الحبكة الدرامية في المسرحية الليبية

(بحث في البناء الفني)

د . علي عياد محمد

أستاذ الأدب العربي المشارك

جامعة بنغازي

كلية الآداب والعلوم . المرج

d.aliarab2018@gmail.com

- توطئة :

تعاني بعض المفاهيم الدرامية من تداخل جمّ في تشريحها، وهذا الأمر خلق مزجاً بين بعض عناصرها أربك المهتمين بالحالة البنائية للنص المسرحي، وأنتج تشويشاً ظهر جلياً في دراسة الحبكة والبنية الدرامية ، فمفهوم هذين العنصـرين كما اعتمدته الدراسـات المعجمية والنقدية يُظهر تقارباً شـديداً، أوقع البعض في وهدة الخلط بينهما، واستخدامهما بشكل مشوش(الألوسي ، 1998م ، 83) ، وقد حدّد صاحب هذا الرأي خصـــائص كلٍّ منهما، ومايز بين وظيفتيهما، وخلص إلى أن الحبكة تعكس صـــورة خطة الحدث الدرامي عبر حلقاته وتفصـيلاته المرتبطة على أسـاس من السـبب والنتيجة ، في حين تتابع خطوط البنية الدرامية الأســـباب الخفية وراء تلك الحلقات ، والدوافع والعلاقات التي تربطها، وعليه تكون الحبكة كالبدن والبنية كالروح منه ، فلا البدن يحيا ويتحرك بلا روح ، ولا الروح يمكن تلمســها دون هيكل يجســدها (الألوســي، 1998م، 86)، وعلى هذا تُشـكِّل الحبكة الإطار الرئيس للفعل ، وخط تطور القصــة ، وخطة الفعل التي عن طريقها تكشـف العناصــر المكونة للعمل الدرامي عن نفســها،(هوايتنج، 1970م، 177) ، على ألا تســوق الأحداث المتفرعة عن الحدث الرئيســي اضــطراباً يخل بســير البناء ، بمعنى أن تكون "**ملتزمة بضرورة وجودها في المسرحية**" (النادي، 1993م، 56) ، وعليها أن تكون طاقة دفع إيجابية نحو النمو والتطور، بعد خضوعها للاختيار والترتيب والتطوير منذ البداية إلى النهاية، (راغب، 1996م، 34).

وببســاطة يمكن القول: إن الحبكة هي الشــكل أو الهيكل الذي يصــوغ فيه المؤلف المســرحي موضوعه وفق منظور منطقي من الأسباب والمحصّلات، والاحتفاظ بدوائر التواصل، بما يربط كل حدث بما يسبقه ويليه أيضاً.

Summary

The plot forms the main framework for the action,a line of development , and the plan of the action through which the components of the drama are revealed. The event branching out from the main event must cause a disturbance that disrupts the construction process, meaning that it is committed to the necessity of it is presence in the play, and it must be a positive momentum towards growth and development , after undergoing selection , arrangement and development from beginning to end . the plot is the form or structure in which the playwright formulates his subject according to a logical perspective of causes and shops , and to maintain the circles of communication , including linking each event with what preceded and followed it as well. Study is an attempt to explore it is depth in the libyan play , and to explain the areas of beauty and creativity in it .

مشكلة الدراسة :

بما أن كثيراً من الدراميين في العالم اتجهوا للمسرحية ونهلوا منها وقدموها على شاشات السينما وعلى خشبات المسرح، إلا أن المشتغلين في مجال الدراما الليبية، وعلى وجه الخصوص العاملين في المسرح – قياساً على نوعية المضمون الذي تعالجه المسرحية – الذي ظل يعاني لسنوات من أزمة النصوص– لم يتجهوا للاهتمام بالبناء الدرامي– كما فعل رصفائهم– لينهلوا منه ؛ وذلك بالاطلاع على تطوره عندهم.

لذا تكمن **أهمية الدراسة** في محاولتها الدخول في عالم الحبكة الدرامية في المسرحية الليبية باعتبارها الأساس للبناء الدرامي والمسرحي، وذلك بدراستها وتشريحها بغرض الوصول إلى مكوناتها وتحديد أنواعها ، معتمدة على **المنهج الوصفي التحليلي** وصولا إلى ذلك .

ومن خلال ما تقدم يمكن أن تتمثل مشكلة البحث في الأسئلة الآتية:

– ما طبيعة الحبكة ؟ وما هي أنواعها في المسرحية الليبية ؟

– ماهي المراحل التي تمر بها الحبكة المسرحية ؟ وكيف تكون حركة بنائها الداخلي؟

– ما الدور الذي تلعبه في تحقيق جودة العمل الفني ؟

وتبعا لذلك يرى الباحث تقسيم الدراسة على مبحثين، هما:

– **المبحث الأول: أنواع الحبكة في المسرحية الليبية:**

إن المسرحية عمل أدبي متكامل لا يسهل تقسيمه على عناصر مستقلة، حيث إن كل عنصر من عناصرها لا ينسلخ عن العناصر الأخرى، بل يتفاعل معها، وتنعدم فعاليتها دونه.

وتقوم المسرحية على فكرة، ينسجها الكاتب في حكاية محبوكة الأطراف، تقوم على شخصيات تجسدها من خلال الحوار والصراع والأحداث، والكاتب المبدع هو الذي لا يهتم بعنصر من هذه العناصر على حساب العناصر الأخرى، بل يجب أن تمتزج جميع العناصر لتبدو في شكل منسجم وفي توازن تام، ولا يعني حصر هذه العناصر حتمية التقارب في الشكل والمضمون، فقد اختلفت زوايا الرؤية من عصر لآخر، ومن كاتب لغيره، فاهتمت بعض المذاهب بإعلاء شأن عنصر منها دون العناصر الأخرى.

والحبكة بطبيعتها هي التنظيم العام للمسرحية ، وهي عملية هندسة وبناء لأجزاء المسرحية، وربطها ببعضها بهدف الوصول إلى تحقيق تأثيرات فنية وانفعالية ، وكل مسرحية حتى لو كانت عبثية لا تخلو من الحبكة ، أي من الاشتمال المرتب على شخصيات وأحداث ولغة وحركة موضوعة

في شكل معين ، وبالتالي فإن الحبكة لا يمكن فصلها عن جسم المسرحية إلا نظريا فقط ؛ لأنها روح العملية الدرامية، والحبكة الدرامية أو العقدة لها بداية ووسط ونهاية، والاتصال بين حادثة وأخرى ينبغي أن يُبنى على المعقولية والاحتمالية، مما يعني أن تلتزم كل حادثة بضرورة وجودها، حتى إذا ما حُذفت ، أو غُير مكانها ، أصيب بناء المسرحية بالخلل.

وقد تضمنت الكثير من المسرحيات حبكة رئيسة، وحبكة أو أكثر ثانوية، وقد تتوازى الحبكة الثانوية مع الحبكة الرئيسة، وقد تتناقض معها، وتكون مهمتها في الحالتين تعميق الإدراك بالحبكة الرئيسية وتكريس التأثير العام.

لذا تمّ تقسيم الحبكة على ثلاثة أنواع رئيسة هي: البسيطة والمعقدة والمركبة، (راغب ، 1996 م ، 34)، وبيانها كالآتي:

1- الحبكة البسيطة:

وهي التي تقوم على تطور مباشر للأحداث من نقطة بداية محددة إلى خاتمة يتيسر التكهن بها، وعلى هذا النوع ترتكز غالباً نصوص الأحداث والشخصيات التاريخية ' (راغب ، 1996 م ، 34)، ومن نماذجها على سبيل المثال نصا (الخليفة العادل)،(المجراب ، 1984 م ، مسرحية) ، الذي يتناول حقبة تولّي (عمر بن عبد العزيز) الخلافة، و(أصحاب الكهف) ،(المجراب ، 1984 م ، مسرحية) ، عن قصة فتية الكهف الواردة في القرآن الكريم، ومثل هذه النصوص التي تقدم أحداثاً يعرفها المتلقون سابقاً، تعتمد أساليب التشويق والإثارة في عرض مادتها، ففي نص (الخليفة العادل) مثلاً يؤجل (عمر بن عبد العزيز) دخول أقاربه من بني مروان إلى مجلسه، حتى يقضي حاجات الناس، وينظر في شؤونهم، وهذا يخلق توقاً لمعرفة ما سيفعلونه إزاء ما عدّوه إهانة لهم، وزيادة في إثارة التشويق لا يظهرهم المؤلف بشكل مباشر في الصراع، عدا ما كان من تآمر (الرجل الملثّم) مع الخادم (غصين) في نهاية المشهد الرابع، لتدبير مكيدة قتل (عمر)، ويستمر الفضول حول ما سيقدم عليه (غصين)، لكن المشهد الخامس يبدأ بدخول (عبد الملك) ابن (عمر) ناقلاً رسالة من بني مروان تجدّد شكواهم مما فعله بهم (عمر)، إذ منع عنهم العطايا، وجرَّدهم من الأموال التي أخذوها ظلماً من الناس، ولم يجعل لهم وصاية أو منصباً، وهذا يدفع إلى تساؤل مؤداه هل تقاعس (غصين) عن مهمته طلباً للمزيد من المال الذي أغروه به؟ أم أن وساطة (عبد الملك) كانت درءاً للشبهة حين تقع واقعة القتل؟ لينتقل المشهد بعد ذلك إلى بيت (عمر)،

فيظهر محتضراً دون أن يصور الكاتب الكيفية التي اتبعها (غصين) في دسّ السُّم له، وتنتهي الأحداث بعفو (عمر) عن (غصين) وعتق رقبته، قبل أن يسلم أنفاسه الأخيرة.

ومن النصوص ذات الحبكة البسيطة أيضاً تلك التي تتكئ على وقائع الحياة اليومية، والتي قد تعتمد على مواقف متتابعة مفعمة بالحيوية، أو يحكمها تطور منطقي محكم يفضي إلى نهاية متوقعة، وعلى هذا جرت معظم نصوص الأديب (مصطفى الأمير)، التي اتكأت على الواقع الأسري، فقدمت نماذج من الخلافات العائلية، المدفوعة بالجشع والحسد والتسلّط، وتباين الاتجاهات والرؤى في خطوط متوازية، مثّلت نزعتي الخير والشر، وقادت جميعها إلى انتصار الطرف الخيّر كما هو مألوف غالباً.

2- الحبكة المعقدة:

وفيها تأتي الخاتمة مخالفة للتوقعات التي هيأها اطراد الأحداث فيها، هذا الاطراد الذي يدخل في منحنيات وتعقيدات تُحدث في اتجاهه تغيرات غير متوقعة (راغب ، 1996 م ، 35)، مع الانتباه للحتمية المنطقية الناجمة عن ذلك التحول المفاجئ، ويمثل نص (الشّاهد البحر) ، (شلّوف ، 2006 م ، مسرحية) أنموذجاً لهذا النوع، فالمعطيات جميعاً كانت في صالح المتآمرَين (الدركي) و(السجين)، ففريستهما حارس المنارة رجل طاعن في السن، مضياف، يعيش وحيداً معزولاً، وقد هدّته ذكريات انتحار زوجته العاجزة، ورحيل ابنه، وهذا سهّل خطة أن ينقلا الصّفد المفتوح من يد (السجين) بعد أن يخنقا (العجوز)، ويغلقاه على يديه، ويوهما الدورية أنه السجين المطلوب الذي تحمل مفتاح صفده، لكن (العجوز) تمكن أثناء الهجوم عليه من إغلاق الصّفد على يدي (السجين) على غير توقع منهما، راسماً نهاية غير التي أراداها، وهي خاتمة تتفق مع حيوية البحر التي شكّلت عمر (العجوز) الوحيد، فسنوات عمله في تلك المنارة جبلته بالفطنة والحذر، قدر ما صبغته بالجود والكرم.

وفي نص (زائر المساء) (الفقيه ، 1997م ، مسرحية) يأتي قتل (دونالد) للسيدة (إليزابيث) مخالفاً لما ينتظره المتابع، بعد حالة اللهفة والشوق التي عاشتها في انتظاره، وبعد أن كشفت الأحداث أنه أحد الأيتام الذين رعتهم ضمن ملاجئها، وأنه كان مقرباً منها، محبباً إليها، لكن انتهاء مدة كفالته في تلك الدور، وانطلاقه في الحياة وحيداً أسلمه لنوازع الشر، وتكشف الأحداث الأخيرة أن السيدة (إليزابيث) كانت تتابع جرائمه، وتعرف ما آل إليه من سوء، فتعرض عليه المكوث عندها، لكن (دونالد) كان له رأي مخالف، إذ حمّلها كل ما قام به من أوزار، ورمى على عاتقها ذنب إخراجه من الميتم، وأقدم على قتلها خنقاً.

3- الحبكة المركبة:

هي التي تؤلف بين اثنين من سياقات الأحداث أو أكثر، فينتج عن ذلك بناء متكامل مقنع، وأحياناً تُحدث الأحداث المختلفة أثرها الكلي من خلال التوازنات المتبادلة بينها، فتتحول في الخاتمة إلى خطٍّ واحد، وأحياناً تلتحم في نسيج محكم، بحيث يؤدي التغيير في أيٍّ منها إلى تغيير شامل في كل السياق، والحبكة المركبة قد تتكون من حبكتين بسيطتين أو معقدتين أو حبكتين إحداهما بسيطة والأخرى معقدة ، وكلما زادت عن اثنتين كان احتمال أن تجمع بين الحبكات البسيطة والمركبة (راغب ، 1996 م ، 37 ، 38) ، ومن النصوص التي ارتكزت على هذا الاتجاه (فجر كالرعد) (ناصر، 1983م، مسرحية) ، وفيه غرق المؤلف في لجة الوقائع التاريخية لحكم الأسرة القرمانلية*، مركزاً على دور البحرية الليبية في البحر المتوسط خلال حرب السنوات الخمس (1801-1805م)، وقد التزم بتفاصيل عديدة، فجاء النص محملاً بأكثر من حبكة بسيطة، كاقتران حكم القرمانليين بالفساد الذي بلغ من استشرائه أن انتشرت الأوبئة جراء الفقر المدقع، ووقوع الشعب تحت طائلة الضرائب الباهظة، والنزاعات والاغتيالات التي مُني بها أفراد هذه الأسرة، في سبيل تشبّث كلٍّ منهم بكرسي العرش، ودور اليهود في التآمر ضد الثائرين وتعذيبهم حيناً، وتحالفهم مع أمريكا والغرب، ومدّهم بالأموال للقضاء على القرمانليين حيناً آخر، وقد اعتمدت هذه الحبكات على المعقولية، عبر استرسال شهد تكامل الشخصيات وتصادمها.

وكذلك تكوّن نص (الزنجي الأبيض) (حقيق ، 1970 م ، مسرحية) من حبكتين سارتا في خطٍّ متوازٍ إلى النهاية ، تمثلت الأولى في اضطهاد حاكم إنجليزي لسكان مستعمرة أفريقية ، وإغراق المواطن (جومو) في وهم التفضيل والقرب ، حتى طوّعه جاسوساً على بني جلدته ، وتبدّت الحبكة الثانية في مطامح الصحفي الإنجليزي (تشارلي) في الحكم ، وسعيه لفضح جرائم (الحاكم)، مستغلاً الوقيعة التي جرت بين هذا الأخير و(جومو)، وشكلت نقطة التحول في النص، ليزيد من مساحة التحريض ضد (الحاكم)، ظاناً أن ذلك سيكسبه ورقة رابحة في الانتخابات، لكن ذلك أحدث انقلاباً في حياة (جومو)، فتبدلت خيانته وطنيةً قادته لتزعم ثورة طردت المستعمرين، في نهاية منطقية تتوافق مع مسيرة الأحداث وتتابعها.

* للمزيد عن هذه الأسرة وحكمها لليبيا ينظر: شارل فيرو، الحوليات الليبية منذ الفتح العربي حتى الغزو الإيطالي، ترجمة وتقديم محمد عبد الكريم الوافي، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، الطبعة الثانية، الجماهيرية، 1983م، ص459.

والحبكة أياً كان نوعها تتكون من مجموعة حلقات، يمكن التمييز بينها عند ظهور شـــخصـــيات جديدة ، أو خروج أخرى من المشـــهد ، أو اعتزالها صـــنع الأحداث ، أو ظهور قوة دافعة جديدة تتقدم بالسياق نحو وجهة جديدة ، وظهور الشخصيات هو ما اعتمد عليه المؤلف في نص (القادمون) (القويري، 2000م ، مسرحية) ، ففي الفصـل الأول تتابعت الحلقات، فبعد أن بدأ المشـهد في دكان عريق للعطارة ونفائس المصـنوعات وذخائر الكتب والورق، ودار حوار علمي عن علوم النبات والمخطوطات العلمية بين العطار (مروان) والعالم (رسـتم) ، دخلت الشـخصـيات إلى مسـرح الأحداث دون أن تلتقي معاً، فكان أن دخل (الفتى) الجبلي المهتم باقتناء العاديات وشراء الكتب، ثم الحمّال (صفوان) التاجر الجوّال الباحث عن رزقه على أرصـفة المرافئ ، ثم (المرأة) الميسـورة وما أبانت عنه من ثقافة وإلمام بالعطور واسـتخداماتها ، ثم دخول (الدرك) جنود الســـلطان الغلاظ الأجلاف ، وقد حدث على دفعتين، كمنوا في الأولى للحمّال (صـفوان) وألقوا عليه القبض دون أن يشـعر بهم أحد ، وفي الثانية أسـروا العطار والعالم بصـورة مهينة ، واقتادوهما إلى السـجن بعد أن عاثوا في الدكان فسـاداً ، وكلٌّ من هؤلاء جميعاً مهّد لما هو قادم بما أوقعه من حدث ، وهذه الحلقات بعددها القليل أســـهمت في معقولية التعقيد والقدرة على اســـتيعاب المواقف ، والتركيز عليها، والربط بينها، فكما هو معروف هناك ضـــوابط تحدّ من تكثيف عدد الحلقات في العمل الدرامي، منها قدرة المتابعين العقلية المحدودة على الاســـتيعاب والتذكّر، ونطاق تجاوز الحدود المعقولة لتعقيد الحبكة، وعامل الزمن في العرض(راغب ، 1996 م ، 40) ، وكل حلقة تؤثر في الأخرى مكونة "**سلسلة متصلة من الأسباب والنتائج**" (راغب ، 1996 م ، 41)، فإلقاء القبض على الحمّال (صفوان) أدى إلى اعتقاله مع (مروان) و(رسـتم) ، وفي السـجن التقى الثلاثة بالعالمين (ماغنولان) و(إيسـكوريدس)، اللذين يُعنى (رستم) بترجمة كتبهما الشهيرة، وتمحيص آرائهما، وتبني نظرياتهما، وكان هذا اللقاء سبباً في تحقيق حلمه بالقيام بجولات علمية عالمية، صـــحبة عالمه المفضـــل (إيســـكوريدس)، وبمتابعة أثر هذه الحلقات يتضـــح أنه لولا جنوح سـفينة العالمين لما تحصّـــل الحمّال على الصـــندوق العتيق، ولما باعه لـ (مروان)، ولما ألقى رجال الدرك القبض عليهم، ولما سُجنوا، ولما تحقق حلم (رستم).

وأحياناً لا تترك الحلقة تأثيراً، ولا تخلق نتائج، ومن ثم تكون قابلة للحذف بســـهولة، مثل حلقة دخول (المرأة)، إذ فيما عدا ما أوحته بوجود زبائن يطرقون دكان العطارة، فإنها لا تشكل أي أثر في السياق كله، ولو حُذفت لما تزعزع البناء أو المواقف.

وينبغي إبراز كل الحلقات في مقدمة الفصل، وعدم تأخير ظهورها ؛ لأن ذلك يسبب اضطراباً وتعثراً في تطور الأحداث ونموها، مثل الهزّة التي سببها ظهور قضية الثأر الخفية بين الأبوين (عبد السلام) و(سالم) يوم عقد قران ولديهما (محمود) و(زكية) ، إذ لم يكشف عنها المؤلف إلا في الفصل الأخير من نص (ما يصح إلا الصحيح) (الأمير، 1980 م ، مسرحية) ، وهي حلقة مهمة كان يمكن أن تغني السياق، وتسهم في تغذية الصراع لو أنها وُظّفت منذ البداية، فبدل أن يوافق (عبد السلام) على مخططات الخال (سعيد) لإفشال هذا الزواج ، كانت لديه حجة قوية لعدم الموافقة عليه من الأساس، وهذا كان سيضفي تنوعاً على النص، يحدّ من الحوار الممطوط الذي سيطر على الفصلين الأولين، ويعمق شخصية الأم (خدوجة) كونها لبّ قضية الثأر.

وإضافة إلى الأسباب والنتائج هناك أيضاً شرايين رديفة تسهم في مدّ الحبكة بالاتساق ومنطقية الاستمرار، من مثل التواصل (راغب ، 1996 م ، 42) ، الذي يتم بإحدى ثلاث سبل هي: فاعلية شخصيات معينة في كل الحلقات، بحيث تشكل رابطاً بينها (راغب ، 1996 م ، 43)، ومن ذلك الدور الحيوي لشخصية (فتحي) في نص (ما يصح إلا الصحيح) (الأمير، 1980 م ، مسرحية) ، فقد شكّل صوت الحق في علاقة أمه المتوترة مع أخيه غير الشقيق (محمود)، ودافع عنه أمام اتهاماتها الزائفة الظالمة (الحلقة الأولى)، وازدادت فاعليته في (الحلقة الثانية)، إذ سجّل حماساً واندفاعاً كبيرين للقضية الوطنية بمشاركاته في المظاهرات المنددة بالحكم الإنجليزي في البلاد ، وفي (الحلقة الثالثة) وقف بالمرصاد لمخططات خاله (سعيد) لتزويج أخته (زكية) من تاجر موسر عجوز، وكان اليد اليمنى والدعم المطلق للبطل الوطني الغيور الجدّ (جابر) في (الحلقة الرابعة) ، ومن ذلك مساندة إتمام زواج (زكية) و(محمود)، فحركة (فتحي) الإيجابية بين تأييد المجريات ونبذها، خلقت تواصلاً ملموساً بين الشخصيات والأحداث، مقروناً بتحركه وانتقاله بين أماكن وقوعها المختلفة (بيته – أماكن المظاهرات – السجن – بيت جابر – مكتب المأذون...).

والسبيل الثاني للتواصل استخدام قائد الكورس كرابط بين الحلقات (راغب ، 1996 م ، 43) ، وهذا ما تمثّل في نص (العاشق) (الدنّاع ، 1986 م ، مسرحية) مثلاً ، إذ قام بالربط بين الفصلين الأول والثاني حين أخبر عن عملية الاسترجاع ، ليؤكد أن التاريخ يعيد نفسه ، وفي الفصل الثاني أوضح الدور الفعال لشيخ الأمة (الأول) في التمهيد لاستمرار الغزو الصليبي، وفق خطة محبوكة، اعتماداً على روح المسالمة لديه.

والســـبيل الثالث الاحتفاظ بوجود أفراد الكورس في كل المشـــاهد (راغب، 1996 م ، 43)، ومن النصوص المعتمدة على هذا الرابط مثلاً (أحزان أفريقيا) (الفيتوري ، 1969م ، مسرحية).

ومن الشـرايين المغذية للحبكة أيضـاً الفصـل بين أجزاء السـياق عبر إنشـاء الفصـول التي تنتهي بإسـدال السـتار (راغب ، 1996 م ، 43)، كما في نصـوص (يقظة الضـمير) (المجراب ، 1981م ، مسرحية) ، و(عودة أبي ذر الغفاري من منفاه في عصر الجماهير) المجراب ، 1984 م ، مسرحية) ، أو خروج الشـخصـيات جميعاً أو الإظلام (راغب ، 1996 م ، 43)، ومثال ذلك نصـوص (السّـور) (العماري والبوسـيفي ، 1425هـ ، مسـرحية)، و(تفاحة العمّ قريرة) (عبد الله ، 1990م ، مسـرحية) ، و(الخروج من الجبّ) (شـلّوف ،2006 م ، مسـرحية)، وهناك نصـوص جمعت بين إسـدال السـتار والإظلام، ومنها مثلاً (وأخيراً هطلت الأمطار)، و(حتى يعود القمر) (ابن زابيه ، 2006 م ، مسرحيتان)، ونصـوص جمعت بين خروج الشـخصـيات في ختام المشـاهد، وإسـدال السـتار في نهاية الفصـول، ومن نماذجها (فجر كالرعد) (ناصر ،1983 م ، مسرحية) ، و(القادمون) (القويري ، 2000 م ، مسرحية).

ويتجنب المؤلفون غالباً الوقوع في الرتابة والتكرار، بإحداث شـــكل من التنوع في الحلقات المتتابعة، سـواء "**في الإيقاع أو الإحسـاس أو الحوار أو الحركة أو الاسـتمرار الزمني**" (راغب ، 1996 م ، 44)، فمثل هذا التنوع يكسر حدّة الرتابة، وينقذ النص من الملل بما يبثه من علاقات قد تصل إلى درجة التناقض، وهذا يعمل على زيادة جذب الاهتمام، ومن النصوص التي كسرت تلك الحدّة (سويلمة) (الأمير، 1980 م ، مســـرحية) ، ففيه تبدأ الأحداث بحلقة هادئة متمثلة في محاولة (عبد الحميد) التقرب من (سويلمة) أرملة أخيه (الصـادق)، وخطب ودّها بغية الزواج منها، وقد أطال المؤلف الحوار حتى دخل في مرحلة الملل، وهذا ما حدا به إلى أن يتبعها بحلقة صـــاخبة حين رفض الأخوان (عبد الحميد) و(عبد القادر) اقتران ابنيهما (نجاة) و(شـكري) بالزواج، لكن هذا الإيقاع المرتفع ما لبث أن هدأ من جديد بدخول حلقة جديدة، يعود فيها (محمود) شقيق (سويلمة) من رحلة علاج نفسي إثر تعرضـه لصـدمة عاطفية، ثم ترتفع وتيرة الأحداث في الحلقة التالية بمحاولة (عبد القادر) تزويجه من (نجاة)، تقرباً منه، كي يحظى هو الآخر بالزواج من (سويلمة).

ويعمل الكورس عادة على خلق هذه المهمة من التنويع.

وتشـكل بداية الصـراع ونهايته قطبي الحبكة، وما يجري بينهما هو تطور الأحداث وتقلبها صـعوداً وهبوطاً (النادي ، 1993 م ، 68) ، والصراع الدرامي في الحبكة يدور في فلكين: مباشر، يصل ذروته

في حلقة قد تأتي مبكرة أو متأخرة طبقاً لحتميات السـياق (راغب 1996 م ، 49)، ولابد أن يُحسـم لصـالح أحد الطرفين، وهذا النوع كثير الدوران في النصـوص، ومنها على سـبيل المثال نص (تفاحة العمّ قريرة)(عبد الله ، 1990م ، مسـرحية) ، وفيه يخوض (قريرة) صـراعاً طويلاً متشـعباً، بدءاً من وحم زوجته، مروراً برحلة الحصـول على تفاح من أثينا يزيل ذاك الوحم، وصـولاً إلى جمارك مطار بلاده، واختفاء التفاحة اليتيمة التي ظفر بها، كل ذلك الصـراع من أجل أن يولد ابنه صـحيحاً معافى من أي تشـويه، كي يحقق المهام العظيمة التي نذر نفسـه لها، والتي يريد لأبنائه التصـدي لها من أجل تحرير الأراضي المحتلة، وقد تبدت ملامح هذا الصراع منذ (النقلة الأولى) التي وضعت تفاحة (قريرة) في مقارنة غير منصـفة مع أشـهر تفاحات العالم (آدم – هرقل – نيوتن)، فهي بينهن تمثل شـخصـاً يفتقد الجاذبية وجلال الموقف، وغير مؤهل للخلود ؛ لأنه مواطن بسـيط، يعمل محصـلاً في مؤسـسـة للكهرباء في دولة عربية نامية، مثقل بعار البطولات الإعلامية الوهمية التي صاحبت أحداث نكسة حزيران، فكيف سيحظى بدخول سـجل الخالدين؟، لكن دافع (قريرة) كان قوياً، وحوافزه مؤثرة، إذ حمل على عاتقه قضـية الأمة، محاولاً عبر رد فعل فردي أن يعيد إشـراقة المجد للأوطان المسـتباحة، بتكوين جيل خلي من الأوجاع والتشـوهات والاضـطرابات الخُلقية والخَلقية، وتمهيد الأرض أمامه كي يجدّ الخُطا لإنهاض الأمة من كبوتها، وإقالة عثراتها، ولذلك شـدّ (قريرة) الرحال إلى أثينا ليحضـر التفاح، وفي ظنه أن الأمر ميسـور مادام المال في الجيب والتفاح في السـوق، لكن الرياح تجري بما ليس في صـالحه، فقد تزامنت رحلته مع إضـراب في البلاد أُقفلت فيه كل الأسـواق، وهنا تشـكلت العقبة الأولى، التي دفعت به مرغماً إلى براثن صاحب الفندق الانتهازي، الذي باعه بسعر باهظ آخر أربع تفاحات في مطبخه، قضى الفساد على اثنتين فرماهما، وحرص على الأخريين، فوضـعهما في جيبه، لكن عيوناً متلصـصـة لطفل مشـاكس في طائرة العودة ترصـدت التفاحتين، فصـبّ اسـتعراضـاً من الإزعاج والصـراخ انتهى بتنازل (قريرة) عن إحداهما، وأغرق في النوم، ليبدأ حلم اختفت فيه التفاحة اليتيمة أثناء عبوره للجمارك، فيشتد التوتر ويحتد الصراع، فـ (ضابط الجمارك الشاب) الذي وجد التفاحة في أحد أركان القاعة يصر على إهدائها لخطيبته (الضابطة)، في حين يحاول (قريرة) منع ذلك بكل قواه، لكن سـكين (ضـابط الجمارك الشـاب) كان الأسـرع للتفاحة، ويصـحو (قريرة) ليفاجأ بواقع اختفائها من جيبه، وتختلط عليه الأمور، فيرى في (المضـيف) صـورة (الضـابط الشـاب)، فيهجم عليه، لكن الأخير يعاجله بضـربة يسـقط على إثرها خائراً بين المقاعد، ومعها سقطت رغبته في الأبوة، إذ إنه فضّل ظلمة الرحم على نقيصة الوحم.

والفلك الآخر الذي يدور فيه الصراع غير مباشر، يبلغ ذروته في حلقة النهاية أو قبلها بلحظات وجيزة السياق (راغب 1996 م ، 49) ، لكنه لا يصل إلى درجة الحسم المطلق، "**فالمنتصر له متاعبه الشخصية التي تقلل من إحساسه بالانتصار**" (راغب 1996 م ، 47)، كما في نص (إصبع الاتهام) (المجراب ، 1987م ، مسرحية) ، وفيه يخطط (كامل) لاختلاس مبلغ مالي من الشركة التي يديرها، وينجح في توجيه دفة الاتهام نحو المحاسب (محسن)، لكن وفاة الأخير قبل مباشرة النيابة للتحقيقات أضعفت ثقة (كامل)، واطمئنانه لانتصاره، فرضي بخيار تقديم رشوة كبرى في حال اكتشاف أمره.

وهذا النوع من الصراع غالباً ما ينطلق من مواجهات الأفكار والميول والخطط (راغب 1996 م ، 48)، ومن نماذجه نص (أشباح المعبد) (المجراب ، 1987م ، مسرحية) ، وفيه يخطط أحد الرعايا (الشخص الأول) لتدمير الراهب (سيدهم) وأخذ مكانه، متظاهراً أمام صديقه (الشخص الثاني) بأن الواقع السيئ الذي يعيشه في ظل سيادة (سيدهم) أفضل من ذلك المأمول الذي يئس من الوصول إليه، في الوقت الذي يبحث فيه عن مفتاح المعبد الذي سرقه في غفلة من (سيدهم)، محاولاً استباق بزوغ الشمس، التي تزعم الأساطير أنها تبطل مفعول المفتاح، دون أن يتوقف عن جدال صديقه، المناهض لأفكار (سيدهم)، المتمرد على نهجه، الداعي للحدّ من طغيانه، الذي يبادلهم خبزهم بالحنظل، وأثناء جدالهما يخرج (طيف) ينادي أن (سيدهم) مات حين أدرك فقدانه المفتاح، وحينئذ يشتد بحث (الشخص الأول) المحموم، لكنه يفاجأ بصديقه يعلن حيازته للمفتاح، وأنه سيغلق على نفسه ذاك المعبد، ويمنع الناس من دخوله، ويحرمهم من دفء تعويذاته.

وينبغي أن يأتي انكشاف الشخصيات بالتدريج مع تطور الحبكة والأحداث (راغب 1996 م ، 61)؛ لأن حدوثه دفعة واحدة يضعف البناء الفني، وهذا يدعو المؤلف لاصطناع مواقف خارجية تثقل كاهل النص أكثر من شحنه بالحيوية الدرامية، ومن النصوص التي اضطر مؤلفها إلى هذا السلوك (السماسرة)(حميد ، د . ت ، مسرحيتان) ، فشخصية (عطية) يتكامل تكوينها منذ بداية النص، ويتضح سلوكها المتسم بالخنوع والرضا بالذّل أمام الشقيق المتسلط (محمود)، ولا يعود لها تأثير فاعل في الأحداث المتلاحقة، مع أنها من الشخصيات المهمة في خلق الفعل الدرامي، إذ كان من المفترض أن تضع حدّاً لسطوة (محمود) وتماديه في الجشع، وتسهم في نمو حلقات الحبكة، لكن حالة الاستكانة التي خيمت عليها أبعدتها عن بؤرة التوتر المباشر، وهذا ما دعا المؤلف لمحاولة إنقاذها ببعض الحلقات الخارجية، كاستدانة المال من (اليهودي) لعلاج الابن (خالد)، والتشبث بالسكن في الكوخ الآيل للسقوط أمام تهديدات

مالك الأرض المقام عليها، وهي مواقف تقع خارج دائرة الموضـوع الرئيسـي للنص، وحذفها لا يشـكل فرقاً يذكر في مجرى الأحداث.

واللغة الفصـــحى إذا لم تُوظف طبقاً للحتميات الدرامية فســتبدو متقعرة ومفتعلة (راغب 1996 م ، 69)، كما في نص (اللعب على حجم الصُـدفة) (الفلاح ، 2000 م ، مسـرحية) مثلاً، إذ كيف للصّ معدم من القرن العشرين أن يفيض في الحديث بلغة فصـيحة بليغة، وظّف فيها فنون القول بدقة متناهية، لا تتوازن مع بنائه النفســي والاجتماعي، وواقع العصــر الذي يعيش فيه، لا لشــيء إلا لأنه وجد نفســه محاطاً بعفريتين ادّعيا أنهما من خدم النبي سليمان عليه السلام، كما أن التفات (العفريتة) للهجة المحلية، واستخدام تركيباتها الهزلية أحياناً أضعف من أثر بعض المواقف وجديتها.

وسواء استخدم الكاتب المسرحي الفصحى أم المحلية أم مزج بينهما في النص الواحد، فإن العبرة تبدو في ملاءمة كلٍّ منها لمستوى الشخصية، ومن هنا تأتي عملية التناسب وتبيان الفروق بين الشخصيات في النص (راغب 1996 م ، 69) ، ففي نص (الجسر) (بطاو، 1986م ، مسرحية) مثلاً يختار المؤلف الفصحى لغة للجندي الفار من حرب حزيران في حواره مع (كاتب التاريخ)، لكن لغة (الجندي) تنحدر إلى مسـتوى آخر حين يلتقي مع مجموعة الشـباب العابثين (ضـارب الدف – الحشّـاش – عازف المزمار – المخمور – حامل المجلات الخليعة) ، فهذه الطائفة التائهة، المشتتة الأفكار، المفككة القيم، لا تستقيم لها لغة رســمية فصــيحة، ولذا تواصــل معها (الجندي) بلغة محلية تتناســب مع ما يمثلونه من واقع الأمة المأزوم، الهاربين منه، حتى إذا اقتنعوا بضـــرورة الإفلات من وهدة الإحباط، ومواجهة هزيمة حزيران، والسـعي لجعل أجسـادهم الخائبة جسـراً يعبر عليه جيل الغد للنصـر، عاد الحوار للفصـحى، في إشـارة للاستقامة والتوافق الذي جمعهم.

وتسهم المناجاة إذا وُظّفت كأداة لغوية في الدفع بعجلة الأحداث، وتطور الشخصيات، فهي عادة تمدّ المتلقي بالسرّ في نقاط التحول التي تمر بها المواقف والشخصيات (راغب 1996 م ، 70)، ومن ذلك ما مرّ به (كامل) في نص (إصـــبع الاتهام) (المجراب ، 1987 م ، مســـرحية) ، فقد كشـــف حديثه الجانبي عن الآلية التي اتبعها لإبعاد الشبهة عنه، وإلصاقها بغيره في قضية الاختلاس، وهي آلية اعتماد الذكاء، ومع تطور الأحداث، وشـــكّه في انفلات الزمام من يديه اندفع لآلية أخرى، أســـهمت في تطور الموقف وتعقيده، إذ لجأ إلى الخبث والدهاء، كل ذلك عبر فواصـــل من المناجاة، امتدت بموازاة الأحداث من أول النص إلى آخره.

وغني عن القول إن اللغة المجبولة بالإيقاع والصـور والرموز والإيحاءات، خليقة بترك أثر مضـاعف في البناء الفني، سـواء أكانت في شـكلها شـعراً أم نثراً، ويعد نص (القاتلات) (عبدالله ، 2004 م ، مسرحية) أنموذجاً للغة الفنية الراقية، الغنية بالصـور والأخيلة والتشـبيهات والاسـتعارات والرموز الفاعلة، التي رسمت ملامح النص بما يتلاءم ومادته التراثية، المستوحاة من قصص ألف ليلة وليلة.

ولا توجد قاعدة مثلى لنوع الحوار المستخدم، ففاعليته تتحدد بقدرته على تمثيل الموقف الوارد فيه، إلا أن هناك نصـوصـاً مسّها الإطناب، الذي كان من الممكن تلافيه بدل إرباك تماسك الحبكة، كما في نص (حلم الجعّانين) (الأمير ، 1985 م ، مسـرحية) مثلاً، فهو حافل باسـتطرادات مملة، وتعقيبات وعبارات فارغة، شـكلت حيزاً واسـعاً في ثنايا الحلقات، وكان يمكن حذف الكثير دون أن يتأثر البناء الفني للنص، وكذلك الأمر في نص (زيارة ذات مساء) (الزني ، 2008 م ، مسرحية) فعديد الفقرات أثقلت كاهل هذه المونودراما، وجذبتها نحو الرتابة المملة.

- المبحث الثاني : مكونات الحبكة في النص المسرحي الليبي :

مما لا شـك فيه أن الحبكة تمزج بِنى المسـرحية بهندسـة فنية بديعة، عبر خطٍّ له بداية ووسـط ونهاية يشـمل مكوناتها وملامحها العامة المتمثلة في العرض التمهيدي، والتعقيد، والأزمة، ونقطة التحول، والذروة ،والحل، ويمكن تتبع هذه المكونات في النص المسرحي الليبي على النحو الآتي:

1- العرض التمهيدي:

هو ذلك التقديم الذي تبدأ به المسرحية ، وتتوافر فيه معلومات كثيفة عن الموضـوع ، والشـخصـيات تبعث الاهتمام والتشويق لمتابعة ما سيتلو من أحداث، وتتعدد قنوات هذا التقديم فقد تقوم به الشخصيات ، أو يتم عبر المناجاة والمونولوج ، ومن أمثلة النصـــوص التي اختارت هذه القناة (الجوع) (القويري ، 1980 م ، مســـرحية)، ففيه تعرِض (العجوز) ما جرى في الفترة الســـابقة لتلك الليلة التي بدأت منها الأحداث، ويتضـح من نجواها ما حلّ بأهل بلدتها في ذاك العام الذي قضـت فيه الحرب على كل شـيء، ولعب القحط بالناس، فتبدلت نفوسـهم، واسـتشـرت السـرقة والقتل بينهم، وخيّمت الكآبة على حياتهم، وفرّت أرواحهم من الخوف والجوع.

ومن وظائف العرض التمهيدي المهمة وضع أسس تطوير الحبكة، فهو يهيئ السبيل من ناحية البناء المسرحي إلى التطوير المهم الذي سيعقبه ، والإسراع في بعث التشويق وتعميقه (ميليت ، د.ت ، 408)،

عبر عناصره الأربعة وهي "**الإصغاء بأوسع معانيه، وأكثرها إبهاماً، وحب الاستطلاع والترقب، والإحساس بالعطف أو النفور**" (ميليت، د.ت، 408)، ففي نص (هند ومنصور) (الفقيه، 1977 م، مسرحية) مثلاً نجح المؤلف في شدّ الانتباه للأحداث القادمة، حين رسم صورة للسحر الذي أفشاه عشق (هند) و(منصور) المغتال على أسنة التآمر، إذ يتغنى الكورس بهذا الحب الذي أمسى حكاية تنشدها النساء على إيقاع الرحايا، فتجود بالخير، وتهزم ثقل الليالي، ويشدو بها رعاة الأغنام أوان السقي ، فتغدو الدلاء خفافاً، وتهمس بها الصبايا على حواف عيون الماء، فتتبلور صور فرسان الأحلام، ويرويها الشيوخ فتعيد إليهم ماء الشباب، وتهزجها الأمهات، فينام الأطفال وادعين، ويرددها الفلاحون فيذهب عناؤهم، ويتضاعف إنتاجهم، وتجبلها العرافات تعويذة تزيل وعثاء الغيرة، فيمضي المتلقي متشوقاً لمعرفة جليّة ذاك العشق، الذي أورث كل تلك الأحاسيس، منحازاً بكل قواه لشخصيتي (هند) و(منصور)، مباركاً هذا الدفق العاطفي.

ومن مهام العرض التمهيدي أيضاً "**الإيماء أو الإنذار بقرب وقوع شيء ما**"(ميليت ، د.ت ، 413)، وهو التلميح بكلمة أو إشارة أو فعل ما يهيئ الذهن لما قد يحدث لاحقاً (النادي ، 1993 م ، 60) ، فعلى سبيل المثال حاول المؤلفان في نص (السّور) (العماري والبوسيفي ، 1425 هـ، مسرحية) التمهيد للأحداث الحاسمة كي تأتي مبررة ، بأن أشارا على لسان (الأحدب) المخمور إلى التميز العقلي للشاب الصامت الذي ينقر السّور بإزميله في حركة آلية دون توقف، ودون أن يحادث أحداً، أو يأبه لأحد من حوله، من أولئك الأشخاص الذين وضعتهم ظروفهم في ذلك المكان الصحراوي القاحل، فلجوا في الأحاديث، وانثيال الأسئلة واجترار الأماني، دون أن يحدثوا فعلاً، أو يأتوا بحراك ملموس، وبتسلسل الأحداث ينجح (الشاب الناقر) في إحداث صدع في السّور، أدى إلى تدفق الماء العذب، ورويداً رويداً اتسع الصّدع، وتساقطت أحجار السّور، وظهر الأفق الحي، في دلالة بينة على أن العمل والمثابرة أساس الوصول للنجاح.

2- التعقيد:

يعد من العناصر المهمة في تطوير الحبكة، وهو كل "**ما يعرقل السير الطبيعي للأحداث**" (النادي ، 1993 م ، 60) من مواقف أو أشخاص يكونون حجر عثرة أمام أحد طرفي الصراع، أو يعملون على تصعيده ، وقد يكون التعقيد خارجياً يتصل بمواقف ماضية جرت قبل أحداث المسرحية، وأياً كان التعقيد داخلياً أو خارجياً، فهو النتيجة الحتمية للعامل الذي يتدخل في سير الحدث لتغيير مجراه (حمادة 1978م،21) ، ومن جانب آخر يعمل التعقيد على الإيغال في مدّ التشويق والمفاجأة والترقب (النادي،

1993م ، 61) ، ومن النصوص التي اتضح فيها هذا العنصر نص(الغجر غجر)(مبارك ، 2008م ، مسرحية)، فالتعقيد الخارجي انطلق من أحلام الصبي الغجري (نيران)، وتطلعاته للاستقرار في وطن واحد، والانتماء إليه، وقد شكّل موته المزعوم الذي بدأت به المسرحية نقطة التحول في مسار القبيلة، إذ اندفعت للتفكير في اللحاق به، بحثاً عن طمأنينة الاستقرار وراء الأفق الذي يحدهم، ومن هنا بدأ التعقيد الداخلي، فأحلامهم الجديدة تصطدم بفقرهم، ولا يجدون مندوحة عن الاستعانة بمدبر الدواهي الشاب (ذئاب)، وهنا تسلك الأحداث طريقاً آخر، إذ يقبل (ذئاب) مساعدتهم شرط أن يقتل كل غني يستدرجه إليهم، وبذلك تزداد الأمور تعقيداً، إذ تتحول الحاجة إلى المال من هدف إلى غاية، لممارسة الانتقام الدموي من أهل الحضر المتعالين على الغجر، وتتعدد قنوات التشويق التي يرسمها المؤلف لتشابك هذا التعقيد، بدءاً من إعداد الأشراك للضحايا، واكتشاف نقاط ضعفهم لاستغلالها في الإقناع، ويبرز عنصر المفاجأة حين يعلن (تاجر الذهب) الضحية الأولى، بعد أن عبّ من الشراب المسموم، أنه جاء رفقة حارسيه للتفاوض حول شراء الكِلْية، ولم يحضر المال بعد، ويزداد الترقب بموت (تساهيل) ابن (خيزران)، أحد أسياد القبيلة مسموماً بالشراب نفسه، وحالة الجنون التي دخلها الشاب (هجرس) شقيق (ذئاب) إثر رؤيته سقوط الضحايا و(تساهيل) صرعى الموت، فالمتلقي ينتظر بلهفة ردة الفعل: هل يتراجع سادة الغجر والمجرم (ذئاب) عن خططهم بعد أن خسروا ولديهما، وثمرة الجولة الأولى ؟ أم يستمرون فيما عزموا عليه ؟.

3- الأزمة:

الأزمة عنصر رئيس وفعال في نمو الحبكة واضطرادها، وهي لحظة التوتر التي تحدثها الأقطاب المتصارعة (حمادة، 1978 م، 21) ، ولابد لها من خلق مزيد من الترقب، وشدّ الاهتمام في إطار تكوّن ردّ الفعل ونشوء الانفعالات، وقد تتعدد الأزمات وتتنوع بين صغيرة وكبيرة ، لكن هذا لا يمنع حقيقة كونها تسهم جميعاً في تطوير الشخصية ، وتركيز العواطف وتعقيدها، وإحداث أقصى أثر ممكن من التأثير، سواء أثناء تطورها أم في اضمحلالها (ميليت، د . ت ، 419 ، 420) ، وفي نص (رقصة البندول) (ناصر، 2006 ، 2007 م ، مسرحيتان) على سبيل المثال تتبلور الأزمة منذ البداية ، حين يشدّ (آدم) الرحال بحثاً عن بركان الحب كي يفجره ، إذ تستنفر أطراف الصراع كل قواها في حربها الأزلية من أجل استمرار الحياة كما هي، بخلافاتها وتناقضاتها، وترمي تلك الأطراف العراقيل في طريق (آدم)، فيجد نفسه في دوامة المؤامرات والدسائس والأحابيل، الناضحة بالكره الساري في أعماق سكان الديار

المحيطة بذلك البركان، وقد ارتكز المؤلف على مجموعة من الأزمات الصـــغيرة، منها مثلاً هروب (آدم) من سـكان الديار الباردة ، ومقايضــة الإخوة المعوقين (الأعمى– الأعرج – الأخرس) (لآدم) حول منحهم أجزاء من جسـده، مقابل إيصــاله إلى البركان المقصـود وإيقاع (الشـخص) في فخّ (المسـؤول) ، واتفاق المعوقين مع سكان الديار الحارة للقبض على (آدم)، وعبر اشتداد وطأة التطاحن الذي خاضـه (آدم) مع تلك الأطراف المتضـادة، ترسـخت قناعته بضـرورة تحقيق مبتغاه، ليصـد ذلك السـيل العرم من الضـغائن والأحقاد والكراهية.

في حين اعتمدت معظم نصوص الفصل الواحد على أزمة واحدة ، تشتبك عندها الخطوط وتتعارض، كما في نص (غناء النجوم) (الفقيه ، 1997 م ، مسـرحية) مثلاً، فبعد ليلة مسـروقة من الزمن قضـاها العاشـقان (الرجل – المرأة) في أرض خلاء على أطراف المدينة، يحمل لهما الصـباح كابوسـاً مفجعاً، إذ تبين أنهما كانا يلهوان ويرقصـــان بل ويناما أيضـــاً في حقل من الألغام، الأمر الذي أحدث تراكماً مضـــغوطاً من المشـــاعر والشـــجون، تجمدت فيه الحركة والانطلاق، وتبخرت السـعادة، وخيّم الشـقاء، وتضعضع الحب والأحلام، وكشفت النفوس عن دخائلها إثر صدمة حتمية الموت المؤكدة.

4- نقطة التحول والذروة:

تعد نقطة التحول "**اللحظة الأشد حسماً بين قوى الصراع**"(الألوسي ، 1998م ، 94) حيث تصل المكونات الدرامية من أفكار ومواقف وأزمات إلى ذروة تتفجر فيها قبيل بلوغ النهاية، باعثةً "**الحد الأعلى من الإحســاس والتوتر**"(ميليت ، د.ت ، 422)، ومتسـمة بالمنطقية والإقناع لإشـباع حوافز التشـويق والترقب التي واكبتها عبر تواتر معطياتها، وبعد أن تثبت فيها القوة المســيطرة تفوقها أو تفقده باندحارها (ماركس ، 1965 م ، 101)، ففي نص (هند ومنصـور) (الفقيه ، 1977 م ، مسـرحية) على سـبيل المثال شكلت الإشاعات التي التهمت حياة أسرة الشيخ (عامر) نقطة التحول، إذ لم يعد قادراً على مواجهة أقاويل القبيلة وظنونها، التي تُلفق سـراً وعلناً، شـارخة عرضـه، بعد إعلان الراعي الفقير (منصـور) حبّه لابنته (هند) وتشـبيبه بها في الأعراس، فانفجر بركان غضـب الشـيخ (عامر) إزاء ما يُعد تحدياً سـافراً لنواميس الشرف والعفة، وبلغ هذا الانفجار الذروة بقتله ابنته، حاسماً الصراع الذي رسمه المؤلف بصورة تربص لا مرئي، فأهالي البلدة يتلصـصـون على حركات (عامر) وسكناته، ويُعرضـون عن الاحتكاك به، ويُعدون لعزله عن قيادتهم، إن لم يضـع حداً لانتظارهم ما يتوقعونه منه، وبهذه الجريمة انتصرت الأعراف والتقاليد، وازداد رسـوخ أقدامها، ووُئد طرف الصـراع الثاني (منصـور)، وتلاشـت فاعليته، وسـقط إيمانه

بالمســاواة والحب أمام جبروت المنظومة الاجتماعية، وهي ذروة قابلة للتصــديق، ومحل ترحيب، قياســاً بمجتمع ينكر إلى حدّ التكفير الصــلات العاطفية بين المرأة والرجل، وإشــهار الغزل وما في حكمه خارج إطار الزواج.

5- الحل:

هو نهاية مبرّرة لمطاف النسـيج المسـرحي، متسـقة مع عوامل الصـراع ، منسـجمة مع المضـمون الفكري، فتكون فاجعة في المأســاة، فرحة وبهيجة في الملهاة حســب المتوقع ، ففي نص (جنرال الجيش الميت) (أبو مزيريق ، 2009م ، مسـرحية) مثلاً جاءت الخاتمة فاجعة، فـــ (الجنرال الابن) المتعالي المفاخر ببطولات أســلافه ، الملتحف بمجد والده ، يُصــاب بالتِّيه ، ويمضــي حاملاً كيس عظام والده (الجنرال) عبر الأراضــي الملغمة، بعد أن تفاقمت حدة الانكسـار في نفسـه، باكتشـاف الحقيقة المرة التي أذهلته، فبعد أربعين عاماً تبين الأحداث أن (الجنرال) الأب الذي أرعب العالم، وأقام الدنيا ولم يقعدها، وحيكت حول شراسته الحكايا حتى لُقّب بالسفاح، لقي مصرعه على يد امرأة فلاحة استدرجته لخدرها، كي تنتقم لمقتل زوجها وطفلتها الرضيعة، وشرفها المهدور، وها هي المرأة نفسها تضع عظامه في كيس ترميه عند قدمي ابنـه (الجنرال) القادم للملمة رفات جنود بلاده ، والعودة بها إلى أرض الوطن، وهي نهاية واضــحة لتشــويش نفســي لازم (الجنرال الابن) منذ وقت مبكر، وزادته تغلغلاً الإشــاعات التي صــاحبت اختفاء الأب قبل المعركة الحاسمة، إذ وصمته بالفرار جبناً.

ومن الخواتيم المأساوية أيضاً نهاية نص (الغجر غجر) (مبارك، 2008 م، مسرحية) فبعد خمسة وعشــرين عاماً قضــتها القبيلة في القتل والســلب ؛ لتجمع مالاً يخدم هدفها في الرحيل وراء (نيران) الابن الهارب نحو آفاق أفضـل من الانتماء ، يعود (نيران) لمضـاربهم في الليلة الأخيرة لمقامهم رجلاً ناضـجاً متزوجاً، ودون أن يدركوا هويته يقتلونه ضمن سلسلة جرائمهم ، وبإعلان (الزوجة) أن القتيل هو (نيران) ، تدق معاول الكارثة في حياتهم وأحلامهم التي دفنوها بأيديهم وتدبيرهم ، ومع ما في هذا الحلّ من فاجعة مؤلمة إلا أنه الطريق التي رآها المؤلف معقولة لوضــع نهاية لانثيالات الدماء التي أدمنوها، وهو أيضــاً إقرار بفشل الغجر في توطين الجذور التي نشدها (نيران) منذ صغره ، المتمثلة بأن يكون لهم وطن ثابت، وديار عامرة مستقرة، عوض أن يلازمهم الشعور بأنهم ساقطون مع الأمطار.

ومن النصــوص الجادة التي حظيت بنهاية ســعيدة نص (مجرم في القصــر) (القمّودي، 1973م ، مسرحية)، ففيه تعود لوزير الداخلية (البي) وطنيته التي فقدها تحت سياط الضـغوط السياسية والمادية،

ويبارك زواج ابنته (سعاد) من الشاب الثائر (حسن)، واعداً بأن يتخذ من منصبه الوزاري وسيلة للتخفيف من شر طغيان النظام الحاكم، وهي عودة معقولة تتفق مع الصورة التي رسم بها المؤلف هذه الشخصية ، إذ ركز على إبراز الجانب الأبوي فيها، وجعل اتكاءها في تنفيذ مهام الوزارة على أحد القادة العسكريين (المقدم سالم)، فخرجت من التهم المنسوبة إليها من قبل الوطنيين نظيفة اليدين، وهذا الأمر هيّأها لاسترداد المشاعر الوطنية التي حجبها الشر بضع سنين.

والوظيفة الرئيسة للحل كما يراها صاحبا كتاب (فن المسرحية) (ميليت ، د.ت ، 422) هي "**العودة المسرحية**" (ميليت ، د.ت ، 434)، إذ تشير إلى مجموع ما وقع من مواقف، وتحبك نهايات الدوافع بما يحول دون هلهلتها، وتُظهر المسرحية وحدة متماسكة مؤثرة (ميليت ، د.ت ، 435)، فتحل العقدة بزوال الخطر، أو تحقيق الهدف، أو حلول الكارثة، ويعد نص (الخروج من الجبّ) (شلوف ، 2006 م ، مسرحية) مثالاً للنهاية المنسجمة مع معطيات الأحداث وصيرورتها، بما قدمته من إحقاق العدل والإنصاف، بعد أن حاد ميزان الحق (المحكِم) عن القسط، ودحر الطرف الأضعف (الأخ الأصغر)، وهذا الأمر يلقي بظلال من الكآبة والنفور في نفس الملتقي، إذ بعد كل المعاناة التي خاضها، وبعد كل محاولاته إصلاح ذات البين مع أخيه (الأكبر)، ومدّ يد التعاضد والتراحم والمحبة، يقع ضحية تآمر أقطاب الطرف الأقوى (العم – المحكِم – الأخ الأكبر)، ويلقى حتفه قرب جبّ الموت بوادي المجاديب، وهي ذروة كان لابد منها، فمنذ البداية رسم المؤلف شخصية (الأخ الأصغر) في إطار المرض، معلولة، ضعيفة البنية، عاجزة قانعة بقدرها، غير أن تكالب (الأخ الأكبر) وجشعه اللامحدود أسهم في نمو هذه الشخصية، ودفعها لطلب المساواة والإنصاف، وفي سعيها لإقامة العدل تنطلي عليها حيل الطرف الثاني في إلباس الباطل ثوب العدل، ومن ثم تقع في مصيدة النزول لذلك الوادي المخيف، وكان أن نجا (الأخ الأصغر) من غوائله وأنياب حيّاته، لكن (الأخ الأكبر) عاجل بقتله خنقاً.

ولم يكن الكاتب ليغفل عن ردة الفعل لدى المتلقي على هذه الفاجعة، التي هزّت قيم الحق والعدالة، وأصابت فيها شرخاً، فقدّم الحل من جنس العمل، وجعل (الأخ الأكبر) يموت بلدغة ثعبان كان مخبأً في (الصندوق) محل الخلاف، بدل المال والكنوز المزعومة، وقد كان واضحاً منذ البداية ما سيؤول إليه مصير (الأخ الأصغر)، فإصراره على تحقيق هدفه، والحصول على نصف ما في الصندوق، كان يُجابه بالرفض القاطع من (الأخ الأكبر) وزوجته، ويزداد الشعور بعواقب هذا الرفض باتساع دائرة الطرف الأقوى، إذ انضم إليها عمّ الأخوين، صهر الأكبر، ومحكِم البلدة، ومن ثم قادت كل هذه المعطيات نحو

النهاية المحتومة، إذ لا سبيل للمقارنة بين القوتين، فالأولى ضعيفة وحيدة لا شأن لها، والثانية ذات حظوة، تدير بمالها ميزان الأمور كما تبغي، وعليه لم يكن ميسوراً نجاح القوة الأولى في تجاوزها.

ولم ينسحب الانسجام بين النهاية وحلقات الحبكة على بعض النصوص، ومنها مثلاً نص (سبب بسيط) (المجراب، 1987 م ، مسرحية) ، فالمؤلف ضحى بخاصية الوضوح في الحل حين وجّه الزوج (سالم) إلى أن يطلب من زوجته (عائشة) مغادرة المنزل دون أن يبين ما سيؤول إليه هذا القرار، ولم تتكون صورة الفراق بينهما، أهو مؤقت أم دائم ؟. وهي حيرة تلبست النص في أزمته أيضاً، فكل ما قُدّم امرأة متعلمة تعاني نوبات عصبية أحياناً، تنعكس سلباً على طفلتها (ليلى) وزوج متذمر من تلك النوبات ونتائجها دون أن يغوص المؤلف في أعماق هذه الأزمة، أو يوضح أسبابها، فجاءت العلاقة بين الزوجين غامضة، يزيد من إبهامها التوتر الذي صاحب رؤية الحلّ وطبيعته.

وأحياناً تكون النهاية حافلة بالنقاش بدل الحلّ التقليدي، استناداً إلى أن مثل هذا النقاش هو عرض المشكلة، وتبيان ظروفها، ووجوهها المختلفة (فهمي، د.ت ، 156) ، كما في نص (كولاج) (عون ، 2006 م ، مسرحية) على سبيل المثال ، ففيه يعود الصراع الجدلي ذاته الذي جرى قبل سنوات عدة في أول الأحداث، دون أن يفضي إلى نتيجة أو حلّ.

وقد تقتضي طبيعة الموضوع أن تأتي نهايته مفتوحة، تحتمل أكثر من حلّ، ودون أن يُحسم فيها الصراع لصالح قطب ضد آخر، ومن ذلك مثلاً بعض نصوص البطولات التحررية ضد الاستعمار الغربي، فمؤلفوها لم يجعلوا موت أبطالها هو الخاتمة ، بل قدموا صوراً لاستمرار حركات المقاومة ، ورموزاً لديمومتها، تستمر باستمرار وجود المستعمر، كما في نصوص (حتى يعود القمر) (ابن زابيه ، 2006م ، مسرحية)، و(عمر المختار) (القويري ، 1980 م ، مسرحية) ، و(سعدون) (الدناع ، 1986 م ، مسرحية) ، والنصوص المتعلقة بالقضايا الإنسانية، كقضايا التمييز العنصري والزنوج مثلاً، ومنها نص (محاكمة العبدان) (عبدالصمد ، 1986 م ، مسرحية)، فما تزال دول العالم النامي تعاني مدّ الجبروت التقدمي، ومازال ميزان القوى يحكم العلاقات البشرية، وأيضاً قضايا السطوة باسم الدين، إذ لا يعدم من يتخذه ساتراً لارتكاب الآثام والشرور، كما في نص (اللعنة) (إبودبوس ، 1992م ، مسرحية) ، إضافة إلى القضايا الفكرية، ومن نماذجها ما حمله نص (الصوت والصدى) (القويري ، 1980 م ، مسرحية) مثلاً.

وأياً كانت النهاية محدّدة أو مفتوحة، يجب أن تكون منطقية، تقود إليها المقدمات والأسـباب بالتدرج، حتى لا تقع فجأة، ويكون أثرها صادماً.

والحبكة نادراً ما تسير في خط مستقيم، فأحياناً يتأخر وقوع حدث حاسم متوقع، أو تطول الفترة الزمنية بين وقوعه وتداعي نتائجه (راغب 1996 م ، 70) ، وهذا الأمر يبعث على إثارة التشويق، ويخلق لدى المتلقي حالة من التنبؤ بما سيقع، أو مشاعر الرهبة مما قد يقع، أو نفاد الصبر لتأخر ما سيقع، وحدوث الانكشاف، ومن نماذج النصوص التي عملت على إثارة مكامن الفضول والتشويق بهذه الطريقة (إصبع الاتهام) (المجراب ، 1987 م ، مسرحية) ففي لهفة المدير المسؤول (كامل) على إخفاء حادثة اختلاس خزانة الشركة عن وسائل الإعلام ، والتريث في إخطار النيابة العامة، تتوالى أحداث مفارقة ، تثير الرهبة والارتباك، وتشير إلى تحقق مخاوفه، ووقوع المحظور، ثم يكتشف أن لا علاقة لها بقضية الاختلاس ، بعد أن عملت على جذب الاهتمام وتوقع الحسم ، فحالة اللبس التي وقع فيها (كامل) و(أنور) حول ما نُشر في الجريدة ، أوقعت في ظن المتلقي أن الموضوع حُسم، فـ (كامل) ظن أن الاختلاس فضح أمره ، ولذا طالب (أنور) بسرعة التصرف لتلافي النتائج ، دون ذكر تفاصيل عما يريد تلافيه، في حين يشكل فهم (أنور) لهذا الطلب على أنه نشر تعزية في وفاة المحاسب (محسن) إبعاداً للحسم المتوقع ، وبذلك تأخرت لحظة الانكشاف، ومن المواقف الشائقة كذلك حالة الخوف الحرجة التي عاشها المديران والمستشار القانوني (كامل) و (رمزي) و (محمد) إزاء اتصال هاتفي من النيابة، دفعهم للظن أن الأمر كشف، فسارعوا لمحاولة تلفيق الأعذار، مختبئين وراء المستشار، وهذا قرّب من توقع النهاية، لكن الحدث يسير في اتجاه آخر، حين يتضح أن الاتصال بخصوص حادث سير لأحد السائقين في الشركة، وهذا أيضاً أخَّر لحظة الانكشاف، وفي ثنايا هاتين الحالتين تتزاحم أسئلة المتلقي من مثل كيف سيعالج (كامل) موضوع الصحف؟ هل يكذّب الخبر؟ وما إثباتاته؟ أم سيؤكد وقوعه، ويقع في دائرة التشهير وتداعي أركان الشركة؟ وما المبررات التي ستُقدم للنيابة للتستر عن قضية الاختلاس؟ وكيف سيدافع (كامل) عن هذا التستر، وغيرها من الأسئلة التي كثفتها مماطلة المؤلف في الوصول إلى لحظة الحسم.

ومما يُخرج خط الحبكة عن مساره أيضاً عامل المفاجأة ، الذي يبرز من الجانب الخفي للأحداث ليحدث أثره في جانبها الظاهر (راغب 1996 م ، 52) ، وهو يعتمد في إحداث وقعه الإيجابي على حسن اختيار التوقيت الملائم لتفعيله، ومن النصوص التي أحسنت توظيف هذا العامل (أحزان أفريقيا) (الفيتوري ، 1969 م ، مسرحية) ، فالجارية (سولارا) تقع في غرام آسرها ومعذب قومها التاجر الفرنسي

(إدجار) وتحبل منه، وهذا شـــكّل مفاجأة صـــادمة لشـــقيقها (دينج) وأبناء جلدتها الذين خطفهم (إدجار) وعصـبته من التجار والضـباط الفرنسـيين ، وسـاقوهم من أدغال أفريقيا في أغلال الهوان والاضـطهاد، ف (سولارا) كانت مبعث فخرهم ، ورمز مقاومتهم ، لذا حاكموها لينفذوا فيها حكم الموت ، لكنها تزيح الغشاوة عن عيونهم ، حين تحيل الاتهام إليهم ، وتُظهر أن ضعفهم وعجزهم عن سماع صوت الوعي داخلهم هو الذي سـلمها لعار قلبها ، ويُحدث دفاع براءتها وتجريمهم أثره في مسـار الأحداث، التي تُتوج بثورة الزنوج على الحاكم الفرنسي وحاشيته في جزيرة هاييتي.

- الخاتمة :

وبعد، فيمكن في هذه الخاتمة إبراز أهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة، بعد تحليل النصوص المسرحية ونقدها، وهي كالآتي:.

- أبان البحث اهتمام الكتاب المسرحيين الليبيين بالطود الفني لعناصر النص المسرحي، وإفادتهم من عديد النظريات في الخصوص، وبين الصواب ومجانبته جاء تشكيل الأحداث، وإدارة الصراعات، وإحكام الحبكات، وبناء الشخصيات، وغيرها من أسس البناء الفني الدرامي للمسرحية الليبية .

إذ إن تداخل الأجناس الأدبية مع الدراما لا يعني الإطاحة بأي منهما بقدر ما يؤسس لاستحداث أنماط فنية ترتكز على أرضية صلبة تمثلها تلك الأصول التي تكون منوطة بقدرة المبدع التعبيرية وحسن توظيفه لعناصر البناء الدرامي، والأديب الليبي لم يعمد إلى الفن الدرامي ليوظفه في عمله الفني؛ لأنه قد يقتل الإبداع فيه، بل إن ذلك التوظيف جاء عفو الخاطر مولّداً أنموذجات فنية تلقائية.

-وظف الكاتب المسرحي الليبي الحكبة الدرامية: شخصياتها وأبطالها ومغازيها، ففجّر طاقات كامنة مثلت جزءاً من رؤاه الذاتية والثقافية والفكرية، فكانت رموز حكايته مجالاً خصباً يجد فيها من ملامح البطل ما يعكس رؤيته ويبلور تصوراته، وقدّم تلك المسرحيات التي بث فيها الحياة تقديماً مفعماً بالإحساس والوعي بما تحمله من رؤية فكرية، وبقدرات الكاتب المسرحي على تقديمها في أداء درامي جذاب بما يحمله من درامية وتشويق.

- يقف النص المسرحي الليبي على قدم المساواة مع النصوص العربية السامقة من حيث البناء الفني، فقد حقق مبتغاه الدرامي والجمالي.

- تصاعدت مراحل النضج الفني للنصوص المسرحية، وحققت وظائفها الدرامية، وإن تباينت مستويات الإجادة في رسمها.

- ثبت المصادر والمراجع:

أولاً: المصادر:

ـ النصوص المسرحية:

. ابن زابيه: خليفة:

- حتى يعود القمر، ضـــمن مجموعة الأعمال المســـرحية الكاملة، مجلس الثقافة العام، الجماهيرية العظمى، 2006م.

ـ أبو دبوس: رجب:

- إعلان الرفض، مجلة قورينا، العدد الخامس، السنة الثالثة، (أبريل - مايو)1969م.

- السـقوط، ضـمن كتاب أدبيات، الدار الجماهيرية للنشـر والتوزيع والإعلان، مصـراتة، الطبعة الأولى، الجماهيرية العظمى، 1992م.

ـــ أبو مزيريق: عبد الباسط، جنرال الجيش الميت، دار الطليعة الجديدة، دمشق، الطبعة الأولى، سورية، 2009م.

ـ الأمير: مصطفى:

- ثلاث مسرحيات ليبية، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان، الطبعة الأولى، الجماهيرية، 1980م.

- الأعمال الكاملة، المجلد الأول، المنشـــأة العامة للنشـــر والتوزيع والإعلان، طرابلس، الطبعة الأولى، الجماهيرية، 1980م.

- الأعمال الكاملة، المجلد الثاني، المنشـــأة العامة للنشـــر والتوزيع والإعلان، طرابلس، الطبعة الأولى، الجماهيرية، 1984م.

-الأعمال الكاملة، المجلد الثالث، المنشـــأة العامة للنشـــر والتوزيع والإعلان، طرابلس، الطبعة الأولى، الجماهيرية، 1985م.

ـ بطاو: عبد الحميد:

- الجسر، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، الطبعة الأولى، سلسلة الكتاب المسرحي، العدد الخامس، الجماهيرية، 1986م.

ـ حقيق: عبد الرحمن:

- الزنجي الأبيض، الدار العربية للكتاب، ليبيا - تونس، الطبعة الأولى، 1976م.

ـ حميد: الأزهر أبو بكر:

- وتحطمت الأصنام، السماسرة، (مسرحيتان)، دار الجميل للنشر والتوزيع والإعلام، القاهرة، د.ت.

ـ الدنّاع: عبد الكريم:

- الأعمال الكاملة، الدار الجماهيرية للنشـــر والتوزيع والإعلان، مصـــراتة، الطبعة الأولى، الجماهيرية

العظمى، 1986م.

ـ الزني: عبد العزيز:

– زيارة ذات مساء – الصّرع (مسرحيتان)، مجلس الثقافة العام، الجماهيرية العظمى، 2008م.

ـ شلوف: عبد العظيم:

– الأعمال المسرحية الكاملة، مجلس الثقافة العام، الجماهيرية العظمى، 2006م.

ـ عبد الله: البوصيري:

– تفاحة العمّ قريرة، الدار الجماهيرية للنشـــر والتوزيع والإعلان، مصـــراتة، الطبعة الأولى، الجماهيرية العظمى، 1990م.

– القاتلات (تكوينات درامية مســـتوحاة من ألف ليلة وليلة)، مجلس تنمية الإبداع الثقافي، الطبعة الأولى، الجماهيرية العظمى، 2004م.

ـ عبد الصمد: عبد الباسط:

– ملك يبيع أنفه، وأصحاب الكهف (مسرحيتان) المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، الطبعة الأولى، سلسلة كتاب الشعب، العدد الثامن والثمانون، الجماهيرية، 1984م.

– محاكمة العبدان، المنشـأة العامة للنشـر والتوزيع والإعلان، طرابلس، الطبعة الثانية، سـلسـلة الكتاب المسرحي، العدد السادس، شهر نوفمبر، الجماهيرية، 1986م.

ـ العماري: مفتاح، البوسيفي: مجاهد:

– الســـور، الدار الجماهيرية للنشـــر والتوزيع والإعلان، ســـرت، الطبعة الأولى، الجماهيرية العظمى، 1425م.

ـ عون: فيروز:

ثلاث مسرحيات تجريبية، مجلس الثقافة العام، سلسلة مسرحيات ليبية، العدد الثاني، الجماهيرية العظمى، 2006م.

ـ الفقيه: أحمد إبراهيم:

– هند ومنصور، الدار العربية للكتاب، ليبيا ـ تونس، 1977م.

– غناء النجوم، دار الشروق، القاهرة، الطبعة الأولى، 1997م.

ـ الفلاح: علي:

– التحطيم، اللعب على حجم الصُدفة، (مسرحيتان)، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، مصراتة، الطبعة الأولى، الجماهيرية العظمى، 2000م.

ـ الفيتوري: محمد:

– أحزان أفريقيا (سولارا)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1969م.

ـ القمّودي: محمد صالح،

– مجرم في القصر، دار مكتبة الفكر، طرابلس، الطبعة الأولى، ليبيا، 1973م.

ـ القويري: عبد الله:

– عشر مسرحيات، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان، الطبعة الثالثة، الجماهيرية، 1980م.

ـ القويري: يوسف:

– القادمون، الدار الجماهيرية للنشـــر والتوزيع والإعلان، مصـــراتة، الطبعة الأولى، الجماهيرية العظمى، 2000م.

ـ مبارك: خميس:

– الغجر غجر، مجلس الثقافة العام، الجماهيرية العظمى، 2008م.

ـ المجراب: عبد الحميد:

– يقظة الضمير، الكتاب والتوزيع والإعلان والمطابع، الطبعة الثانية، سلسلة كتاب الشعب، العدد الثاني، الجماهيرية، 1981م.

– سـبب بسـيط، الدار الجماهيرية للنشـر والتوزيع والإعلان، مصـراتة، الطبعة الأولى، سـلسـلة الكتاب المسرحي، العدد التاسع، شهر الماء (مايو) الجماهيرية العظمى، 1987م.

ـ ناصر: علي:

– فجر كالرعد، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، سلسلة كتابات جديدة، العدد التاسع، الجماهيرية، 1983م.

– زفاف العنكبوت ـــ رقصة البندول(مسرحيتان)، منشورات اللجنة الشعبية العامة للثقافة والإعلام، الطبعة الأولى، الجماهيرية العظمى، 2006 ،2007م.

ثانياً المراجع:

أ. الكتب العربية:

ـــــ الألوسي: تيسير عبد الجبار، تطور البنية الدرامية في المسرحية العراقية، جامعة قاريونس، بنغازي، الطبعة الأولى، 1998م.

. حمادة: إبراهيم، طبيعة الدراما، دار المعارف، القاهرة، سلسلة كتابك،العدد السادس والعشرون، 1978م.

ـــ راغب: نبيل، أساسيات فن العرض المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، بيروت – القاهرة، الطبعة الأولى، 1996م.

ـ شلوف: عبد العظيم، ديوان قصائد الحزن والموت، دار الحقيقة، بنغازي، الطبعة الأولى، 1976م.

ـــــ فهمي: فوزي، المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة، هلا للنشر والتوزيع، القاهرة، سلسلة المسرح، العدد

الثامن عشر، د.ت.

ـ النادي: عادل، مدخل إلى فن كتابة الدراما، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الثانية، 1993م.

ب . الكتب المترجمة:

ـــــ فيرو: شارل، الحوليات الليبية منذ الفتح العربي حتى الغزو الإيطالي، ترجمة وتقديم محمد عبد الكريم الوافي، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، الطبعة الثانية، الجماهيرية، 1983م.

ـــــ ماركس: ملتون، المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها، ترجمة: فريد مدوّر، دار الكتاب العربي، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، بيروت، نيويورك، 1965م.

ـــــ ميليت: فرد. ب – بنتلي: جيرالد ايدس، فن المسرحية، ترجمة: صدقي حطّاب، دار الثقافة، بيروت، مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر، نيويورك، د.ت.

ـــــ هوايتنج: فرانك.م، المدخل إلى الفنون المسرحية، ترجمة دريني خشبة وآخرون، دار المعرفة، القاهرة، 1970م.