

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 العنصرين كما اعتمدته الدراسات المعجمية والنقدية يُظهر تقارباً شديداً، أوقع البعض في وهدة الخلط بينهما، واستخدامهما بشكل مشوش (الألوسي، 1998م، 83)، وقد حدّد صاحب هذا الرأي خصائص كلّ منهما، ومايز بين وظيفتيهما، وخلص إلى أن الحبكة تعكس صورة خطة الحدث الدرامي عبر حلقاته وتفصيلاته المرتبطة على أساس من السبب والنتيجة، في حين تتابع خطوط البنية الدرامية الأسباب الخفية وراء تلك الحلقات، والدوافع والعلاقات التي تربطها، وعليه تكون الحبكة كالبدن والبنية كالروح منه، فلا البدن يحيا ويتحرك بلا روح، ولا الروح يمكن تلمسها دون هيكل يجسدها (الألوسي، 1998م، 86)، وعلى هذا تُشكّل الحبكة الإطار الرئيس للفعل، وخط تطور القصة، وخطة الفعل التي عن طريقها تكشف العناصر المكونة للعمل الدرامي عن نفسها، (هوايتج، 1970م، 177)، على ألا تسوق الأحداث المتفرعة عن الحدث الرئيسي اضطراباً يخل بسير 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).

وببساطة يمكن القول: إن الحبكة هي الشكل أو الهيكل الذي يصوغ فيه المؤلف المسرحي موضوعه وفق منظور منطقي من الأسباب والمحصلات، 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 its 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 effects, 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 its 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 الحكبة الدرامية في المسرحية الليبية باعتبارها الأساس للبناء الدرامي والمسرحي، وذلك بدراستها وتشريحها بغرض الوصول إلى مكوناتها وتحديد أنواعها ، معتمدة على المنهج الوصفي التحليلي وصولاً إلى ذلك .

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

- ما طبيعة الحكبة ؟ وما هي أنواعها في المسرحية الليبية ؟
- ماهي المراحل التي تمر بها الحكبة المسرحية ؟ وكيف تكون حركة بنائها الداخلي؟
- ما الدور الذي تلعبه في تحقيق جودة العمل الفني ؟
- وتبعاً لذلك يرى الباحث تقسيم الدراسة على مبحثين، هما:
- المبحث الأول: أنواع الحكبة 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، وتنعقد فاعليتها 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.

والحكبة 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 الحكبة ، أي من الاشتغال المرتب على شخصيات وأحداث ولغة وحركة موضوعة

في شكل معين ، وبالتالي فإن الحبكة لا يمكن فصلها عن جسم المسرحية إلا نظرياً 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 رئيسية، وحبكة أو أكثر ثانوية، وقد تتوازي الحبكة الثانوية مع الحبكة الرئيسية، وقد تتناقض معها، وتكون مهمتها في الحالتين تعميق الإدراك بالحبكة الرئيسية وتكريس التأثير العام.

لذا تمّ تقسيم الحبكة على ثلاثة أنواع رئيسية 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 التكهّن بها، وعلى هذا النوع تركز غالباً نصوص الأحداث والشخصيات التاريخية (راغب ، 1996 م ، 34)، ومن نماذجها على سبيل المثال نصا (الخليفة العادل)، (المجرب ، 1984 م ، مسرحية) ، الذي يتناول حقبة تولّي (عمر بن عبد العزيز) الخلافة، و(أصحاب الكهف) ، (المجرب ، 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 تأمر (الرجل الملتئم) 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 تجدد شكواهم مما فعله بهم (عمر)، إذ منع عنهم العطايا، وجردّهم من الأموال التي أخذوها ظمأً 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 دس السم له، وتنتهي الأحداث بعفو (عمر) عن (غصين) وعق رقبتة، قبل أن يسلم أنفاسه الأخيرة.

ومن النصوص ذات الحكمة 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 والتسلط، وتباين الاتجاهات والرؤى في خطوط متوازية، مثلت نزعتي الخير والشر، وقادت جميعها إلى انتصار الطرف الخير كما هو مألوف غالباً.

2- الحكمة المعقدة:

وفيهما تأتي الخاتمة مخالفة للتوقعات التي هيأها اطراد الأحداث فيها، هذا الاطراد الذي يدخل في منحنيات وتعقيدات تحدث في اتجاهه تغيرات غير متوقعة (راغب ، 1996 م ، 35)، مع الانتباه للحتمية المنطقية الناجمة عن ذلك التحول المفاجئ، ويمثل نص (الشاهد البحر) ، (شلّوف ، 2006 م ، مسرحية) أنموذجاً لهذا النوع، فالمعطيات جميعاً كانت في صالح المتأمرين (الدركي) و(السجين)، ففريستهما حارس المنارة رجل طاعن في السن، مضيف، يعيش وحيداً معزولاً، وقد هدّته ذكريات انتحار زوجته العاجزة، ورحيل ابنه، وهذا سهّل خطة أن ينقلا الصّدف 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 الصّدف على يدي (السجين) على غير توقع منهما، راسماً نهاية غير التي أرادها، 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 حملها كل ما قام به من أوزار، ورمى على عاتقها ذنب إخراجها 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 خطٍ واحد، وأحياناً تلتحم في نسيج محكم، بحيث يؤدي التغيير في أيٍّ منها إلى تغيير شامل في كل السياق، والحبكة المركبة قد تتكون من حبتين بسيطتين أو معقدتين أو حبتين إحداها 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 القرمانيّة*، 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 القرمانيين بالفساد الذي بلغ من استشرائه أن انتشرت الأوبئة جراء الفقر المدقع، ووقوع الشعب تحت طائلة الضرائب الباهظة، والنزاعات والاعتقالات 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 القرمانيين حيناً آخر، وقد اعتمدت هذه الحبكات على المعقولة، عبر استرسال شهد تكامل الشخصيات وتصادمها.

وكذلك تكوّن نص (الزنجي الأبيض) (حقيق ، 1970 م ، مسرحية) من حبتين سارتا في خطٍ 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 الوقعة 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 خيانتة ووطنية قادته لترغم ثورة طردت المستعمرين، في نهاية منطقية تتوافق مع مسيرة الأحداث وتتابعها.

* للمزيد عن هذه الأسرة وحكمها ليبيا 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 شخصيات جديدة ، أو خروج أخرى من المشهد ، أو اعتزالها صنع 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 الفصل الأول تتابعت الحلقات، فبعد أن بدأ المشهد في دكان عريق للعطارة ونفائس المصنوعات وذخائر الكتب والورق، ودار حوار علمي عن علوم النبات والمخطوطات العلمية بين العطار (مروان) والعالم (رستم) ، دخلت الشخصيات إلى مسرح الأحداث دون أن تلتقي معاً، فكان أن دخل (الفتى) الجبلي المهتم باقتناء العاديات وشراء الكتب، ثم الحمّال (صفوان) التاجر الجوّال الباحث عن رزقه على أرصفة المرافئ ، ثم (المرأة) الميسورة وما أبانت عنه من ثقافة وإلمام بالعطور واستخداماتها ، ثم دخول (الدرك) جنود السلطان الغلاظ الأجلاف ، وقد حدث على دفتين، كمنوا في الأولى للحمّال (صفوان) وألقوا عليه القبض دون أن يشعر بهم أحد ، وفي الثانية أسروا العطار والعالم بصورة مهينة ، واقتادوهما إلى السجن بعد أن عاثوا في الدكان فساداً ، وكلّ من هؤلاء جميعاً مهّد لما هو قادم بما أوقعه من حدث ، وهذه الحلقات بعددها القليل أسهمت في معقولية التعقيد والقدرة على استيعاب المواقف ، والتركيز عليها، والربط بينها، فكما هو معروف هناك ضوابط تحدّ من تكثيف عدد الحلقات في العمل الدرامي، منها قدرة المتابعين العقلية المحدودة على الاستيعاب 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)، فاللقاء القبض على الحمّال (صفوان) أدى إلى اعتقاله مع (مروان) و(رستم) ، وفي السجن التقى الثلاثة بالعالمين (ماغنولان) و(إيسكوريدس)، اللذين يُعنى (رستم) بترجمة كتبهما الشهيرة، وتمحيص آرائهما، وتبني نظريتهما، وكان هذا اللقاء سبباً في تحقيق حلمه بالقيام بجولات علمية عالمية، صحبة عالمه المفضل (إيسكوريدس)، وبمتابعة أثر هذه الحلقات يتضح أنه لولا جنوح سفينة العالمين لما تحصّل الحمّال على الصندوق 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 بسهولة، 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 الهزة 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 وُظفت 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)، وزادت 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 المجريّات 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) (الدناع ، 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.

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

ومن الشرايين المغذية للحبكة أيضاً الفصل بين أجزاء السياق عبر إنشاء الفصول التي تنتهي بإسدال الستار (راغب ، 1996 م ، 43)، كما في نصوص (بقطة الضمير) (المجرب ، 1981م ، مسرحية) ، و(عودة أبي ذر الغفاري من منفاه في عصر الجماهير) (المجرب ، 1984 م ، مسرحية) ، أو خروج الشخصيات جميعاً أو الإظلام (راغب ، 1996 م ، 43)، ومثال ذلك نصوص (السور) (العماري والبوسيفي ، 1425هـ ، مسرحية)، و(تفاحة العمّ قرية) (عبد الله ، 1990م ، مسرحية) ، و(الخروج من الجبّ) (شلّوف ، 2006 م ، مسرحية)، وهناك نصوص جمعت بين إسدال الستار والإظلام، ومنها مثلاً (وأخيراً هطلت الأمطار)، و(حتى يعود القمر) (ابن زابيه ، 2006 م ، مسرحيتان)، ونصوص جمعت بين خروج الشخصيات في ختام المشاهد، وإسدال الستار في نهاية الفصول، ومن نماذجها (فجر كالرعد) (ناصر ، 1983 م ، مسرحية) ، و(القادمون) (القويري ، 2000 م ، مسرحية).

ويتجنب المؤلفون غالباً الوقوع في الرتابة والتكرار، بإحداث شكل من التنوع في الحلقات المتتابعة، سواء "في الإيقاع أو الإحساس أو الحوار أو الحركة أو الاستمرار الزمني" (راغب ، 1996 م ، 44)، فمثل هذا التنوع يكسر حدة الرتابة، وينقذ النص من الملل بما يبعثه من علاقات قد تصل إلى درجة التناقض، وهذا يعمل على زيادة جذب الاهتمام، ومن النصوص التي كسرت تلك الحدة (سويلمة) (الأمير، 1980 م ، مسرحية) ، ففيه تبدأ الأحداث بحلقة هادئة متمثلة في محاولة (عبد الحميد) التقرب من (سويلمة) أرملة أخيه (الصادق)، وخطب ودّها بغية الزواج منها، وقد أطال المؤلف الحوار حتى دخل في مرحلة الملل، وهذا ما حدا به إلى أن يتبعها بحلقة صاخبة حين رفض الأخوان (عبد الحميد) و(عبد القادر) اقتران ابنيهما (نجاه) و(شكري) بالزواج، لكن هذا الإيقاع المرتفع ما لبث أن هدا من جديد بدخول حلقة جديدة، يعود فيها (محمود) شقيق (سويلمة) من رحلة علاج نفسي إثر تعرضه لصدمة عاطفية، ثم ترتفع وتيرة الأحداث في الحلقة التالية بمحاولة (عبد القادر) تزويجه من (نجاه)، تقرباً منه، كي يحظى هو الآخر بالزواج من (سويلمة).

ويعمل الكورس عادة على خلق هذه المهمة من التنوع.

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

في حلقة قد تأتي مبكرة أو متأخرة طبقاً لاحتياجات السياق (راغب 1996 م ، 49)، ولابد أن يُحسم لصالح أحد الطرفين، وهذا النوع كثير الدوران في النصوص، ومنها على سبيل المثال نص (تفاحة العمّ قريرة) (عبد الله ، 1990م ، مسرحية) ، وفيه يخوض (قريرة) صراعاً طويلاً متشعباً، بدءاً من وحم زوجته، مروراً برحلة الحصول على تفاح من أثينا يزيل ذاك الوحم، وصولاً إلى جمارك مطار بلاده، واختفاء التفاحة اليتيمة التي ظفر بها، كل ذلك الصراع من أجل أن يولد ابنه صحيحاً معافى من أي تشويه، كي يحقق المهام العظيمة التي نذر نفسه لها، والتي يريد لأبنائه التصدي لها من أجل تحرير الأراضي المحتلة، وقد تبدت ملامح هذا الصراع منذ (النقلة الأولى) التي وضعت تفاحة (قريرة) في مقارنة غير منصفة مع أشهر تفاحات العالم (آدم - هرقل - نيوتن)، فهي بينهما تمثل شخصاً يفقد الجاذبية وجلال الموقف، وغير مؤهل للخلود ؛ لأنه مواطن بسيط، يعمل محصلاً في مؤسسة للكهرباء في دولة عربية نامية، مثقل بعار البطولات الإعلامية الوهمية التي صاحبت أحداث نكسة حزيران، فكيف سيحظى بدخول سجل الخالدين؟، لكن دافع (قريرة) كان قوياً، وحوافزه مؤثرة، إذ حمل على عاتقه قضية الأمة، محاولاً عبر رد فعل فردي أن يعيد إشراقة المجد للأوطان المستباحة، بتكوين جيل خلي من الأوجاع والتشوّهات والاضطرابات الخلقية والخلقية، وتمهيد الأرض أمامه كي يجدّ الخطأ لإنهاض الأمة من كبوتها، وإقالة عثراتها، ولذلك شدّ (قريرة) الرحال إلى أثينا ليحضر التفاح، وفي ظنه أن الأمر ميسور مادام المال في الجيب والتفاح في السوق، لكن الرياح تجري بما ليس في صالحه، فقد تزامنت رحلته مع إضراب في البلاد أفضلت فيه كل الأسواق، وهنا تشكلت 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 الآخرين، فوضعهما في جيبه، لكن عيوناً متلصصة لطفل مشاكس في طائرة العودة ترصدت التفاحتين، فصبّ استعراضاً من الإزعاج والصراخ انتهى بتنازل (قريرة) عن إحداها، وأغرق في النوم، ليبدأ حلم اختفت فيه التفاحة اليتيمة أثناء عبوره للجمارك، فيشتد التوتر ويحتد الصراع، ف (ضابط الجمارك الشاب) الذي وجد التفاحة في أحد أركان القاعة يصر على إهدائها لخطيبته (الضابطة)، في حين يحاول (قريرة) منع ذلك بكل قواه، لكن سكين (ضابط الجمارك الشاب) كان الأسرع للتفاحة، ويصحو (قريرة) ليفاجأ بواقع اختفائها من جيبه، وتختلط عليه الأمور، فيرى في (المضيف) صورة (الضابط الشاب)، فيهجم عليه، لكن الأخير يعاجله بضربة يسقط 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) (المجرب ، 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) (المجرب ، 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 بالتدرج 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 (السماسة) (حميد ، د . ت ، مسرحيتان) ، فشخصية (عطية) يتكامل تكوينها منذ بداية النص، ويتضح سلوكها المتسم بالخنوع والرضا بالذلّ 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 أبعدها 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 الموضوع الرئيسي للنص، وحذفها لا يشكل فرقاً يذكر في مجرى الأحداث.

واللغة الفصحى إذا لم تُوظف طبقاً للحتميات الدرامية فستبدو متفجرة ومفتعلة (راغب 1996 م ، 69)، كما في نص (اللعب على حجم الصُدفَة) (الفلاح ، 2000 م ، مسرحية) مثلاً، إذ كيف للصّ معدم من القرن العشرين أن يفيض في الحديث بلغة فصيحة بليغة، وظّف فيها فنون القول بدقة متناهية، لا تتوازن مع بنائه النفسي والاجتماعي، وواقع العصر الذي يعيش فيه، لا لشيء إلا لأنه وجد نفسه محاطاً بعفريتين ادّعى أنهما من خدم النبي سليمان عليه السلام، كما أن التفات (العفريتة) لهجة 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 كلّ منها لمستوى الشخصية، ومن هنا تأتي عملية التناسب وتبيان الفروق بين الشخصيات في النص (راغب 1996 م ، 69) ، ففي نص (الجسر) (بطاوي، 1986م ، مسرحية) مثلاً يختار المؤلف الفصحى لغة للجندي الفار من حرب حزيران في حوار مع (كاتب التاريخ)، لكن لغة (الجندي) تنحدر إلى مستوى آخر حين يلتقي مع مجموعة الشباب العابثين (ضارب الدف - الحشّاش - عازف المزمار - المخمور - حامل المجلات الخليفة) ، فهذه الطائفة التائهة، المشتتة الأفكار، المفككة القيم، لا تستقيم لها لغة رسمية فصيحة، ولذا تواصل معها (الجندي) بلغة محلية تتناسب مع ما يمثلونه من واقع الأمة المأزوم، الهاربين منه، حتى إذا اقتنعوا بضرورة الإفلات من وهدة الإحباط، ومواجهة هزيمة حزيران، والسعي لجعل أجسادهم الخائبة جسراً يعبر عليه جيل الغد للنصر، عاد الحوار للفصحى، في إشارة للاستقامة والتوافق الذي جمعهم.

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

وغني عن القول إن اللغة المجبولة بالإيقاع والصور والرموز والإيحاءات، خليفة بترك أثر مضاعف في البناء الفني، سواء أكانت في شكلها شعراً أم نثراً، ويعد نص (القاتلات) (عبدالله، 2004 م، مسرحية) أنموذجاً للغة الفنية الراقية، الغنية بالصور والأخيلة والتشبيهات والاستعارات 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 نصوصاً مسّها الإطناب، الذي كان من الممكن تلافيه بدل إرباك تماسك الحكمة، كما في نص (حلم الجعّانين) (الأمير، 1985 م، مسرحية) مثلاً، فهو حافل باستطرادات مملة، وتعقيبات وعبارات فارغة، شكلت حيزاً واسعاً في ثنايا الحلقات، وكان يمكن حذف الكثير دون أن يتأثر البناء الفني للنص، وكذلك الأمر في نص (زيارة ذات مساء) (الزني، 2008 م، مسرحية) فعدد الفقرات أثقلت كاهل هذه المونودراما، وجذبتها نحو الرتابة المملة.

- المبحث الثاني : مكونات الحكمة في النص المسرحي الليبي :

مما لا شك فيه أن الحكمة تمزج بنى المسرحية بهندسة فنية بديعة، عبر خطٍ له بداية ووسط ونهاية يشمل 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 الموضوع، والشخصيات تبعث الاهتمام والتشويق لمتابعة ما سيتلو من أحداث، وتتعدد قنوات هذا التقديم فقد تقوم به الشخصيات، أو يتم عبر المناجاة والمونولوج، ومن أمثلة النصوص التي اختارت هذه القناة (الجوع) (القيوري، 1980 م، مسرحية)، ففيه تعرض (العجوز) ما جرى في الفترة السابقة لتلك الليلة التي بدأت منها الأحداث، ويتضح من نجواها ما حلّ بأهل بلدتها في ذاك العام الذي قضت فيه الحرب على كل شيء، ولعب القحط بالناس، فتبدلت نفوسهم، واستشررت السرقة والقتل بينهم، وخيمت الكآبة على حياتهم، وفرت أرواحهم من الخوف والجوع.

ومن وظائف العرض التمهيدي المهمة وضع أسس تطوير الحكمة، 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 تتشدها النساء على إيقاع الرحايا، فتجود بالخير، وتهزم ثقل الليالي، ويشدو بها رعاة الأغنام أو أن 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، ويردها الفلاحون فيذهب عناؤهم، ويتضاعف إنتاجهم، وتجلبها 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 (السور) (العماري والبوسيفي، 1425 هـ، مسرحية) التمهيد للأحداث الحاسمة كي تأتي مبررة، بأن أشارا على لسان (الأحدب) المغمور إلى التميز العقلي للشاب الصامت الذي ينقر السور بإزميله في حركة آلية دون توقف، ودون أن يحدث أحداً، أو يأبه لأحد من حوله، من أولئك الأشخاص الذين وضعتهم ظروفهم في ذلك المكان الصحراوي القاحل، فلجوا في الأحاديث، وانثيال الأسئلة واجترار الأمانى، دون أن يحدثوا فعلاً، أو يأتوا بحراك ملموس، ويتسلسل الأحداث ينجح (الشاب الناقر) في إحداث صدع في السور، أدى إلى تدفق الماء العذب، ورويداً رويداً اتسع الصدع، وتساقطت أحجار السور، 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، 1978 م، 21)، ومن جانب آخر يعمل التعقيد على الإيغال في مدّ التشويق والمفاجأة والترقب (النادي،

1993م ، 61) ، ومن النصوص التي اتضح فيها هذا العنصر نص(العجر عجر)(مبارك ، 2008م ، مسرحية)، فالتعقيد الخارجي انطلق من أحلام الصبي العجري (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 الحاق به، بحثاً عن طمأنينة الاستقرار وراء الأفق الذي يحدهم، ومن هنا بدأ التعقيد الداخلي، فأحلامهم الجديدة تصطدم بفقرهم، ولا يجدون مندوحة عن الاستعانة بمدير 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 المتعاليين على العجر، وتتعدد قنوات التشويق التي يرسمها المؤلف لتشابك هذا التعقيد، بدءاً من إعداد الأشرار 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 حارسه للتفاوض حول شراء الكلية، 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 العجر 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 تكون 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 العراقي في طريق (آدم)، فيجد نفسه في دوامة المؤامرات والدسائس والأحباب، الناضحة بالكره الساري في أعماق سكان الديار

المحيطة بذلك البركان، وقد ارتكز المؤلف على مجموعة من الأزمات الصغيرة، منها مثلاً هروب (آدم) من سكان الديار الباردة، ومقايضة الإخوة المعوقين (الأعمى - الأعرج - الأخرس) (لآدم) حول منحهم أجزاء من جسده، مقابل إيصاله إلى البركان المقصود وإيقاع (الشخص) في فخ (المسؤول)، واتفاق المعوقين مع سكان الديار الحارة للقبض على (آدم)، وعبر اشتداد وطأة التطاحن الذي خاضه (آدم) مع تلك الأطراف المتضادة، ترسخت قناعاته بضرورة تحقيق مبتغاه، ليصد ذلك السيل العرم من الضغائن والأحقاد والكراهية.

في حين اعتمدت معظم نصوص الفصل الواحد على أزمة واحدة، تشتبك عندها الخطوط وتتعارض، كما في نص (غناء النجوم) (الفقيه، 1997 م، مسرحية) مثلاً، فبعد ليلة مسروقة من الزمن قضاهما العاشقان (الرجل - المرأة) في أرض خلاء على أطراف المدينة، يحمل لهما الصباح كابوساً مفاجئاً، إذ تبين أنهما كانا يلهوان ويرقصان بل ويناومان أيضاً في حقل من الألغام، الأمر الذي أحدث تراكمات مضغوطة من المشاعر والشجون، تجمدت فيه الحركة والانطلاق، وتبخرت السعادة، وخيم الشقاء، وتضعض الحب والأحلام، وكشفت النفوس عن دخالها إثر صدمة حتمية الموت المؤكدة.

4- نقطة التحول والذروة:

تعد نقطة التحول "اللحظة الأشد حسمًا بين قوى الصراع" (الألوسي، 1998 م، 94) حيث تصل المكونات الدرامية من أفكار ومواقف وأزمات إلى ذروة تتفجر فيها قبيل بلوغ النهاية، باعثة "الحد الأعلى من الإحساس والتوتر" (ميليت، د.ت، 422)، ومتسمة بالمنطقية والإقناع لإشباع حوافز التشويق والترقب التي واكبتها عبر تواتر معطياتها، وبعد أن تثبت فيها القوة المسيطرة تفوقها أو تفقده باندحارها (ماركس، 1965 م، 101)، ففي نص (هند ومنصور) (الفقيه، 1977 م، مسرحية) على سبيل المثال شكلت الإشاعات التي التهمت حياة أسرة الشيخ (عامر) نقطة التحول، إذ لم يعد قادراً على مواجهة أقاويل القبيلة وظنونها، التي تُلفق سراً وعلناً، شارخة عرضه، بعد إعلان الراعي الفقير (منصور) حبه لابنته (هند) وتشبيبها بها في الأعراس، فانفجر بركان غضب الشيخ (عامر) إزاء ما يُعد تحدياً سافراً لنواميس الشرف والعفة، وبلغ هذا الانفجار الذروة بقتله ابنته، حاسماً الصراع الذي رسمه المؤلف بصورة تربص لا مرئي، فأهالي البلدة يتلصصون على حركات (عامر) وسكناته، ويُعرضون عن الاحتكاك به، ويُعدون لعزله عن قيادتهم، إن لم يضع حداً لانتظارهم ما يتوقعونه منه، وبهذه الجريمة انتصرت الأعراف والتقاليد، وازداد رسوخ أقدامها، ووُئد طرف الصراع الثاني (منصور)، وتلاشت فاعليته، وسقط إيمانه

بالمساواة والحب أمام جبروت المنظومة الاجتماعية، وهي ذروة قابلة للتصديق، ومحل ترحيب، قياساً بمجتمع ينكر إلى حدّ التكفير الصلات العاطفية بين المرأة والرجل، وإشهار الغزل وما في حكمه خارج إطار الزواج.

5- الحل:

هو نهاية مبرّرة لمطاف النسيج المسرحي، متسقة مع عوامل الصراع ، منسجمة مع المضمون الفكري، فتكون فاجعة في المأساة، فرحة وبهيجة في الملهاة حسب المتوقع ، ففي نص (جنرال الجيش الميت) (أبو مزريق ، 2009م ، مسرحية) مثلاً جاءت الخاتمة فاجعة، فـ (الجنرال الابن) المتعالي المفاخر ببطولات أسلافه ، الملتحف بمجد والده ، يُصاب بالنيّيه ، ويمضي حاملاً كيس عظام والده (الجنرال) عبر الأراضي الملمغة، بعد أن تفاقت حدة الانكسار في نفسه، باكتشاف الحقيقة المرة التي أذهلتها، فبعد أربعين عاماً تبين الأحداث أن (الجنرال) الأب الذي أربع العالم، وأقام الدنيا ولم يقعدّها، وحيكّت حول شراسته الحكايا حتى لُقّب بالسفاح، لقي مصرعه على يد امرأة فلاحه استدرجته لخدرها، كي تنتقم لمقتل زوجها وطفلتها الرضيعة، وشرفها المهذور، وها هي المرأة تضع عظامه في كيس ترميه عند قدمي ابنه (الجنرال) القادم للملّة رفات جنود بلاده ، والعودة بها إلى أرض الوطن، وهي نهاية واضحة لتشويش نفسي لازم (الجنرال الابن) منذ وقت مبكر، وزادته تغلغلاً الإشاعات التي صاحبت اختفاء الأب قبل المعركة الحاسمة، إذ وصمته بالفرار جبناً.

ومن الخواتيم المأساوية أيضاً نهاية نص (العجر عجر) (مبارك ، 2008 م، مسرحية) فبعد خمسة وعشرين عاماً قضتها القبيلة في القتل والسلب ؛ لتجمع مالا يخدم هدفها في الرحيل وراء (نيران) الابن الهارب نحو آفاق أفضل من الانتماء ، يعود (نيران) لمضاربهم في الليلة الأخيرة لمقامهم رجلاً ناضجاً متزوجاً، ودون أن يدركوا هويته يقتلونه ضمن سلسلة جرائمهم ، وبإعلان (الزوجة) أن القتل هو (نيران) ، تدق معاول الكارثة في حياتهم وأحلامهم التي دفنوها بأيديهم وتديبرهم ، ومع ما في هذا الحلّ من فاجعة مؤلمة إلا أنه الطريق التي رآها المؤلف معقولة لوضع نهاية لانثيالات الدماء التي أدمنوها، وهو أيضاً إقرار بفشل العجر في توطين الجذور التي نشدها (نيران) منذ صغره ، المتمثلة بأن يكون لهم وطن ثابت، وديار عامرة مستقرة، عوض أن يلزمهم الشعور بأنهم ساقطون مع الأمطار.

ومن النصوص الجادة التي حظيت بنهاية سعيدة نص (مجرم في القصر) (القمّودي، 1973م ، مسرحية)، ففيه تعود لوزير الداخلية (البي) وطنيته التي فقدها تحت سياط الضغوط السياسية والمادية،

وبيارك 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 اتكائها في تنفيذ مهام الوزارة على أحد القادة العسكريين (المقدم سالم)، فخرجت من التهم المنسوبة إليها من قبل الوطنيين نظيفة اليدين، وهذا الأمر هيأها لاسترداد المشاعر الوطنية التي حجبها الشر بضع سنين.

والوظيفة الرئيسة للحل كما يراها صاحباً 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 الجب) (شلوف ، 2006 م ، مسرحية) مثلاً للنهاية المنسجمة مع معطيات الأحداث وصيرورتها، بما قدمته من إحقاق العدل والإنصاف، بعد أن حاد ميزان الحق (المحكّم) 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 - المحكّم - 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 لباس 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 المفاجعة، التي هزّت قيم الحق والعدالة، وأصابته 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، ومحكّم 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) (المجرب، 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، فهو مؤقت أم دائم ؟. وهي حيرة تلبست النص في أزمتها أيضاً، فكل ما قُدم 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 الحل وطبيعته.

وأحياناً تكون النهاية حافلة بالنقاش بدل الحل التقليدي، استناداً إلى أن مثل هذا النقاش هو عرض المشكلة، وتبيان ظروفها، وجوهرها 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 حل.

وقد تقتضي طبيعة الموضوع أن تأتي نهايته مفتوحة، تحتل أكثر من حلّ، ودون أن يُحسم فيها الصراع لصالح قطب ضد آخر، ومن ذلك مثلاً بعض نصوص البطولات التحريرية 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 ، 2006 م ، مسرحية)، و(عمر المختار) (القويري ، 1980 م ، مسرحية) ، و(سعدون) (الدناع ، 1986 م ، مسرحية) ، والنصوص المتعلقة بالقضايا الإنسانية، كقضايا التمييز العنصري والزواج مثلاً، ومنها نص (محاكمة العبدان) (عبدالصمد ، 1986 م ، مسرحية)، فما تزال دول العالم النامي تعاني مدّ الجبروت النقدي، ومازال ميزان القوى يحكم العلاقات البشرية، وأيضاً قضايا السطوة باسم الدين، إذ لا يعدم من يتخذه سائراً لارتكاب الآثام والشرور، كما في نص (اللجنة) (إبودبوس ، 1992 م ، 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 والأسباب بالتدرج، حتى لا تقع فجأة، ويكون أثرها صادمًا.

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 نفاذ الصبر لتأخر ما سيقع، وحدث الانكشاف، ومن نماذج النصوص التي عملت على إثارة مكان الفضول والتشويق بهذه الطريقة (إصبع الاتهام) (المجرب ، 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 المحذور، 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 تليق الأعذار، مختبئين وراء المستشار، وهذا قرب من توقع النهاية، لكن الحدث يسير في اتجاه آخر، حين يتضح أن الاتصال بخصوص حادث سير لأحد السائقين في الشركة، وهذا أيضاً آخر لحظة الانكشاف، وفي ثنايا هاتين الحالتين تتراحم أسئلة المتلقي من مثل كيف سيعالج (كامل) موضوع الصحف؟ هل يكذب الخبر؟ وما إثباتاته؟ أم سيؤكد وقوعه، ويقع في دائرة التشهير وتداعي أركان الشركة؟ وما المبررات التي ستقدم للنيابة للتستر عن قضية الاختلاس؟ وكيف سيدافع (كامل) عن هذا التستر، وغيرها من الأسئلة التي كثفتها ملاحظة 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 أسرها ومعذب قومها التاجر الفرنسي

(إدجار) وتحبل منه، وهذا شكّل مفاجأة صادمة لشقيقها (دينج) وأبناء جلدتها الذين خطفهم (إدجار) وعصبته من التجار والضباط الفرنسيين ، وساقوهم من أدغال أفريقيا في أغلال الهوان والاضطهاد، 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 سلمها لعار قلبها ، ويُحدث دفاع براءتها وتجريمهم أثره في مسار الأحداث، التي تُتوج بثورة الزنوج على الحاكم الفرنسي وحاشيته في جزيرة هايتي.



- الخاتمة :

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

- أبان البحث اهتمام الكاتب المسرحيين الليبيين بالطود الفني لعناصر النص المسرحي، وإفادتهم من عديد النظريات في الخصوص، وبين الصواب ومجانبته جاء تشكيل الأحداث، وإدارة الصراعات، وإحكام الحركات، 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 تتركز 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 مولداً أنموذجات فنية تلقائية.

-وظف الكاتب المسرحي الليبي الحبكة الدرامية: شخصياتها وأبطالها ومغازيها، ففجر طاقات كامنة مثلت جزءاً من رؤاه الذاتية والثقافية والفكرية، فكانت رموز حكايته مجالاً خصباً يجد فيها من ملامح البطل ما يعكس رؤيته ويبلور تصورات، وقدم 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 الإجابة في رسمها.

- ثبت المصادر والمراجع:

أولاً: المصادر:

- النصوص المسرحية:

. ابن زابيه: خليفة:

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

- أبو دبوس: رجب:

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

- السقوط، ضمن كتاب أدبيات، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، مصراتة، الطبعة الأولى، الجماهيرية العظمى، 1992م.

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

- الأمير: مصطفى:

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

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

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

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

- بطاؤ: عبد الحميد:

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

- حقيق: عبد الرحمن:

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

- حميد: الأزهر أبو بكر:

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

- الدناغ: عبد الكريم:

- الأعمال الكاملة، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، مصراتة، الطبعة الأولى، الجماهيرية

- العظمى، 1986م.
- الزني: عبد العزيز:
- زيارة ذات مساء - الصّرع (مسرحيتان)، مجلس الثقافة العام، الجماهيرية العظمى، 2008م.
- شلوف: عبد العظيم:
- الأعمال المسرحية الكاملة، مجلس الثقافة العام، الجماهيرية العظمى، 2006م.
- عبد الله: البوصيري:
- تفاحة العمّ قريزة، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، مصراتة، الطبعة الأولى، الجماهيرية العظمى، 1990م.
- القاتلات (تكوينات درامية مستوحاة من ألف ليلة وليلة)، مجلس تنمية الإبداع الثقافي، الطبعة الأولى، الجماهيرية العظمى، 2004م.
- 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، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، الطبعة الثانية، سلسلة الكتاب المسرحي، العدد السادس، شهر نوفمبر، الجماهيرية، 1986م.
- العماري: مفتاح، البوسيفي: مجاهد:
- السور، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، سرت، الطبعة الأولى، الجماهيرية العظمى، 1425م.
- عون: فيروز:
- ثلاث مسرحيات تجريبية، مجلس الثقافة العام، سلسلة مسرحيات ليبية، العدد الثاني، الجماهيرية العظمى، 2006م.
- الفقيه: أحمد إبراهيم:
- هند ومنصور، الدار العربية للكتاب، ليبيا - تونس، 1977م.
- غناء النجوم، دار الشروق، القاهرة، الطبعة الأولى، 1997م.
- الفلاح: علي:
- التخطيط، اللعب على حجم الصّدفه، (مسرحيتان)، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، مصراتة، الطبعة الأولى، الجماهيرية العظمى، 2000م.
- الفيتوري: محمد:

- أحزان أفريقيا (سولارا)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1969م.
- القمودي: محمد صالح،
- مجرم في القصر، دار مكتبة الفكر، طرابلس، الطبعة الأولى، ليبيا، 1973م.
- القويري: عبد الله:
- عشر مسرحيات، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان، الطبعة الثالثة، الجماهيرية، 1980م.
- القويري: يوسف:
- القادمون، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، مصراتة، الطبعة الأولى، الجماهيرية العظمى، 2000م.
- مبارك: خميس:
- الغجر غجر، مجلس الثقافة العام، الجماهيرية العظمى، 2008م.
- المجرب: عبد الحميد:
- يقظة الضمير، الكتاب والتوزيع والإعلان والمطابع، الطبعة الثانية، سلسلة كتاب الشعب، العدد الثاني، الجماهيرية، 1981م.
- سبب بسيط، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، مصراتة، الطبعة الأولى، سلسلة الكتاب المسرحي، العدد التاسع، شهر الماء (مايو) الجماهيرية العظمى، 1987م.
- ناصر: علي:
- فجر كالرعد، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، سلسلة كتابات جديدة، العدد التاسع، الجماهيرية، 1983م.
- زفاف العنكبوت — رقصة البندول (مسرحيتان)، منشورات اللجنة الشعبية العامة للثقافة والإعلام، الطبعة الأولى، الجماهيرية العظمى، 2006، 2007م.
- ثانياً المراجع:
- أ. الكتب العربية:
- 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.
- راغب: نبيل، أساسيات فن العرض المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر — لونجمان، بيروت — القاهرة، الطبعة الأولى، 1996م.
- شلوف: عبد العظيم، ديوان قصائد الحزن والموت، دار الحقيقة، بنغازي، الطبعة الأولى، 1976م.
- فهمي: فوزي، المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة، هلا للنشر والتوزيع، القاهرة، سلسلة المسرح، العدد

الثامن عشر، د.ت.

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

ب . الكتب المترجمة:

— 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.

— ماركس: ملتون، المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها، ترجمة: فريد مدور، دار الكتاب العربي، مؤسسة

فرانكلين للطباعة والنشر، بيروت، نيويورك، 1965م.

— ميليت: فرد. ب - بنتلي: جيرالد ايدس، فن المسرحية، ترجمة: صدقي حطّاب، دار الثقافة، بيروت،

مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، نيويورك، د.ت.

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

1970م.

