

التنوير الدرامي في مسرحيات صبحي فحماوي (مسرحية حاتم الطائي المومياء أنموذجاً)

الملخص

أن عملية التنوير الدرامي في المسرحية لا بد وأن تظهر من خلال قوة حضور الشخصية وتمظهرها، وحسن إدارتها من قبل المؤلف نصياً، والمخرج على خشبة المسرح، ولا شك في أن ما تكشفه الشخصية الدرامية من علاقات صراعية فيما بينها، أو على صعيد المواقف والمفارقات الدرامية، هو بالضبط ما يؤسس الحكمة ويبنى صورة التنوير الدرامي في المسرحية. وعلى هذا يمكن النظر إلى الصراع التنويري الدرامي في أية مسرحية بوصفه عاملاً مهماً جداً في الكشف عن طبيعة الشخصية المسرحية ولاسيما في المسرحيات التي تتناول قضايا اجتماعية راهنة وساخنة لها قوة تلق وقبول من المتلقين على أكثر من مستوى، فهي تنهض على حضور الشخصية ونموها من داخل الصراع أو الصراعات التي تتصدى لها في مناطق كثيرة من مشاهد المسرحية. وأكثر قضية ترتبط بالتنوير هي قضية الصراع الدرامي بوصفها منبعاً مركزياً للتنوير الدرامي في المسرحية حين تقوم على حبكة كثيفة وحاملة للقضية الدرامية في المسرحية بكل طبقاتها، بمعنى أن الشخصية في تقلباتها العاطفية والوجدانية هي التي تكشف عن قوة حضورها في المسرحية، وهي التي تسهم في بناء دراما المسرحية حين تتجه نحو الشخصيات الأخرى والحادثة المسرحية كي تتفاعل بها وتؤدي دورها فيها. وهناك مصطلحات تعمل في هذا المجال منها مصطلح (التطهير) و(مصطلح التنوير) باعتبارهما يمثلان مفصلاً مهماً من مفاصل التشكيل الداخلي للعمل الإبداعي ويعود هذا لسبب جوهري هو أن المسرحية معدة أساساً لكي تمثل على خشبة المسرح على نحو تحتاج فيه إلى مناطق تنوير كثيرة، سواء على مستوى التنوير النصي في نص المسرحية قبل التمثيل فيما يتعلق بجهد المؤلف، أو على مستوى العرض المسرحي على خشبة المسرح فيما يتعلق بجهد المخرج، وهذا ما سنثبته من خلال بحثنا.

تمهيد

إن الخطاب الدرامي في المسرحية يمثل خطاباً مهماً من الخطابات الأدبية الرئيسية التي تتوجه نحو المتلقي كي تحاوره وتمتعه وتقدم له الفائدة، وهذا الخطاب عادة يمثل وجهة نظر المؤلف في الحياة والأشياء التي يعتقد بضرورة تمثيلها درامياً، ف ((كل خطاب موجّه إلى القارئ أو المشاهد هو في الحقيقة خطاب يحمل فكر المؤلف، حتى ولو حملته الشخصية أو حملة الممثل، قد يقوم هذا الفكر على الحلم والخيال، وليس على الحياة المسطحة،

إذ إن الحلم والخيال يتطلبان الإقدام والإصرار، ويكشفان عن الحقائق اليومية، وحيقتنا في أحلامنا وخيالنا. وقد سبق الخيال دائماً العلم⁽¹⁾(12).

فالمؤلف فكرياً وثقافةً ووجوداً ورؤيةً ومقولةً هو موجود على شكل من الأشكال أو صورة من الصور في مسرحيته، وهو إما أن يقدم صورته الفكرية والثقافية وموقفه من الأشياء عن طريق الشخصيات أو عن طريق المقولة النهائية التي تتضح في خاتمة المسرحية، لكنه موجود في كل أجزاء العمل من البداية إلى النهاية. وعلى هذا تتحول المسرحية إلى خطاب نوعي متكامل يمثل ((استقطاباً وتشرباً ودمجاً لقيم العصر والحياة والنظرة إلى الكون))⁽²⁾، بطريقة حوارية تظهر فيها الشخصيات لتكوّن الحدث وتتوجه نحو المتلقي كي تتوره بالفكرة المسرحية وتطرح عليه أسئلتها، من أجل إشاعة ثقافة رؤيوية تمثل مقولة (المسرح مدرسة الشعب)، حيث إن المسرح من بين كل الفنون الإبداعية الأخرى الأكثر قرباً إلى طبقات الشعب كلها، ولاسيما حين تتحول النصوص المسرحية إلى عروض مسرحية تتخذ من خشبة المسرح وسيلة تعبيرية لها، تتفاعل فيها مباشرة مع الجمهور الذي يشاهد المسرحية وينفعل بها كأنها شيء من الحقيقة.

عندما نصل إلى فهم واع لحقيقة الخطاب الدرامي وجوهره بوصفه مفهوماً أدبياً وفنياً وجمالياً، أدواته النص ومن ثمّ تحول إلى عرض مسرحي يتألف من شخصيات وديكور وإخراج وأدوات مسرحية أخرى، لا بدّ وأن نتعامل مع النص المسرحي أو العرض المسرحي بوصفه نصاً إبداعياً لا يمكن أن يكون مباشراً بطريقة فجّة، لكن بطريقة فنية تعبيرية اصطلاحنا عليها هنا بمصطلح ((التورية الدرامية)) ونحن نتناول بالعرض والتحليل مسرحية ((حاتم الطائي المومياء!!))⁽³⁾ للقصص والروائي والمسرحي صبحي فحماوي، فهي مسرحية تقوم على الاستجابة النوعية لفكرة التورية الدرامية التي يمكن تلمّس فحواها من عتبة العنوان.

توطئة عن الصراع التنويري الدرامي:

بما أن الشخصية كما يرى لاجوس إيجري أحد منظري المسرح الكبار المعروفين في الثقافة المسرحية في العالم ((هي أهم عناصر المسرحية، كما أنها أهم مظهر فيها، وأكثرها إمتاعاً، وأنها هي التي تخلق (الحبكة) وعقدها، وبالتالي هي أساس الكتابة المسرحية، لا أي مقوم آخر))⁽⁴⁾، فمعنى هذا أن عملية التنوير الدرامي في الرواية لا بد وأن تظهر من خلال قوة حضور الشخصية وتمظهرها، وحسن إدارتها من قبل المؤلف نصياً،

والمخرج على خشبة المسرح، ولا شك في أن ما تكشفه الشخصية الدرامية من علاقات صراعية فيما بينها، أو على صعيد المواقف والمفارقات الدرامية، هو بالضبط ما يؤسس الحبكة ويبني صورة التتوير الدرامي في المسرحية.

وعلى هذا يمكن النظر إلى الصراع التتويري الدرامي في أية مسرحية بوصفه عاملاً مهماً جداً في الكشف عن طبيعة ((الشخصية المسرحية، وقد أولاه النقاد والدارسون كل عناية، ويشترط في الصراع تكامله مع العمل المسرحي ومعقوليته، فيكون نابعاً من الأحداث متطوراً معها حتى الحل، وقد غيَّب تدخُّل القوى الخارجية الخارقة))⁽⁵⁾، ولاسيما في المسرحيات التي تتناول قضايا اجتماعية راهنة وساخنة لها قوة تلق وقبول من المتلقين على أكثر من مستوى، فهي تنهض على حضور الشخصية ونموها من داخل الصراع أو الصراعات التي تتصدى لها في مناطق كثيرة من مشاهد المسرحية.

قضية الصراع الدرامي بوصفها منبعاً مركزياً للتتوير الدرامي في المسرحية حين تقوم على حبكة كثيفة وحاملة للقضية الدرامية في المسرحية بكل طبقاتها، فهي على هذا الأساس تمثل ((حالة وجدانية من التوتر، تتضارب فيها العواطف مع ظرف ما، وإن دراسة الصراع بالتالي هي دراسة (العاطفة) في هذا الوضع التتويري، وهي تتصارع فيه، مع نفسها داخلياً، ومع الظروف، والعوائق الخارجية))⁽⁶⁾.

بمعنى أن الشخصية في تقلباتها العاطفية والوجدانية هي التي تكشف عن قوة حضورها في المسرحية، وهي التي تسهم في بناء دراما المسرحية حين تتجه نحو الشخصيات الأخرى والحادثة المسرحية كي تتفاعل بها وتؤدي دورها فيها.

ويعمل مصطلح (التطهير) وهو من المصطلحات التقليدية الرئيسية في المسرحية الكلاسيكية كونه يمثل جوهر الفعل الدرامي الكلاسيكي، على نوع مختلف من التتوير الدرامي من خلال اشتغاله على الحس الجمعي في الفضاء الدرامي، ليعمل حامل فكرة التطهير في المسرحية على تفرغ الشحنات الثقيلة الذي ينوء بحملها ذهنه وجسده وحساسيته، وهذا ما يدعى اصطلاحاً بالتطهير⁽⁷⁾ في المدون الاصطلاحية المسرحية، وهو فعالية ضرورية في نوع معين من المسرحيات التي تشتغل كلاسيكياً على هذا النحو.

يعدّ (مصطلح التتوير) مفصلاً مهماً من مفاصل التشكيل الداخلي للعمل الإبداعي، إذ يتمظهر على صورة لحظات فنية مركزة تتسلط فيها إضاءة عالية على منطقة بعينها من مناطق التشكيل النصي، وتسهم كل لحظة من لحظات التتوير في توسيع حجم الضوء الفني وانتشاره على شكل الحادثة الدرامية وصورتها في المسرح،

وتحقيق تماسك نصي أعلى وأشدّ على مستوى المساحة النصيّة، وعلى مستوى التلقّي⁸، وهو ما يجعل من فعالية التنوير وظيفة فنية وجمالية وثقافة واجتماعية في وقت واحد.

لذا يتوجب ملاحظة ذلك في العمل المسرحي أكثر من بقية الأجناس الأدبية الأخرى كالشعر والقصة والرواية مثلاً، وذلك لأن المسرحية معدّة أساساً لكي تمثل على خشبة المسرح على نحو تحتاج فيه إلى مناطق تنوير كثيرة، سواء على مستوى التنوير النصي في نص المسرحية قبل التمثيل فيما يتعلق بجهد المؤلف، أو على مستوى العرض المسرحي على خشبة المسرح فيما يتعلق بجهد المخرج.

مسرحية (حاتم الطائي) لصبحي فحماوي تعتمد في أغلب فصولها على حساسية التنوير الدرامي، من أجل تصعيد الحسّ الدرامي إلى أعلى درجة ممكنة تجيب على أسئلة الدراما داخل أجواء المسرحية وفي مفاصلها، لكننا اخترنا المشاهد التي يمكن أن تقع في وسط المسرحية تقريباً حيث نعتقد أن عناصر التنوير الدرامي تتلبث هنا على نحو أكثر من بقية المشاهد الأخرى، وهو ما سنحاول تلمّسه في قراءة هذه المشاهد نقدياً وتحليلها، وهي المشاهد أربعة من المشهد الأول وحتى المشهد الرابع.

المشهد الأول:

المشهد الحادي عشر هو أحد المشاهد المركزية التي تتجلى فيها حساسية التنوير الدرامي في هذه المسرحية، فهو يقدّم واحداً من أهم مراكز الإضاءة الدرامية في المسرحية، ويتجلى ذلك في الموازنة التي تحقّقها شخصية (حاتم الطائي) بين المال كله المتمثّل في مجموع الإبل التي وهبها للشاعر النابغة الذبياني مقابل بيت واحد من الشعر، وتحيل هذه الموازنة على قضية ثقافية تنويرية تقول بأن الأمة العربية أمة بيان وشعر لا أمة عمل واقتصاد ومال، فالأعطية التي تمثلت بكل ما تملك شخصية حاتم الطائي من إبل لها وللجد سعد ضاعت مقابل بيت شعر واحد يقوله النابغة بحقّ كرم حاتم، وحيث يجري تمثيل هذه الصورة التنويرية الدرامية في تمثيل داخل التمثيل فإن التورية الدرامية تكون واضحة هنا في أنّ الفكرة تمثيلية أساساً وليست جوهرية، فما هو مطلوب الإعلام والإعلان والسمعة وليس الفعل بحدّ ذاته بوصفه موضوعاً للكرم، حين عبّر لشخصية حاتم الطائي النابغة الذبياني بأنهم ليسوا بحاجة لهذا الكرم، فحسبهم أن يحصلوا على شيء من اللبن وينتهي الأمر:

((.المكان - ساحة بئر النفط نفسها.))

(حاتم ما يزال تحت العناية المكثفة، داخل حمام الإدارة.)

المخرج: لاحظي يا مها أنه رجل متهاك، إذ أنه منقوع بالنفط من قبل يوم الدين. أعني إنه مهترىء وكاتت،

فأية حركة غير مدروسة تجاهه ستحطم الرجل، وقد يموت، فنخسر تصويرنا للحدث المهول!

مها التونسية: حاضر! أنت تأمر، يعيثك! سأحسّس عليه بكل نعومة، وأنشّطه (ببرشة)¹ منشطات جلدية

وحبوب وهرمونات، تلك التي نستعملها للمرضى والهالكين! لك عندي أن يقوم مثل الحصان!

فني الإضاءة صبري: يعني²، كنا نقرأ في المدرسة عن عجائب كرمه للشاعر النابغة الذبياني، التي أريد أن

نمثلها كنوع من التدريبات في الوقت الضائع، وسأقوم أنا بدور الشاعر، النابغة الذبياني..

المصور مهدي: وأنا سأقوم بدور حاتم الطائي..ها بنا..

حاتم الطائي: (يرعى الإبل، فيلتقيه ثلاثة رجال فيسأله أحدهم)

النابغة الذبياني: هل من قرى يا فتى؟

حاتم الطائي: ما هذا السؤال؟ ثلاثة رجال يسألون عن قرى وهم يرون الإبل؟

واجبكم كبير! على الرحب والسعة!

باسم ربتي "مناة"، أنحر لكم أصغر ثلاثة من الإبل!

(يقوم بتمثيل الذبح)

النابغة: إنما أردنا بالقرى "اللبن"، وكانت تكفيننا، ولا داعي لكل هذا الذبح!

حاتم الطائي: (يحدق في وجوههم)

ولكن الواجب واجب!

وبعد أن ذبحت لكم واجب الضيافة، وها هي نار الشواء موقدة، أستطيع أن أسألكم:

من أين أنتم، وما هي أسماؤكم؟

النابغة: أنا النابغة الذبياني، وهذان الشاعران هما رفيقاي.

(يرافقه في التمثيل أبو مشرف وهلال)!

حاتم الطائي: أنا أمام الشاعر العظيم، "النابغة الذبياني" ذات نفسه؟

¹ تتكرر هذه اللهجة، فنعرف أن مها عربية من تونس.

² صبري يكرر كلمة (يعني) في كل مناسبة بلهجة عربية فلسطينية!

ومناي³ " لم تخف عليّ قامات رأيتها شامخة، ووجوهاً لمحتها مشرقة.

ولكن إلى أين أنتم متجهون في هذه المسيرة الخيرة؟

النابغة الذبياني: نحن نبغي النعمان بن المنذر!

حاتم الطائي: شعراء عظام، وتبغون النعمان بن المنذر، وتقولون لي إن الإبل الثلاثة كثيرة عليكم؟

النابغة الذبياني: نشكرك يا أكرم العرب، وسنذكر فعالك في محضر النعمان بن المنذر، وفي كل مكان تطؤه أقدامنا!

حاتم الطائي: أردت أن أحسن إليكم، فكان لكم الفضل عليّ، وأنا أعاهد "مناة" أن أضرب عراقيب إبلي عن آخرها، أو تقدموا إليها، فتقتسمونها.

النابغة الذبياني: لا تضرب عراقيبها يا أكرم الناس، دعها ترعى وتعيش.

وإذا كنت مُصرّاً، فما نحن نقبل هديتك، ونأخذ الإبل الثلاثين كلها.

(يأخذون الإبل، ويخرجون بها، بينما يقف حاتم الطائي وحيداً بلا إبل.)

(يسير الحلاق جوزيف متكئاً على عصا عجوز منحنى الظهر، وهو يقوم بتمثيل دور الجد سعد،

الذي يظهر في الديرة، فيسأله)

الجد سعد: أين الإبل يا حفيدي حاتم؟

حاتم الطائي: (يضحك ببلاهة)

لقد طوقتُك بها طوق الحمامة، مجد الدهر، وكرماً لا يضاهاى، إذ لا يزال الرجل يحمل بيت شعرٍ أثنى

به علينا، عوضاً من إبلك كلها!

الجد سعد: ماذا تقول؟ منحتهم إياها كلها؟

ثلاثة وثلاثون ناقة وهبتها ببيت شعر؟

مالي وحلالي، أنفقته في سبيل بيت شعر؟

لقد أفقرتنا يا حاتم، وأثريت الغرباء!

والله لا أساكنك أبداً!

(يصرخ بأعلى صوته)

يا قوم، فكوا الخيام، ودعونا نترك حاتماً،

³ - نسبة إلى الربة مناة، التي كان يعدها حاتم الطائي في الجاهلية، والتي كثيراً ما كان يحلف بها!

ونخرج بأهلنا مخافة الفاقة والفقير!

الجارية: (تقوم المذيعة موزة بتمثيل دور الجارية)

ولكن كيف تتركه وحده بلا معين يا سعد؟

الجد سعد: ما دمت متعاطفة معه، فلقد وهبتك له، لتبقيين جارية لديه!

الجارية : ويبقى حاتم وحيداً من رباط الخيل، ليموت من دون فرس؟

الجد سعد: سوف أقوم بواجبي تجاهه، ولو أنه لا يستحقه، ولكن قلق الأجداد على الأحفاد يضطرنني لعدم

تركه من دون فرس، فالفرس في الصحراء، حياة متكاملة! (يتلفت حوله)

ليأخذ هذه الصهباء، أجمل خيولي، وأرجو له أن يتعظ، إذ تلد له من بعدها ما يثري حياته، وأما أنا

فسوف أتبرأ منه وأخرج بأهلي، تاركاً حاتماً ليكرم بنفسه، وبما لديه. سأتركه وشأنه، وأرحل عنه. ولترعه

الربة "مناة". (يهدم خيمته ويرحل عن حفيده)

حاتم الطائي: (يركض خلفه، محاولاً استبقاءه. جدّي، جدّي!!)

يتمثل الموقف التنويري الدرامي في هذا في صورتين دراميتين تتكشفان عن نوع من الصراع الدرامي (صراع

الموقف)، الصورة الأولى صورة شخصية حاتم الطائي وهي تتباهى بكرمها من دون أدنى وازع اجتماعي أو

رؤيوي أو اقتصادي، ويبدو العرض المسرحي لهذه الصورة أشبه بالحماسة التي لا علاقة لها بمفهوم الكرم، لأن

الشاعر النابغة الذبياني ليسوا بحاجة هذه الهدية أصلاً، وهم في سيرهم نحو النعمان إنما يسيرون باتجاه مهمة

لها طابع رسمي، لكن (الهوس الكرمي) الذي يعيش في مخيال شخصية حاتم الطائي لا يعطيه أية فرصة

للتفكير سوى التفريط بالمال على غير وجهه الصحيح، وهذه الصورة المسرحية هي صورة تنويرية درامية مكبرة

تستهدف بلوغ أعلى درجات تمثيل الرؤية، ولعل الجملة الدرامية الوصفية في نهاية الصورة وهي تصف شخصية

حاتم الطائي وحيدة بلا إبل، تعبر أيما تعبير عن الخواء والعدم وبطلان فكرة الكرم على هذا النحو غير الطبيعي

وغير السليم:

حاتم الطائي: أردت أن أحسن إليكم، فكان لكم الفضل عليّ، وأنا أعاهد "مناة" أن أضرب عراقيب إبلي عن

آخرها، أو تقدموا إليها، فتقتسمونها.

النابغة الذبياني: لا تضرب عراقيبها يا أكرم الناس، دعها ترعى وتعيش.

وإذا كنت مُصرّاً، فما نحن نقبل هديتك، ونأخذ الإبل الثلاثين كلها.

(يأخذون الإبل، ويخرجون بها، بينما يقف حاتم الطائي وحيداً بلا إبل.)

أما الصورة الثانية فهي صورة ردّ الفعل التي تقوم بها شخصية (الجد سعد) بعد أن يعلن سخطه الشديد على تصرف حفيده الأرعن، على نحو ينشئ في المشهد صراعاً في الموقف تعبر فيه شخصية الجد سعد عن صورة الكرم الحقيقي حين يترك لحفيده الصهباء، لعلّه يأخذ درساً مما حصل ويعود إلى رشده، فثمة صورتان للكرم، الصورة الأولى صورة الهوس والجنون المرتبط بالنزوع المجرّد نحو الشهرة مهما كانت العواقب، والصورة الثانية صورة الكرم المرتبط بالواجب المشحون بالوعي والمسؤولية:

الجد سعد: سوف أقوم بواجبي تجاهه، ولو أنه لا يستحقه، ولكن قلق الأجداد على الأحفاد يضطرنني لعدم تركه من دون فرس، فالفرس في الصحراء، حياة متكاملة! (يتلفت حوله)

ليأخذ هذه الصهباء، أجمل خيولي، وأرجو له أن يتعظ، إذ تلد له من بعدها ما يثري حياته، وأما أنا فسوف أتبرأ منه وأخرج بأهلي، تاركاً حاتمًا ليكرم بنفسه، وبما لديه. سأتركه وشأنه، وأرحل عنه. ولترعه الربة "مناة". (يهدم خيمته ويرحل عن حفيده)

حاتم الطائي: (يركض خلفه، محاولاً استبقاءه). جدّي، جدّي!

إن انتهاء المشهد بحالة الفراق الأبدي بين شخصية حاتم الطائي الذي يمثل طرفاً تنويرياً درامياً في تصرفه الكرمي غير السليم، وبين شخصية جده سعد الذي يمثل طرفاً تنويرياً إيجابياً في التصرف الكرمي بسلوك منطقي، وحتى قبل هذه الحصة التمثيلية (التمثيل داخل التمثيل) التي تقوم بها شخصيات (المصور مهدي زملائه) تظهر شخصية حاتم بصورة متهاكّة، ويحرّض المخرج على استخدام كل ما تملكه شخصية (مها التونسية) من مواهب مادية وأنتوية لاسترجاع صورة شخصية حاتم بكل قوتها وعنفوانها من أجل نجاح التصوير، وهو ما يبيّن في الصورة العامة للمشهد أكثر من ضوء تنويري يسهم في تحريض المتلقي على التواصل مع الفكرة واستيعاب توريثها البلاغية العميقة.

المشهد الثاني:

يتشكّل المشهد الثاني عشر من المسرحية تشكلاً درامياً تنويرياً عبر أكثر من حلقة درامية تعمل على إنتاج هذه التنويرية الدرامية المشهدية، الحلقة الأولى هي حلقة تمثيلية (تمثيل داخل التمثيل) أيضاً، تقدم صورة بلاغية بيانية لشخصية حاتم الطائي لدى أستاذ المدرسة التي كانت تدرس فيها شخصية (الحلاق جوزيف)، حيث تقوم شخصية جوزيف بتمثيل دور الأستاذ المعجب حتى النخاع بشخصية حاتم الطائي، وربما تأتي العبارة الوصفية لحال شخصية جوزيف قبل القيام بالحصّة التمثيلية (يضحك وهو يقول) تنطوي على تورية عميقة بشأن عدم قناعة الشخصية بما يقوله الأستاذ، إذ لو كان مقتنعاً لروى الحكاية رواية سردية لكنها ضحك أولاً وحولها إلى رواية درامية ممثلة ثانياً:

((.المكان نفسه - ساحة حفارة النفط.))

الحلاق جوزيف:

- كان أستاذنا في المدرسة عندما تأتي سيرة حاتم الطائي ، يقف مثل الديك في الصف، ويقول:

(يتنحج جوزيف ثم يقول)

اسمعوني ، سأمثل دور الأستاذ الذي كان..

(يُخرج جوزيف ربطة عنق من جيبه، ثم يثبتها على رقبته ليمثل دور الأستاذ في المدرسة، بينما

تنتظم كل شخصيات المسرحية وكأنهم في صف مدرسي، ليمثلوا دور الطلاب في المشهد - التمثيل داخل

التمثيل")

الأستاذ: كان حاتم الطائي يا أولاد، سيداً من سادات طي،

وشاعراً من شعراء الجاهلية،

وفارساً من أكبر فرسانها،

وكان رجلاً يكتنفه الشرف،

وتسمه الشجاعة، وعفة النفس، وكرم الأخلاق.

كما اتصف بالروح النبيلة، والعاطفة الإنسانية.

ويتزين حاتم الطائي بالسخاء والجود

وحب الضيافة بأسمى زينة،

ولم يكن همُّ حاتم الطائي إلا إكرام الضيف..

فكان ينحر لهم الأغنام والإبل كل يوم، ويجود بها عليهم،
وكان يرفقه عن المُرْمَلين،
وينفذ الأسرى.

وكان الكرم طبعاً فيه، وغريزة متمكنة.))

إن هذا الحشد الهائل من الصفات التي ينقلها معلم مدرسة (جوزيف الحلاق) تتجاوز حدود المعقول لتدخل في باب المبالغة، وهذه المبالغة مقصودة على مستوى التنوير الدرامي في المشهد هنا لأنها تعكس مبالغة تصرفات حاتم الطائي الكرمية، ومبالغة ما يروى عن شخصية حاتم الطائي من أفعال تتجاوز حدود المعقول، وتدخل في سياق ولع الشخصية العربية بالمبالغة وتوسيع صورة الرمز وأسطرتها إلى أبعد الحدود، ولو حشدنا الصفات الاستثنائية التي عددها الأستاذ في هذا الصدد لبلغت على هذا النحو مرتبة الأسطورة ((سيداً من سادات طي،/شاعراً من شعراء الجاهلية،/فارساً من أكبر فرسانها،/رجلاً يكتنفه الشرف/تسمه الشجاعة/عفة النفس/كرم الأخلاق./اتصف بالروح النبيلة/العاطفة الإنسانية./ السخاء والجود/حب الضيافة بأسمى زينة،/إكرام الضيف/ينحر لهم الأغنام والإبل كل يوم/يجود بها/يرفقه عن المُرْمَلين/ينفذ الأسرى./الكرم طبعاً فيه، وغريزة متمكنة.))، إذ كيف يمكن أن يوجد شخص بكل هذه المواصفات المنتخبة بعناية مهما كان، وربما يكون هذا الحشد من الصفات كفيل بأن يعكس الصورة من الإيجابية نحو السلبية.

أما الحصة التمثيلية التي شاء مجموعة الممثلين عرضها داخل المشهد فهي تعرض لاعتراضات التلميذ والتلميذة لما يقدمه الأستاذ من صفات هي أقرب للأسطورة منها إلى شخصية حقيقية، فهي نوع من التأليه الذي تغرم به الشخصية العربية عموماً، وهو ما يعكسه هذا المشهد التمثيلي الساخر والمشحون بتورية درامية عميقة:

((تلميذ في الصف: (صبري يمثل دور التلميذ)

دخيلك يا أستاذ!

أين هي هذه الأغنام التي كان ينحرها حاتم الطائي كل يوم؟ ومن أين يأتي بها، ما دام قاعداً

بلا شغل ولا عمل؟ وهل هو موظف في مسلخ للبلدية، كي ينحر هذه الذبائح يومياً؟

تلميذة في الصف: (تمثل موزة دور التلميذة)

- ألا تلاحظ يا أستاذ أن هذه القصص تحشر كل الصفات النبيلة الخيالية في شخص خرافي واحد، هم يصنعونه على أمزجتهم، تماماً كما كانوا يصنعون آلهتهم "هبل واللات والعزى ومناة"، بهدف خلق نموذج للكرم العربي المتهوّر، وأن العرب يحبون نماذجهم، بدل أصنامهم السابقة، ويرتاحون لطاعتها؟
الأستاذ: يكفيه من النبل أنه قال قبل موته:

- مهما حملوني من مثالب،

فإنني أعهدكم من نفسي بثلاث:

و"مناي" ما خاتلت جارة لي قط، أراودها عن نفسها،

ولا ائتمنت على أمانة إلا قضيتها.

ولا أتى أحد من قبلي بسوءة،

أو قال بسوء!

تلميذ ثالث: وهل تصدق يا أستاذ كل ما قيل عن حاتم الطائي؟

لقد جعلوه رجلاً مثالياً!

تلميذ رابع: والله لو كان ملاكاً، فلن يكون بهذه الصفات المتكاملة!

الأستاذ: اخرس يا ولد!

احفظوا الدرس كما هو،

وإلا فلا يلومن أحدكم إلا نفسه!))

فثمة صراع ضمني على مستوى المفاهيم والأوصاف بين الأستاذ وهو يمثل معسكر الدفاع عن شخصية (حاتم الطائي) إلى مستوى الخرافة والأسطورة والتأليه، وبين التلاميذ وهم يعترضون على ذلك اعتراضاً شديداً لأنه لا يتوافق مع العقل والمنطق، فجبهة شخصية الأستاذ هي جبهة الانتماء إلى العاطفة والحلم والانبهار الانفعالي الشديد بالبطل الرمز، ونقله من حدوده الإنسانية الطبيعية إلى حدود الخيال، ويكشف هذا الصراع الضمني بين جبهتي الشخصيات، الأستاذ من جهة، والتلاميذ من جهة أخرى، عن صورة من صور التنوير الدرامي القائم على تفاعل وجهتي نظر متضادتين، حيث يسعى المؤلف هنا إلى تمثيل رؤيته الشخصية وتعبئتها في مقولات الشخصيات، فهو يقف مع الاعتراض على الأسطورة والتأليه، وعلى الكشف عن زيف الفكرة وعدم صمودها أمام أبسط وعي متمثل في وعي طلبة متنورين، فالتلاميذ هم حملة الفكرة الواعية التي يتبناها المؤلف

في الدفاع عن الواقع الحقيقي الراهن في صورة التلاميذ أمل المستقبل، بإزاء قناعات تقليدية متوارثة تقوم دائماً على الشائعات والأكاذيب التي لا تصمد أمام محاكمة العقل، الذي هو مصدر المعرفة، وبهذا يكون هذا المشهد من المشاهد التنويرية المهمة على صعيد محاكمة الفكرة ومناقشتها بين أطراف التمثيلية التي تمثلها الشخصيات (تمثيل داخل التمثيل)، من أجل الارتقاء بمستوى التنوير الدرامي إلى درجة الحجاج والإقناع وتوسيع حدود المجال الدرامي إلى طبقات تمثيلية تعزز دور الفكرة في إطار تمثيلي متكامل.

المشهد الثالث:

المشهد الثالث عشر يعرض في هذا السياق لمنطقة تنوير درامية أخرى تتشغل بالهدف من وراء هذا العمل الذي تقوم به القناة التلفازية والشخصيات معاً، إذ تلعب شخصية (المخرج) دوراً مهماً في بناء مراكز تنوير مهمة في السياق الدرامي، فالمخرج في هذا المشهد يطرح قضية مهمة من دون قصد تعكس ضحالة تفكيره في طبيعة الأداء التلفازي المعنى بنقل هذا الحدث النوعي الخاص، ففي حين يسعى المخرج إلى فرض نموذج وشخصيته بوصفه العنصر الأهم في الفعالية كلها، يحاول أن يقوم بمجموعة من الفعاليات الشخصية التي يريد فيها لفت الانتباه إلى شخصيته التي يراها فريدة في هذا الفضاء:

((المخرج: (أمام فريق التلفزة، يسحب نفساً من غليونه، فيجده مطفأً، فينفضه، ثم يعبئه بنار عود كبريت يكاد يحرق أصابعه،

ثم يكرر إشعال تبغ الغليون بعود ثقاب آخر!))

- يا جماعة، نحن لسنا في مؤتمر فلسفي،

نحن لم نتمالك أنفسنا أمام حدث مهول كهذا!

نحن نريد تسلية الناس، وتنسيبتهم همومهم كما قلت لكم!

لا وقت لدي لنبش حقائق التاريخ!

(بيتسم مرة أخرى أمام الفنيين، ويتكلم والغليون في فمه، ويلطف الحلاق جوزيف، وكأنه يمثل

الدور لإرضائه، بهدف تمرير التصوير):

- أريدك يا حبيبي جوزيف يا (أبو الفن) اللبناني، أن تصفف الشعر المستعار لحاتم الطائي بشكله الطويل.. لاحظ أنه مهترىء الشعر، ولا حبة!

أرجوك أن تدبر له (باروكة)،

حتى لو كانت نسائية، ذات شعر طويل،

فلقد كانت شعور العرب طويلة، وملتوية أيام زمان.

لا تحلق له مثل روجيه عساف أو كاظم الساهر بعد أن حلق كلاهما شعره!

جوزيف: يا حبيبي، سأصفف له شعره، واعمل لهذا الشاب المنظوم الذي اسمه حاتم الطائي أحلى تسريحة، ولو أن جدائلهم أيام زمان كانت ملففة، ورائحتها تقتل قتلاً، والقمل والصيبان تسرح وتمرح، والقلب يجرح!"

لكن حاضر، حاضر !

ألا يقولون: "المُخرج عاوز كده!"

ففي خضم النقاشات والحوارات الدرامية المستمرة التي تتصارع وتتفاعل من أجل إيجاد رؤية مشتركة لما يحصل، تتبري شخصية المخرج لتؤكد حضورها الطاعي والمهيمن على مساحة التعبير والتشكيل والتنوير الدرامي في المشهد، بقوله:

- يا جماعة، نحن لسنا في مؤتمر فلسفي،

نحن لم نتمالك أنفسنا أمام حدث مهول كهذا!

نحن نريد تسلية الناس، وتنسيبتهم همومهم كما قلت لكم!

لا وقت لدي لنبش حقائق التاريخ!

وهو قول يعبر عن طبيعة السياسة التي تستهدف تحييد الفلسفة بما تنطوي عليه من حجاج وحوار ومنطق في تفسير الأشياء، وكبت صوت التاريخ، من أجل توكيد حقيقة واحدة تسعى إليها كل القنوات الفضائية وهي (تسلية الناس)، حتى وإن كانت هذه التسلية تمثل إمعاناً في التجهيل وتسفيه القيم والآراء، فالتسلية هي جوهر الفعل التلفازي بصرف النظر عن الحقائق، وهو ما دأبت عليه كل القنوات الفضائية العربية التي لا هم لها سوى هذه التسلية القائمة على إيهام المواطن العربي بسعادة كاذبة، هذه اللحظة التتويرية الدرامية في المشهد

تعود إلى رغبة المؤلف في تحقيق تورية جديدة على هذا الصعيد، إذ كلما أظهر شخصية المخرج بطريقة كاريكاتورية انعكس هذا على تمثيل رؤية ثقافة تتحو هذا النحو.

في الجزء الثاني من المشهد تظهر علامة مهمة من علامات التتوير الدرامي في المسرحية، وتتعلق هذه العلامة بمستلزمات الزي الذي يجب أن تظهر به شخصية (حاتم الطائي) لجمهور قناة الفضاء الفضائية، حيث يحرص المخرج على أن يحشد كل شيء في هذا الزي المرتقب بطريقة غبية لا تتم عن كونه مخرجاً محترفاً، وتشكل هذه العلامة المتعلقة بـ ((العقال)) تورية عميقة في سياق بلاغة التورية التي اعتمدها المؤلف في مشاهد مسرحيته كلها، ولا شك في أن السخرية التي تبرز لدى الشخصيات بشأن العقال تعمق كثيراً من الفاعلية البلاغية والسيمائية لعلامة (العقال) وتوريته الدرامية:

((مساعد المخرج: (يطل برأسه من حمام الإدارة، وهو يتأذى للجمهور):

- سيداتي سادتي،

أيها الإخوة المشاهدون، عذراً للتأخير، فإن حاتم "ال إي إي إي الطائي" يستعد للخروج. مجرد

عمليات تجميل سريعة!

(يدخل الحمام ، ثم يطل برأسه مرة أخرى قائلاً للجمهور):

- فابقوا معنا!

المخرج: (ما يزال يكلم الحلاق جوزيف)

أرجوك، من أجلي فقط، اعمل لباروكته تسريحة تجنن! وضع فوقها حطة بيضاء محترمة!

جوزيف اللبناني: يا أخي كيف تريدنا أن نغطي هذه التسريحة الحلوة بحطة بيضاء ! هكذا ستضيع معالمها!

اسمع، اسمع! وجدتها! ممكن أن نلقها لفاً، فوق تسريحته الحلوة ! ما رأيك؟

المخرج: أريد منك أن تضع له فوق الحطة عقلاً اسود، مثل عقالات العرب القدماء!

الحلاق جوزيف: يا حبيبي أنت لا تعرف أنه أيام زمان كانت الحطة البيضاء تُربط ربطاً على الرأس، ولم يكن

هناك عقال أسود فوق الحطة!

المخرج: يا أخي كيف لم يكن عقال فوق حطة العربي أيام زمان ؟ تريد أن تعلمني شغلي يا "حلاق بغداد"؟

قصدي، يا حلاق لبنان ؟

الحلاق جوزيف: لك يا حبيبي، هذا العقال حطّ الرجال الأشاوس فوق الحطّة، فقط بعد سقوط الأندلس!

أيامها ربطوا إشارة سوداء فوق رؤوسهم حداداً على ضياع الأندلس، يعني عقلوا رؤوسهم، وسموه

عقالاً!

صبري: (يقترّب منهما)

وفي الخطوة الثانية، يعني لما ضاعت فلسطين، قال أهلها:

- والله لن نضع عقال الرجال على رؤوسنا طوال ما هي فلسطين محتلة. يعني سنضع الحطة من

دون عقال، مثل النساء، إلى حين تحرير فلسطين.

جوزيف: وعندما احتلت بغداد، أعاد أهلها وضع لفة سوداء على رؤوسهم حداداً على احتلال العراق..

المخرج: تريد أن تقول لي:

- وعندما احتلوا الصومال خلعوا العقال الأسود، ومشوا مثل النساء بلا عقال، إلى حين انفصال

جنوب السودان.

جوزيف اللبناني: وأريد أن أقول لك أيضاً:

- وعندما هاجم الصهاينة لبنان، سنة 2006، قام رجال لبنان، فخلعوا العقال، وقطعوه تقطيعاً فوق

رؤوس الأعداء، وربطوهم به مثل ال....

وهكذا صارت القضية هي قضية عقال،

(إيه لك اعقال بقي!)⁴

ففي الوقت الذي يحتلّ (العقال) فيه على المستوى الشعبي رمزية إيجابية بوصفها رمزاً للرجولة والفحولة

والكبرياء والعروبة وما إلى ذلك من مسميات، نجد أن المشهد المسرحي هنا يعكس هذه الصورة ويجعل رمزية

(العقال) مرتبطة بالهزائم والنكسات، فهو صورة معبرة عن ضياع الأندلس من أيدي العرب بعد حكم مئات

السنين:

الحلاق جوزيف: لك يا حبيبي، هذا العقال حطّة الرجال الأشاوس فوق الحطّة، فقط بعد سقوط

الأندلس!

⁴ نفهم من لهجة جوزيف أنه عربي من لبنان.

أيامها ربطوا إشارة سوداء فوق رؤوسهم حداداً على ضياع الأندلس، يعني عقلوا رؤوسهم، وسموه عقلاً!

وهو يعني في السياق ذاته ضياع فلسطين حين نزعه الفلسطينيون بعد احتلالها وعزموا على عدم لبسه طالما أنها محتلة من قبل الصهاينة:

صبري: (يقترّب منهما)

وفي الخطوة الثانية، يعني لما ضاعت فلسطين، قال أهلها:

- والله لن نضع عقال الرجال على رؤوسنا طوال ما هي فلسطين محتلة.

يعني سنضع الحطة من دون عقال، مثل النساء ، إلى حين تحرير فلسطين.

وهو علامة على احتلال بغداد أيضاً:

جوزيف: وعندما احتلت بغداد، أعاد أهلها وضع لفة سوداء على رؤوسهم حداداً على احتلال العراق..

حتى تتحول العلامة إلى أقصى درجات السخرية من هذا التشبث بالشكليات في العقل العربي حين يتندر المخرج على أن (العقال) هو العلامة الأبرز (في ارتدائه وخلعه) لكل خسائر العرب في ماضيهم وحاضرهم: المخرج : تريد أن تقول لي :

- وعندما احتلوا الصومال خلعوا العقال الأسود، ومشوا مثل النساء بلا عقال، إلى حين انفصال جنوب السودان .

جوزيف اللبناني: وأريد أن أقول لك أيضاً:

- وعندما هاجم الصهاينة لبنان، سنة 2006، قام رجال لبنان، فخلعوا العقال،

وقطّعوه تقطيعاً فوق رؤوس الأعداء، وربطوهم به مثل ال....

وهكذا صارت القضية هي قضية عقال،

(إيه لك اعقال بقي (!⁵))

حتى تأتي الجملة الأخيرة المعبر عنها باللهجة اللبنانية للتوقف عن هذا الهذر غير المجدي حين تتحول القضية كلها إلى (قضية عقال)، حتى يبلغ الأمر بشخصية جوزيف اللبناني بالطلب من المخرج أن يستعيد

⁵ نفهم من لهجة جوزيف أنه عربي من لبنان.

عقله الضائع وهو يدور في حلقة العقال (إيه لك اعقال بقى!)، كي يسترد وعيه المفقود بسبب العقال، وهو ما ينطوي على سخرية عالية وتورية تتعلق بأن العرب أضاعوا كل شيء لكنهم تمسكوا بالعقال. ينتهي المشهد الثالث عشر يُعاد إنتاج رمزية الفرس عند شخصية حاتم الطائي بين ذبحها، أو منحها للأعداء، وبين أن تكون رمزا تنويرياً للقتال والنصر والدفاع عن الأرض والعرض والكرامة والهوية التي ضاعت من أيدي العرب:

((المخرج: لم يخلق لي حلاق، إلا وكان ثرثاراً، وكثير كلام، مثلك!

خليك في شغلك يا أختينا، ودعنا نتابع عملنا، ونصوّر!

الحلاق جوزيف: حاضر سيدي المخرج . أنت تأمرني أمراً!

سأدخل الحمام، لأرى كيف أتفنن لك مع جدائل حاتمك الطائي هذا!

(يتجه جوزيف إلى الحمام، ثم يدير رأسه مرة أخرى ويقول): لكنك لو تطلع لي خارج البرنامج

التلفزيوني، أي والله لأخلق لك على الناشف!

(يدخل إلى حمام الإدارة ليقوم بعمله..)

المصور مهدي: (يتقدم من المخرج وجهاز التصوير على كتفه)

- سأجعل لك فرس حاتم الطائي تسهل سهيلاً بالصوت والصورة ، مثل حصان امرىء القيس!

"مكّرٍ مفرٍّ مقبلٍ مدبرٍ معاً كجلمودٍ صخرٍ حطّه السيل من علٍ"

أبو مشرف: يا عمي، حصان امرىء القيس العربي الأصيل، كان مُعدّاً لركوب الريح عندما وصفه بأنه "مكر مفر.."

وأما فرس حاتم الطائي الولادة، فقد أعدها للذبح!!))

ولعل العلامة التنويرية الدرامية تظهر هنا في نهاية المشهد حين تعرض شخصية (أبو مشرف) صورتين

للحصان انطلاقاً من وصف الشاعر امرىء القيس:

"مكّرٍ مفرٍّ مقبلٍ مدبرٍ معاً كجلمودٍ صخرٍ حطّه السيل من علٍ"

حيث تضع شخصية (أبو مشرف) صورتين متضادتين للحصان، إحداهما كما جاءت في بيت امرئ القيس الشعري، بوصفها صورة للمجد والرفي والعزة وتحقيق النصر على الأعداء، والثانية هي صورة الذبح التي صنعها حاتم الطائي:

أبو مشرف: يا عمي، حصان امرئ القيس العربي الأصيل، كان مُعدّاً لركوب الريح عندما وصفه بأنه "مكر مفر..".

وأما فرس حاتم الطائي الولادة، فقد أعدها للذبح!

فتتشكل لحظة التنوير الدرامي في الصراع الضمني الخفي بين صورتين متناقضتين للحصان/الفرس، وهو ما يجعل من المسرحية فضاء جديداً للتحقق من جدارة المفاهيم بالصمود أمام رهبة العصر، والدعوة إلى إعادة إنتاج مفاهيم جديدة تناسب العصر، وتقرأ التراث العربي قراءة صحيحة غير مزيفة وليست شكلية وفوقية، وهكذا يكون الفعل التنويري في الكتابة المسرحية التي تنتهي إلى تقديم رؤية صحيحة عبر المأساة أو الملهاة أو عبر كليهما معاً في سياق أسلوبية وتعبيري وتشكيلي وثقافي منتج وفاعل.

المشهد الرابع:

يشتغل المشهد الرابع عشر في سياق بعث مواقع درامية جديدة للتنوير الدرامي في المسرحية على تمثيل شخصية (حاتم الطائي) وهي تهيمن على الصحراء بفرسها، ويجري هنا التأكيد على الفرس بوصفه الوسيلة الوحيدة التي تحفظ الحياة والعزة والكرامة في الصحراء، وهو ما يعمل المؤلف ضمن رؤيته الدرامية على توكيدها في مشاهد التنوير الدرامي بقوة وأمانة، تعكس المرارة التي وصلت إليها حال العربي بعد أن فقد فرسه وسيفه في سياق تورية درامية سعى إلى تثويرها في مشاهد المسرحية التنويرية.

تحاول شخصية المخرج في هذا المشهد أن تصور شخصية حاتم الطائي وهو يتجول حراً في الصحراء، لذا يطلب من المذيعة موزة أن تمثل دور محاورة حاتم الطائي في فضاء الصحراء، والمصور مهدي سوف يتكفل بتوسيع المساحة الصغيرة لساحة حفارة النفط ليجعلها صحراء شاسعة بما يمتلك من خبرة تصويرية تؤهله لذلك:

((المخرج: (يقترّب من المذيعة موزة))

أريدك قبل التصوير أن تمثلي - مجرد تمثيل - محاورة حاتم الطائي وهو يسير قليلاً في الصحراء.

طبعاً أنت تلاحظين أن ساحة حفارة النفط كلها شبران ونصف، ولكن مهدي، مصور تلفزيون قدير، سيظهرها وكأنها مدى صحراوي واسع ومدهش.

المذبة موزة: حاضرة! أعطني من يقوم بدور حاتم الطائي،

وأنا سأقوم بدوري كمذبة!

المخرج: ليقم المصور مهدي بالدور.

مهدي: (ينتبه إلى ما يقال)

أنا جاهز للقيام بدور حاتم الطائي..

(يستعدان للتمثيل، بينما باقي الفريق يقومون بحركات مساعدة.)

المذبة موزة: (تجاوز ممثل حاتم الطائي وهو يقود فرسه المجهدة بحملها الماء على ظهرها، من النبع إلى بيت الشعر.)

- لماذا فرسك مجهدة هكذا يا سيد حاتم الطائي؟

حاتم الطائي: نبع الماء بعيد، والطعام شحيح، فالفرس لم تأكل منذ يوم أمس! سأمتطيها ونذهب للبحث عن طعام لها ولي، وللجارية!

المذبة: هل تستطيع أن تدبر أمرك، لو كنت بلا فرس؟

حاتم الطائي: الفرس هي كل شيء في حياة الفارس..

لاحظي كيف أكرُّ بها على الأعداء!

(يمثل دور الكر على الأعداء وهو شاهر سيفه، مثل الشهاب الساطع، ولقطة أخرى وهو يفر منهم

بفرسه، بسرعة البرق، وهو يخفي سيفه، ناجياً بنفسه!)

وهو هنا يمثل الكر والفر، ليس على فرس، وإنما يمثل الدور على عصاة، تشبه عصاة (هاري

بوتر) التي يطير بها (هاري بوتر). والتي كنا نركبها ونحن أطفال ونطاردها، وكأن العصاة حصان..

وهي من خيالات ألف ليلة وليلة-

ولقطة أخرى وهو يردف زوجته خلفه على ظهر الفرس..

نسمع صوت الفرس وهي تصهل أمام بيت الشعر،

وصوت الريح العاصفة، مع عواء الذئاب المخيف.))

الصورة المشهدة لهذا المشهد تعتمد على فضاء التخيل التمثيلي من أجل إنارة الحساسة الدرامية في شخصية حاتم الطائي، إذ يجري التركيز على فاعلية (التمثيل داخل التمثيل) في سياسة درامية تهدف إلى تطوير الرؤية الدرامية في المسرحية وتوسيع مساحة ديناميتها من جهة، والسعي من جهة أخرى على الإحالة التتوييرية على فضاء التورية في انعدام المساحة الفعلية الحقيقية في مجتمعاتنا العربية وإحلال التمثيل محلها، فعلى خشبة مسرح محدودة جرت مشاهد متعددة ضمن سياق فعالية (التمثيل داخل التمثيل)، وعلى الرغم من أنها فعالية معروفة على صعيد تطوير العرض المسرحي غير أنها عند المؤلف تحيل على قضية تتوييرية، تشتغل في إطار توجيه نقد لاذع للحياة العربية القائمة على التمثيل أكثر مما تقوم على الحقيقة، فهي حياة غير حقيقية تمثل أدوارها في الحياة أكثر من أن تعيشها.

الهوامش

- (1) الفكر والجسد والروح في المسرح، د. يونس لوليدي، ضمن كتاب (النص الأدبي بين الواقع والمتخيل)، منشورات وحدة النقد الأدبي الحديث والمعاصر، مشروع بارس، فاس، المغرب، ط1، 2003: 110.
- (2) المكان في النص المسرحي، د. منصور نعمان الدليمي، دار الكندي للطباعة والنشر والتوزيع، إربد، 1999: 56.
- (3) الأعمال المسرحية، صبحي فحماوي، دار جليس الزمان، عمان، ط1، 2014، وهي المسرحية الأولى في هذا الكتاب المكوّن من سبع مسرحيات وتشغل تقريباً نصف صفحاته، فهي مسرحية طويلة مكوّنة من ثمانية عشر مشهداً مسرحياً، ولأهميتها فازت بجائزة الطيب صالح العالمية في الخرطوم، وقد انتخبناها لدراستنا التحليلية في كتابنا هذا لما تتمتع به من مقومات درامية متكاملة على الأصعدة كافة، وهو ما نطمح أن يستطيع الكتاب التعبير عنها وتحليلها كما يجب.
- (4) فن كتابة المسرحية، لاجوس إيجري، ترجمة دريني خشبة، مكتبة الإنجلو المصرية، القاهرة: 179.
- (5) فن كتابة المسرحية: 20
- (6) فن كتابة المسرحية: 28.
- (7) تشريح الدراما، مارتن أسلن: 12-13.
- (8) التتويير الروائي، ستراتيجية العلامة - فضاء التأويل، د. محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، ط1، 2015: 1 - 2.