971.
- _____، مسرحية (مهزلة الأخطاء)، ترجمة: أر. مشاطي، بيروت: دار مارون عبود، 1967.
- _____، مسرحية (هاملت)، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط5، 1979.
- _____، مسرحية (يوليوس قيصر)، ترجمة: عبد الحق فاضل ومصطفى طه حبيب، القاهرة: دار المعارف، 1972.
- شيلر، فريدريش، مسرحية (الصوص)، 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.
- مولير، مسرحية (البخيل)، ترجمة: يوسف محمد رضا وزميله، دار الكاتب اللبناني، 1975.
- _____، مسرحية (المثري النبيل)، ترجمة: يوسف محمد رضا، دار الكاتب اللبناني، 1968.

- _____، مسرحية (مدرسة الأزواج)، ترجمة: يوسف محمد رضا، دار الكاتب اللبناني، 1968.
- مترلنك، 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 (الجنة المطوقة) و(الأجداد يزدادون ضراوة)، ترجمة: ملكة أبيض عيسى، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، د. ت.
- يوريديس، 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 خطاب، (ضمن كتاب دراما اللامعقول)، اختيار وتقديم: مارتن أسلن، (سلسلة من المسرح العالمي - 11)، 1970.
- _____، مسرحية (المغنية الصلعاء)، ترجمة: محمود حجازي، القاهرة: دار الفكر، ب: ت.

رابعاً: المسرحيات العربية:

- برشيد، عبد الكريم، مسرحية (فاوست والأميرة الصلعاء)، (مجلة الأقلام - عدد 6) - عدد خاص، بغداد: وزارة الثقافة والأعلام - دار الجاحظ، 1980.
- بسيسو، معين، مسرحية (ثورة الزنج)، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1970.
- _____، مسرحية (شمشون ودليلة)، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1971.

- _____، 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 الإعلام، 1974.
- الحكيم، توفيق، مسرحية (إيزيس)، القاهرة: دار الآداب، 1965.
- _____، مسرحية (شمس النهار)، القاهرة: دار الآداب، 1965.
- العاني، يوسف، مسرحية (فلوس الدواء)، ضمن (10 مسرحيات من يوسف العاني)، بيروت: المؤسسة العامة العربية للطباعة والنشر، ط1، 1982.
- _____، مسرحية (المصيصة)، ضمن (10 مسرحيات من يوسف العاني)، بيروت: المؤسسة العامة العربية للطباعة والنشر، ط1، 1982.
- _____، مسرحية (صورة جديدة)، ضمن (10 مسرحيات من يوسف العاني)، بيروت: المؤسسة العامة العربية للطباعة والنشر، ط1، 1982.
- _____، مسرحية (الخرابة)، ضمن (10 مسرحيات من يوسف العاني)، بيروت: المؤسسة العامة العربية للطباعة والنشر، ط1، 1982.
- _____، مسرحية (الخرابة)، ضمن (10 مسرحيات 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 (ليلي والمجنون)، ضمن (ديوان صلاح عبد الصبور - المجلد الثاني)، بيروت: دار العودة، 1972.
- _____، مسرحية (مسافر ليل)، ضمن (ديوان صلاح عبد الصبور - المجلد الثاني)، بيروت: دار العودة، 1972.
- _____، مسرحية (بعد أن يموت الملك)، بيروت: المؤسسة العامة العربية للطباعة والنشر، 1973.
- عدوان، ممدوح، مسرحية (محاكمة الرجل الذي لم يحارب)، بيروت: دار ابن رشد، ب: ت.

- عرسان، علي عقلة، مسرحية (السجين 95)، دمشق: إتحاد الكتاب العرب، 1974.
- عصمت، رياض، مسرحية (الحداد يليق بالكثرة)، بيروت: دار المسيرة، ط1، 1978.
- فرج، ألفريد، مسرحية (الزير سالم)، بيروت: دار الفارابي، 1977.
- _____، مسرحية (النار والزيتون)، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1971.
- الفيتوري، محمد، مسرحية (سولارا)، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1969.
- الشرفي، محمد، مسرحية (الكراهية بالبحان)، ضمن (حارس الليالي المتعبة ومسرحية أخرى)، بغداد: دار الحرية للطباعة، 1989.
- الشرقاوي، عبد الرحمن، مسرحية (النسر الأحمر)، القاهرة: دار المعارف، 1976.
- القيسي، جليل، مسرحية (فراشات ملونة)، ضمن (وداعا أيها الشعراء)، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1988.
- _____، مسرحية (مرحبا أيتها الطمأنينة)، ضمن (وداعا أيها الشعراء)، 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 الثالث)، 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.
- _____، مسرحية (حفلة من أجل 5 حزيران)، بيروت: دار الآداب، 1977.
- _____، مسرحية (مأساة بائع الدبس الفقير)، ضمن مجموعة (مأساة بائع الدبس الفقير ومسرحيات أولى)، بيروت: دار الآداب، ط1، 1978.

- _____، مسرحية (جثة على الرصيف)، ضمن مجموعة (مأساة بائع الدبس الفقير ومسرحيات أولى)، بيروت: دار الآداب، ط1، 1978.
- _____، مسرحية (فصد الدم)، ضمن مجموعة (مأساة بائع الدبس الفقير ومسرحيات أولى)، بيروت: دار الآداب، ط1، 1978.
- _____، مسرحية (مغامرة رأس المملوك جابر)، ضمن (الفيل يا ملك الزمان ومغامرة رأس المملوك جابر)، بيروت: دار الآداب، ط2، 1977.
- _____، مسرحية (الملك هو الملك)، بيروت: دار ابن 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 الحكمة، 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 الحكمة، (مجلة المسرح والسينما العراقية - عدد 7 و8 - عدد مزدوج)، بغداد: المؤسسة العامة للاذاعة 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)، الستنة الثانية، تونس: وزارة الثقافة والإرشاد، 1986.
- قسطندي، فخري، مصطلحات مسرحية - الحبكة، (مجلة المسرح المصرية - عدد 9)، 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: دكتوراة فلسفة في الأدب المسرحي.
- اللقب العلمي: أستاذ مساعد. ومرشح لنيل الأستاذية.
- العمل الحالي: تدريسي بكلية الفنون الجميلة/جامعة البصرة.
- حصل على شهادة البكالوريوس/فنون مسرحية- اختصاص تمثيل للعام الدراسي 1978/1979؛ 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 عام 1997 من كلية الآداب/جامعة البصرة.
- تدريسي بكلية الفنون الجميلة/جامعة بغداد للأعوام 1982 - 1992.
- تدريسي بكلية الفنون الجميلة/جامعة البصرة ابتداءً من عام 1992 ولازال مستمرا فيها.
- نشر العديد من المقالات النقدية والبحوث العلمية والترجمات في العديد من المجالات الثقافية العراقية والعربية، نذكر منها مجلات: الأفلام، 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 والبعر، 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، الميتما 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 في 2003/2/7.
- 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 ممثلاً 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

بغداد للمسرح العربي أعوام 1985، 1988، 1990، 1992،
مهرجانات نقابة الفنانين في البصرة من الأول إلى الرابع، مهرجانات
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 عام 1995.
وجائزة أفضل ممثل في مهرجان المونودراما عام 1998.
إضافة إلى العشرات من الشهادات التقديرية: من وزارة الثقافة، دائرة
السينما والمسرح/بغداد والبصرة، منتدى المسرح بغداد والبصرة، معهد
الفنون الجميلة/بغداد، جامعتي بغداد والبصرة، وزارة التعليم العالي
والبحث العلمي، مسرح خورفكان في الإمارات، مسرح مزون في
عمان.. وغيرها.

- ترشحت مسرحيته (الصدى) لنيل جائزة أفضل عمل مسرحي في
مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي الدورة الحادية والعشرين
التي أقيمت للفترة من 10-20/10/2009، وتم ضم نص المسرحية إلى
خزانة المركز العالمي للمسرح ITI، لعلها أفضل نص مسرحي عراقي
تحدث عن الهم العراقي للعام 2009.

- ترجمت مسرحيته ((الصدى)) إلى اللغة الكردية وقدمت في محافظة
السليمانية عام 1985، كما ترجمت المسرحية نفسها إلى اللغة الأسبانية
وأخذت كعينة في رسالة دكتوراة، وقدمتها فرقة مسرح جامعة
((موريثيا)) الأسبانية.

- عضو نقابة الفنانين منذ عام 1980.

- عضو نقابة المعلمين منذ عام 1981.

- 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 الدراما
- 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