Archive of SID

Arabic Language & Literature
Vol. 16, No. 2, Summer 2020
Manuscript Type: Research Article

https:// journals.ut.ac.ir/
Print ISSN: 1735-9767
Online ISSN: 2423-6187
DOI: 10.22059/jal-lq.2019.278886.911

A Research of Plot in a Poetic Drama "The Tragedy of "al-Hallaj"

Seyed Mortadha Sabbagh Jafari[1]*, Ali Akbar Mollaei[1]

1. Assistant Professor, Department of Arabic, Vali Asr University, Rafsanjan, Iran

(Received: April 8, 2018; Accepted: June 28, 2019)

Abstract

The plot as the main part of the drama and the nucleus of tragedy. It arranges the parts of the drama in a coherent way to give the overall structure of the drama. Each plot includes a beginning, a middle and an end in terms of traditional arched construction. This research is based on a descriptive approach - the analysis of the movement as an element of the play for a theatrical model. It is the drama "The tragedy of Hallaj" by the Egyptian poet Salah Abd al-Sabour, which can be considered the first dramatic drama of integrated theater elements. It is clear from the research that "Salah Abd al-Sabour" in his drama has begun it directly from the end; this method has caught the attention of viewers from the beginning to the end of the tragic story of the right crucified on the trunk of human history. And he was able to employ all parts of the government from the dramatic presentation, the rising event, the thrill, the starting point, the complexity, the crisis and the solution, so that all these tasks will eventually be able to develop the event and move towards the end, and complete the drama.

Keywords

The Plot, The Tragedy of Hallaj, Poetic Drama, Salah Abd al-Sabour.

* **Corresponding Author, Email:** m.sabbagh@vru.ac.ir

www.SID.ir

Archive of SID

مجلة اللغة العربية وآدابها
السنة ١٦، العدد ٢، صيف ٢٠٢٠م
صفحة ٢٥١ – ٢٧٣ (مقالة محكمة)

Print ISSN: 1735-9767
Online ISSN: 2423-6187
https://jal-lq.ut.ac.ir/

دراسة الحبكة في المسرحيةِ الشعريةِ "مأساةِ الحلّاج"

سيدمرتضى صباغ جعفري[1]*، علي اكبر ملايي[1]

١. أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة ولي عصر، رفسنجان، إيران

(تاريخ الاستلام: ٢٠١٩/٤/٨ ؛ تاريخ القبول: ٢٠١٩/٦/٢٨)

الملخّص

المسرح الشعري هو المسرحية المكتوبةُ شعراً أو بلغةٍ نثرية لها طابع شعريٌّ. ودخولُ الشعر إلى المسرح ليس جديداً، بل العلاقةُ بين الشعر والمسرح وثيقةٌ. مِن الأجزاء الرئيسة للمسرحية وأهمّها الحبكةُ بحيث يمكن أن نَعتبر بقيةَ أجزاء المسرحية كوسائل لتحقيق هذا الهدف. وهي الّتي تُرتِّب أجزاء المسرحية في شكل مترابط لإعطاء البناء العامّ لها. الحبكة نواة المأساة الّتي تُحدِّدُ صبغتها الخاصّة، وقيمتها النّوعية، فإنّها روح المأساة وحياتها. ولكلّ حبكةٍ أقسامٌ وهي تَشتملُ على بدايةٍ ووسطٍ ونهاية مِن ناحية البناء الأرسطويّ التقليديّ. عالَجَ البحثُ وَفق المنهج الفنّي الحبكةَ كعنصر من عناصر المسرحيّة لنموذج مسرحيّ، وهو مسرحيّة "مأساة الحلّاج" للشاعر المصريّ "صلاح عبدالصبور" التي يُمكن اعتبارها أوّل مسرحيّة شعريّة دراميّة متكاملة شملَتْ عناصرَ المسرح المتعارف عليها. واتّضح مِن البحثِ أنّ "صلاح عبدالصبور" قد بدأ مسرحيّته مباشرة من النهاية وهيَ قِمّة الحدَث؛ واستحوذ بهذا الأسلوب على انتباه المشاهدين منذ البداية إلى نهاية القصيدة المأساوية المنطوية على الحقّ المصلوب على جذع التاريخ البشري. واستطاع أن يُوظّف كلّ أجزاء الحكبة مِن التقديمة الدراميّة، والحدَث الصاعد، والتشويق، ونقطة الانطلاق، والتعقيد، والأزمة والحلّ، بحيث تتمكّن جميع هذه المهمّات في النهاية مِن تطوير الحدث والاتّجاه به نحو النهاية. وبهذه الحبكة الناجحة تَرتَفِعُ المسرحيةُ كنسيجٍ متكاملٍ إلى ذُروَةٍ عاليةٍ مِنَ التأثير الدراميّ.

الكلمات الرئيسة

الحبكة، مأساة الحلّاج، المسرحية الشعرية، صلاح عبدالصبور.

* الكاتب المسؤول
Email: m.sabbagh@vru.ac.ir

www.SID.ir

Archive of SID

مقدمة

يُعدّ المسرح من أكثر الفنون حاجة إلى نضج الملكة، وسِعة التجربة والقدرة على الإحاطة بمشاكل النّاس وهمومهم وانشغالاتهم، وذلك ليس لأنّه يتعمّق في جذور الحقائق الإنسانيّة ويكشف الغطاء عنها، ويعكس ثقافة الشعوب وحسب، بل لأنّه رسالة تحمل على عاتقها الارتقاء بالإنسان عن كلّ ما هو سطحي ومُخاطبة عقله قبل عواطفه. والمسرحيّة هي رمز يحمل الكثير من الدلالات والإيحاءات، وأنّ الغوص في أغوارها العميقة صعبة وأيضاً ممتعة، هذا ما كان بالنسبة "لصلاح عبدالصبور"، فالمسرحيّة عنده أداة تعبير يحقّق بها أفكاره ورؤيته الاجتماعيّة والسياسيّة، وكلّ ما يخصّ الإنسان العربيّ بشكلٍ خاصّ والإنسانية بشكل عامّ.

والمأساة صورة من صور المسرحيّة، تُصوّر قصة بطلٍ تنتهي حياته بفاجعةٍ تُثير الشّفقة عليه في نفوس المشاهدين، والخوف من مثل مصيره؛ فهي تُطلَق «على الدّراما التي تصوّر الإنسان الساميّ، وكأنّه ألعوبة في يد القدر» (صالح بك، ٢٠٠٠: ٥١). وإنّ"مأساة الحلّاج" أولى المسرحيّات الشعريّة الخمس للشاعر المصريّ "صلاح عبدالصبور" فهي كلاسيكيّة من حيث الشكل، وواضحة الأسلوب والغاية، وتُشابه المأسي الغربية الكلاسيكية. كانت أغلبية المآسي الغربية حتّى نهاية القرن السّابع عَشر تُكتب شعراً بصفة خاصة وكان البطل الّذي يصبح مأزوماً مِن الطّبقات الاجتماعية العُليا (شميسا، ١٣٩٤: ١٤٨). ومع انّه يعتقد بعضُ الناقدين كـ "سيد قطب" أنّ عصرنا لم يعد يحتمل أن تكتب التمثيلية فَلم يعد من الطبيعي أن يعبّرَ الشاعرُ عن غير اللحظات الفائقة. لقد انقضى عصرُ التمثيلية الشعرية ولا فائدة مِن بَعث قديمٍ ماتَ (قطب، ١٤١٠: ٩٠)؛ ولكنّ مأساة الحلّاج إحدى مسرحيّتَي عبدالصبور الواقعيّتَينِ الّتي تمثّل الواقع الطبيعي أكثره لحظات فائقة. وفيها يتناول الشاعر شخصيّةَ "حسين بن منصور الحلّاج"، وهو أحد أقطاب الصوفية الذي عاش في القرن الثالث والرابع الهجريّينِ (الساعي البغدادي، ١٩٩٧: ٤٩). عاش للمثل العليا، تملأ نفسه، وتغمر روحه، وعاش للمثالية الإيمانية، بكلّ ما يتسع له أفقها الرحب، وجاهد في سبيلها، وقدّم دمه فداءً لَها (سرور، ٢٠١٢: ٣). ولا يخشى جبروت الحاكم ممّا سهل وقوعه في أيدي شرطة السلطان، فزجّ به في السجن وحُوكِم وصُلِبَ.

وتعتبر مسرحيّة "مأساة الحلّاج" مسرحيّة ذات طابع اجتماعي وممّا لاشكّ فيه أنّ عبدالصبور لم يكتب مسرحيّة تُصوّر حياة الحلّاج وتاريخه؛ ولكنّه اتّخذ قناعاً يختفي وراءه ليعرض موقفه كمثقّف. إنّ مسرحيّاته تُصوّر لنا المشكلات التي واجهها الشعب المصريّ

www.SID.ir

Archive of SID

طوال عشرينَ عاماً من قيام ثورة "يوليو" (١٩٥٢م)[١] حتّى ثورة "التصحيح"[٢] في مايو ١٩٧١م. فمأساة الحلّاج تصوّر لنا بداية المشاكل من ضرب مصالح الشعب والتواني في إنجاز الوُعود. ومِن جهة أخرى تصوّر المحاولات الّتي بدأت تنبيه الرعية بحقوقها، وتدعو إلى تكوين حكومة تعرف حقوق الشعب ووظائفها.

إنّ عبدالصبور قد تأثّر في هذه المسرحيّة بالشاعر الإنجليزي "تي. إس. إليوت" بصورة واضحة. وجاءت مسرحيّته شبيهة بمسرحيّة إليوت "جريمة قتل في الكاتدرائية"[٣] شكلاً ومضموناً؛ حيث عالجت كلتا المسرحيّتينِ موضوعاً دينيّاً في الشكل الكلاسيكيّ، والمقتول في كلتيهما هو رجل دين.

هناك أصول وقواعد لكتابة المسرحيّة، وقد استخلص هذه الأصول أساتذة الأدب والنقد في العالم ـ منهم أرسطو في كتابه "فنّ الشعر" ـ من خلال مشاهداتهم للنماذج المسرحيّة. ولكنّها ليست مطلقة، بل تخضع للتغيير المستمرّ. وقد يخرج عليها المسرحيّون ولا يلتزمون بها التزاماً تامّاً، فالعديد من عباقرة الكتّاب المسرحيين لم يتقيدوا بهذه الأصول، وقد أنشأوا قوانين خاصّة بهم تلائم أعمالهم وتجاربهم.

ويبدأ المنشئ في تناول الموضوع أو الفكرة الأساسية التي اختارها لمسرحيته، من خلال الشكل أي من خلال الحوار[٤] والشخصيات[٥] والصراع[٦] والحبكة[٧]؛ وبهذا نجد أنّ الشكل لاينفصل إطلاقاً عن المضمون فيتمّ تناول كلّ منهما من خلال الآخر حتّى يخدمه ويقوّيه.

نحاول في هذه المقالة أن نطبّق الحبكة وأجزاءها على مسرحية "مأساة الحلاج" كعنصر من عناصر المسرحية؛ لكي نعرف مدى نجاح المنشئ في تنفيذها في مسرحيته.

---

١. هي انقلاب عسكريّ قامَ به ضبّاط جيش مصريّونَ ضد الحكم الملكيّ في ٢٣ يوليو ١٩٢٥م، وعُرف في البداية باسم "الحركة المباركة" ثُمّ أطلق عليها البعض فيما بعد لفظ ثورة يوليو.

٢. وتعرف أيضاً بِأحداث ١٥ مايو ١٩٧١، هو المصطلح الّذي أُطلق على عمليّة تنقيح الرئيس أنور السادات السلطة في مصر بعد إزاحته الناصريّينَ اليساريّينَ.

3. Murder in the cathedral

4. Dialogue

5. Character

6. Conflict

7. Plot

www.SID.ir

Archive of SID

خلفية البحث:

هناك بعض البحوث المرتبطة بموضوع بحثنا الّتي حصلنا عليها ونُشير منها إلى الرسالات الجامعية والكتب والمقالات التالية:

– الرساله الجامعية: البناء الدرامي في المسرحية الشعرية العربية، «مأساة الحلاج» أنموذجاً؛ أعدّتها: بوطيبة سعاد (جاءت معلوماتها الكاملة في فهرس المراجع). بحثت الكاتبة في رسالتها هذه بدايةً حول الشعر وخصائصه الفنية، ثمّ تناولت طبيعة المسرحية الشعرية العربية وخصائصها وأخيراً قامت بتطبيق أجزاء البناء الدراميّ للمسرحية كملامح رسم الشخصيات، والصراع، والحوار، والصورة الشعرية، على مسرحية "مأساة الحلّاج" مُستشهدةً بالأبيات والمقاطع الشعرية فيها. توصّلت الدراسةُ بأنّ البناء الدرامي لهذه المسرحية الشعرية يمتاز بملامح وخصائص تعود به إلى الأصول اليونانية لفنّ المسرحية. ويمتاز بناؤه الدرامي بالتماسك والحركة، كما يستعين بعناصر درامية تكفل له الإثارة والمُتعة والتّشويق. كما نتجت بأنّ لغة المسرحية الشعرية الرامزة والمشبعة بالدلالات، وصُورها الشعرية أثّرتا في إثراء الحركة وتماسك البناء الدراميّ عند عبدالصّبور.

– كتاب: البُنيةُ الدّاخلية للمَسرَحية دراساتٌ في الحبكة المسرحية عربياً وعالَمياً لمجيد حميد الجبوري بحثَ الكاتبُ في هذا الكتاب عن الحبكة وعرّفها وبَين عناصرَها وقَسّمها إلى أنواع وأنماط مختلفة وطبّقَ كلَّ الأنواع والأنماط على النماذج المختلفة من المسرحيات العربية والعالَمية.

– مقالة: صدى الطفولة في مسرحية «صندوق أخضر» لفرحان بلبل للكاتبَينِ: عباس كنجعلي وعبدالباسط عرب يوسف آبادي؛ طُبعت في مجلة: إضاءات نقدية. السنة الثالثة، العدد الحادي عشر، خريف ١٣٩٢ش، صص ١٤٧–١٧٠. في هذه الدراسة التطبيقية استخرج الكاتبانِ أبعاد الطفولة في جميع عناصر المسرحية من الحبكة، والفكرة، والشخصية، والحوار، وغيرها. وتوصّلا إلى أنّ تلك المسرحية وسيلة تعليمية ناجحة لتربية الأطفال.

– مقالة: مباني المسرحية الأرسطوبية استناداً إلى المسرحية "أُديپ شهريار" لِسوفكلس، للكاتب: إبراهيم إستارمي، طُبِعَت في مجلة: نقد اللغة الأجنبيّة وآدابها، المرحلة الثانية، العدد الثالث، الخريف والشتاء ١٣٨٨ش، صص١٥–٣٥. هذا المقال يبين مباني المسرحية الأرسطوئية استناداً إلى مسرحية "أُديپ شهريار" ويوضّح آراء أرسطو حول الأدب التمثيليّ توضيحاً مسانداً بالنظرية والتطبيق.

www.SID.ir

Archive of SID

- مقالة: قِناع حلّاج في الشعر العربي المعاصر (صلاح عبدالصبور وعبدالوهاب البياتي نموذجاً)، للكاتِبَتَينِ: كبرى روشنفكر وسيدة أكرم رخشنده نيا. طُبعت في: مجلة العلوم الإنسانية الدولية، ٢٠١٠م، عدد ١٧، (٣)، صص ١٣-٢٨. قامت الباحثتانِ في هذا المقال بدراسة مفهوم القناع وملامحه في الشعر العربي المعاصر وبالمقارنة بين الشاعرين واستخرجا بعض وجوه التشابه والتمايز بينهما.

مع أنّ هذه الدراسات المذكورة ترتبط ببحثنا من بعض الزوايا ولكن دراستنا هذه فتتناول عنصر الحبكة في مسرحية مأساة حلّاج. وهي دراسة جديدة لمتتطرق الدراساتُ السابقة إليها بهذه الصورة الكاملة الشاملة بل اكتفت ببعض الإشارات العامّة العابرة إليها.

أسئلة البحث:

- ما الحبكة وما هي أجزاؤها ووظيفتها في المسرحية؟
- كيف تجلّت الحبكة وأجزاؤها المختلفة في مسرحية مأساة الحلّاج؟

فرضيات البحث:

- الحبكة نواة المسرحية ولها أجزاؤها المختلفة الّتي تُشارك في ترتيب الحوادث وتواليها منطقياً.
- أجزاء الحبكة في مسرحية مأساة الحلاج بارزةٌ ومتكاملة وتتمثّل في ترتيب الأحداث والشخصيات وتسلسلهما المنطقي من البداية والوسط والنهاية؛ بحيث نُشارك الكاتبَ ضمن هذا التسلسل المنطقي عاطفياً ونجري معه من مراحل التشويق، والاكتشاف، والصعود، والذروة، والهبوط، والعقدة، والحلّ حتّى ننتهي إلى خاتمة المسرحية.

منهج البحث:

هو المنهج الفنّي الّذي يواجه الأثر الأدبي بالقواعد والأصول الفنية المباشرة ويقوم على القواعد الفنية الموضوعية. ففي هذا المجال قام الباحثان بتعريف الحبكة وأنماطها، وأقسامها وأجزائها على أساس ما جاء في الآثار النقدية للقصة والمسرحية الشعرية، ثمّ تناولا المسرحية الشعرية "مأساة الحلاج" كنسيجٍ فنّيٍّ متكاملٍ للكشف عن حبكتها وأجزاء تلك الحبكة وعناصرها، ثمّ تبيين كيفية تاثيرها في ايجاد التماسك الفنّي للمسرحية وإعطاء البناء العامّ لها.

www.SID.ir

Archive of SID

الحبكة

الحبكة لغة: جاء في لسان العرب أنّ «"الحبكة" بضمّ الحاء وتسكين الباء، مصدر للفعل الثلاثي: حَبَكَ ـ يَحْبُكُ ـ حَبْكاً، الحُبْك هو الشدّ والإحكام، وتحسين الصنعة، والحُبكة: الحبل الذي يُشدّ به على الوسط. والتحبيك هو الشدّ والتخطيط. وحبكت العقدة يعني أوثقت حبكها، وحبَك الثّوب: أجاد نسجه وأحْسن حبكه» (ابن منظور، لا تا: ٧٥٨).

الحبكة اصطلاحاً: وقد وصفها "أرسطو" بأنّها «نواة التراجيديا والّتي تنزل منها منزلة الروح.» (أرسطو، ١٩٦٧: ٥٠)، فالحبكة هي روح الدراما، وتعني التنظيم العامّ لأجزاء المسرحية ككائن واحد قائم بذاته، فهي عملية شبه هندسية لربط أجزاء المسرحية بعضها ببعض، أي أنّ الحبكة هي ترتيب أجزاء المسرحية في شكل مترابط لإعطاء البناء العامّ للمسرحية في النهاية، فهي الّتي تشدّ أجزاء العمل الدراميّ وتتوافق فيما بينها، لتكون نظاماً مُحكماً، بحيث لو تغيّر جزء مِن أجزائها لانفرطت الحبكة. وعلى هذا الأساس فلابدّ أن يكون لكلّ مسرحية حبكة. وقد ذَهَبَ "أرسطو" إلى «أنّ الحبكة هي العنصر الذي لايمكن الاستغناء عنه» (ميليت، ١٩٦٦: ٣٩٣)؛ ولهذا يمكن القول بأنّ الحبكة هي «التي تقدّم الإطار الرئيس للفعل، هي خطّ تطوّر القصّة، وهي خطّة الفعل الّتي يمكن عن طريقها للشخصيات وغير ذلك من العناصر المكوّنة للدراما أن تكشف عن نفسها» (هوايتنج، ١٩٧٠: ١٧٧). يعتقد الكاتب الفرنسي "فيكتور هيجو"[1] بأنّ الحبكة هي البناء الداخليّ للمسرحية، وهي تكون عرضة للتغيير؛ حيث يعاد تركيبه في كلّ مرّة حسب مقتضى الحال. (الجبوري، ٢٠١٣: ٣٣) والحبكة تُوحي بأنّها «نسيج محكم مُتماسك الأطراف كبنيان مرصوص، ليس له دوائب أو خيوط مدلات» (الجبوري، ٢٠١٣: ٢٤). ومِن خلال المقولة: يقصد بالحبكة التنظيم وربطها ببعضها بهدف الوصول إلى تكوين خيوط حوادثها بشكل متماسك ومرتّب وفق تنظيم معيّن. المسرحية ليست بناء معمارياً يحتاج إلى تصميمات هندسية، ولكنّها عملية خلق وإبداع. يجب على كلّ منشئ أن يدرك قواعد وأسس كتابة المسرحية العامّة ويوفّرها كلّها في مسرحيته بحيث لايغيب شيء عنها؛ لأنّ غيابه يؤدّي إلى ضعف واهتزاز في بناء المسرحية.

1. Victor Marie Hugo

www.SID.ir

Archive of SID

أقسام الحبكة

تتكوّن الحبكة من ثلاثة أقسام رئيسية، وهي بداية[1] ووسطٌ[2] ونهاية[3]، وقد حدّد "أرسطو" «أنّ البداية هي ما لاتكون مسبوقة بشيء، وما يعقبها شيء بالضرورة، بحسب مبدأ الاحتمال والرجحان، أنّ الوسط هو ما يَسبقه شيء، وما يعقبه شيء بالضرورة، بحسب مبدأ الاحتمال والرجحان، أمّا النهاية فهي ما يسبقها شيء، ولا يعقبها شيء بالضرورة بحسب المبدأ ذاته» (دتيش، ١٩٦٧: ٥٥) وتتميز بامتزاج عدد مِن الأجزاء المتعدّدة، مثل التقديمة الدرامية أو العرض التمهيديّ ونقطة الانطلاق والحدث الصاعد والاكتشافات والأزمة والحدث الهابط والحلّ وغيرها (حمّادة، ١٩٩٧: ٢٠-٢٢)، ففي التقديمة أو التمهيد يقدِّم الكاتبُ شخصياتِه ويرمي الخيوط الأولى للحكاية وفي الوسط يزجّ الشخصيات في لحظة تأزّم الصراع. وهنا تأتي العقدة وأزمة المسرحية الّتي يمسك فيها الكاتب بأنفاس المتفرّج ويجعله يتساءل عمّا يحدث بعد ذلك وفي النهاية تنحلّ الأزمات وينتهي الصراع وتختتم الحكاية. (بلبل، ٢٠٠٣: ٤٣) وإنّ بناء الحكبة يجعل المؤلّف يُحلّل شخصيّاتها ودوافعها وسلوكياتها بحيث يتساءل الجمهور لماذا تمّ هذا؟، وكيف ستتعامل الشخصيّات مع هذا الموقف؟، وبهذا يمكن القول بأنّ الحبكة هي التطوّر للفكرة «بمعنى وماذا سيحدث بعد، ولماذا» (بلبل، ٢٠٠٣: ٤٦).

أنماط الحبكة

استنبَط النُّقّادُ مِن دراسة المسرَحياتِ العالَمية الأنماطَ المتعدّدة مِن الحَبكات مِن حيث البَساطة والتّعقيد، والتعدّد والأفراد، وكيفية حركة الفكرة والفعل والزّمن. وهذه الأنماطُ ثمانية، ولكلٍّ مِنها أوصافُها: الحبكة الأُحادية وهي حبكة مُبسَّطة، واضحةُ المَعالِم، قليلة التعقيد، وحركة الفكرة فيها تؤدي إلى خلق وضعية أساسية؛ الحبكة المتوسّعة وهي ذات تفرّعات ثانوية وامتدادات جانبية متعدّدة، وحركة الحبكة فيها كثيرة التقلّب والتغيير؛ الحبكة النَّموذَج وهي حبكة معتدلة، تكون بين الأحادية والمتوسّعة حجماً وتعقيداً، حركة الفكرة فيها تكون واحدة ثابتة ـ خلت المسرحياتُ العربيةُ مِن الحبكة النَّموذَج ـ؛ حبكة التوازي الّتي تمثّل صورة ذهنية من صور الحبكة المتوسعة وتشتمل على حبكتَين: الأولى

1. Beginning
2. Betweenness
3. Ending

www.SID.ir

Archive of SID

ظاهرية (مادية) والثانية مستترة أو مَخفية (ذهنية)، تسيران معاً بصورة متوازية ولا تَلتقيانِ حتّى النّهاية؛ الحبكة المتداخلة وهي وجهٌ آخر من وجوه الحبكة المتوسّعة؛ الحبكة المتجاورة وهي توسيع للحبكات المتوسعة وفيها تعدّد الحبكات؛ الحبكة المهشّمة تُظهر صورة معاكسة للحبكة المتوسّعة؛ فهو لا يحرص على توحيد خطوط حركة الحبكة، بقدر ما يسعى إلى تهشيمها وانشطارها وتفتيتها؛ والحبكة المحيطية وهي صورة غيرمنتظمة مِن صور الحبكة المتوسعة تبدأ بعرض تمهيديّ خالٍ مِن المعلومات. (انظر: الجبوري، ٢٠١٣: ١٥٣-١٦٢)

الحبكة في مسرحية "مأساة الحلّاج":

قد اختار عبدالصبور شكل التراجيديا اليونانية ليعرض من خلاله فكرته أو موضوع مسرحيّته، هو يقول: «البطل وسقطته هذه هي مسرحيتي، والسقطة سقطة تراجيدية كما فهمتها عن أرسطو، نتيجة لخطأ لم يرتكبه البطل، ولكنّه في تركيبه. وباعث الخطأ هو الغرور وعدم التوسّط» (عبدالصبور، ١٩٩٨: ٢١٧). تتألّف هذه المسرحية من جزأينِ، وتتضمّن خمسة مناظر، ففي الجزء الأوّل منها ثلاثة مناظر، وفي الثاني منظران ويحمل الجزء الأول عنواناً هو (الكلمة) ويحمل الثاني عنواناً آخر وهو (الموت) وفي هذا التسلسل دلالة على أنّ الكلمة هي الّتي قادت قائلها إلى الموت، وعلى أنّ الموت كان نتيجة للكلمة، وعلى صلة الكلمة بالموت، فهما وجهان لحياة واحدة، وهي حياة الحلاج (محبك، ١٩٨٩: ٢٨٠). وإنّه قد قسّم هذه المسرحية إلى فصلين لا ثالث لها مخالفاً بذلك ما تعارف عليه كتّاب المسرح اليونانيّ القديم وكذلك كتّاب المسرح الكلاسيكيّ؛ بل الرومانسيّ، وكذلك قد خالف الشكل الأرسطويّ التقليديّ في مسألة التسلسل المنطقيّ؛ بمعنى أن تكون للمسرحية بداية ووسط ونهاية، إذ نجده قد بدأ مسرحيته مباشرة من النهاية، وهي مشهد تصليب الحلّاج، ثمّ عاد يروي سبب ذلك، ويتحدّث عن فاعلي التصلِيب، كأنّه اهتمّ بالنتائج أكثر من اهتمامه بالمقدمات. لقد نجح عبدالصبور في استخدامه أسلوب العودة إلى الوراء (الفلاش بك)، واستحوذ به على انتباه المشاهدين منذ البداية.

أجزاء الحبكة

للحبكة أجزاؤها وعناصرها الّتي تُنظّم هيكلة المسرحية في خطّ دراميّ واحدٍ وتُوحِّدها في عمل فنّي متكامل، وتُنسّق هندسةَ أفكارها وكيفية تشكلها وتَجمع عناصرها. هذه الأجزاء تُرتِّب حركة الحوادث ضمن المراحل المتتالية بداية من التقديمة الدرامية نهاية الى حلّ الأزمة وتكملة الحركة الدرامية. فإنّما الحكبة تعني التنظيم العام لمجرى الأحداث في النصّ الدراميّ.

www.SID.ir

Archive of SID

- التقديمة الدرامية:

والمسرحية لابدّ أن تبدأ بـ "تقديمة درامية". التقديمة تمثَّل في البداية وهي الافتتاح الذي تستهلّ به المأساة. وهي في مأساة الحلّاج وقعت في صيغة محادثة درامية بين أفراد المجموعة الأولى من الواعظ، والتاجر، والفلّاح، وأيضاً بينهم وبين أفراد مجموعات أخرى مِن المارّة وتسآلُهم عن سبب تصليب الرجل وعن قاتله:

[الساحة في بغداد]/ التاجر: اُنظر ... ماذا وضعوا في سكّتنا/ الفلاح: شيخ مصلوب، ما أغربَ ما نَلقى اليوم/ .../ التّاجر: هل تعرف لمَ قتلوه/ أو مَن قتله؟/ الفلّاح: هل أعرفُ علم الغيب؟/ أسأل مولانا الواعظ/ الفلاح: هل تعرف يا مولانا؟/ الواعظ: لا ... فلنسأل أحدَ المارّه/ .../ فلنسأل هذا الجمع.../ يا قوم .../ مَن هذا الشيخ المصلوب؟/ مقدّم المجموعة: أحد الفقراء/ الواعظ: هل تعرف مَن قتله؟/ المجموعة: نحن القتله./ .../ أعطوا كلّا منّا ديناراً مِن ذهبٍ قاني/ برّاقاً لم تلمسه كفٌّ من قبلُ/ قالوا: صِيحوا ... زنديق كافر/ صِحنا زنديق... كافر/ قالوا: صيحوا فليقتل إنّا نحمل دمه في رقبتنا (عبدالصبور، لا تا: ٦-١٠)

ينشأ عن هذه الحوادث الابتدائية الصراعُ، وَيستمرُّ تيار التّقابُل مِن خلال المفارقة الّتي تشكل علاقةَ الحلّاج بسَلبية مَوقفٍ آخَر مُتمثّل في تَنكر أصحابِه وَمريديهِ مِنَ الصّوفية:

مجموعة الصوفية: نحن القتلة/ أحببناه، فقتلناه/ .../ قتلناه بالكلمات/ المجموعة: أحببنا كلماته/ أكثر ممّا أحببناه/ فتركناه يموت لكي تبقى الكلمات (عبدالصبور، لا تا: ١١)

على الرغم مِن أنَّ هذا الموقف كانَ سلبياً إلا أنَّها تَعني العدلَ والخَيرَ، وَقتل الكلمات أيضاً يعني عندَ عامّةِ النَّاسِ، الظّلم والشّرّ. وهذا يدلّ على طغيان الشعر على المسرح الشعري، كما أصبحت اللغةُ رامزةً ذاتَ دلالةٍ إيحائيةٍ.

مقدّم المجموعة: كان يقول:/ إذا غسلت بالدماء هامتي وأغصني/ فقد توضّأت وضوء الأنبياء./ كان يريد أن يموت، كي يعود للسماء/ .../ وحينما أسلمه السلطان للقضاه/ وردّه القضاة للسلطان/ وردّه السلطان للسجّان/ ووشيت أعضاؤه بثمر الدماء/ تمّ له ما شاء (عبدالصبور، لا تا: ١٣-١٤)

وكذلك في هذا المشهد الافتتاحيّ يقدّم الشاعر معلومات عن مكان المشهد الأوّل لهذه المسرحيّة وعن بعض شخصيّاتها وعلاقتهم بعضهم ببعض، حيث يُرفَع الستار نرى منظر

www.SID.ir

Archive of SID

شيخ مصلوب على جذع شجرة في الساحة في بغداد، ونحن كالجمهور لا نعرف أنّ هذا الجسد المتدلّي مِن الشجرة هو جسد الحلاج. يساعِدنا الشّاعر على التعرُّف إلى شخصيّة المقتول وسبب قتله مِن خلال ثلاث مجموعات تتناقش سبب قتله. المجموعة الأولى تَتَكوَّنُ مِن واعظ، وتاجر، وفلّاح يَتَولّونَ وصفه ميتاً. والثانية تَتَكوّن مِن الفقراء الّذينَ اتّهموا أنفسهم بقتله بالكلمات حين ارتشوا وردَّدوا أنّه زنديق كافر ليحلّ قتله، والمجموعة الثالثة مِن المتصوّفة الّذينَ رَأوا أنّهم قَتَلُوهُ بالكلمات حينَ سكتوا عن نصرته، ولكنّهم فَرِحونَ؛ لأنَّ قتله كانَ يُحقِّق مشيئة لَه. لا تستغرق التقديمة في التفاصيل والتوضيح؛ حتّى لا يقتل التوضيح التشويقَ والمتعة، بحيث يَتسرّبُ الملل إلى المتلقّي فيضيع تركيزه ويَتشتّتُ انتباهه. وبهذا العرض التمهيديّ حقّق عبدالصبور البحث المأساوي الّذي أرادَ أن يظهِرَهُ حتّى قبلَ أن يتِمَّ الإحساس بِأشخاصِه كأفرادٍ، أو سماعهم يتحدّثونَ أو رُؤياهُم يتحرّكونَ كأُناسٍ.

- الحَدث الصاعد:

هذه المرحلة حركة النهوض أو النموّ أو التعقيد ويستمرّ فيه الصراع. عند هذه المرحلة عادةً فعلٌ يؤدّي إلى تصاعد الحَدَث. والحدث ينشيءُ جوّاً متحرّكاً عامّاً ويخلخل التوازن الموجود في المرحلة الاستهلالية. ودخول «الشبلي»[١] في دائرة المسرحية، وهو مُتصوّفٌ آخر يؤدّي إلى تتابع الأحداث وتطوّرها. وهو يخاطب جسد الحلّاج، ويُعاتبه حزيناً:

الشبلي: يا صاحبي وحبيبي/ «أوَ لم ننهك عن العالمين»/ فما انتهيت./ قد كنت عطراً نائماً في وردته/ لمَ انسكبت؟/ .../ وقلت لفظاً غامضاً معناه/ حين رموك في أيدي القضاه/ أنا الذي قتلتك/ أنا الذي قتلتك (عبدالصبور، لا تا: ١٦-١٧)

وهذا ما يسمّى بـ"الحدث الصاعد" حيث يدّعي بأنّه قد قتل الحلّاج حين تركه، وما دافع عنه. والحدث الصاعد نتيجة الصراع الصاعد، وهذا الصراع كما يرى بعضُ النّاقدين هو أفضلُ أنواع الصّراع لأنّه يحمل في ثناياه دليلَ تطوُّرِه. (جبار، ٢٠١٥: ١١)

١. أبوبكر (ت ٣٣٤هـ): صوفيٌّ من الكبار. كان والياً في دنباوند ثمّ زهد وتنسّك واشتهر بالصلاح. أصله من خراسان. ولد بسامراء وتوفّي ببغداد. هو شخصيّة يخالف الحلّاج في فكره وأحلامه وهو شخصية ثابتة غير متطوّرة فهو منذ البداية رجل صوفيٌّ ترك الدنيا جانباً، وقد حاول أن يثني الحلّاج عن نزوله للعامّة ويحرّضه على الالتزام بتعاليم جماعته.

www.SID.ir

Archive of SID

- التّشويق:

كلّما كان الافتتاح مثيراً؛ فإنّ ذلك يؤدّي إلى مزيدٍ مِن التّرقُّب والتّشويق. (الجبوري، ٢٠١٣: ٧٦) وهذا ما يتّضح في مأساة الحلّاج عند الحَدث الذي ظهر فيه ادّعاءُ القتل من جانب الشبلي الّذي مرّ ذكره في الفقرة السابقة، وهو يقول:

.../ أنا الّذي قَتلتُك/ أنا الّذي قتلتُك (عبدالصبور، لا تا: ١٧)

هذا الحدث يزيد فضول المشاهد لمعرفة القصّة، ويثير في نفسه حُبَّ الاستطلاع على مصير الشخصية. وهو ما يطلق عليه عنوان "التشويق". أنّ المشاهد يتحير ما هو مراد الشبلي مِن القتل وهو مِن المتصوفّة ومن أصدقاء الحلاّج، فكيف يمكن أن يقتله؟ ولذا يشتاق أن يكشف عن هذا اللُغز الصوفيّ.

- الانطلاق:

نقطة الانطلاق وتُدعى أيضاً نقطة الهجوم أو نقطة إشعال الفتيل أو نقطة الاصطدام الأولى؛ فهذه النقطة تعدّ الحدّ الفاصل بين السكون والحركة، ومنها تبدأ الحبكة المسرحية بالاندفاع نحو الأمام. (الجبوري، ٢٠١٣: ٨٠) تكون نقطة الانطلاق" لأحداث تتصادم وتعتبر البداية الحقيقية للمسرحية بعد المقدّمة الدرامية. وهذا ما يشابه نمط الحبكة المتوسّعة في بعض خصائصها؛ لأنَّ نقطة الانطلاق في هذا النمط تتأخّر نسبياً؛ وعادة ما تكون نقطة الاصطدام الأولى فيها قوية ومتوتّرة ما يؤدّي إلى نشوء وضعية أساسية مختلفة التوازن بشكل كبير؛ يتطلّب إعادة توازنها فعالية ونشاطاً كبيرين في كلّ خطوط الحركة؛ الأمر الذي يتيح ظهور أزمات تصعيد عديدة، وأزمات تعقيد كثيرة. (الجبوري، ٢٠١٣: ١٥٤) فَنقطة الانطلاق تتمثّل هنا في الصراع الأخويّ بين الحلّاج والشبلي حول انقباض الصوفيّ على ذاته أو انبساطه على مشاكل الكون من حوله، وهما شيخان في أواخر العمر وكلّ منها ارتدى خرقة الصوفية:

الشبلي: ... يا حلّاج، اسمع قولي./ لسنا من أهل الدنيا، حتّى تلهينا الدنيا/ الدُّنيا أسرعنا للّه الخطو العجلان، فلما أضنانا الشّوق/ الظمآن/ طرنا بِجناحَينِ/ وَلَمسنا أحدابَ النُّورِ/ .../ لا، بل حدقت إلى الشمس/ وطريقتنا أن ننظر للنور الباطن/ ولذا، فأنا أرخي أجفاني في قلبي/ وأحدق فيه، فأسعد/ إنّي أخشى أن أهبط للناس/ قد أبسط أجفاني فوق الدنيا/ فأرى، يسراها، أتمنّى النعمى واليسرى/ وأرى عسراها، أتوقّى العسرى/ ويموت النور بقلبي (عبدالصبور، لا تا: ١٨-٢١)

www.SID.ir

Archive of SID

فالشبلي زاهدٌ، وَجَّهَ بصره إلى قلبه حيث الداخل المليء بنور الله وأمّا الحلّاج فهو إنسان يشعر بالمسؤولية اتّجاه ما يحدث في المجتمع، فهو بقدر محبتّه للتّوحُّد مع الله، يسعى أيضاً لكي يتوحّد مع مجتمعه (سعاد، ٢٠١٠: ١١٨).

الحلّاج: هَبنا جانبنا الدّنيا/ ما نصنع عندئذ بالشرّ؟/ الشبلي: الشرّ/ ماذا تعني بالشرّ؟ (عبدالصبور، لا تا: ٢١-٢٢)

يتمتّع حلّاج بحسٍّ صوفيٍّ نافذٍ كإنسانٍ مُصلحٍ، فَيقدّم تفسيراتٍ لِأمراضِ المُجتَمعِ حَولَهُ، مُتصدّياً لِانحرافاتِه، والّذي يبرّر دَعوة الثائر «الحلّاج» أنّه ذاقَ مَرارةَ الفَقرِ كآلافِ مَن يولّدونَ فَوَحَّد بَينَ الفَقرِ والشَّرِّ مِن جِهةٍ، وَالفقرِ وَالجوعِ مِن جهةٍ أُخرى. وبهذه التفسيرات تندفعُ الحبكةُ نحو الأمام ويستمرّ الصراع:

الحلّاج: فقر الفقراء/ جوع الجوعى، في أعينهم تتوهّج الألفاظ/ لا أوقن معناها (عبدالصبور، لا تا: ١٨-٢٢)

يرى الحلّاج أنّ الشرّ قد استولى في ملكوت الله، وهو لا يستطيع أن يغضّ النظر عن ذلك؛ لأنّه يرى نفسه ملتزماً بقضايا عصره:

يا شبلي/ الشرّ استولى في ملكوت الله/ حدّثني ... كيف أغضّ العين عن الدنيا/ ألا أن يظلم قلبي؟/ الشبلي: مهلاً... مهلاً/ بل أنت الآن على حافّة أن يظلم قلبك/ الحلّاج: لا، بل إنّي أتنوّر من رأسي حتّى قدمي (عبدالصبور، لا تا: ٢٣)

الصّراع بين الشبلي والحلّاج من النوع الصّراع الدّاخلي الّذي يتجلّى مِن خلال صِراع بين عاطفتَينِ وصراع بين فكرةٍ وفكرةٍ ما. (جبار، ٢٠١٥: ٩) وهنا الصّراع بين فِكرتين لعارفينِ كبيرَينِ اللَّذَينِ يريانِ الدّنيا مِن مِنظَارَينِ مُختَلفينِ، والاختلاف نَشَأَ مِن طريقةِ مُواجهتهما الدّنيا وأبناءها. لعلّ شخصية الشّبلي الّذي يضنّ بِنورِه وَعِلمِه، وَيطلبُ مِن الحلّاج ألّا ينظر إلى الخارج ويكتفي بالباطِن، فهو يمثّل شخصية المُمثّل المُنعَزِل أصدَقَ تَمثيلٍ، فَهو لَا يصادِق أحداً وَيكتَفي بالحلّاج. (رحومة، ١٩٩٠: ١٩) والحلّاج مِثالٌ لِلمُثقّف الّذي عَرفَ وَلَم يستَطِع أن ينعَزِلَ عَن المُجتَمع وَحَاوَل أن يوَظِّفَ المَعرفةَ في القَضاءِ على الظّلم والفقر والقهر وتحقيق الحرية والعدل لمجتمعه، ولم تنعزِل هذه الشّخصيةُ عن المتلقّي رغم افكارها العميقة في اختيارات الطريق إلى الصّلاح والثورة. (رحومة، ١٩٩٠: ٢٠)

www.SID.ir

Archive of SID

- الاكتشاف:

أمّا "الاكتشاف" فهو اكتشاف معلوماتٍ جديدة تُساعد على تطوير الحدث مثلما نَرى في المشهد الذي يدخل فيه "إبراهيم بن فاتك"[1] وهو أحد خلصاء الحلّاج ليخبره بأنّ الولاة يظنّون به السوء؛ لأنّ الحلّاج أرسل بعض الرسائل إلى أفراد من الأمّة ليحرّض الناس عليهم:

إبراهيم: ما أصبحنا في خير بعد الآن/ قد كنت أزور اليوم القاضي ابن سريج/ نبّأني أنّ ولاة الأمر يظنّون بك السوء.../ الحلّاج: بي يا إبراهيم؟../ إبراهيم: ... ويقولون:/ هذا رجل يلغو في أمر الحكام/ ويؤلّب أحقاد العامّه/ .../ زعموا أن قد أرسلت رسائل سرّية/ لأبي بكر الماذرائي، والطولوني، ولحمد القنائي/ وسواهم ممن يطمح للسلطه. (عبدالصبور، لا تا: ٢٧-٢٨)

ولكنّ الحلّاج يُصرّ على أن يستمرّ في دعوته لوجوه الأمّة بالالتزام بالأسلوب السليم في الحكم إن تَوَلّوا الأمر يوماً، كما يدعو العامّة أن يطالبوا بحقوقهم عند أولي الأمر. هذا الاصرار واللجاج في الامر رغم وجود المخالفين يجعل التوتر مستمراً ويقوّي الصراع وبالصراع تستحكم الحبكة ومِن المؤكّد أنّه لا تُوجَد حبكةٌ بدون صراع: (زلط، ١٩٩٩: ١٥٩)

الحلّاج: هُم بعض وجوه الأمّة/ وهُمُو أيضاً خلصائي، أحبّائي/ وَعَدُوني إن ملكوا الأمر/ أن تحلو سيرتهم ويعفوا عن سقط الفعل/ أن يعطوا الناس حقوق النّاس على الحُكّام/ فنجاوبهم بِحقوق الحُكام على النّاس (عبدالصبور، لا تا: ٢٩)

- التعقيد:

التعقيد[2] يظهر في قسم الوسط للمسرحية وهو «اصطدام البطل بشيء معارض يدفعه إلى التصارع معه. وعلى هذا فإنّ التعقيد هو نتاج العامل الذي يتدخّل في سير الحدث لتغيير مجراه» (حمّادة، ١٩٩٧: ٢١). والتعقيد في حدّ ذاته يؤدّي إلى الترقّب وحبّ الاستطلاع فمثلاً عندما يحاول الشبلي وإبراهيم بن فاتك أن يمنعا الحلّاج مِن مواجهة السلطة؛ من يشاهد المسرحية فسيظلّ مترقّباً هل يقبل الحلّاج نصيحة صديقيه أم يرفضها؟

إبراهيم: مولاي!/ أخشى أن يدركك الكيد الظالم/ ماذا تنوي..؟/ الحلّاج: ما يرضاه الرّحمنُ لمخلوق في صورته، ذي/ روح مُتّصف بِصفاته (عبدالصبور، لا تا: ٣٠-٣١)

---

١. لا تتجاوز شخصيته في هذه المسرحية أن تكون شخصية التابع والتلميذ المخلص لأستاذه ينقل له الرسالة ويحاول أن يثنيه عن مواجهة القوى الحاكمة وينصحه بالهجرة إلى خراسان.

2. Complex

www.SID.ir

Archive of SID

ينصحه إبراهيم بن فاتك بالهجرة إلى خراسان حتّى تزول عنه الفتن:

إبراهيم: هل يقصد مولاي خراسان./ ويظلّ بها حتّى يهدأ عنه السعي المحموم؟/ .../ الشبلي: هذا حقٌّ/ لا أنصح بخراسان/ قل لي يا حلّاج/ هل ما اشتقت إلى الحجّ؟ (عبدالصبور، لا تا: ٣١-٣٤)

ولكنّ الحلّاج لا يخشى مِن الحكّام ويرى أصحابه أكثر مِن أن يُحصَوا:

الحلّاج: أصحابي أكثر مِن أن تحصيهم يا إبراهيم/ أصحابي آيات القران وأحرفه/ كلمات المحزون المهجور على جبل الزيتون/ أحياء الأموات، الشهداء الموعودون/ فرسان الخيل البلق ذوو الأثواب الخضراء/ آلاف المظلومينَ المنكسرين (عبدالصبور، لا تا: ٣٢)

هذه الكلمات الأخيرة الّتي أدّاها حلّاج مشحونة بالفكرة الجليلة وليست الجدل الفكري المحض، بل وكأنّها ذروة أفكار الحلاج الثورية، تبدو أنّها استنفدت كلَّ طاقاته ومبررات وجوده وبشأنها أن تُوجّه خطوط الحركة بقوّة وسرعة إلى الذروة.

- الأزمة:

الأزمة هي تُمثَّلُ في الوسط و«لحظة التوتّر الّتي تسبّبها القوى المتعارضة، وتؤدّي إلى ترقّب الحدث الدرامي» (حمّادة، نفس المرجع، ٢١) وهذه المسرحية تتألّف من عدّة أزمات. يرى النقّاد أنَّ للتعقيد مكوّناتٍ فهي: أزمة التصعيد، وأزمة التعقيد، وأزمة الذروة، فأزمة التصعيد ناتجة عن تقاطع القوى المتضادة، وأزمة التعقيد تسهم في خلقها التقاطعُ بين الأهداف وزرع العقبات، وأزمة الذروة تختصّ بالدوافع الكامنة. (الجبوري، ٢٠١٣: ٨٥)

نرى "أزمة" في اللحظة التي يدفع الشرطيّ فيها بالحلّاج لأن يفشي سرّ الصحبة بينه وبين الله، ويُبدي ما تعتبره العامّة كفراً وزندقة. فهذه الأزمة نتيجة لتقاطع القوتَينِ المتعارضتَينِ هما الحلّاج كمصلح اجتماعيّ والشرطيّ كضابطٍ حكوميّ وتُخلق من هذا الصراع مزيدٌ من التصعيد، لأنّ عقائد الحلّاج هي سلاحه النافذ لمحاربة الحكومة والهجوم على هذا السلاح يولِّد الأزمةَ الّتي تسبِّب تصعيد الحدَث، فتمكن تسمية هذه الأزمة بأزمة التّصعيد:

شرطيّ: ولكن شيخنا الطيب، هل ربّي له عينان/ لكي ينظر في المرآة./ الحلّاج: ولكن ولدي الطيّب، هل قَفلَ على قلبك/ حتّى ينطق القرآن/ ﴿**أَمْ عَلَى**

www.SID.ir

Archive of SID

﴿قُلُوبٍ أَقْفَالُهَا﴾[١]/ شُرطيّ آخر: أجدت الردّ، كيف إذن تظنّ الله/ بلا نعت ولا تشبيه؟/ الحلّاج: أظنّ الله، كيف، ونوره المِصباح/ وظنّي كوّة المشكاه/ وكوني بضعة منِه تعود إليه (عبدالصبور، لا تا: ٤٧)

ونرى أزمة أخرى وهي لحظة يتهكّم فيها الشبلي على الحلّاج حيث يخبره بأنّ ثوبه الصوفيّ قد أحرمه عن الناس. هذاالإخبار من النقاط الساخنة وتعتبر "أزمة التعقيد". والأثر البارز هنا للتقاطع بين أهداف الشخصين مِن صنفٍ واحدٍ وكلّ منهما يرى هدفه من منظاره، فيرى الحلاج لنفسه هدفاً اجتماعياً ولكن ينكر الشبلي هذه المهمّة للمتصوّفة. وهذا التضادّ يهيمن في هذه الأزمة متسبّباً في خلق مزيدٍ من التعقيد:

الشبلي: خفّف من غلوائك يا شيخ/ فلقد أحرمت بثوب الصوفيّ عن الناس (عبدالصبور، لا تا: ٣٥)

- الذروة:

الذروة أيضاً يتمثّل في قسم الوسط وهي الوصول بالأفكار، والأحداث، والكلمات، والأزمات من خلال الشكل والّتي تحتاج إلى تفجير» (حمّادة، ١٩٧١: ١٦٦).

وفي "مأساة الحلّاج" نرى الحلّاج في نهاية المنظر الثاني من الجزء الأول يختتم صراعه مع الشبلي حيث يرفض أن يكون وجوده في الدنيا أن ينعزل عنها؛ لأنّ هذا معناه أنّ وجوده لم يكن وراءه هدف أو ضرورة، فلا بُدّ إذن مِن العودة إلى الدنيا لِنشر نور الله، وللأمر بالمعروف والنهي عن المُنكر.

لذلك يُقرّر خلع الخرقة مستعدّاً للخوض في معركة رهيبة بينه وبين السلطة، كذلك تشاهد في هذا المشهد "ذورة":

الحلّاج: ... فأنا أجفوها، أخلعها، يا شيخ/ يا ربّ اشهد/ هذا ثوبك/ وشعار عبوديتنا لك/ وأنا أجفوه، أخلعه في مرضاتك/ يا ربٍّ اشهد/ يا ربٍّ اشهد/ [يخلع الخرقة] (عبدالصبور، لا تا: ٣٦)

بِما أنَّ المسرحية تقوم في أساسها على الصراع (إسماعيل، ١٩٧٨: ٢٦٣)، فيعدّ هذا المشهد مِن أقوى المشاهد في المسرحيّة. فَبخلع الحلاج لخرقة الصوفية، تبدأ مرحلة جديدة في حياته،

١. سورة مُحمّد/٢٤.

www.SID.ir

Archive of SID

وبالتالي في الخطّ الدرامي المتوتّر هذا الخط الدرامي الّذي نجح عبدالصبور في المحافظة على توتّره مِن خلال إدخال عنصر المُفاجأة. فَليس مِن طبع الصّوفي نزع خرقته والخروج إلى النّاس ومعارضة الجماعة الصّوفية والحديث إلى الناس وبالأحرى إفشاء السّرّ.

وقد اختَتَم به الحلّاج صراعه الأخويّ مع الشبلي، وانتهى بأن اتّخذ الحلّاج ذلك الموقف الإيجابيّ مِن قضايا النّاس، والّذي ينمّ عن إيمانه القويّ بدور الناس في الحياة. وعند هذه النقطة يبدو أنّ حركة الفكرة قد استنفدت كلّ طاقتها، وأنّ جميع خطوط الحركة تميل الى التوقف، بعد أن وضحت النهاية وما يعقب ذلك يعد فائضاً ولا يخدم حركة الحبكة؛ ولكنّه حينما يستغرقُ في أزمات ثانوية والأحداث التابعة كجفاء السِّجّين وتعذيب الحارس ومُؤامرة الوزير ومَسخ القاضي الطَّمُوح المتخاذل قِبالَ الحقّ الضّائع وأخيراً إثارةِ الناسِ المُغفَلينَ طالبينَ قتلَ الحلّاج، يوسّع حركة دائرة الحبكة.

و"ذورة" أخرى في المشهد الّذي يبوح الحلّاج عمّا بينه وبين الله تعالى بعد أن يستدرجه عيون الحاكم ويدفعوه لأن يفشي سرّ الصحبة:

> الحلّاج: رعاك الله يا ولدي، لماذا تستثير شجاي/ وتجعلني أبوح بسرّ ما أعطى/ ألا تعلم أن العشق سرّ بين محبوبين/ هو النجوى الّتي إن أعلنت سقطت مروءتنا/ لأنّا حينما جادلنا المحبوب بالوصل تنعّمنا/ دخلنا الستر، أطعمنا وأشربنا/ وراقصنا وأرقصنا، وغُنّينا وغَنّينا/ وكوشفنا، وكاشفنا، وعوهدنا وعاهدنا/ فلمّا أقبل الصبح تفرّقنا/ تعاهدنا، بأن أكتم حتّى أنطوي في القبر (عبدالصبور، لا تا: ٤٨)

ممّا استعاره صلاح عبدالصبور مِن التراجيديا اليونانيّة في هذه المسرحيّة هو فكرة "السقطة التراجيديّة"، و«سقطة الحلّاج هي مشهد البوح بِعلاقته الحميمة بالله، وباعِثه هو الزهو بِما نالَ، وهو حينَ ارتكبَ هذه السقطة أباحَ للنّاس دَمه، بل وأباحَ لله دمه إذ أفشى سرّ الصحبة، فَسقَطَت مروءته أمام النّاس» (عبدالصبّور، ١٩٩٨: ٢١٧-٢١٨).

- الحدَث الهابط:

"الحدث الهابط" مِن الأجزاء الأخيرة لقسم الوسط في الحبكة و«هو نِصف المسرحية الثاني الذي يتأكّد فيه سوء حظّ البطل أو نجاحه» (حمّادة، ١٩٩٧: ٢٢). وهو في مأساة الحلّاج يتمثّل في سوء حظّ الحلّاج حيث تمّ إلقاء القبض عليه بعد أن سنحت الفرصة المناسبة للسلطة وزجّت به في السجن:

www.SID.ir

Archive of SID

الشرطيّ: يا أهل الإسلام.. هذا شيخ زنديق./ شرطيّ ثانٍ: فلنأخذ للسجن./ شرطيّ ثالث: هيّا .. يا كافر (عبدالصبور، لا تا: ٤٩)

وهكذا كان زهوه وتفاخره بما بينه وبين الله مِن علاقة حميمة هو سبب سقطته التراجيديّة، كما كانَ ذريعة للشرطة والسلطة الحاكمة في إلقاء القبض عليه، وتبرئة نفسها مِن دمه. ومن هذه المرحلة تبدأ حركة الحلّاج نحو الموت ويودع مع مسجونَين يبدآن بالتهكُّم عليه ويعتبرانه في البداية مجنوناً:

السَّجين الأول: [هامساً لرفيقه] هذا رجل مأفونٌ/ يتوّهم أنّا جئنا في مأدبة أو حفل (عبدالصبور، لا تا: ٥٧)

كما نرى للسجن أيضاً اثرٌ في الحِوار، فتَرى وتَسمع بتأثير لغة المكانِ في الشخوص الّتي تَتحاوَرُ وما يدور بين السجينين مِن مشادة وتَطاحُن وصراع:

السَّجين الأوّل: صَه/ لَا تَهزِز في هذا أو أهشِمَ رَأسَك/ السِّجّين الثّاني: رَأسِي ..؟ مَن أنتَ لِتَهشِمَ رَأسي؟/ السّجين الأوّل: لَا تَعرفُني حَتّى الآنَ/ هه.. خُذ كي تَعرِفَني/ يعاجِلُه بِضربَةٍ، فَيمسك الثّاني بِقَدمِهِ وَيلويها بَينَ يديهِ (عبدالصبور، لا تا: ٦٠-٦١)

كما نسمع أنّ الكلمات المستخدمة لها دلالاتها على السّجن، فالمكان حين يترك صبغته فوق الحوار يضفِي إقناعاً فَنّياً وحركةً وَسرعةً على الحوارِ. (رحومة، ١٩٩٠: ٥٩)

وحارس السجن أيضاً يشبعه ضرباً، والحلّاج هادئ مبتسم، ولا يشعر بهذا الضرب والتعذيب حيث انفصلت روحه عن جسده وهو يعيش بروحه، فقط، وبدون الجسد الميّت الذي انفصلَ عنه، فيزداد الحارس بسبب هدوءه غضباً:

الحارس: لمَ لا تصرخ؟/ الحلّاج: هل يصرخ يا ولدي جسد ميت؟/ .../ الحارس: قلت اصرخ.. أنت تعذّبني بهدوئك (عبدالصبور، لا تا: ٦٦-٦٧)

يعجز الحارس مِن هدوء الحلاج وسكوته بحيث كأنّه يتحوّل ويقول:

يا شيخ/ قل لي من أنت../ أنت الشيطان؟/ بل أنت ملاكٌ.. جبريل/ بل أنت وليّ من أهل الله/ من أنت؟!../ مَن أنت؟!../ أياً كنتَ اغفِر لِي.. اغفِر لي.. (عبدالصبور، لا تا: ٦٨)

إنّ التَّحوُّل النفسيّ الّذي مَرَّ به الحارسِ يبدو مَنطقياً؛ لِأنَّ الحِوارَ المُشع بالدِّلالاتِ والحركةِ النفسيةِ والصّراعِ، مهدٌ لكلِّ ذلكَ. كما أنّ الاعتمادَ على الحِوار في نَقل أدَقِّ المَعاني مَرهونٌ دائماً بالقُدرةِ على التَّعامُل مَع الكلماتِ. (سعاد، ٢٠١٠: ١٤١)

www.SID.ir

Archive of SID

وَأخيراً المحاكمة الوهمية الّتي تُقام من أجله، ويحاكِم ثلاثةُ قضاة بغداد فيها الحلّاج. المحاكمة التي صُدر الحكم فيها قبل أن تنعقد.

- الحلّ:

الحلّ هو يتمثّل في النهاية أو نهاية الأحداث ووقوع الفجيعة إذا كانت المسرحية من النوع المأسويّ، أو نهاية سعيدة إذا كانت المسرحية ملهوية. وإذا نظرنا إلى "الحلّ" في مأساة الحلّاج نجده متمثّلاً في الحيلة الذكية الّتي لعبها الحاكم ووزيره بتنازلهما عن حقّ السلطان عند الحلّاج، ولكن كيف يمكن التنازل عن حقّ الله وهكذا تُكمل السلطة لعبتها الّتي نَسجتها منذ البداية فَنرى كيف تخضع السلطة الحاكمة وأعوانها القوانين والشرائع لمصلحتها:

أبوعمر[١]: [وهو ينظر في الخطاب]/ مولاي وزير القصر/ لطفاً منه وكرامه/ ينبينا في مكتوبه/ [يقرأ]/ أنّ الدولة قد سامحت الحلّاج/ فيما نسب إليه، تثبّت منه الشيطان/ من تحريض العامّة والغوغاء على الإفساد/ .../ لكن وزير القصر يضيف:/ «هبنا أغفلنا حق السلطان..»/ ما نصنع في حقّ الله؟/ فلقد أنبئنا أنّ الحلّاج/ يروي أنّ الله يحلّ به، أو ماشاء له الشيطان/ من أوهام وضلالات/ ولهذا أرجو لو يسأل في دعواه الزنديقية/ فالوالي قد يعفو عمّن يجرم في حقّه/ لكن لايعفو عمّن يجرم في حقّ الله (عبدالصبور، لا تا، ١١٤-١١٥)

وتُحكم خيوط المؤامرة بأن يحضر القصر جماعة مِن الفقراء ليشهدوا زوراً ضد الحلّاج لإثبات التهمة عليه، وهم يدخلون قاعة المحكمة، ويهتفون بِموت الحلّاج وبهذا تمّت المأساة:

أبوعمر: يلتفت أبوعمر إلى جمع الفقراء]

ما رأيكمو يا أهل الإسلام/ فيمن يتحدّث أنّ الله تجلّى له/ أم أنّ الله يحلّ بجسده؟/ مجموعة الفقراء: كافر.. كافر/ أبو عمر: بم تجزونه؟/ المجموعة: يقتل، يقتل (عبدالصبور، لا تا: ١٢١)

وهكذا تَعاونَ الجميع على قتل الحلّاج يُعدَم ويُحرق بدنه بعد أن يُصلب وتُقطع أطرافه، وهو حيّ أمام الناس. ويمكننا أن نقول بأن كلّ هذه الشخصيات مِن الفقراء الحمقى والمسجونَينِ الغبيينِ يمثّلون الشخصيات المرفوضة ـ وإن هم غير شريرين ـ «هذا النوع مِن

١. أبوعمر الحمادي هو من قضاة المالكية المعروفين بتقرّبهم من الخلفاء والأمراء وهو صورة لرجل القانون الذي يبيع نفسه للسلطة وينفذ ما تطلبه منه.

www.SID.ir

Archive of SID

الشخصيات فهو يذكي الصراع، ويقوي دائرة الحبكة، ويحرّك مسيرة الحدث» (وادي، ١٤١٧: ٢١). ففي المسرحية نواجه بعض المواقف الّتي تثير الضحك المرير بالنسبة إلى هؤلاء الشخصيات الّذين عاشوا معاصرينَ للحلّاج كآحاد شعبه، كما في الموقف الدائر بين الفلّاح وصاحبه التاجر والواعظ:

التاجر: هيا نَذهَب/ فَلقد خلّفتُ ابني في دكاني/ وَهو ضعيف العقل/ إن جاءت جاريةٌ حَسناء/ أعطاها ما قيمته خمس قطع/ بثلاث أو أربَع/ الفلّاح: وأنا قَد بِعتُ الحِنطَةَ في سوق اليوم/ وَأريد العودة لعيالي في ظاهر بغداد اليوم/ بِالمالِ سَليماً قَبل اللّيل/ لَو أبطَأتُ لَقادَتني رِجلايَ/ لِلخمارة حيثُ أُذيبُ نُقودي/ في كأسٍ أو أدفنها في تكة سروالٍ (عبدالصبور، لا تا: ٤٣)

هذه صورة غير مباشرة للمجتمع الّذي ضَحّى الحلاجُ مِن أجل إصلاحه. وهذا الضحكَ يؤكد الصراع وله بالغ الدلالة. «تُؤكدُ هذه المواقف المُضحِكةُ عُنصرَ المُفارَقة بين اهتمام العامّة واهتمام الحلّاج وما يريده العامّة وما يريده الحلّاج، وهي أخيراً تُبرز تصرّفات الّذين تركوا الحلّاج يمضي الى حتفهِ» (رحومة، ٢٠١٠: ٤٤).

وهذه نهاية المطاف وكما لاحظنا أنَّ الصراع بين الحلّاج والآخرين ظلّ يشُدُّ انتباهَ المشاهِدينَ طِوالَ المسرحية مُترقّبينَ النتيجة النهائية وكيفية حلّه وهذا مِن خصائص المسرحيات بأنّ «بداية الصراع هي بداية الحبكة ونهايته نهايتها» (نورة، ٢٠١٥: ١٠).

مأساة الحلّاج تدلّ على غربة البطل في المجتمع الّذي تَسود عليها فكرة الانتفاع المادّي والاستثمار البشري. هي حكاية البطل الإيجابي الّذي يقاوم ويناضل حتّى الموت ويؤثر الحقيقة على حياته فيُصلب نهائياً نتيجة صراعه الباطل. وإذا ليس ثمة قاسم مشترك ووسيط بين ذهنية البطل والعالَم الّذي تَسود عليه قِيمُ السُّوق، فجسارةُ البطل أيضاً تُحكمُ عَليها بالهزيمةِ وَالانكسارِ. (زرافا، ١٣٨٦: ١٧٣) وفي الصراع بين البطل والمجتمع يفوز المجتمعُ دوماً ويتأسفّ لمثل هذا البطل الخير الذّي يقوم صراعه على الحوار الفكري البنّاء ولكنّه هناك أشخاص فاسدون أو طبقات مُخادعة يقفون ضدّ تحقيق الخير والحقّ والحُبّ؛ لأنّ فوز البطل الخير يستلزم عزلَ الطبقة الاجتماعية الشريرة عن وظيفتها التاريخية والاقتصادية.

www.SID.ir

Archive of SID

النتائج

لو نظرنا في نهج الشاعر في بناء حبكة المسرحية لوجدناه ينفذها بدقّة ودربة. ولانغالي أن نقول إنّه صاغ أوّل مسرحيات شعرية متكاملة شملت عناصر المسرح المتعارف عليها. ونجد أجزاء الحبكة في هذه المسرحية بارزة ومتكاملة إذ تتمثّل "التقديمة الدرامية" في محادثة درامية بين أفراد المجموعة الأولى من الواعظ، والتاجر، والفلّاح، وأيضاً بينهم وبين أفراد مجموعات أخرى. كما نرى "الحدث الصاعد" متمثّلاً في دخول "الشبلي" في دائرة المسرحية، وادّعاؤه بأنّه قد قتل الحلّاج، يثير في نفس المشاهد حبّ الاستطلاع حول مصير الشخصية، وهذا هو "التشويق". وتظهر نقطة الانطلاق في الصراع الأخويّ بين الحلّاج والشبلي حول ترك الصوفيّ الدنيا أو نزوله للعامّة. ونرى "الاكتشاف" في المشهد الذي يدخل فيه "إبراهيم بن فاتك" ويخبر الحلّاج بأن الحكام يظنّون به السوء. ويتمثّل "التعقيد" حينما يحاول الشبلي وإبراهيم بن فاتك أن يمنعا الحلّاج من مواجهة السلطة حيث يظلّ المشاهدون مترقّبين هل يقبل الحلّاج النصحية أم يرفضها.

و"الأزمة" هي لحظة تهكّم الشبلي على الحلّاج حيث يخبره بأنّ ثوبه الصوفيّ قد حرمه عن الناس، وبالتالي هو يخلع الخرفة مستعدّاً للخوض في معركة رهيبة بينه وبين السلطة، وتعتبر هذه هي "الذورة". ويتمثّل "الحدث الهابط" في إلقاء القبض عليه حيث يصبح مسجوناً بعد ذلك وتقام له محاكمة ملفّقة. وإذا نظرنا إلى الحلّ في هذه المسرحية نجده في الحيلة الذكية الّتي استغلّها الحاكم ووزيره بتراجعهما عن حقّ السلطان في شأن الحلّاج وكيف يمكن التنازل عن حقّ الله، فشراء الشهود، فالقتل.

فتراجيدياه قسمان لاثالث لهما وبذلك خالف ما تعارف عليه كتّاب المسرح اليونانيّ القديم وكذلك كتّاب المسرح الكلاسيكيّ بل الرومانسيّ. وإنّ ذلك يرجع إلى طبيعة الموضوع، فالرجل الملتزم الّذي يثور على السلطة لا تمرّ حياته بأكثر من مرحلتين، الأولى إعلان مساوئ السلطة وثورته عليها والثانية قضاء السلطة عليها.

وكذلك خالف المسرحَ اليونانيّ القديم في مسألة التسلسل المنطقيّ الّذي من المفروض أن يكون للمسرحية بداية ووسط ونهاية على الترتيب إذ نجده قد بدأ مسرحيته مباشرة بالنهاية، وهي مشهد صلب الحلّاج.

فهو قد استخدم أسلوباً حديثاً في عرض موضوعه، وهو العودة إلى الوراء (الفلاش باك)؛ وقد كان ناجحاً في هذا الاستخدام. وقد أثار شعور المشاهدين بالمأساة واستحوذ به

www.SID.ir

Archive of SID

على انتباههم منذ البداية. والحصيلة في هذا المجال تدلّ على أنّ عبدالصبور قد دخل باب المسرح الشعريّ بخطى واثقة.

وأمّا ما يسهم في الكشف عن الشخصيات ورسم أبعادِها، وتحديد وظائفها داخل المسرحية فهو الحوار، كما أنّ الحوار يصعد الحدث الدرامي ويصل به إلى الذّروة، وينجح في ربط أجزاء العمل المسرحي داخل بناءٍ متماسك.

وبالنسبة إلى نوعية الحبكةَ في هذه المسرحيةِ فهي مِن بعض الجوانب تُعتَبرُ حبكةٌ أُحادية مِن حيث اشتماله على حركةِ فكرةٍ واحدةٍ بُنيت على مبدأ الصّراع بَين القِيم الاخلاقية والقوانين الوضعية بِيد الحُكّام الجائرين لاستثمار النّاس. ومنِ جانبٍ آخر تُشابِهُ الحبكاتِ المتوسّعة لإطالة الوضعية الاستهلالية وتأخّر نقطة الانطلاق وتعدّد الأزمات. كما يمكن القول بأنّه استطاعت حركةُ الحبكة التركيزَ على شخصيةٍ محورية واحدةٍ هي شخصية «حلّاج» وقد عزّز من تأثير حركتها، وجودُ حركات مضادّة لها تمثّلت بحركة شخصيات كشبلي وحرّاس السلطان والسّجّان والحاكم والعامّة المنخدعين. ومع كثرة الاحداث والازمات الّتي تَضمّنتها حركةُ الحبكة غير أنّها وقعت في زمن محدود.

www.SID.ir

Archive of SID

المصادر والمراجع

القرآن الكريم

١. أرسطو (١٩٦٧م). *فنّ الشعر*. ترجمة: شكري عياد، القاهرة: دار الكاتب العربيّ للطباعة والنشر.

٢. إسماعيل، عزالدين (١٩٧٨م). *الأدب وفنونه*. ط ٧، القاهرة: دار الفكر العربي.

٣. ابن منظور، محمّد بن مكرم (لا تا). *لسان العرب*. تحقيق: عبدالله علي الكبير؛ ومحمّد أحمد حسب الله؛ وهاشم محمّد الشاذلي، القاهرة: دار المعارف.

٤. بلبل، فرحان (٢٠٠٣م). *النص المسرحي: الكلمة والفعل (دراسة)*. دمشق: اتحاد الكتاب العرب.

٥. جبار، نورة (٢٠١٥م). *آليات الصراع الدرامي في النصّ المسرحي الجزائري*. الجزائر، كلية الآداب والفنون، جامعة وهران، بحث مُقدَّم لِنيل شهادة ماجستر.

٦. الجبوري، مجيد حميد (٢٠١٣م). *البنية الداخلية للمسرحية، دراسات في الحبكة المسرحية عربياً وعالمياً*. بيروت: منشورات ضفاف.

٧. حمادة، إبراهيم (١٩٧١م). *معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية*. القاهرة: دار الشعب.

٨. ـــــــــــــــــ (١٩٩٧م). *طبيعة الدراما*. القاهرة: دار المعارف.

٩. ديتيش ديفيد (١٩٦٧م). *مناهج النقد الأدبيّ بين النظريّة والتطبيق*. ترجمة: محمّد يوسف نجم، بيروت: دار صادر.

١٠. رحومة، محمد محمود (١٩٩٠م). *مسرح صلاح عبدالصّبور (دراسة فنّية)*. بغداد: دار الشؤون الثّقافية العامّة.

١١. زرافا، ميشل (١٣٨٦ش). *جامعه‌شناسي ادبيات داستاني (رمان وواقعيت اجتماعي)*. ترجمة: نسرين پرويني، طهران: سخن.

١٢. زلط، احمد (١٩٩٩م). *مدخل إلى علوم المسرح*. القاهرة: دار الفضاء للطباعة والنشر.

١٣. الساعي البغدادي، علي بن أنجب (١٩٩٧م). أخبار الحلّاج. التحقيق والتعليق: موفق فوزي الجبر، ط ٢، دمشق: دار الطليعة الجديدة.

www.SID.ir

Archive of SID

١٤. سعاد، بوطيبة (٢٠١٠م). *البناء الدرامي في لمسرحية الشعرية العربية، مأساة الحلاج أنموذجاً*. الجزائر، كلية الآداب والفنون، جامعة وهران، بحث مُقدَّم لِنيل شهادة ماجستر.

١٥. سرور، طه عبدالباقي (٢٠١٢م). *الحسين بن منصور الحلّاج شهيد التصوّف الإسلامي*. القاهرة: مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة.

١٦. شميسا، سيروس (١٣٩٤ش). *انواع ادبي*. ط ٤. طهران: نشر ميترا.

١٧. صالح بك، مجيد (٢٠٠٠م). *تاريخ المسرح عبر العصور*. القاهرة: الدار الثقافية للنشر.

١٨. عبدالصبور، صلاح (١٩٧٢م). *أعمال صلاح عبدالصبور الكاملة*. بيروت: دار العودة.

١٩. عبدالصبور، صلاح (١٩٩٨م). *حياتي في الشعر*. بيروت: دار العودة.

٢٠. عبدالصبور، صلاح (لا تا). *مأساة الحلّاج*. القاهرة: الهيئة المصريّة العامّة للكتاب.

٢١. قطب، سيد (١٤١٠هـ). *النقد الأدبي أصوله ومناهجه*. ط ٦، القاهرة: دار الشروق.

٢٢. محبك، أحمد زياد (١٩٨٩م). *المسرحية التاريخية في المسرح العربي المعاصر*. دار طلاس للدراسات والنشر.

٢٣. ميليت، فرد. ب.؛ بنتلي، جيرالدس (١٩٦٦م). *فنّ المسرحية*. ترجمة: صدقي حطاب، بيروت: دارالثقافة.

٢٤. النادي، عادل (١٩٩٧م). *الفنون الدرامية*. القاهرة: دار المعارف.

٢٥. هوايتنج، فرانك. م. (١٩٧٠م). *المدخل إلى الفنون المسرحية*. ترجمة: دريني خشبة، القاهرة: دار المعرفة.

٢٦. وادي، طه (١٤١٧هـ). *الرواية السياسية*. القاهرة: دار النشر للجامعات المصرية.

www.SID.ir