شعرية التضاد في النص المسرحي اليمني قراءه في مسرحية التحدي (1) لمحمد الشرفي

أ.د. صبري مسلم*

يعد التضاد – وربما أطلق عليه مصطلح الصراع – من أسرار العمل المسرحي وقـوة تأثـيره . ويحيل الصراع في المسرحية إلى عنصر الحدث خاصة إذ يحتاج إلى أن يشبه بطريقة وبأخرى مـا يحصـل في هذه الحياة . فالحياة نفسها بتجاربها المتشعبة مسرحية بصورة من الصور ، والتجربـة الإنسـانية مكتظـة بالحوادث التي يمكن أن تنمو باتجاه قمة أو ذروة ، والحوادث موجودة من حولنـا دائمـا ، وفي انتظـار الكاتب المسرحي الذي يصطفي منها ما يروقه والذي ينظمها ويشكل منها مـادة مسـرحياته [2] ويبـدو مصطلح التضاد أكثر شمولا من مصطلح الصراع في تعبيره عن هذه العنـاصر المشـتبكة داخـل العمـل المسرحي ، والتي قد تصل إلى حد التناقض والتناشز بيد إنها تصب في آخر المطاف في مصب إثراء العمـل المسرحي وإكسابه شكله المتفرد .

---

*نائب عميد كلية الآداب والألسن – جامعة ذمار

ومهما تعدّدت مظاهر التضادّ فإنها يمكن أن توضع في إطار نمطين اثنين هما : التضادّ الفني والآخر الدّلالي ، بمعنى أن تتقابل بعض الأدوات الفنية في المسرحية كالحوار من جانب والحدث من الجانب الآخر أو ترادف الجملة الحوارية الشعرية في مقابل الجملة الحوارية التقريرية . وربّما وقف الحوار الذاتي (المونولوج)[3] نداً قويّاً للحوار الخارجي (الدايولوج) [4] وبما يشكل ثنائيات متضادّة تدخل في إطار التضادّ الفنّي – كما أسميناه – وأمّا التضادّ الآخر (الدّلالي)فأنه غالباً ما يعمل داخل وعي الشخصيّات ويحرّكها باتجاه الفعل المسرحي (الحدث) وهو تضادّ قد ينبع من رؤية خيالية طامحة لتغيير الواقع بمعنى إن هذه الشخصيات ترفض الواقع كما هو عليه وتبني على ما في المخيّلة من طموح وربّما أوهام سرعان ما تتهاوى أمام قسوة الحياة وصلادة إحساسها في كثير من الأحيان . وغالباً ما ينشأ الصراع من الاغتراب الحادّ بين الشخصيّة والتقاليد الاجتماعية المحيطة بها . والمهمّ جداً في هذا الشأن أن لا يطغى الهمّ المضموني على العنصر الفني ، ويتحوّل الحوار المسرحي إلى مجرد خطب مملّة . ولكي تجد هذه الأفكار ميدانها التطبيقي في نصّ مسرحيّ فأنّ هذه الدراسة استندت إلى مسرحية التحدّي لكاتبها الشاعر/ محمد الشرفي ، وعلى النحو الذي مضت به السطور اللاحقة .

منذ السطور الأولى لنصّ مسرحية التحدّي نلمس هذا التضادّ الفنّي بين ما يتطلّبه الحوار الذاتي (المونولوج) والحوار الخارجي (الدايولوج) من أجواء مسرحية خاصة موصولة بوظائف الحوار التي قد تتركّز في ثلاث وظائف "أولاها : السير بعقدة المسرحية أي تقدّمها أو تدّرجها وتسلسلها ، وثانيتها : الكشف عن الشخصيات ، وثالثتها : مساعدة التمثيلية من الناحية الفنية فى أثناء إخراجها" [5] وهذه الوظائف تنسحب على نمطي الحوار ، بيد إن الحوار الذاتي يحتاج إلى عناية أدق ، دلك إنه يعتمد على شخصية واحدة ، تقف على خشبة المسرح وتلقي حوارها تماماً كما يلقي الشاعر قصيدة ، لذلك فإن أقصى الاهتمام بمثل هذا الحوار يمكن أن ينقذ المتلقي من الملل ولاسيما إذا ما بدأ به استهلال النص المسرحي . إلا أن الكاتب يحاول أن ينفذ إلى جوهر الصراع المحتدم فى أعماق بطلة المسرحية عبر هذا (المونولوج) الذى استهل به مسرحيته :

" جميلة : ليته ينشغل عنى ، ليتني لا أراه ، أي محنة وقعت فيها ؟ أين أنت يا أبي ؟ لماذا وضعتني فى هذا المنزل وسافرت ؟ ألا تدري من أصبح عمي ، أخوك ؟ تعال وانظر أصبحت فى ظله كالعصفورة في قبضة طفل شقي ، يعذبني بكلامه الجارح ، وأوامره غير المعقولة يطلب منى ما لا أستطيع الموافقة عليه ، أن أحتجب وألبس السواد أو أقطع دراستي الجامعية ، وألزم المنزل ، إنه يحمل لي كلّ يوم رأياً ونصيحة ضدّ أن أتعلّم وضدّ ضرورة التعلم للمرأة ، ويؤلب ضدي كل نساء الأهل ، ويدفعهن لمشاغبتي ، وتوجيه أقسى اللوم والتقريع إليّ . توسلت بالجميع لإقناعه بالعدول عن آرائه المجحفة بحياتي ومستقبلي إلا إنه مصرّ على ممارسة ضغوطه وتهديداته حتّى أنفذ له ما يريد (ثم تمثل حركاته وصوته)" [6] فنحسّ بأن هذا الحوار

الذاتيّ يعوّض عن سرد طويل يلجأ إليه كاتب الرواية أو القصة في حالات مماثلة في الفنّ القصصي ، ولكنّ محنة المسرحي إنه ينبغي أن يوصل كلّ الجزئيات الضرورية لتأصيل الحدث والشخصيات عبر منفذ الحوار بنمطيه (الخارجي والذاتيّ) وسرعان ما ينتقل محمد الشرفي إلى الحوار الخارجي إثر هذا (المونولوج) الذي يبدو طويلا نسبيّا ولكنه ضروريّ

ومنذ المشهد المسرحي الأول – لم يقسّم الكاتب مسرحية التحدّي إلى مشاهد – فإنّه يصعّد الحدث الرئيس في المسرحية إلى أقصى مداه ، إذ يفضي الحوار الملغوم بين جميلة وعمّها (أبو جميل) إلى أن يضرب العم ابنة أخيه بزجاجة مكسورة ، ويؤدّي هذا الموقف إلى حدوث جرح بليغ وتشوّه في نصف وجهها الأيمن ((تعود الأضواء تدريجيّا نجد جميلة وحدها في هيئة غير طبيعية وغرفتها في حالة فوضى ، آثار تشوّه وجرح في نصف وجهها الأيمن تنتقل من هناك إلى هناك أو تقف فجأة بدون شعور ، وتارة تحاول أن تتكلم ولا تقول شيئا أو تغرق في صمت مطبق ، تلبس السواد وتغطي رأسها ونصف وجهها بطرحة (مقرمة) سوداء ، تتجه إلى أحذيتها تحتذي واحدة ثمّ تخلعها فجأة بأن ترميها من قدميها إلى إحدى الزوايا بتأفف وعدم رضى تتجه إلى مرآتها ، وتتأمل في وجهها قليلا ثم تقلبها على ظهرها صارخة بقرف : لم أعد أحتاجكِ ، أبتعدي عني أو انكسري إلى الأبد ، ثم تتجه إلى احد الرفوف تأخذ بعض الدفاتر والأقلام تنشرها على الأرض ، وتأخذ كتاباً تقرأ فيه ، وتتمتم بصوت مسموع : حب وغزل وشعر ، وأنتِ يا كل كتب الحبّ والغزل والشعر والفنّ والأدب لا قيمة لكِ ، ترميها ، تقف حائرة ، تحرّك عينيها هنا وهناك ، تهجم على أواني الزهور ، تركلها بقدميها بهستيريا ثمّ تتجه إلى النوافذ ....)) [2] .

ومن الواضح إنّ هذا المشهد يتطلّب مزيدا من الحوار الذاتيّ المعبّر عن طبيعة هذه الشخصية ومن وحي ظرفها القاهر إذ تنمو الشخصية باتجاه العقدة (وهي هنا العقدة المسرحية ويمكن أن تكون العقدة النفسيّة في الوقت ذاته) وقد تكونت بفعل تأثير العاهة في وجه البطلة . ويظلّ (المونولوج)مهّماً بل ضرورياً كي يعبّر عن تأثير العاهة وتوغّلها إلى أعماق الفتاة ، وكان لا بد من الإشارة إلى دور الزمن ومروره في غضون هذا المونولوج " جميلة : (وحدها) وتمّر الأيام والشهور ، وثلاث سنين من عمري وراء غرفتي أسامر الأشباح والظلام وأطياف الأحلام الضائعة ، قانطة ، يائسة . تعذّبتُ كثيراً ، وفكرت أكثر ، واكتشفتُ أنني لا أتعذّب وحدي ، بل أعذّب أهلي ومعارفي معي ، ونزلتْ الإشاعات عني أنني انتحرتُ ، أو اختطفتُ أو تزوجتُ بالاكراه شيخاً عجوزاً ، وتلمستُ جوانب نفسي وحالتي العقلية وقدرتي على مواصلة الحياة الطبيعية بشكل طبيعيّ وعاديّ ، فلم أجد ما يمنعني من القبول بواقعي الجديد ، والاقتناع به ، ولستُ أوّل امرأة ولا أخر امرأة ، وفتحتُ باب غرفتي وابتدأتُ أمارس الحياة الطبيعية ، داخل البيت وخارجه . كان يسألني الأخرون عمّا وراء قناعي ، فأجيب أحياناً أنه ورم طارئ سيزول أو أن القناع موضة ، أحببتها فاستخدمتها "[3] .

وحين ينتهي المشهد السابق يقّرر الكاتب قرارا صحيحا وهو أن ينهي دور (المونولوج) ويكتفي بالحوار الخارجي الذي يتطلّب حضور شخصيتين أو أكثر وهو يبدو أقلّ خطراً على عنصر تشويق المتلقي من النمط الأول (الحوار الذاتي)، بيد إنّ كليهما يؤدّيان الغرض ذاته ويستبقان في حلبة المسرحية الناجحة مثل فرسي رهان ، وإن كانت الغلبة في آخر المطاف للحوار الخارجي الذي يكسب المسرحية هيئتها المعروفة .

ومنذ السطور الأولى لهذا النصّ المسرحي نلمس نمطاً آخر من التضادّ الفنّي يتشكل من طبيعة الجملة الشعرية من جانب والجملة التقريرية من الجانب الأخر ، وهما تردان في نسيج الحوار ، ولكليهما وظيفته . والجملة الشعرية تحيل بطريقة وبأخرى إلى تاريخ المسرح وبداياته الشعرية " ومنذ أيام الكتاب المسرحيين اليونانيين أمثال ايسخيلوس وسوفوكليس ويوريبيدس وأرستو فانيس إلى أيام الكتاب العظام اللاتين وفي مقدمتهم بلوتوس وتيرانس ثم في عصر اليزابث ، هذا العصر الحافل بروائع المسرحيات الشعرية ، كان الكتاب يتخذون الشعر المسرحي وسيلة أساسية لكتابة مسرحياتهم)) [9] وليس من الضروري أن تكون الجملة الشعرية في إطار الحوار المسرحي موقّعة إذ قد تطبعها الصورة الفنية بطابع شعري فحين تقول البطلة عبر حوارها الذاتي مفصحة عن حلكة أيامها في كنف ذلك العم القاسي " أصبحت في ظله كالعصفورة في قبضة طفل شقي " [10] فأنها ترسم صورة تشبيهية دالة . أو إن البطلة تخاطب الشمس والقمر والنجوم قائلة " وأنت أيتها الشمس اغربي لا حاجة لي بضيائك وأنت أيها القمر ، أيتها النجوم لمن ترسلين أضواءك ، أعفيك من هذه المهمة ، عودي إلى أوكار الظلام ، واستريحي " [11] فأن جميلة تؤنسن القمر والنجوم وتدينها بوصفها شواهد قاسية على عاهتها في إطار استعاري يزيح الشمس والقمر والنجوم من إيحاءاتها الباهرة المضيئة ويحيطها بدلالات أخرى مضادة مستقاة من السياق المسرحي ومثل هذا الأسلوب يحيل بطريقة أو بأخرى إلى لغة الشعر ووسيلته في التعبير بالصورة الشعرية .

ويعود الكاتب محمد الشرفي إلى صورة تشبيهية أخرى يوظفها باتجاه ماضي الفتاة (بطله المسرحية) ((لم أعد طالبة في الجامعة أتنقل كالفراشة بين الكتب والصفوف والدفاتر والأقلام ، ولم أعد تلك الوردة الجميلة التي تملأ جوانح هذا البيت بعطرها وأريجه ، ولا تلك الفتاة الحالمة بالحب والحياة ، تركض كالعصافير إلى المستقبل البهيج . الظلام الظلام)) [12] إن حلول جميلة – عبر ماضيها الزاهي وهي تسترجعه الآن – في إهاب فراشة حينا وفي كيان وردة حينا آخر ، له أكثر من إيحاء ، فهو يفصح عن مدى الانطلاقة التي كانت تتمتع بها في كنف أبيها وفي ظلّ تحقيق طموحها في أن تنفذ إلى معطيات عصرها وعلومه وثقافاته ، وهي تتنقل من معلومة إلى أخرى ، فضلاً عن إنها تعبق بالسعادة وتشع بالجمال وألوانه المستقاة من عطر الوردة وغضارتها وهيئتها .

ويعي الكاتب تكثيف الجملة الشعرية وتركيزها في الحوار الذاتيّ خاصة كي يعزز تأثيره ويوطـد صلته بالمتلقي فلا يمل منه أو يشيح بانتباهه عنه . وربما وردت الصورة الكنائية في الحوار الخارجي وعلـى لسان "أبو جميل" ، وهو يخاطب ولده و يصفه بأنه ممسوح الإرادة كناية عن تردده أو إنه ضـائع الموقـف إفصاحاً عن انتهازيّته – وإن لم تكن انتهازية سياسية بل يمكن القول بأنها انتهازية اجتماعية –. وقد تـرد الصورة المنتمية إلى عالم الشعر عبر (دايولوج) جميل وهو يسأل جميلة " لماذا تسـترجعين آلام المـاضي ، وتلقين ، بتبعتها على من جاء يضع قلبه وحبّه بين يديك ؟ لماذا ، لماذا ؟ "[13] حيث تحتضن تساؤلات جميـل المحمومة أكثر من صورة تعبيريّة تجسّم الآلام شريطاً يمكن أن يسترجع عبر الذاكرة الحزينة حدّ الفاجعـة ، وتكنيّ عن الحبّ بتجسيم القلب والحبّ هديّتين يمكن أن نضعهما بين يدي من نحبّ .

وتنطلق جميلة انطلاقة شعرية في (دايولوجها) فترسم صورة تشبيهية عن الحبّ : " الحبّ كـالجندي في المعركة يلبّي أوامر قائده وينفّذها دون أن يسأل أو يتردّد " [14] . وما هـذا الأسـلوب الشـعريّ إلا استجابة لطبيعة الموقف الذي يحتاج إلى أن يتعزّز طلب البطلة الصعب من بطل المسرحية (جميل) . وهـو طلب مبرّر في إطار حبكة المسرحية ولا يبدو مستغرباً حين تبغي جميلة أن يُحدث جميل عاهة في وجهه أسـوة بها كي يتساويا في القبح ، ويكون زواجهما في هذه الحالة ناجحاً إذ تجمعهما العآهة في حضنها المشوّه .

ولكي تفصح جميلة عن إنّ حبيبها (جميل) لا يستطيع أن يغادر محطة التقاليد وإنه أعجز مـن أن يحطّم إسارها فأنها تعبّر عن ذلك بالكنايات والرمزز إذ تقول "... لكنني الآن أراك قد خلعـت معطـف الفنان الإنسان ودخلت في معطف أبيك ، وابتدأت تخاطبني ألا تدري بماذا تخاطبني ؟ أنا أسمعك ، أنـدأراك، أنا أشاهد تململ أعماقك ، وحركات شفتيك .... ومن خـلال معطـف أبيـك ، أنـت تفكّـر في أن تتحدّاني... وستتهمني لديهم بما يتّهم الرجال النساء من عدم القدرة على التفكير وقصور العقل والثقافـة القاهرة وأن المرأة خلقت من ضلع أعوج ، وأنها جبلت من عنصر الشّر ، وتؤلب حولي كل أسلحة القـهر والاضطهاد " [15] فيزيح النصّ لفظ المعطف من دلالته المعجميّة ليكتسب إيحاءً جديداً يشـي بالانتمـاء الثقافي ، ومعطف الأب يعكس هيئة التقاليد ويجسّدها . وتململ الأعماق وحركات الشفتين يفصحان عـن الضجر وضيق الصدر . وأما الضلع الأعوج فأنه كناية موروثة عن الفطرة السيّئة للمرأة والجبلّة الشـرّيرة . وتتزاح الأسلحة عن هيئتها المعروفة وانتمائها إلى الحديد والمعادن الصلبة كي تنتسـب إلى معـاني الظلـم والقسوة والاستبداد .

ومثل هذه الصور الشعرية مبثوثة في نسيج الحوار بنمطيه (المونولوج والدايولوج) ، وهي تشـبه شموعاً تضيء جنبات النصّ المسرحي وتعزّز تأثيره ، وهذا لا يعني أنّ الجملة التقريرية في الحوار ممـا يمكـن الاستغناء عنه إذ إن الحوار عامة له وظيفته في تنمية الحدث المسرحي والصعود به إلى ذروة الصراع ومـن ثَم يتدرج في النزول إلى أن يصل إلى خاتمة الحدث ، فضلاً عن مهمته في الكشف عن أعماق الشـخصيات

ومن خلال حديثها عن نفسها أو حديث الآخر عنها . وهو بهذا المنظور يحتاج إلى الجملة الشـــعرية كمـــا يحتاج إلى الجملة التقريرية وفي هذا الشأن سئل أندرسون عن السبب الذي جعله يبدأ مسرحيته الناجحـــة (ماري ملكة سكوتلانده) بالنثر ثم ينهيها بالشعر فأجاب : " يبدو أنه من الأقرب للطبيعة أن يكتب الحـــوار بالنثر إلى أن تبلغ المسرحية مستوى معينا من الانفعال لكنني أجد من المحال بعد أن أكون قد بلغـــت هـــذا المستوى أن أكبح جماح قلمي عن الكتابة بالشعر ، لأن الشعر وسيلة أقرب إلى الطبيعة من النثر للتعبير عـن الانفعالات العليا ، أضف إلى ذلك أنني لا أستطيع أن أجد سببا ، مذ كانت أعظم المسرحيات في التـــاريخ كله قد كتبت بالشعر للإقلاع عن هذا التقليد ، حتى إذا بـــدا أنـــه تقليـــد لم يعـــد مألوفـــا في وقتنـــا الحاضر " [16]

وثمة من يرى في الحوار عامة قسيما للفعل المسرحي (الحدث)والصراع الـــذي ينطـــوي عليـــه الحدث غالبا . فالحوار قد يوصف بأنه " المظهر الحسي للمسرحية ، وأما المظهر المعنوي لها فأنه الصـــراع "[17] . ولكنهما (الحوار والحدث) قد يتضادان ومن نمط التضاد الفني أو يتناشزان حين لا يرقى الحـــوار إلى مستوى توتر الحدث وسخونيته وقوة إيقاعه . إن الأزمة بل الفاجعة التي وجدت بطلة المســـرحية نفســـها فيها حين تشوه وجهها الجميل . إثر ضربة قاسية وبزجاجة مشروخة بيد أمها يتطلب حـــوارا متســـارعا متوترا تكثر فيه التساؤلات وتقصر فيه الجمل وينقطع بعضها قطعا واعيا يقصده النص ، وكما هو شـــأن هذا (المونولوج) " كل الأشياء لا قيمة لها ، المرايا ، قوارير العطر ، الملابس ، الزهور ، الكتب ، الشـــمس ، القمر ، النجوم ، الجداول ، الحدائق ، والحياة كلها لا قيمة لها ، القيمة ، كل القيمة للظلام ولا شيء غـــير الظلام له قيمة ، وهو الحبيب والصديق ، وهو الماضي والحاضر والمستقبل هل تسمعني أيها العم الكـــريم ؟ هل تعرف قيمة الهدية التي قدمتها لي بالأمس ؟ الهدية الكبيرة ، الظلام . هاأنا أيها العم الكريم بفضلـــك في غمرة الظلام ، في هذا المنزل وراء جدران أربعة أفترش الصمت والملل والكآبة وأتوسد الخيبـــة واليـــأس والألم" [18] هذا الحوار يستقى من جرح بطلة المسرحية النازف في حين تنطبع محاولاتها لا قناع ابن عمـــها جميل بحوار مختلف هدفه أن يتناظر جميل مع جميلة في عاهة يخلقها هو بإرادته في وجهه الغض ، ولذلك يـــأتي حوار جميلة طويلا نسبيا وجمله وافية ومشتملة على قدر من المنطق الخاص بالمشهد المسرحي " أسمح لي بـــأن أصارحك ، إن هذه الأسئلة تدل على مرحلة العمى والتشوه ، وأنت تحمل هذه المرحلة ، وتحمل مقدماتهـــا ونتائجها بوعي وبدون وعي ، وأنا والآخرون نحملها ونعانيها ، العمى في البصـــر والبصـــيرة موجـــودان والتشوه في القلب والقالب موجودان فينا وفي الآخرين ، إننا نرى ولا نرى ، نحس ولا نحـــس ، نعـــي ولا نعي ، ومع ذلك نغالط أنفسنا ونزيف الحقيقة بالكلمات المعسولة والعواطف الزائفة والأغطيـــة والملابـــس الملمعة المزوقة وبالمساحيق الملونة ، ونعيش أو نتعايش كلنا على هذا الوعي الزائف أو الزيف الواعـــي أو الحقيقة الزائفة ، ستقول ليس في وسعنا أن نغير أو نبدل هذه الحياة ، وأقول لك في وسعنا كيف ؟ ومـــتى ؟

عندما تعرف بالدقة والفهم المستوعب الواعي كل أجزاء وتفاصيل حقيقتي وحقيقتك حلوة كانت أم مرة ، وأن تكون هذه الحقيقة مقبولة من كلينا بحلاوتها ومرارتها وبالتساوي ، لا أنت أكثر قدرة على تذوق حلاوتها ومرارتها ولا أنا أقل تحملا واستساغة وتذوقا " [19] . وهنا يغتنم محمد الشرفي فرصة هذا الموقف كي يفصح عن ذهنه المسكون بهموم المجتمع ورؤيته الخاصة في هذا الشأن وهي منعكسة على وعي فتاة مفجوعة بعاهتها وفي إطار سياق مسرحي يسمح بمثل هذا الحوار الذهني ولا يقفز على المستوى الثقافي والاجتماعي والنفسي للشخصيتين كلتيهما (جميل وجميلة) لا سيما إنهما جامعيان ، ويفترض بأنهما قد تمثلا زخما من الأفكار التي تخص مجتمعهما وبما ينسجم مع طبيعة الفعل المسرحي وما يعكسه من حدة قصدها النص فأثمرت مثل هذا الحوار .

وقد لا ينفع الحوار النثري ولا الحوار الموشى بشذرات الشعر في التعبير عن واقع الحدث ولا سيما قبيل خاتمته فيحل بديلا عنهما البكاء الصامت والدموع المتألقة المفصحة عن أقصى الأسى على هذا التشوه في وجه الحياة المرموز إليها بوجه جميلة : " جميلة : أصدق أنك تغيرت ، هناك ، أنظر (تكشف عن وجهها فجاة) لا أرى ضرورة أن تعيش مع هذا الوجه القبيح . يحدق في وجهها قليلا ، يكتئب ينكس رأسه وتسيل دموعه "[20] . إن هذا التضاد الظاهري بين الحوار والحدث يستحيل إلى لحمة وسداة في نسيج المسرحية حين يتواءمان بيد إنهما يتناشزان إذا لم يلب الحوار سخونية الحدث فيسخن معه ، وحين يبردان فأنهما يبردان سوية وحسبما يقتضيه منطق المسرحية الخاص .

وأما التضاد الدلالي فأنه قد يبدو أكثر وضوحا عبر منظور الشخصيات وأعماقها بل إن الفكرة – وكما عبر إدوارد شلدون – تتطلب نمطا خاصا من الشخصية ، وهذه بدورها تتطلب نمطا خاصا من الحدث) [21] وبعبارة اخرى صاغتها ليليان هلمان " إذا عنيت بأمر شخصياتك العناية الواجبة فإن الحوار والفعل (تعني الحدث) سيعنى كل منهما بأمر نفسه " [22] . وهي تقصد إن السياق المسرحي الذي يضع فيه المؤلف شخصياته يتيح له أن يوجه بقية العناصر الفنية وأبرزها الحوار والحدث وجهة تتسق مع هذه الشخصية بحيث لا تبدو الشخصية على غير فطرتها أو سجيتها التي انتقاها لها الكاتب المسرحي . وإذا عكسنا على هذا شخصية جميلة فإننا سرعان ما نلمس هذا التضاد الحاد بينها وبين التقاليد ، وهو ما نستنتجه منذ السطور الأولى لهذه المسرحية وعبر حوارها الذاتي والخارجي على حد سواء . ولا نبتعد عن طبيعة مسرحية التحدي إذا ما قلنا بأن جميلة رمز للحياة التي قد تجرها بعض التقاليد البالية – كحجب المرأة عن التعليم – إلى الخلف فتشوهها ، ومن هذا المنطلق ذاته يمكن أن يكون العم (أبو جميل) تجسيدا للجانب المعتم من التقاليد . وحسنا فعل الكاتب محمد الشرفي حين جعل جميلة لا تنتمي إلى هذا العم مباشرة ، فهو ليس أبا يحس بأن جميلة جزء من كيانه ، وهي ليست ابنته وامتدادا له بل إنه طارئ في حياتها ويمكن الاستغناء عنه بل التخلص منه في ظل ظروف أخرى ، ولكنه سلف الرجل الذي تحبه

(جميل)وتود أن ترتبط به طوال حياتها . وخشية جميلة قائمة في أن يستحيل جميل نسخة أخرى من أبيه ويعاملها بالأسلوب الموروث ذاته .

وكما يحصل في الحياة تماما تنطلق كل شخصية في طبيعة ظرفها الخاص وبناء على تكوينها الثقافي والنفسي ، لذلك فأن هموم جميلة تبدأ بهذا التضاد الحاد بين رغائبها وما تتطلبه بعض التقاليد البالية من سلوك يجافي طبيعة الإنسان في أن يتفتح ويتعلم حتى وإن كانت امرأة لها وظيفتها وطبائعها في إطار المجتمع الشرقي المتحفظ . ولكن محنة جميلة تنمو في اتجاه آخر إثر عاهة الوجه التي ألحقها بها عمها ، إذ تنكمش على ذاتها وتتسلل العاهة إلى ذاتها ، وهذا ما أراد الكاتب محمد الشرفي أن يكرسه إذ إن ظروف المرأة الشرقية يمكن أن تترك عاهة قبيحة ينطبع بها وجهها ، وقد انتقى النص المسرحي نصف وجهها مكانا للضرر عن وعي حيث إن رؤيتها في هذه الحالة ستكون مسطحة بالضرورة وفي كنف الظرف القاهر الذي وضعت فيه لأن الرؤية الطبيعية المجسمة لا تكون إلا بنصفي الوجه حيث نرى الناس والأشياء من حولنا على طبيعتهم وهذا ما لم يتح للمرأة كما رآها نص مسرحية التحدي . وإذا عكسنا صورة العاهة فاننا لا نبتعد عن منطق النص ، صحيح إن العاهة وحسبما أوردها الفعل المسرحي بدأت في الوجه (الخارج)وتسللت إلى داخل الفتاة بيد إن العاهة يمكن أن تبدأ من الأعماق (الداخل) وتنعكس على الوجه (الخارج) ، فمعايشة الجدران والسجن المؤبد الذي قد تجد المرأة الشرقية نفسها فيه لا بد أن ينعكس على وجهها على هيئة عاهة لا فكاك منها ، فضلا عن إن هذه العاهة ذات المستوى (الشكلي في مقابل الباطني)لا بد أن تخلق روحا انتقامية في اللاوعي بحيث تسعى المرأة إلى تدمير هذا الكائن (الرجل) وهو في أوج حاجته إليها بحيث تطلب منه أن يكون بمستوى عاهتها ، وليس أقل من ان يعانيا تحت خيمة القبح والتشويه حسب منطق النص المسرحي . وهذا ما عبر عنه حوار جميلة سواء أكان ذاتيا أم حوارا خارجيا "

جميلة : هل تقبل ؟ أم لا ؟

جميل : ولماذا هذا كله ؟ إنه تشويه إضافي مضاعف لوجه الحياة .

جميلة : حتى نتساوى .

جميل : في التشوه .

جميلة : وفي القبح ، أي لنكون مثالا لوجه الحياة القبيح والجميل ، لماذا تكون المرأة وحدها بدون الرجل رمز القبح أو رمز الجمال ؟ وأنت كفنان يجب عليك ان توظف فنك للطرفين المتناقضين من وجوه الحياة

جميل : لكنك بهذه الرؤية الجديدة التي استولدت هذا الاقتراح أو الطلب الغريب المعجز لا ولن تحصلي على الحب الحقيقي ولا معنى الحب الحقيقي لا معي ولا مع غيري .

جميلة : لا يهمني أنت ولا يهمني غيرك ، اريد أنا لذاتي ، لنفسي ، أن أحبك بقناعة كاملـــة وأن أمتلـك وتملكني قناعة كاملة بأنك تحبني لذاتي وشخصي . ولذلك لم اجد إلا ذلـــك الطلـب دليـــلا وبرهانا وشاهدا مبررا لتأكيد الحب بيننا وتأصيله واستمراره .....كل الناس يرددون كلمـات الحب والإعجاب للمرأة أو للمبدأ أو للموقف ولكنهم يتجاهلون ويتناسون ما وراءهـــا مـــن مسؤولية ، وحجم هذه المسؤولية " [23]

وعلى صعيد شخصية العم (أبو جميل) فإن طبيعة التضاد تأخذ هيئة آخرى ، وهو تضـــاد مـــبرر ايضا ، إذا ما أخذ في إطار التكوين الثقافي والاجتماعي لشخصية (أبو جميـــل) الموصولـــة بسلســـلة مـــن الانتماءات التي تسوغ له سجن المرأة وإبعادها عن مظاهر الحضارة ومراكز التعليم التي يرى فيها مفســـدة للمرأة ومسخا للصورة كما ترسمها التقاليد للمرأة . وقد جابه هذا التحدي القائم بالأسلوب الذي يـــراه مناسبا ، وهو ضرب المرأة وإجبارها على أن تتكيف لأفكار الرجل ورؤيته على أساس إنها الطرف القـاصر والضعيف في معادلة الحياة . بيد إن هذا الضرب يخرج عن مهمته التأديبية ليخلق عاهة تغير أفكار المـــرأة باتجاه التدمير والشر . ولم يشأ الكاتب أن يفرغ شخصية (أبو جميل) من عنصر الخير بل إنه اشار إلى ندمـــه ومحاولته تصحيح الخطأ الذي أرتكبه بخطأ آخر وهو أن يقرن بالزواج بين ولده (جميل) وابنة أخيه الآبقـــة – كما يراها – كي تستقر الحياة وتتواصل في إطار وجهة نظره الخاصة المنبثقة من طبيعة ظرفـــه الاجتمـــاعي والثقافي والنفسي والمستقى من مجمل حواره :

" ابو جميل" (متظاهرا بالندم والحزن) ورغم ما حدث فأنني أشعر بالحزن والندم على ما جـــرى وحـــدث لجميلة ، ولو كانت مؤدبة في مخاطبتي وتعرف قدري كعم مثل أبيها ما حدث لها ما حدث .

جميل : لكن اسمح لي يا ابي بأن أرد عليك ولا تعتبر ذلك خروجا عن الطاعة أو تحديا لك .

أبو جميل : قل ما تريد ، أنا أعرف عواطفك نحو جميلة .

جميل : أولا : ما كان أبوها (عمي) ولا أنا نظن أنك ستغير ما عهدناه فيك من مواقف ومبادئ تجاه الحيـــاة والإنسان ، ومن نظرة حضارية تجاه الحاضر والمستقبل ، وأنت الذي شجعتني على دراسة الفن والتخصـــص فيه باعتبار الفن والرسم يعيد تشكيل الحياة البائسة والقبيحة أحيانا تشكيلا جميلا ومتفائلا كغيره من فنـــون الأدب والشعر ... أبو جميل (مقاطعا) : ياولدي أنا ما كنت أريد تشويه وجهها ، كنت أريد منها فقـط أن تحتشم وتكتفي بدراستها عند المرحلة الثانوية ... والمرأة يا ولدي لا بد أن تكون معها حازما وإلا انفلتـــت وتمردت "[24]

وربما بدا على شخصية (أبو جميل) مظهر آخر من مظاهر التضاد وعـبر هـذه الأزدواجيـــة في التعامل مع ثقافة المرأة التي تشكل خطرا عليها من وجهة نظر بعض التقاليد الـــتي يجســـمها أبـــو جميـــل بشخصه وآرائه ولكن هذه الثقافة ذاتها لا تشكل خطرا على ولده الشاب (جميل) إذ سعى أبو جميـــل إلى أن

يكمل ولده تعليمه . وبمعنى آخر ازدواجية الرؤية إلى الثقافة المعاصرة ، فهي تهدم كيان الفتاة ولكنها تبني شخصية الشاب . إنها لازمة للرجل يحتاجها حيث كان ولكنها كاللعنة إذا ما انتسبت إلى المرأة إذ تزودها بأسلحة فاتكة دونها أسلحة الدمار الشامل .

ويعيش جميل (الشاب) تضادا من نوع آخر يستنتج من طبيعة شخصيته فهو لا يستطيع أن يتحدى التقاليد أو لنقل بعضها المهترئ الذي يحرم الفتاة من التعليم ، وقد رمز المؤلف إلى هذا الإنتماء بشخصية الوالد (أبو جميل) الذي جسد هيئة التقاليد وأنسنها . وهذه التقاليد ليست سهلة إذ إن الانقطاع عنها يحرم الشاب(جميل) بطل المسرحية من هدوئه واستقراره المادي وهو يعني ضمنا التشرد الذهني والإغتراب عن المجتمع الذي يهبه إتزانه وركيزته وجذوره . إذن فهو مضطر إلى أن يهادن هذه التقاليد وأن يرضى بها على مضض ، بيد أن الضريبة التي ينبغي أن يدفعها كبيرة ، فالحياة اليوم تتطلب منه سلوكا آخر لا سيما إن هذا الشاب خرج إلى مجتمعات أخرى ورأى النساء هناك – الأوربيات منهن تحديدا– وكأنهن مخلوقات أخرى تختلف عن المرأة كما عهدها في بلده ، لذلك فهو لا يريد المرأة الآن ومن وحي ظرفه الجديد على نمط أمه أو جدته ، وهو في الوقت ذاته لا يستطيع أن ينسلخ عن هذا النمط تماما . بحيث يتنكر له وينصرف عنه إلى النمط الأوربي الذي رآه وعايشه أثناء اغترابه من أجل التعلم . وهنا يتفاقم التضاد بين الصورة المتخيلة للمرأة وكما كونها في واقعه الجديد والصورة الواقعية للمرأة كما هي عليه في بلده لا سيما إن الكاتب جسم مساوئ الواقع على هيئة عاهة تستقر على وجه الفتاة التي يحبها . ويعبر عن هذا التضاد بمجموعة تساؤلات ترد في حواره مع جميلة:" ماذا تخافين ، وممن؟ ولماذا؟ إن كنت خائفة من مستقبلك معي فأطلبي أية ضمانات معقولة ، إن كنت تخافين أن أنصرف عنك إلى فتاة أو امرأة أخرى ، فاقترحي أي تعويض أو جزاء أو عقاب وبالغي فيه ، أجل بإمكانك أن تبالغي ولو فوق حدود المنطق والمعقول والمتعارف عليه بين الناس ، أما طلبك بأن نتساوى في التشوية والقبح فلا يعصمني ولا يحول بيني وبين الناس ، الرجل كل رجل قادر أن يغطي عيوبه الجسدية والمعنوية بماله أو بجاهه أو بمصلحة مشتركة ، أو بضرورة ضاغطة يحاصر بها النساء ، ولا يقف أمامه عائق وإلا لماذا يتزوج الشيوخ الكبار بصغار الفتيات وتقبل المرأة أن تقبل معركة الضرار والضرائر بدون مبرر معقول [25] ولا نستغرب مثل هذا الحوار من متخصص بالفن التشكيلي أكمل دراسته العليا في هذا الشأن . ويعي النص انتقاء هذه الشخصية ووضعها في مثل هذا السياق المسرحي إذ إن ثقافة جميل وطبيعة توجهاته الفكرية واهتمامه الذهني تجعله أكثر حساسية من سواه إزاء الأوضاع التي وجد نفسه فيها وكان رد فعله مبررا ومعقولا . ولو رسم النص شخصية أخرى بديلة لشخصية جميل تشغلها اهتمامات أخرى لما توقعنا منها مثل هذا الموقف ، ولما انساب الحوار من فمه باتجاه اقناع ابنة عمه بأن تعدل عن الرغبة في الانتقام لا سيما إنه هو

شخصيا موضع هذا الانتقام مع إنه لا ذنب له في كل ما حصل للبطلة ، إنها جريرة أبيه وعليه هو أن يدفع ثمنها .

وحين يصل حواره مع جميلة إلى طريق مسدود يلجأ إلى حوار محموم تحتضنه تساؤلات مريرة :"أصارحك أنني في حالة بين العمى والتشوه فهل استطيع أن أختار إحداهما ؟ وهل العمى أفضل أم التشوه أفضل ومن أكون أنا في إحدى الحالتين؟ ومن أنت معي الآن؟ ومن ذا ستكونين معي وأنا معك إحدى الحالتين ؟ وهل أنا أغالط نفسي بهذه الأسئلة ؟ أم أغالطك أم أنني أهذي " [26] إن مثل هذه الحالة التي وصل إليها بطل المسرحية تعكس أقصى الصراع في ذاته ، وهي متوقعه في إطار الظرف النفسي الخانق الذي وضعه فيه النص بحيث يكاد الآن يفقد صوابه . لقد نمت شخصيته هو أيضا باتجاه العقدة النفسية ويكاد يقترب من عقدة جميلة وداخلها الذي شوهه ظرفها كي يبدو مطابقا للصورة التي أرادتها له .

وإذا استعرنا مصطلح الشخصية النامية أو المدورة –كما يسميها أ. م فورستر[27] فإن هذا المصطلح ينطبق على شخصيات هذه المسرحية إذ يضعها الكاتب في سياق مسرحي تستجيب له وتتغير على ضوئه . وإذا استثنينا شخصية ام جميل وشخصية والد جميلة إذ ظهرتا بوصفهما شخصيتين نمطيتين أو مسطحتين [28] فإن الشخصيات الرئيسة (جميلة، جميل، أبو جميل) تنمو وحسبما رسمه لها النص المسرحي ووضعه من أحداث وظروف . مما يشي بأن الشخصية النامية في المسرح مطلوبة شأنها شأن الشخصيات النمطية المسطحة ولا سيما في المسرحيات الجادة كمسرحية التحدي التي نحن بصدد التوغل إلى عالمها . وربما لا تحتاج المسرحيات الهازلة المتجهة صوب التسلية حسب – وهي التي تدعى (الملهاة) – [29] إلى شخصية نامية ولكنها حين تعتمد على نواة فكرية لا بد لها في مثل هذه الحالة من الشخصية النامية التي تبدأ لاهية وتنتهي جادة أو أنها تنمو في الاتجاه المعاكس إذ تبدأ جادة وتنتهي لاهية وحسبما يقرره طابع العمل المسرحي وجوه الخاص . وإذا عدنا إلى المهاد التاريخي للمسرح فأن شخصية البطل التراجيدي نموذج للشخصية النامية التي تتحول بعد ارتكاب الخطأ القدري إلى شخصية أخرى تتضاد مع بداياتها [30] وهذا لا يمنع من وجود شخصيات نمطية تتطلبها المسرحيات ذات الطابع التراجيدي بيد أن الشخصية النامية وعلى وجه العموم أقرب إلى طباع الإنسان وردود أفعاله فمن منا لا يغيره الموقف الانفعالي الحاد والحدث الجلل حين يقتحم حياته ؟ ولذلك يقول كونراد عن البطل التراجيدي: إنه واحد منا وهو ليس بالضرورة شخصا فاضلا أو بريئا من ارتكاب ذنب عظيم وإنما هو إنسان يذكرنا بشدة إنسانيتنا[31]

وإذا كان جمهور المسرح في معظم المجتمعات و حتى الأوربية منها [32] ينشد التسلية والإمتاع حسب في كثير من الأحيان فأن التسلية قد لا تتعارض مع الأفكار الطريفة وفنية عرض المكابدات التي يعيشها الإنسان بأسلوب ينأى عن المباشرة والتقرير ، وينطبق هذا على عدد غير قليل من الأعمال المسرحية في الشرق والغرب على حد سواء [33] ، الأمر الذي يحيل إلى وظيفة الأدب والفن عامة في أن

يعلم وعلى طبق من الإمتاع وفي الوقت نفسه يمتع وعلى مهاد من الإضافة التربوية المحفوفة بغلالة من الفـن الشفيف [34] ونلمس هذه الرغبة حد الحماس في نص مسرحية التحدي التي تخلص لهدفها في أن يفيد منـها المتلقي العربي ، فهي تنطبق بشكل أخر على كثير من المجتمعات المنغلقة على ذاتها والتي تدفع ضريبة هـذا التضاد بين الأمس واليوم (التقاليد في مقابل متغيرات العصر ومتطلباته) ولذلك كانت المسـرحية ومنـذ عنوانها التحدي تنم عن هذا التضاد ، وهو تضاد قد لا يفضي إلى انتصار أحد الطرفين المتضادين ، لأنـه في صورته الأولى تضاد فني يبدو وعبر أكثر من هيئة ومنها تقابل الحوار الذاتي إزاء الحوار الخارجي والتـوازي البين بين الجملة الشعرية والجملة التقريرية في إطار الحوار عامة . وحضور الحوار قرينا للفعـل المسـرحي (الحدث) ونموه باتجاه الصراع ، كل هذه المظاهر الفنية وإن بدت متضادة ظاهريا فأنها تتآزر – بغضـون مسرحية التحدي –فيما بينها لتعزز في آخر المطاف ما أراد الكاتب أن يبوح به بل أن يعلن عنه في هـذه المسرحية . ويعي محمد الشرفي أن يرسم الشخصيات معبأة بالتضاد وعلى أكثر من وجه بحيـث تجسـد الدلالة المضمونيه التي كانت نواة لهذه المسرحية وهو يختم مسرحيته بأسلوب النهاية المفتوحة التي لا تقـدم حلولا جاهزة بل تفتح أفاقا أمام ذهن المتلقي كي يفترض الحلول التي يراها مناسبة إذ يشارك مع المؤلف في اقتراح طريق الخلاص من هذه الأزمة الحاسمة الساخنة التي تمر بها بعـض المجتمعـات في ووطننـا العـربي الواسع.

لم يعتمد محمد الشرفي على نص سابق ولم يقتبس أحداث المسرحية من قصة كتبها سواه ، كمـا يفعل بعض كبار الكتاب المسرحيين إذ يلجأ إلى قصة أو رواية ويمسرحها [35] بل كـان مبتكـر القصـة ومسرحها في آن واحد وعلى أمل أن ينتبه إليها المخرج الفنان بحيث يكيف أجواءها وعلى الوجه السـذي تلائم فيه خشبه المسرح لا سيما أنها لا تحتاج إلى ديكور خيالي أو فخم فضلا عن احتضانهـا لزخـم مـن الأفكار الحية الراهنة ، إذ يسعى وجه من وجوه الحياة (الرجل) إلى الانفتاح والتعلم ويتعلق بـه الوجـه الآخر (المرأة) مثل جزء مشلول مترهل يشده إلى الخلف فيوقف مسيرته ويعطل تقدمه .

ولا بد لهذه الدراسة أن تشير إلى أن محمد الشرفي مهد لهذه المسرحية الناضجة من بداياته الأولى التي كان فيها الهاجس الاجتماعي والسياسي بينا ، وقد وصفت خطواته المسرحية بأنها قفزات علـى درب المسيرة المسرحية اليمنية " فذلك دور رائد يضطلع الكاتب النابه بمسؤولياته الكبيرة ، ماضيـا في طريقـه الصعب ، يجتاز فيافي الواقع ويطوي خطى الدرب المسرحي بمتناقضاته الغريبة محاولا أن يتناسى أن النـص المسرحي قد أعد أساسا لكي يمثل على خشبه المسرح ، وأن لذة العطاء تبلغ ذروتها عند الكاتب حين يحيـل الأفكار والأحداث إلى شخوص تملأ المسرح حركة وحياة . وتعد مسـرحيته الأولى (في أرض الجنتـين) والتي أحسنت الأوساط الأدبية استقبالها ، تعد أول مسرحية يمنية تختصر البدايات الشـاحبة لهـذا الفـن الوليد، وتقفز إلى حد المقارنة بأعمال كبار الكتاب المسرحيين"[36] ويشيد الدكتور عبد العزيز المقالح بهـذه

التجربة المسرحية (في أرض الجنتين) ويورد مقاطع منها في كتابه أوليات المسرح في اليمن [32] كما انه يقف عند مسرحية شعرية أخرى للشاعر هي (العشاق يموتون كل يوم) حيث يتوغل إلى مفاصلها ويخصص لها ثلاثين صفحة في كتابة المذكور [33].

وينطلق محمد الشرفي من وعي لدور المسرح ووظيفته عبر تجاربه المسرحية المتنوعة. فالمسرح ((نقد الأخطاء الاجتماعية والاقتصادية والسياسية وتعريتها أو فضحها بأسلوب فني وأدبي متمكن ونفاذ وآسر ، ذلك هو النقد البناء وبالتالي هو وظيفة المسرح الأولى بمختلف مدارسه وشعبه التراجيدي والكوميدي – أي مسرح المأساة والملهاة –وما بينهما أي ما يسمى [بالتراجيكوميدي] ولم يختلف على أهمية المسرح ودوره الأدبي والثقافي في أي مجتمع من المجتمعات القديمة والحديثة ولذلك صار مادة هامة في نشاط المدارس والجامعات ومن ضمن مناهج التربية والتعليم التي تخطط لها وترعاها كل عام ومن هناك ، من ساحات المدارس والجامعات تبرز أو تبدأ في البروز مواهب المخرجين والممثلين والكتاب ، ومن هناك أيضا يخرج هواة الفن بمختلف أشكاله وألوانه ومن هناك أيضا يبدأ تنوع الحياة وتتشكل وجوه المستقبل بأحلامه البهية وجماليات إبداعه المنتظرة [34] . وحضور وسائط الأعلام العملاقة وأساليب الاتصال المعاصرة يجعل المسرح اكثر خطرا لاسيما أن العلم أتاح للمسرحية الناجحة أن تنتقل إلى أنحاء المعمورة وزواياها عبر شاشة الصور المتحركة وقدرة الإلكترونات على اجتياز المسافات بحيث تغدو غرف الجلوس في جميع أرجاء العالم هي المدرج المسرحي الجديد .[35]

وبذلك يتجلى لنا وجه من وجوه الثقافة المسرحية اليمنية التي تصر على أن تصل إلى أقصى ما يمكن الوصول إليه في ظل ظروف صعبة جائرة وإمكانات متواضعة . ولكن الإرادة القوية والموهبة الحقة تذلل الصعاب وتخلق النص الجاد الذي يضاهي النصوص العربية الجيدة بل العالمية – وهو ما ينطبق على مسرحية التحدي لكاتبها المسرحي الرائد والشاعر محمد الشرفي – ونطمح إلى أن ينبري المخرج الفنان والممثل الماهر كي يحيلا هذا النص الناضج إلى أصوات وأضواء وألوان وحركة على خشبة المسرح الذي بدأ بطقوس سحرية ارتبطت باستنزال المطر واسترضاء القوة العليا المقدسة والاحتفاء بالفصول والاستعداد للحرب والتهيؤ للصيد وما إلى ذلك من طقوس [36] ويتواصل المسرح الآن مع تلك البدايات عبر أجوائه الساحرة التي تملك على الإنسان حواسه وتنفذ إلى قلبه وفكره معا .

الهوامش

1. محمد الشرفي ، مسرحيات ثورية ، دار الفكر المعاصر ، بيروت 1417هـ /1996م مسرحية التحدي من ص93 –ص 137
2. روجرم بسفيلد (الابن)، فن الكاتب المسرحي ترجمة دريني خشبة ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، القاهرة 1978، ص131
3. مجدي وهبة ، معجم مصطلحات الأدب ، مكتبة لبنان ، بيروت 1974،ص110
4. نفسه ص320
5. روجرم. بسفيلد ص230
6. مسرحية التحدي،ص95
7. نفسه ص99
8. نفسه ص102
9. روجرم. بسفيلد ص247
10. مسرحية التحدي،ص 95
11. نفسه ص99
12. نفسه ص100
13. نفسه ص117–118
14. نفسه ص122
15. نفسه ص123–125
16. روجرم. بسفيلد ص250
17. د.عز الدين إسماعيل ، الأدب وفنونه ، دار الفكر العربي ، ط7 القاهرة 1978 ص239
18. مسرحية التحدي،ص99–100
19. نفسه ص134–135
20. نفسه ص136–137
21. روجرم. بسفيلد ص170
22. نفسه ص171–172
23. مسرحية التحدي،ص115–122
24. نفسه ص103–104
25. نفسه ص119
26. نفسه ص134
27. أ.م فورستر ، أركان القصة ، ترجمة : كمال عياد جاد ، مطبعة الوحدة ، القاهرة 1960 ص51
28. نفسه ص51 . كما ينظر د/ صبري مسلم : المصطلح النقدي في دراستين رائدتين في الفن القصصي ، من بحوث المؤتمر النقدي الخامس لجامعة اليرموك ، كلية الآداب إربد 1994 ،ص7 فالشخصية التي لا يغيرها السياق القصصي

أو المسرحي وتنتهي كما بدأت هي شخصية مسطحة أو نمطية ، وعكسها تماما الشخصية التي تتغير تبعا لسياق الأحداث وهي التي تدعى بـ(المدورة أو النامية)

29. شلدون تشيني ، تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة ، ترجمة : دريني خشبة ،المؤسسة المصرية العامة للتأليف ، القاهرة 1963 جـ1 ص326

30. مولوين ميرشنت وكليفورد ليتش ، الكوميديا والتراجيديا، ترجمة د.علي أحمد محمود ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت 1979 ص211

31. نفسه ص211

32. لويس فارجاس ، المرشد إلى فن المسرح ، ترجمة أحمد سلامة محمد ، دار الشؤون الثقافية بغداد ، والهيئة المصرية العامة للكتاب /القاهرة دون تارية ص211

33. نفسه ص211

34. أوستن وارين ، ورينيه ويليك ، نظرية الأدب ، ترجمة : محي الدين صبحي ، مطبعة خالد الطرابيشي ، دمشق 1972 ص34

35. روجرم. بسفيلد ص330

36. د.محمد محمود رحومة ، دراسات في الشعر والمسرح اليمني ، دار الكلمة صنعاء 1985 ،ص129 مقالة (من يطفئ النار التي أشعلها محمد الشرفي في صنعاء)

37. د. عبد العزيز المقالح ، أوليات المسرح في اليمن ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت 1999 ص33-36

38. نفسه ص159-189

39. محمد الشرفي ، المسرح ، دروس من الماضي وتطلعات إلى المستقبل ، الثقافة اليمنية ، رؤية مستقبلية ، وزارة الثقافة والسياحة جـ1 ص141

40. روجرم. بسفيلد ص57

41. شلدون تشيني ،ص16