Al-Farouk journal of sciences
Volume (2), Issue (4) (Spt, 2026)
ISSN: 3135-2359

مجلة الفاروق للعلوم
المجلد (2) العدد 4 سبتمبر 2026
ردمد: 3135-2359

توظيف الحوار ووظائفه في ثلاثية يوسف باشا أنموذجًا

د. سمية البشير ضو

قسم اللغة العربية وآدابها – كلية الآداب – جامعة الزاوية

The Use and Functions of Dialogue in the Yusuf Pasha Trilogy: A Case Study

Dr. Sumaya Al-Bashir Dhu
Department of Arabic Language and Literature – Faculty of Arts
University of Zawiya
Email: s.dhu@zu.edu.ly
ORCID: https://orcid.org/0009-0002-4914-4710

تاريخ الاستلام:2026/9/16 تاريخ المراجعة 2026 /9/17 تاريخ القبول:2026/10/13- تاريخ النشر2026/11/12

ملخص البحث:

الحوار هو الأداة التفردية التي تنقل العمل الأدبي الدرامي من مجرد سرد جاف إلى تجربة بشرية تتفاعل فيها الشخصيات، وهو ليس مجرد كلام يدور بين طرفين، بل هو سلوك درامي ومحرك أساسي للأحداث، ويوضح الحوار عن المستوى الثقافي والحالة النفسية، ويكشف عن البيئة من خلال لغة الشخصية ولهجتها، وهو من ينقل المسرحية من نقطة إلى أخرى، من خلال المواجهات واتخاذ القرارات، ما يضفي على العمل الدرامي الحيوية والواقعية، التي تزيد من إيقاع المشاهد وسرعتها.

الكلمات المفتاحية :الحوار المسرحي، العمل الدرامي، الشخصيات المسرحية، اللغة المسرحية، البناء الدرامي.

Abstract:

Dialogue is a distinctive artistic device that transforms a dramatic literary work from mere dry narration into a human experience in which characters interact with one another. It is not simply an exchange of words between two parties; rather, it constitutes a form of dramatic action and a fundamental driving force behind the development of events. Dialogue reveals the characters' cultural backgrounds and psychological states while reflecting their social environments through their language and dialects. Furthermore, it advances the dramatic plot from one stage to another through confrontations and decision-making, thereby enhancing the vitality and realism of the dramatic work and contributing to the rhythm and pace of theatrical scenes.

Keywords: Theatrical Dialogue, Dramatic Work, Theatrical Characters, Theatrical Language, Dramatic Structure.

مقدمة:

يعد الحوار الدرامي الركيزة الأساسية في الكتابة المسرحية، وهو ما يميز المسرح عن غيره من الأجناس الأدبية الأخرى، وهو الوسيلة التي لا يمكن الاستغناء عنها في نقل الأفكار والمشاعر إلى الجمهور أو المشاهدين، ومن خلاله تتضح أبعاد الشخصيات من حيث الطول والقصر والبدانة والنحافة، ومستواها الاجتماعي وحالتها النفسية، وغيرها من الصفات التي تعين المخرج على تحديد الممثل المناسب الذي يلائم النص من جميع النواحي.

إن الحوار المسرحي الدرامي هو وسيلة للإقناع والوصف والحكي والإخبار، بما يخفي من تفاصيل تساهم في مراعاة البناء الداخلي للشخصيات، وتطور الأحداث ودفعها إلى الأمام، فهو يتجاوز الوظيفة التواصلية إلى وظائف سردية ودرامية، ما يجعله عنصرًا فاعلًا في إنتاج المعنى وتشكيل الرؤية المسرحية.

وتسعى الدراسة للإجابة عن الأسئلة الآتية:

1. كيف وظف البوصيري عبد الله الحوار في ثلاثية يوسف باشا، وما أبرز وظائفه وآلياته في بناء النص الدرامي وإنتاج دلالاته؟

2.ما الوظائف التي يؤديها الحوار في بناء الحدث الدرامي، وما أبعاد الشخصيات وتكوينها؟

3. ما طبيعة الحوار في المسرحية، وما أبرز أنواعه؟

وقد اعتمدت هذه الدراسة على المنهج التحليلي، وقُسم البحث إلى مبحثين:

المبحث الأول :تناول مفهوم الحوار وسماته ووظائفه.

المبحث الثاني :تناول أنواع الحوار، مع أخذ نماذج تطبيقية من ثلاثية يوسف باشا.

وأنهيت البحث بخاتمة وهوامش البحث.

المبحث الأول – الحوار ووظائفه:

الحوار لغةً:

إن الجذر (حور) يشير إلى دلالات عديدة، منها الرجوع عن الشيء وإلى الشيء، وهي دلالة قريبة من دلالة لفظة (حوار) التي تدل على التحادث والتجاوب القولي، والمحاورة، والمجاوبة، واستحارة استنطقه[1]، والمحاورة حسن الحوار.

وفي أساس البلاغة: "حاورته :راجعته الكلام، وهو حسن الحوار وكلمته، فما رد عليَّ محورة"[2].

الحوار اصطلاحًا:

يطلق الحوار "على محادثة بين شخصين أو أكثر، والحوار في المسرح هو تبادل بين (أنا المتكلم)، و(انت المستمع)، وكل مستمع يتحول بدوره إلى متكلم، فالشرط الأساسي في الحوار هو التبادل الكلامي"[3].

والحوار في المسرح: "هو اللغة أو الكلمات التي تتبادلها الشخصيات أو تدور على لسانها ويكشف عن الصراع بينهما، ويوصل الأفكار التي يهدف الكاتب إلى توصيلها"[4]. ويجري هذا الحوار بين شخصية وأخرى، أو بين شخصية وشخصيات.

أما الحوار الذي يجري بين شخصية وأخرى نسميه(الثنائي):

"محمد بك :لا تهمني الغاية بقدر ما يهمني الفعل.

يوسف باشا: إنما أفعل ذلك لأضعك في موقع تفرغ فيه شراستك وقسوتك.

محمد بك: مازال جاثيًا عند قدمي أبيه؟ مرحى، هذا يعني المزيد من الأرواح الطائرة.

يوسف باشا :أريد أن أضعك بين فكي الذئاب، فأرني كيف تخضع العواقير والبراعصة والمغاربة والعلاية والجوازي، وخاصة الجوازي"[5].

يظهر هذا الحوار الثنائي الدافع الحقيقي للشخصيات، ورغبتها في الوصول إلى السلطة، ما يزيد من حدة التوتر الدرامي، فيكشف عن علاقة الابن بوالده، وهي علاقة لا تقوم على الحب والاحترام، بل تطغى عليها مشاعر الكراهية والصراع.

أما الحوار بين شخصية وشخصيات أخرى فسأوضحه بهذا النموذج:

"**عبد الكريم** :اللهم قنا شر العقوق.

الطبال :كان الباشا ذكيًا في معالجة أطماع ابنه في السلطة.

مراجع :عندما عينه في منطقة برقة كان يهدف إلى ضرب عصفورين بحجر واحد كما يقولون.

الطبال: إما أن يتمكن البيك من إخماد الثورات الأهلية في منطقة برقة.

مراجع: (يكمل) إما أن يفقد البيك حياته ومركزه (وهو يضع قبعته على صدفة سياسية).. إنها السياسة يا عم.

عبد العظيم: ويبدو أن محمد – لفرط سذاجته– كان فرحًا ونشوانا بتوليه منطقة برقة، ولم يكن يدري أنه يتعرض لأقسى عمليات النفي، إذ حرمه من أولاده الثلاثة وزوجته[6].

هذا حوار جماعي تتحدث فيه الشخصيات عن شخصية يوسف باشا الذي منح ابنه ولاية برقة خوفًا من طمعه، فقدم الحوار شخصية يوسف الذي لم يتعامل مع ابنه كولد، وإنما كمنافس له على السلطة، فبين الحوار دوافع الباشا المنطقية لهذا القرار، وقدم خلفية تاريخية وسياسية تمتثل في قرار الباشا بتولي ابنه ولاية برقة حتى يتمكن من إخماد الثورة هناك أو يلقى حتفه، ولم يعرف أنه عقاب من والده لما ارتكبه، فحكم عليه بالنفي هناك، ومنعه من أولاده وزوجته.

ويرى (برتولد برحت) في مسرحه الملحمي أن الحوار يأتي ضمن السرد الذي ينمو من حدث أو فعل سابق يؤدي إلى آخر، وهو موجود ضمن القالب الحواري، والمسرح الشرقي، فالقالب السردي هو الأساس، والحوار يأتي ضمن السرد[7].

وظائف الحوار:

للحوار وظائف متعددة، يقول لاجوس إجري: "إن الحوار يجب أن يكشف عن أبعاد الشخصية[8].

ويرى عادل النادي أن للحوار أربع وظائف:

1. تطور الأحداث: ويقصد به السير بعقدة المسرحية وتسلسلها وانفراجها.

2. التعريف بالشخصيات: إذ يكشف عن أبعاد الشخصية ومراحل تطورها، ويتم بطريقة غير مباشرة من خلال حوار الشخصيات.

3. التعبير عن الأفكار: كل عمل أدبي له فكرة أساسية، والمؤلف ينقل فكرته بوسائل التعبير، وأهمها الحوار الذي يجعل الفكرة واضحة للمتلقي.

4. مساعدة الحوار على إخراج المسرحية: الحوار هو الذي يحتوي على إرشادات تساعد الممثل على إتقان دوره، إذ تعتمد الدراما في إخراجها على كلمات الحوار الذي يشرح للمخرج ترتيب الممثلين، ويحدد درجة الصوت والحالة النفسية للشخصية.

وهذه الوظائف هي نفسها التي حددها روجر م، بيسفليد، واقتصرها على ثلاث، وهي السير بعقدة المسرحية، والكشف عن الشخصيات، ومساعدة المسرحية في أثناء إخراجها.

أهمية الحوار:

للحوار أهمية كبيرة، عبره يجسد الكاتب فكرته، ويظهر سيرورة الأحداث المسرحية الحاضرة أو المستقبلية، كما يتم من خلاله التعبير عن الشخصيات ومراحل التطور التي تشهدها على امتداد المسرحية، فكل شخصية لا تنطق إلا الكلام الذي يكون له دور إيجابي في تصوير الشخصية.

سمات الحوار:

1. الكشف عن الحقيقة:

أن يكشف عن حقيقة معينة من دون مبالغة أو تحيز؛ لأنه هو من يتوسط، وينقل العمل الدرامي إلى المتلقي قارئ أم مشاهد.

ويقول عادل النادي إن "الحوار هو أداة التخاطب في المسرحية، وهو السمة التي تشيع الحياة الجاذبية في المسرحية، ويعتبر الحوار هو الخصيصة التي تميز المسرحية عن سائر الصور الأدبية الأخرى[9].

والكاتب يجب أن يكون متيقظًا للشخصيات، فلا يسمح لها أن تقول كلمة لا يكون لها دور في تصوير الشخصية، ودفع الأحداث " عبد العظيم: لما شرع يوسف باشا في تشكيل حكومته، أسند أهم الوظائف فيها على النحو التالي: وظيفة الكاهية، وهي أعلى وظيفة مدنية، ويتولى صاحبها نيابة الوالي، ويقدم له العرائض ويفضي الخلافات.

حمزة: شغل هذا المنصب علج من أصل روسي.

عبد العظيم: وظيفة أميرال البحر أو رئيس البحرية، وهي أعلى سلطة بحرية، يشرف الأميرال على الأسطول ويقوم بتجهيز السفن.

حمزة: شغل هذا المنصب علج من أصل إنجليزي -اسكتلندي.

عبد العظيم: وظيفة قبطان المرسى، وهي وظيفة تضع النظام والترتيبات الخاصة بكيفية إيجار السفن، وتحصيل الضرائب الجمركية.

حمزة: شغل هذا المنصب علج من أصل يوناني"[10].

وهكذا بقية المناصب الأخرى.

والحوار كان له وظيفة إخبارية، قدم الكاتب من خلاله معلومات تاريخية عن تولي المناصب الإدارية والعسكرية في عهد يوسف باشا. وكلها ذات أصول أجنبية، وبذلك كشف الحوار عن سيطرة العنصر الأجنبي لمفاصل السلطة والإدارة، وكذلك تعرفنا على معلومات تاريخية أخرى، ومن خلال حوار عبد العظيم من إن الباشا يملك حرساً "يُقدر عددهم بين الأربعمائة والخمسمائة نفر، وكلهم من الأعلاج طبعاً"[11].

كذلك تعرفنا من خلال الحوار بأنهم " كانوا يفرضون رأيهم أحياناً حتى على الباشا نفسه"[12].

فالحوار كان له وظيفة درامية في تحريك الحدث، فكل ما وصل إليه يوسف باشا أنه أمسك زمام الدولة لغير أبناء الوطن، وبالتالي لا يكون ولاؤهم للوطن.

2. ومن سيماته الوضوح في المعنى، حتّى يستطيع المتلقي الاستمرار في متعته "فالوضوح في عرض أحداث المسرحية، والعلاقة بين أصحابها يساعد المشاهد على تتبع الأحداث بشوق"[13]. والكاتب تعامل مع شخصية يوسف كشخصية محورية، تحتلّ حيّزا مهمّا في الذاكرة التأريخية، وتطرح فكرة السيطرة والظلم الواقع على الجماهير، فيحاول الكاتب أن يُخرج شخصية يوسف باشا من الخصوص إل العموم، بالرغم من تصوّر الشخصية كما وقعت في التأريخ؛ لأن الكاتب أراد كشف الواقع في نحته لشخصيات تنتمي إلى الماضي التاريخي، فنستطيع رؤيته من الداخل.

ويعد الغموض من أسوء معيقات جمالية النص المسرحي، إذ يجد المشاهد صعوبة في فهم النص، هذا المشاهد الذي يعد جزءًا من الحوار الدرامي، لأن الشخصيات تخاطبه أحيانًا، وتقحمه في الأحداث، والكاتب كان موفق، إذ استطاع من خلال حوار الشخصيات أن يقدم صورة عن الوضع التاريخي العام، فجاء ببعض الشخصيات التي صورت العراك السياسي داخل الأسرة، وأعطى صورة واضحة المعالم لما كانت عليه البلاد وأوضاعها السياسية السيئة.

3. الموضوعية:

الحوار لا بد أن يكون موضوعيًا نابعًا من الشخصيات، وإلا أصبح الحوار مجرد كلمات ترويها الشخصيات من خلال المؤلف.

عبد العظيم، انتصارات؟!

مراجع : مؤكدًا، نعم ...انتصارات.

الطبال: ألا تعلم أن يوسف باشا فرض إرادة بلاده على هذا البحر كله (ويشير بيده إلى البحر الأبيض).

مراجع: حتى باتت قوة طرابلس الغرب البحرية يحسب لها ألف حساب"[14].

الحوار السابق كشف حقائق تاريخية اتسمت بالموضوعية، فأنصفت يوسف باشا في هذا الجانب، إذ إن الدول الأوروبية كانت تدفع ضرائب سنوية مقابل أمن سفنها، فحقق لليبيا الاستقرار السياسي والاقتصادي في بداية حكمه، من خلال تأسيس أسطول بحري، فرض سيطرته على مياه البحر المتوسط، وأجبر الدول الأوروبية، والولايات المتحدة الأمريكية على دفع إتاوات؛ لحماية سفنها البحرية. وكان الحوار بمثابة الحجج المدعومة بوقائع تاريخية، فإعداد أحداث ماضية، معتمد على صيغة السؤال والجواب؛ لاستخراج الحقائق وتوضيحها، فينتقل الحدث من الغموض إلى الوضوح ، ورغبت الشخصيات في الوصول إلى الحقيقة من خلال لغة التشكيك، ويمثلها الشباب الراغب في المعلومة من خلال لغة اليقين، ويمثلها الطرف المدافع من خلال أدوات التوكيد الصريحة (مؤكداً نعم انتصارات)، وأسلوب القصر والاستفهام التقريري (ألا تعلم أن يوسف باشا)، فتتحول اللغة من الإخبار عن التاريخ إلى مواجهة المشاهد، فيبدو الصراع وكأنه يحدث في الحاضر.

الحوار وتطور الأحداث:

الحوار أداة تعبر عن الحدث، والحوادث تحدث نتيجة صراع بين الشخصيات حتى تصل إلى العقدة.

وحين يلجأ المؤلف إلى الحوار للتعبير عن الأحداث، "فإنه سيجد أن الألفاظ أقدر على التعبير عن التعقيد من الصور والمناظر، وإذا ترابطت تلك الألفاظ ترابطًا قويًا بديعًا استطاعت أن تنفذ إلى القلوب"[15].

وتساعد الكلمات على إظهار الحدث بصورة قوية، إذ كل صراع مقدمة لصراع أقوى، وتتحرك الأحداث حتى تصل للذروة، معتمدة على الوثائق التاريخية التي تدعمها بحوار الشخصيات المجسدة لهذه الأحداث.

تشير الوثيقة الأولى في المسرحية إلى طرابلس عام 1838: "إشاعات تتردد باحتمال إعادة الأسرة القرمانلية إلى الحكم"، وهو ما جاء في المسرحية عندما أرادت بعض الشخصيات المطالبة بعودة حكم الأسرة القرمانلية. "الطبال: أن نكتب التماسًا إلى السلطات العثمانية نطلب فيه عودة الحكم إلى الأسرة القرمانلية[16].

ومنهم من طلب محاكمة يوسف باشا، حتى يتعرف الشباب على التاريخ.

"عبد العظيم: لا يستطيع فرد بعينه أن يحكي عن يوسف باشا، فتاريخ يوسف باشا في ذاكرة الجموع، وصفحاته متناثرة بعضها على جلودهم، وبعضها الآخر في مقابرهم، وبعضها الثالث في مظاهر فقرهم وبؤسهم، فشخصية يوسف باشا أيها الإخوة لا تختصر تاريخ الأسرة القرمانلية فحسب، وإنما تختصر تاريخ كل طغاة الدنيا"[17]. فتوضح هذه المحاكمة تاريخ يوسف باشا من خلال ضحاياه.

ولم يكتب البوصيري عن شخصية يوسف باشا، كما أشار الحوار السابق، كشخصية تاريخية بالذات، وإنما كتب على نمط مألوف من الحكام في البلاد العربية، واختار فترة الضعف، وذلك من أجل أن يصور واقع عصره من خلال توجيه معاصريه إلى صورة واقعهم المتمثل في ماضيهم المتخاذل.

كما جاءت الوثيقة الثانية ونصها: "تعاهد سيدي يوسف وسيدي أحمد على أن يساند كلاهما الآخر، وأن يوحدا مصالحهما، وأن يتحالفا معًا"[18]. وهذا ما أكده البوصيري في مسرحيته، إذ تدور الأحداث في ضريح سيدي الصيد، فيتحالف يوسف باشا وأخوه أحمد ضد شقيقهما الأكبر البك حسن.

"يوسف باشا: لقد سألت نفسي مرارًا من يحميني يا ترى من بطش شقيقي الأكبر البك حسن إذا مات؟ ولما عجزت عن الإجابة حاولت الانتحار.

يوسف باشا: وأنا ورجالي (يشير إلى حرسه الأسود)، سأكون طوع بنانك.

سيدي أحمد: وأنا ورجالي سأكون أيضًا طوع بنانك.

قسم كل منهما على حماية الآخر في حضرة تربة الولي الصالح.

يوسف باشا: وأن أعمل طيلة أيام عمري على حفظ هذا الوعد المقدس"[19].

ثمّ تتطوّر الأحداث في الوثيقة الثالثة "عشيقة يوسف اليهودية وتدعى ميزلتوب تحاول هي وأمّها جر حسن بك وزوجة حسن بك وزوجة أخيه سيدي أحمد إلى علاقة آثمة في جناح الحريم"[20]. وفي هذا المشهد أشار الكاتب إلى أنّه قدّم المحاورات بأسلوب الاستطراد والتتابع، وكشفت على خسّة يوسف باشا واستهتاره بالوعد الذي قطعه ليصل إلى الحكم، فدبّر مؤامرة دنيئة؛ لإبعاد أخيه أحمد عن الحكم، وإدخاله في معركة مع حسن بك، ادّعى فيها تورّط زوجة سيدي أحمد (اللاله حويوه) في علاقة مع شقيقه حسن بك بمساعدة الملكة استير أربيب وابنتها ميزلتوب في جناح الحريم؛ بغية قتل حسن بك، بعد تلفيق الأكاذيب إلى البك بأنّ حويوه ترغبه "حسن بك: وقد تمكّن من شدّ يدها، ثمّ ألم تحدّدي موعدا للقاء بي هنا.. في جناح الحريم.

حويوه: ويلي من قال لك هذا؟

حسن بك: ألا تعرفين رسل غرامك (يشدّها إليه بعنف) إذن لأي غاية تجيئين.

حويوه: اتق الله يا بك، اتّق الله. فأنا ذاهبة إلى الاي حلومة"[21].

ثم يسبق الكاتب ظهور الوثيقة الرابعة، ويخبرنا بخبر قتل يوسف باشا لأخيه البك حسن، ثم ينتقل إلى الوثيقة التاريخية الرابعة، "نادي بصوت مرتفع لجلب القرآن، فكانت كلمة السر التي أعطيت لجلب المسدسات، فجلب اثنين منهما وأفرغ ما في أحدهما من طلقات نارية في أخيه"[22]. وضح هذا المشهد شغف يوسف للسلطة، واستهتاره بالأحكام الدينية وبقوانين البلاد السياسية والاجتماعية.

يبدأ المشهد الحواري بوصف غرفة الآلة حلومة، ودخول يوسف إلى أمه واحتياله عليها، مستغلًا عاطفة الأمومة، طالبًا منها أن تصالحه مع البك حسن.

"يوسف باشا: لكي يطمئن قلب البك، ويرتاح بال أمي العزيزة، سأقسم أمامكما على المصحف الكريم على حسن نواياي... ولكن بشرط.

حسن بك: ما هو شرطك؟

يوسف باشا: أن تقسم أنت الآخر على صدق نواياك"[23].

ثم يطلب حسن بك المصحف، فينادي يوسف على الحرس، ويفتح العلبة ببطء شديد، وفجأة يخطف المسدس، "يوسف باشا إلى الجحيم، يا شقيقي العزيز جدًا"[24]، وبذلك نقل لنا (البوصيري عبد الله) موت حسن بك، فكانت الأحداث موافقة للتاريخ الذي أشار إلى أن الملكة أستير أربيب وابنتها متزلتوب لهما يد في مساعدة يوسف باشا في القضاء على أخويه.

"أستير: حسنًا... لا تفقد أعصابك... إنها لا تريد أن تكون عشيقها أو أسير هواها، ولكنها تريدك صديق اللحظة، لحظة توقد النار في شرايينها.. ثمّ تتوارى"[25].

نلاحظ أن الكاتب لم يعتمد على تقسيم الفصول، بل اعتمد على الوثائق التاريخية فكل وثيقة تمثل حدث وكل حدث يمثل مرحلة مهمة في حكم يوسف باشا.

بين الحوار مكر النساء ودهاء اليهود، كما تعرفنا على صفاتهم وأخلاقهم وخسّتهم.

تحدث الكاتب في الجزء الأول من الأحداث عن طموح يوسف باشا في الوصول إلى العرش، الذي في سبيله سقطت كل الاعتبارات، "كان طموحا إلى حد الجنون"[26]، ومدمّرا كل القيم والمبادئ، فانعكس ذلك على سلوكه في مسار الحكم، وعلى وضع البلاد.

ثم تتطور الأحداث في الجزء الثاني، فيتحدث عن يوسف باشا في الحكم، "وهكذا أيّها السادة وصل يوسف إلى كرسي الباشوية، وكان لبلادنا زمان آخر، وأي زمان!

القافلة : وما أبشع ذلك الزمان"[27].

والحوار الذي دار بين يوسف والوجهاء يبين لنا طريقة وصوله إلى السلطة، ووضح سياسته القهرية " يوسف باشا: عندما أطلب شيئا يعني أنني أريد تحقيقه، وتأكد أيها الشيخ أنني لست بالحاكم الذي تعرف ..... وها أنا بهذه المناسبة أقدم لكم نفسي من أجل أن تعرفوني جيداً ، أنا يا سادة تعودت أن أتسلى بالرؤوس (الوجهاء يتبادلون النظرات) ودحرجة الرؤوس هي هوايتي المفضلة ، عندما كنت طفلا صغيراً، كنت أصنع بجانب سريري مقصلة صغيرة أتأملها بعمق وأنا في قمة النشوة"[28].

يطور الحوار الحدث الدرامي بحيث يسير بعقدة المسرحية وتسلسلها من المقدمة إلى التعقيد ثم إلى الخاتمة، ثم تزداد الأحداث توترًا، فالحوار الذي دار بين شيوخ الجوازي والباشا أحمد بن يوسف باشا يؤكد ما جاء في الوثيقة العاشرة، والتي نصها "فجأة تدافع إلى القاعة من الحجرات المجاورة مماليك الباي أحمد وحراسه بسيوفهم المشهورة، فانقضوا على هؤلاء التعساء بسيوفهم من شيوخ الجوازي، فقتل في الحال من حاول الدفاع عن نفسه، واقتيد الباقون إلى حجرة مجاورة، ومنها أخرجوا واحدًا واحدًا، حيث كان كل منهم يقتل صبرًا[29].

بين الحوار نذالة القرمانليين واستهتارهم بدماء أبناء الشعب الليبي في شهر رمضان، كما بين كراهية يوسف ونيته السيئة تجاه أبناء برقة في قتل سادتها وشيوخها" إذ يهجمون على الجوازي الذين أذهلتهم المفاجأة، فيسقط بعضهم مضرجًا بدمائه قبل أن يتمكن من سحب سلاحه، بينما أخذ بعضهم يقاوم"[30].

ويستمر الكاتب في التأكيد على ما جاء في الوثيقة "أحمد بك: وهو يتأمل ضحاياه... ينفجر ضاحكًا: إلى الجحيم يا قبيلة الجوازي (يلتفت إلى رجاله) أجهزوا على من بقي منهم في الغرف المجاورة، أسرعوا إلى مضارب الجوازي... لا أريد أحدًا منهم على قيد الحياة، اركضوا بخيولكم... لا تعطوهم فرصة للهرب"[31].

ثم تعرفنا على أسباب المجزرة، ومن بينها مؤتمر فيينا الذي منع القرصنة البحرية، ومنع تجارة الرقيق، وإلغاء الضرائب والاحتكار التجاري، ما دفعه إلى مقاومة الإفلاس والانهيار، وذلك بالطرائق التالية: رفع الضرائب، وعرض سفنه للإيجار، ثم اضطر إلى بيع سفنه في المزاد العلني، وأخيرًا لجأ إلى صهر المدافع.

وتتعقد الأحداث وتبدأ الدولة القرمانلية في الانهيار؛ بسبب تغيير العملة أكثر من مرة، ويؤكد ذلك حوار الشاويش وحرسه والتاجر.

"الحرس الثاني: حاضر سيدي، ومن فوره يخرج من جيبه ورقة مطوية، فيفردها أمام عينيه ويقرأ:

إنه في تاريخه لإذن من الأجل الأسعد والهمام الأوحد مولانا وولي نعمتنا سيدي يوسف باشا القرمانلي –أيده الله ذو الإجلال– على أن جلالته قد نقش سكة نقد جديدة، ويريد أن تكون لها الصفة الرسمية (ضحكات آتية من الحانة)، وتكون مقبولة ومتداولة بين أفراد شعبه، ويكون معترفًا بها ومقبولة لدى جميع الدول التي لها علاقات مع مملكته.

الشاويش: إذن واعلم أن ذنبك يستوجب موتك، ومصادرة أملاكك، ولكن كونك تقوم بهذه المخالفة للمرة الأولى، فسأكتفي بجلدك مائة جلدة (أمراً) انزعوا أثوابه"[32].

وضح الحوار سياسة الدولة القرمانلية مع أبناء الشعب الليبي، من خلال اعتماد المؤلف على الشخصيات الموضوعة، التي مثلت أبناء الشعب الليبي الممعن يوسف باشا في تعذيبهم وتجويعهم. ويظهر جليًا في حوار حمزة والتاجر:

"حمزة: وبعض الخضروات لوازم الشرمولة. يا أخي أعني عشاء أهل البلد"[33].

فالحوار وضح فقر الشعب من خلال عبارة (عشاء أهل البلد)، فهو لم يرغب في اللحم، وإنما طماطم وبصل.

ويؤيد ما ذهب إليه البوصيري من حقائق تاريخية عن هذه الشخصية شهادة القنصل فالير الذي لم يتردد في أن يتحدث مع الشيخ علي باشا بلغة العقل، إذ قال له:

"إن سيدي يوسف وإن كان أصغر أولادك الثلاثة، إلا أنه أشدهم خطرًا، فصلابته وتكبره وأطماعه لا تحددها الحدود، وهو شرس ومتعطش لسفك الدماء، كما أنه يبالغ كثيرًا في معاناة أخويه الأكبرين، مستغلًا في ذلك إيثارك له، فالناس مجمعون على أنك تفضله على أولادك الآخرين، وهو يحظى كذلك بإيثار من الملكة أستير، التي تمقت الأميرين سيدي حسن وسيدي أحمد؛ لما يحملانه لها من احتقار، فإن رغبت حقًا في عودة الوئام بين أبنائك، فما عليك إلا أن تعمل على إبعادهم عن جو القلعة؛ لأنها بؤرة الدسائس التي تثيرهم وتدفعهم إلى شهر السلاح ضد بعضهم"[34].

وتسير الحبكة التاريخية إلى الانفراج؛ نتيجة لما يعانيه الشعب من فرض الضرائب، ويتضح في هذا الحوار:

"حمزة: ولم يجد الباشا حلًا لإرضاء القناصل إلا اللجوء إلى الأهالي.

ص العربة: طبعًا... ليفرض عليهم المزيد من الضرائب.

وهنا كانت للأهالي كلمتهم المتمثلة في الثورة على يوسف ونظامه.

"الأصوات: يسقط يوسف باشا...

يسقط الظلم وأهل الظلم...

لا ضرائب... لا أتاوي بعد اليوم"[35].

نلاحظ المرور من حدث إلى آخر في تاريخ ليبيا، فيتمّ تطوّرلا الأحدلث من خلال المقاطع الزمنية والمقاطع السردية، وسار الكاتب في بناء زمني حاد تتوارى فيه الخطوط، إذ يبدأ الحدث من نقطة الذروة (الاستباق)، فاستخدم المفاجأة والمصادفة في واقعة خطف يوسف باشا، الذي تم بمصادفة وليس بتخطيط مسبق، ثم أخذ في الرجوع إلى ماضي الشخصية وشبابها من خلال مجموعة من الشخصيات التي أدلت بشهادتها. ومن خلال تتبع الأحداث أعطانا الحوار صورة لمدينة باشية في عصر مظلم، تهدف المسرحية إلى توثيقه، وتحاول استقراء أحداثه من خلال الواقع الحاضر بالكثير من التأمل، فترسم المسرحية ملامح الطغيان المتعفن في صورة حاكمها الذي تحكم في صياغة شخصيته الترف المحيط بهذه الأسرة، وأيضا تاريخها في قتل أفراد الأسرة بعضهم لبعض، كما بينت عدم شرعية الغريب .

الحوار والشخصية:

الحوار أمدنا بحقائق تاريخية عبرت عنها الشخصيات التاريخية،، التي حكمت ليبيا من سنة 1795 إلى 1883، والشخصيات الموضوعة، فبين لنا الكاتب من خلالهما ما عانته ليبيا أثناء حكم الأسرة القرمانلية من فقر ومآسٍ وعذاب من الباشا وأبنائه.

وحوار (اللالة حلومة) مع سيدي يوسف أوضح لنا صفاته السيئة التي تصرح بها:

"اللالة حلومة في غضب: آه لو كان لي طبع القطط لأكلت لحمك، وأرحت البلاد والعباد من شرك[36]، وهذه شهادة أم على فلذة كبدها، نتأكد من ذلك من خلال تعرفنا على هذه الشخصية بأنها لا تعرف الرحمة ولا الحنان "الشاب الأول: وعندما شعر بالخطر المحدق به لجأ إلى سلب القبائل الكبيرة الغنية بحجة الاختلاف السياسي أو بحجة العصيان"[37].

كما أشار الحوار إلى كراهيته لأبناء الشعب الليبي: "غير أنه للأسف سمح لعساكر بني حمود أن تعبث في البلاد سبعة أيام، وسبع ليال"[38]؛ وهو سبب فقرهم "ومن لم يمت بالسيف مات بالجوع"[39].

وأكد ذلك حوار عمورة مع أمه "زنوبا: أنت لا تأكل يا ولدي، الحكومة تعودت على تجويع الناس، ربنا يذيقها آلام الجوع"[40].

تعرفنا من خلال الحوار على شخصية يوسف وقهره لشعبه وتجويعهم وافتقاده الرحمة.

والحوار يكشف لنا عن أبعاد الشخصية: البعد المادي، والبعد الاجتماعي، والبعد النفسي. وهذه الأبعاد تساعد في خلق صورة للشخصية في النص المسرحي.

البعد المادي:

حوار أستير وضح لنا جمال حسن بك: "هذه اللحية الشقراء، وهذا الوجه المشرب بالحمرة"[41].

كذلك تعرفنا على ملامح اللالة حويوه من خلال هذا الحوار:

"أستير: بشرتها ناعمة كما الحرير.

حسن بك: أعتقد ذلك.

أستير: وعيناها سوداوان.

حسن بك: كأني لمحت ذلك.

أستير: وقدها معتدل... مغر"[42].

وكذلك تعرفنا على الهمشري من خلال الحوار، فعرفنا أنه "الشاب قوي البنية، طويل القامة، خمري البشرة"[43].

كذلك تعرفنا على أوصاف اللالة حلومة: "عيناها زرقاوان، وشعرها أبيض اللون، وبشرتها رقيقة ناعمة"[44].

البعد النفسي:

ويظهر في معاناة (عمورة) ونفسيته السيئة التي دفعته إلى قتل أمه.

"عمورة: شرعت أعود ملامحي على ارتداء القسوة والحدة... علني بذلك أنزع من عقول الناس أسمائي وألقابي القديمة، وعلني أساعدهم على نسيان قصة أمي مع علجك الحقير (بمرارة)، غير أني لم أوفق، كنت أسمع بين الحين والآخر من كان يهمس لي باسم أمي، ويشعرني بأبوة العلج غير الشرعية"[45].

نلاحظ في المشهد تحولًا محوريًا في السرد الدرامي عبر تقنية السرد الثاني، إذ يسرد لنا حكاية أمه مع العلج، وكيف حاول أن يتخلص من ذلك برسم صورة القسوة على شخصيته وملامحه.

وظيفة الحوار كشفت من خلال الأحداث التاريخية عن نفسية عمورة ومعاناته ومحاولاته لمحو الماضي القديم، المتمثل في سيرة والدته التي ظلت تلاحقه، ما جعله يمتلئ حقدًا عليها.

"زنوبا: (ترتجف) ولدي، لا تؤذِي مشاعري، فأنت الآن تطعن أغلى ما عندي.

عمورة: (بغضب) أنت الفاعلة يا أمي، أجل أنت الفاعلة ولست أنا... عشرون عامًا وأنا أتلظى بنار عارك وفضيحتك كلما وقعت عيونهم عليّ صرخوا في وجهي: أهو الطبنجي لا هو عربي ولا هو علجي"[46] عمورة بحث عن أصله بعد أن تعب من نظرة الناس له، من خلال عادة شعبية أن المرأة إذا كانت حاملًا تمر من تحت نعش زوجها لإثبات حملها.

ونلاحظ أن الكلمات بين قوسين لها دلالات، (ترتجف) فعل مضارع يدل على حركة لا إرادية مصحوبة بخوف الأم من ماضٍ حاولت نسيانه. (بغضب) فيعكس ألم وانفعال الابن من حالة نفسية متراكمة يعيشها لمدة عشرين عامًا، يعاني فيها من نظرة المجتمع له فكان عمورة ضحية أخطاء حدثت مع والدته في الماضي عندما فرطت في شرفها، فطبق حكم الناس بإلقائها في البحر؛ لأنها لا تستحق أن تدفن في هذه الأرض الطاهرة، وظل شبح أمه يلاحقه، ويطلب دفنها في البيت "صارع اليأس والقنوط لتعانق بقايا مخلوق عزيز ركضت، سبحت، جذفت، بكيت، صليت، قاومت، تحديت، صرعت، حتى لامست أصابعي أطراف عظام الهيكل، وما إن أحكمت قبضة يدي عليها، حتى اختفت أصوات الدفوف، وتلاشى اللحن الجنائزي، وهدأت حالة الهيجان في داخلي، فأدركت أني أسترد بعضًا من أمي"[47].

كشف لنا الحوار عن الاضطرابات التي أصابته بعد قتل أمه، فظل شبحها يلاحقه، وبذلك تعرفنا على الأسباب التي دفعت عمورة إلى هذا الفعل دون غيره، والدافع لارتكاب هذا السلوك.

كذلك حالة الاضطراب النفسي التي مرت بها اللالة حلومة أثناء مقتل ابنها الأكبر على يد ابنها الأصغر، والشعور بتأنيب الضمير؛ لأنها السبب في موته، إذ يغالب الألم ويتهمها بأنها السبب في وفاته بسؤالها: "لماذا قتلتني يا أمي... لماذا؟"[48].

فتصرخ بقتل يوسف، وهي تمسح وجهها وشعرها بالدم، وتطلب من خدمها أن يغطوها بالرماد لأنها قدمت ابنها البكر لقمة سائغة للموت.

وما ذكر في ذلك الحوار وجدناه في كتاب الحوليات الليبية، أن ما زاد في حسرة اللالة حلومة وفجيعتها ذلك المشهد المريع، إذ اعتقد البك أن أمه دبرت المقابلة لاغتياله، فقد أخذ يهتف قائلًا لها: "آه أمي هل هي آخر هدية خبأتها في جعبتك لولدك البكر؟"[49].

والحوار الذي دار بين أحمد بك وبين شيوخ الجوازي هو حوار انفعالي، كشف حالة الخوف والتوتر من خلال الصيحات، التي تدفع إلى التوتر الدرامي:

"أصوات: إنها الخديعة يا جوازي.

خديعة، خديعة.

الله أكبر، الله أكبر.

اضرب يا شيخ الكيلاني.

شد حيلك يا شيخ الكيلاني.

الشهادة يا جوازي.

على الباغي تدور الدوائر.

أحمد بك: (وهو يحث رجاله) اضرب... اضرب... اضرب يا، يحاول أن يرمي بنفسه من النافذة"[50].

وهذا الحوار الانفعالي يقوم على التعجب والتكرار، ليعكس الحالة النفسية للشخصيات وما أصابها من ذعر وخوف؛ نتيجة للمؤامرة التي وقعوا فيها، ومن آليات هذا الحوار:

1.التكرار: مثل تكرار (الله أكبر) ليوضح حجم المؤامرة والانفعال الناجم عنها.

2.الأمر: مثل (اضرب – شد حيلك)، كلمات تناسب حالة التوتر والرعب التي مر بها رجال الجوازي.

أيضًا الحالة النفسية لشخصية خناتة التي فقدت ابنها الوحيد، فامتلأ قلبها كرهًا وحقدًا ليوسف، وأقسمت على أن تأكل كبده كما أكلت هند بنت عتبة كبد حمزة، لأن يوسف سبق وأكل فلذة كبدها، الذي عامله معاملة سيئة، إذ طلب من أعلاجه أن يعاملوه كامرأة، ويمارسون اختصاصهم كرجال، ولم يكتفِ بذلك واستمر في تحقيره، وأطلق النار عليه، ومنع الناس من مخالطته فعاش في عزلة تامة، ومات وفقدت أسرتها وبصرها لبكائها على وحيدها.

البعد الاجتماعي:

طبيعي أن الأسرة الحاكمة طبقة غنية، تظهر عليها دلائل النعمة؛ بسبب وضعها الاقتصادي. ويظهر واضحًا في حوار أستير مع حسن بك:

"هذه الملابس الملوكية المطرزة بالذهب والفضة، وروائح القرنفل وماء الورد"[51].

كذلك تعرفنا على شخصية عمورة من خلال الحوار، أنه التحق بالجيش ولم "اتجاوز بعد الخامسة من العمر"[52]، وسمي بالطبنجي؛ لأنه "أول من حمل الطبنجة أو البندقية بين أفراد قريتي.."[53]. وعوده ذابل؛ بسبب وضعه الاجتماعي السيئ ماديًا واجتماعيًا؛ وبسبب نظرة الناس إليه على أنه ابن علج.

وأيضًا من خلال حوار عبد العظيم، تعرفنا أن خناتة تقطن ليبيا، وهي "مواطنة من المغرب الشقيق"[54].

وكذلك تعرفنا من خلال الحوار أن الشيخ عبد العظيم مهنته شيخ جامع، وكان على ثقافة واسعة بالتاريخ.

وتعرفنا أيضًا على الوضع الاجتماعي كبناء أخلاقي، ويظهر هذا في سلوك اللالة حويوه التي تحتقر القصر، والحقد المتأصل فيه: "إذ كان قدري كزوجة أحد أبناء الباشا، أيحتم عليّ أن أدفع ضريبة هذه المكانة؟ إن كان الأمر كذلك، فاعلم أنني لن أدفعها على حساب شرفي، وشرف عائلتي"[55].

وتعرفنا من خلال الحوار على وظيفة حمزة: الشاويش: ولكنك حمزة... حمزة المدفعجي.

حمزة: يا عم كنت حمزة المدفعجي، صاحب المدفع الذي أرهب السفن البندقية والتوسكانية والفرنسية"[56].

وأوضح الحوار الذي دار بين الطيف ويوسف باشا أنه ابن قبيلة المنشية: "إن أغلب سكان المنشية من أصول كورغلية... أي إنهم أهلك""[57].

وبالتالي نعرف أن الأسرة القرمانلية أصولهم أتراك، وهذا ما قالته اللالة خديجة في حوارها مع علي بك:

"خديجة: نحن تجري في عروقنا دم السلطان العثماني أبي"[58].

وهكذا من خلال حوار الشخصيات تبرز الخصائص والسمات التي تميز كل شخصية عن غيرها.

الحوار والتعبير عن الأفكار:

الحوار الجيد هو: "الذي يحمل معاني كثيرة في كلمات قليلة"[59].

ويجب على المؤلف أن يعبر عن فكرته، ويكشف عن الأحداث عن الموضوع وما وراء الموضوع، وهذا ما أجاد فيه البوصيري، إذ سرد لنا قصة الأسرة القرمانلية التي حكمت ليبيا، هذه الأسرة التي كان هدفها الوصول إلى السلطة دون مراعاة للشعب ولا للقيم الأخلاقية، ويتّضح ذلك في هذا المشهد.

"يوسف باشا: (وهو يسند ظهره) بلغني أنك تجرع خدمك السم الزعاف.

محمد بك: قد صدق من بلغك.

يوسف باشا: ثم تجلس أمام ضحيتك تستمتع بمشاهدتها، وهي تعاني آلام الاحتضار؟

محمد بك: صدقت.

يوسف باشا: ولماذا هذا الفعل الخسيس؟

محمد بك: مجرد متعة – حالة عشق لرؤية خروج الأرواح... شيء جميل أن ترى أرواح الآخرين ترفرف حولك، وهي تأذن بالرحيل إلى حيث لا تدري، أوه! إني أعشق هذا الفعل كثيرًا، وللناس يا سيدي فيما يعشقون مذاهب.

يوسف باشا: لكن هؤلاء (رجالك – خدمك... سيفك).

محمد بك: وقبل كل هذا فهم عبيدي، ومن ذا الذي يمنع سيدًا في عبده"[60].

هذا الحوار الثنائي الذي دار بين يوسف باشا وابنه محمد بك بين لنا شخصية محمد بك وقسوته وتعطشه للدماء، وأفكاره وتعاليه وعدم احترامه للروح البشرية ولمشاعر الناس وأرواحهم.

وكشفت اللغة التفاعل بين شخصين، من خلال حوار الصراع الذي كان على هيئة سؤال وجواب، جمع بين يوسف وابنه، والبعد النفسي، من خلال الموقف اللاأخلاقي في الشخصية الذي يظهر في الاستنكار والدهشة من قبل والده الذي يفتقد هذه القيم الأخلاقية، وذلك من خلال وصف الفعل بالخسيس: (ولماذا هذا الفعل الخسيس؟). وإلى التبرير الذي يخلو من القيم: (مجرد متعة... حالة عشق لرؤية خروج الأرواح).

لغة الحوار هنا ليست لغة تواصلية، بل هي أداة لبناء الشخصية، وكشف عالمها النفسي، من خلال المفارقة إلى الفعل المنافي للإنسانية في أنه متعة وعشق، والعشق قمة الولع في رؤية خروج الروح، فالموت في نظرها ليس مأساة، بل هو متعة.

واستطاع الحوار أن يقدم أفكار الشخصية وعدم مبالاتها بمشاعر الناس، بل يرى أن الفعل ليس شاذًا، بل يصفه باختلاف أذواق الناس.

والحوار بين يوسف ومحمد بك وضح أفكار محمد، إذ أشار إلى أن:

"اصطياد الصقر، فعليك أن تلم بعاداته وطباعه"[61].

وهو لكي يصل إلى الكرسي لا بد من معرفة تاريخ أبيه الذي قتل والده لكي يصل إلى العرش، وهذا ما يفعله هو، بقوله: "كلانا ضحية لمرض الطموح"[62].

وبذلك وضحت أفكار الكاتب في الإشارة إلى معاناة الشعب وظلم الحكام.

ويشير إلى أن المسرحية لا تنحصر في حدود الماضي والتاريخ، بل تعالج قضايا سياسية معاصرة، وبذلك كان التاريخ وسيلة للتغريب.

ومن أفكار الشعب ما ورد في حوار التاجر مع الشاويش، الذي يأخذ بركته، ويستنجد بالأولياء الصالحين طالبًا المساعدة والخلاص.

"يا سيدي الصيد، يا سيدي الدوكالي يا سيدي عبد السلام الأسمر حضروا وجوهكم... خذوني ببركاتكم"[63].

ومن أفكار الشعب أن المرأة إذا كانت حاملًا عند وفاة زوجها، تمر من تحت النعش، وذلك من أجل أن تعلم الناس بحملها؛ حتى لا تلوكها الألسن، وتشك في شرعية حملها.

عمورة: عندما يموت الزوج، فإن الزوجة الحامل تسير تحت نعشه؛ لتعلن عن حملها... فهل فعلت ذلك أمي؟

"زنوبا: كنت صغيرة، ولا أعرف هذه العادة"[64].

ومن الأفكار السائدة التي عبرت عن عقلية الشعب وثقافته، أن الحذاء المقلوب نذير شؤم على الشخص بأنه سوف يحدث له مكروه، وهذا ما حدث للتاجر عندما خرج من بيته.

"التاجر: اليوم يا أفندينا حين خرجت من داري رأيت بلغتي مقلوبة، عرفت أن يومي يوم شؤم"[65].

وأيضًا ضريح سيدي الصيد أعطى صورة عن عقلية الشعب، الذي يأخذ البركة من سيدي الصيد، فتمثل هذا المكان محتوى دلالياً يعبر عن طبيعة غير منظورة، تتمثل في مجموعة من موروث العادات والتقاليد الشعبية: "نظفوا الضريح جيدًا يا أبنائي، فبركات سيدي الصيد ستأتيكم اليوم بالأكل الوفير.

أحدهم: دستور يا سيدي الصيد.

الدرويش: جاءنا في هذا اليوم كل من سيدي أحمد علي باشا، وشقيقه الأصغر يوسف باشا يحلفان اليمين على الولاء لبعضهما، وإعطاء الوعد المقدس بإنهاء كل الخلافات التي بينهما أمام مرقد سيدنا الولي الصالح سيدي عبد الحفيظ محمد الصيد البيجاوي، نفعنا الله بعلمه وأمدنا ببركاته.

الجميع: (يرددون) آمين.

الدرويش: إذن على بركة الله"[66].

صور لنا هذا المكان طبيعة الناس وبساطتها في كيفية تصورهم لمفردات بيئتهم الشعبية، وعاداتهم المتمثلة في كرامات الأولياء، الموجودة في مكان شعبي، فكان فضاء الولي الصالح علامة إيقونية عن الواقع التاريخي في تلك الفترة.

الحوار والإرشادات المسرحية:

الإرشادات التي يكتبها المؤلف تساعد المخرج في عملية إخراج النص الدرامي، وقد تمده بكل المعلومات الضرورية للإخراج، وهو الذي يحدد درجة الصوت، والحركات الإيقاعية التي ترافق الشخصية.

"تظهر محتويات الوثيقة السابقة على الشاشة الكبيرة، وتسقط الإضاءة على ثلاثة مواقع، كل منها يكشف عن جانب من جوانب القلعة.

أقدم المحاورات التالية بأسلوب الاستطراد والتتابع، فذلك أجدى في رأيي بالنسبة إلى القارئ، أما بالنسبة إلى العرض فيمكن للمخرج إذا ما أراد إضفاء المزيد من حيوية المشاهد أن يقدمها بأسلوب التداخل على أساس إبراز فقرة أو فقرتين من كل جانب"[67].

وتتضح الإرشادات المسرحية من خلال الحوار، وهي كثيرة في المسرحية، ولكني أكتفي بنماذج فقط.

"يوسف باشا: (يضرب الكيس بقدمه) يبدو ثقيلًا بما فيه الكفاية (يلتفت إلى مصطفى فرجي) وأنت يا أميرال البحر أرنا كنوزك؟

سليم: نشاط القرصنة البحرية كان عظيمًا هذا العام (ويصفق)، فيدخل رجل ثالث يحمل كيسًا أيضًا ويضعه أمام الباشا"[68].

كشف الحوار عن طمع يوسف باشا وجشعه في جمع الضرائب، كما نلاحظ حجم الإرشادات المسرحية، التي جاء بها المؤلف، كي تساعد المخرج والممثلين على تجسيد انفعالات الشخصيات من خلال دخول الشخصية وخروجها (يضرب – يصفق – يدخل رجل ثالث).

واللغة هنا ليست مجرد كلمات، بل هي لغة مرتبطة بالإرشادات المسرحية، يكتمل معنى النص عبر حركة الجسد.

"يوسف باشا: (وهو يسند ظهره) بلغني أنك تجرع خدمك السم الزعاف. حالة هلع تصيب الجواري.

محمد باشا: قد صدق من بلغك.

تنزلق من إحدى الجواري صرخة حادة، فينظر إليها محمد بك بنظرة شزراً، فتكتم المسكينة صرختها بكفيها.

محمد بك: صدقت"[69].

الحوار كشف عن إرشادات مسرحية من خلال الصرخة وكتمها، فيستطيع المخرج أن يحولها إلى علامات مسرحية تساعده. كما أن الحوار كشف عن جنسية الشخصية، إذ تدخل كل شخصية بزيها الخاص، ويتضح ذلك من خلال الإرشادات المسرحية الواضحة، "ويدخل الديوان شخص بملابس روسية، يحيي الباشا، ثم يختار له موقعًا بجانب مواطني ويقف فيه"[70].

وهذه الإرشادات تظهر مع دخول كل شخصية، تعبر عن المنصب وجنسيته.

المبحث الثاني: أنواع الحوار:

أنواع الحوار:

1. البرولوج:

ويسمى الحوار المقدمة أو الاستهلال، إنه جزء قبل المسرحية، إذ يقدم المؤلف، أو ممثل، أو منظم الفرجة بعض التوضيحات التي تفيد في فهم المسرحية، إنه تقديم (استهلال) المسرحية.

وإن كان الاستهلال يختلف عن المقدمة؛ لأنه لا يشكل وحدة عضوية مع الفعل الدرامي الأساسي في المسرحية، وإن كان يتعلق بشكل أو بآخر بموضوع المسرحية وجوها العام[71].

الاستهلال:

"في البدء... نقترح أن تكون منطقة الحدث التي تتجسد عليها أحداث مسرحيتنا هذه أرض فضاء شاسعة، أو ما يمكن تسميته بـ(الركح المفتوح)، فهدفنا توسيع رقعة الفرجة، وصولًا إلى إلغاء المسافة بين المشخص والمتلقي، إذن فالمكان المطلوب هو عبارة عن مساحة واسعة، تحيط بها أعمدة مثبتة في أعلاها المصابيح الضوئية (بروجكتور)، وفي أقصى المكان توجد شاشة بيضاء مشدودة إلى أعلى بواسطة أسلاك معدنية، تظهر على الشاشة محتويات الوثيقة أعلاه بواسطة الشرائح السينمائية، وتسقط في وسط المكان دائرة من الضوء تسمح لنا برؤية قافلة كثيرة العدد، وهي خليط من الرجال

والنساء والأطفال والمواشي أيضًا. أغلب أفراد القافلة حفاة، وأشباه عراة، يجر أحدهم عربة خشبية، تحمل متاع القافلة كالقدور، والأواني والأغطية الصوفية وغيرها، فيما يجر بعضهم مواشي هزيلة على ظهورها شيء من الزاد والزواد، تتحرك القافلة بإعياء شديد وتكاسل من أثر القيظ والجفاف، وهم يترنمون:

القافلة: طرابلس الغرا! ترى لي عودة إليك... هل يدنو الذي كان قد ذهب؟"[72].

هذا الاستهلال لا يقدم حوارا تبادليا بين الشخصيات، بل يقدم توجيهات ووصفا للمشهد قبل انطلاق الحدث الدرامي، ما يهيئ المتلقّي للدخول إلى العالم المسرحي، ويمنحه إشارات تساعده على توقع طبيعة العمل الدرامي، ويمده بالصورة البصرية للمشهد قبل تجسيده، معتمدا على الوصف والإرشادات المسرحية، والتقدم الاستباقي للفضاء والشخصيات.

2. المونولوج (الحوار الداخلي):

وهو خطاب الشخصية مع نفسها، وهو "كلام منطوق من طرف شخصية بمفردها أو تعتقد أنها وحدها، أو من طرف شخصية مسموعة من طرف الآخرين، لكنها لا تخشى أن يسمعها الآخرون"[73].

وهو ليس موجهًا إلى شخصية أخرى ينتظر منها الجواب، كحوار يوسف باشا:

"يوسف باشا: (مخاطبًا الكرسي) وأخيرًا ألتقي بك يا مقعدًا في الجنة، هأنذا أصل إليك يا مقعدًا في الجنة، هأنذا ألامسك (يمسح على الكرسي) دون وجل، ودون أن ترتعش أصابعي، وإني سأعض عليك بالنواجذ، سأحارب كل الرياح، وكل الزوابع، لكي تبقى ملكًا لي (ينهض واقفًا)، والله لو علقت بك شعرة لما سمحت لأحد أن ينالها منك... وليبدأ الآن تاريخ الدم، فالتاريخ العظيم لا يكتب بغير السيف، هكذا علّمني جدّي الأعظم أحمد باشا الكبير(يلف خلف الكرسي)، وأنت ستعذرني يا أيها العرش العظيم، يا مقعدًا من الجنة... ستعذر يدي حينما تعانق الدماء، فأنت غالي الثمن، وأنا أحبك ملء جوانجي، ناضلت من أجلك كثرا ، قتلت شقيقي، وتمردت على أبي، وهمت في الصحاري والفيافي، عندما طلب الباشا رأسي، كله من أجلك... بينما أنت قابع في هذه القاعة تسخر مني، تهزأ بمحاولات التقرب إليك، أوه هذا جانب لا يعجبني منك، لماذا لا يكون لك رأي؟ لماذا لا يكون لك موقف؟ لماذا لا يكون لك الحرية في اختيار الذين يعتلون ظهرك؟ الحمار مثلًا يختار أحيانًا صاحبه، ويرفض أن يعتليه كائن من كان. الفرس الأصيل يجفل إذا ما ركبه غير مولاه... وأنت تحترف الصمت، فاتحًا حضنك كالمومس لمن سيفوز بالرهان (صمت)، أواه، يمسح حاشية الكرسي، ولكنك معذور، فأنت تثق في سحرك، تثق في جمالك... لذا فأنت كالشمس صامدة في موقعها، والأفلاك من حولها تدور كالزهرة اليانعة ترفرف من حولها الفراشات، وأنت ترسل الشذى، والعطر الفواح، وكنت أنا أصغر فراشة يجذبها سحر شذاك"[74].

فالحوار داخلي، يخاطب به الكرسي (السلطة) وما بذله في سبيل الوصول إلى السلطة (وهأنذا أصل...)، والذي في سبيله ضحى بأخيه وأبيه في مواجهة مع الذات، وفداحة سقوط القيم الأخلاقية والإنسانية في سبيله. ويُعامل الكرسي كشخصية حاضرة ومؤثرة، ويخاطبه ويتغزل به، ويثق في سحره، وجماله، فهو كالأزهار اليانعة، وكالمعشوقة كالشمس التي تدور حولها الأفلاك، ما يبرر له ارتكاب الجرائم.

واستخدم الاستفهام الإنكاري، رغبة منه في إيجاد مبرر من الكرسي نفسه، والباشا في استحضار ذهني متوتر في استدعاء التاريخ، من خلال أخيه وأبيه، فكان الكرسي هو المحرك الرئيس للحدث، والسبب في السقوط الأخلاقي للشخصية.

وهناك حوار داخلي آخر في المسرحية، وهو حوار يوسف باشا لحظة سقوطه:

"يوسف باشا: (يخاطب الكرسي) ها أنا أودعك يا رفيق الشباب والكهولة... هذه ليلتي الأخيرة، ثم الفراق الأبدي. إنها ليلة التنازل عن العرش، ياه أصدقك القول: إنها ليلة ذات طعم مر، كنت أتمنى أن أُحمل إلى قبري، وفي يدي شيء منك.

يوسف باشا: لكن عزائي فيك أني بدأت أمقتك... نعم ليس كثيرًا... إلا أني قد بدأت.

علي بك يدخل القاعة، ولكنه ما لبث أن أخذ خطوة إلى الوراء، إذ وجد والده على ذلك النحو... فيقف عند عتبة الباب مراقبًا الموقف.

يوسف باشا: (يلف حول الكرسي) عندما اقتربت منك كنت أظنك مقعدًا في الجنة... كنت ناعم الملمس كما الحرير، حتى إني نمت بين أحضانك كالعاشق متيم، غير عابئ بالزمن... بالناس... بالبلاد وهي تغرق. أما الآن قد تبين لي أنك مقعد في الجحيم... مقعد من نار.

يوسف باشا: (مواصلًا) حرقت سنوات عمري دون أن أدري سرقت مني الزمن (يركل الكرسي بقدمه)، لماذا سرقت زمني .. عمري، عقلي، ما هي الجاذبية التي شدتني إليك، حتى أمسيت أخاف عليك أكثر من خوفي على أبنائي، على ناسي على وطني؟

يوسف باشا: (يجلس على الكرسي، ويحك ظهره على مسنده) حتى هذه اللحظات التي أمقتك فيها، فإن في أعماقي بقايا من حب عنيف، ما زال يشدني إليك.. على أنّي مرغم على تركك لغيري، وأني أمقت هذا الذي سوف يأخذك من بعدي، حتى ولو كان من صلبي. أريد – وأنا على مضض – أن أهديك إلى ابني علي، ولكنهم يطالبونني بالتنازل إلى حفيدي... هي الحرب إذن بين ابني وحفيدي... ومن أجل ماذا؟ من أجلك أنت"[75].

هذا المونولوج الدرامي يتناول لحظات سقوط يوسف باشا الذي يناجي السلطة المفقودة، ويصور الصراع الداخلي للشخصية، فتنهار نفسية يوسف أمام شعوره بالخوف من فقدان السلطة، فيخاطب الكرسي (العرش) وكأنه يخاطب رفيق دربه (أصدقك القول إنه ذات طعم مر).

واستخدم الكاتب علامات الترقيم (..) ليعكس التلعثم والارتباك النفسي، الذي تمر به الشخصية في لحظات فقدانها العرش، الذي ضحت في سبيله بأغلى ما تملك.

ويصور المشهد الصراع الدرامي بين القوة والسيطرة، وبين الضعف والسقوط، فيخاطب الكرسي ويلقي اللوم والوداع: (ها أنا أودعك يا رفيق الشباب والكهولة).

وهناك حوار داخلي آخر: "يحاكمونني... ولم؟ وقد غفر لي السلطان العثماني، وأذن لي بالبقاء في هذه البلاد... بل وأجرى لي راتبًا شهريًا... والآن يحاكمونني (بصوت مرتفع) لم؟... نعم... لم؟"[76]. الاستفهام الإنكاري للتعجب من الذي يحاكمه، فكشف الحوار عن حالة القهر والاضطراب النفسي الذي يشعر به، فبعد أن كان صاحب نفوذ وسلطة، يجد نفسه مقيدًا بمحاكمة شعبية فيشعر بالخيانة، وخاصة بعد أن عفا عنه السلطان العثماني، وأعطاه راتبًا شهريًا.

والمونولوج – باعتباره حوارًا داخليًا – لا يقوم بوظيفة التواصل، كما هو شأن الحوار، إذ لا يهدف للحصول على جواب، ويحاول أحيانًا "أن يتنكر في صورة حوار ليكتسب وظيفة التواصل هاته، وهكذا تكسر الشخصية وحدتها عن طريق مخاطبة شيء أو شخص غائب"[77].

وهذا ما لاحظناه في حوار يوسف للكرسي الذي وجه له عدة أسئلة، ولم ينتظر الإجابة منه، ولا تبادل الكلام معه.

3. الإيبيلوج:

أو ما يطلق عليه (حوار الخاتمة)، وهو "خطاب إجمالي في نهاية المسرحية من أجل الخروج باستنتاجات من الحكاية، ولتقديم الشكر للجمهور، وتشجيعه على استخلاص الدروس والعبر الأخلاقية والسياسية من العرض، ولربح تعاطفه ورضاه"[78]. كما ورد في الحوار التالي:

"عبد العظيم: وهكذا يا رجال جر يوسف باشا على البلاد الدمار والخراب والتزم الصمت الكافر.

حمزة: وهكذا أفسد كل شيء، ثم اندس كما الجرذان في وكره بمنطقة المنشية.

الحاجة خناتة: (تتمتم) حقًا... هو الذي أفسد كل شيء (تنهض بتثاقل) إيه، اسمحوا لي يا أبنائي أن أذهب لأقضي أمرًا.

الشاب الرابع: ها قد سمعت كل الوقائع يا شيخ عبد الكريم، فبماذا تحكم؟

مراجع: قل لهم يا باشا... احك.

عبد الكريم: (يلتفت إلى الباشا) قل كلمة في حق نفسك يا باشا؟

الطبال: تاريخك حافل بالأمجاد فذكرهم.

ص العربة: يا لهذا التاريخ.

حمزة: تاريخ بلون غراب أسحم.

يوسف باشا: إن كنتم ترون سواد تاريخي، فذلك يالهذا التاريخ .

عبد الكريم: إذن... ذنب من في رأيك؟

يوسف باشا: إنه ذنب الظروف من حولي، وقد قال أحدكم كلامًا يشبه هذا.

عبد الكريم: (يلتفت للناس) يمكن للناس أن تغفر كل الأخطاء إلا خطيئة واحدة يا باشا، ألا وهي سفك دم الإنسان.

أصوات: صدقت.

عبد الكريم: ونشهد أنك قد غاليت، وتماديت في هذا الشأن.

أصوات: العدل يقضي بقتله (تنفجر الأصوات والتعليقات)

الحاجة خناتة: الموت أفنى ما مضى، والموت يفني ما بقي.

يا من أساء فيما مضى كن محسنًا فيما بقي،

الله يجمع في الثرى بين السعادة والشقاء.

القافلة: أمان ربي... أمان"[79].

هذا الحوار يأتي في بعد ذروة الأحداث وتداعي الصراع الرئيس، وهو محاكمة يوسف باشا وإدانته، ليعطي للمسرحية إغلاقًا جماليًا، يختزل فيه كل أحداث المسرحية قبل إسدال الستار (إظلام). وصوت الحاجة خناتة، مثل صوت الحكمة والترفع عن الانتقام؛ ليحدث التطهير الوجداني لدى الجمهور، ولا سيما أنها شخصية تعرضت للأذى النفسي بفقدها ابنها الوحيد بعد إذلاله من قبل يوسف. فننتقل من حوار الشخصيات إلى حكمة النص.

وحكمة خناتة (فما مات أمس قد طواه الموت، وما بقي اليوم هو الدوام)، فتصنع صراع السلطة في مواجهة حقيقة، (الموت يفنى ما بقي).

وتظهر القافلة كرمز لاستمرار الحياة، وظهور حكام يليهم حكام آخرون،

كلمة (إظلام)، هي: التداعي الأخير الذي يرسخ في ذهن المشاهد وظيفة حوار الخاتمة.

4. **الحوار الخارجي (الديالوج):**

وهو تبادل كلامي بين شخصيتين أو أكثر، ولا يقوم أي نص مسرحي بدونه، وهو أكثر الأنواع، ومن أمثلته:

"أبو راوي: أدام الله سيدنا الباشا.

الهمشري: وهو يقبل يد الباشا، أدام الله مولانا.

يوسف باشا: هل سمعت يا مواطن عن كلب خان سيده؟

الهمشري: (يرتعش خوفًا) لا..لا لم أسمع.

يوسف باشا: هذا يعني أن الكلاب تتمتع بصفات لا يصل إليها الناس، أليس كذلك؟

الهمشري: (هازا رأسه بالموافقة، فعلاً)

يوسف باشا: وأظنها أفضل منك أيضًا"[80].

كان هذا الحوار أداة في بناء الحدث، فهو واحد من الأسباب التي دفعت باقي الشخصيات إلى المطالبة بمحاكمة يوسف. كما كشف الحوار عن سلوك شخصية يوسف باشا ونظرته إلى الناس، من خلال تفضيل الكلاب على البشر، بل بالغ في إذلاله بإلباسه ثوب نساء، وطلب منه الرقص أمام أمه وأبيه "كنك ذكيره صفقي، كنك انتيه أرقصي.

أبو راوي : (يشتنج) كفى أرجوكم أرحموا شيبتنا .. أرحموا عجزنا.

الحارس : (يضرب بالسوط) زعردي لا بد أنك تجيدين هذه العادة يا جميلتي"[81].

ونموذج آخر على الحوار الخارجي:

"الطبال: حرب الجوازي ما هي إلا واحدة من الحروب الكثيرة الدائرة بين القبائل.

الشاب الرابع: أي قبائل يا رجل؟ وقد وقعت المذبحة في قصر الحاكم.

الطبال: لم يكن في قصر الحاكم سوى خمسة وأربعين شيخا من الذين دفعهم الطمع إلى حتفهم .. أما بقية الضحايا قد قُتلوا؛ بسبب الثأر بين القبائل.

الشاب الرابع: أنت – إذن – تحمل الأهالي مسؤولية هذه المذبحة؟"[82].

يقوم هذا الحوار على خلفية تاريخية تظهر في حديث الشخصيات عن الدمار والقتل والجرائم التي ارتكبت بسبب يوسف باشا، ويؤكد ما جاء في الوثيقة التاريخية من تسجيل الوقائع التي تتصل بالقتلى، ما يكشف عن علاقة قوية بين الخطاب الحواري في المسرحية والخطاب التاريخي التوثيقي، فيتحول التاريخ إلى ذاكرة حية، تتناقلها الشخصيات عبر الحوار الذي دفع الحدث، وكشف عن خلفياته من خلال استدعاء التاريخ، ودمجه في المسرح.

نتائج البحث:

تتجلى في هذه الدراسة أهمية الحوار الدرامي، كونه المحرك الرئيس للبناء الدرامي، إذ يتجاوز كونه مجرد أداة للتواصل اللفظي، ليغدو فضاءً دلاليًا متعدد الأبعاد، فيكشف عن أبعاد الشخصيات الاجتماعية والاقتصادية والنفسية، إذ يحدد السياق النصي الفضاء الحيوي للحدث، فيمنح القارئ خلفية عن الأحداث التاريخية، وإتاحة الفرصة لإبداء رأيه في تلك الفترة، من دون سقوط الكاتب في فخ السرد المباشر.

كما يحتوي على إرشادات تساعد المخرج في تمثيل المواقف، وعلى معرفة الحالة النفسية للشخصية، فيذلل الكثير من الصعوبات التي تواجه المخرج، فنجح البوصيري في تحويل الإرشادات المسرحية إلى حوار حركي ينبض بالحياة وقابل للتجسيد العضوي على الخشبة، فيكشف عن آلية مسرحية في أداء الكلام.

وأظهر الحوار بدقة متناهية العمر الزمني والطبقة الاجتماعية للشخصيات، فالزي التاريخي للفترة القرمانلية في ثلاثية (يوسف باشا) ليس مجرد غطاء بصري، بل رمز إيحائي (أيقونة) يجسد طبيعة العصر، وشواهد السلطة، والمفارقة الطبقية بين الحاكم ورعاياه.

وارتقى البوصيري بالحوار من نطاق السرد التاريخي الإخباري إلى أفق الصراع الدرامي، ليغدو الحوار هو الصانع للحدث والكاشف عن خفايا الصراعات على السلطة.

فالحوار ليس حوارًا تواصليًا محضًا، وإنما له دور وظيفي متعدد الأبعاد، يجمع بين تحريك الأحداث، والكشف عن الشخصيات، واستحضار التاريخ، الذي يمثل تراث الشعب الليبي.

الهوامش الختامية:

1. ابن منظور، لسان العرب، إعداد: يوسف خياط ونديم مرعشلي، دار صادر، ج1، ص750.
2. جار الله محمود عمر الزمخشري، أساس البلاغة، دار المعرفة، بيروت، ص98.
3. يونس الوليدي، النص الدرامي وصيغ قراءته، ط1، 2006، ص47.
4. على زيد منهل، بناء الحوار الدرامي، جامعة ديالي، قسم الفنون السيمائية والتلفزيونية، ص5.
5. البوصيري عبد الله، ثلاثية يوسف باشا، ط1، 2022، ص152.
6. المصدر نفسه، ص153.
7. ينظر: أمين صالح بوالشعور محمد، الحوار الدرامي بين السردية والشعرية في المسرح، المجلس الأعلى للغة العربية، مج22، ع4، مسجل تحت رقم MD 1125288، ص455.
8. شفيق مجلي، مشكلة الحوار المسرحي، ع5، القاهرة، 1964، ص48.
9. عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، مؤسسة عبد الكريم عبد الله، تونس، 1987، ص28.
10. البوصيري عبد الله، ثلاثية يوسف باشا، ص105.
11. المصدر نفسه، ص108.
12. المصدر نفسه، ص108.
13. شفيق مجلي، مشكلة الحوار المسرحي، ص48.
14. البوصيري عبد الله، ثلاثية يوسف باشا، ص135.
15. عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، ص50.
16. البوصيري عبد الله، ثلاثية يوسف باشا، ص20.
17. المصدر نفسه، ص22.
18. المصدر نفسه، ص34.
19. شارل فيرو، الحوليات الليبية منذ الفتح العربي حتى الغزو الإيطالي، ص34.
20. البوصيري عبد الله، ثلاثية يوسف باشا، ص49.
21. شارل فيرو، الحوليات الليبية منذ الفتح العربي حتى الغزو الإيطالي، ص337.
22. البوصيري عبد الله، ثلاثية يوسف باشا، ص61.
23. المصدر نفسه، ص43.
24. المصدر نفسه، ص 43.
25. المصدر نفسه، ص51.
26. المصدر نفسه، ص51.
27. المصدر نفسه، ص73.
28. المصدر نفسه، ص82.
29. المصدر نفسه، ص 157.
30. المصدر نفسه، ص 173.
31. المصدر نفسه، ص 174.
32. المصدر نفسه، ص 192- 193.

33. المصدر نفسه، ص 183.
34. شارل فيرو، الحوليات الليبية منذ الفتح العربي حتى الغزو الإيطالي، ص346.
35. البوصيري عبد الله، ثلاثية يوسف باشا، ص201.
36. المصدر نفسه، ص 217.
37. المصدر نفسه، ص 178.
38. المصدر نفسه، ص 70.
39. المصدر نفسه، ص71.
40. المصدر نفسه، ص118.
41. المصدر نفسه، ص 41.
42. المصدر نفسه، ص 42.
43. المصدر نفسه، ص91.
44. المصدر نفسه، ص 55.
45. المصدر نفسه، ص 113.
46. المصدر نفسه، ص 119.
47. المصدر نفسه، ص 126.
48. المصدر نفسه، ص 62.
49. شارل فيرو، الحوليات الليبية منذ الفتح العربي حتى الغزو الإيطالي، ص 337.
50. البوصيري عبد الله، ثلاثية يوسف باشا، ص 173.
51. المصدر نفسه، ص 41.
52. المصدر نفسه، ص 113.
53. المصدر نفسه، ص 113.
54. المصدر نفسه، ص 85.
55. المصدر نفسه، ص 48.
56. المصدر نفسه، ص 186– 187.
57. المصدر نفسه، ص206.
58. المصدر نفسه، ص 211.
59. روجرم. بسفليد الآين، فن الكاتب المسرحي للمسرح والإذاعة والتلفزيون والسينما، تر دريني خشبة، مكتبة مصر – القاهرة، ص 218.
60. البوصيري عبد الله، ثلاثية يوسف باشا، ص 149– 150.
61. المصدر نفسه، ص 151.
62. المصدر نفسه، ص 151.
63. المصدر نفسه، ص 193.
64. المصدر نفسه، ص119.
65. المصدر نفسه، ص 190.

66. المصدر نفسه، ص 29– 32.
67. المصدر نفسه، ص 41.
68. المصدر نفسه، ص 142.
69. المصدر نفسه، ص 149.
70. المصدر نفسه، ص 105.
71. عطاء الدين الأزمي، قراءة في مسرحية طوق الحمامة، مؤسسة إديسوفت، الدار البيضاء، ط1، 2004م، ص 42.
72. البوصيري عبد الله، ثلاثية يوسف باشا، ص 13.
73. يونس الوليدي، التحليل الدراما تورجي للنص المسرحي، شهرزاد لتوفيق الحكيم أنموذجا، مجلة المدرس للعلوم والتربية، فاس، ع2، دجنبر، 1998م، ص 68.
74. البوصيري عبد الله، ثلاثية يوسف باشا، ص 77– 78.
75. المصدر نفسه، ص 201– 202.
76. المصدر نفسه، ص218.
77. يونس الوليدي، التحليل الدراما تورجي للنص المسرحي، ص 69.
78. المرجع نفسه، ص 68.
79. البوصيري عبد الله، ثلاثية يوسف باشا، ص 217– 226.
80. المصدر نفسه، ص 90.
81. المصدر نفسه، ص 96– 97.
82. المصدر نفسه، ص 175.