Diyala Journal
for Human Research
Website:
djhr.uodiyala.edu.iq

مجلة ديالى
للبحوث الإنسانية

p ISSN: 2663-7405
e ISSN: 2789-6838

مجلة ديالى للبحوث الانسانية
العدد (101) المجلد (3) ايلول 2024

الاتجاه الواقعي في النصّ المسرحي ـ القتيل والقاتلة ـ لـصباح الأنباريّ

سميعة مجيد حسن
أ. د. إياد عبد الودود عثمان
جامعة ديالى/ كلية التربية للعلوم الإنسانية

Abstract

The research study of (The Realistic Trend in the Text of the Al-Katell Wa Al-Katella translated as (the Dead and the Murdered) by Sabah Al-Anbari , is one of the serious studies, as it comes in the context of shedding light on that vital trend in writing the theater text, the realistic trend, and then this trend - represented in Al-Anbari's text, the dead and the murdered, is an applied theoretical approach, which meets the clarification or monitoring of this pattern with its technical mechanisms and tools, which constitute a clear and mutual interaction between the writer and the subject of the play; within the portrayal of reality and its characters, and from his artistic point of view, not the literal transfer of this reality, away from imagination, complexity, and interpretation. The research is a theoretical and applied approach that clarifies or monitors this pattern in terms of its mechanisms and artistic tools, which constitute a clear and mutual interaction between the writer and the subject of the play; within the portrayal of reality and its characters, and from his artistic point of view, not the literal transfer of this reality, away from imagination, complexity, and interpretation, revealing the events and circumstances of reality and its objective conditions, through events and characters carrying the ideas of their era, its nature and political, social and cultural conditions, according to a traditional dramatic structure (beginning, middle and end), as well as the technical elements of an event, plot, conflict, characters, dialogue, and time.

The play and the writer's ability to employ a violent conflict within the events linking the characters of the play. The conflict constituted here a distinctive dramatic element in terms of the quality and escalation of the construction and dramatic movement towards the climax and then the solution, but the writer's successful employment of the element of conflict was an effective dramatic line, as the conflict is the main pillar on which the drama is built.

Email:
metonymyman@yahoo.com
Sameemajeed1973@jmail.com

Published: 1- 9-2024

Keywords: واقعي . القتيل . الأنباري . حبكة

هذه مقالة وصول مفتوح بموجب ترخيص
CC BY 4.0
(http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

الملخص

تُعدّ دراسة الاتجاه الواقعي في نصّ مسرحية (القتيل والقاتلة) للكاتب صباح الأنباريّ، من الدراسات التي تبحث في سياق إلقاء الضوء على الاتجاه الواقعي، في كتابة النصّ المسرحي، ومن ثمّ فإنّ هذا الاتجاه ـ ماثلًا في نصّ الأنباريّ القتيل والقاتلة موضوع البحث ـ هو نهج نظري تطبيقي، يفي بتوضيح ورصد هذا النمط بآلياته وأدواته الفنية، التي تشكّل تفاعلًا واضحًا ومتبادلًا ما بين الكاتب المبدع وموضوع المسرحية؛ ضمن تصوير الواقع وشخصياته، ومن وجهة نظره الفنية، لا النقل الحرفي لهذا الواقع، بعيدًا عن الخيال والتعقيد، والتأويل، كاشفًا عن أحداث وملابسات الواقع وظروفه الموضوعية، عبرَ أحداث وشخصيات حاملة لأفكار عصرها، طبيعته وظروفه السياسية، والاجتماعية والثقافية، على وفق بناء درامي تقليدي: بداية، وسط، ونهاية، فضلًا عن العناصر الفنية من حدثٍ، وحبكة، وصراع، وشخصيات، وحوار ، وزمكان.

تجلت المسرحية وإمكانية توظيف الكاتب لصراع عنيف ضمن أحداث تربط شخصيات المسرحية، وقد شكّل الصراع عنصرًا دراميًا مميزًا في حيثية وتصاعد البناء والحراك الدرامي باتجاه الذروة ثمّ الحل، بيد أنّ توظيف الكاتب الناجح لعنصر الصراع كان خطًا دراميًا فاعلًا فالصراع يعدّ العمود الأساس الذي تبنى عليه الدراما.

المقدمة

إنَّ للواقعية جذورها الفلسفية القديمة؛ إذ إنَّ الالتزام بالموضوعية التامة في أثناء نقل الواقع أو نقل ظواهره الواقعية من دون إسقاط الكاتب الواقعي لأي لون من تجاربه الشخصية، وأَنَّ الواقعية لا تروج إلى سلوك خاص في الحياة، وإنَّما شغلها هو فهم الواقع وتفسيره على النحو الذي نراه، وهو فهم قد يفضي إلى نتاج الخير أو الشر، عن طريق فكر الفلسفة الواقعية ومبادئها في مختلف اتجاهاتها، التي تأثرت بصورة أو بأخرى بما ذهبت إليه الفلسفة الوضعية، وكان لتلك الفلسفة صداها في رسم نظرة الفنان إلى الواقع، ولعلَّ ما يهم القول: إنَّهُ لم يكن للأديب الواقعي إلَّا أَنْ يكون ملزمًا بتصوير ما يشاهد من مناظر وشخصيات تكتشف، وَأَنْ يعالج الأحداث الجارية والمعاصرة، والتقاليد والعادات التي تؤثر في سلوك النَّاس وتفكيرهم، وَأَنْ يرصد التفاصيل الدقيقة للشخصية، والمواقف، والأماكن مهما كانت تافهة.

وليس أساس الواقعية المسرحية نقل الواقع بصورة مباشرة بقدر الإيمان بأَنَّ الوقائع الموضوعية التي تعتري حياة النَّاس، تُعدُّ أعمق حقائق الحياة، وبعضها الحقائق الحيوية، مثالية بمدلولاتها، بيد أَنَّها تعطيها، وعن طريق تصويرها تلك المواقع معيارية.

ويمكن القول: إنَّ الواقعية تمخضت عن صقل صراع نقدي عنيف، وتفاوتت مدلولاتها من نظرية أدبية إلى أُخرى؛ وذلك إثر الجدل في القرن الماضي بعد أَنْ دانَ لوكانش النزعة التجريبية في الفن؛ بوصفها نزعة مناهضة للأسلوب الواقعي.

هذا الملمح التاريخي لخاصية الاتجاه الواقعي يجعل البحث، محاولة لرصد هيكلة البناء الدرامي لدى الكاتب صباح الأنباري في نصّه المسرحي (القتيل والقاتلة)، فيما حملت من معالجة درامية تقتفي الإرث الأرسطي للبناء الدرامي المعتمد بداية، وسط، ونهاية، فضلًا عن توظيف العناصر الفنية من حيث حبكة، وصراع داخلي وخارجي، وعقبات داخلية وخارجية، ومن ثمّ تتجلّى أهمية اختيار عنوان البحث (الواقعية المسرحية ـ مسرحية القتيل والقاتلة أنموذجًا)، في محاولة أكاديميّة جادّة، سعت فيها هذه الدراسة لأجل الكشف عن مدى حضور صور وأوجه هذا الاتجاه ومضامينه، بمفهومه الموضوعي وحقائقه المجرّدة المحملة بهموم المجتمع وتجارب أفراده الشخصية، وبالاعتماد على مفاهيم وأطر وأدوات هذا الاتجاه، ومن ثمّ تحليل ومحاولة استنطاق النصّ المسرحي، على وفق اتباع منهج التحليل البنيوي.

ومن منطلق أهمية اختيار العنوان، لا بدّ من الإشارة إلى أهم المصادر التي ضمنت البحث، ومن عينات الاتجاه الواقعي: (الواقعية في المسرح المعاصر)، للدكتورة سهى إبراهيم عبد السلام، و(معجم المسرح)، لميشيال ف. خطار، و(البطل التراجيدي في المسرح العالمي)، فضلًا عن مسرحية الأنباريّ (القتيل والقاتلة)، التي شكّلت مدار الدراسة.

أمّا عن موضوع الدراسة فقد اشتمل محورين أساسيين هما: مفهوم البناء الدرامي، بوصفه القالب الذي يصب فيه فحوى الاتجاه الواقعي.

والمحور الثاني: التصوير الواقعي للشخصيات.

وفي ختام البحث سجلت الدراسة أهم الاستنتاجات التي انتهت إليها الباحثة.

مفهوم البناء الدرامي:

برزت الدراما الواقعية* في القرن التاسع عشر تزامنًا مع التغيرات التي طرأت على المجتمع الإنساني؛ إذ طافت ميادينه كُلّها، ولاسِيَّمَا التطور الصناعي والاقتصادي، الذي أَحدث مشكلات جديدة؛ ما استباح مسايرة تلك المرحلة، والتعبير عن خصائصها، فضلًا عن ظهور مذاهب واتجاهات أدبية ونقدية، ومن ثمَّ انصهار الاتجاه الواقعي بالظروف المحيطة به وبالوعي بذلك الواقع الاجتماعي المستعر بالتغيّرات في التعبير عن الأحداث الاجتماعية والقضايا المعاصرة، ثم أصبح الطابع العام في هذا القرن هو الواقعية التي تُعدُّ روح الدراما الحديثة، بما تستمده موضوعاتها من واقع الشعب، وبتغيّر المسرح جلبابه القديم، تمظهرت الدراما الحديثة مخلفة ورائها مظاهر الطنطنة اللّغوية؛ ما جعلها أَقرب للّغة

العالمية والمسرح الحديث، متأثرة بالثقافة الجديدة والمشكلات الطارئة والمستجدة للإنسان العادي؛ فرسمت حياة الأغلبية من أبناء الشعب، معبرة عن همومهم وآلامهم؛ بحثًا في غايات العامة والخاصة على حدٍّ سواءٍ[1].

يُعَدُّ أبسن أوّل من أرسى القواعد الأولى للدراما الحديثة، بعد أَنْ أدخل الجانب الواقعي في الحدث الدرامي، وبرنادتشو وأنطوان بتشخوف تباعًا، ارتبطوا جميعًا بأحداث مجتمعهم.

وفي النصف الثاني من القرن التاسع عشر برزت متطلبات أدبية حديثة، تحمل نظرة أكثر تقدّمًا عن وظيفة الفن؛ ذلك أَنَّ الأدب لا ينبغي أَنْ يقف عند تحمّل وظيفة الفن ولا أَنْ يقف عند تحليل الواقع وفهمه، وإنَّما يمنح تصورًا مفترضًا لإمكانية التغيير[2].

وارتبط المفهوم الجديد بالمنظور الاشتراكي، وتمكن المسرح من أَنْ يتفاعل مع الواقع الاجتماعي المتغيّر في كُلّ مرحلة من مراحل تطور المجتمعات الإنسانية، من ناحية الشكل والمضمون، توافقا مع الظروف المتغيرة للمجتمع[3].

التصوير الواقعي للشخصيات*:

ضمن تناوله لأسس البناء الدرامي للمسرحيّة، عنصر الشخصيّة تحديدًا، يذهب الدكتور فيصل المقدادي إلى ضرورة رسم الشخصيّة، على وفق علاقتها بالواقع، وبالآخرين في المسرحيّة ذاتها، ضمن أرضية التعالق الدرامي، دوافعها، وأفعالها، بتساوٍ منطقيٍ في الصراع؛ ما بين ضدّين، معبرًا عن فعلٍ داخليّ سايكيولوجي، وخارجي بدني، بأبعاد شفّافة، ومتعددة، ليتصاعد الصراع، ويضرب مثلًا: شخصيّة نورا في نص (بيت الدقيّة) لأريسن؛ فقد تحوّلت من كونها امرأة بسيطة، تابعة لزوجها، إلى امرأة ذات شخصية قويّة وإرادة، ترفض سلوكيّات زوجها غير الإنسانيّة، وتهجر البيت بصفق الباب برهانًا لإثباتِ الذات. وميزة شخصيّة نورا في المسرحيّة في انّها شخصيّة صانعة الحزن، فلا حدث بلا شخصيّة تمتلك أبعادًا دراميّة صحيحة، ومع تطوّر الحدث تتطوّر الشخصيّة، وبنمو الحدث، أو تطوّره، فلزم أن يكون مسوغًا بطرحٍ مقنع، وذلك عن طريق ما يقدّم من أحداث مقنعة، ومن ثمّ يُمكن القول إنّ رسم الشخصيّات كان قد نال أهميّة قُصوى لدى كتّاب عصر النهضة، حتّى اتخذت المسرحيّة لديهم مسرحيّة شخصيّات، وأنماط بشريّة: هملت، مكبث، عُطيل، دكتور فاوستس، ويهودي مالطة، وتتفوّق هذه المسرحيّات بقوّة الشخصيّة، وعمق أبعادها الإنسانيّة أولًا، وثانيًا على التوالي ... وعلى الرغم من إنّها تُنسب للتأريخ، والأسطورة؛ إلّا أنّها تتميّز بالحداثة كذلك؛ ولعلّ هذا مكمن ديمومتها[4].

موضوع المسرحية:

تُعدّ مسرحيّة (القتيل والقاتلة) للكاتب صباح الأنباريّ من المسرحيات ذات المضمون الواقعي، وهي مونوراما تعاقبيّة تقع في جزأين، تناولت موضوعة أخلاقيّة، وممارسات لا قيميّة تحت مسمّى الاغتصاب، التي تتعرض له مهندسة الديكور إلهام من قِبل الطبيب رضا، وتنتهي المسرحيّة بمأساة مُلابسة مقتل الطبيب رضا، وإصدار حُكم الإعدام بإلهام، وضياع حقوقها في الدفاع عن نفسها، وردّ إعتبارها الإنساني، والقانوني، في عالم يسوده القهر والظلم، عالم إلهام: قضاة الوطن الذين أسقطوا كلّ شهاداتها لصالح الطبيب، وعلاقته السابقة مع رجال الاستخبارات، تتحوّل القضية إلى رأي عام، لكن بلا جدوى.

ملخص المسرحيّة:

أحداث المسرحية تدور في عيادة احد الاطبّاء رضا فتّاح سرباد، رجلٌ كبير في السنّ، كان يعمل سابقًا مع رجال الاستخبارات، يُطلب إلى العيادة مُهندسة الديكور إلهام، ويُحدد موعدًا تخلو فيه العيادة للقائها طمعًا في استدراجها بعد أن جمع الطبيب معلوماتٍ عن عملها الناجح، ومدى تأثيرها على زبائنها.

وعن طريق استعمال تقنية المنلوج يبدأ الطبيب سرد أحداث قصّته مع إلهام التي تشدّه بجمالها، وذكائها، الفكرة يتطوّر فيها الحدث الدرامي، فيما يصل الطبيب إلى قرار متهوّر، يذهب به إلى الاعتداء على إلهام، تدفعه بذلك الغريزة، التي يجدها مُبررًا له، ولكلّ رجلٍ تحدّثه نفسه بذلك.

تتطوّر الأحداث إلى مرحلة تنفيذ خطّته، وتقع مواجهة عنيفة من قِبل المهندسة إلهام، يتعرّض إثرها لطعنة غير مميتة، ليتلقّى الطبيب طعنة ثانية من قبل المستخدم، تنتهي المسرحيّة بإطلاق صرخة الطبيب وسقوطه ميتًا.

الشخصيّات:

- **شخصيّة المهندسة إلهام:**

شخصية محورية، وهي مدار القضية:

فتاة في التاسعة عشر من عمرها، ذات جمال أخّاذ ناجحة في عملها، تغلب عليها صفات: الثقة، الإرادة، والنبل، فيما سيكشف لنا النصّ أبعادها الفيزيقيّة، والاجتماعيّة، والنفسيّة، ويُمكن تتبّع ذلك، ففي النصّ:

((القتيل: وطلّت عليّ وكأنّ ملاكًا من نور[5]، قدم من السماء، ليُبارِك الأرض المُظلمة ... قُلت: ما شاء الله، هذا جمالٌ ربّاني باهر، يخطف الأبصار))[6].

وفي مكان في الجزء الثاني من المسرحية:

((القاتلة: ... وهي في التاسعة عشرة من عمرها .. مُحاطة بظلامٍ كثيف، إنّها مُهندسة الديكور (إلهام)، أو (القاتلة) كما صار يسمّيها رجال القضاء، حسنة المظهر، مُشرقة الوجه، بجسم ممتلئ قليلًا، يضفي عليها جمالًا شرقيًا باهرًا، مثيرًا وأخاذًا. تلازمُ وجهها ابتسامةٌ هادئة وفاتنة كالربيع، تُشعركَ أنّ الحية جديرةٌ بالعيش، وإنّها كنوزًا في شجرةٍ باسقةٍ سامقة .. يرن موبايلها فتضعه على أُذنها بأناة))[7].

وقد يؤخذ على وصف أبعاد شخصية الطبيب رضا أنّها لم تُسقط على الشخصيّة أبعادًا خارجية؛ ليكتمل بذلك هرم الأبعاد الثلاثة في عرض وتقديم الشخصية، واكتفى بالتركيز على مضمون الشخصيّة وصراعها على وفق الثنائيّات المتضادّة الهو، والأنا العليا، الأنا، والآخر:

((القتيل: بعد ثلاث رشفاتٍ من القهوةِ عادت للعمل ثانية، كنتُ أراقب حركاتها بدقّة وتركيز، وهذا ما تعلّمته بالضبط يوم كنتُ أعمل طبيبًا بإمرة الاستخبارات ... أتأمّل تقاطيع وجهها، وأهيم أحيانًا بمضامين جسمها، فأعوذ بالله من الشيطان الرجيم ثمّ أتمنّى لو أنّي كُنتُ[8] **صغيرًا في مُقتبل العمر، فهذا الجمال لم يُخلق جُزافًا، فقد صنعه الربّ ليبتلينا به، وليعرف ايُّنا أحقُّ به. ولكن ليس من المعقول أن يكون كلّ هذا للشباب، للشباب حسب ... ونحن؟ أليس في داخل كلّ واحدٍ منّا ما يعجز العمرُ عن قهره، أو تبديده؟ أليس لنا من قوّة الغرائز ما للشبابِ جميعًا؟ لِماذا إذًا نُحرّمُ على أنفسِنا ما يُحلّله الشبابُ على أنفسهم، هذا ليس عدلًا ... ليس عدلًا أبدا))**[9].

يلاحظ كيف عبّر النصّ عن طريق حديث الشخصيّة (Monologe) عن مشاعر الرغبة القوية التي اجتاحت الطبيب رضا، إذ ينشأ عن هذه الرغبة صراعٌ عنيفٌ ما بينَ الأنا الهو، والأنا الأعلى*، في تضاديّة، يُحسم فيها الانسلاخ النفسيّ والأخلاقي لجانب الهو، وإذا أُعطيَ كُلّا مُنهما الهو، والأنا العليا، وعبر تمخّض الصراع النفسي للطبيب رضا، نسبة من القابلية للتصديق، الطبيب رضا وما يواجهه من عقبات تابوات الدين، الأخلاق، المجتمع، السنّ، وما بين تلك الرغبة الكامنة والجامحة في النفس.

فالمنلوج احتمل في تضادّيته، حقيقة الشخصيّة، وبعدها الإنساني والواقع، ضمن أطروحاته وتناقضاته، وينتج عن ذلك ألّا يُخفق عمل الكاتب الإبداعيّ في رسم التضاد في نموّه ، وتصاعده الدرامي في مشهد الموضوعيّة، فإذا فشل في أن يُحقق ذلك وهنَ عمله، وبحسب ما ذهب إليه وأكّده رياض عصمت، إذ يجب أن يكون الكاتب بذلك متمكنًا، على استكشاف الرأيين المتناقضين بالدرجة ذاتها من الفهم[10].

- **شخصية المستخدم:**

شخصيّة ثانويّة محوريّة، يتمّ الإخبار عنها، إذ لم تظهر ببعديها الخارجي، والسايكولوجي، وممكن نعتها بالشخصية الغائبة الحاضرة؛ لِما لها من دور فاعل في تغيير مسار الخطّ الدرامي، ومصير الشخصيّات، لا سيّما الطبيب، وإلهام، إذ حمّلها تكنيك النصّ فعلًا وهدفًا ما، مضى سلاحها متمثلًا بقوّة الإرادة، طعن الطبيب طعنة الموت، ممّا ولّد فضاءً دراميًا، وصراعًا زاخمًا بالغموض تارة، والتحدي والتشويق للمتلقي تارة أخرى، ولا سيّما أنّ وقف التشخيص الدرامي في هذا الصراع الثلاثي ما بين الطبيب رضا، والمهندسة إلهام، والصراع الجانبي المتمثّل في شخصيّة المستخدم، في فكرة تساوي قوى الإرادة في إمضاء ما تريد، ولربّما نجح النصّ إلى حدٍّ ما في توزيع مهام الشخصيّات المتصارعة، من حيث فكرة ابتكار الحيل، وحضور دوافع الهجوم، والهجوم المضاد له ما بين هجوم الطبيب رضا على الفتاة إلهام، وهجومها المُضاد، المتمثّل بإقدامها على طعن الطبيب، يقابلها الهجوم المُضاد الذي اِتخذته شخصيّة المُستخدم ضدّ الطبيب، متحققًا بطعنه الموت، التي تلقاها الطبيب.

هذا الهرم من أضلاع الصراع كان زخمًا دراميًا موفقًا بحسب ما خُطط له، وعبر تحولات الصراع، اتخذ من النسيج الدرامي صراعًا جانبيًا جديدًا.

فالحدث الجديد، متمثلًا بقيام شخصية المستخدَم بطعن الطبيب، يجعل المتلقّي مُستثارًا أمام هذا الصراع ما بين ثلاثة قوى مُتضادة في الأفكار، والطِباع، والموقف، تجمعهم وحدة الضدّ ـ تضارب قوى الإرادة ـ بتوجهاتها المصيرية؛ لتحقيق أهدافهم الخاصّة، كلٌّ بحسبِ غايته وقناعاته، وإنْ كانت غاية المُستخدَم غير جلية الدوافع والأبعاد، بشكل يدفع المتلقّي إلى محاولة تأويلية، في استنباط ما وراء الحدث الدرامي الأخير، في تفاصيل أبعد، ومسافة أدق، متوسلًا بذلك النصّ إلى حيلةٍ أو تكتيك ما يُسمّى بالفجوة الدرامية*.

يمكن الاستشهاد بشخصيّة المُستخدَم في الجزء الأول من المسرحية:

(يسمعُ طرقًا على الباب، يتحرّك صوبها، ومن ورائها يُحدّث المُستخدم في عيادته).

((اِعمل للآنسة فُنجان قهوة، وغادر، انتهى عملك لهذا اليوم[11]).

وفي مكان آخر:

((خرجتُ لأجل القهوة، رأيتُ أنّ (المُستخدم) لم يُغادر بعد ... (نسمع صوتًا خلف الكواليس): ما الذي أبقاك حتّى هذه اللحظة؟ ألم أقل لك أنّ عملَك قد انتهى لهذا اليوم؟ هيّا انصرف حالًا))[12].

شخصيّات: الأم، قضاة المحكمة، الضابط، المفتش، جميعها شخصيات نمطية ثانوية، يتم الإخبار عنها.

هذه الشخصيات ـ على نمطيتها ـ مثّلت صراعًا جانبيًا، غذى الحبكة الرئيسة؛ فكان لها من التأثير الذي ترك أبعاده على مُجريات الأحداث[13]، بحسب طبيعة دوافعها، وانتماءاتها، وعلاقتها بعمل

الطبيب في الاستخبارات، والتي تدفع بها إلى أخذ دورها في رقعة الشطرنج الصراع الجانبي، في حركة درامية متكاملة، وتتمة لموضوع الصراع الأساسي للنصّ:

((...آآآآآآه، لماذا تستمرّون بتعذيبي؟ لماذا يطيب لكم تعذيب امرأة لمجرّد إنّكم تتّهمونها بالقتل، لماذا؟ (تصرخ ثانية): آآآآآآه: مهما فعلتم، فإنّكم لا تستطيعونَ إرغامي على الاستسلام لكم، آآآآآآه: كفاك أيّها الخنزير القذر، بعتَ الملف لأسيادك القضاة، فلم تعد لدي الرغبة بالعيش وسط القذارات، (تصرخ) آآآآآآه))[14].

وفي مكانٍ آخر:

((... كلُّ العالم يا أمّي مُقتنعٌ ببراءتي، إلّا قُضاة هذا الوطن، وطننا يا أمّي ...، يا إلهي، يُريدون أن يُجلل بالعارِ تحت مسمّيات: الشرع، والدين، والعدالة، ...، إنّهم لا يرغبون بوجودنا قطّ يا أمّي، لذا قرّتُ احتضان الموتِ، بعد أن يئستُ من محكمتهم))[15].

إنّ الصراع الضدّي بين ثنائتي القاتل والمقتول، السلطة والمتّهم، هو صراع ما بين أقطاب رئيسة، وأخرى تتقاذفها قوى جانبية، ولم يكشف النصّ عن تفاصيلها إلّا باقتضاب إلّا ما صُرّحَ به بخطوط عريضة يستدلّ بها المتلقّي على وجود تلك العلاقات الجزئيّة ما بين الشخصيات الثانوية والرئيسية في ضمن صراع، ويوثقه الموضوع الأساسي قضية الاغتصابات، ويمكن رصد هذه الصراعات الجانبية التي غذّت الصراع الرئيسي:

((... ابحثوا عن القاتل رجاءً، فأنتم تمتلكون الوسائل للوصول إليه، الم تصلوا إليّ من خلال فحصكم للموبايل الذي كان يستخدمه؟ ألم تجدوا رقم موبايلي ضمن آخر عشر مكالمات له قبل موته؟ لماذا تصرّون على جعلي قاتلة، وأنا لست سوى امرأة حاولت الدفاع عن نفسها؟ (تصرخ متألمة) آآآآآآه. لماذا تستمرّون بتعذيبي.

لماذا يطيب لكم تعذيب امرأة لمجرّد إنّكم تتهمونها بالقتل... لماذا؟ 0تصرخ ثانية): آآآآآآه: مهما فعلتم بي فإنّكم لا تستطيعون إرغامي على الاستسلام لكم آآآآآآه))[16].

ومن صور تأثير قوى الصراع الجانبيّة التي لها الدور في تمحور مسار الشخصية، وتحريك الحدث الدرامي في تطور وتجديد فيما يُطرح على لسان الشخصيّة في حالة الإخبار:

((أمي ... لقد أعدّوا عشرات الأضابير عن قضيّتي وسيرحلونها إلى القضاء، وسيحكم القاضي عليّ بالموتِ شنقًا، لا لشيء إلّا إرضاءً لعائلة طبيبهم الثري، ولعائلتهم الاستخبارية الكبيرة.. (يهبط حبل المشتقة من الأعلى) ..))[17].

الحوار*:

أسلوب من أساليب القصّ، وحصر المعنى، وفي المسرحية اجتهد الحوار على أن يكون مناسبًا للموضوع الذي له صلة بالواقع، وفي حيثياته، وروحه الملازمة لعصره، بأسلوبٍ واضحٍ، بعيدًا عن الغموض والتعقيد، فالشخصية تتكافئ، وما حملها النصّ والحوار من مفردات، ومصطلحات، ونقل معلومات عن الشخصيات، والأحداث الماضية.

وعلى الرغم من وجود الأحاديث الجانبية الطويلة، في عرض وتأمّل، إلّا أنّها لم تتّسم بذلك المناخ من الضجر والركود، بقدر ما هي أحاديث مسخرة أكثر للفعل، والتغيير، وهذا التشخيص الأخير يُحمل القول إنّ الحوار انقسم إلى حوارٍ داخلي وآخر خارجي ضمن دائرة الصراع لموضوع المسرحية، وفضاء عام، يفعل الموضوع، ويزج بمسار الحبكة إلى نتائجها[18].

تركّز الحوار ما بين الطبيب رضا والفتاة إلهام على وجود ذلك التباين والاختلاف في دوافعِ كلّ منهما، ففي النصّ:

((... وأنا أنظر إليها مُنبهرًا مأخوذًا بجمالها الأخّاذ؛ وإذ أحسّت بالحرج، خرجت عن صمتها ... قالت: عفوًا يا سيّدي، حبذا لو توضّح لي فكرتك العامّة عن الديكور الذي تريد، كي أضع تصوري عنه. لم أنتبه لكلامها، ولم أُصْغِ إلّا لصوتِ الجمال الذي لقّني))[19].

وفي حوار:

((على هذا الجدار أريد أن تضعي بعض المخططات الطبيّة التوضيحيّة الجديدة، أمّا السرير. (يقترب منه ويربّت عليه)...))[20].

وفي الجزء الثاني: القاتلة:

((هل تعرفين يا أنستي إنّ لون عينيك كلون قهوتي؟ ألا يعني هذا أنّ بيننا ثمّة شيءٌ مُشترك؟ ...، شيءٌ يدعو إلى التفاؤل، أو التقارب، أو ربّما اجتمعنا ... على الخير طبعًا.

كلماته جعلتني أرتاب بعض الشيء، فارتبكت، ولم أعرف كيف أردّ عليه ...، تذكّرت عندما عاد بالقهوة لم أسمع وقعَ أقدامه.

وقف عند الباب، وهو يسترق النظر، استقمت بوقفتي، فأسمعني كلماتٍ تدلّ على هيامه بمفاتن جسدي، ممّا جعل الريبة تدخلني من أوسع شرورها.

بدأت العمل بحذرٍ شديد ... رسمتُ مخططًا أوليًا للديكور، وحملت وصفه لسرير فحص المرضى على محمل الشكّ، ترى لماذا يريده لشخصين معًا، خلافًا للمعمول به في عمل العيادات الطبيّة!))[21].

((كيما يأخذ المريض راحته بالحركة، وكي ينام بالوضع الذي يشتهي.

لقد ضاعف تلميحه ارتيابي، لم أشعر بخطر الوحدة معه مثلما بدأت أشعر به الآن))[22].

ويستمر الحوار في عملية الكشف التدريجي للأفعال المتضادّة، بما يدفع الحراك الدرامي نحو الأمام.

((ابتعدت عنه بغضبٍ شديد .. أخرجتُ المثْقَب من حقيبتي اليدوية، ورحتُ أطعنُ به الجدار، قال: ماذا تفعلين يا آنسة! إنّك تشوّهين الجدار. قلت له بتلميح مقصود: هذا الجدار قديم كرجلٍ مسنٍّ، عليّ اختبار تحمله قطع الديكور التي سأضعها على منتصفه. طعنتُ الجدار طعنة قويّة أخافته كثيرًا، اغتنمت لحظة خوفه فتحرّكت نحو الباب، اللعنة ... إنّه مقفلٌ ولا سبيل إلى فتحه .. إلّا بإخافته أكثر فأكثر))[23].

كذلك احتمل النصّ في هذا النمط من الحوار الخارجي مع شخصية أخرى، إلى جانب اشتماله في مقاطع عدّة ـ غير قليلة ـ على أحاديث جانبيّة، وعلى النحو الآتي:-

((نحن من يقيم الجمال بدراية، وذوق، وخبرة، وإحساس، ونحن منْ نستحقّه، أنتم تعرفون هذا أكثر من غيركم، لكنّكم تُكابرون، وتدّعون أنّكم زاهدون في النساء علنًا، ولكنّكم مفعمون بالرغبات باطنًا حدّ استعارتكم النصوص التي تبيح لكم المحرّمات ... أمّا أنا فأرى ما لا ترونه أنتم، فإنْ اتّهمني أحدُكم بالرّجوع إلى الصِبا فإنّني سأضع داخله خارج نفسه ليرى بأمّ عينه كيف يناقض نفسه المستكينة بنفسه الجامحة ... أنا أعرفكم جميعًا مطّلعٌ على كلّ ملفاتكم في الاستخبارات بدافع الفضول حسب ... فأنا أخذ كلّ شيءٍ بنظر الاعتبار، طبيب ولا يحقّ للطبيب ما يحقّ لرجل الاستخبارات، وأغلب الظنّ أنّهم كانوا يعرفون مدى فضولي في الاطلاع على ملفاتكم ...))[24].

لقد حاول مضمون الحوار للشخصيّة أن يُبرهن على الفكرة المركزية للمسرحية، فالحوار فضلًا عن مهمة الكشف عن شخصياته بأبعادها النفسية، وبواعثها[25]، والدلالات والمشاعر والأفعال هو بمنزلة ترجمان للموضوع وتفرعاته المحملة بمحتواها الذهني والفكري[26].

وإذ يصرّح الحوار للطبيب رضا عن ميوله، ونزعاته، ويبرر لنفسه من خلال حضور النزعة الغريزية، وما عايشه في مجتمع الفساد والتناقضات فيما يعتبره خيارًا لتحقيق هذه الرغبات المكبوتة.

الحبكة*:

اشتملت مسرحية (القتيل، والقاتلة) على وفق تصنيف الحبكة المعقدة، على حبكتان رئيسة، وأخرى فرعية تقابلها، تتمثّل بحبكة المهندسة إلهام.

الحبكة الرئيسة الجزء الأول:

تحدّثت عن حالة الطبيب رضا في رسم محاولاته للاعتداء على المهندسة إلهام داخل عيادته، وقوفًا على الأسباب والمسببات التي تطوّرت به إلى محاولة اغتصاب المهندسة إلهام، تقابها ـ مثلما تقدّم ـ

حبكة ثانوية، مثّلتْ مرايا عاكسة للأحداث الأولى؛ لكن من وجهة نظر المتهمة إلهام، وكلا القصّتين أو الحادثتين تتبلوران في تقديم قضية رأي عام، ولربّما جاد النصّ في أحكامها؛ من حيث بناء المسرحية على وفق تعالق أجزائها بالأخرى، معتمدة على العنصر الدرامي، بما امتلك من عامل الإثارة والتشويق، أو مفاصل التحول في الأحداث، وفي ضمن تصادم الشخصيات وصراعها، مما شكّل الأرضية من التوتّر والترقّب، لتتبّع نهاية الأحداث، ومصير الشخصيات، ويحسب أنّ وفق النص المسرحي (القاتل والقتيلة)، في إحكام خيوط الحبكة، لتتجمع أحداث الجزأين في نقطة مركزيّة، تمثّلت في قمّة الذروة، والصراع العام للمسرحية، على وفق الترتيب الآتي:-

حبكة الطبيب رضا:-

شكّلت الصراع الرئيسي الذي قامت عليه أحداث المسرحية في ضمن طبيعة وعلاقة الطبيب رضا بالمهندسة إلهام، إذ تستهلّ المسرحيّة باستعراض مقتضب لفضاء الأحداث مسرحها: عيادة الطبيب، وإذ تُهيء بذلك الحالة الشعورية، وأطر المنظور الخاص للمسرحية في عرضٍ وتقديم، المعلومات اللازمة لنمو وتطوّر الأحداث فيما إحتملت من ترتيب، ونظام لبناء درامي (بداية، وسط، نهاية)، مفاصل، ونقاط تحوّل في الصّراع الدّرامي، وفي النصّ:

قبل العرض:

((نشاهد داخل عيادة أحد الأطباء الذين عملوا فترة طويلة من حياتهم مع رجال الاستخبارات، ثمّ تركوا العمل معهم، مكتبٌ أنيق شرقيّ الطراز، مزوّد بما يلزم الطبيب من الأدوات واللوازم الطبيّة، على يمين الخشبة نرى سرير فحص المرضى، وعلى الأرض ثمّة مقياسٌ للوزن، وآخر للطول، مجسّمان إيضاحيّان، أحده لجسمِ رجلٍ، وآخر لجسم امرأة، في منتصف الخشبة بضعة كراسٍ موزّعة باهتمامٍ داخل الغرفة. الطبيب جالسٌ خلف مكتبه وهو يضربُ على أرقام الموبايل من كارتٍ بيده اليسرى وينتظر الردّ))[27].

بعد هذا الاستهلال المقتضب، والمكثّف، تبدأ نقطة الانطلاق للأحداث، وفيها تتمظهر وتبرز القوّة المحركة للحدث، في نموّ متدرّج أقرب إلى البطيء، ليتصاعد الحدث ويتوثّب نحو التأزّم.

ولعلّ من تكتيك الحركة الدرامية البطيئة نسبيًا، ما ترسم الموضوعية فيه حاجزًا، ومسافةً أبعد، بما يكفي لتمكين النصّ وسياق بناءه الدرامي، فيما يخصّ طباع الشخصيّات، صفاتها، ودوافع النشاط الخارجي، وتعيين الحالات النفسية التي تتشكّل بالأفعال، وردّات الفعل، والعلاقات المشحونة بخزين من الأفكار، تؤطّر نوع الإرادة لدى الشخصية المحوريّة، إنْ كانت قوية، أم هشّة، وعلى أيّ مستوى من الشدّة والمغامرة سيصير صراعها مع الخصم موقف وجودي، نزاع مع السلطة، أو الشيء ضدّ واقعٍ اجتماعيّ، علاقة صبا، أو رغبة، أو مرض مزمن[28].

وفي النصّ:

((القتيل: آلو ... أنا الطبيب رضا فتاح شرباد...

(ينظر إلى الكارت)

شكرًا لكِ سيّدة إلهام ... عفوًا أنا أسف جدًا، ولا بُدّ أن أكرر شكري الجزيل يا آنسة ... أريد منك تصميم ديكور فخم لعيادتي...))[29].

يبدأ الحدث الدرامي ـ الحدث الفني ـ بالنمو والتطور في ضمن الحركة الداخلية للأحداث، وبما يضطلع به النشاط الجسمي والذهني للشخصيات، وصولًا إلى إظهار موقف متوتّر للمتلقّي، يدركه ذهنيًا، بأنّ حالة ما قد تتغيّر، تعارف الطبيب وإلهام في أيّ لحظة يتطوّر إلى أمرٍ مختلف، نحو التأزّم والتعقيد، حتّى النتيجة الممكن تحققها ضمن مسار الحركة الدرامية الكاملة للمسرحية.

من ذلك ما يَضارع هذا الحوار:

((آلو ... عفوًا يا آنسة، نسيت أن أضرب لكِ موعدًا لمشاهدة المكان ... حسنًا أنا أفضّل أن يكون بعد انصراف المرضى مباشرة، لكي لا يقاطع احدٌ سلسلة تصورك عما يناسب مكتبي ... نعم .. بكلّ تأكيد ... أتودين أن يكون الموعد غدًا؟ ... طيب، وماذا بشأن الجمعة؟ ... حسنًا أنها يوم مبارك ... ليكن .. سأكون بانتظارك حتمًا))[30].

(يغلق الهاتف)

كان لا بُدّ أن أهاتف مكتبها؛ فهي مصممة ديكور، تتمتّع بذوقٍ رفيع جدًا، يقولون إنّها حققت نجاحات باهرة في عملها، وكسبت شهرة مبكرة، فضلًا عن جمالها الذي يضاهي جمال ديكوراتها، ربّما جاءت شهرتها ممّا تتمتّع به من جمال .. على أيّة حال سأتحقق من كلّ هذا حين تأتي نهار الجمعة ... أعتقد إنّها ستكون مُثيرة للاهتمام، فشابّة طموحة مثلها تستطيع التأثير على زبائنها بطريقة سحرية[31].

ويمكننا رصد الموقف المتوتر حيث التشويق الدرامي:

((... يقولون ما اختلى رجلٌ بامرأة إلّا وكان الشيطان ثالثهما، وأنا لا أؤمن بوجود الشيطان إلّا داخل النفوس الضعيفة المستسلمة للشهوات والنزوات العابرة، كلماته وتلميحاته تدلّ ـ بما لا يقبل الشكّ ـ إنّه عازم على أمرٍ ما، لم أستشعر خطره إلّا بعد أن وقف ورائي مباشرة، وراح يقترب منّي حتّى كاد جسده يمسّ جسدي بلا حياء، ارتجفتُ خوفًا أوّل الأمر، ثمّ ثارت ثائرتي، وقررتُ إخافته ليكفّ عن مُضايقتي))[32].

فهذا النمط من الحوار الداخلي* لموقف في لحظةٍ بذاتها، مما يولّد مناخًا مشحونًا بالتشويق والترقب، ضمن إطار وبنية العمل الدرامي، ممّا جعل القصة في حراك درامي متواصل، وإذ الصراع

الصاعد المتدرّج؛ ليخلق التحول الطبيعي والمنطقي للأحداث، بعد أن جاء نتيجة لتمهيد ـ مقدمة ـ، واستهلال مقنع ومحدد للشخصيات، حقق خطها الدرامي الإثارة للمتلقي بما هو أقرب للواقع، وقد مهد المنلوج* للشخصيتين إبراز واضح لأفكار الشخصيات، والذي رافق المسرحية منذ بدايتها إلى نهايتها في ضمن نمو متكامل للعناصر الفنية.

يتمثّل الحدث المتطور في البناء الدرامي وبديناميكيّة، التصاعد نحو الأعلى، في طريق أخذ الأحداث نحو التّصادم.

(ينظر إليها متوهمًا وجودها):

((لقد احمرّت عيناها وانقلبتا إلى جمرتين متّقدتَين، انظروا إليها (يُشير إلى مجسّم المرأة)[33].

إنّها ترتجفُ، ولا أعرفُ لماذا، أهي خائفةٌ منّي أم ساخرةٌ من نزقي؟

عليّ افتراسُها الآن قبل أن تنقلب إلى لبوةٍ تتلذذ بالتهامي...

(يتحرّك مراقبًا بدقّة بالغة، يفاجأ)

ما هذا! ماذا تفعل؟ إنّها تُحاولُ ثقبَ الجدار، هل تختبر قوّة وخزِ آلتها؟ أم إنّها تفرّغ ما في داخلها من غضب؟))[34].

وفي مكان آخر:

(يتحرك بسرعةٍ مبتعدًا)

((يا إلهي.. إنّها تُحاولُ فتح الباب، ستعجزُ عن فتحه، أنا أعرفُ بقوّته ومتانته، وجلُّ خوفي أنّها تهاجمني كقطّة شرسة، بعد أن ينتابها اليأس

(ويتراجع إلى الوراء)

إنّها تتقدّم نحوي .. ستهاجمني بالتأكيد.. ستحاول غرز الآلةِ في .. في .. (تتبدّل ملامحه)...))[35].

وإذ يصعد الصراع في بناء الحبكة إلى الذروة، تمهيدًا للحدث النازل فالحل، فمن خلال تشكيل الحدث والصراع داخل النصّ المسرحيّ، يكشف لنا الحوار، والإشارات، والإيحاءات، بفاعلية ممتلئة بالعمق الدرامي[36]، بما يفصح عنه ذلك التكامل والتناغم ما بين الشخصية صانعة الحدث، والحدث الفعل ذاته، والمعنى بالحدث هناك الحدث الفني، بما يخلقه من عنصر التوتّر، ممثلاً بالتشويق في أصعب حالاته، وضمن إمكانيات ما كُتب، ونظم له في بناء الحبكة، ممّا يُسهم في إثارة شغف المتلقّي، المتورّط في صيرورة الحدث وتناميه، وتطوره، في انتظار وترقّب فعل ما، من الممكن له أن يحدث، وقد لا يحدث أبدًا، لكن له إمكانية الحدوث.

وهذا الطرح الأخير ما عوّل عليه أرسطو في تتمته: إنّ الحزن الدرامي الجاد، تنفى فيه صفة الاعتباطية، أو الصدفة، إذ لا بدّ أن تكون هناك مقدمات تؤدّي إلى نتائج معيّنة، وذلك بوساطة الحبكة[37].

ويذهب رياض عصمت إلى أنّ الصراع الممتع، هو ما يقوم أو ما ينهض ما بين الشخصين الرئيسين المدافع عن، والمقاوم له، الأول يريد، والثاني يعارض، وكلّما كانت الشخصيتان المتضادتان مختلفتين بالطباع، متساويتان بقوّة الإرادة، الفطنة، المناورة، اختلاق الحيل، نصب الفخوخ، وهجوم يوازيه هجوم مضاد، مع الالتزام أن تكون تحولات الصراع التي تتبناها الشخصيتان جديدة ـ كان الصراع مثيرًا ومشوقًا؛ لأنّ المتلقّي يُثار بصدام ما بين قوتين كفوئتين[38]، ولعلّ هذا الطرح والتشخيص لدور الصراع ما بين شخصيتين تمتلكان التكافؤ في قوتي المدافع عن، والمقاوم له، نجده حاضرًا في صراع الشخصيتين الرئيستين الطبيب رضا يريد فعل الاغتصاب للفتاة، مهندسة الديكور إلهام بكلّ ما أُوتيَ من إرادة، وحيلة، وهجوم، مدفوعًا بقوة الغريزة التي منحته مبررات واهية لا فضاء لها، رغبة ما، يقابله في ذلك قوة وإرادة المقاوم له في تصادمية الاختلاف في الطباع، والأفكار، القيم ... وفي تساوي وتكافؤ القوّة، فعلى صعيد هذه القوة، مثّلت الفتاة إلهام تلك البصمة مفاهيم الأخلاق والثقة، الثبات الانفعالي، مشحونة بإرادة فذّة نافذة في صورة الرفض، المقاومة النفسية والبيولوجية، وكلا الشخصيتين ثبتتا على موقفها في تبنّي فلسفة الصراع ما بين قوّتين، ترى كلّ واحدة حقّها المكتسب، وضرورة الدفاع عنه، الطبيب حقّ الحياة، وغلبة الجانب الغريزي، وكأنّه سنّة كونيّة، والفتاة إلهام، وحقّها الكوني الثابت في العيش الحرّ، وحقّ الإرادة والدفاع المستميت من أجل مبادئ آمنت بها من العفّة والكرامة، ولنا رصد هذه الخطوط العريضة:

((... لم تكُن خائفة من وُجودها معي في خلوةٍ وبعيدٍ عن أنظار الآخرين، كانت واثقة من نفسها تمامًا))[39].

وفي حوارٍ آخر:

((... قلتُ منبهرًا: ما شاء الله، فانتبهت للصوت، واستقامت في وقفتها، وقد أحسّت بمدى انبهاري، وهيامي الذي لم أخفهِ عنها .. قالت: آسفة .. سيدي لم أنتبه لخطواتك وأنت تدخل، قلت دون أن أنتبه لنفسي: حسنًا، فقلت إذ لم تنتبهي وإلّا لما تسنّى لي أن أرى ما رأيت من الجمال الفتّان))[40].

في الجزء الثاني: القاتلة:

((... لم أشعر بالقلق أو الخوف، فأنا واثقة من نفسي، ولي اعتداد كبير بشخصيّتي، ولم يسبق أن مسّني أحد بسوء، أعرف أنّ! الجمال فتنة للناظرين، ولكن هل على المرأة أن تقبع خلف

الجدران لمجرّد أنّها على قدر وافر من الجمال؟ ولماذا لا يكف الرجال عن ظنّهم أنّهم يعيشون في غابة، يحقّ لهم فيها افتراس ما شاء لهم الافتراس من الطرائد؟ لقد دخلنا مرحلة جديدة من الحضارة التي دجّنت الرجل، وجعلته يفكّر بطريقة متحضّرة، أنا الآن مع طبيب، والطبيب رمزٌ إنسانيٌّ كبير، ولهذا لم أتردد أبدًا في المجيء إلى عيادته بمفردي))[41].

ولربّما نجح الكاتب، أو النصّ في إظهار فضاء مسرحي، فيه من عناصر الموضوع الواقعي، المعاش، وزخم حضوره في الوعي الجمعي فعل الشهوة، ومما صعّد هذا الفعل، أو الحدث الدرامي وجود تضارب وصراع حاد، نهضت به المسرحية بشخوصها، متمثلة بأفكار الشخصية الطبيب، فيما بثّ من أحاديث عن نفسه، ورؤيته الفتاة الجميلة إلهام صعودًا متدرجًا إلى نتائج الصراع في ختام المسرحية، مما شحن طبيعة العلاقات، على اختلاف مستوياتها، في صراعات وتفاعلات متضادة الشخصيات الرئيسة والثانوية الطبيب وإلهام، والطبيب والمستخدم، إلهام، وصراعها مع الضابط والقاضي، وقضاة المحكمة، الذي أصدر الحكم بإعدامها، والمفتشين، يقابلهم تضاد آخر، متمثل بعاطفة المتلقي، التي استطاع النصّ شحنها بالانفعال، والتوتر، والشغف، لتتبع مدار هذا الصدام:

((... ما هذا! لقد توجّهت إلى الجدار ثانيةً، وهي تحاول أن، أن لا أعرف بالضبط ماذا تحاول أن تفعل، إنّها فرصتي الآن، سأستغلّ انشغالها بالحائط لانقضّ عليها الآن .. الآن))[42].

وفي الذروة من النصّ، حيث الثقل الدرامي في ذروته، بعد أحداث متباطئة للفعل، أيًا كان فكرة، حديث، نشاط جسماني[43].

في ضمن مسار هذه الحبكة المعقدة، التي تظهر أهميتها في ذروة عامل الإثارة والتشويق، ففي النصّ:

((يتحرّك نحو الجدار، يقفُ قريبًا من المجسّمين، يضرب مجسم الرجل فيسقطه أرضًا، ثمّ يطوّق مجسّم المرأة بيديه، يضغط على يديها بكلّ ما أُوتي من قوّة ... يترك مجسّم المرأة ساقطًا على الأرض.

يستدير نحو جمهور النظّارة، وهو يمسك أسفل بطنه، فنرى المثقب في بطنه، وهو يقطر دمًا، يتقدّم بضع خطوات نحو جمهور النظارة، ثمّ يسقط مكوما على بعضه، نسمع صوت ارتطام الباب بقوة، يلتفت بصعوبة، فنرى شخصًا خلف الباب لا يستطيع جمهور النظارة رؤيته، يوجّه كلامه إليه بصعوبة بالغة:

ألم تتصرّف بعد، اتّصل بالمستشفى فورًا[44].

لقد شكّل انتظام العقدة في النصّ المسرحي، ذلك المحفز لصراع قوتين متضادتين، جامعة بذلك خيوط الأحداث من تناقضات وتمايزات في الفكر، والطباع، والمواقف، في تضارب درامي مغلق، لم يجد له النص المحبك منفذًا، إلّا بحلٍ يزيل النزاع، وينهي تفاقم الأزمة، بقتل الطبيب بطعنة المستخدم:

((تطفأ الأضواء، ومن خلال الظلام نسمعُ صرخة القتيل مدوية، وكأنه طعن مرّة ثانية))[45].

إنّ النص المسرحي (القاتل والقاتلة)، في عرض لقضية، ومشكلة واقعية، قد تُعايش يوميًا في مختلف الظروف والمناخات الاجتماعية، المهيأة لإخراجها في بيئة ومسرح مكاني ما، يمكن أن ينتظم تصنيفها بحبكة العقاب* ، في ضمن دائرة وقولبة حبكة المصير.

كذلك لا يمكن القول إنّ الصراع على أهميته قد رافق الأحداث منذ بدايتها إلى نهايتها، وقد ظلت الأحداث في تواصل ونمو، وفي تسجيل لنقاط الحبكة تمفصل الحدث، أي في نقطة التغير والتحول على المستوى الذهني ـ الفكرة ـ لدى شخصية البطل، الطبيب رضا، في حال ما طرح المنلوج من أحاديث منقولة عن الشخصيّة، فكرة النزعة الغريزية، في طرحها ونضجها، في حتمية القول، والفعل، المجسدين لدى الطبيب، كذلك لدى المهندسة إلهام، من حيث فكرة ثبات المبدأ، وردة فعل مادي محسوس رفض الاعتداء، مجسدًا بعملية الطعن، وذلك في تعاقب وتراتب، جرى باتجاه وحبك متماسك.

كذلك فإنّ البناء الدرامي في ضمن محور الصراع، وما يجابه من العقبات، فهناك العقبتين الخارجية، والداخلية في شخصية كلّ من الطبيب رضا، والمهندسة إلهام، فالطبيب رضا يريد تحقيق نزعته الغريزية، لكن الفعل يواجه عقبتان خارجيتان على المستوى الشخصي: تحقيق رغبته من الفتاة إلهام، يقابلها ثمنٌ مكلّف، وأكثر من عقبة: عقبة الفتاة إلهام، المتخوّف من ردّة فعلها غير المتوقّعة، وعقبة ترويضها وإخضاعها.

عقبة المستخدم الرجل الهرم، العامل في عيادة الطبيب، الذي حوّل به الكاتب مسار قضية القتل، من محور القاتل الأول إلهام إلى القاتل الحقيقي المثبت فعله في الطعنة المميتة التي تلقاها الطبيب، ممّا أنهى بذلك فرصة انقاذ الطبيب من طعنة إلهام غير المميتة، إلى خاتمة مأساوية على يد المستخدَم، الشخصية الغائبة الحاضرة، ولظروف لم يكشفها النصّ عن ماهية عملية القتل، ولكن ممكن للمتلقّي استنباطها.

أمّا العقبات الداخلية، فتتمثّل بالغلطة المميتة للطبيب، الذي استسلم للغريزة أمام هذه الفتاة، ممّا عطّل فيه قوى التفكير المنطقي، والاتزان النفسي، الذي حاول تبريره، وقد تجسّد في الحديث الذي يوجهه الطبيب إلى الجمهور النظّارة:

((... نحن من يقيم الجمال بدراية، وذوق، وخبرة، وإحساس، ونحن منْ نستحقّه، أنتم تعرفون هذا أكثر من غيركم، لكنّكم تُكابرون، وتدّعون أنّكم زاهدون في النساء علنًا، ولكنّكم مفعمون

بالرغبات باطنًا حدّ استعارتكم النصوص التي تبيح لكم المحرّمات ... أمّا أنا فأرى ما لا ترونه أنتم، فإنْ اتّهمني أحدُكم بالرّجوع إلى الصِبا فإنّني سأضع داخله خارج نفسه ليرى بأمّ عينه كيف يناقض نفسه المستكينة بنفسه الجامحة))[46].

النتائج:

1. تعد مسرحية القتيل والقاتلة للكاتب صباح الانباريّ من المسرحيات ذات المضمون الواقعي في مونودراما تعاقبية، تناولت موضوعة أخلاقية وممارسات لا قيمية رصدها النص تحت مسمى الاغتصاب (قضية رأي عام).
2. مثّل العمل المسرحي توظيفات الكاتب للفكرة، والموضوع، فضلًا عن توظيفه للعناصر الفنية من حدث، وحبكة، وصراع داخلي وخارجي، وعقبات خارجية وداخلية كذلك الحوار الخارجي والداخلي للشخصيات، وحضور اللغة البسيطة الواضحة، يتقدمهم البناء الدرامي قالب المسرحية.
3. شهد الخط الدرامي المعالجة الموضوعية، وكشف عن الحقائق، والطبيعة الاجتماعية والاقتصادية، والثقافية، التي وثقت هذه الأحداث.
4. اشتملت مسرحية القتيل والقاتلة ووفق تصنيف الحبكة المعقدة على حبكتان رئيسة، وأخرى فرعية تقابلها، تتمثّل بحبكة القاتلة.
5. شكّل الصراع في (القتيل والقاتلة) خطًا دراميًا مأساويًا محتدمًا بين أطراف عدّة، مما تشكّل عنه تضادية في الفكر، والقيم، والتوجهات بعامّة، وذلك على المستوين الداخلي والخارجي، مما وسم العمل بالأدبية العالية والابداع.

الهوامش:

* **الواقعية: تيار جمالي، يعود تاريخه إلى عام 1848م، وهي اتجاه يعمل على رصد الواقع النفسي والاجتماعي للإنسان، أمّا في الأدب، فالتيار الواقعي مكوّن من روائيين، شغلهم الوصف الدقيق للمجتمع، أمثال استدال، بلزاك ... . ينظر: معجم المسرح: باتريس بافي: ترجمة: ميشال ف. خطّار: مراجعة: نبيل أبو مراد: المنظمة العربية للترجمة: بيروت، د: ط: 2015م: 26.**

(1) ينظر: الواقعية في المسرح المعاصر، نعمان عاشور نموذجًا: د. سهى إبراهيم عبدالسَّلام: مصر العربيّة للنشر والتوزيع: د: ط: 2009م: 15.

(2) ينظر: المصدر نفسه: 16.

(3) ينظر: المكان نفسه.

* **الشخصية: عالم بنائي فنّي، شديد التركيب، المتباين والمتنوّع، وتعدد الشخصيات بتعدد الأهواء، والمذاهب، والأيديولوجيات، والثقافات، والحضارات، والصبغة السيكولوجية، وهي أنماط وأشكال: الشخصية الرئيسة، الثانوية،**

المحورية، النمطية ... ينظر: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد: د: عبد الملك مرتاض: عالم المعرفة سلسلة كتب ثقافية: 1998م: 73.

([4]) ينظر: التأليف والإعداد المسرحي: د. فيصل إبراهيم المقدادي: مطبعة منارة أربيل: ط1: 2014م: 7.

([5]) مذكرات مونودراميّة: القتيل والقاتلة: مونودراما تعاقبية بجزأين: صباح الانباري: منشورات الضفاف: ط1: 2015م: ج2: 219.

([6]) المصدر نفسه: ج2: 220.

([7]) المصدر نفسه: ج2: 230.

([8]) المصدر نفسه: 223.

([9]) المصدر نفسه: 224.

* الأنا والهو: كلّ ما هو مكبوت، وإثارة غير مُشبعة، كلّ ما هو واقعيّ، كلّ ما يعيشه الناس، يتمايز فيه الهو لا شعوريًا بصورة شاملة. الأنا العليا: وريثة أوديب المعاكس (أوديب الإيجابي)، يتجنب المحارم (الأنا العليا)، بالمعنى الحقيقي التي تفرض وتستوجب القصاص. ينظر: مراجع الشخصية الهو، والأنا، والأنا العليا، دراسة في التحليل النفسي: مجموعة من المؤلّفين: ترجمة: وحيد أسعد: منشورات وزارة الثقافة: د. ط: 2002م:ج4 :14-19.

([10]) ينظر: البطل التراجيدي في المسرح العالمي: 282.

* الفجوة الدرامية بوصفها ظاهرة أدبية تتعالق ومفهوم العلاقة التفاعلية ما بين النصّ والمتلقّي، وهي عند آيزر فضاء فارغ من النسق العام للنصّ، يذهب لملئها إلى تفاعل الأنماط النصّية عن طريق الحاجة للربط في خطاب النصّ كلٌّ بالآخر. ينظر: الفجوات الاستفهامية في ضوء المحكيات السردية العراقية بعد عام 2003م: رسالة ماجستير: ساطع حمزة: بإشراف: أ. م. د. رفل طه الطائي: 2021م: 2.

([11]) مذكرات مونودراما: صباح الأنباري: القتيل والقاتلة: ج1: 210.

([12]) المصدر نفسه: 1 ج1: 222.

([13]) ينظر: الكلام وتحرير المعنى، مقاربات تعليمية درامية لمسرحية الفيل يا ملك الزمان: 40.

([14]) مذكرات مونودراما: صباح الأنباري، القتيل والقاتلة: ج2: 236.

([15]) المصدر نفسه: ج2: 238.

([16]) المصدر نفسه: ج2: 236.

([17]) المصدر نفسه: ج2: 237.

* الحوار: إنّ للحوار أنماطًا بحسب العلاقة ما بين المتحاورين والأفعال اللغوية المهيمنة، منها العلاقة غير المتكافئة بسبب جهل أحد الطرفين ما يعلمه الآخر، ومنه ما يكون جدليًا، إذا ما تكافأت العلاقة بين المتحدثين، وسادها التقرير، والدحض، أو التأكيد والنفي، ويسمّى الحوار سجاليًا إذا تخلله السباب والشتم. ينظر: معجم السرديات: 160.

([18]) ينظر: البطل التراجيدي في المسرح العالمي: 324.

([19]) مذكرات مونودرامية: القتيل: ج1: 220.

([20]) المصدر نفسه: ج2: 221.

([21]) المصدر نفسه: ج2: 232.

([22]) المصدر نفسه: ج2: 234.

([23]) المصدر نفسه: ج1: 124.

([24]) المصدر نفسه: ج2: 224.

([25]) البطل التراجيدي في المسرح العالمي: 320.

([26]) المصدر نفسه: 329.

* الحبكة: مصطلح سردي، يحيل إلى ما نعته أرسطو بـ (الميتوس)، أي تنظيم الأحداث، فالحبكة تهتم بانتقاء الأحداث والأعمال المروية، وترتيبها، وهو ما يُحيل المادة السردية على حكاية موحدة كاملة، لها بدء ووسط ونهاية. ينظر: معجم السرديات: 141.

([27]) مذكرات مونودرامية: صباح الأنباري: القتيل: ج1: 218.

([28]) ينظر: البطل التراجيدي في المسرح العالمي: 252.

([29]) مذكرات مونودرامية: صباح الأنباري: القتيل: ج1: 119.

([30]) المصدر نفسه: ج1: 219.

([31]) المصدر نفسه: ج1: 219.

([32]) المصدر نفسه: ج1: 233.

* حوار داخلي: وهو ضرب من المنلوج الداخلي، يبرز في النصوص والمقاطع السردية بضمير المخاطب، ويتميّز بإنشاء وضع تلفظي مشترك بين المتحدث والمخاطب، من غير أن يحدث كلام بينهما، والمخاطب هنا لا يُجيب، بل يبقى شاهدًا فقط على الخطاب الذي يلقى أمامه وعنه، وهو خطاب مصوغة أفعاله التركيبية في زمن المضارع. ينظر: معجم السرديات: 101.

* المنولوج: أصل المنولوج أن يكون على خشبة المسرح حين تخاطب الشخصية المؤدية نفسها، وهو طريقة يبرز الكاتب فيها أفكار الشخصية، ومشاعرها، وانفعالاتها، وتنعته رودريت كون بتقنية إيراد أفكار الشخصية بشكل حرفي، مثلما تمّ تلفظها في ذهن الشخصية. أما جونات فيسميها بالخطاب المنقول، ومصطلح الخطاب يُطلق على أفكار الشخصية، وأقوالها جميعًا. ينظر: معجم السرديات: محمد القاضي: 432.

([33]) مذكرات مونودرامية: صباح الأنباري: القتيل: ج1: 226.

([34]) المصدر نفسه: ج1: 227.

([35]) المصدر نفسه: ج1: 228.

([36]) ينظر: بناء الاحداث والصراع في المسرحية الجزائرية عند إدريس قرفوة ـ المرأة الصفر أنموذجًا: 16.

([37]) ينظر: البناء الدرامي في مسرحيات محمود درويش: 101.

([38]) ينظر: البطل التراجيدي في المسرحية المعاصرة: 252.

([39]) مذكرات مونودرامية: عباس الأنباري: القتيل: ج1: 220.

([40]) المصدر نفسه: ج2: 222.

(41) المصدر نفسه: ج2: 231.

(42) مذكرات مونودرامية: صباح الأنباري: القتيل: ج1: 222.

(43) ينظر: البنية الدرامية في شعر محمود درويش: 102.

(44) مذكرات مونودرامية: صباح الأنباري: القتيل: ج2: 228.

(45) المصدر نفسه: ج1: 223.

* حبكة العقاب: وفيها يكون البطل غير محبوب، لكنه يظفر بإعجاب المتلقي، لم يمتلك من امكانيات وحيل شيطانية، وتختم القصة بفشل البطل. ينظر: معجم السرديات: محمد القاضي: 143.

(46) مذكرات مونودرامية: صباح الأنباري: القتيل: ج1: 124.

المصادر والمراجع:

1. **البطل التراجيدي في المسرح العالمي:** د. رياض عصمت: مسرحيات وفنون: وزارة الثقافة: دمشق: 2012م.
2. **بناء الأحداث والصراع في المسرحية الجزائرية عند إدريس قرقوة المرأة الصقر أنموذجا:** د: عبد العزيز بوشلاق: جامعة المسلية: د: ط : ٢٠١٧م.
3. **البنية الدرامية في شعر محمود درويش:** د. رمضان عمر: دار المأمون: د: ط: 2012م.

4. **التأليف والإعداد المسرحي:** د. فيصل إبراهيم المقدادي: مطبعة منارة أربيل: ط1: 2014م.
5. **الفجوات الاستفهامية في ضوء المحكيات السردية العراقية بعد عام 2003م:** رسالة ماجستير: ساطع حمزة: بإشراف: أ. م. د. رفل طه الطائي: 2021م.
6. **في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد:** د: عبد الملك مرتاض: عالم المعرفة سلسلة كتب ثقافية: 1998م.
7. **الكلام وتحرير المعنى مقاربات نصية تعلمية درامية لمسرحية الفيل ياملك الزمان:** وسيم الكردي : مؤسسة عبد المحسن القطان: فلسطين: 2007م.
8. **مذكرات مونودراميّة: القتيل والقاتلة: مونودراما تعاقبية بجزأين:** صباح الانباري: منشورات الضفاف: ط1: 2015م.
9. **مراجع الشخصية الهو، والأنا، والأنا العليا، دراسة في التحليل النفسي:** مجموعة من المؤلّفين: ترجمة: وحيد أسعد: منشورات وزارة الثقافة: د. ط: 2002م.
10. **معجم السرديات:** محمد القاضي: دار محمد محمد علي للنشر: تونس: ط١: د: ت.
11. **معجم المسرح:** باتريس بافي: ترجمة: ميشال ف. خطّار: مراجعة: نبيل أبو مراد: المنظمة العربية للترجمة: بيروت، د: ط: 2015م.
12. **الواقعية في المسرح المعاصر، نعمان عاشور أنموذجًا:** د. سهى إبراهيم عبدالسَّلام: مصر العربيّة للنشر والتوزيع: د: ط: 2009م.