

تلقي مجيد حميد الجبوري للحبكة في المسرحية العربية الحديثة
الأنماط والسمات

Majid Hameed Al-Jubouri's Reception of Plot in Modern Arabic
Drama: Patterns and Features

د. تجيني أم الخير^{1*}، د. مهمل أسامة²

¹ جامعة جيلالي ليايس، سيدي بلعباس، الجزائر، tedjini.oum.elkheir1983@gmail.com

² جامعة جيلالي ليايس، سيدي بلعباس، الجزائر، orientalistd@gmail.com

تاريخ الاستلام: 2025/09/05 تاريخ القبول: 2025/10/25 تاريخ النشر: 2025/12/02

ملخص:

يسعى هذا البحث إلى مقارنة تلقي مجيد حميد الجبوري للحبكة في المسرحية العربية الحديثة، من خلال الوقوف على أشكالها المختلفة، وأنماطها السبعة التي حددها وفق بنياتها، انطلاقاً من أربعين نموذجاً. ويستند هذا التصنيف إلى أهم المذاهب والاتجاهات الدرامية العالمية. وعلى هذا الأساس، سيشغل البحث على كيفية تشكل هذه الأنماط المسرحية، والآليات المتحركة في إنتاجيتها على مستوى الكتابة والتلقي. كما سنعاين العناصر التي تنشط الحبكة في المسرحية بوصفها بنية دينامية داخلية تتفاعل مع البناء الدرامي. **كلمات مفتاحية:** التلقي؛ الحبكة؛ المسرحية؛ الأنماط؛ البناء الدرامي.

Abstract:

This study aims to explore Majid Hamid Al-Jubouri's reception of plot structures in modern Arabic drama by examining their various forms and the seven patterns he identified based on their structural configurations, drawn from an analysis of forty theatrical models. This classification is grounded in the most prominent global dramatic schools and trends. Accordingly, the research investigates how these dramatic patterns are formed and the mechanisms that govern their productivity in both writing and reception. Furthermore, the study examines the elements that activate the plot within the play, viewing it as a dynamic internal structure that interacts with the dramatic framework.

Keywords: Reception; Plot; Drama; Patterns; Dramatic Structure.

1. مقدمة:

حاول مجيد حميد الجبوري مقارنة البنية الداخلية للمسرحية العربية الحديثة من خلال مستويين متضافين: التنظيري والتطبيقي؛ فمن جهة تفحص المصطلح بامتداداته المعرفية والأدبية والنقدية، وعمل من جهة أخرى على تحليل نماذج مهمة من المدونة المسرحية العربية المختلفة المشارب والاتجاهات، التي قاربت أربعين نصاً، وقد غطت زمناً فترة أربعين سنة (1950_1990). ولاشك أنّ هذه المدة قد شهدت إنتاجاً متنوعاً شكلاً ومضموناً، وبناء ودلالة، ولغة ورؤية. وعلى هذا الأساس، استند إلى المنجز الغربي ليكون نموذجاً لتحديد أنماط البناء الحكي في المسرحية العربية. والاستئناس بالنماذج العالمية لم يكن سوى سند فني لتقييم حبكة النصوص نقدياً. لهذا، نلغيه يؤكد أنّه يتوخى تأمل وتحليل البنية الدرامية التي كثيراً ما همشتها الدراسات العربية؛ وهذا المنحى سيفضي طبعاً إلى فتح آفاق للقراءة النقدية وللمتون المدروسة في آن واحد.

إذن، إنّ الناقد يبيلور تجربته التحليلية بامتداداتها النظرية والفنية والتطبيقية، حيث نجده ينتقل من النظري إلى التطبيقي، ومن الخاص إلى العام، ومن تحليل نماذج كل حبكة مسرحية على حدة، ثم يستخلص سمات بنائها الحكي، وهكذا دواليك مع بقية النصوص وحبيكاتهما وخصائصها العامة. وبناء على ذلك يميز الناقد بين فئتين من الحبكة في المسرحية العربية، وقد انطوت على سبعة أنماط من الأنماط الثمانية التي رصدتها في المسرحية العالمية، حيث استثنى الناقد ما أسماه "الحبكة النموذج".¹ وتأسيساً على هذا التصور، سوف نركز اهتمامنا على قراءة الخطاب النقدي لمجيد حميد الجبوري من خلال تتبع أنماط الحبكة وخصوصياتها الجمالية، التي عاينها في المسرحية العربية الحديثة، ولا يتأتى لنا ذلك إلاّ عبر الوقوف على الإجراءات والآليات التي اعتمد عليها في التحليل.

2. أنماط حكيّة من الفئة الأولى

يرصد محمد حميد الجبوري فئتين من أنماط الحكبة الداخلية للمسرحية العربية الحديثة، إذ تضمنت الأولى ثلاثة أنواع، بينما انطوت الثانية على أربعة أنماط. وعندما نتأمل هذا التصنيف نلاحظ أن الناقد قد اعتمد على مبدأ الانتشارية والتعقيد في البنية؛ إذ تدرج في الفئة الأولى من الحكبة الأحادية (الحكمة المبسطة) إلى الحكبة المتوسعة (التفرع والامتداد)، فالحكمة المتجاوزة (توسيع الحكبة المتوسعة: تعدد الحكبات)؛ واتبع الناقد الاستراتيجية نفسها في تحديد أنماط الفئة الثانية، ولكن بإضافة مبدأ الاختلاف واللاتنظام مع الحكبة المتوسعة. وتبين ذلك من خلال تمظهرها البنائي التالي: نمط حكبتي التوازي (صورة ذهنية للحكمة المتوسعة: بنيتان: ظاهرية ومخفية)، نمط الحكبات المتداخلة (وجه من وجوه الحكبة المتوسعة/انتظام مختلف)، نمط الحكبة المهشمة (صورة معاكسة للحكمة المتوسعة)، ونمط الحكبة المحيطية/الدائرية (صورة غير منتظمة للحكمة المتوسعة). وضمن هذا الأفق، تتبع الناقد الحكبات المسرحية على النحو التالي:

1.2 الحكبة الأحادية:

يقارب مجيد حميد الجبوري الحكبة الأحادية انطلاقاً من تسع مسرحيات، من العراق (أربعة نصوص)، مصر (نصان)، سوريا (ثلاث نصوص)، ونحاول من خلال تحليله الوقوف على محددات هذا النمط من الحكبة من خلال نموذج للكاتب يوسف العاني. إذ يرصد مجيد حميد الجبوري في مسرحية "فلوس الدواء"² حكمة أحادية، فهي تتألف من فصل واحد له منظر واحد، بينما أحداثها مقيدة بزمن محدود، ووسمها بالميلودراما لما تنطوي عليه من تراجيديا. ومن هذا المنطلق، يخلص الناقد إلى جملة من الاستنتاجات متعلقة بالحكمة، ولعل أهمها يتمثل في حشد كم هائل من الأحداث في منظر واحد، وضغطها في زمن لا يتعدى ثلاث ساعات، ولذلك كانت حركة الفعل والشخصيات تحت وطأة الوضعية الأساسية، وانعكس ذلك إيجاباً على الحكبة توتراً وسرعة، مما أهلها على خرق الحالة الفجائية

المهيمنة. وبمقتضى ذلك تصاعدت حركة الفعل المكثفة تدريجيا، إلى أن تأجبت أكثر أزمة الذروة، وتوترت الأزمة بعناصر فاعلة ذكرناها آنفا، وتبدى التعقيد بجلاء، ولعل ذلك ما جعل أزمة الذروة أطول وأكثر بطءا على صعيد الإيقاع، وكان يفترض أن تكون أقل طولاً من أزمتي التصعيد والتعقيد. وعولج ذلك من خلال الانسجام والتعاقد بين نقطة الانطلاق، ونقطة الذروة، والنهاية التراجيدية المشوبة بالمبالغة والسخرية المؤسسة على المفارقة.

وتأسيساً على ما تقدم، تتحدد السمات العامة للحبكة الأحادية من خلال حساسيتها نحو الاستطرادات الجانبية والامتدادات الخارجية للشخصيات لحركة الفعل، لذلك كانت هذه المسرحيات من فصل واحد تحقيقاً لتمامها. وقد تبدت في صور درامية متعددة، منها الميلودرامية، والواقعية الاجتماعية، والملهاة الرومانسية، وكانت قريبة من مسرحية العبث. كما رصد الناقد وضعيات استهلاكية متنوعة، ويطالعنا منها الوضعيات الطويلة، التي أضعفت فعالية خطوط الحبكة، بينما نشطتها وضعيات قامت على حركة الفعل والشخصيات. كما اهتمت هذه الحركات الأحادية بتعجيل نهاياتها، بينما انصرف بعضها إلى الاستغراق في انفراجات طويلة، وهذا الوضع أضعفها على مستوى التلقي. وبمقتضى ذلك كانت الهيمنة لحركة الفعل، وما كانت فيه الهيمنة لحركة الفكرة كان أقل إثارة.

2.2 الحبكة المتوسعة:

يتناول مجيد حميد الجبوري الحبكة المتوسعة من خلال أربعة نماذج من العراق، مصر، سوريا، واليمن. وتجدر الإشارة إلى أنّ الناقد قد حرص أن تكون هذه العينات متنوعة الاتجاهات، فالأولى مسرحية واقعية اجتماعية، والثانية رومانسية، والثالثة مزيج بين الرومانسية والملحمية، والرابعة ميلودراما مؤسسة على المفاجآت والصدفة والمواقف المفتعلة، ممّا جعلها أقرب من "كوميديا الأخطاء".

يعزو الناقد سمة التوسع إلى هذا النمط من الحكبة لتفرعها إلى تفرعات ثانوية " وامتدادات جانبية متعددة، يشكل بعضها حركات ثانوية؛ تتفرع عن الحكبة الرئيسية... وهذا النمط من الحكبة يطيل من الوضعية الاستهلالية إلى الحد الذي تستوفي فيه خطوط الحركة كافة عوامل انطلاقها، لهذا فإن نقطة الانطلاق في هذا النمط تتأخر نسبياً.³ ومن ثم، تنشأ وضعية استهلالية مختلفة التوازن نتيجة شدة نقطة الاصطدام الأولى، ولا تستعيد توازنها إلا من خلال نشاط هائل يطال كل خطوط الحركة. وبطبيعة الحال، سيتولد صراع قوي بسبب تصعيد وتعقيد أزمتي شتى، وسينجم عن ذلك عنف على مستوى أزمة الذروة، فتشهد تحولات ومفاجآت كثيرة؛ وفي هذه الوضعية المتقلبة يتحتم على الحكبة إيجاد حل حتمي، حتى ولو كان غريباً أو مفاجئاً أو مفتعلاً أو من خارج مجتمع المسرحية.

ثم إن هذه التغيرات تصيب أيضاً حركة الفكرة، فنصبح في فضاء تتقاطع وتتدافع فيه الإيرادات، وبموجب ذلك تتقلب الدوافع والغايات، وضمن هذا المشروع المتحول تتغير كذلك مواقف الشخصيات، فتبدو بأفكارها وأفعالها متفردة. مما يفضي إلى توسع ملحوظ في الوضعيتين الاستهلالية والأساسية. وسينتج عن ذلك جملة من التفرعات الجانبية، والامتدادات الخارجية، ولذلك تصبح الهيمنة للجانب الداخلي على الجانب المادي، فيكون تابعا لما هو نفسي وعاطفي. ويتبدى ذلك من خلال تحكم المناجيات في مواقف الشخصيات وأفعالها، مما يؤدي إلى الحضور اللافت للمشاهد الميلودرامية والمفاجآت والصدف. وهذا ما يجعل الزمن ممتداً، مكثفاً، واستشراقياً؛ بينما تقع حركة الشخصيات في العموم في الحاضر. في حين تتحكم الشخصية الرئيسية في خطوط الحكبة، وتؤثر في توجهاتها وحركيتها.

وقد لفت نظر الناقد على المستوى التطبيقي التوسيع الفائض للحبكة المتوسعة عن الحدود لدى بعض الكتاب العرب، ويعيد حميد الجبوري ذلك إلى عدم معرفتهم للحدود الملائمة لهذا النمط من الحكبة، فأصبحت نتيجة ذلك أقرب من جهة إلى "الحركات

المتجاورة" وإلى "الحبكات المتداخلة" من جهة أخرى. إذ استعمل الكتاب في نصوصهم المسرحية بعض العناصر الفنية التي توظفها المسرحية الملحمية مثل الرواية والأغاني والسرد والتعليقات التهامية اللاذعة بهدف إيقاظ الهمم، وهذا ما يجعلها غير منسجمة مع دواعي بنيتها، وبالأخص أنها تتوخى النهوض على الإيهام، كما أنّ استعمال بعض التقنيات مثل القطع والانتقال من مستوى إلى آخر لإبراز ثنائيتي الحقيقة والوهم على صعيد الحالات والمواقف يبعد هذه النصوص عن روح الحبكة الموسعة التي لا تغريها مثل هذه الثنائية.

ولاحظ الناقد في هذا السياق أنّ نهايات الحبكات المتوسعة تؤول إلى وضعيات منفردة، حيث إنّ حركة الفعل تكون هابطة ومندفة صوب الخاتمة، بل تتطوي هذه النهايات على حلول واضحة كل الوضوح. وضمن الحبكة المتوسعة في المسرحية العربية الحديثة تطالعنا حركة فكرة رئيسية وأفكار ثانوية، وجميعها مرتبطة بالحبكة الرئيسية بوصفها المنبع، فتتمدها بالقوى، وتوسع مداها الفكري، وتحول محتواها من الخاص إلى العام، لتسمها في نهاية المطاف بالشمولية. وهذا ملمح من ملامح التوسيع على مستوى المضمون. و" يلاحظ أنّ حركة الشخصيات هي أكثر الحركات هيمنة في الحبكة المتوسعة؛ إذ تمارس هذه الحركة ضغوطا واضحة على جميع خطوط الحركة الأخرى؛ بل أن نشاط هذه الحركة يطغى أحيانا - حتى على حركة الفكرة ويؤثر فيها تأثيرا بيّنا.⁴ وتوقف الناقد أيضا عند اشتغال الحبكة المتوسعة على أحداث كثيرة بسبب تقاطعات الإرادات، وتداخل خطوط الحبكة حد التعقيد. وقد أفرز ذلك متواليات من التصعيدات شحنت الحبكات المتوسعة بالتوترات الدرامية.

3.2 الحبكات المتجاورة:

يرى الجبوري أنّ نمط الحبكات المتجاورة هو توسيع للحبكة المتوسعة؛ ومن أجل تبين خصائصها البنائية والدلالية المتمظهرة على مستوى الحبكة حلّ خمس مسرحيات تضمن حدا من التنوع، وهناك ثلاثة نصوص يمكن ربطها بمصر، ونص رابع من السودان،

والخامس من العراق. وتتميز هذه النصوص أيضا بكونها متنوعة على صعيد البناء الحكي، ويصنفها الناقد كالآتي: 1_ مسرحية شعرية ملحمة، 2_ مسرحية رومانسية تاريخية، 3_ مسرحية ملحمة خالصة، 4_ مسرحية ملحمة، 5_ مسرحية رومانسية ملحمة.

والمأمل مليا في استراتيجية الناقد التحليلية يتبين أنه يتدرج في مقارنة أنماط الحكمة حسب طبيعتها، ولذلك الحككات المتجاوزة توسع الحكمة المتوسعة من خلال تعدد الحككات فيها، " التي تبدو مستقلة ومنفصلة عن بعضها ظاهريا، غير أنها ترتبط ببعضها ارتباطا ذهنيا وفكريا، يمكن إدراكه على وفق مبدأ التراكم الذهني، واستقلالية تلك الحككات يمكن تشخيصها من خلال نمو وتطور خطوط الحركة في كل حكمة على حدة.⁵ وعلى هذا الأساس، يكون بوسع المتلقي أن يعاين في كل حكمة استقلالية للوضعية الاستهلالية والوضعية الأساسية ونقطة الانطلاق. كما يمكن رصد أزمنة التصعيد والتعقيد والذروة بموجب هذا التجاور الحكي ضمن الحكمة الواحدة.

كما يوضح الناقد أهمية حركة الفعل في الحككات المتجاوزة، فهي تتحكم في جميع خطوط الحركة، وتكون لها الهيمنة في المسرحية، وهذا الحضور الغالب جعل الباحث يسمها بالشمولية. ومع ذلك، فإن كل حكمة تشتمل على حركة فعل وحركة شخصية وحركة زمن مستقلة بذاتها. وتجنح حركة الفعل نحو البساطة، وتهتم أكثر بالناحية الخارجية، وتتقاطع معها حركة الشخصية، كما يمكن أن يقدم موقف الشخصية من خلال كل حكمة من الحككات. وتتبدى فعالية حركة الشخصية عبر تراكم هذه المواقف. بينما تكون حركة الزمن مرنة، تنتقل بحرية بين المستويات الزمنية المتنوعة. وقد يؤشر ذلك على استدعاء لما هو تاريخي وفكري وترهينهما في الوقت نفسه. لذلك " عمل برشت على تغريب الحدث أو الشخصية في المسرحية عن طريق إحالة الشخصية والحدث إلى الزمن الماضي ويوغلها في التاريخ...وهو تكنيك جديد في أساليب كتابة الدراما الملحمة بلغة جدلية مستفزة لعقل

المتلقي/المشاهد تحته على التفكير فيما يعرض أمامه بعمق.⁶ ويؤكد الناقد أنّ هذا النمط يحضر بقوة في مسرحيات "بريخت" الملحمية.

انطلاقاً من النصوص التي اشتغل عليها مجيد حميد الجبوري يستخلص أنّ موضوعه التاريخ هي الغالبة على المسرحيات العربية الحديثة ذات الحكبات المتجاوزة، ويعمل ذلك باهتمام الكتاب العرب بتوظيف التراث والتاريخ في علاقتهما بالراهن. إذ "كان المسرح وسيلة في معالجة قضايا العالم العربي الراهنة...فتبنى المسرح العربي هذا الاتجاه وجعله وسيلة تحريضية لتغيير الواقع...باستخدام العديد من الوسائل لبناء العلاقة بين النص والواقع والمتلقي".⁷ وهذا فضلاً عن قدرة هذا النمط المسرحي على تناول قضايا شمولية لها أهداف عامة. كما أنّ معظم المسرحيات الشعرية العربية تعتمد على الحكبات المتجاوزة، حيث تعدد الحكبات يفسح المجال لاستعمال تقنيات وأساليب متنوعة، منها الاستطراد والسرد والشعر والغناء، فضلاً عن التغيرات الأسلوبية على صعيد اللغة والإيقاع؛ لأنّ كل حبكة لها خصوصيتها الأسلوبية. ولا يفوت الناقد أن يلاحظ كثرة ووفرة أزمار التصعيد، وقلة أزمار التعقيد، مع ندرة أزمار الذرى. ويعمل ذلك فنياً، حيث اصطناع تقنيتي القطع والانتقال، واستعمال السرد والرواية والتعليق والخطاب المباشر لا يجعل التوتر يصل إلى مده الأقصى؛ فيكون الهدف الأساسي هو إيقاظ الجمهور، وتحقيق غايات المسرحية الملحمية التي يتصدرها إثارة تفكير الجمهور من أجل نقد الأحداث وقضايا الإنسان. وما استرعى نظر الناقد هنا أنّ الهدف الإيقاظي لم يتحقق بسبب ردود المتفرجين السلبية، إذ لم يكن لهم أي موقف نحو العرض المسرحي. وعدم تفاعل الجمهور يجهض في منظور بريخت العملية المسرحية. "فالأمر يختلف تماماً، لأنّ كل فرد من الجمهور - انطلاقاً من مستوى وعيه ودرجة يقظة ذهنه - يشارك في خلق المسرحية. إن الجمهور في العرض يدخل في علاقة تفاعلية وتبادلية يمكن أن تمارس تأثيراً في مجرى الأحداث."⁸ ويضاف إلى ذلك كون هذه

المسرحيات تخط بين أكثر من نمط، فنجد الحكبات المتجاورة، والحكبات المتداخلة، والحبكة المتوسعة في نمط واحد مما يربك البناء الحكي ومستويات المسرحية نفسها. بل إنَّ إهمال حركة الزمن جعل الشمولية التي تستهدفها هذه المسرحيات واهنة.

3. أنماط حكيبة من الفئة الثانية

1.3 حبكة التوازي:

يرى مجيد حميد الجبوري أنَّ نمط "حبكة التوازي" يجسد صورة ذهنية من صور الحبكة المتوسعة، ولاسيما في المسرحية الرمزية، وينهض هذا النمط على حكتين؛ الأولى ظاهرية مادية، والثانية ذهنية مضمرة. وهما متوازيتان مساراً، والنهاية هي ملتقاهما. وتماثل الحبكة الظاهرية الحبكة الأحادية في الخطية والثبات، والحدود بين الوضعية الاستهلالية والوضعية الأساسية غير محددة، وحتى نقطة الانطلاق غير جليّة، فضلاً عن الصراع الذي لا يكون واضحاً. لذلك أزمت التصعيد والتعقيد ومناطق التغير تكاد تكون غير موجودة. والشأن نفسه بالنسبة إلى الذروة، ذلك أنَّ المسرحية الرمزية تميل إلى النهايات المفتوحة بنيوياً وتأويلًا. من ثم، تصبح الأهمية الفنية والفكرية للحبكة الخفية، إذ تتحكم حركة الفكرة على جميع خطوط الحبكة، وتقوم أساساً على تراكم النشاط الذهني، وهنا ينشط التأويل، ويستتطق المسكوت عنه. ومن هذا المنطلق يضطلع المتلقي بتحديد أزمت التصعيد والتعقيد وبداية الصراع ونقاط الذروة والعقدة والتغير. ومن ثم تتحكم وضعيات التلقي في هذه العناصر. وتقوم حركة الفعل بتظهير الجانب الداخلي لأنّه نشاط ذهني يحفز على التأمل. لهذا، تكون حركة الفكرة جليّة، وكذلك حركة الشخصية، فهي التي تضطلع بإبراز الجانب المادي؛ وظاهرها مستقيم، ثابت، وهي ساكنة؛ بينما باطنها فعّال، ويبلغ ذروة الخيال، كما ينزل إلى المستوى الواقعي. في حين تتوارى حركة الزمن، كأنّ الأحداث في اللازمن.

وفي هذا الإطار، يحلل مجيد حميد الجبوري أربعة نصوص مسرحية، من مصر (نصان)، والعراق، والجزائر. وتتميز بكونها تتضوي جميعها تحت المسرحية الرمزية. ولعل أول ملاحظة لفتت انتباه الناقد، هي عدم تحقق النقاء الحبكتين في الخاتمة كما هو معلوم، ونجم عن ذلك " النقاء حركتيهما أو تقاطعهما أو اصطدامهما في مواضع معينة، ما جعل تلك المسرحيات تميل إلى الترميز أكثر من ميلها إلى الرمزية في حالات الالتقاء، أو ميلها إلى التسطيح والمباشرة في حالات التقاطع، أو تفجيرها لنقاط ساخنة عالية التوتر تسفر عن مشاهد مأساوية فاجعة أو لحظات ميلودرامية تتسم بالمبالغة في حالات التصادم".⁹ وهذا ما يحول المسرحية عن طبيعتها الرمزية. ذلك أنّ " العبرة ليست بدلالة الرمز في مطلق معناه أو فيما ترمز إليه هذه الشخصية أو تلك، بل في كيفية استحالة هذه الشخصية إلى رمز من خلال العلاقات البنائية المختلفة...بل العبرة في تفاعل هذه الرموز مع بقية الدلالات والعناصر وعلاقاتها بالأجزاء الهامة من التجربة التي يعرضها الكاتب".¹⁰ وهكذا، يجب أن يمتد الرمز في السياق واللغة والبناء.

وفي هذا المضمار، تدخلت عوامل أخرى ساهمت في هذا الانسلاخ عن المسرحية الرمزية مفهوما وبناء، حيث استعار الكاتب أساليب رسخت هذا الانزياح، ومنها السرد والوصف والأخبار والخطاب المباشر، وهذه العناصر جعلتها في جوهرها أقرب إلى المسرحية الملحمية. كما تم الاستعانة بوسائل المسرحيات التسجيلية، وكل هذا أفسد الدلالات العميقة، وسطح الرموز؛ بل أصبحت محملة بأثقال الإيديولوجية الصارخة. ومن ثم أصبح الخطاب المباشر هو المتسيد على الرموز المفككة أو المفضوحة. وهذا الأمر أثر سلبا على المتلقي حين قطعت حركة المستوى الذهني، واستنزفت الطاقات الجمالية والفكرية للرمز. وقد يتعمق ذلك عندما ينصرف المتلقي عن تأويل هذه الرموز المستعصية والغريبة، فتتفلت من بين يديه خطوط الحبكة، وبالأخص حين تسهم حركة الشخصيات المنتهكة بالتحويلات غير

الطبيعية، فيزداد الرمز انغلاقاً وتعمية. وبطبيعة الحال، لا يعمم الناقد هذه الملاحظات، وإنما نلغيه يحصرها في النماذج المدروسة. لذلك يذُكر أنها كانت أقل حشواً، وشهدت القليل من الفوائض بالقياس إلى الأنماط الأخرى.

2.3 الحركات المتداخلة:

تتدرج الحركات المتداخلة ضمن الحركة المتوسعة، فهي صورة من صورها، لكنها تختلف عنها من حيث الانتظام، إذ تولد في نطاقها الحركة الرئيسية، وداخلها تدور حركة ثانية، فتصبح الأولى إطاراً، والثانية مرآة لها، وقد تتعدد الحركات المتولدة، ولكنها تظل متداخلة أو متقاطعة مع الحركة الإطار، ويصل ذلك إلى عدم تمييز حدودها الفاصلة فيما بينها. وعند هذا المستوى تتبدى عقدة المسرحية، وربما تجلت في بعض الأحيان نقاط دروتها. ونتيجة هذا التداخل المعقد والمستمر تطول الذروة نسبياً، إلا أنه في الخاتمة تنتهي حركة كل الخطوط إلى فوضى لأن المسرحية من هذا النمط يكون همها تجسيد فوضى الحياة. وتتضمن هذه الحركات وضعية استهلالية، ووضعية أساسية، ونقطة انطلاق متعلقة بها، ثم إن، "التداخل بين الحركات في هذا النمط، يعتمد على ثنائيتي (الوهم/الحقيقة)، و(الفن/الحياة) اللتين تتيجان مرونة عالية لتداخل الخطوط ومستوياتها، دون أن يكون ذلك على حساب جمالية الحركة أو خطوط حركتها".¹¹ وبناء على ذلك، تتمتع حركة الفكرة بمستويين، الأول خارجي مرتبط بالحركة الإطار، والثاني داخلي له صلة بالحركة المتولدة. واللافت أن حركة الشخصية لها حرية الحركة بين الحركات. وبإمكانها التواجد في مكانين مختلفين في اللحظة نفسها، ففي موضع تكون فاعلة، وفي موضع آخر تكون متفرجة. وأحياناً تفقد تفرداً ذاتي الخاص. ويخضع نمو حركة الفعل إلى التغذية المتبادلة بين مستويي حركة الإطار والحركة الناجمة عنها. وينجم عن ذلك بروز أزمات التصعيد

والتعقيد، وتظهر نقطة الذروة في الوضعية التي لا تتمايز فيها خطوط الحركة بسبب شدة التعقيد. ولا تخرج حركة الزمن عن حيوية هذا التداخل.

وفي هذا الصدد، عمد الناقد إلى تحليل سبعة نماذج من نمط الحركات المتداخلة، ومنها ثلاثة نصوص من سوريا، ونصان من المغرب، ونص من العراق، وآخر من مصر .
وتصنف أغلبية هذه المسرحيات ضمن المسرح داخل المسرح، حيث لاحظ الناقد أنّ هناك تنويعات على مستوى هذا البناء الحكي، فقد يكون ملهاويا ساخرا، أو معقدا نسبيا، وقد يخلط بين السمات الدرامية، والوسائل الفنية لأصناف درامية مختلفة، فضلا عن الإفادة من وسائل التغريب. كما قد تتداخل فيه المستويات الزمنية التاريخية. ويعتمد على ثنائية الوهم/والحقيقة، وعلى ثنائية الفن والحياة، وقد تجتمع هذه الثنائيات في نص واحد.

وفي هذا السياق، استأثرت باهتمام الناقد جملة من القضايا الناجمة عن تمثيل الحركات المتداخلة في النصوص المسرحية السابقة، ومن ضمنها عدم الاستفادة من التقنيات الفنية المستلهمة من (المسرح داخل المسرح)، حيث يتيح هذا الأسلوب الدرامي خلق بنية معقدة نتيجة التداخل بين الحبكة الإطار والحبكة المضمنة. ولذا، كان يتوجب استثمار إمكانات دينامية وإنتاجية هذا التداخل. بل إنّ ضعف فعالية الحبكة الإطار كان ملمحا بارزا في هذا النمط من المسرحيات العربية الحديثة، وعلة ذلك التوظيف الهائل والمبالغ فيه للسرد والأخبار؛ والاكتفاء بالربط بين الحركات الداخلية فحسب. و "يلاحظ في بعض المسرحيات العربية، وذلك لوجود حركات داخلية تولد حركات داخلها، ما يزيد من تعدد مستويات الحركة، ويجعل أمر متابعة نشاطها صعبا على المتلقي"،¹² إن على مستوى القراءة أو المشاهدة. والعيب هنا لا يعود إلى النص في حد ذاته؛ وإنما لعادات القراءة غير المنتجة، التي يغيرها سحر المضمون، وتنصرف عن لعبة البنية التي تتطلب مجهودا إضافيا وخيرة جمالية. وقد تستعير هذه المسرحيات بعض وسائل المسرحية الملحمية والمسرح التسجيلي

دون أن يكون لها داع، فتبدو طارئة، ناتئة، نافرة، وتسبب بمقتضى ذلك خلا فظيعا في البناء الحكي. وأشار الناقد أيضا إلى اعتماد الكتاب العرب على ثنائيتي (الوهم/الحقيقة)، و(الحياة/الفن)، ولكن هذا التداخل لم يسفر عما كان يرتجى منه على مستوى إبراز مناطق متوترة في الحركة العامة للمسرحية. وحتى التداخل بين حركات الشخصيات والفعل والزمن لم يفعل بحدوده الممكنة. ثم إنَّ هذا النمط لم يسلم هو أيضا من تشابك واختلاط الحركات دون حاجة بنائية أو فنية؛ فاختلطت الحركات المتداخلة بالحركات المتجاورة وبحبكتي التوازي؛ وترتب عن هذه الهجانة ضياع الفكرة، وعلى الأقل التشويش عليها. كما أنَّ البناء الحكي طاله الترهل لكثرة الاستطرادات الهامشية والامتدادات الخارجية الفائضة عن اللازم.

3.3 الحبكة المهشمة:

يلفت مجيد حميد الجبوري النظر إلى أنَّ الحبكة المهشمة تتمظهر عكس الحبكة المتوسعة، حيث تكون خطوط الحبكة منشطرة. وتبدأ بوضعية استهلالية قصيرة نسبيا، حيث تصطدم مع وضعية أساسية متماسكة، يصعب اختراقها، ولعل هذا ما يجعل نقطة الانطلاق عنيفة. وتتعرض خطوط الحركة إلى الفشل والضعف نتيجة عجزها عن تغيير الوضعية الأساسية، ممَّا يفضي إلى انشطارها وتشظيها، وتفق فاعليتها. وهذا الوضع يهيئ مساحة أكبر لأزمة التعقيد، وتظهر زمنيا بعد نقطة الانطلاق العاصفة، كما تكون إرادة الشخصيات ضعيفة أمام هيمنة الوضعية الأساسية. وحتى حركة الفعل تعجز عن الانخراط في هذا الصراع؛ لذلك غالبا ما يحتد هذا الصراع على الصعيد العاطفي والنفسي، ممَّا يطيل من أزمة التعقيد. في حين تضطلع العقدة بجمع شتات الشخصية المتشظية، ونثار حركة الفعل المهشمة. ولكن يفشل هذا المسعى، وعندما تظهر نقطة الذروة تأتي على كل الحركات المحطمة، وتندر بنهاية فجائية. وفي المقابل تنتقل حركة الزمن من مستوى إلى آخر، فتتراوح بين الحاضر والماضي والمستقبل دون انتظام للإفلات من إكراهات الوضعية

الأساسية. وقد تطيل التوقف، فيمتد الزمن ويتمطط، ولاسيما من خلال التداعي والذهيان. وقد تجنح إلى اختزال الزمن في لحظة زمنية محددة.

يتأمل الناقد البناء الحكي المتشظي من خلال خمس مسرحيات، وهي من سوريا (نصان)، ومصر/فلسطين (نصان)، والجزائر (نص واحد). وتبعا لخصائصها نجدها تتنوع بين مسرحية تعبيرية خالصة، ومسرحية تعبيرية متعددة الأصوات، تعتمد على التداعيات الذهنية الحرة، ومسرحية هي خليط من أصناف ومذاهب درامية متعددة، ومنها من تضم سمات مذهبية، تتنوع بين التعبيرية والرمزية والعبثية، وهناك من تغلب عليها السمة الرمزية.

يعمل في نظر الناقد الخلط في المذاهب والاتجاهات الدرامية على مستوى المسرحيات العربية الحديثة ذات الحبكة المهشمة على إفراز وضعية غير متجانسة في البنى الداخلية، وهذا يضع المتلقي أمام أنماط من الحبكة اللامتجانسة، ويكون تأثيرها داخل المسرحية بلا نجاعة. وبطبيعة الحال، هذا الأمر يرسخ الخلط في البناء الدرامي داخليا وخارجيا. ثم إن ظهور مقاطع طويلة من خلال حركة الشخصيات يعيق حركة الفعل؛ فالوصف أو السرد أو الشعر يعطل هذا التطور، ويمنع بلوغ نقاط التوتر. وهكذا، تصبح الهذيان التي تصدر عن الشخصيات بديلا عن حركة الفعل في تعجير التوتر.

والمسألة لا تقف عند حد تعطيل حركة الفعل، وإنما "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 مسار حركة الخطوط الأخرى.¹³ وعلى خلاف ذلك، كانت الوضعيات الاستهلاكية والأساسية طويلة نوعا ما، مما أجّل ظهور نقطة الانطلاق، وبمقتضى ذلك كانت البدايات مفرغة من

التوتر والإثارة. وهذا بدوره صرف عنها الاهتمام. وعلى العموم، نجم عن هذه الاختلالات تنافرا حادا بين البناء الدرامي الخارجي والبناء الحكي الداخلي، والتناقض بينهما شتت خطوط حركة الحبكة. وجعل أهداف الأفكار مبهمة، وعملية التلقي عسيرة. وبناء على اللانسجام بين البناءين في هذه المسرحيات وسمت هذه الحبكة بالمهشمة. والحق أن تهشم الحبكة من داخلها نتيجة انشطار حركة خطوطها ينم في الظاهر عن تحطيم الشكل التقليدي؛ ولكنّها في العمق تعبير عن "تفتت الإنسان والعالم الذي يعيش فيه، لم تعد هناك وحدة، لم يعد هناك شمول... لكن قضية التفتت أكبر من ذلك".¹⁴ إن المتلقي يتلمسها بجلاء من خلال التهشم الذي يستبد بالشخصيات والأفكار والهذيان والمشاهد والمسارات؛ بل إن عناوين المسرحيات نفسها تدل على المأساة (نصان)، والموت (نص واحد)، والرعب /مأساة هابيل وقابيل (نص واحد).

4.3 الحبكة المحيطية/الدائرية:

تعامل مجيد حميد الجبوري، أيضا، مع الحبكة المحيطية، ويرى فيها وجها غير منتظم من أوجه الحبكة المتوسعة، ولا يتضمن عرضها التمهيدي أي معلومات، وتلتبس فيه الحدود بين الوضعية الاستهلالية والوضعية الأساسية، كما لا تتحدد نقطة الانطلاق؛ بل يمكن أن تتعدد، وتكون في الوقت نفسه نقاط ذروة. ولا تعرف خطوط هذه الحبكة تطورا أو تكثيفا. وتخلو من أزمت التعقيد الظاهرية، باستثناء المتراكم منها ذهنيا. وإذا انتفت العقدة المميزة، يكون بوسع المتلقي أن يتعرف على هدف مجهول أو غير واضح تتوخى حركة الشخصيات بلوغه، ولكن يظل غير متحقق. كما يترتب عن تقاطع الإرادات بروز أزمت تصعيد شتى، ولأن الشخصيات تتخلى بسرعة عن مواقفها، تزول كذلك التصعيدات والصراعات بالسرعة نفسها. وتتبادل هذه الشخصيات أدوارها من حيث القوة والضعف والسلطة والجنس دونما مبررات. وإذا كانت حركة الفعل تكوّن نقاطا شديدة التوتر، فإنّها في الوقت عينه لا تحافظ

على تواصلها، فتبدو مفرقة. وهكذا يصبح دورانها في مجال غير منتظم منغلَق على ذاته، وهنا تغدو نقطة المبتدى هي نقطة العودة. " وهكذا تنعكس النهاية على البداية... ويتضح في الشكل السابق الإحكام المعماري، حيث يلتحم فيه طرفا الدائرة، فإذا هي مغلقة على ذاتها.¹⁵ ويقابل ذلك سكون أو توقف حركة الزمن، وقد تتبدى مهشمة أو مهملة أو مبهمة. ويعزو الناقد ذلك إلى الدورة الزمنية المكررة تجسيدا لرتابة وروتينية الحياة؛ بمعنى أنّ هناك تمثلا لفلسفة العبث.

وبناء على هذه السمات يشغل الناقد على ثلاث مسرحيات، وهي من مصر وفلسطين و سوريا، وتقاسمتها سمة اللامعقول، والفكرة الوجودية العبثية، والرمزية المزدوجة المستوى. وترتبط هذه الرؤية بسؤال الوجود الإنساني الغائر في الفوضى واللامعنى. غير أنّ التجسيد الجمالي لهذه الأفكار اعترضته بعض العقبات التي رصدها الناقد على مستوى البناء المعماري. ومن ثمّ، لم تتمثل هذه النصوص البنية الدائرية تمثلا خالصا، إذ اختلطت بنماذج حكيّة أخرى بلا مبررات فنية. وعلى هذا الأساس، شد انتباهه تداخل تعسفي بين البنية المحيطية ونمطي الحركات الداخلية وحكمتي التوازي. ويقود هذا التداخل الهجين إلى تضخم معظم هذه المسرحيات، فضلا عن الزوائد الناتجة عن الامتدادات الخارجية والاستطرادات الجانبية. ولذلك، فإنّ إسقاطها لا يؤثر البتة على النسيج النصي؛ وعلى البناء الدرامي العام. ثم إنّ تكرار التناقض بين البناء الدرامي العام والبناء الحكي الداخلي في هذه المسرحيات العربية الحديثة، يجعل خطوط الحركة تشتغل في اتجاهات متباينة، " حيث لاحظ البحث أنّ حركة الفعل... عندما تتبع مساراً دائرياً ينسجم البناء الحكي الداخلي، فإنّ 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.¹⁶ وتفسر كلا الوضعيتين عن سوء الفهم بسبب معضلة التواصل، وبعثرة الفكرة، وعدم الدقة

في تحديد نمط الحكبة؛ لأنها إما تتخذ مسار الحكبات المتداخلة أو تتخذ مسارين متوازيين؛ وإن كانت الحكبة الدائرية.

4. خاتمة:

أتاحت النصوص المحللة لمجيد حميد الجبوري تمييز فئتين من أنماط الحكبة، إذ يندرج في القسم الأول ثلاثة أنواع من البناء الحكبي، هي: الحكبة الأحادية، الحكبة المتوسعة، الحكبات المتجاوزة؛ في حين رصد في القسم الثاني أربعة أنواع، هي: نمط حكبتي التوازي، الحكبات المتداخلة، الحكبة المهشمة، والحكمة المحيطية (الدائرية). راعى الناقد التمفصلات التاريخية والفنية الكبرى لتطور شكل الحكبة عالميا وعربيا. لذلك تدرج من الحكبة الأحادية البسيطة البنية إلى الحكبة المتوسعة، ومنها إلى الحكبة المتصلة بالدراما الحديثة بتنويعاتها البنائية والجمالية. بينما استنتق على الصعيد التطبيقي الإمكانات التي تتيحها التعالقات والتفاعلات الناجمة عن تحولات حركة عناصر الحكبة، وتواشجها مع الخطوط الحكبية الأخرى.

5. الهوامش:

¹ مجيد حميد الجبوري، البنية الداخلية للمسرحية، دراسات في الحكبة المسرحية عربيا وعالميا، بيروت، لبنان، العراق، منشورات ضفاف، دار الفكر للنشر والتوزيع، 1434هـ-2013م، صص. 155، 156

² يوسف العاني، فلوس الدواء، ضمن 10 مسرحيات من يوسف العاني، بيروت، لبنان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط. 1، 1982.

³ المصدر نفسه، ص. 154

⁴ المصدر نفسه، ص. 220

⁵ المصدر نفسه، ص. 159

⁶ كريمة هني، الدراما الملحمية وأثرها في المسرح المغاربي، مجلة النص، (جامعة سيدي بلعباس، الجزائر/ كلية الآداب واللغات والفنون)، العدد: 1، 2025، ص. 283

⁷ محمد بن بكرتي، إلياس بوخموشة، توثيق نضال الهوية عبر المسرح التسجيلي " مسرحية: الرجل ذو النعل المطاطي" لكاتب ياسين نموذجاً، مجلة النص، (جامعة سيدي بلعباس، الجزائر/ كلية الآداب واللغات والفنون)، العدد:3، 2021، صص. 221، 222

⁸ عبد الرحمن بن إبراهيم، النظرية النقدية في المسرح الغربي، الدار البيضاء، المغرب، أفريقيا الشرق، 2017، ص. 226

⁹ مجيد حميد الجبوري، البنية الداخلية للمسرحية، ص. 288

¹⁰ تسعديت آيت حمودي، أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم، بيروت، لبنان، دار الحداثة، 1986، ص. 174

¹¹ مجيد حميد الجبوري، البنية الداخلية للمسرحية، ص. 158

¹² المصدر نفسه، ص. 305

¹³ المصدر نفسه، ص. 320

¹⁴ جمعة أحمد قاجة، المدارس المسرحية وطرق إخراجها، الدوحة، قطر، وزارة الثقافة والفنون والتراث، 2009، ص. 207

¹⁵ عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضايا وظواهره الفنية والمعنوية، القاهرة، مصر، دار الفكر العربي، 2013، صص. 258، 259

¹⁶ مجيد حميد الجبوري، البنية الداخلية للمسرحية، ص. 331

6. قائمة المراجع:

1_ إسماعيل عز الدين، الشعر العربي المعاصر، قضايا وظواهره الفنية والمعنوية، القاهرة، مصر، دار الفكر العربي، 2013.

2_ آيت حمودي تسعديت، أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم، بيروت، لبنان، دار الحداثة، 1986.

3_ بن إبراهيم عبد الرحمن، النظرية النقدية في المسرح الغربي، الدار البيضاء، المغرب، أفريقيا الشرق، 2017.

4_ بن بكرتي محمد، بوخموشة إلياس، توثيق نضال الهوية عبر المسرح التسجيلي " مسرحية: الرجل ذو النعل المطاطي" لكاتب ياسين نموذجاً، مجلة النص، (جامعة سيدي بلعباس، الجزائر/ كلية الآداب واللغات والفنون)، العدد:3، 2021.

- 5_ **الجبوري مجيد حميد**، البنية الداخلية للمسرحية، دراسات في الحبكة المسرحية عربيا وعالميا، بيروت، لبنان، العراق، منشورات ضفاف، دار الفكر للنشر والتوزيع، 1434هـ-2013م.
- 6_ **العاني يوسف**، 10 مسرحيات من يوسف العاني، بيروت، لبنان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1982.
- 7_ **قاجة جمعة أحمد**، المدارس المسرحية وطرق إخراجها، الدوحة، قطر، وزارة الثقافة والفنون والتراث، 2009.
- 8_ **هني كريمة**، الدراما الملحمية وأثرها في المسرح المغربي، مجلة النص، (جامعة سيدي بلعباس، الجزائر/ كلية الآداب واللغات والفنون)، العدد: 1، 2025.