جامعة الأقصى
عمادة الدراسات العليا
كلية الآداب والعلوم الإنسانية
قسم اللغة العربية

صورة المرأة في النص المسرحي الشعري الفلسطيني

دراسة بنائية في نصوص معين بسيسو المسرحية

"The Image of Women in the Palestinian Theatrical Texts"

Constructive Study in the Theatrical Texts of the Playwright Mu'in Bseiso

إعداد الطالب :

ماهر محمود داود

إشراف

الأستاذ الدكتور/ محمد إسماعيل حسونة

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير
من قسم اللغة العربية بكلية الآداب والعلوم الإنسانية في جامعة الأقصى

٢٠١٧م –١٤٣٨هـ

نتيجة الحكم على أطروحة ماجستير

بناءً على موافقة عمادة الدراسات العليا والبحث العلمي تمَّ تشكيل لجنة الحكم على أطروحة الطالب/ة: **ماهر محمود حسين داوود** لنيل درجة الماجستير في **كلية الآداب والعلوم الإنسانية قسم اللغة العربية- تخصص أدب ونقد** وموضوعها(**صورة المرأة في النص المسرحي الشعري الفلسطيني "دراسة بنائية في نصوص معين بسيسو المسرحية)** وبعد المناقشة العلنية التي تمّت يوم الأربعاء 29 رجب 1438هـ الموافق: 2017/04/26 م الساعة الثانية عشرة صباحاً في قاعة المؤتمرات- خانيونس, اجتمعت لجنة الحكم على الأطروحة والمكونة من:

د. محمد إسماعيل حسونة **(رئيساً ومشرفاً)** .....

أ.د. أحمد جبر شعت **(مناقشاً داخلياً)** .....

د. عاطف عبدالله أبو حماده **(مناقشاً خارجياً)** .....

وبعد المداولة أوصت اللجنة بمنح الطالب/ة درجة الماجستير في كلية الآداب اللغة العربية – تخصص أدب ونقد, إذ تمنحه/ها هذه الدرجة فإنها توصيه/ها بتقوى الله ولزوم طاعته وأنْ يسخر هذا العمل في خدمة الدين والوطن.

والله ولي التوفيق

عميد الدراسات العليا والبحث العلمي

أ.د. عبد الرحيم عبد الله عاشور

إقـــــرار

أنا الموقع أدناه مقدم الرسالة التي تحمل العنوان:

صورة المرأة في النص المسرحي الشعري الفلسطيني

دراسة بنائية في نصوص معين بسيسو المسرحية

"The Image of Women in the Palestinian Theatrical Texts"

Constructive Study in the Theatrical Texts of the Playwright Mu'in Bseiso

أقر بأن ما اشتملت عليه هذه الرسالة إنما هي نتاج جهدي الخاص، باستثناء ما تمت الإشارة إليه حيثما ورد، وإن هذه الرسالة ككل، أو أي جزء منها لم يقدم من قبل لنيل درجة أو لقب علمي أو بحث لدى أية مؤسسة تعليمية أو بحثية أخرى.

وأنـــي أتحمـــل المســـئولية القانونيـــة الأكاديميـــة كاملـــة حـــال ثبـــوت ما يخالف ذلك.

اســـم الطـــالب: ماهر محمود حسين داود

التوقيـــــــــع: ماهر داود

التـــــــــاريخ: 11-6-2017م

إهداء

- إلى من نذرت عمرها في أداء رسالة

نسجتها من أوراق الصبر

وطرزتها في ظلام الدهر

على سراج الأمل

بلا فتور أو كلل

رسالة تعلم العطاء كيف يكون عطاء

وتعلم الوفاء كيف يكون وفاء

إليك أمي أهدي هذه الرسالة .

- إلى من كلل العرق جبينه ... وشققت الأيام يديه

إلى من علمني أن الأعمال الكبيرة لا تنجز إلا بالصبر والعزيمة والإصرار

إلى والدي أطال الله في عمره .

- بكل الحب ... إلى رفيقة دربي

وشريكتي في الحياة

إلى من سارت معي نحو الحلم ... خطوة بخطوة

بذرناه سوياً ... وحصدناه سوياً

وسنبقى سوياً .

- إلى من أهدوني زهرة الحياة

- إلى من علّموني علم الحياة، إلى من أظهروا لي ما هو أجمل من الحياة، إخوتي .

- لكل من قدم للمسرح عرضاً أو نقداً أو نصاً

إليهم جميعاً أهدي هذا الجهد المتواضع

شكر وتقدير

يقول النبي محمد ﷺ "من لا يشكر الناسَ لا يشكر اللهَ عزَّ وجلَّ" (رواه الإمام أحمد في مسنده)

أتقدم بالشكر والعرفان لجامعة الأقصى ممثَّلة في كلية الآداب وعمادة الدراسات العليا على إتاحة الفرصة للالتحاق ببرنامج الماجستير .

وأخصُّ بالشكر الجزيل والعرفان لصاحب الخُلق الرفيع والعلم الوافر أستاذي ومعلمي الأستاذ الدكتور : محمد إسماعيل حسونة المشرف على هذه الرسالة، وعلى ما قدَّمه لي من نصح وتوجيه، سائلاً المولى أن يبارك في عمره وعلمه .

كما أسجّل شكري وتقديري لعضوي لجنة المناقشة الكريمين الأستاذ الدكتور : أحمد جبر شعت، والأستاذ الدكتور : عاطف عبد الله أبو حمادة، على تفضّلهما بقبول مناقشة الرسالة، وإثرائها بآرائهما السديدة، وتوجيهاتهم الرشيدة .

كما لا يفوتني أن أتقدم بالشكر لأساتذتي بقسم اللغة العربية في جامعة الأقصى، و أتقدم بجزيل الشكر والعرفان لحاملة الجمرة الرفيقة : " صهباء البربري "، زوجة الشاعر " معين بسيسو "، والدكتورة " زينب الطحان" على ما قدموه لي من مساعدة بتوفير أغلب المصادر التي تخدم رسالتي، ولجميع رفاقي و أصدقائي كل الشكر .

وختاماً أتقدم بجزيل الشكر لكل من ساهم في انجاز هذا العمل ...

دمتم جميعاً خير عون

والله ولي التوفيق

الملخص

هذه الدراسة الموسومة بصورة المرأة في النص المسرحي الشعري الفلسطيني، معين بسيسو أنموذجاً، حيث قامت بدراسة دور المرأة، وتعدد صورها، وعالجت القضايا المطروحة لوجود المرأة داخل المسرحيات الشعرية الخمس " مأساة جيفارا، ثورة الزنج، شمشون ودليلة، الصخرة، العصافير تبني أعشاشها بين الأصابع" .

وقد برز ذلك من خلال استخدام الكاتب للعديد من الشخصيات والأحداث الدرامية التي تظافرت لإظهار أهم القضايا الاجتماعية والسياسية والنفسية لشخصية المرأة، وهذا ما تناولناه بالتحليل والعرض من خلال إبراز دلالة توظيف المرأة نصياً .

وشملت الدراسة مقدمة، وتمهيداً، وثلاثة فصول، وخاتمة وتوصيات، وفق الآتي :

التمهيد :

قدم البحث تعريفاً نظرياً بعناصر النص الدرامي المسرحي، وقام بإظهار الفرق بين النص المسرحي والنص الدرامي المسرحي، بالإضافة إلى نبذة عن حياة الكاتب وملخص لمسرحياته الخمسة وهي محور الدراسة، وفي خاتمة التمهيد قُدِمت معطيات نظرية عن المنهج البنائي .

الفصل الأول :

جاء بعنوان " بنية الشخصية النسائية" وقد جاء في مبحثين، المبحث الأول الوظائف السردية للشخصية والذي تناول أبعاد شخصية المرأة (البعد الخارجي – النفسي – الاجتماعي – الفكري)، وأنواع الشخصيات ونموها وتطورها ومصداقيتها وعناصر التشخيص، أما المبحث الثاني فقد أظهر صورة المرأة التي تجلت عند الكاتب في نصوصه المسرحية على النحو الآتي : " المرأة المناضلة – المرأة الرمز – المرأة الواعية – المرأة الصهيونية " .

الفصل الثاني :

تناول موضوع " المرأة والتشكيل البنائي للمكان والزمان "، حيث سلط البحث على دلالة حركة المرأة في المكان وتأثيرها على تشكيل صورتها الدلالية وفق الثنائية البنائية الضدية الداخل

والخارج، وقام بدراسة تقنيات تشكيل الزمن النصي في علاقته بإبراز صورة المرأة، ولا سيما الزمن النفسي، وما يجول في نفسيتها وعلاقتها بالمحيط الاجتماعي الذكوري .

الفصل الثالث :

وقد جاء بعنوان " بنية اللغة النصية "، والذي تناول دلالات الحوار الخارجي والداخلي على شخصية المرأة الفلسطينية، وأظهر طبيعة الحياة التي تحياها المرأة تحت وطأة الاحتلال وقام بإبراز دور المرأة في القضايا الوطنية، وعبر عن انفعالاتها وأبعادها الفكرية والنفسية .

وقد سُبِقت الدراسة بمقدمة عرضت دوافع الدراسة وأهميتها، والمنهج الذي اتبعته، وختمت الدراسة بخاتمة تضم النتائج والتوصيات التي توصل لها البحث من خلال الدراسة، ثم المصادر والمراجع التي اعتمدت عليها الدراسة .

Abstract

This study which is tagged image of women in the Palestinian theatrical dramatic text, in the dramatic texts of the playwright Mu'in Bseiso . It studied the role of women and their multi forms. it dealt with the issues of the women presence within the dramatic texts of five plays "Tragedy of Guevara, Zinj revolution, Samson and Delilah, Rock, Birds build their nests between the fingers "

The writer employs many characters and dramatic events that worked together to show the most important social, political and psychological issues of women's character, and that's what we've had through analysis by highlighting the concept of using women in texts.

The study included an introduction, preface, three chapters, conclusion and recommendations, according to the following:

Preface:

The Research presented a theoretical definition of the dramatic theatrical text elements and showed the differences between theatrical text and the dramatic theatrical text , in addition to the writer biography and a summary of his five plays, which serves the study. At the end of preface , some theoretical data has been provided for constructivist approach.

Chapter 1 :

It was Titled "structure of constructive personal," which presented in two sections. the first section concludes the narrative functions of the character, which dealt with the woman's personality dimensions (external dimension - psycho - social - intellectual), the types of characters: their growth ,development, credibility and elements of diagnosis. while the second section shows the image of women that illustrated in the writer's

play texts as follows: " struggling women – symbol women - conscious women – Zionist women ".

Chapter II:

It discussed he theme of "Women and the structural formation of space and time". the research highlighted the signify of women's movement in space and its impact on the formation of its image according double constructive and contradictive inside and outside. it also, studied the formation of the text time techniques in relation to highlight the image of women, particularly the psychological time, and what comes in their psyche and its relationship with male social environment .

Chapter III :

It was Entitled " structure of textual language ," which dealt with the implications of the external and internal dialogue on Palestinian women character which showed the nature of life that women live under occupation . It also highlighted the role of women in national issues and expressed her emotions and their intellectual psychological dimensions.

The study was preceded by an introduction presented the Purpose, importance of the study and the approach followed. The study concludes with a summary of the findings and recommendations reached by the research through the study, then the sources and references that were adopted by the study.

المقدمة

يمثل المسرح أداة مهمة في تشكيل الوعي الثقافي والمعرفي، حيث أسهم في تحريك عجلة تطوير المجتمعات، فهو ليس وسيلة ترفيهية فقط، وإنما يتخطى ذلك الدور إلى اكتشاف نواحِ الجمال في النفس البشرية، حيث إنه يعتمد على قدرة الإنسان على الاستكشاف والتعجب والتأمل في جميع نواحي حياته؛ لأنه يخاطب العقل والوجدان معاً .

إن الفن المسرحي هو الفن الذي تلتقي عنده جميع الفنون، ومهما تعددت الفنون بكافة أشكالها وأنواعها يبقى المسرح هو الوحيد القادر على كشف مكنونات الإنسان الفكرية والنفسية والاجتماعية وغيرها .

وجود المرأة في المسرح العربي بالعموم والفلسطيني بالخصوص يكاد يكون ضئيلاً، فقد قدمت المرأة صوراً متداخلة في النص المسرحي و من حيث إنها كاتبة، لكنها كانت تسير في ظروف ضيقة، ويعود السبب إلى نظرة المجتمع غير الراغبة عن وجود المرأة في هذا المجال، وإن وجدت تكون في أدوار هامشية غير واضحة

فنرى في المسرحية امرأة واحدة مقابل ثلاثة رجال فمثل هذا الأمر نجد فيه قصوراً لتحفيز وجود المرأة في مجال المسرح، وعند التعرض لملامح شخصية المرأة داخل النص الدرامي المسرحي الفلسطيني نرى غياباً لدورها الفاعل، وتغييب لدورها الأساسي كونها عنصراً فاعلاً داخل المجتمع وتتجلى تلك الفاعلية في ترجمتها لنصوص مسرحية، وكيفية النظر لها داخل النص الدرامي المسرحي الذي مازال يقدم المرأة على إنها مسحوقة ومظلومة .

وهذا الأمر يؤدي إلى عجز عن رؤية مشاركتها الفاعلة في الحياة الاجتماعية والسياسية التي اتسعت في العصر الحديث، وعلى الرغم من تحفيز واهتمام المؤسسات في الآونة الأخيرة لدمج المرأة كعنصر فاعل في الانتاج المسرحي إلا أن العوائق لا تزال حاضرة، ومازال وجود المرأة خجولاً في الوسط المسرحي.

إن البحث في هذا الموضوع بحث شيق رغم قلة المصادر والمراجع التي تناولت هذا الموضوع إلا في بعض الدراسات والإشارات التي وردت في ثنايا الدراسات، أما عن أهم الدراسات التي ساعدتني في إتمام البحث، هي الرمز في مسرح معين بسيسو الشعري ، د. نجوى السيد عطا الله– مكتبة مصر – القاهرة، ٢٠١٣م، و المسرح في الوطن العربي، د. علي الراعي، ط٢، الكويت، عالم المعرفة كتب عن المسرح في فلسطين ، والشخصية النسائية في مسرح توفيق الحكيم قراءة نقدية وتحليلية لأحمد صقر .

ومما شجعني لاختيار موضوع الدراسة الموسوم ب " صورة المرأة في النص الدرامي المسرحي الشعري الفلسطيني " : قلة الدراسات التي تناولت النصوص الدرامية المسرحية المتعلقة بموضوع المرأة، والرغبة في الكشف عن صور المرأة في النص الدرامي المسرحي الفلسطيني وكيفية تشكيلها فنياً، والطموح في تزويد المكتبة العربية بدراسة تتناول واقع المرأة وقضاياها في النص الدرامي المسرحي الفلسطيني، وبغرض الكشف عن مكنونات المرأة وأهم القضايا التي تُطرح في النص الدرامي المسرحي .

وكانت حدود الدراسة محصورة في خمسة نصوص درامية مسرحية للشاعر " معين بسيسو"، هي مأساة جيفارا، ثورة الزنج، شمشون ودليلة، الصخرة، العصافير تبني أعشاشها بين الأصابع، حيث تم اختيار النصوص المسرحية بعناية؛ حيث إن البحث راعى تواجد المرأة بشكل ثري يخدم الدراسة، فضلاً عن أن النماذج السابقة كانت من أكثر النصوص الدرامية المسرحية الفلسطينية التي أعطت أدواراً مختلفة للمرأة، ورسمت صورها بطرق عدة، ولذا تنهض الدراسة لتتبع ودراسة التشكيل الفني الذي طرحه الشاعر " معين بسيسو" لصور المرأة نصياً ودلالة توظيفها .

وتتمثل مشكلة الدراسة في الوقوف على دور المرأة وطرح أهم قضاياها في النص المسرحي الفلسطيني، وتظهر من خلال التساؤلات التي يطرحها البحث حول دلالة توظيف المرأة نصياً في البناء الدرامي للنص الدرامي المسرحي الفلسطيني ؟ وعن أهم القضايا الاجتماعية والسياسية والنفسية المقدمة للمرأة في النص الدرامي المسرحي الفلسطيني؟ وعن رؤية الكاتب لصورة المرأة في النص الدرامي المسرحي الفلسطيني ؟ .

و من خلال ما سبق، يعتبر النص المسرحي أحد أبرز الأجناس الأدبية، حيث إنه أكثر الأجناس قدرة على كشف المكنونات الشخصية والأبعاد الفكرية للمرأة، وقد اتخذ هذا البحث المنهج البنائي أساساً له، ليسهم في إضاءة جنبات النص الأدبي، ودراسة أجزاء النص الأدبي وعلاقاته المتشابكة .

وتتألف الدراسة من تمهيد، يليه ثلاثة فصول، وخاتمة ، أما التمهيد فجاء على النحو التالي: التعريف النظري بعناصر النص المسرحي الدرامي، ونبذة مختصرة عن حياة الكاتب " معين بسيسو" وأعماله المسرحية، ومعطيات نظرية عن المنهج البنيوي .

أما الفصل الأول فقد تناول بنية الشخصية النسائية، وقد تم تقسيمه إلى مبحثين، وهما : " الوظائف السردية للشخصية "، و " صورة المرأة " .

أما الفصل الثاني فقد تناول موضوع المرأة والتشكيل البنائي للمكان والزمان، حيث تم فيه تناول، " بنية المكان النصي"، و" بنية الزمان النصي" .

أما الفصل الثالث فقد أفرد البحث له عنوان بنية اللغة النصية، وتم الحديث فيه عن " الحوار الخارجي"، و" الحوار الداخلي " .

أما الخاتمة فقد اشتملت على أهم ما توصلت إليه الدراسة من نتائج وتوصيات .

مدخل تمهيدي

أولا: التعريف النظري بالفن المسرحي

ثانيا: التعريف بالمؤلف والمسرحيات

ثالثا: معطيات نظرية عن المنهج البنيوي

الفن المسرحي :

الأدب نتاج تجارب إنسانية، فهو أكثر من يستطيع التعبير عن مكنونات المجتمع النفسية والاجتماعية، وعن مشاعر وتجارب وأفكار أي أمة.

حيثُ إن الحالة التي يعيشها الأديب في الوسط المجتمعي لها أثر واضح على نتاجه الأدبي، فالأدباء يعيشون في مجتمع له ظروف وأحكام يستلهمون من خلال فنونه أفكارا وقيما، تفرض عليهم توجيه رسائل تهدف إلى تهذيب الخلق والأفكار.

وفن المسرح فن أدبي رفيع المستوى، ويعتبر مصدرا من المصادر الهامة التي يستند إليها أي كاتب للخروج بمادة أدبية تصور النواحي النفسية والفكرية والاجتماعية للمجتمع ولأفراده.

تعريف المسرح :

تعددت التعريفات التي تناولت مفهوم المسرح، ومنها ما ورد في كتاب حيرة النص المسرحي

"المسرح لون من ألوان النشاط الفكري البشري المخصوص بالتعبير عن مشاعر الإنسان ودوافعه وعلاقاته وتاريخه وقيمه ونوازعه وإرادات أفراده بوصفهم ذوات خاصة أو لكل منها خصوصيتها المتفاعلة فكرا ومشاعر وقيما مع غيرها في حيز زماني ومكاني، وفي حالة من التغيير والنمو تعبيرا حاضرا في الرسالة والتلقي في الارسال والاستقبال عن طريق نص مترجم أو مقتبس أو مؤلف ومجسدا تجسيدا مترجما بالصورة الصوتية وبالصورة الحركية البشرية"[١] .

وعليه، "إن المسرح هو الفن القائم على المشاهدة والرؤية ولا أدل على ذلك من أصل كلمة مسرح في حد ذاتها، فكلمة مسرح "theatre" مأخوذة من الكلمة اليونانية "theatron" وهي تعني حرفيا مكان الرؤية والمشاهدة".[٢]

[١] – أبو الحسن عبد الحميد سلام، حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، مركز الاسكندرية، الطبعة الثانية، ١٩٩٣،ص١٩.

[٢]– شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، دار فلور للنشر، الاسكندرية، الطبعة الثانية، ٢٠٠١، ص٩.

رصد كثير من الكتاب والنقاد مصطلحات عديدة للنص المسرحي نورد منها:

المسرح الشعري:

"النص المكتوب شعراُ وهو القابل –في الوقت نفسه– للتمثيل، فمن المؤكد هنا أن البناء الدرامي البالغ الدقة فيه يهيمن على العناصر الغنائية ويسيرها لمصلحة حركة الدراما"[١]، وعليه نفرق بين الشعر المسرحي والمسرح الشعري فالأول اتفق النقاد على أنه شعر ويحتفظ بملامح الشعر الغنائي كاستقلال البيت والقافية، أما المسرح الشعري فهو النوع الأدبي الذي تلتقي فيه ملامح الشعر الغنائي بالفن الدرامي وتمتزج به".[٢]

حيث أتى على المسرح حين من الدهر كانت لغته هي الشعر، فمن ثم كان يحرك انفعالات الجماهير، ويوافق حاجتهم الدائمة الى مفرج قوي عنهم، ومطهر لآلامهم المكبوتة، كما كان مرآة تحاكي ما تزخر به النفوس من أشواق.[٣]

"المسرحية الشعرية هي خلق عالم كامل ومتفرد يقوم على معايشة وجدانية لتجزئة شعرية كثيرة الظلال والإيحاءات لا ينبع الشعر فيها من صليل القوافي المتتابعة ورتابة الإيقاع الواحد يأخذ بأعناقها من البداية للنهاية، ولكن من "علامات" تحدد انتظام هذا العالم الخاص، وتشير الى التنوع والصراع فيه، المسرحية الشعرية ليست ثرثرة بالشعر لكنها تطويع الشعر للمسرح واغناء المسرح بالشعر، المسرحية الشعرية معايشة للتجربة لا ملامسة لها"[٤]

كثيرا ما يقع الخلط بين المنظرين للمسرح ما بين مصطلحين لكل منها دلالة تميزه عن الآخر وهما النص المسرحي، والنص الدرامي :

علم المسرحية:

"هو ذلك العلم الذي شغل أذهان الكثيرين من ألمع النقاد والفلاسفة في عالم الأدب منذ أن انبلج فجر الفن المسرحي في سماء أوروبا، ومن اليونان القديمة حتى العصر الحديث، وليس من العسير إدراك السبب في ذلك، فالمسرحية هي أغرب طرز الآداب جميعا، فهي تتصل اتصالا

---

[١] –مصطفى عبد الغني، المسرح الشعري "الأزمة والمستقبل"، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية، الكويت ١٩٧٨،ص٢٢.

[٢] – المرجع نفسه ،ص٢٢، بتصرف.

[٣] –كمال محمد إسماعيل، الشعر المسرحي في الأدب المسرحي المعاصر، تقديم د. عبد المنعم إسماعيل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨١،ص٧.

[٤] – فاروق عبد القادر، رؤى الواقع وهموم الثورة المحاصرة "دراسات في المسرح المعاصر"، دار الآداب ،بيروت، ١٩٩٠،ص١٨١.

وثيقاً بكل ما في دنيا المسرح من مادة، كما تعتمد اعتمادا كليا على جميع ما يشتمل عليه هذا العالم، على جماهيره المكتظة، وعلى شغف الناس بها في جميع أصقاع الأرض".[١]

النص المسرحي: "performance" فهو نص العرض، الذي يعني هنا مركب ظاهرة تشارك في تعامل الممثل ،المتفرجين لإنتاج معنى meaning وإيصاله"[٢] بوساطة العرض نفسه والأنساق التي تشكل أساسا له".

كلمة دراما مشتقة من الفعل اليوناني القديم "دراؤ" بمعنى أعمل فهي تعني إذن أي عمل أو حدث سواء في الحياة أو على خشبة المسرح، فإذا نظرنا الى كلمة دراما على أساس أنها عمل أو حركة أو حدث فهي محاكاة، لأن المحاكاة تشتمل على العمل والحركة والحدث.[٣]

النص الدرامي : "dramatictext" نص المؤلف المكتوب، وهو ذلك النوع من التخيل fiction المصمم خصيصا للتمثيل المسرحي(ماعدا حالات خاصة جدا) والمبني على أساس أعراف درامية خاصة ".[٤]

وعليه يكون تعريف **النص المسرحي** : جنس أدبي الهدف منه العرض على خشبة المسرح أمام جمهور، حيث يقوم الممثلون بعرض النص المسرحي على شكل حوار وعرض حركات يصنعها الكاتب.

---

[١] –ألاردس نيكول، علم المسرحية، ترجمة دريني خشبة، مكتبة الآداب ومطبعتها بالجماميز،١٩٨٣،ص١

[٢] – أكرم اليوسف، الفضاء المسرحي "دراسة سيميائية"، دار المشرق، دمشق، الطبعة الأولى، ١٩٩٤،ص٥٥.

[٣] –عادل محمد النادي، فن كتابة الدراما، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الثانية،١٩٩٣،ص٤.

[٤]– أكرم يوسف، الفضاء المسرحي،ص٥٥.

معين بسيسو :

يعدّ الشاعر " معين بسيسو " من رواد الشعر المقاوم بعد النكبة، فمن خلال شعره عكس الحالة السياسية والاجتماعية لشعبه الفلسطيني، وصور هموم شعبه وتميز بنبذه لكافة أشكال الظلم الواقع عليه، ملتزماً بالقضايا الطبقية والإنسانية والوطنية، هو شاعر تحريضي ثائر يتسم شعره بالمصداقية العالية كونه نابعاً من تجربته الشخصية .

اتصف شعره بالفكر الشمولي غير نابع عن ذاتية أو أنانية لشخصه، فهو يعبر عن قضايا العمال والفلاحين، قصائده مرتبطة بالوطن وقضايا التحرر من الاستبداد الواقع على جميع المقهورين على الأرض، نتاجه الأدبي إنساني الطابع تقدمياً ثورياً، يهدف من خلاله لإظهار دور المرأة و جمال الوطن .

" في الثالث والعشرين من شهر كانون الثاني توقف قلب الشاعر المناضل معين بسيسو عن الخفقان "[١]، " لم يكن معين بسيسو شاعرا فحسب بل كان مناضلا، سياسيا تعامل مع علمه بأسلوب خاص وانتقائي في مجال السياسة والعلم"[٢].

" ولد معين توفيق بسيسو في مدينة غزة بفلسطين، بتاريخ ١٩٢٦/١٠/١٠، وتلقى علومه الابتدائية في مدارسها الحكومية، ومع إعلان الإضراب العام الشامل وانطلاقة ثورة الشعب العربي الفلسطيني على الانتداب البريطاني والوجود الصهيوني في فلسطين عام ١٩٣٦ كان معين مع رفاقه طلاب المدارس في مدينة غزة وهو لا يزال صبيا يقاتلون قوات البوليس البريطاني في شوارع المدينة الباسلة "[٣].

" التحق الشاعر بالجامعة الأمريكية بالقاهرة عام ١٩٥٢، بدأ مسيرته الأدبية مبكرا بالنشر في جريدة "الحرية" اليافاوية ، نشر أولى قصائده عام ١٩٤٦، وانخرط بالعمل السياسي حيث أنه تقدم المظاهرات بصدر مكشوف رافضا مشروع التوطين الذي يهدف الى توطين شعبه في سيناء، فلا بديل عن أرض فلسطين، وبسبب مواقفه السياسية سجن في المعتقلات المصرية، ترك لنا الشاعر إرثا أدبيا واسعا ، من دواوينه "الأردن على الصليب"، "قصائد مصرية"، "فلسطين في القلب"، "الأشجار تموت واقفة"، "مارد من السنابل"، "حين تمطر الأحجار" وغيرها"[٤].

---

[١] – في ذكرى معين بسيسو، الملتقى الفكري العربي–دائرة الكتاب– القدس،١٩٨٤،ص٧.

[٢] –المرجع نفسه، ص١١، بتصرف.

[٣]– الذكرى الرابعة لرحيل شاعر فلسطين والثورة معين بسيسو، الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين–الأمانة العامة– تونس، ١٩٨٨،ص٢.

[٤] – محمد توكلنا، محطات في حياة الشاعر معين بسيسو، بيت فلسطين للشعر، موقع الكتروني، بتصرف، http://www.ppbait.org/index.php?option=com_content&view=article&id=1880:2010-04-11-13-39-05&catid=120:-2012.

انتماء الشاعر لعصبة التحرر ما قبل النكبة ومشاركته في الحياة السياسية أثناء تواجده في قطاع غزة، أثرت على إنتاج الشاعر الأدبي ففلسفته كانت قائمة على مبدأ التحريض الثوري من خلال الأدب .

"النضوج الفكري المبكر لمعين بسيسو ساعده الى حد كبير في تطوير نظرته الى الشعر وفي تعميق رؤياه الفكرية والسياسية، فقد كان عضوا في عصبة التحرر الوطني الفلسطيني في أواخر الأربعينات ، ومن ثم سكرتير للحزب الشيوعي الفلسطيني في غزة، ولا شك في أن امتلاكه لنظرية العصر–الماركسية اللينينية– كانت لها أثر كبير في معاني شعره والمضامين والقضايا التي توجه شعره إليها"[١] .

لقد أدى الفقيد معين بسيسو دوره ورسالته وكانت رحلته طويلة من شواطئ غزة الى قلب عواصم العالم يحمل التراب والذكريات من و إلى فلسطين، سيظل معين أسطورة فلسطينية، خالدة لم يكتبها لنفسه، بل كتبها لشعبه أن مثل معين الذي خلف لنا كل هذا التراث الهائل لا يمكن إلا أن يكن معنا وبيننا على الدوام، وحياة المنفى ليست حالة جديدة في حياة الفلسطينيين والثورة ثورة أجيال وتاريخ ويظل الأساس أن يحسن جيلنا بناء الأساس[٢] .

وأما أعماله الأدبية فقد تنوعت، ما بين الشعر والنثر والمقالات، بل وقدم للمسرح الفلسطيني ست مسرحيات كانت دافعا للتعبير عن رأيه والوصول لأهدافه، نتناول منها ما يخدم الدراسة على النحو الآتي:

مأساة جيفارا:

عُرِفَ عن معين بسيسو أنه من جيل أدب المقاومة الفلسطينية فكان من فرسان المسرح الشعري الفلسطيني، يسخر طاقته الكتابية لخدمة أهدافه وقيمه الصورية فكتب مسرحية "مأساة جيفارا" التي أخذ مادتها من تجربة عصرية لرمز من رموز الثورة ضد الاستعمار، لقد تأثر بسيسو بشخصية الثائر جيفارا وحاول إسقاط تجربته النضالية للدفاع عن القضية الفلسطينية،" وتدور حوادث هذه المسرحية في قرية بوليفينية بعد مصرع البطل جيفارا عام ١٩٦٧، فما أن أردى جيفارا صريعا حتى أصبحت أقواله وأفعاله منارا يهتدي بها ومثالا يقتدى، فهو كما وصفه سارتر "أكثر الرجال اكتمالا في هذا العصر".[٣]

---

[١] –في ذكرى معين بسيسو،ص٤٩.

[٢] –الذكرى الرابعة لرحيل شاعر فلسطين والثورة معين بسيسو، ص ١٦.

[٣] – نادي ساري الديك، ما قالته غزة للبحر " دراسة نقدية في تجربة معين بسيسو الشعرية"، وزارة الثقافة الفلسطينية، البيرة، الطبعة الأولى ،١٩٨٨،ص١٦٠.

جاءت المسرحية مقسمة الى ثلاثة فصول، عند الوقوف عند الفصل الأول نجد أن الشاعر يعرض حياة و بؤس الفلاحين في القرية البوليفينية بعد مصرع جيفارا، ويكون الفصل الثاني عرضا لعملية مطاردة جيفارا، وتنتهي المسرحية عند الفصل الثالث حيث القبض على جيفارا وقتله بطريقة قاسية، حيث تدور أحداث المسرحية لتظهر معاناة امرأة اسمها ماريانا فالكل يتهمها بأقذر الاتهامات، و كل السلطات الدينية والتنفيذية داخل القرية الممثلة بالقسيس والضابط استغلت ضعفها وقامت بحرثها عنوة، إلى أن جاء جيفارا على هيئة فلاح لا ليظلمها أو يتهمها بل ليظهر وجهها الحقيقي الوجه الإنساني .

ثورة الزنج :

يرى فيها الشاعر أن التاريخ منشور على حبل غسيل" صندوق الدنيا والتاريخ على حبل غسيل"[1]، استمد الشاعر المرجعية من حدث تاريخي، حيث إنه يستدعي شخصية عبد الله بن محمد، قائد ثورة الزنج، الثائر على الخليفة المعتمد بأمر الله، ويجعله موازيا لثورة الفلسطيني ضد الاحتلال الإسرائيلي في القرن العشرين، حيث إن الشاعر استخدم تقنية القناع التاريخي في الحدث، فتتشابه الأحداث بين ما حصل للزنج من نهب للثروات واستلاب للأرض والحريات والحقوق مع ما حدث للشعب الفلسطيني، وعَمِلَ على نقل التجربة من القرن الثالث الهجري للقرن العشرين، فالوقائع من وجهة نظر الكاتب تتشابه الظلم والنهب والقتل واحد ولكن الزمن هو ما يختلف فهو بذلك يعمل على مزج الهم الإنساني ورفضه لكافة أشكال الظلم والقهر الممارسة ضد الإنسان .

شمشون ودليلة:

انتقلت شخصية شمشون الجبارة من التوراة الى المسرح عند معين بسيسو، حيث تقول الرواية الإسرائيلية بأنه "بطل أسطوري عاش عندما كان يعاقب الله بني إسرائيل بتسليمهم لأيدي الفلسطينيين جراء فعلهم الشرور وتنكرهم من عبادة الله"،[2] "حيث أن شمشون قام بحرق مزروعات الفلسطينيين وعندما انتقل الى غزة تعرف على دليلة فتزوجها خلافا لإرادة والديه، أما دليلة فكانت تعد العدة للانتقام من شمشون مع قومها الفلسطيني وعرفت سر ضعفه بأنه يوجد في شعره فقام قومها بقص شعره وفقأ عينيه واعتقدوا أنهم تخلصوا منه، وأثناء إقامته في السجن أخذ شعره ينمو واستعاد قوته، وبينما الفلسطينيون يحتفلون بالإله داغون إلاه القمح ،عمد شمشون الى جذب

[1] – معين بسيسو، الأعمال المسرحية، ط٢، دار الأسوار، عكا، ١٩٨٨، ثورة الزنج،ص١١٩.

[2] – الاتحاد، موقع الكتروني،٣١ مايو ٢٠١٦، بتصرف،
.http://www.alittihad.ae/details.php?id=18337&y=2011&article=full

السلسلتين، وكانتا مربوطتين الى عمودين من أعمدة المعبد فانهار المعبد على الرؤوس وقتِل كثيرون بينهم شمشون"[١] .

وتحاول المسرحية اظهار الفكر الصهيوني اتجاه الشعب و الأرض الفلسطينية، وأن الجرائم التي يرتكبها جيشه بحقنا مدعومة بحكم توراتي لقتل كل ما هو فلسطيني، حيث يظهر في ثنايا المسرحية أن راحيل المجندة في الجيش الإسرائيلي تتهم ريم بأنها دليلة التي تحاول قتل شمشون.

الصخرة :

تبدأ أحداث المسرحية بحصار لعمال في منجم ذهب، ثم يتضح مع سير المسرحية أن حصار المنجم ما هو إلا إسقاط لحالة المواطن الفلسطيني الذي يتعرض لحالة حصار، الذي يحاصره يريده أن يعيش تحت الأنقاض يمارس طقوسه وحياته لكن دون أن يشتم رائحة الحرية يبقى محاصرا، مهددا بالموت في أي وقت، " **الكل يريدك لا حيا فوق السطح ... ولا ميتا في قاع المنجم**"[٢]، يمنعه من أن يحارب كل أشكال نيل الانعتاق من حالة اللا موت و اللا حياة، فيقابله رفض يأتي من صوت امرأة تدعو للحرية وتستخدم كافة وسائل المقاومة من تحريض و تحريك لهمم من في الصالة لكسر زجاج القبة لينال الجميع حريته .

العصافير تبني أعشاشها بين الأصابع:

شامة امرأة لا تريد إلا أن تناضل من أجل فك الجبس عن قدميها وفك الأربطة عن جسدها، التي ترى أن الوقت منشار تريد أن تقطع أغلالها به، فكلما تقدم بها الوقت زادت نسبة بتر قدمها، كانت تقود السيارة ضد قوانين هذا العالم، المسرحية تُظهر الواقع المرير التي تمر بها الثورة الفلسطينية المحاصرة عربياً ودولياً، و يطلب منها أن تكون مبتورة القدم لا تتحرك ولا تقوى على فعل أي شيء، تدور أحداث المسرحية في مستشفى حيث يقوم الطبيب والممرض باغتصابها، ومحاولة بتر قدمها بين الحين والآخر .

---

[١] – فلسطين، موقع الكتروني، بتصرف،
.http://palestine.assafir.com/Article.aspx?ChannelID=128&ArticleID=2486

[٢] – معين بسيسو، الأعمال المسرحية، ص٣٤٤.

معطيات نظرية عن المنهج البنيوي:

ظهرت في القرن العشرين اتجاهات ومناهج نقدية متعددة اتسمت بنزعات فلسفية وفكرية، كان لها أثر واضح في تشكيل الخطاب النقدي، ونذكر منها المنهج البنيوي:

في العصر الحديث ظهر عالم اللغة فريناند دي سوسير الذي فرق بين اللغة والكلام، والدال والمدلول، والتفرقة بين التزامن والتعاقب، فيرجع الدارسون إلا أن نشأة تأسيس الدراسات البنيوية تعود إلى دي سوسير، فالمناهج التي سبقت المنهج البنيوي كانت تقوم على دراسة النص الأدبي في سياقاته الاجتماعية والنفسية، لكن البنيوية أعادت الاعتبار للنص الأدبي، "فالتحليل الذي يتناول هيكل البنية يكشف أسرار اللعبة الفنية، لأنه تحليل يتعامل مع التقنيات المستخدمة في إقامة النص، أي يتعامل مع التقنيات التي تستخدمها الكتابة والتي بها تلعب لتبني الجسد الناطق والموهم، ومن ثم، بالحياة فيه".[١]

حيث "ينسب الغربيون البنيوية "structuralism الى بنية structure، ويرون أنها مشتقة من الأصل اللاتيني stuere الذي يعني البناء أو الطريقة التي يقام بها مبنى معين".[٢]

وفي اللغة : "هي البِنية والبُنية ما بنتيه، وهو البِنى والبُنى بالضم، يقال بِنية وهي مثل رِشوة ورشا كأن البنية الهيئة التي بُني عليها المِشية الرِكبة، والبنى بالضم بُنية و بُنى و بِنى، بكسر الباء مقصور، مثل جِزية: المقصور، مثل البِنى، ويقال: جِزى".[٣]

ليونارد جاكبسون يعرف البنيوية أنها تعني" القيام بدراسة ظواهر مختلفة كالمجتمعات، والعقول، واللغات، والأساطير، بوصف كل منها نظاما تاما، أو كلا مترابطا، أي بوصفها بنيات، فتتم دراستها من حيث أنساق ترابطها الداخلية، لا من حيث هي مجموعات من الوحدات أو العناصر المنعزلة ولا من حيث تعاقبها التاريخي"[٤].

ويقدم جان بياجه تعريفاً للبنيوية باعتبارها نسقاً من التحولات " يحتوي على قوانينه الخاصة، علماً بأن من شأن هذا النسق أن يظل قائماً ويزداد ثراء بفضل الدور الذي تقوم به هذه التحولات

[١] –يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، الطبعة الثانية، دار الفارابي، بيروت،١٩٩٩،ص١٥.

[٢] – صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد العربي، الطبعة الأولى، دار الشروق، القاهرة،١٩٩٨،ص١٢٠.

[٣] –ابن منظور، لسان العرب، الطبعة الثالثة، دار صادر، بيروت، ٢٠٠٤،ص١٠٦.

[٤] – عز الدين مناصرة، علم الشعريات، مونتاجية في أدبية الأدب، الطبعة الأولى، دار مجدلاوي،عمان،٢٠٠٦،ص٥٤٢.

نفسها، دون أن يكون من شأن هذه التحولات أن تخرج عن حدود ذلك النسق أو أن تستعين بعناصر خارجية، وبإيجاز فالبنية تتألف من ثلاث خصائص : هي الكلية والتحولات والضبط الذاتي"[١] .

ويحدد شتراوس البنية بأنها " نسق يتألف من عناصر يكون من شأن أيِّ تحولٍ يعرضُ للواحدِ منها أن يحدث تحولاً في باقي العناصر الأخرى "[٢] .

وحسب تعريف عبد السلام المسدي فإن المنهج البنيوي " يعتزم الولوج إلى بنية النص الدلالية من خلال بنيته التركيبية "[٣] .

تتميز " القراءة البنيوية بأنها نظام تحليلي، يعتمد أساسا الرمز والإشارة في دراسة النصوص و يقوم على قاعدة علمية يعتمدها القارئ لحظة التعامل مع النص، فالتلقي البنيوي يقوم أساسا على إدراك العلاقات القائمة بين عناصر البناء في النص "[٤].

فالبنيوية تبحث عن العلاقات الداخلية للنص، فالتحليل البنيوي يتصف بأنه تحليل محايث وتعرف المحايثة بأنها "مصطلح يدل على الاهتمام بالشيء من حيث هو ذاته فالنظرة المحايثة هي النظرة التي تفسير الأشياء في ذاتها ومن حيث هي موضوعات تحكمها قوانين تتبع من داخلها وليس من خارجها"[٥]، و" يقوم المحلل البنيوي بدراسة جميع مستويات النقد البنيوي في نفسها أولاً، وعلاقاتها المتبادلة وتوافقاتها والتداعي الحر فيما بينها والأنشطة المتمثلة فيها، وفي نهاية الأمر هو ما يحدد البنية الأدبية المتكاملة "[٦]، ومن ثمة فالبنيوية تتكئ على مذهب علمي يستند إلى وضعية عقلانية يريد توضيح الوقائع الاجتماعية والإنسانية بتحليلها وإعادة تركيبها وشرحها على هذا التصميم الداخلي الذي تخضع له وهو البنية، وجوهر المذهب هو الفلسفة الوضعية التي من روادها أوغست كونت ١٨٥٧/١٧٩٨ المناهضة للاهوتية، والميتافيزيقية الداعية للخبرة الحسية والعلوم الوضعية بدليلها .[٧]

---

[١] – ينظر : جان بياجه، البنيوية، ترجمة: عارف منيمنه وبشير أوبري، ط٤، منشورات عويدات، بيروت، ١٩٨٥م، ص ٨ .

[٢] – ينظر : إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، ط١، دار المسيرة للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٣م ص ٩٦،٩٧ .

[٣] – ينظر :عبد السلام المسدي، قضية البنيوية دراسة ونماذج، ط١، وزارة الثقافة، تونس، ١٩٩١م، ص ٧٧ .

[٤] – صالح قسيس، الخطاب المسرحي الجزائري المعاصر "دراسة بنيوية"، جامعة الحاج لخضر باتنة، ٢٠٠٨،ص٢٩.

[٥] – جابر عصفور، نظريات معاصرة، الهيئة المصرية العامة لكتب، القاهرة، ١٩٩٨،ص٢١٥-٢١٦.

[٦] – ينظر : حسام الخطيب، مقال بعنوان: البنيوية والنقد العربي القديم، مجلة الموقف الأدبي، العدد ١٨٢، حزيران، ١٩٨٦م .

[٧] - يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللاسونية إلى الألسنية، ط١، الصندوق الوطني لترقية الفنون والآداب، الجزائر،٢٠٠٢، ص١١٦.

الفصل الأول

بنية الشخصية النسائية

المبحث الأول : الوظائف السردية للشخصية

المبحث الثاني : صورة المرأة

المبحث الأول

الوظائف السردية للشخصية

الوظائف السردية للشخصية:-

أولاً : الشخصية في المسرح

تعدّ الشخصية المحرك الأساسي لأحداث الفن المسرحي، كما أن ديناميكية أي عمل أدبي يعتمد اعتماداً مباشراً على كيفية تركيب الشخصية وبنائها داخل العمل، فالشخصية تجسيد للواقع المعنوي وتشخيص للمفاهيم السامية، فإن المسرحية تعرف على أنّها " حدث يتم بواسطة الشخصيات"[١].

ولقد ورد في لسان العرب أنّ "الشخص سواد الإنسان وغيره، تراه من بعيد، وكل شيء رأيت جسمه فقد رأيت شخصه، والشخص كل جسم له ارتفاع وطول، والمراد به إثبات الذات، والشخيص العظيم الشخص، والأنثى شخيصة "[٢].

أما كلمة شخصية " فإنها لم ترد إلا في العصر الحديث، وقد جاءت مترجمة عن اللغة الفرنسية في الأصل التي استخدمت فيها كلمة شخص " personne" في القرن الثاني عشر الميلادي"[٣]، وعليه تكون الشخصية "مجموعة الخصائص الجسمية والوجدانية والعقلية والنفسية التي تعين الفرد وتميزه عن غيره، فلكل شخص شخصية تخصه دون سواه "[٤].

الشخصية هي من تصنع العقدة أو الحبكة في النص المسرحي، فهي المثير لأحداث العمل المسرحي، وعليه فقد اهتم الشاعر معين بسيسو بشخصياته بإتقان لتخرج لنا بصورة تلفت النظر والانتباه، فالقارئ لا يدرك الانفعالات النفسية والاجتماعية وغيرها، داخل النص الأدبي إلا من خلال معرفة أدوار الشخصية وأبعادها، فشخصيات الكاتب تستطيع أن تترجم المشاعر والأحاسيس بطريقة واضحة بعيدة عن الزيف والتضليل، تعبر عن حياتها بإدراك، لذا أقام شخصياته وفق أبعاد أربعة:

---

[١]- سامية أسعد، الشخصية المسرحية، مجلة الفكر، العدد٨٤، الكويت، ١٩٨٨،ص١١٥ .

[٢]- ابن منظور، لسان العرب، الطبعة الثالثة، دار صادر، بيروت، ٢٠٠٤، ص٥٠.

[٣]- روزنفال ويوديث، إشراف الموسوعة الفلسفية، ت:سمير كرم، بيروت، دار الطليعة، ط٢، ١٩٨٠، مادة شخص .

[٤]- المرجع نفسه، مادة شخص .

- **البعد الخارجي:**

يُكوِّن الانعكاسات النفسية والاجتماعية والجسمانية للشخصية، والبنية المورفولوجية، إنّ كل شخصية تستقل ببنية خاصة عن باقي الشخصيات، ويشمل أيضاً الشكل العام " الظاهري" والملابس والطول والعمر، والكاتب أظهر لنا امرأة مقيدة بالأربطة البيضاء، ممددة على السرير، مكبلة الساقين في مسرحية" العصافير تبني أعشاشها بين الأصابع"، فشخصية "شامة" انعكاس واضح للثورة الفلسطينية المقيدة، المحاصرة التي لا تتحرك إلا بقيود وشروط فحركتها محسوبة، مراقبة، "**المرأة :**

لكن أنتْ ...

أنتْ ...

ماذا أعطيت لقدمي...؟

هذا القطن ...

هذي الأربطة البيضاء".[1]

- **البعد النفسي :**

مسرحيات معين بسيسو تحاول أن تُظهِر الحالة النفسية والذهنية للشخصية، وتحدد سلوك الشخصيات من هدوء، وانتقام، وانطواء، وتفاؤل، وتشاؤم ،

فهذه ريم ترفض مبدأ الخيانة و التعاون مع شمشون بقوة عزيمتها وإصرارها على تحدي المحتل رغم كل الإغراءات ، فهي ترى أنهم رغم كل الانتصارات يرتجفون من خوفهم

"**ريم :**

إنكمو ترتجفون..

كل ثلوج العالم تحت جلودكم يا شمشون"[2].

- **البعد الاجتماعي:**

يحدد نشاط الشخصية في المجتمع، فربما تكون الشخصية فلاحة، عاملة، متعلمة، غير متعلمة، طالبة، امرأة ريفية ... ، فالنشاط الاجتماعي له أهمية في بناء الشخصية، في مسرحية" الصخرة" يتضح دور المرأة الفاعل في المجتمع من تحريض ثوري ضد الظلم والقهر، فنرى تلك المرأة التي تحرض الرجال والنساء ليهدموا القبة بدلاً من الدوران حولها.

---

[1] – معين بسيسو، الأعمال المسرحية، العصافير تبني أعشاشها بين الأصابع ،ص٣٩٧.

[2] – المرجع نفسه، شمشون ودليلة، ص٣١٠.

" **صوت المرأة :**

ماذا ينفعكم هذا الدوران

دقوا القبة بالأيدي هدوها بالأيدي بدل الدوران. ."[1]

- **البعد الفكري :**

أفكار الشخصيات في مسرح بسيسو متعددة تبعاً لأيديولوجيات يفرضها الواقع المعاش، وتبعاً لفلسفة المجتمعات التي تكون فيها الشخصيات، وعن طريق البعد الفكري للشخصية نستطيع تحديد هوية الشخصية وتحديد الإسقاطات المرادة ، شامة تقول :

" **يا ساقي اليسرى يا قدمي..**

الآن خذيني الآن

الى ذاك البستان، إلى شجر الرمان"[2].

وتقول في حوار آخر :

" **هي ذي الأرض**

مائدة الفقراء

يا قدمي كوني فاكهة الأرض على مائدة الفقراء"[3]

ذكر البحث سابقاً أن شامة رمز للثورة الفلسطينية ، وربط القدم اليسرى ومائدة الفقراء لم يكن عبثاً من قِبل الشاعر "بسيسو"، ومن الواضح أن الكاتب أراد القول أن الفكر اليساري هو المسلك الصحيح للثورة الفلسطينية.

أنواع الشخصيات :

يقدم الكاتب شخصياته في النص المسرحي، وفق ما يقتضيه الحدث الدرامي، فالشخصية العنصر الفاعل الذي يصنع الحدث، وقد قسم الكاتب " معين بسيسو" شخصياته إلى ثلاثة أنواع حسب الأدوار التي تؤديها:

١- الشخصية الرئيسية :

هي الشخصية التي تدور حولها معظم أحداث المسرحية، كما أنها تُعبر عن أفكار ورؤية المسرحية، فقد " أطلق مفهوم البطل في المسرح على الشخصية الرئيسية التي تظهر بكثرة وتقوم بدور مركزي"[1] .

---

[1] - معين بسيسو، الأعمال المسرحية ، الصخرة، ص٣٥٧.

[2] - المرجع نفسه، العصافير تبني أعشاشها بين الأصابع، ص٣٨٩.

[3] - المرجع نفسه، ص ٤٠٦.

فشخصية "شامة" كما ذُكِر بأنها المحور الأساسي في سير أحداث مسرحية العصافير تبني أعشاشها بين الأصابع، إذّ إنّ أغلب الأفكار تدور حول شخصية شامة التي تعكس لنا موضوع القضية الفلسطينية المكبلة المحاصرة الممنوعة من الحركة .

٢- الشخصية الثانوية :

تُدِير أحداثاً غير رئيسية؛ لتساعد في سير الحدث الرئيسي للنص المسرحي، وتعدّ الشخصية الثانوية مساندة لشخصية البطل، فهي تسلط الأضواء على الشخصيات الرئيسية وتربط الأحداث كما أنها تساعد في كشف ملامح الشخصيات الرئيسية، فظهور "راحيل" في مسرحية شمشون ودليلة، جاء مسانداً لشخصية شمشون مساعدةً في سير الحدث الرئيسي، الذي يتراوح ما بين شمشون وريم .

٣- الشخصية الكومبارس :

شخصيات غير مؤثرة ولكن لا يمكن الاستغناء عنها في النص المسرحي، فوجودها يعزز موقف ما، ويساعد على إيضاحه بشكل أوسع، فالجوقة في مسرحية "مأساة جيفارا"، أوضحت رأي القرية بشخصية ماريانا .

نمو الشخصية وتطورها:

تتحول الشخصيات في النص المسرحي وفاق سير أحداث تتحكم بمنحنى التغيرات الأساسية التي تطرأ على علاقة الشخصيات مع بعضها البعض من خلال الصراع الذي يؤدي إلى تحول في المشاعر والأحاسيس للشخصية، "فالمسرحية التي لا تتطور شخصياتها ضمن عناصر وحدة الموضوع والمعادل الموضوعي، تصاب بالركود، ويملّ منها المتفرج، ولهذا ينبغي أن تحمل كل شخصية في المسرحية بذور تطورها المستقبلي، بحيث لا نفاجأ بتصرف أي شخصية أو انقلابها من دون مبرر منطقي"[٢].

فتحول شخصية "المرأة" في مسرحية الصخرة من حالة التيه والرفض لما يدور خارج القبة إلى حال تحرر و ثورة وتحرك فعلي لكسر زجاج القبة، فالشخصية سارت في تصاعد ونمو ملموس وفق وتيرة معلومة من الكاتب، مما أدى إلى تَغيُر في أحداث المسرحية وصولاً للذروة فكان الحل في نهاية النص المسرحي .

---

[١] - عز الدين بونيت، الشخصية في المسرح المغربي "بنيات وتجليات"، جامعة ابن زهر كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ١٩٩٢، ص٨٥.

[٢] - الاتحاد، موقع الكتروني، نشر في يوم الأربعاء ١٧ أغسطس ٢٠١٦م، http://www.alittihad.ae/details.php?id=45201&y=2013&article=full .

"**المرأة:**

انكسر زجاج القبة...

انكسر زجاج القبة...

فلنتقدم خطوات أخرى ...

فلنتقدم خطوات أخرى ...

فلنتقدم ...

(إطفاء) [1]

مصداقية الشخصية وواقعيتها:

يعكس الكاتب فلسفته ورؤيته اتجاه العالم من خلال مكانته الاجتماعية والفكرية، والملاحظ على شخصيات "معين بسيسو" أنها تتلاءم مع الواقع المعاش في المجتمع الفلسطيني، فهي قابلة للتصديق تنسجم مع طبيعة البشر بعيداً عن تصوير القوى الغيبية، فالشخصيات الواردة في المسرحيات الخمسة تسير حركتها في نمط عادي بعيد عن الخوارق، ومثال ذلك ظهور "ماريانا" في مسرحية جيفارا فهي رمز الأرض، استباحها القسيس والضابط، تلك الغارقة في الوحل، يمر عنها الجميع ما بين ساخط وساخر، فيظهر الثائر جيفارا منقذاً لها فهو الوحيد الذي يزيل عنها الوحل لا ليضاجعها بل ليحميها ولتحميه، وعندما تقبل بذلك تستعيد عذريتها.

يقول لها الثائر :

" **ما أشبه وجه العذراء بوجهك ..**

لك وجه العذراء.."[2] .

فالثورة هي القادرة على منح الإنسان خلاصه من خلالها، فنرى من خلال هذا المشهد صورة من صور المطالبة بالحرية من طرف شخصيات تتوق إلى نيل الحرية .

عناصر التشخيص:

"الكاتب هو الذي يخلق شخصياته بالمقدرة الفائقة على التشخيص، فيبث بوسائله الفنية الحياة فيها، ويحملها أفكاراً وآراء، ويجسد بها تعبيره الجمالي، فهي ليست وجوداً واقعياً بقدر ما هي مفهوم تخيلي تشير إليه أساليب التشخيص المختلفة، التي اعتمدها الكاتب مدعمة بقوة الدلالة

[1] - معين بسيسو، مسرحية الصخرة، ص ٣٦٥ .

[2] - المرجع نفسه، مسرحية جيفارا، ص٨٨.

والفعل"[1]، ويمكن تحديد التشخيص وفق مجموعتين من العناصر إحداهما أساسية والأخرى ثانوية.

أولاً العناصر الأساسية:

- **التشخيص بالفعل:**

الأفعال الصادرة من الشخصيات داخل النص المسرحي تحديداً، تحدد خفايا الشخصية ودوافعها للقيام بالفعل، ولأن" جوهر المسرحية تمثيل فعل ما، شرط أن يصدر ذلك الفعل وفق مزاج الشخصيات المعنية ومشاعرها، وعواطفها وغرائزها وميولها الطبيعية، وأفكارها وقواها التفكيرية، لأنه من أبرز عناصر التشخيص في المتخيل المسرحي"[2]، فالأفعال تترجم وظائف الشخصيات، فالكاتب استطاع تفعيل شخصياته وفق الطبائع والرغبات والمشاعر،" فالأحداث الخارجية تكشف البنية الداخلية للشخصية"[3].

فشخصيات معين بسيسو مفعمة بالحركة والحيوية، نجد أن المرأة في مسرحية " الصخرة" حركتها حركة فاعلة مفعمة بالنشاط مطالباً بالثورة بتحطيم القبة، فالأفعال الصادرة من المرأة تدل على الشموخ والعزة والأنفة، وتكشف لنا روح التحدي التي تتمتع بها المرأة وفقاً لحركتها، أما أفعال "شامة" في مسرحية العصافير تبني أعشاشها بين الأصابع، والتي تسعى لتحطيم الجبس وفك الأربطة، تنبؤ بأن شخصية شامة ترفض كل أشكال التقييد والمراقبة .

- **التشخيص بالفكر:**

من حيث يريد الشاعر أن يبث أفكاراً في مجتمعه، فيتلبس الكاتب الشخصية ليكشف من خلالها أفكاره وآراءه من خلال التشخيص، فمن خلال هذه التقنية يستطيع أن يكشف عن مكنونات الشخصية الداخلية وأفكارها ، وهذا يظهر في دعوة "شامة" للحرية و رفض الظلم، وتحرير الأرض، ومساندة الفقراء، مما يظهر لنا أن مطالبتها بالتحرر من الظلم الواقع على الفقراء ما هو إلا ترجمة لأفكار أرادها الكاتب، فأسقطها على لسان شخصياته في المسرحية

" **حتى يسقط لحمي ...**
يتناثر فوق الأرضْ ...
ريشا يصنع منه الفقراء عصافير...
عندئذ سأسير على عظمي ...
حتى يتناثر فوق الأرض بحيراتْ

[1]- مفتاح خلوف، شعرية التشخيص وأساليبه في المسرح، مجلة المخبر، العدد السابع، جامعة محمد خضير-الجزائر،٢٠١١، ص١٤١.
[2] - عواد علي، غواية المتخيل المسرحي، مقاربات لشعرية النص والعرض والنقد، المركز الثقافي العربي،١٩٩٧،ص٦٢.
[3] - عبد الله خمار، تقنيات الدراسة في الرواية، "الشخصية" ، ط١، دار الكتاب العربي، الجزائر، ١٩٩٩، ص١٣٧.

يصنع منه الفقراء مرايا وشبابيك "[1]

ثانياً: العناصر الثانوية:

- **التشخيص بالرأي الآخر:**

توظيف فني للكشف عن الشخصية من خلال آراء الشخصيات الأخرى، " إن التشخيص بالرأي هو محاولة إماطة اللثام عن شخصية ما من خلال ما تطرحه الشخصيات الأخرى من آراء وانطباعات عنها، وملاحظات ووصف لطباعها وأبعادها النفسية والاجتماعية والفكرية "[2]، وهذا يظهر جلياً في رأي الجوقة الرافض لسلوكيات ماريانا وإيضاح رأي أهل القرية منها، وهذا ما جاء على لسان الجوقة :

كامرأة مخمورة ...

كأس الخمر بيدها اليمنى ...

والمنجل في يدها اليسرى ...

كامرأة تترنح، تتعثر، تسقطُ ...

تنهضُ ...

كامرأة سقطت في الوحلْ...

قريتنا امرأة مخمورة...

قريتنا امرأة في الوحلْ ...[3]

ويعزز الرأي بأنها مومس أحد أفراد الشرطة وأحد الفلاحين بعد أن ساندت جيفارا وأخفته في بيتها .

أحد الشرطة :

ماريانا ...

ماريانا ...

أيتها المومس ...[4]

فبعد أن ظُلِمت " ماريانا " من القسيس الذي ألقى في أحشائها بذرة طفل غير شرعي، واتهمها الجميع بالمومس، ومطالبتهم بقتلها، يظهر رأي مخالف لكل الآراء، فرأي الثائر

---

[1] - معين بسيسو ، العصافير تبني أعشاشها بين الأصابع، ص ٤٠٨.
[2] - عواد علي ، غواية المتخيل المسرحي، ص٦٣.
[3] - معين بسيسو ، مأساة جيفارا، ص ٥٧.
[4] - مأساة جيفارا، ص٨٩.

وبصيرته تجانب الخطأ، ولا تتماشى مع الآراء السائدة الجائرة بحق أي مظلوم، فجيفارا لامس الجانب الإنساني لدى ماريانا .

الفلاح الثالث :

ماريانا والثائر ...

ما أشبه وجه العذراء بوجهك ...

لك وجه العذراء ...[1]

تتجلى مظاهر قوة المرأة الفلسطينية وعنادها في مطالبتها بحقها وبأنها عصية على الكسر والهزيمة في مسرحية " شمشون ودليلة "، بعد أن كسرت عزيمة شمشون على مقاومتها، وأصابته بالهذيان يعترف شمشون بقوة " ريم " ويعبر عن رأيه لراحيل بأنها امرأة لا تكسر .

" **شمشون :**

تدعى ريم ..

تلك المرأة يا راحيل ...

يوجد في داخلها شيء لا يكسر يا راحيل ..."[2]

ما في داخلها هو الحق وصلابتها الداخلية تجبر العدو على أن يعترف بقوتها، وتأتي آراء الفكر الصهيوني تجاه المواطن الفلسطيني على لسان راحيل التي ترى بأن ريم هي الأقوى ما لم يكسرها شمشون ببطشه وظلمه .

راحيل :

لكن ما زالت ريم هي الأقوى ...

ما لم تكسرها ...[3]

- **<u>التشخيص بالمظهر والإكسسوارات:</u>**

يكون من خلال معرفة شكل الشخصية من الخارج وبنيتها وقوامها، ومعرفة الطول والضخامة والنحافة ولون الشعر والعينين والندوب ونوع اللباس، حيث يقول عواد علي : " إنه بمجرد معرفتك المظهر الخارجي للشخصية، يمكنك أن تعرف حقيقة هذه الشخصية ومستواها الاجتماعي، وتوجهها الفكري، ولذلك لا يستطيع الكاتب المسرحي أن يهمل هذا العنصر الهام في التشخيص"[4]، فالتشخيص بالمظهر يعكس الحال الاجتماعية والنفسية للشخصية، "راحيل" تظهر

---

[1] - مأساة جيفارا، ص٨٨.

[2] - شمشون ودليلة، ص٣١٦,٣١٥.

[3] - شمشون ودليلة، ص٣١٧.

[4] - عواد علي، غواية المتخيل المسرحي، ص٤٩٤.

بزي عسكري تبين وظيفتها والتي تؤدي بدورها إلى دلالة ممارسة العنف والقتل والاستهانة بالأرواح " **امرأة تظهر من الجهة اليسرى ترتدي الزي العسكري للمجندات الإسرائيليات وفي يدها زجاجة وكأسان...** "[1].

أما مظهر ريم ولباسها يظهر لنا صورة الفدائية، العنيدة المقاتلة للعدو الإسرائيلي المتمثل بشمشون،" **يبسط كفه... بينما تتسلل ريم من خلف مقدمة العربة ... وتتقدم وقد وضعت فوق رأسها كوفية مرقطة بالنقط السوداء ... في هيئة فدائية ... تتقدم حتى تقف إلى الجانب الأيمن...**"[2]

- **<u>التشخيص بالكلام والصوت:</u>**

عن طريق الصوت نستطيع تحديد مكنونات الشخصية ووصفها، فمن خلال حدة الصوت وشدته أو عمقه نميز الشخصيات بعضها عن بعض، فكلام الشخصية يعبر عما يجول في خاطرها ويجسد مشاعرها والمعاني المراد توصيلها، فصوت" المرأة" في مسرحية الصخرة يظهر لنا أنها منفعلة محرضة للثورة ومساندة للفقراء يعتريها الغضب :

" **ذهب الذهب وبقى الخبز ...**

(تصرخ...)

امسك برغيف الفقراء وقاتل،

فالقنبلة من القمح تجيء...

فرغيف الفقراء...

قنبلة الفقراء ...

مصباح الثورة..."[3]

يزداد انفعال المرأة وصوتها يرتفع يكشف استشاطتها وغضبها من وضع القبة والدوران حولها بلا جدوى .

" **صوت المرأة ينطلق من مكبر صوت:**

أولا تسمعني الآن ...

أولا تفعل شيئاً، كي توقف حول القبة هذا الدوران ...

دار الفقراء وتعب من الدوران الفقراء ...

---

[1] - معين بسيسو، شمشون ودليلة، ص٣١٤.
[2] - شمشون ودليلة، ص ٢٩٩.
[3] - معين بسيسو، الصخرة، ص ٣٤٦.

وكراسي الأنظمة مُذهبة ...
وسرير الأنظمة مُذهبْ
حجرات الأنظمة مكيفة طول فصول العام ...
لا تتوقف في هذي السنة الأمريكية ...
(يرتفع صوتها أكثر ...، الجمهور في الصالة يلتفت هنا وهناك ...)[1]

فيتضح من خلال حدة صوتها، الصرامة والجدية في التحريض لثورة الفقراء، ولوقف كافة أشكال الرضوخ للاحتلال والأنظمة المتخاذلة، صوت لا مجال فيه للتهاون أو الاستسلام للأمر الواقع .

- **<u>التشخيص بالمونولوج:</u>**

تقنية تكشف لنا عما يدور في نفس الشخصية، فتكشف عن أفكارها وآرائها ودوافعها الداخلية، فهي أكثر ما تقرب الشخصية للمتلقي، حين تصبح معرفة المتلقي لمشكلة الشخصية واضحة ، فمناجاة وطفاء الذاتية تظهر لنا حزنها على عبد الله بن محمد، وخوفها على ابنها، يظهر حالة القلق التي تعانيها وأنه لا أحد يدرك تضحياتها، فأصبح كل ما تسعى له وهم

" **أو لن تنظر في وجهه...**
هل سيكون لعينيه لون عيونك ... ؟
أولن تحمله بين يديك ...؟
مثل جميع الآباء ...
أولن تعطيه اسما، علما وجواز سفر ..."[2]

أما اعتراف ماريانا للجمهور مباشراً بأنها امرأة فاسقة، مومس، عرافة، قديسة، فهذا الاعتراف يبين هيئة ماريانا ويوضح لنا ملامح شخصيتها

" **إني أعترف الآنْ ...**
فعشيقتكم ... عرافتكم ... قديستكمْ ماريانا
تعترف الآن ... "[3]

وظف الشاعر " معين بسيسو" في مسرحياته كافة تقنيات التشخيص، فدلالات الشخصية في مسرحه متعددة، فقد رسم لنا الكاتب الشخصيات النسوية وفق ما يقتضيه الموضوع وربطها ربطاً وثيقاً في سير الأحداث ونموها من بداية المسرحية لنهايتها، وبين لنا كافة هيئات المرأة في

[1] - الصخرة، ص ٣٥٥ .
[2] - معين بسيسو، ثورة الزنج، ص ١٩٩.
[3] - معين بسيسو، مأساة جيفارا، ص٦٠.

نصوصه المسرحية، والجدول الآتي سيبين لنا صفات الشخصيات النسوية، والأبعاد المتبعة في اظهار الشخصيات الشكلي ومعنوي داخلي :

الشخصية	سمات الشخصية	نوع البعد	المسرحية
ماريانا	ساقطة – مومس – عرافة – قديسة – منبوذة في القرية– ثائرة – وكانت رفيقة ثائر– ملطخة بالوحل	شكلي، معنوي	مأساة جيفارا
وطفاء	الصبر – تحب عبد الله ، تحمل طفلا منه	شكلي، معنوي	ثورة الزنج
الأم	حكيمة – أمية – مطرودة من وطنها – فلاحة –حنونة – ثائرة	شكلي، معنوي	شمشون ودليلة
ريم	عنيدة – لاجئة – منتمية لقضيتها – فاقدة العقل – تضع على رأسها كوفية	شكلي، معنوي	شمشون ودليلة
راحيل	قاتلة – حاقدة – تلبس (زي عسكري)	شكلي، معنوي	شمشون ودليلة
المرأة	حافية القدمين – تائهة – ثائرة – رافضة للواقع المعاش	شكلي، معنوي	الصخرة
المرأة (شامة)	مقيدة بالجبس والأربطة – مناضلة – فوق خدها شامة	شكلي، معنوي	العصافير تبني أعشاشها بين الأصابع

فالجدول يبين لنا أبرز صفات الشخصية النسوية في مسرح "معين بسيسو"، فانصرف الكاتب إلى وصف شخصياته بشكل ظاهري وباطني، فعلى مستوى **الوصف الظاهري** قام بوصف الشكل الخارجي للشخصية بكافة أشكالها من نوع اللباس، والعلامات المميزة وغير ذلك، وغالباً ما يكون الوصف الظاهري في بداية ظهور الشخصية، أما على مستوى **الوصف الباطني** فقد وصف لنا الحالات النفسية من مشاعر وأحاسيس التي تسيطر على شخصياته في موقف ما، والتي تتغير حسب الظروف والمواقف المتحكمة في الحال النفسية للشخصية .

المبحث الثاني
صورة المرأة

- **المرأة المناضلة**
- **المرأة الرمز**
- **المرأة الواعية**
- **الوجه الآخر للمرأة، المرأة الصهيونية**

صورة المرأة:

ارتسمت صورة المرأة في الأذهان، بأنها أضعف وأقل من الرجل في نيل الحقوق، وفي قدرتها على ممارسة أشكال حياتها المختلفة بما يليق بمكانتها وكينونتها الخاصة، وهذه النظرة شكلت انعكاساً واضحاً على أدبنا.

النصوص المسرحية وقد نالت حظاً وافراً في إظهار ضعف المرأة وتهميش أدوارها الحقيقية، ومن الملاحظ أن أغلب النصوص المسرحية يكون الشخص البطل فيها رجل وأن مصدر الشر والضعف هي المرأة، ومن خلال تتبع ظهور المرأة في الحضارات المختلفة نجد أن أدوراها تقتصر على المتعة والضعف، وأنه لا يوجد مراعاة لإنسانيتها، فقد" كانت تقوم بأدوار تافهة وضعيفة، وكان الرجال يجد فيهن التسلية والمتعة هذا إلى أنه كان من الميسور جعلهن نافعات في الأعمال المألوفة كالأكل واللبس والشرب وأن لا يتجاوزن هذه الحدود"[١].

لكن مع ظهور حركات التحرر الوطني في العصور الحديثة ودعوتها لمبادئ التحرر واعلاء شأن المرأة والمطالبة بتعليمها وكسر كافة الحواجز التي تُعيق مسيرتها الانتاجية في المجتمع، طرأت تغيرات جذرية في طرح قضايا المرأة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية .

ويذّكر أن " أول نشاط سياسي للمرأة الفلسطينية عام ١٨٨٤ م، في مدينة العفولة احتجاجاً على إنشاء أول مستوطنة يهودية، حيث خرجت مجموعة من النساء الفلسطينيات في مظاهرة تعبيراً عن رفضهن لإنشاء المستوطنة "[٢]

فتحولت نظرة الأدب حول قضاياها السطحية الهامشية إلى قضايا تحرر ورفض لكل ما يُنقِص من الحق في مشاركتها في جميع جوانب الحياة، فنجد صورها في النص المسرحي الفلسطيني متعددة بتعدد القضايا التي تطرقت لها .

ولعل خصوصية الظرف الاستثنائي الذي يمر به الشعب الفلسطيني من احتلال إسرائيلي بعد نكبة عام١٩٤٨م، جعل المرأة الفلسطينية تبرز في الجوانب الاجتماعية والسياسية بشكل لافت وقوي "في مجتمع بني جزء أساسي من تاريخه الحديث على الصراع ضد الاستعمار والصهيونية، لذلك كان لا بد وأن تحتل قضية تحرير الوطن وقضايا الديمقراطية، المساحة الأكبر في النضال من أجل بناء مجتمع فلسطيني قائم على أسس العدالة والمساواة لجميع أبنائه رجالاً ونساء "[٣].

---

[١] - كمال عيد، أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، القاهرة، ٢٠٠٦، ص٣٢٩.

[٢] - غسان مصطفى الشامي، دور المرأة الفلسطينية المقاوم للاحتلال الإسرائيلي في قطاع غزة ما بين (١٩٦٧ – ١٩٩٤)، رسالة ماجستير، الجامعة الإسلامية، غزة، ٢٠١٢، ص٢ .

[٣] - مي الصايغ، المرأة العربية- الواقع والتطلعات، مجلة النهج، دمشق العدد "٤" لعام ١٩٩٥، ص١٠٠.

وعلى الرغم من الظروف التي تمر بها المرأة الفلسطينية، إلا أنها غير منفصلة انفصالاً تاماً عن المرأة العربية، فقد كان "نشاط المرأة العربية الفلسطينية ودرجة تقدمها يرتبطان ارتباطاً وثيقاً بنشاط وتقدّم المرأة العربية في كافة الوطن العربي، على اعتبار أنّ التقاليد والعادات المتوارثة، والحقوق والواجبات التي حصلت عليها المرأة، والظروف الاجتماعية التي تعيشها تكاد تكون متقاربة باستثناء بعض البلدان المحافظة"[١] .

فالمجتمع الفلسطيني تأسس على النضال ضد الاستعمار ورفض أشكال الاحتلال، فنشأت المرأة الفلسطينية في ظروف صعبة، حيث أن الأديب لا يستطيع أن يُظهِرها بصورة مختلفة عن الواقع الذي تحياه .

مما شكل وعياً كاملاً عند الشاعر "معين بسيسو" في نصوصه، فجعل المرأة قوة فاعلة ومؤثرة في قضايا التحرر والنضال، وحاضرة في القضايا الوطنية والاجتماعية، وهذا ما سنعبر عنه فيما ورد عند الكاتب من ذكر صور متعددة للمرأة في مسرحياته الخمسة :

أولاً : المرأة المناضلة :

كتب "معين بسيسو" مسرحياته، بعد النكسة عام ١٩٦٧م، فاتضحت معالم النضال والتضحية والفداء لأجل الوطن، وكانت المرأة جزء أصيل من تلك التضحية، فكانت تشارك الرجل في نضاله ضد المحتل، و قد تطورت مراحل النضال عند المرأة الفلسطينية من الشكل الثانوي البسيط مثلما كان قبل النكبة، يقول أحمد أبو مطر " شاركت المرأة الفلسطينية في الثورات والانتفاضات الوطنية قبل عام ١٩٤٨، إلا أن دورها كان مقصوراً على تقديم حُلاها وذهبها لشراء السلاح، وأدوار أخرى ثانوية، كنقل المعلومات البسيطة أو إخفاء المجاهدين"[٢].

ومع اتساع حلقة الصراع الفلسطيني الاسرائيلي، اتسع دور المرأة في النضال وتطور تطوراً ملحوظاً، وهذا ما أوضحه الكاتب في نصوصه المسرحية من دور المرأة في ممارسة كافة أشكال النضال لأجل نيل الحرية .

الكاتب أظهر في نصوصه المسرحية أدوار المرأة في حياتها ، كان أبرزها نبذ كل أشكال الظلم الاجتماعي لها، والتمرد والتخلص من القيود الموجهة ضدها، وقد أقدم الكاتب على تغيير المفاهيم الخاطئة تجاه المرأة التي تصورها بأنها ضعيفة ولا تقوى على الانتاج والحياة، فصورها

---

[١] - وفيقة حمدي الشاعر، كفاح المرأة على الصعيدين العالمي والعربي (الفلسطيني)، منشورات جيش التحرير الفلسطيني، دمشق، ط١ ١٩٧٣،ص١٢٩.

[٢] - أحمد أبو مطر، الرواية في الأدب الفلسطيني، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٠، ص٢٨٢-٢٨٩ .

بأنها قادرة على أن تكون عنصراً مؤثراً في جميع مفاصل البيئة المحيطة بها، فالمتغيرات السياسية والتغير الجذري في تركيبة المجتمع الذي طرأ على الشعب الفلسطيني بعد احتلال عام ١٩٤٨م، أجبرت الجميع على الاعتراف بدور المرأة الفاعل في اثبات نفسها في الواقع الاجتماعي وفي قدرتها على مقارعة الاحتلال الاسرائيلي.

وعليه فإن د. مصطفى عبد الغني يقول عن دور المرأة الحقيقي "إن دورها الخلاق يتعدى دور (ست البيت) أو(المثقفة الصامتة)، أو غيرها من النماذج السلبية، إنما يتجاوز ذلك كله بالنضال الذاتي اليومي المستمر، فالخلاص لم يعد فردياً، وإنما جماعياً، يشارك فيه: الرجل والمرأة معاً، ولا يميز نيران الجيش الاسرائيلي بينهما"[١] فهي تصارع بكل قوتها لأجل البقاء، تمارس كل أشكال النضال، فهي تتعرض لممارسات الاحتلال كما يتعرض الرجل من اعتقال وقتل وتعذيب وقهر واذلال، ولعل أسباب نضال المرأة في المجتمع الفلسطيني:

١- سبب فطري يدفعها لحماية نفسها وأسرتها.

٢- سبب نفسي يحثها لتأكيد وجودها الانساني والاجتماعي.

وبذلك خرجت المرأة التقليدية التي لا تتجاوز حدودها عن كونها تابعة للرجل إلى امرأة مناضلة ضاربة القيود المحجمة لقدراتها وطاقاتها عرض الحائط، فالتحريض الثوري شكل من أشكال النضال.

فنرى الأم في مسرحية "شمشون ودليلة" تطرح تساؤلات على ابنها مازن الرافض للواقع، المُطالِب بالهجرة والهروب من تحديات واقعه، تساؤلات تشحذ فيه روح البقاء، و تدفعه للنضال والتحدي وحمل قضيته على محمل الجد، ليرى من خلاله النور ويتذوق طعم الحرية التي يسعى لها،

الأم :

إن كان احتفظ أبوك بمفتاح في يده ...

لِمَ لا تحمله أنت ...

لِمَ لا ترفعه كالراية ...

وتقاتل من أجل النافذة ومن أجل الباب ..

لِمَ لا تشحذه كالخنجر ...

تطعن وجه عدوك...[٢]

---

[١] - مصطفى عبد الغني، الغيم والمطر: الرواية الفلسطينية من النكبة إلى الانتفاضة، القاهرة، مصر، دار جهاد للنشروالتوزيع،٢٠٠٣، ص١١١.

[٢] - شمشون ودليلة، ص٢١٩.

فالمتأمل في كلمات الأم يرى بوضوح ايمانها بالهم الوطني وتمسكها بحق العودة ، وتُظهِر روحها التحريضية لابنها في حمل مفتاح العودة كالراية، وتحثه على قتال كل من سلب حقاً من حقوقه، حيث أن الهروب لا يجدي نفعاً ولا يرد حق لمظلوم .

يتعرض مازن للخطف وتكتوي أمه بنار الفراق، تختلط عليها مشاعرها ما بين الخوف والحيرة والبحث عن مصيره المجهول، يتضح لها أن " الرجل ذو المعطف" هو خاطف ابنها

"**الأم:**

خاطف مازن ...

خاطف ولدي ..."[١]

تصرخ وتطالب بذبحه بالمقص الذي يحمله رجل آخر للدفاع عنه، "**الأم : فلنذبحه بمقصه**"[٢]

هنا يتضح أرقى شكل من أشكال النضال، ألا وهو الكفاح المسلح، تطالب بذبحه رداً لاعتبارها، وانتقاماً لفعلته الاجرامية اتجاه ولدها مازن.

تهدف المرأة الفلسطينية من نضالها ضد المحتل، لكسر كل القيود والحواجز التي تقيد حريتها وحرية الآخرين، فنراها في مسرحية" الصخرة"، تصرخ في المتفرجين مطالباً منهم قص الأسلاك الشائكة التي تحيط بالقبة،

المرأة :

قصوا بأصابعكم هذي الأسلاك الشائكة،

فلا بد وأن نبلغ تلك القبة ...[٣]

رغم كل التهديدات التي يتلقاها الجمهور، واشهار السلاح في وجههم إلا أن المرأة تحرضهم للتقدم للوصول للقبة

" **المرأة :**

لا يفصلنا غير جدار أفاع، عن تلك القبة ...

فلنتقدم ... فلنتقدم[٤] **...** "

يتجدد الوعيد والتهديد بتفجير الصالة المتواجد بها الجمهور والمرأة، إلا أنها لا تكف عن التحريض، من أجل نيل الحرية

المرأة :

لا بد وأن نبلغ تلك القبة ...

نحن المعتقلون هنا في هذي الصالة

١- شمشون ودليلة، ص٢٥٢-٢٥٣.
٢- شمشون ودليلة، ص٢٥٣.
٣- الصخرة ، ص٣٦٤.
٤- نفسه، ص٣٦٤.

لو حررنا الرجل هناك تحت الأحجار

اصبحنا احرارا ...[1]

فيتضح بشكل جلي دور المرأة في النضال المجتمعي والسياسي في نصوص " معين بسيسو" المسرحية، من خلال مشاركتها المؤثرة تأثيراً واضحاً في المجتمع الذي تعيش فيه، و من خلال تحريضها لنيل الحرية .

ثانياً : المرأة الرمز :

ركز الشاعر على قضايا المرأة وصوّرها بصور متعددة كان أبرزها صورة (المناضلة، الأم، العاملة، المثقفة)، وصورة المرأة الرمز انتقل بها من الوصف الحسي إلى الوصف المعنوي، مُجسداً فيها حالات الاغتراب والمعاناة والأرض وغيرها من المعاني المرتبطة بالمرأة، وجد فيها الكاتب مساحة لاستخدام تقنية القناع ليعرض أفكاره من خلالها، ويظهرها كرمز لقضية معينة .

دليلة رمز للنضال الوطني، ونموذج للمرأة الفلسطينية التي تحاول بكل جهدها اعادة الوطن المسلوب وتتكرر دليلة في شخصية ريم، فهي رمز لشعب مشرد سُرِقتْ أرضه، يسعى بكل وسائله لاستعادة الأرض .

ريم:

أعرف هذا ...

أعرف أنك شمشون ...

أعرف أننا كنا في خوذتك الفولاذية كالبيض المكسور ...

لكن ماذا بعد اليوم الخامس يا شمشون ...

ماذا بعد اليوم التاسع والعاشر من يونيو ...

قشر البيضة صار متاريس ...

١- الصخرة، ص٣٦٥.

والبيضة صارت قنبلة يا شمشون ...[1]

ريم تجسد شعباً وفياً مخلصاً لقضيته، يرفض الخيانة ويحاربها بكافة أشكالها، رمزاً للثبات على الموقف في وجه المحتل، وقد وفق الكاتب في تقديمها كنموذج للإنسان الحر، فهي رمز حقيقي للوفاء وإظهار العدل وخلع الظلم من مكانه .

ريم:

كوني خائنة يا ريم ...

هذا ما تطلبه من ريم ...[2]

ريم رمزاً للثورة الفلسطينية، التي تدعو لرفض القهر وكل أشكال الاضطهاد، وتدعو لتحرير الأرض، وتنبذ أشكال الخيانة وترفض فكرة التعاون مع المحتل أو مساعدته .

وفي شخصية وطفاء تتضح معالم الوفاء بشكل أوضح، فبعد سيطرة الزنج على البصرة ونجاح ثورتهم، وسقوط حكم " عبد الله بن محمد"، يدخل الشك في قلبه فيتهم وطفاء بأنها خانته

" حتى وطفاء ...

فلذة كبدَك ... ضلعك ...

لؤلؤة الدم ...

صارت في منقار الحدأة ..."[3]

ينطلق صوت وطفاء لتنكر ما قاله عبد الله، وتؤكد على تمسكها بالثورة، وأنها مازالت متمسكة به، وأنها لن تخذله تحت أي ظرف أو حال ، لن تخلع خاتمه ولن تكون يوماً من الأعداء

"لا يا عبد الله بن محمد ...

وطفاؤك لن تخلع خاتمك من الاصبع ...

لن تلقي بالخاتم في كأس عدوك ...

وذراعي يا عبد الله بن محمد ...

لن تحمل وشم عدوك ..."[4]

وطفاء التي تحمل في أحشائها نطفة الثورة التي أخذتها من عبد الله ستحافظ على مسيرة النضال، فهي انتقال حقيقي للزمن من القرن الثالث الى القرن المعاصر، فهي رمز لكل مرأة فلسطينية تحمل في داخلها معاني الثورة ضد المحتل .

---

[1] - شمشون ودليلة ، ص٣٠٨.
[2] - نفسه ، ص٣١١ .
[3] - ثورة الزنج، ص١٧٧
[4] - نفسه ، ص١٧٨-١٧٩

في مسرحية "مأساة جيفارا"، ماريانا رمز واضح لتشتت الشعب الفلسطيني وضياعه، رمز لتخلي أغلب الدول عن القضية والشعب الفلسطيني، تركوه وحيداً في دائرة الصراع، لم يلتفت له أحد في أحلك المحن وأصعبها، فماريانا تُلقى في الوحل لا يلتفت لها أحد، لا يسندها أحد .

المرأة :

(تترنح أكثر ..)

منْ منكم يتقدم يسند ماريانا .. ؟

لا أحد يتقدم ...

لا أحد يتقدم ...

لا أحد يتقدم ...[1]

جيفارا يساعد ماريانا دون مقابل، لا يضاجعها أو يسرقها، يساعدها لأنه آمن بقضيتها، ماريانا تلك التي ترمز للأرض المسلوبة المغتصبة من الاحتلال الاسرائيلي، وكل من يساعده للبقاء على أرض فلسطين، كلهم شركاء في الجريمة .

ماريانا:

أول رجل يسكر بابي ...

لا ليضاجعني ...

أو يسرقني ...

أول رجل يكسر بابي ...

كي أحميه ...

ويحميني ...

هذا يكفيني ...[2]

فعلاً هذا ما تحتاجه الأرض والشعب الفلسطيني، يحتاج لحاضنة حقيقية تخرجه من مأزق التشتت والتشرد، لا يحتاج لمن يسرقه باسم الوطن، أو من يساند المحتل، جيفارا رمز حقيقي للثائر الصادق، الذي يناضل من أجل انقاذ و إخراج ماريانا (الأرض) من الظلم والقهر الواقع عليها .

وُفِقَ الشاعر في تقديم المرأة كرمز للأرض والثورة، وكرمز لمعاني التشتت والقهر، و للوفاء والصدق، فقد أخرجها من دلالاتها الحسية الظاهرة إلى دلالات رمزية عميقة ذات صلة وثيقة بالوطن .

---

[1] - مأساة جيفارا، ص٦١.

[2] - نفسه، ص٨٧.

ثالثاً : المرأة الواعية:

التجربة والألم والمعاناة هي من تشكل شخصية الانسان وتصقله بمعارف، وتجعله قادراً على تحليل ما يدور من حوله، و تصنع له معاييره الخاصة التي يستطيع أن يطلق من خلالها أحكامه على الأشياء، وأستطيع القول إن المرأة الفلسطينية بعيدة كل البعد عن كونها امرأة عادية، وأن مستجدات العصر الحديث، وظرف الاحتلال أوجد مساحة لها لتعبر عن رأيها، وتطرح أفكارها بكل حرية، فكانت الشاعرة، والمفكرة، والمحرضة، والمُثَقَفة، والمُثقِفة، وبما أن الشخص الواعي "إنسان علم ومعرفة، وموقف حضاري عام تجاه عصره ومجتمعه، إنسان شديد التأثير بالبيئة الاجتماعية المحيطة به، كما أنه في الوقت نفسه، إنسان شديد التأثر في وسطه الاجتماعي، وفي محيط عالمه وعصره، وذلك لما له من قوى فكرية خاصة، ومواهب روحية ونفسية متميزة"[1]، نجد أن المرأة الواعية تشكل أثراً ايجابياً في قدرتها على تغيير المفاهيم المغلوطة، والقدرة على توعية الأبناء .

فنلمس وعي وادراك الأم في مسرحية" شمشون ودليلة"، من خلال مناقشتها لابنها مازن، بعدما رفض الواقع وقرر الهجرة، هذا كله نتيجة اليأس والاحباط الذي لحق بمازن نتيجة ممارسات الاحتلال من قمع وحصار، فهو لا يعرف الا الأسلاك الشائكة والتوقيف للتفتيش والحواجز .

"**مازن :**

وأنا الآخر سوف أهاجر ...

سأهاجر من هذي العربة ..."[2]

الأم تعلم جيداً أن الهجرة لا فائدة منها، فهي تعتبرها شكلاً من أشكال الهروب وعدم القدرة على المواجهة، تدرك جيداً أن العالم تخلى عن قضيتنا، وأنه لا يعترف بنا

"**الأم :**

ذاك العالم لا يعترف بأحد منا يا ولدي ..."[3]

تدرك ادراكاً تاماً بأن العالم تخلى عنا ورفضنا، فلولا التجارب التي مرت بها الأم ما كانت توصلت لاستنتاجها القادر على تحليل الواقع والمحيط الذي تعيش به، ولعل أعلى مستويات الثقافة هي القدرة على التحليل وادراك ما لا يدركه الآخرون.

كثير من المحاولات الاقليمية والدولية أرادت أن تغرق الثورة الفلسطينية بالمال، لغرض غير شريف ألا وهو افساد نفوس الثوّار، يقول الزعيم هوتشي منه : " إذا أردت أن تفسد ثورة، أغرقها بالمال" .

---

[1]- عبد السلام الشاذلي، شخصية المثقف في الرواية العربية الحديثة "١٩٨٢-١٩٥٢"، دار الحداثة، بيروت، ط١، ١٩٨٥، ص٨ .

[2]- شمشون ودليلة، ص٢١٥.

[3]- نفسه ، ص٢١٦.

فهذه ريم العرافة تحذر ابنها يونس من الانسياق وراء شهوات المال و تحدد له البوصلة الحقيقية للنجاة،

" **كن حذرا يا يونس ...**

أنا أعرف أنك عريان ...

لكن سيجيء اليك...

من سوف يغطيك بأوراق النقد...

لا للخبز ولكن للبارود ..."[1]

ادراكها يقودها إلا أن من ينساق وراء شهوات المال، يصبح بلا قيمة، يفقد ثوريته

" **احذر يا يونس...**

كن ثورة...

واحذر أن تصبح اعلانا للثورة..."[2]،

تحذره أن يكون أداة من أدوات التبرير والخذلان، و أن يكون فقط اعلاناً واهياً غير مؤثر تأثيراً حقيقياً في مسار القضية والوطن .

لذا يعدّ موقف المرأة في مسرحية" الصخرة" موقفاً واعياً حاسماً رافضاً، لدور سماسرة الأرض و كل محاولاتهم لممارسة النصب والاحتيال لسرقة الأرض، ترفض قطعاً لعنة السماسرة، لا تقبل البيع بأي ثمن كان، و تحذر من القبول ببيع الأرض، فتبعيات البيع وخيمة على أصحابها، ستستباح أرض فلسطين من المغتصبين والمحلتين،

الفقراء أتوا بالخبز، وجاءك بسبيكة ذهب،

كل سماسرة البورصة والمحتالين ...

صار سرير فلسطين ...

يتسع لكل القوادين ...[3]

هي تعي بأن من يتخاذل ويقبل ببيع الأرض سيحول الأرض الى شركة، يستنزف المحتل كل خيراتها ومقدراتها

" **صوت المرأة :**

جعلوا وطنكمو شركة

جعلوا وطنكمو منجم لحم ودمِ..."[4]

---

[1]- شمشون ودليلة، ص٢٧٨.
[2]- شمشون ودليلة، ص٢٧٨.
[3]- الصخرة، ص٣٤٦.
[4]- الصخرة، ص٣٦١.

فتجربة خبث السماسرة وسرقتهم للأرض الفلسطينية، بطرقهم اللاقانونية ما قبل نكبة عام ١٩٤٨م، ما كانت إلا لجهل أصحابها وعدم ادراكهم لخطورة ما يصنعون من تفريط وتمرير للمشروع الصهيوني، فقد أدركت المرأة بعد خوض تجربة لعنة السماسرة بأن التفريط بالوطن تحت أي ثمن وأي ظروف له ضريبة موجعة وخسارة فادحة .

فالمرأة في نصوص الكاتب، امرأة واعية مدركة لمخاطر قد لا يدركها الأبناء، ساهمت في تغيير المفاهيم المغلوطة، حاولت أن تصحح مسار كل اعوجاج يحاول أن يحيط بها .

رابعاً :الوجه الآخر للمرأة، المرأة الصهيونية :

"إسرائيل" هي وليدة الحركة الصهيونية العالمية، والصهيونية كفكرة تنطوي في جوهرها على دعوة العودة الى "أرض إسرائيل" بحدودها التي وردت وورد ذكرها في الكتب المقدسة لدى اليهود، بينما نجد الصهيونية بمفهومها السياسي عبارة عن حركة سياسية عالمية منظمة تستند الي عدة مفاهيم، من المفاهيم الدينية الي المزاعم التاريخية إلي النيات الاستعمارية."[١]

والصهيوني حسب " بن غوريون" : " هو اليهودي الذي يريد العودة الى جبل صهيون ، وهو اليهودي الذي يحس أنه إذا عاش في أي بلد آخر غير إسرائيل فهو منفي ، وانه آن الأوان لانتهاء عصر النفي والتشرد ولابد من العودة الى إسرائيل"[٢].

تتميز شخصية راحيل في مسرحية " شمشون ودليلة" بأنها امرأة عنصرية تميل للقتل والسطو، تتعطش لسفك الدماء، تابعة لشخصية شمشون وتتعامل مع الشخصيات الأخرى بقسوة وهمجية، فهي تعبر عن الصراع الإسرائيلي الفلسطيني، تتلذذ بقتل الفلسطينيين، و عندما يقف شمشون عاجزاً منكسراً أمام شخصية " ريم"، تقترح عليه راحيل أن يقتلها .

راحيل :

اقتلها ...

لكن هنالك ما هو أمتع يا شمشون من القتل ...

أشهى وألذ من القتل ...

(تضحك)

أن تتمدد معها فوق سرير واحد ...

نم معها فوق النقالة واقتلها ...[٣]

---

[١]- غازي السعدي، الأحزاب والحكم في إسرائيل، ط١، دار الجليل للنشر والدراسات والأبحاث الفلسطينية، عمان، ١٩٨٩م، ص ١١.

[٢]- عبد القادر الشرشار، خصائص الخطاب الأدبي في رواية الصراع العربي الصهيوني " دراسة تحليلية"، ط١، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ٢٠٠٦، ص١١٣ .

[٣]- شمشون ودليلة ، ص٣١٦.

تتضح سادية راحيل في متعتها وتلذذها النابعين من اقتراحها لقتل ريم بأبشع الصور، أظهر الشاعر "معين بسيسو" شخصية المرأة الصهيونية، وأظهرها على حقيقتها من غير تجني، وأوضح ممارساتها الحقيقية تجاه الشعب الفلسطيني .

الفصل الثانـي

المرأة والتشكيل البنائـي للمكان والزمان

المبحث الأول : بنية المكان النصي

المبحث الثاني : بنية الزمن النصي

المبحث الأول
بنية المكان النصي

العلاقة بين المكان والشخصية :

يعدّ المكان في النص المسرحي عنصراً هاماً من عناصر البناء الفني له تأثير واضح في إبراز ملامح الشخصية وتكوينها، فتوظيف المكان من الوسائل الفنية التي لها دلالات عميقة، لما تحمله من عواطف ومشاعر إنسانية، فالمكان تكمن أهميته في كونه " يمثل الإطار العام للحركات، ولأفعال الشخصيات ليلعب هذا الإطار أدواراً متعددة من ذلك مثلاً : تحديده لنوعية الأحداث، أو نوعية سلوك الشخصيات"[١] .

ورآه البعض أنه " واحدٌ من أبطال المسرح الحقيقين والفاعلين"[٢]، والمكان في النص الأدبي يجمع باقي العناصر الأخرى، فالمكان على هذا الأساس " هو بمثابة عمود فقري للنص وبدونه تسقط العناصر والوظائف في الفراغ، وتتلاشى من تلقائها وجوبا من هنا فقط تنجم مركزية وأهمية المكان في النص "[٣] .

فالقرية والعربة والقبة والمستشفى والبيت ... الخ، في نصوص " معين بسيسو" المسرحية تعتبر أماكن تشهد على حركة شخصياته، وتساعد في تطور الأحداث داخل النص المسرحي، فالأماكن وما تحتويه من متناقضات الداخل والخارج والمكان المغلق والمفتوح، تساعدنا على معرفة القيم والأيديولوجيات الكامنة في نفوس شخصياته، إذ " تتحول هذه الثنائيات من كونها وصفا للمكان لتعبر عن قيم مختلفة اجتماعية، دينية، إيديولوجية، فهي ليست مجرد إحداثيات مكانية – مجردة – بل نجد لها علاقة بواقع الإنسان وبمحيطه الاجتماعي والسياسي والأخلاقي"[٤].

ويرى البحث أن اهتمام الكاتب كان ينصب على تصوير واقعي للأماكن مبتعداً عن التصوير الأسطوري، مصوراً بذلك رؤيته الحقيقية اتجاه أحداث واقعية، والكاتب لا يلتزم بمكان واحد في كل فصل من فصول مسرحياته، ولعل ذلك يرجع إلى عدم انحصاره في ضيق المحددات التي تحجم من حركة وأفعال شخصياته، فكثرة الأماكن توفر اتصالاً وتقارباً بين الشخصيات، فيكون له أثر واضح على سير أحداث المسرحية .

---

[١] - إبراهيم جنداري، " الموصل فضاءً روائياً – روايتا الإعصار والمئذنة، فجر بها وحشي/ نموذجين"، مجلة أقلام، ٧٤-٨، ١٩٩٢، ص٥٦.

[٢] - وليد إخلاصي، لوحة المسرح الناقصة، أبحاث ومقالات في المسرح، وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية،١٩٩٧، ص١٣٧.

[٣] - نجيب العوفي، مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية (من التأسيس إلى التجنيس)،ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ١٩٨٧، ص١٤٩.

[٤] - جوادي هنية، صورة المكان ودلالاته في روايات واسيني الأعرج، رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه، جامعة محمد خيضر بسكرة، كلية الآداب واللغات، ٢٠١٢/٢٠١٣، ص٥٥.

فطبيعة حركة الشخصية النسائية في نصوصه المسرحية، وفقاً للثنائية الضدية الداخل والخارج، والمكان المفتوح والمكان المغلق، له دلالة وتأثير على تشكيل صورتها الدلالية، وهذا ما سيتم دراسته في هذا المبحث .

تحديد مصطلحات :

المكان : في معجم لسان العرب ورد تعريفه على أنه " الموضع و المكانة يقال فلان يعمل على مكينته أي على اتئاده ...والمكانة المنزلة عند الملك، والجمع مكانات ولا يجمع جمع تكسير وقد مكن مكانه فهو مكين"[١]

أما معجم جمهرة اللغة فقد عرفه على أنه " مكان الأشياء وغيره"[٢]، وفي توضيح للفظ غيره، " أما غيره فهو مكان الأشياء الروحية فمكانة فلان في قلبي، تذهب إلى أن مكانة الإنسان ليست شيئاً متعيناً ولكنه كان مطلق"[٣]

ويطلق على المكان بأنه " الموضع المتخيل الذي تجري فيه الأحداث، والذي تحدده الإرشادات الإخراجية ويسمى مكان الحدث، ينقل إلى الخشبة مادياً بعلامات تدرك بالحواس ومنها الديكور"[٤]

وعند الحديث عن المكان، تظهر لنا مصطلحات يجب ذكرها والتعرف عليها وأهمها:

المكان الدرامي، الفضاء المسرحي، المكان المسرحي .

أ- المكان الدرامي :

إن المكان الدرامي هو " نظام من العلاقات المكانية المتصفة بحديث، الأول يتسم بالملموسية الواضحة التي يحددها المؤلف بوصفه جهة أو سطحاً أو شكلاً من معمارية المكان الكلي المتعدد الجهات وهذه الجهة تمثل وعاء للشخصيات والأحداث والصراع واللغة ... أما الحد الثاني فهو يشكل امتداداً لآنات المكان الخارجية لا في جهة، وإنما في كل جهات المكان التي يتشكل مستوياته المختلفة والمنسكبة والمتفاعلة مع الأول من خلال فاعلية الشخصيات والأبطال والأفعال"[٥] .

أما الفضاء الدرامي " هو الفضاء التقديري الخاص بالنص، وينشأ من مفهومين : المفهوم الخاص بالفضاء النصي الذي يمكن أن يحدد الفضاء المادي للنص المسرحي، المطبوع أو

---

[١] - ابن منظور، لسان العرب، الطبعة الثالثة، دار صادر، بيروت، ٢٠٠٤، ص٨٢.

[٢] - ابن دريد، جمهرة اللغة، العدد ٥٧، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٠، ص٥.

[٣] - عبد الله حسين حسن، الاشتغال الدلالي للمكان بين النص المسرحي والفيلم السينمائي، " أوديب ملكاً نموذجاً"، جامعة بغداد، مجلة كلية الآداب/ العدد ١٠٢، ص٥٩٢.

[٤] - ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ط١، م١، مكتبة لبنان ناشرون، ١٩٩٧،ص٤٧٣.

[٥] - منصور نعمان نجم الدريملي، المكان في النص المسرحي، ط١، دار الكندي للنشر والتوزيع، ١٩٩٩، ص٢٠.

المكتوب على الآلة، كما يظهر على الورق، بنظامه الخاص (حوارات، إشارات إرشادية)، والفضاء الوهمي المشكل انطلاقاً من النص، ويوحي به النص، سواء ظهر أم لم يظهر على المنصة"[١]

ب- **الفضاء المسرحي :**

" تقابله بالفرنسية كلمة (espace)، وبالإنجليزية (space)، وهي تطلق على المكان الذي يطرحه النص، ويقوم القارئ بتشكيله بخياله، وعلى المكان الذي نراه على الخشبة، ويدور فيه الحدث، وتتحرك فيه الشخصيات"[٢]

وحسب تعريف عواد علي، فإن الفضاء المسرحي : " ذلك الجزء من الفضاء المتخيل الذي يتحقق بشكل ملموس ومرئي على الخشبة، أي أنه مكان الحدث ... الذي يتم تصويره على الخشبة بعناصر الديكور والإكسسوار وحركة الممثل"[٣]

"وهذا الفضاء هو فضاء الصراع بين القوى الفاعلة الذي يشكل البنية العميقة للنص ويتجلى بشكل ما في البنية الظاهرية، عبر العلاقات المكانية المتولدة عن الصراع"[٤] .

فتلك العلاقات تصنع حالة دمج كلي في طبقات المكان، فكل طبقة تمهد الطريق إلى طبقة أخرى، فالبنية المكانية الظاهرة تتضح في العلاقات بين الشخصيات والمكان، إنما البنية العميقة فتتحرك بشكل معاكس للبنية الظاهرة من خلال تعدد مستوياته وسعة أماكنه، فالمكان وعاء لحركة الشخصيات ورغباتهم وصراعاتهم، فهي بذلك تمتص كل مفاصل المكان في النص، فينتج تفاعل بين طبقات المكان يتيح لنا معرفة أعمق لحيوية وثراء المكان، والمخطط يوضح لنا ذلك[٥]. ذلك[٥].

---

[١]- عواد علي، المعرفة والعقاب، قراءات في الخطاب المسرحي العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،٢٠٠١، ص٥١.

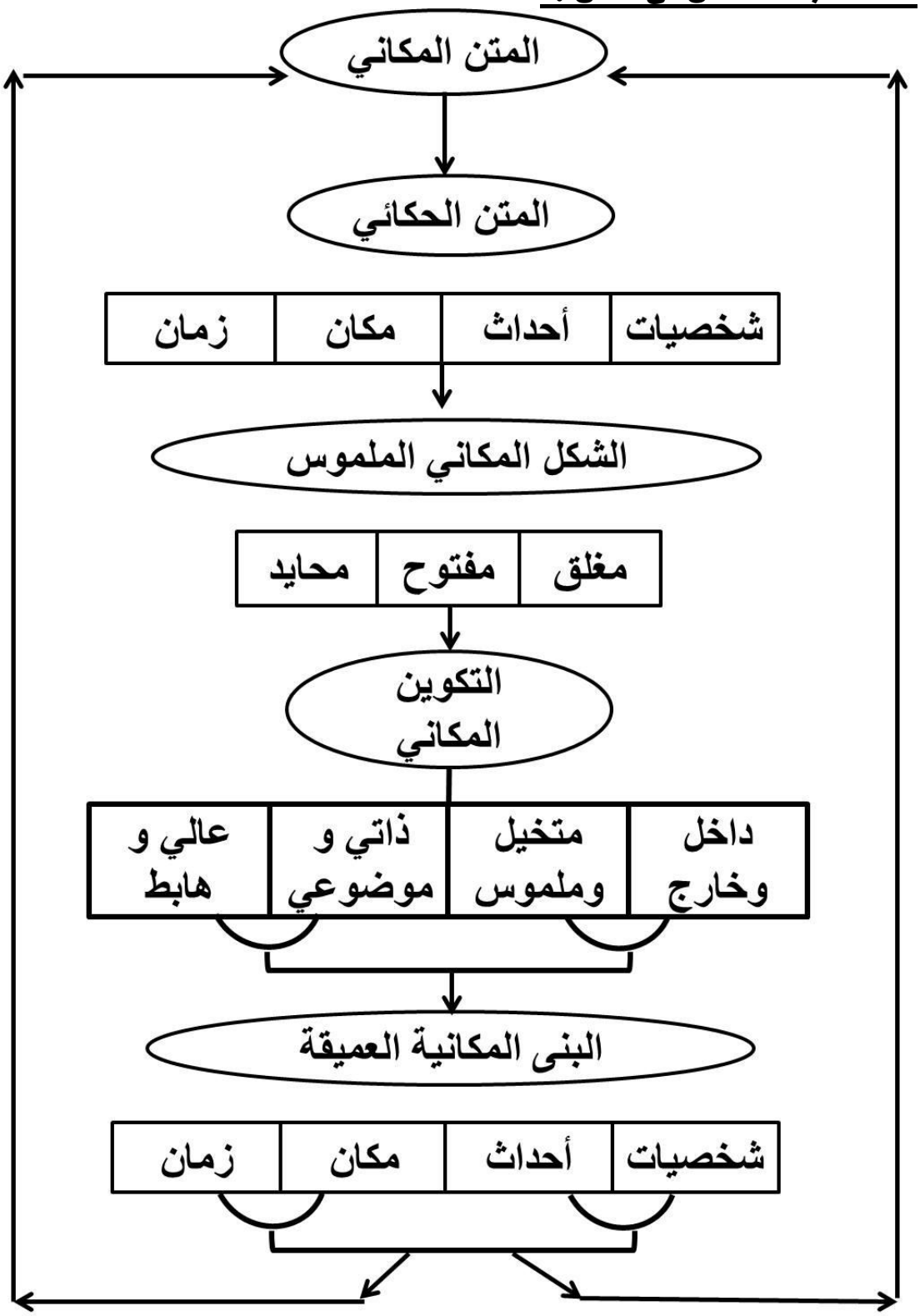
[٢]- أكرم يوسف، الفضاء المسرحي، دراسة سيميائية، ط١، دار المشرق، دار المشرق، سوريا، ١٩٩٤، ص٢٦.

[٣]- عواد علي، المعرفة والعقاب، ص٤٩.

[٤]- بوطولة أمينة، جمالية المكان الدرامي في النص المسرحي الجزائري، رسالة ماجستير، كلية الآداب، قسم الفنون الدرامية، جامعة وهران،٢٠١٦،ص٢٩.

[٥]- ينظر: تدروف تزفتان و آخرون، أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة وتقديم أحمد المدني، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة،١٩٧٨، ص٨١.

مخطط طبقات المكان في النص :[1]



[1]- منصور نعمان نجم الدريملي، المكان في النص المسرحي، ص٩٠.

ت- المكان المسرحي:

" هو الموضع أو الحيّز كوجود مادي يمكن إدراكه بالحواسّ، وهو أحد العناصر الأساسية في المسرح لأنه شرط لتحقيق العرض المسرحي، وهو ذو طبيعة مركبة لأنه يرتبط بالواقع من جهة وبالمتخيل من جهة أخرى"[١].

ومما سبق يتضح لنا أن هناك فارقاً بين المكان المادي ألا وهو الخشبة المسرحية " الفضاء المسرحي"، والمكان في النص المسرحي " الفضاء الدرامي"، فالفضاء المسرحي يتناول العمل على خشبة المسرح وهذا عمل مخرج مسرحي، وكيفية تناول شكله وسير الأحداث عليه، ويقوم بتحول المتخيل إلى ملموس، أما الفضاء الدرامي فيتناول المكان داخل النص المسرحي نفسه .

البعد النفسي للمكان :

تنعكس متناقضات ومكونات المكان على البعد النفسي للشخصية وتؤثر في أفعالها، إذ يقول غاستون باشلار : " إذ كلما كان المكان ضيقاً يشعر الإنسان بمعانٍ غير مستحبة، لأن الضيق والانغلاق يوحي عادة بالاختناق واليأس، في حين يوحي الانفتاح بالحرية والانطلاق"[٢].

فضدية المكان المفتوح والمغلق، تكشف الأبعاد السياسة والفكرية للكاتب، يقول مدحت الجيار " وللمكان بعده النفسي داخل النص، وداخل الصورة الشعرية إلى جانب وظائفه الفنية وأبعاده الاجتماعية والتاريخية والعقائدية التي ترتبط بالمكان ولا تفارقه"[٣].

وترى "أسماء شاهين" أن المكان ليس ديكوراً وشكلاً للزينة فحسب، إنما هناك علاقة بين المكان والإنسان، فلولا حركة الشخصيات في المكان لكان جماداً لا قيمة له، فتقول : " المكان في حركة أخذ وعطاء مع الشخصيات وأحداثها إلى الأمام، ومن الواضح أن الانسان من خلال حركته في المكان، هو الذي يقوم برسم جمالياته، لذلك فالمكان دون الإنسان عبارة عن قطعة من الجماد، لا حياة ولا روح فيها، كذلك هو الإنسان بمشاعره وعواطفه ومزاجه يأخذ من الطبيعة طقوسها وفصولها، ما يساعد مشاعره ومزاجه على رسم المكان "[٤] .

فالمكان يتجاوز قيمته الجغرافية الصرفة ليدخل في جدلية مع الأشخاص ونفسياتهم والأحداث ودلالاتها، فوصف المنازل والأثاث وسيلة لرسم الشخصيات والحالة النفسية لها، فالمكان يصبح عنصراً بنائياً ودلالياً، يساهم في تحديد طباع الشخصية وأمزجتها[٥].

---

[١] - ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص٤٧٣.
[٢] - غاستون باشلار، جمالية المكان، ترجمة غالب هلسا، ط٣، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٧، ص٤٦.
[٣] - مدحت الجيار، البحث عن النص في المسرح العربي، ط٢، دار النشر للجامعات المصرية، ١٩٩٥، ص٢١١.
[٤] - أسماء شاهين، جماليات المكان في روايات جبرا، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠١، ص١٧.
[٥] - ينظر: امتنان عثمان الصمادي ، زكريا تامر والقصة القصيرة، ط١، المؤسسة العربية للدراسات، عمّان ١٩٩٥، ص١٧١.

ولقد استثمر الكاتب " معين بسيسو" هذه الضدية، من أجل تحقيق رؤيته الجمالية والفنية، ومن خلال دراستنا لنصوصه المسرحية نجد أن الفضاء المغلق هو الغالب على محيط شخصياته، والسبب في انغلاق أماكنه حالة الانفراد والعزلة التي تشعر بها شخصياته، فقد تحققت العزلة في العديد من نصوص " بسيسو" المسرحية، ونذكر منها شخصية ماريانا في مسرحية مأساة جيفارا إذ يتعمق إحساسها بالوحدة والضعف عند زجها في الزنزانة

" **حجرة عريانة ...**

امرأة متكومة ...

في زاوية من الحجرة ...

ماريانا راكعة في وسط الحجرة وقد ضمت يديها إلى صدرها"[1]

فالمكان لا يُشعِر بالدفء والطمأنينة، فالحجرة مكان طارد مرفوض، فانحسارها وانكماشها في زاوية الحجرة يشير إلى إحساس بالغربة والظلم والقهر الواقع عليها .

أنواع الفضاءات الواردة في المسرحيات الشعرية الخمس:

أولاً : الفضاء المفتوح :

هو الفضاء الذي تخضع في الغالب ملكيته لسلطة الدولة، ويتسم باتساع المساحة جغرافياً، ويكون عاملاً مشتركاً بين جميع الناس، في معاملاتهم وأمور حياتهم .

فضاء القرية:

القرية فضاء يدل على الحياة الإنسانية البسيطة، العفوية، يحيا فيها الإنسان على فطرته وطبيعته، إلا أنها عند " معين بسيسو" تحمل في طياتها أحداثاً تنم عن قهر وذل الطغاة لأهلها، فرمزية المكان المفتوح التي تدل على السعة والراحة جاءت مغايرة في مسرحية " مأساة جيفارا "، أي كلما اتسع المكان مساحاً، ضاق على أهلها قهراً وظلماً .

فالقرية مكان محدود، يسلب حرية أهلها، وحقوقهم، ونلاحظ ضعف الإمكانيات المتوفرة في القرية التي تتسبب في الفقر والجوع والعجز، ومنع للثورة باسم الرب على لسان قسيسها :

" **ملعون باسم الرب ...**

ملعون من ألصق تلك الأوراق ...

ملعون من يحملها...

ملعون من يقرأها"[2]

---

[1] - مسرحية مأساة جيفارا، ص ١٠٤.

[2] - مسرحية مأساة جيفارا، ص٢٧.

يمكن التمييز بين الشخصيات وفقاً للمكان الذي تعيش فيه، فالشخصية القروية شخصية منهكة متعبة من الزراعة والفقر، وقد عقد الشاعر مقارنة بين أهل القرية والسّياح، الفلاح العجوز :

" **لن أدفعه لأشاهد رجلاً ميتا أو حيا ..**

هذا أجري عن يوم في تلك المزرعة الملعونة ..."[١]

فالقروي الذي يلعن ظلم وقهر الإقطاعي وممارساته الظالمة للفلاحين في المزرعة، وعدم إعطاء الفلاحين حقهم، وأجورهم المتدنية، تدل على فقر الفلاح الذي لا يقوى على دفع دولارٍ واحدٍ لرؤية جثة جيفارا ، الموجودة في العربة، أما السائح الوافد من خارج القرية يستطيع دفع المال، يقول: "

الفلاح العجوز :

لكن السائح إذ يدفع ..

لا يخدع ...

وهم سياح أمريكان " [٢]

يصف الكاتب في بداية مشهد " المنظر الرابع" من مسرحية مأساة جيفارا، بيوت الفلاحين في القرية على أنها بيوت تقليدية طينية متناثرة، **(الجدار الطيني الطويل لشارع في القرية .. بعض البيوت المتناثرة .. الضوء الخافت)**[٣]، ومما لا شك فيه أن شكل البيوت يوحي بالفقر والبؤس وهي دلالات تؤثر في سلوك الشخصيات، وتنعكس بشكل سلبي على راحتهم وكرامتهم، ويبدو أن رسم المكان لم يكن عبثياً، فالبيوت المتناثرة تدل على انعدام التنظيم وفقدان الاستقرار، إضافة إلى الإضاءة الخافتة التي تدل على قلق القرويات، فهي منسجمة مع الشعور الداخلي للنسوة القرويات اللواتي يدخلن المسرح متسللات بتوتر وقلق **(تخرج أربع قرويات يرتدين الأردية الحمراء .. و فوق وجوههن أقنعة سوداء .. لا تظهر غير عيونهن.. القرويات الأربع يدخلن متسللات)**[٤]

يتعقب الكاتب حركة " ماريانا "، وهي تمشي في أزقة القرية تترنح، تسقط، **(تترنح وتسقط .. الأضواء تخفت في جوانب المسرح)**[٥]، فظلامية المكان تعادل ظلامية الحياة التي تعيشها ماريانا، تتشابه حياتها مع الحياة البهائمية بل أقل، يمر عنها كل أهل القرية والجندي، ولا منقذ لها من الوحل، إلا رجل يظهر على هيئة جيفارا .

ونجد أن الكاتب " معين بسيسو"، حكمت عليه تجربته الاشتراكية، ويقينه بأن عِزة الإنسان الضعيف، المعذب وانتصاره، في كل بقاع الأرض هو انتصار لقضاياه وهمومه، هنا يحاول

---

[١] - مأساة جيفارا، ص١٢.
[٢] - نفسه ، نفس الموضع .
[٣] - مأساة جيفارا، ص٥٧.
[٤] - نفسه، ص٥٧.
[٥] - نفسه، ص ٦١.

الشاعر أن يصور دلالة عمق المكان و إظهار دلالة الهوية المكانية للقرية التي قهرت المستعمر والإقطاعي، وهكذا نجد أن شخصية " ماريانا" بائسة حزينة، ونجد أن القرية جسدت مقاربة للواقع الفلسطيني والظلم الواقع عليه من الاحتلال الإسرائيلي .

فضاء الأرض :

الأرض بلا حرية عبودية، والحرية بلا أرض منفى، فالأرض مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالحرية، تقول سيزا قاسم : " العلاقة بين الإنسان والمكان من هذا المنحنى تظهر بوصفها علاقة جدلية بين المكان والحرية، وتصبح الحرية في هذا المضمار هي مجموع الأفعال التي يستطيع الإنسان أن يقوم بها دون أن يصطدم بحواجز ... ناتجة عن الوسط الخارجي"[١]، الإنسان بطبعه يتوق إلى التحرر من الضيق والتضييق، يرفض كل ما يحجم حركته وحريته .

فشامة في مسرحية " العصافير تبني أعشاشها بين الأصابع" بعد أن هددوها بقطع قدمها ومنعها من الحركة، وتحجيم حريتها رفضت وثارت على كل ما يمنع حريتها، وأصرت على التمسك بحقها في السير على الأرض

(تشد الحبل الثاني، فتقطعه بيديها وأسنانها ...)

هي ذي رائحة الأرض تفوح ...

يا قدمي شُمِّي الأرض ...[٢]

" شامة " اختارت رائحة الأرض، رائحة الحرية والانعتاق من القيد، فهي تعرف تماماً أن الأرض مصدر الثبات، من يتخلى عنها يتخلى عن كرامته ويرضى بعبوديته.

التسلل هو دخول مكان خفّية ودون أن يراك أحد، وهو مرتبط بفعل غير مرغوب فيه، إلا أن تسلل مازن في مسرحية " شمشون ودليلة" واقتحامه لما بعد الأسلاك الشائكة التي وضعها الاحتلال بينه وبين أرضه كان مشروعاً، قُتِل مازن بتهمة التسلل

" قتلوا رجلا من هذي الأرض وقالو متسلل ...

قتلوه ويده في الارض تغوص ...

كجذر في الارض ...

وقالو متسلل ..."[٣]

---

[١] - سيزا قاسم، القارئ والنص، العلامة، الدلالة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٢، ص٤٥ .

[٢] - العصافير تبني أعشاشها بين الأصابع، ص٤٠٥.

[٣] - مسرحية شمشون ودليلة، ص٢٦٥-٢٦٦.

قتل مازن وسلب حقه في الدخول لأرضه، جعل أمه تصرخ وترفض التهمة الموجهة لابنها، فتقول بأن كل من يحاول قلع الأسلاك الشائكة فتهمته جاهزة هي متسلل

" **الأم (وهي فوق الجثة)**

متسلل ...

ولدي متسلل ...

من ... يلتقط برمض العينين، الأسلاك الشائكة بأرضك يا وطني ....

يدعى متسلل "[1]

فيتحول الوطن من مكان آمن إلى مكان خطر ورعب وموت، مما جعله يفقد حميميته .

" وطفاء " في مسرحية " ثورة الزنج" تؤكد أن قدر الثورة أن تبقى متجذرة في الأرض، متمسكة ومزروعة فيه، تقول :

" **هل قدر الثورة أن تمضي ...**

تغرس ساعدها في هذي الأرض

في تلك الأرض ..."[2]

فهي تثير تساؤلات تؤكد على ما ترمي إليه من أن ما تحمله في أحشائها ثورة مقدمة لأجل الأرض وتحريرها، " هل قدر الثورة أن تلد الطفل الأول للسكين ... "[3]

ثانياً : الفضاء المغلق :

هو " مكان محدود المساحة يتخذه الإنسان للعيش والسكن، يقطن فيه فترات من الزمن، بإرادته التامة، أو بإرادة الآخرين، لذا فهو مكان له إطار هندسي وجغرافي، قد يُشعرك بالأمان والألفة، أو قد يُشعرك بالخوف والذعر"[4]، ومن هذه الفضاءات :

فضاء البيت:

البيت في المنجد: " البيت بيوت، وأبيات قيل، وهذا يختص بالإشراف، و (بيت) : المسكن سواء أكان من شعر أو مدر، ويقال" هو جارى بيت بيت" أي ملاصقاً، و" البيت الحرام" : الكعبة، وبيت الرجل، عياله، " بيت المال " خزينة المال، " بيت العنكبوت" نسيجه، وبيت الشعر ما اشتمل من النظم على مصراعين : صدر وعجز، بيت القصيدة، أبياتها نفسها، أو بيت المتضمن غرض الشاعر، المبيت : المسكن "[5]

---

[1] - شمشون ودليلة، ص٢٦٧.

[2] - ثورة الزنج، ص١٧٤.

[3] - نفسه، ص ١٧٤.

[4] - ينظر فهد حسين، المكان في الرواية البحرانية، (دراسة في ثلاث روايات " الجذوة، الحصار، أغنية الماء والنار")، ط١، فراديس للنشر والتوزيع، البحرين، ٢٠٠٣، ص١٦٣.

[5] - لويس معلوف، المنجد في اللغة والأعلام ، طبعة جديدة منقحة، ط٤، دار المشرق، بيروت، لبنان، ٢٠٠٥، ص٥٥-٥٦.

فالبيت هو ملجأ واستقرار للفرد، يمارس نشاطاته الحياتية فيه بحرية وراحة، يقول : أحمد زنبير إنَّ البيت " مكان لا بد منه لضمان استقرار الفرد وإثبات وجوده، فهو خلية يتجمع فيها وداخلها أفراد العائلة حيث يمارسون بشكل تلقائي علاقاتهم الإنسانية "[١]، فنجد أن البيت تتخطى دلالته كونه مكاناً للنوم والسكن فقط، بل تتعدى دلالته إلى طلب الأمان والاستقرار، ونرى أن غاستون باشلار جعل للبيت جسداً وروحاً، فهو يخدم البيئة الحكائية للشخصية .

غاستون باشلار يقول : " البيت جسد وروح، وهو عالم الإنسان الأول قبل أن يقذف بالإنسان في العالم كما يدعي بعض الفلاسفة الميتافيزيقيين، فإنه يجد مكانه في مهد البيت، وأي ميتافيزيقيا دقيقة لا تستطيع إهمال هذه الحقيقة البسيطة، لأنها قيمة هامة نعود إليها دائماً في أحلام يقظتنا، الوجود أصبح قيمة، الحياة تبدأ جيدة، تبدأ مسيجة، محمية دافئة في صدر البيت"[٢]

وهذا ما نجده في مسرحية " شمشون ودليلة "، بأن البيت هو وطن الإنسان وملجأ لحمايته، والمأوى الدافئ له، فيرتبط البيت بالوطن والهوية، فيكتسب قيمته من رفض الأب لإقامة بيت خارج حدود عالمه، عندما يطلب ابنه الهجرة و المنفى :

الأب :

حين الواحد منا يهجر بيته ...

يهجره ولبيت آخر ...

فالبيت الآخر يصبح كل العالم ..

والعالم يصبح منفاه ...

من يحمل حجرا في المنفى، ليقيم به بيتا ...

فلتقطع يده يا عاصم ...[٣]

لسان الأب يقول : رغم كل الضيق الذي تجده في بيتك فلن تجد أدفأ منه، فكل البيوت خارج بيتك منفى ولا استقرار فيها .

نجد أن البيت تحول لمخفر شرطة، من قِبل الاحتلال، مما كان له أثر على مشاعر المرأة في مسرحية " الصخرة "، وإحساسها بالقهر والظلم، فتزيد معاناتها بسلب بيتها وبيت حبيبها، وتحويله إلى مخفر

صوت المرأة :

حولتم بيت حبيبي مخفر شرطة ...

يا وطنا لن يصبح مخفر شرطة ... "[١]

---

[١] - أحمد زنبير، جماليات المكان في قصص إدريس الخوري، دراسة نقدية، ط١،التنوخي للطباعة والنشر، الرباط، المغرب،٢٠٠٩ ص٥٣ .

[٢] - غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، ط٢، مكتبة الاسكندرية،١٩٨٤، ص٣٨ .

[٣] - مسرحية شمشون ودليلة، ص٢٢٤.

فالمرأة تربط البيت بالوطن، من يسلب بيتاً كأنما سلب وطناً، فتحويل بيتها إلى مخفر شرطة له دلالات الحزن والأسى على نفسيتها .

و يصف الكاتب غرفة نوم ماريانا في مسرحية " مأساة جيفارا" بعناية ودقة وبجميع تفاصيلها، وقد خيم عليها الهدوء والاطمئنان والراحة، من خلال وصف الصليب والشموع المضيئة في الغرفة، " **حجرة النوم في بيت ماريانا .. صليب كبير معلق على الجدار .. في صدر الحجرة شمعدان طويل مشتعل فوق الارض.. سرير صغير الى اليمين.. زجاجات فارغة .. قد رصت في ارض الحجرة ... زجاجتان معلقتان الى يمين الصليب والى يساره وفي فوهة كل زجاجة شمعة تضيء .. ماريانا راكعة على الارض امام الصليب .. يداها مضمومتان الى صدرها ورأسها الى أعلى..**"[٢]، فوصف غرفتها يوحي بأجواء العبادة التي تضفي على العبد الاطمئنان والسكينة، إلا أن وصف المكان الذي يوحي بالراحة يحمل مضامين الحزن والأسى داخل نفسية ماريانا، وذلك يتضح من مناجاتها وشكواها من الشعور بالعذاب والقهر، " **لا أحد غيري يعرف كيف تعَّذبتْ ...**"[٣] .

يتصل البيت بلحظات الأمان والحماية، فبعد وقوع وطفاء في الأسر من قِبل الزنج، يقف الجلاد محاولاً تعذيبها، وطلب خاتمها، تحدق فيه وتعرفه فتقول له : " **أولم أربط لك يوماً جرحا ...؟**"[٤]، تعود به في الزمان لتذكره بحاضنة الأمان .

" **وطفاء :**

في بيت في البصرة ...

في يوم من أيام القرن الثالث للهجرة ...

أولا تذكر ...

عبد الله بن محمد ...

أولا تذكر من مزق ثوبه ...

كي يربط جرحك ... "[٥]

تعرف " وطفاء " تماماً أن من سيوقف بطش الجلاد هو تذكيره في البيت الذي قدم له الحماية والرعاية وربط جرحه، وتكشف بأن هذا البيت له دلالات الكرم والضيافة التي تُقدم لكل من يدخله ، فجلعت من بيتها حاضنة لاستعطاف الجلاد ووقف بطشه .

---

[١] - مسرحية الصخرة، ص٣٥٧.
[٢] - مسرحية مأساة جيفارا، ص٨٣.
[٣] - نفسه، ص٨٣.
[٤] - مسرحية ثورة الزنج، ص١٨٩.
[٥] - ثورة الزنج، نفس الموضع .

فضاء الزنزانة :

فضاء ضيق يعلن عن عدائه المستمر للإنسان وقيمته، ويسلب كرامته من خلال الظلم والضيق والانغلاق، مكان مُظلِم يحمل دلالات الاغتراب و الضيق و النفي عن الآخرين، والزنزانة في أبسط تعريفاتها : " جمع زِنْزَانات وزَنازين : حجرة في السجن ضيقة يُحبس فيها السجين عادة على انفراد "[١]

و مهمة النصوص الأدبية النزوع إلى الحرية، وكشف الوجه الحقيقي للمستبد والظالم، فالزنزانة هي الوجه الحقيقي للظلم والاستبداد، ونرى أن نصوص " معين بسيسو " المسرحية، تحاول أن تبرز لنا مظاهر أزمة الحرية، وما تجده شخصياته من اغتراب نفسي، ومطاردة وتعذيب لا إنساني .

فيصف الشكل الهندسي للزنزانة التي تقبع بها " وطفاء " بعد اعتقالها من قِبل الزنج في مسرحية " ثورة الزنج"، " **زنزانة في شكل مستطيل .. منضدة في الوسط وفوقها آنية زهور .. في الركن الايسر من الزنزانة وطفاء وكأنها مشدودة بحبال غير مرئية .. الى كرسي** "[٢]، جاءت الزنزانة على شكل مستطيل، ضيقة العرض، واسعة الطول، فدلالة شكل المستطيل لا توحي إلا بالضيق والاختناق تذكرنا بشكل التابوت والقبر، إضافة إلى منضدة في الوسط تخنق المكان وتزيد من ضيقه، فطبيعة المكان لا توحي إلا بطاقة سلبية تنبع من المكان تنعكس على شخصية وطفاء، وتزيد من سخط الجلادين خلف أبواب الزنازين، إضافة إلى ربط " وطفاء " بحبال وإخضاعها للتعذيب الجسدي، فدلالة المكان لا توحي إلا بالقمع والاستبداد، "وطفاء " تشعر بتثاقل وشبه إغماء من أثر العذاب، تعرف الجلاد، تعرف أنها قدمت إليه المساعدة يوماً ما، فتستنكر عليه فعلته وترجع به في الذاكرة إلى يوم ربط جرحه، الجلاد يعرفها ويستنكر ما فعله بها، فكيف من بين نساء الأرض يضرب من قدم له الحماية يوماً ما .

" **من بين جميع النساء الأرض**

اضرب بطنك يا وطفاء ...

إن علينا أن نخرج من هذي الزنزانة"[٣]

فالجلاد يعرف أن وطفاء مكانها ليست الزنزانة والعذاب .

تشكل الزنزانة هاجساً مرعباً لكل الأمهات وخاصة الفلسطينيات، فالسجن يرتبط بممارسات الاحتلال التعسفية ضد الشخصيات التي تقع تحت أسرهم، فريم في مسرحية " شمشون ودليلة"

---

[١] - موقع الكتروني، معجم المعاني، www.almaany.com.

[٢] - مسرحية ثورة الزنج، ص١٨٦.

[٣] - نفس المرجع، ص ١٩١.

بعد وقوعها في الأسر، يظهر لها شمشون ليساومها ويضغط عليها لتعمل معهم كخائنة لوطنها فترفض، فيقوم بالضغط عليها من خلال سؤالها عن ابنها يونس الضائع

" **شمشون : ابنك يونس ...**

الابن الضائع ...

أنا أعرف أين هو الآن ... "[١]

ريم تعرف أن كل من يُفقد مصيره الزنزانة والعذاب

"**ريم :**

في أية زنزانة ... ؟

في أية حجرة تعذيب ... "[٢]

بعد رفض ريم التعامل مع شمشون المحتل لأرضها، يهددها بظلمة الزنزانة التي سيلقى بها ابنها يونس .

" **إنك تلقين الآن بيونس ...**

من نافذة الفندق ... لظلام الزنزانة ..."[٣].

تتذمر شامة من وجودها في المستشفى ومن الحصار المفروض عليها من خلال تكبيلها بالأربطة والقطن، فهي تعتبر نفسها بزنزانة تخنق وتحجم حريتها .

" **المرأة :**

كيف وصلتُ الى هذي الزنزانة؟"[٤]

يرد عليها الممرض مصححاً مكان وجودها، " **إنك في حجرة مستشفى**"[٥]، لقد تحولت المستشفى في نظر شامة إلى زنزانة تفرض حصاراً عليها، فالمكان يُظهر حجم الألم والمعاناة التي تعيشها شامة، فجعلها تتألم من الوضع الذي تعيشه وترفضه وتعتبر أن هذا المكان زنزانة .

ومما سبق يظهر لنا أن أحداث مسرحيات الشاعر "معين بسيسو" تدور في أماكن مغلقة ومفتوحة، وتتحرك شخصياته فيها وفق المكان المرسوم لها، حيث قدّم للقارئ وصفاً لأماكنه، تتمثل فيها العلاقات بين شخصياته، فكل مكان تميز عن الآخر بانفتاحه أو انغلاقه، مع هيمنة انغلاق المكان في نصوصه مما أثر في تشكيل الصورة الدلالية للمرأة، ومن خلال دراسة الثنائية الضدية للمكان المفتوح والمغلق، اتضحت دلالة حركة المرأة في المكان وهي تعاني في جنباته القهر والضيق والاختناق .

---

[١] - مسرحية شمشون ودليلة ، ص٣٠٦ .
[٢] - نفسه، ص٣٠٦.
[٣] - مسرحية شمشون ودليلة، ص ٣١٠ .
[٤] - العصافير تبني أعشاشها بين الأصابع، ص٣٧٣ .
[٥] - نفس المرجع، ص٣٧٣ .

المبحث الثاني
بنية الزمن النصي

بنية الزمن النصي :

الزمن مرتبط بمختلف العلوم الإنسانية، كونه مرتبط بوجود الإنسان وحياته، فجدلية الموت والحياة مرتبطة ارتباطاً وثيقاً به، " فالمناهج الفلسفية تجدها تدور حول محاور استفهامية لتكشف عن ماهية الزمن، وعلاقته الجدلية بالإنسان، وتثير تساؤلات هل الزمن مطلق أم نسبي؟ الزمن دائري أم خطي؟ الزمن موضوعي أم ذاتي؟ الزمن هو الماضي أم الحاضر أم المستقبل، كما أن توجهات الفلاسفة انصبت حول ضديات مختلفة متعلقة بالزمن، كالكون والحياة والإنسان، و والوجود والعدم والميلاد والموت، والثبات والحركة، والحضور والزوال، والغياب والديمومة"[١]، فالزمن لا نستطيع إدراكه مادياً كالمكان، بل يدركه الإنسان بوعيه وبالآثار الناتجة عنه، فالولادة والموت يمثلان خطاً البداية والنهاية لكينونة الإنسان.

ففي الحضارات السابقة كان الإنسان يسعى إلى التغلب على الزمن، ويطلب الخلود، إذ كان يسمى الزمان في الحضارة اليونانية كرونوس الإله الذي يلتهم أولاده خوفاً على ملكه، وهذا الوقت ينجب الإنسان ثم يقضي عليه، " لو رجعنا إلى المصطلح اليوناني لكلمة الزمان، فسوف نجد أن كلمة كرونوس chromos تشير إلى الزمان منذ عصر هوميروس "[٢] .

وحسب اعترافات القديس أوغسطين "فالماضي قد انتهى، والحاضر يمر، والمستقبل لا يوجد بعد، والمعروف أن كرونوسيس إله الزمن اليوناني كان يفترس أولاده مباشرة بعد إنجابه لهم "[٣] .

وقد تحدثت الديانات السماوية عن الزمان بشكل موسّع لأنه يتناول قضايا الإنسان ومصيره والأحداث التي يمر بها في حياته، " وتتحدث الكتب المقدسة أيضاً عن مصير الإنسان بعد الموت، ويوم القيامة الذي يمثل نهاية الإنسان والعالم والتاريخ تبعا لهذه النظرة محدد ببداية ونهاية : بدء هو خروج آدم من الجنة وبدء الحياة الإنسانية، ونهاية هي يوم الحساب "[٤].

غيّرت الديانات السماوية الفهم اليوناني للزمن بأنه يمكن التغلب عليه بالخلود وتكرار الزمن الأول، والإيمان بوجود كائنات خالدة، فقد انصب اهتمامها على بداية خلق الكون و نزول آدم إلى الأرض وبداية الحياة الآدمية، يقول سفر التكوين: " فِي الْبَدْءِ خَلَقَ اللهَ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضَ، وَإِذْ كَانَتِ الأَرْضُ مُشَوَّشَةً وَمُقْفِرَةً وَتَكْتَنِفُ الظُّلْمَةُ وَجْهَ الْمِيَاهِ، وَإِذْ كَانَ رُوحُ اللهِ يُرَفْرِفُ على سطْحِ الْمِيَاهِ"[٥]، وقد ركزت الديانات على الماضي بصفته يُمثل الخطيئة، والحاضر والمستقبل بصفته يُمثل الخلاص من خطيئة الماضي، وأن الزمن من خلق الله وأن له غاية محددة، وكافة الأحداث

---

[١] - ينظر: مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، بيروت، ٢٠٠٤، ص١١,١٧.
[٢] - أمير مطر، دراسات في الفلسفة اليونانية : التأمل، الزمان، الوعي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ١٩٨٠، ص١٣٢.
[٣] - أمير مطر، دراسات في الفلسفة اليونانية، ص١١٥.
[٤] - عبد الرحمن بدوي، الزمان الوجودي، ط٢، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٥٥، ص٩٤.
[٥] - سفر التكوين، الآية ١,٢.

التي نمر بها عبر الزمن هي من صنع الله، وزمن الله غير زمن الإنسان، يقول الله في محكم تنزيله : " وَإِنَّ يَوْماً عِندَ رَبِّكَ كَأَلْفِ سنَةٍ مِّمَّا تَعُدُّونَ "[١]

يعتبر الزمن من العناصر الأساسية للنص الأدبي وخاصة النص الدرامي المسرحي، " فقد مّيز أرسطو"٣٥٨ – ٣٢٢ ق. م" المسرح عن غيره من الفنون والأجناس الأدبية من خلال الزمن واعتبر المسرح فن الحاضر، يقدم أفعال أشخاص يعملون على أنّها تجري الآن، في حين تروي الفنون السردية ومنها الملاحم ما حصل بصيغة الماضي "[٢] .

و نجد أنَّ المسرح اليوناني قيّد عنصر الزمن على الأحداث الجارية وأن لا تتجاوز قصة المسرحية أكثر من زمن، حيث " تتقيد المسرحية بالوحدات الثلاث أي وحدات الزمان والمكان والموضوع" [٣]، وما لبثوا إلا أنْ كسروا هذا الجمود المفروض على سير أحداث المسرحية، فقد يتناول النص المسرحي أحداثاً تدور في أزمنة مختلفة ويقدمها في عرض واحد قد لا يستغرق مدته الساعة، فالزمن يؤثر في التسلسل الدرامي وتتابع الأحداث في النص المسرحي، والمُلاحظ في التوجهات الحديثة للمسرح استخدام زمن لا معقول عبثي التداخل والتشابك ما بين الماضي والحاضر للتعبير عن شكلي، معنوي حالة نفسية تتداخل فيها الأحداث والموضوعات، ويجسدها المسرحي بمشاعر " تنمو وتتطور مما يساعد على مزج هويته بين اللحظة الآنية والزمن الماضي ليجعل من ذلك المزيج هما طاغياً على كل ما عداه مما أكد الاعتقاد السائد حول تأثير الزمن في الأشياء دراماياً "[٤].

وعليه فإن" للمسرح زمنه الخاص كما هو للسينما والرواية والأسطورة والملحمة والشعر، و أن المسرح فن يرتكز عليه محورين أساسيين هما: المكان والزمان، لكنه لا يقدم هذين المرتكزين كما هما، إنه يقدم الوهم بهما لأن معادلة المسرح الأساسية تبنى على أساس من الوهم بالواقع، و هو بالتالي يقدم زمنه الخاص الذي يميزه عن بقية الفنون والعلوم و أن زمن المسرح زمن متفرد، ومستقل بمعنى أن فهمه يقتضي منا أن نعرف إن المسرح فن له استقلاليته التامة، بمعنى آخر أنه ليس زمن باطن ، فهو مكتفٍ بذاته، له سببياته ومنطقه الخاص وأول شرط هو في كونه زمن حاضر"[5] .

---

[١] - سورة الحج، الآية ٤٧.

[٢] - ينظر : صالح قسيس، الخطاب المسرحي الجزائري المعاصر " دراسة بنيوية "، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب الحديث، جامعة الحاج لخضر باتنة، ٢٠٠٨، ص١٢٩.

[٣] - ملتون ماركس، المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها، تر. فريد مدور، دار لكتاب العربي، ١٩٦٥، ص ١١٨.

[٤] - بشير بويجرة محمد ، الزمن في المسرحية، القاهرة، ١٩٩١، ص٧١ .

[٥] - ينظر : شفيق المهدي، مفهوم الزمن في المسرح الفرنسي الحديث، موقع الكتروني (http://www.alnoor.se/article.asp?id=232674)، نقلاً عن يوري لوتمان، مدخل إلى سيميائية الفلم، دمشق، ١٩٨٩.

تحديد مصطلحات :

ورد في لسان العرب بأن : " الزمن، والزمان : اسم لقليل الوقت، وكثيره، وفي المحكم الزَّمن، والزمان، العصر، والجمع أَزْمُن، و أَزْمَانٌ، و أَزمِنَةٌ . و زَمَنٌ زَامِنٌ : شديد. و أزمن الشيء: طال عليه الزَّمان، والاسم من ذلك الزَّمن، و الزُّمنة. و أزمن بالمكان أقام به زَمَاناً، وعاملهُ مُزَامَنَةً، وزَمَاناً منَ الزَّمنِ "[١].

وقد ورد تعريف الزمن في معجم مقاييس اللغة : " زَمَنٌ، الزاء، والميم، والنون أصل واحد يدل على وقتٍ من الوقت، ومن ذلك الزَّمان، وهو الحين قليله، وكثيره. يقال زَمانٌ، و زَمَنٌ، والجمع أَزْمانٌ، وأَزْمِنَةٌ "[٢]

وحسب التعريفين السابقين يظهر أن هناك اختلافاً بين مصطلحي الزمن والزمان، إلا أن هذا التفريق قوبل بالرفض ورأى بعض الدارسين أنه لا يوجد فرق بين المصطلحين وإنما يستخدمان لغرض ومعنى واحد، إذ إن " النحاة القدماء، و المحدثين لم يشيروا من قريب، أو بعيد إلى هذا التفريق، بل إن الكلمتين " زمن، زمان" تتبادلان الاستعمال في المعنى الواحد "[٣] وقد " تعددت في اللغة الألفاظ الدالة على الزمن، فهو الزمن، والزمان، والدهر، و الدهر، والحين، والوقت، والأمد، والأزل، والسّرمد "[٤]

وحسب تعريف علي الجرجاني: فإن " الزمان هو مقدار حركة الفلك الأطلس عند الحكماء وعند المتكلمين عبارة عن متجدد معلوم مقدر به متجدد آخر موهوم كما يقال آتيك عند طلوع الشمس فإن طلوع الشمس معلوم ومجيئه موهوم فإذا قرن ذلك الموهوم بذلك المعلوم زال الإيهام "[٥]

فالزمن: " المادة المعنوية المجردة التي يتشكّل فيها إطار كلّ حياة، وحيز كلّ فعل وكلّ حركة" [٦]

تداخل الأزمنة في النصوص الدرامية المسرحية :

ارتكزت أحداث مسرحية " ثورة الزنج " على حادثة أُخِذت من التاريخ أي من الزمن الماضي، ولكن الشاعر لم يكن هدفه سرد وقائع تاريخية حدثت في زمنها، بل كان الهدف من سرد الوقائع التاريخية إيقاظ الوعي بالحاضر، وانعكاس لرؤية واقعية معاصرة ، وهذا ما يظهر في استدعاء شخصية عبد الله بن محمد من مقبرة التاريخ، " **وجها ننهضه من مقبرة التاريخ ...**"[٧]، لتتشابك

---

[١] - ابن منظور، لسان العرب، الطبعة الثالثة، دار صادر، بيروت، ٢٠٠٤،ص٦٠.

[٢] - أبو الحسين أحمد بن زكريا، معجم مقاييس اللغة، تح : عبد السلام محمد هارون، م٣، دار الجبل، بيروت، ١٩٩١، (باب الزاء والميم وما يثلثهما)، ص١٥.

[٣] - كمال رشيد، الزمن النحوي في اللغة العربية، دار عالم الثقافة، عمان ، الأردن، ،٢٠٠٨، ص١٥.

[٤] - كمال رشيد، الزمن النحوي في اللغة العربية، ، ص١٤.

[٥] - علي بن محمد بن علي الجرجاني، التعريفات، تحقيق إبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي، ط١، بيروت، ١٩٨٥، ص١٥٣.

[٦] - عبد الصمد زايد، مفهوم الزمن ودلالته في الرواية العربية المعاصرة، الدار العربية للكتاب، ليبيا،١٩٨٨، ص٧.

[٧] - ثورة الزنج، ص١٢٥ .

أحداثها مع أحداث الوقت الحاضر وما يجري من أحداث في فلسطين، وثورة شعبها ضد المحتل الإسرائيلي .

تحمل " وطفاء " في أحشائها نطفة الثورة من زمن القرن الثالث للهجرة، ثورة الزنج في البصرة، تعده أنها ستبقى محافظةً عليها حتى ينطلق طائر الحرية حاملاً حبة قمح من طاحون البصرة ويلقيها في طاحون القرن العشرين

" **طائرك بأحشائي يا عبد الله بن محمد ...**

سيظل يرفرف حتى ينطلق وفي منقاره ...

حبة قمح من طاحون البصرة ...

حبة قمح يلقيها ...

باسم الزنج وثورتهم ...

في طاحون القرن العشرين ... "[1]

تتداخل الأحداث وتتشابه فيما بينها ولكن الزمن الفيزيائي الذي يختلف، الظلم والقهر واحد وأشكال الظُلّام مختلفة، مع أن أحداث ثورة الزنج وقعت في الزمن الماضي إلا أن الشاعر " معين بسيسو"، استحضر القرن الثالث للهجرة؛ ليشرك المتلقي في أن يُقِر بأن الثورة باقية في نفوسهم، وليصدر حكماً من خلال زمن سابق غير زمن الحدث الحاضر، فالمتلقي له الحق أن يحكم على أحداث الماضي من منظور نقدي ليسقطه على الحاضر والواقع المُعاش، وهنا تدخل وطفاء مع ما تحمله في أحشائها من زمن آخر لزمن حاضر، ترفض أن ترجع لزمنها حتى تلد نطفة الثورة في القرن العشرين .

" وطفاء :

لا ...

لا بد وان ألد هنا...

في هذا القرن..."[2]

وهنا يكشف الكاتب بأن تركيبة المجتمعات في مختلف الأزمنة ترفض الظلم والقهر الواقع عليها، فأذاب الفوارق التاريخية في نصه المسرحي، وجعل الأحداث متشابكة، ليصل لحالة انسجام طبيعي في عقد مقارناته بين الأزمنة المتباعدة .

---

[1] - ثورة الزنج، ص١٧٩.

[2] - ثورة الزنج، ص١٩٢.

تظهر في مسرحية " شمشون ودليلة " أسس التفكير الصهيوني المبني على العقيدة التوراتية، فشخصية راحيل المتعنتة المتعطشة لارتكاب الجرائم بحق الشعب الفلسطيني، تُصِر على أن كل امرأة تقاوم المحتل هي دليلة التي أعدت المكيدة لشمشون وعرفت سر ضعفه في قص شعره، " ما عادت قوته في شعره ..."[١]، وجعلت قومها يسجنونه كما ذُكِر في التوراة .

" **راحيل :**

أنت دليلة ...

هذا هو اسمك ...

أما ريم ...

فهو الاسم السري ..."[٢]

الخوف من شخصية ريم الثائرة ضد المحتل، هيأ ظرفاً نفسياً مناسباً لاختلاط الأزمنة عند شخصية راحيل التي تظن بأن كل امرأة تعارض المحتل هي امتداد تاريخي لتلك المرأة التي خدعت شمشون في الزمن الماضي، فالكاتب هنا اعتمد تقنية الارتداد الزمني لإظهار قوة شخصية المرأة الفلسطينية، ومدى ضعف وخوف المرأة الإسرائيلية .

ماريانا في مسرحية " مأساة جيفارا"، تستحضر حادثة الصلب للمسيح، تناجي ربها فزمنها زمن الظلم للمرأة، فتقول :

" **لا أحد يعرفني غيرك...**

لا أحد غيري يعرف كيف تعذَبتْ...

ما أسهل أن نكتب عن إكليل الشوكِ"[٣]

تذكُر أنه من السهل البكاء والتباكي على حادثة صلب المسيح ومن الصعب أن نكذب باسم الدين .

" **كذابون وقتلة ...**

كسروا خشب صليبك ...

باعوه في الأرض شظايا ..."[٤]

هنا ذكرت حادثة وقعت في الزمن الماضي ألا وهي صلب المسيح وجاءت على هيئة دعاء فكانت أحداث الماضي دالة على المستقبل، فالدعاء لا يتحقق في الوقت الحاضر، وأنه لا تنطلي عليها حيل رجال الدين الذين يتلاعبون بمفاهيم الدين كما أنهم ضاجعوها وبعدها ألقوا عليها الاتهامات وقهروها وظلموها .

---

[١] - ثورة الزنج، ص٣٢٤.
[٢] - شمشون ودليلة، ص٣٢٣.
[٣] - مأساة جيفارا، ص٨٣.
[٤] - مأساة جيفارا، ص٨٤.

المكونات الدالة على الزمن:

كثير من الوسائل التي توحي بالزمن في النص الدرامي المسرحي، منها ما هو مباشر كالديكور والأزياء وشكل المكان والأثاث، وشكل الإضاءة التي تدل على الليل والنهار، فالإضاءة الخافتة دلت على خروج النساء ليلاً في مسرحية " مأساة جيفارا"، وأن مسرح الأحداث و ما حصل مع ماريانا من سقوط بالوحل كان في وقت الليل، وهذا ما أبرزه الكاتب بأن زمن الظلم والقهر ليلاً يكون أشد وطأة على النفس الإنسانية .

بعدما تم تشكيل عبد الله بن محمد من قِبل الرجل الغسالة في مسرحية " ثورة الزنج "، ليخرج في القرن العشرين ثائراً ضد الاحتلال الإسرائيلي، يصطدم معه في اللباس التقليدي للقرن الثالث الهجري، فيستنكر عليه لباسه وهيئته فيقول له الرجل الغسالة :

" **من أعطاك ثياب القرن الثالث للهجرة ...**

من أعطى لك صورة عبد الله بن محمد ...

ليس هنا دور لك ...

نحن هنا في القرن العشرين ... "[1]

فالدور الذي يحتاجه الرجل الغسالة في المسرحية دور في زمن القرن العشرين، لا في زمن مضى وانتهى، فيقابله رفض تام من عبد الله بن محمد، فشكل المكان والديكور لا يوحي إلا بزمن القرن الثالث للهجرة

" **نحن هنا في القرن الثالث للهجرة ...**

كل الديكورات تشير الى البصرة ...

وأولاء عبيد البصرة ... "[2]

فبرغم وجود جميع الدلائل التي توحي بزمن القرن العشرين، إلا أن عبد الله بن محمد ينكر ذلك ويستنكر وجوده في فلسطين، فيقول :

" **رغم الجمجمة ورغم المكياجْ**

أو لست بشار"[3]

ويقول:

" **أما أنت ألست النخاس " ابن عتيق"...**

أو لم أقطع رأسكْ...

هل ألصقت بصمغ أم بلعاب رأسك بين الكتفين

---

[1] - ثورة الزنج، ص١٣٣.

[2] - نفسه، ص١٣٤.

[3] ثورة الزنج، ص١٣٤.

وأتيت فلسطين ..."[1]

فالمهمة الموكلة لعبد الله بن محمد هي الثورة في أرض فلسطين لا في أرض البصرة، فشكل المكان اختلط عليه وأوهمه أنه في القرن الثالث للهجرة .

ومن الملاحظ أن عبثية الوصف المشهدي للمكان في مسرحية " الصخرة "، تدل على عدم انتظام الزمن المعاش لدى المرأة فهي تصرخ وتستدرك الوقت الضائع في حصار زوجها داخل القبة، فهي تعتبر أن هذه القبة بيتها و مسكنها و موطن استقرارها وليست شركة أو مزار للزائرين، فصراخها لكسر زجاج القبة، وتحرير من فيها، ما هو إلا تسارع مع الزمن قبل أن يُحكم عليهم بالاعتقال المؤبد داخل الصالة، فكسر زجاج القبة يؤدي لتحريرهم .

" **المرأة :**

فلنتقدم ... فلنتقدم ...

لا بد وأن نبلغ تلك القبة ...

نحن المعتقلون هنا في هذي الصالة

لو حررنا الرجل هنالك تحت الأحجار

اصبحنا أحرارا ..."[2]

" شامة " في مسرحية " العصافير تبني أعشاشها بين الأصابع "، بعد أن قيدوها بالجبس ومنعوها من الحركة، أصبحت تصارع الوقت في نقاشها مع الطبيب لمنعه من بتر قدمها، المرأة : لِمَ لا تكسر عن ساقي هذا الجبسْ؟[3]، فبعد تقييدها في المستشفى أصبحت ترى كل مكونات الغرفة أدوات تستخدم لبتر قدمها، فترى أن رقاص الساعة تحول لمنشار .

" **المرأة :**

عصا موسى أم هذا المنشار"[4]

فيرد عليها الممرض متعجباً من كلامها،" **الممرض : رقاص الساعة، منشار ؟!**"[5]، أي كلما مرَّ وقت أكثر في مكوثها الإجباري داخل المستشفى يزيد من احتمال بتر قدمها، فالوقت منشار مسلط على قدمها، فالزمن النفسي ولّد عند شامة شعوراً بثقل الزمن داخل حجرات المستشفى، فتحول الزمن الحقيقي إلى لحظات تخنقها، وتدق فوق رأسها، فهي تكابد القلق والتوتر، فمرور الوقت بالنسبة لها يعني شيئاً واحداً هو اقتراب موعد بتر قدمها .

---

[1] - ثورة الزنج، ص١٣٥.
[2] - الصخرة، ص٣٦٥.
[3] - العصافير تبني أعشاشها بين الأصابع، ص٣٧٣.
[4] - نفسه ، ص٣٧٤.
[5] - نفسه، ٣٧٤.

ريم في مسرحية " شمشون ودليلة "، تصر على تحدي شمشون وأن لا تركع لتهديداته في زجّ ابنها يونس في السجن، فظلام الزنزانة يدل على أبدية المدة التي سيقضيها داخل المعتقلات الإسرائيلية

" **شمشون :**

إنك تلقين الآن بيونس ...

من نافذة الفندق ... لظلام الزنزانة"[1]

إلا أن التهديدات لن تجدي نفعاً بكسر عزيمة ريم أمام جبروت شمشون، فهي تُصِر على تنشئة ابنها ليعرف عدوه واسم مدينته ويقاتل عدوه، و حلمها أن تجعل منه بطلاً، إلا أن شمشون يزيد من تهديده لها بإطالة المدة الزمنية لتعذيب ابنها

" **شمشون :**

لا يصبح حلم الانسان ..

أن يتعذب أبدا ...

كوني عاقلة يا ريم"[2] .

فالظلام في المشهد دلَّ على إطالة المدة الزمنية التي سيقضيها ابنها داخل المعتقلات الإسرائيلية، وهو تجسيد لحالة الظلامية والقهر المستخدمة من قِبل الاحتلال ضد الأسرى الفلسطينيين .

أما غير المباشر فعلى المشاهد أن يفكك جزئياتها ليدرك الزمن، كتغير الديكور من فصل إلى فصل، والزمن في المسرح لا يقتصر على كونه إرجاعاً لفترة أو حقبة زمنية أو امتداداً لها، وإنما هو أيضا تحول وصيرورة يُعبر بها عن ديناميكية الفعل المسرحي، عبر انتقاله من بداية إلى نهاية، وفي هذه الحالة لا تكون العناصر المعبرة عن الزمن مادية ملموسة، وإنما تستنبط من شكل كتابة النص والعرض ومنها التغيرات الطارئة على الشخصية في علاقتها مع الشخصيات الأخرى ضمن الحدث .[3]

---

[1] - شمشون ودليلة، ص٣١٠.

[2] - شمشون ودليلة، ص٣١١.

[3] - ينظر : صالح قسيس، الخطاب المسرحي الجزائري المعاصر، دراسة بنيوية " مسرحية النور والنار"، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة الحاج لخضر باتنة، الجزائر، ٢٠٠٧- ٢٠٠٨، ص١٣٥.

أشكال البنية الزمنية في مسرح معين بسيسو :

أولاً : بنية زمن الخوف والاكتئاب :

سيطرت انفعالات الخوف والاكتئاب على شامة بشكل واضح في نهاية المنظر الأول من مسرحية " العصافير تبني أعشاشها بين الأصابع"، حينما أمر الطبيب بتخديرها لقطع قدمها بشكل نهائي، ففي اللحظة التي أمر بها الطبيب بتخديرها تعالت صيحاتها، " **النجدة ... النجدة ...** "[1]

كما سيطرت انفعالات الخوف والاكتئاب على ريم في مسرحية " شمشون ودليلة "، عندما اختفى ابنها يونس مدة زمنية طويلة، عندما وقع أسيراً بيد شمشون، وتملكها الشعور بأنه لن يرجع لها .

" **ريم :**

يونس يا ولدي ...

أي الحيتان ابتلعك ... ؟

واعتقلك في صدره ...

معتقل يا ولدي أنت ببطن الحوت ...

معتقل منذ ولدت ..."[2]

ثانياً : بنية زمن التستر :

تظهر هذه البنية في مسرحية " مأساة جيفارا"، حينما دخل جيفارا بيت ماريانا طلباً للحماية من ملاحقة الشرطة له، " **الفلاح الثالث: الشرطة خلفي...**"[3]، لكن مدة الراحة التي مكث بها داخل بيتها، لم تكن طويلة، حيث دخلت الشرطة البيت بحثاً عن جيفارا وكشفت مكانه .

ثالثاً : بنية زمن الانتصار :

ظهرت بنية الانتصار في نهاية مسرحية" الصخرة"، حينما انتهى صراع المرأة مع من يحاصر زوجها في قبة، بالتزامن مع إصرارها وتحين كل فرصة لتحريض من في الصالة للتقدم وكسر الزجاج

" **المرأة :**

لابد وأن نبلغ تلك القبة...

---

[1] - العصافير تبني أعشاشها بين الأصابع، ص٣٧٩.
[2] - شمشون ودليلة، ص٢٥٥.
[3] -مأساة جيفارا،ص٨٦.

نحن المعتقلون هنا في هذي الصالة

لو حررنا الرجل هنالك تحت الأحجار

أصبحنا أحرارا ..."[1]

فالمدة الزمنية لتحرير الرجل من القبة هي لحظة تحررهم من الاعتقال في الصالة، واستطاعت بالفعل التقدم و كسر زجاج القبة وتحرير من فيها .

" **انكسر زجاج القبة ...**

انكسر زجاج القبة ... "[2]

رابعاً : <u>بنية زمن الصراخ والاحتدام :</u>

استطاع الشاعر " معين بسيسو" استخدام تقنية رسم الأحداث بتقنية عالية، لينقلها إلى المتلقي بطريقة تشعره وكأنه يعيش الحدث في لحظته، ففي بداية الجزء الثاني من مسرحية" الصخرة"، ظهرت بنية الاحتدام من المرأة مع الرجل ذي القناع الذهبي، فتعالت صيحاتها بوقف الدوران حول القبة، فالمدة الزمنية التي يقضيها الفقراء بالدوران حول القبة لن تجدي نفعاً .

" **صوت المرأة :**

ماذا ينفعكم هذا الدوران

دقوا القبة بالأيدي، هدوها بالأيدي بدل الدوران ...

أسنانكمو كم عضت،

طول الوقت تعض، فعضوا بالأسنان زجاج القبة ...

عضوه بالأسنان ..."[3]

فالأولى عند المرأة من قضاء وقت بالدوران حول القبة بدون جدوى ولا فائدة، هو استغلال الوقت الذي يُهدر في الدوران واستخدامه لهدم تلك القبة التي تحجم من حريتهم .

---

[1] -مأساة جيفارا، ص٣٦٥.

[2] - الصخرة، ص٣٦٥.

[3] - الصخرة، ص٣٥٧.

الفصل الثالث
بنية اللغة النصية

- **المبحث الأول : الحوار الخارجي**

- **المبحث الثاني : الحوار الداخلي**

أولاً : الحوار :

علم الاجتماع يقول: إن الإنسان لا يستطيع العيش منعزلاً، فهو في حاجة دائمة للمحاورة مع الآخرين لكي تستقيم حياته، فيبادلهم آراءه وحاجاته وأفكاره المختلفة في جميع مناحي الحياة البشرية، فاللغة وسيلة للتواصل البشري ومع تعدد القوميات تعددت اللغات واللهجات، وتباينت أساليب الحوار في كلامهم اليومي، فلا تظهر فاعلية الحياة ومعرفة تفاصيلها إلا بالحوار، فأصبح ضرورة لكل فرد في حياته اليومية ، وعليه " يشكل الحوار ظاهرة إنسانية حيث تعتبر عنصراً مهماً من عناصر التواصل البشري، ذلك أن أي تفاعل بين طرفين أو أكثر يتطلب الفعل ورد الفعل، من أجل غاية إخبارية أو إقناعيه أو تواصلية أو حجاجية "[١]

وقد علق الجاحظ على أسلوب الحوار من حيث مراعاة مستوى الكلام من المرسل إلى المُستقبل، قائلاً : " ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني، ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين، وبين أقدار الحاجات، فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاما، ولكل حال من ذلك مقاما، حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني، ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات، وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات "[٢] .

عرف ابن منظور الحوار لغةً " هو الرجوع عن الشيء وإلى الشيء، فيقال حار إلى الشيء، وعنه حوارا، ومحارا ومحارة، وحؤورا : رجع عنه و إليه، والمحاورة : مراجعة المنطق والكلام في المحاورة " [٣] .

أما اصطلاحاً فقد عرفه علي أوشان بأنها، " طريقة من طرائق التعبير المختلفة، وهو من أهم الأساليب التي نعتمدها في حياتنا اليومية، لكونه وسيلة أساسية للتخاطب والتواصل "[٤]، وعرفه عبد الملك مرتاض بأنه " اللغة المعترضة التي تقع وسطا بين المناجاة، واللغة السردية ويجري الحوار بين شخصية وشخصية "[٥] .

ومن شروط الحوار أن يقوم على وحدة الموضوع، حتى لا يصبح عبثياً وفارغاً، فيرى عبد الرحمن النحلاوي بأن الحوار يجب، " أن يتناول الحديث طرفان أو أكثر، عن طريق السؤال والجواب، بشرط وحدة الموضوع أو الهدف، فيتبادلان النقاش حول أمر معين، وقد يصلان إلى نتيجة، وقد لا يقنع أحدهما الآخر، ولكن السامع يأخذ العبرة ويكوّن لنفسه عبرة "[٦]

---

[١] - ينظر : زاوي أحمد، بنية اللغة الحوارية في روايات محمد مفلاح، أطروحة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه، جامعة وهران، الجزائر، ٢٠١٤/٢٠١٥، ص١٣ .

[٢] - الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر بن محبوب، البيان والتبين، تقديم وشرح وتبويب على أبو ملحم، دار مكتبة الهلال، ط٢، بيروت، ج١، ١٩٩٢،ص١٨ .

[٣] - ابن منظور، لسان العرب، الطبعة الثالثة، دار صادر، بيروت، ٢٠٠٤، ص١٨٢ .

[٤] - علي أوشان، ديالكتيك التعبير والتواصل (التقنيات والمجالات)، دار أبي قراقر للطباعة والنشر، الرباط، ٢٠١٠، ص٦١ .

[٥] - عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، ٢٠٠٥، ص ١٧٦ .

[٦] - عبد الرحمن النحلاوي، أصول التربية الإسلامية في البيت والمدرسة والمجتمع، دار الفكر، ط٢، دمشق، ٢٠٠١، ص ٢٠٦ .

وحسب تعريف د. إبراهيم حمادة في كتابه " معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية "، يقول : " الحوار هو الكلام الذي يتم بين شخصين أو أكثر، ويتميز بقيم خاصة منها أنه :

١- يدفع إلى تطوير الحدث الدرامي وتجليته، ومن ثم تنتفي وظيفته كعامل زخرفي خالص .

٢- يعبر عما يميّز الشخصية من الناحية الجسمية والنفسية والاجتماعية، والبيولوجية .

٣- يوّلد في المشاهد الإحساس بأنه مشابه للواقع، مع أنه ليس نسخة فوتوغرافية للواقع المعاش .

٤- يوحى بأنه نتيجة أخذ ورد بين الشخصيتين المتحاورتين (أو الشخصيات) وليس مجرد ملاحظات لغوية تنطق بالتبادل .[١]

وعليه فالحوار " أحد النشاطات أو العمليات العقلية واللفظية يقوم به مجموعة من الأشخاص، لتقديم أفكار يؤمنون بها أو أدلة وبراهين لتكشف عن وجهات نظرهم، وتبرر سبب إيمانهم بها بكل ديمقراطية لغايات الوصول إلى الصواب أو لحل جذري لمشكلة معينة "[٢]

الحوار في النص المسرحي :

الحوار مرتبط بالدراسات اللغوية ارتباطاً وثيقاً، فعن طريقه يتم إخراج كوامن الخطاب الأدبي وفهمه وتحليله، ويشكل في النص الدرامي المسرحي جزءاً هاماً من المشاهد والأحداث، وإن كانت الشخصيات تعمل على تفاعل الأحداث ونموها، فإن هذا التفاعل والنمو لا يتحقق إلا بالحوار الذي يدور بين الشخصيات فيتم التخاطب والتحاور بينها بالتداول .

ف "الحوار ينمو ويتوالد ففي الحياة قد يتوقف الحديث عند نقطة معينة لا يتجاوزها إلى غيرها. أما الحوار فينتقل – بمنطقية وتسلسل – من نقطة إلى نقطة، وهذا النمو والتوالد هو السلاح الرئيسي في يد الكاتب لنمو الحكاية، فقد يطلب الابن من والده مالاً، فيرد الأب عليه بأنه أخذ البارحة مالاً كافياً لمصروفه، فيرد الابن بأنه يقلل له مخصصاته المالية لأنه يحب ابن الزوجة الثانية أكثر مما يحبه، فيرد الأب بأن زوجته الأولى هي التي أجبرته على الزواج لأنها كانت تهمله. وهنا قد تدخل الزوجة الأولى وتعيِّره بأنها تزوجته غصباً عنها و تطلب الطلاق، وبهذا الشكل يحتدم الصراع بينهما ، وهو صراع ولَّده الحوار المتنامي بمنطق السببية الذي يبني الحكاية، وهذا النمو والتوالد يجب أن يتم بسرعة ودون توقف حتى يستوفي الكاتب كل ما تقدم من أركان التأليف المسرحي في المدة الزمنية القصيرة المتاحة له"[٣].

---

[١] - إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، نقلاً عن كتاب المونولوج بين الدراما والشعر لأسامة فرحات، ص١١٤,١١٣.

[٢] - إيمان الحياري، مفهوم الحوار، موقع الكتروني (موضوع)، http://mawdoo3.com/%D9%85%D9%81%D9%87%D9%88%D9%85_%D8%A7%D9%84%D8%AD%D9%88%D8%A7%D8%B1، ٩ فبراير، ٢٠١٦ .

[٣] - فرحان بلبل، أصول الالقاء والالقاء المسرحي، مطابع وزارة الثقافة، دمشق، ط٢ ،٢٠٠١ ، ص١٢٢.

" وعلى هذا الأساس نجد أن الحوار هو أداة التخاطب في المسرحية، وهو السمة التي تشيع الحياة و الجاذبية في المسرحية، و هو الخصيصة التي تميز المسرحية عن سائر الأشكال الأدبية الأخرى من حيث إن المسرحية لا تأخذ الشكل النهائي إلا عن طريق الحوار وخشبة المسرح "[١] .

فتبرز السمات الفنية للنص المسرحي عن طريق الحوار، فهو قادراً على صنع الحبكة والأفكار من خلاله، وهو وسيلة اتصال بين الشخصيات، والقارئ، ومن خلالها يستطيع الكاتب تمرير أفكاره ورؤيته، والحوار يجب أن يكون لهدف منشود صادر بغرض عرض فكرة أو موضوع معين، لا لأجل المحادثة العادية فارغة المضمون، فيجب علينا أن نفرق بين الحوار وبين المحادثة العادية، "لابد أن يدرك المؤلف أن هناك فروقا واضحة بين الحوار في العمل الدرامي والحوار في الحياة، فكل منهما حوار، ولكن في الحياة الأفضل أن نسميه محادثة، حيث إن كلمة "حوار" أكثر اختصارا وإفصاحاً عن كلمة "محادثة"[٢] .

فالسمة الفنية التي تميز النص المسرحي عن باقي الأجناس الأدبية هي حوارية اللغة،

" فالتأليف المسرحي يعتمد اعتمادا كليا على الحوار .. في حين يمكن لأنواع أدبية أخرى ، شعرية ونثرية ، كالقصيدة ، والقصة ، والرواية أن تستغني عنه "[٣]، " ولا نكون مبالغين إذا قلنا إنه بدون الحوار لما كان هناك أدب مسرحي "[٤]

و عن طريق الحوار نتوصل إلى هوية الشخصيات وملامحها، " فكلما ذكرت المسرحية، ذكرت معها كلمة الحوار .. ذلك أن الحوار هو أداة المسرحية فهو الذي يعرض الحوادث ، ويخلق الشخصيات، ويقيم المسرحية من مبدئها إلى ختامها "[٥] .

وقد يكون الحوار المسرحي شعراً كله أو نثراً، كما قد يكون عاميا أو فصيحا، وقد يكون مزيجا من تلك الأنواع، وقد أنطقت الدراما الإليزابيثية شخصياتها من الطبقات النبيلة بالشعر الحر، أما الشخصيات الوضيعة أو العامية، فقد أنطقتها بالنثر العادي، وقد اختلف النقاد في قضية كتابة الحوار في المسرح العربي، فقسم نادى بالفصحى لقدرتها على تصوير المشاعر والأفكار ولما تشكله العامية من خطر على الفصحى، وقسم نادى بتناول بالعامية لأنها أقدر على التعبير عن مشاعر الإنسان العصري الحديث وأفكاره، وقسم نادى بتناول الفصحى في المسرحيات التاريخية والمترجمة، وتناول العامية في المسرحيات المعبرة عن الشخصيات المعاصرة، وقسم رابع نادى باستخدام لغة وسط بين الفصحى والعامية .[٦]

---

١ - عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، مؤسسات عبد الكريم بن عبدالله، تونس، ط١، ١٩٨٧، ص ٢٨.

٢ - عادل النادي، مرجع سابق، ص٢٩ .

٣ - عدنان بن ذريل، فن كتابة المسرحية، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق،١٩٩٦،ص ٥٩.

٤ - عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨، ص١٣١.

٥ - توفيق الحكيم، فن الأدب، دار مصر للطباعة، ١٩٥٢، د. ط ، ص١٤٠.

٦ - ينظر: كمال أحمد غنيم، المسرح الفلسطيني " دراسة تاريخية نقدية في الأدب المسرحي"، ط١، دار الحرم للتراث، ٢٠٠٣، ص٣٨٥-٣٨٦.

ونجد أنه في " الدراما الشعرية يوجد – بشكل أساسي نوعان من الحوار؛ الحوار العادي بين الشخصيات أي الديالوج، الذي يشكّل الجسد الرئيسي للدراما، ثم الحوار الداخلي أو المونولوج (المناجاة) التي وإن كانت لا تشغل حيّزاً كبيراً إلا أنها قد تمنح العمل الدرامي أبعاداً غنيّة لا تتوفر له في غيابها "[1] .

فالحوار وسيلة من أهم وسائل البناء الدرامي، يستخدمها الكاتب لتقديم " حدث درامي يصور صراعاً إرادياً بين إرادتين تحاول كل منها كسر الأخرى وهزيمتها"[2]، وينقسم الحوار إلى : حوار خارجي، وحوار داخلي .

[1] - أسامة فرحات، المونولوج بين الدراما والشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د. ط ، د. ت، ص١١٣.
[2] - توفيق الحكيم، فن الأدب، دار مصر للطباعة، د. ط، ١٩٥٢، ص١٤٠ .

المبحث الأول
الحوار الخارجي

الحوار الخارجي (الديالوج) :

دِعَامَة البناء الدرامي هو الحوار الخارجي، لأنه يعتمد على تعدد المشاهد والأصوات" وفقاً لما يقتضيه موضوع التجربة الوجدانية، لإغناء التجربة، وإبراز جوانب الصراع"[١]، فالحوار الخارجي " أداة لتقديم حدث درامي دون وسيط أو وعاء يختاره المؤلف أو يُرغم عليه لتقديم حدث درامي يصور صراعاً إرادياً بين إرادتين تحاول كل منهما كسر الأخرى وهزيمتها"[٢].

والحوار يفتح المجال للتفاعل ويحرر النص من الانغلاقية ويبقيه مفتوحاً على عوالم متعددة، فهو ليس جامداً ولا يفتح المجال للنقاش، بل " تتعدد مستوياته طبقاً لمواقف الشخصيات ومستوياتها المعرفية"[٣]، ويعتبر " وسيلة تعبيرية مهمة في البناء الدرامي، لأنه يرسم صورة الزمان والمكان، وحركة الشخصيات، والكشف عن أفكارها وعواطفها وهمومها"[٤] .

لذلك فالحوار يعد جزءاً أساسياً من صميم البنية الدرامية للنص، ويعمل على دفع الأفكار والمشاعر والأحداث نحو الذروة، فهو شكل من أشكال البناء الشعري الدرامي، تخرج به القصيدة من غنائيتها الذاتية، وفق ما يقتضيه موضوع التجربة الوجدانية، لإغناء التجربة وإبراز جوانب الصراع الحياتي في شتى المجالات، فالحوار منطق فني مرتبط بأسلوب المبدع ومنهجه، وطبيعة الأصوات الفنية التي يتوسل بها النص، لأنه ليس لصيقاً بالعمل الفني ولا مفروضاً عليه من الخارج، بل هو نابع من طبيعة التجربة .[٥]

وقد استخدم الشاعر " معين بسيسو" هذا النوع من الحوار بشكل فعّال في نصوصه المسرحية . الحوار بين راحيل وشمشون وريم في مسرحية " شمشون ودليلة "، يكشف عن وهن وضعف المرأة الصهيونية أمام صلابة وإصرار المرأة الفلسطينية على مواجهة المحتل بكافة الأشكال المتاحة لها.

راحيل :

اعترفي انك أنت دليلة ...

اعترفي ... اعترفي ...

شمشون :

سأدمر هذي العربة ...

---

[١] - صالح حسن رجب، التشكيل الدرامي، في شعر سميح القاسم، رسالة دكتوراه، معهد الدراسات والبحوث العربية، القاهرة، ٢٠٠٨، ص٢٥٦.

[٢] - عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، ص١٦٥.

[٣] - عبد الله التطواي، الجدل والقص في النثر العباسي، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٨٨، ص١٥٦.

[٤] - ينظر : فردب ميليب وجبر الدايدس بنتلي، فن المسرحية، ترجمة صدقي خطاب، مراجعة محمود السمرة، دار الثقافة، بيروت، ١٩٨٦،ص ٤٨٢,٤٨١.

[٥] - ينظر : صالح حسن رجب، مرجع سابق، ص ٢٥٦,٢٥٥,٢٥٤.

سأدمرها ....

ريم :

درْ حول المدفع...

ستظل تدور الى أن تسقط ...

ستظل تدور الى أن تسقط ...

هذا هو قدرك ...

هذا هو قدرك ....[1]

والحوار الذي دار بينهم شكل صراعاً ضدياً، أراد الشاعر منه إظهار بأن المكان لا يتسع إلا لأحد منهم، فحياة أحدهما على حساب حياة أخرى، وأبرز الحوار بين راحيل وشمشون طبيعة التفكير الصهيوني وما يحمله من عداء وكراهية ودمار، فالحوار أبرز توتر الحدث وتعقده بين الشخصيات، وأظهر المشاعر التي تحملها كل شخصية للأخرى .

شمشون :

لا بد وأن تكسر ...

سقط أخوها في يدنا يا راحيل ...

لو اكسره فاكسرها ...

لو اكسره ...

راحيل :

ولماذا لا تكسره ... ؟

لكن لا تلوي يا شمشون ذراعيه ... ؟

شمشون :

ماذا ألوي يا راحيل ... ؟

راحيل :

عنقه ...[2]

والملاحظ من الحوار في المسرحية، استخدام تقنية الديالوج للكشف عن وجهات النظر والأفكار المختلفة، تَظهر من خلالها العلاقة الضدية القائمة على التباعد في الرؤى بين الشخصيات، وتكشف عن عمق الفكرة المرادة من الحوار بين ريم والوجه الآخر " راحيل وشمشون"، بأن الصراع الصهيوني الفلسطيني صراع بقاء ووجود، وأنه مبني على أسس تاريخية تلمودية، وهذا

---

[1] - شمشون ودليلة، ص٣٢٥,٣٢٤.

[2] - شمشون ودليلة، ص٣١٨ .

يتضح من خلال إصرار راحيل على أن كل امرأة فلسطينية هي بمثابة دليلة التي قهرت شمشون وعرفت سر قوته .

راحيل :

اعترفي ... انك ... أنت دليلة ...

ريم :

أنا ريم ...

راحيل :

من أرسلك لشمشون ...

ما عادت قوته في شعره ...

عبثا تخفين مقصك تحت الأربطة البيضاء ...[1]

يستخرج الشاعر حوادثاً من بواطن التراث العربي، ليطوعها في خدمة فكرته في الدفاع عن القضية الفلسطينية، وتظل الثورة محتفظة ببقائها، فالجلاد في اللوحة الرابعة من مسرحية " ثورة الزنج"، يحاور وطفاء ليأخذ منها الجنين الذي تحمله والمتمثل في الثورة لتنقله عبر الزمن من القرن الثالث للقرن العشرين .

الجلاد :

- **ماذا تنتظرين ..؟**

وطفاء :

كفى ... كفى ...

الجلاد :

اعطيني الطفل اذن ...

لم لا تلدين الآنْ ... ؟

وطفاء : أنا ان أعطيك الخاتم ...

فكأني أعطي جسدي[2]

فالكاتب يريد عبر نصوصه التخلص من الاحتلال، والاستقرار والعيش على أرض فلسطين، والعيش بأمان، ونلاحظ أن وطفاء ترفض الولادة في قرنها الهجري، فهي تريد نقل تجربة الثورة

[1] - شمشون ودليلة، ص ٣٢٤.
[2] - ثورة الزنج، ص١٨٦.

على المحتل والظلم لأرض فلسطين، ويتضح من كلامها أن قرار التخلي عن الثورة ليس قراراً فردياً، فهي لا تملك أن تعطيه ما في أحشائها .

" **وطفاء :**

لا أملك أن أعطيه لك ...

انك تسألني أن أعطي ما لا أملك ..."[1]

ورغم أن طريقها وعر وطويل إلا أنها تواصل مسيرتها قُدماً، ورغم تهديدات الجلاد وغضبه تصر على توجيه البوصلة اتجاه الأرض الفلسطينية .

" **أعطى نصف رغيف الخبز لزنج البصرة ...**

والنصف الثاني أبقاه لزنج القرن العشرين ... "[2] .

يكشف الشاعر الوجه الحقيقي للمحتل السالب لأرض غيره، والذي يسعى دوماً إلى مصادرة الأرض وملاحقة الفلسطينيين، ومن خلال الحوار الذي يدور بين المرأة والممرض في مسرحية " العصافير تبني أعشاشها بين الأصابع"، يظهر ما في نفس المرأة من رفض لتحجيم أرضها وفرض الحصار الجغرافي عليها وتضييق مساحة الأرض، فالمحتل دائماً يسعى إلى قهر وظلم الفلسطيني، ومن خلال الحوار تتنامي الأحداث الدرامية التي تظهر على شكل تساؤلات استنكارية تعرض وجهة نظر المرأة ورفضها للتحجيم المقصود تجاهها، وذلك يساهم في كشف الحالة النفسية التي بداخل المرأة وما تعانيه من قهر المحتل .

الممرض :

انا سائق هذا الكرسي

من يملك كرسياً، ستكون له أرضْ ...

المرأة :

أرض في حجم الكرسيْ ...

قل لي ما هو عرض الكرسي: متر ،

ما هو طول الكرسي: متران ... ؟

هل هذي هي ارضي ...

ارض في حجم الكرسي ... ؟

حتى ارض الزنزانة اكبر ...[3]

---

[1] - معين بسيسو، الأعمال المسرحية، ثورة الزنج، ص١٨٨.

[2] - نفسه، ص١٨٩.

[3] - العصافير تبني أعشاشها بين الأصابع، ص٣٩٦,٣٩٥.

يصرّ الشاعر على تأكيد أن الأرض من حقه لا من حق المحتل، فالحوار القائم بين الشخصيتين: الممرض المتمثل بالإسرائيلي الذي لا يدخر جهداً لمصادرة الأرض والحق، والمرأة صاحبة الأرض، يبرز العلاقة الضدية بين شخصياته لتصنع صراعاً على ملكية الأرض، فالشاعر من خلال الحوار يظهر القلق الوجودي للمرأة وتمسكها وثباتها على أرضها .

الممرض :

راحة كفي هي أرضكِ، لا توجد لك أرض أخرى ...

في راحة كفي نهرك ... جبلك ... كرسيك ... عملكِ ...

المرأة :

انا لا ابحث عن علمي ...

انا ابحث عن قدمي ...

حين على الارض ترفرف قدمي ...

سيرفرف علمي ...[1]

في مسرحية " مأساة جيفارا"، تقوم الشرطة بملاحقة جيفارا فيقوم بالاحتماء ببيت ماريانا القديسة والعرافة والمومس كما تصف نفسها، ويكشف لنا الحوار الذي دار بينهما الوجه الإنساني والثوري لها فهي بحاجة للاحتماء والشعور بالأمان لا الاستغلال لجسدها كمومس .

ماريانا :

أرقد في فراشي ...

الفلاح الثالث :

ستموتين ...

انك لا تدرين ...

من تخفين الأن ... ؟

ماريانا :

أول رجل يكسر بابي ...

لا ليضاجعني ...

أو يسرقني ...

أول رجل يكسر بابي ...

كي أحميه ...

ويحميني ...

[1] - العصافير تبني أعشاشها بين الأصابع، ص٣٩٦.

هذا يكفيني ...

الفلاح الثالث :

ماريانا والثائر ...

ما اشبه وجه العذراء بوجهك ...

لك وجه العذراء ...[1]

فالحوار في المسرحية كشف لنا تطور الحدث الدرامي داخل النص، حيث ينتقل الشاعر من حالة الخوف من ملاحقة الشرطة لجيفارا، إلى حالة الأمان والاستقرار التي شعرت بها ماريانا، فيأخذنا الحوار إلى منحى التضحية والثورة المشتعلة داخل ماريانا ضد كل ظالم، وإظهار الجانب الإنساني لها .

يدور حوارٌ بين الأم ومازن في مسرحية " شمشون ودليلة"، يصور واقعاً مريراً من خلال الصراع الذي لا يهدأ بين الآباء والأبناء، بين جدلية البقاء والثبات وما بين التخلي والهرب، أطراف الحوار في مأزق، جيل باقٍ على ثوريته واحتفاظه بالأرض وحق العودة والبقاء على الثوابت رغم كل ما يحيطهم من خذلان، وجيل يأس من الوعودات والانتظار داخل صندوق الاحتلال وسلب الأرض، فالحوار حقيقي يجسد مرارة ما نمر به من خذلان وتراجع على المستوى الوطني والاجتماعي .

الأم :

بل من لا يضحك من كلماتك أنت ...

ان كان احتفظ أبوك بمفتاح في يدهِ ...

لِمَ لا تحمله أنت ...

لِمَ لا ترفعه كالراية ...

وتقاتل من أجل النافذة ومن أجل الباب ....

لِمَ لا تشحذه كالخنجر ...

تطعن وجه عدوك ...

مازن :

وجه عدوي ... ؟

أنا لم أر وجه عدوي يا أمي ...

أنا لا أعرف من هو يا أمي ...

هل هو مطلوب مني ألا أعرف وجه عدوي ...

---

[1] - مأساة جيفارا، ص٨٨,٨٧.

اني أسألك الآن ... أجيبي ...
هل هذا الضوء الاحمر، وجه عدوي ...
أم هذا الجندي المتخشب كالتمثال ...
أم هو يا أمي الكمساري ....
أم هذي الاسلاك الشائكة أمام العربة ...
أم هو وجهي ... أم هو وجه أخي ...
كنت تقول لنا، في العام الثالث سوف نعود ...
ومدرسنا كان يقول لنا في العام الرابع سوف نعود ...
والراديو كان يقول لنا في الخامس سوف نعود ...
والصحف تقول ...
والراقصة الاولى في الكباريه تقول ...
وتمر الاعوام ونحن نقول ...
وتمر الاعوام ونحن بهذي العربة ...[1]

هذا الواقع حقيقي وجب علينا أن نقتنع به، فالحوار يبرز دور الأم التحريضي للبقاء، و أن أحقية هذه الأرض للفلسطينيين، فألفاظها لا تدل إلا على الدور التحريضي (خنجر، راية، مفتاح، تطعن)، فالحوار يقدم لنا صراعاً حقيقياً، فطرفا الحوار يهدفان إلى الوصول إلى حقيقة فهم الواقع الشائك، وفي وصف ألفاظ مازن نجد أنها لا تنم عن الخذلان والانهزام بقدر ما هو رفض للواقع ورفض لممارسات المحتل .

يكشف الحوار الذي دار بين الأم وعاصم في مسرحية " شمشون ودليلة" تطور الحدث الدرامي، فالأم يصيبها الإحباط واليأس من مسيرة الثورة الفلسطينية ضد الاحتلال الإسرائيلي، فموقفها تحدد من الثورة بعد حالة الضغط والحصار الممارس على أهل العربة، فكثرة القتل والأسر التي يمارسها المحتل ضد الفلسطينيين شكلت ضغطاً وصراعاً نفسياً على الأم، ورسخت شعوراً لديها بعدم الجدوى و العجز، ولكن الثوابت الوطنية التي ترسخها وتغرسها الأم في نفوس الأبناء تبقى راسخة رغم كل الصعوبات التي يواجها الفلسطيني، فالحوار يكشف عن مدة ثورية الابن عاصم وثبات المواقف، فالأم عنده بمثابة وقود الثورة وهي من تربي وتنمي الروح الوطنية داخل الأبناء وتتابعه كطفل وترعاه حتى يكبر .

[1] - شمشون ودليلة، ص٢١٩,٢٢٠.

الأم :

ما عاد هنالك قرط في الأذن ولا وشم فوق الساعد ...

ما عاد هنالك ما ندفعه ...

ما عاد هنالك ما نسمعه ...

ما عاد هنالك من نرضعه ...

عاصم :

أمي ...

كنت امرأة عاقر ...

حتى هبط ملاك البارود ولمسك بجناحه ....

طالت سنوات الحمل ...

وولدت الآن ...

وعلينا أن نرضع الطفل ...

أكبر أبنائك ...

أشرف أبنائك يا أمي ...

طفل البارود ...[1]

دلل الشاعر في حواره على أن النضال ضد المحتل ومقاومته، سيحقق النصر في نهاية المطاف، لأنه صاحب الأرض والحق، فالصراع الفلسطيني الإسرائيلي خرج من عزلته، وانتشر في كافة أرجاء العالم بعد الرصاصة الأولى، فالمقاومة من وجهة نظر الشاعر كسرت حالة الجمود الدولي اتجاه القضية الفلسطينية، فالحوار هنا فعّل وساعد على تحريك الصراع الفلسطيني الإسرائيلي وأبرزه وطوره ليخلق حالة تحريضية، ليعترف العالم بنا كشعب واقع تحت الاحتلال ويؤمن بقضيتنا ويدافع عنها .

الأب :

بعدَ رصاصتنا الأولى ...

العالم أصبح يتصل بنا الآن ...

يلقي برسائله في صندوق بريد العربة ...

صار لنا صندوق بريد يا عاصم ...

عاصم :

صار لنا عنوان يا أبتي ...

---

[1] - شمشون ودليلة، ص ٢٨٠، ٢٨١.

صار لنا تيلفون ...

والعالم أصبح يتصل بنا الآن ...

ريم :

صار ... لنا عنوان يا يونس ...

صار لنا صندوق بريد ...

نحن ...

أبناء الكوليرا والطاعون ...

شعب الحجر الصحي ...

شعب السلك الشائك ...[1]

فالشاعر في نصوصه المسرحية وظف الحوار الخارجي، ليظهر لنا حياة الشعب الفلسطيني، ويبرز دور المرأة في القضايا الوطنية والسياسية، وعبر عن أفكار وانفعالات الشخصيات، وأبعادها الفكرية والسيكولوجية، وتتبع الأحداث وكيفية تعامل الشخصيات معها .

[1] - شمشون ودليلة، ص ٢٨١,٢٨٢.

المبحث الثاني
الحوار الداخلي

الحوار الداخلي (المونولوج)

الحوار الداخلي " هو ما يميز القصيدة الدرامية، حيث يتواجد متكلم خيالي يخاطب مستمعين خياليين، وحيث تكشف فيه شخصية ما عن طبيعتها والموقف الدرامي الذي يحوطها "[١]، فهو " ذلك العنصر الذي يتيح للشخصية أن تفصح عن دخيلة نفسها لتكشف عن مشاعرها الباطنية وأفكارها وعواطفها، كأنها تفكر بصوت مسموع "[٢] .

وحسب تعريف أسامة فرحات فالمونولوج الدرامي هو " البوتقة التي يحدث في داخلها ذلك التفاعل بين الحياة والحقائق السائدة، حيث يتم النظر إلى الحياة، ومحاولة تحديد أبعادها أو حتى تشويهها عن طريق وجهة نظر شخص معين في زمان ومكان معينين "[٣] .

في الحوار الخارجي يكون هناك صوتان لشخص واحد، صوته الخارجي الطبيعي الذي يتعامل به في مخاطبة الآخرين، وصوت آخر هو الصوت الداخلي الذي لا يسمعه غيره، ليبرز كل الهواجس والأفكار التي تدور في ظاهر الشعور أو التفكير .[٤]

فالمونولوج وسيلة فنية يلجأ إليها السارد من أجل الكشف عن مكنونات نفسه، فهو ليس مجرد حوار داخلي تأملي يقوم به المبدع لغض التخفيف عن نفسه، بل هو حديث يوجه للآخرين للتأثير فيهم وجعلهم أكثر قرباً عن الشخصية، ودور المونولوج في العملية السردية يساعد في نمو وتطوير الحدث، والكشف عن صفات الشخصية، وملامحها النفسية، وأبعادها المعرفية، وطبائعها الاجتماعية، وإبراز أقوالها وأفعالها، وانفعالاتها، وما يدور في خيالها من رؤى ومعارف، واتاحة المجال أمام الشخوص، للتحدث عن أفكارها وأمام المتلقي للاستماع إليها، والدخول بعمق في أغوارها النفسية ومعرفة هواجسها القابعة في الشعور واللاشعور "[٥] .

يظهر الحوار الداخلي عند الشاعر " معين بسيسو "، في نصوصه المسرحية لمعرفته ووعيه بأن المونولوج يظهر رؤى وأفكار الشخصية :

ويظهر الحوار الداخلي في مسرحية " شمشون ودليلة " ، عندما قُتِل مازن وهو يحاول الدخول إلى الأراضي المحتلة التي هي في الأصل أرضه، ولكن بطش المحتل لا يرحم، فقتله وألقى بجثته بالقرب من الأسلاك الشائكة، فيأتي الصوت الداخلي للأم الذي يعبر عن مدى قهرها وشعورها بالظلم الواقع على أهلها وابنها .

---

[١] - أسامة فرحات، المونولوج بين الدراما والشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٧، ص٢٤.

[٢] - علي عواد، غواية المتخيل المسرحي، مقاربات لشعرية النص والعرض والنقد، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت – دار البيضاء، ١٩٩٧، ص٦٥, ٦٦ .

[٣] - ينظر : المونولوج بين الدراما والشعر، ص٣٣.

[٤] - ينظر : الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص٢٩٤.

[٥] - ينظر: التشكيل الدرامي في شعر سميح القاسم، ص٢٣٨.

" الأم (وهي فوق الجثة)

متسلل ...

ولدي متسلل ...

من ... يلتقط برمش العينين، الأسلاك الشائكة بأرضك

يا وطني ...

يدعى متسلل ..."[1]

يؤكد صوتها حجم المرارة والألم لفقدان ابنها مازن ومدى شعورها بالقهر والظلم حيال اتهام من يحاول الدخول إلى أرضه بالمتسلل وكأنه لص، فكلمة " متسلل " تحمل في ثناياها حجم الجرح الذي يكوي قلب الأم .

أصدق اللحظات التي تعبر عن ما يدور في دواخلنا هي لحظات الغضب ولحظات الحيرة والشك والتساؤلات التي نطرحها، فشخصية راحيل الصهيونية شخصية انتقامية تميل إلى القتل والانتقام، وريم الفلسطينية امرأة تبحث عن حقها في الأرض المسلوبة، فالكاتب يعبر عن صوتين مختلفين في مسرحية " شمشون ودليلة "، صوت المقهور الذي سُلبت أرضه وقتل أولاده ويأتي على لسان ريم التي تعاني من حصار قاتل داخل العربة، فموقفها موقف حق تقاوم به المحتل الذي يسعى جاهداً لإخراسها وإسكات صوت الحق في نفوس الفلسطينيين ، فهي تقاوم لتنال حريتها، فردة فعلها بوجه المحتل تأتي في سياق الدفاع عن حقها .

" ريم :

الألسنة على السندان ...

قطع حديد ملتهبة ...

تُطرَق عيدان ثقاب ...

تحشى في علبة كبريت ...

صارت في يدي الآن ...

لا صوت ...

الا صوت المطرقة على السندان ونحن ندخن ...

فلنتكلم ...

ما دام البنزين هو الدم ...

ما دام الدم فوق الارض يسيل ..."[2]

---

[1] - شمشون ودليلة، ٢٦٧.

[2] - شمشون ودليلة، ص ٢٥٨,٢٥٧.

والصوت الآخر هو صوت الطاغية، الذي يدّعي أنه مظلوم، وأن الحق التاريخي يؤهله لأن يبطش ويحتل أرضاً ليست أرضه، ويزور الحقائق، شاعراً بأن ممارساته ستحجب الحق .

" **راحيل :**

انا مثلك ...

أبحث عن شيء أكسره ...

ولهذا جئت وراءك ...

وتبعتك عبر مئات السنين ...

حتى القت بي باخرة ... في منتصف الليل ...

على شاطئ حيفا ...

وانا الآن معك ...

كنت تحطم كل الاشياء ... وكنت معك ...

في اليوم الأول من يونيو كنت معك ...

في اليوم الثاني والثالث والرابع والخامس كنت معك ...

وكسرناهم كزجاج النافذة ... وكنت معك ..."[1]

استطاع الشاعر كشف المكنونات النفسية لكل شخصية تجاه التعامل مع الحق والسلب والقتل من منظور كلٌ على حدة، فجعل مقابلة بين أهل الأرض الأصليين وتمسكهم بحقهم والتضحية من أجل نيل حقهم، وبين المغتصب المحتل الذي يعبث بأرواح البشر وكشف تضليل المحتل للعالم بأحقيته التاريخية في امتلاك هذه الأرض القائمة على المعتقدات الصهيونية التي لا يقبلها عقل ولا منطق .

تظهر المناجاة في مسرحية " مأساة جيفارا "، على شكل دعاء للرب على لسان ماريانا محاورة نفسها قائلة :

"**ماريانا :**

لا أحد يعرفني غيرك ...

لا أحد غيري يعرف كيف تعذَّبتْ ...

ما أسهلَ أن تَكْتَبَ عن إكليلَ الشوكِ ...

وعن كأس الخلْ ...

ما أصعب أن تتزيَّن بالشوك ...

وتجرع كأس الخل ...

[1] - شمشون ودليلة، ص ٢١٧.

ما أسهل أن نطرق مسمارا ...

ما أقسى أن يغرس في الكف المسمار ..."[1]

أراد الشاعر أن يبرز حالة ماريانا النفسية، وما وصلت إليه من ضيق، لدرجة أنها جعلت من أحزانها مثوى لها للانطواء والبعد عن الكل، فهم من وجهة نظرها كذابون ومخادعون ، همسها ومناجاتها صوّرا الأرق الذي تعانيه، فالحوار الداخلي السابق كشف لنا حالة اليأس الذي تعانيه، فهي تبحث عبر مناجاتها عن شخص يعرفها، ويعرف وجهها الحقيقي، فلجأت إلى ربها، فالمونولوج يظهر حالة الاغتراب النفسي الذي تعانيه ماريانا، ومدى الحزن والهم الذي يكمن في داخلها، من ممارسات واتهامات أهل القرية لها .

تظهر مواجع وآلام شامة في مسرحية " العصافير تبني أعشاشها بين الأصابع"، من خلال الحوار الداخلي الذي يُظهِر مدى ارتباطها بالأرض والوطن، حيث تقول :

"**المرأة :**

انك تعرف اسمي ...

لكني لا اعرف اين حذائي ؟

دعني أضع على هذي الارض

قدمي واذبحني من قدمي ...

انك لا تعرف جوع اليد للأرض، وجوع الفم للأرض .

لكني اعرف لو لمست قدمي الارض

سقطت هذي الاربطة البيضاء

ومشيت على وجه الماء ..."[2]

يُظهِر المونولوج حالة الامتزاج الجسدي والنفسي لشامة مع الأرض، والكاتب يؤكد على تمسك الشعب الفلسطيني بأرضه، ويكشف حالة اليأس والآلام التي تعانيها شامة جراء التكبيل والتقييد المفروض على قدميها لمنعها من ممارسة أشكال حياتها على أرضها، وما تعانيه من قهر وعذاب على يد المحتل المتمثلة بالطبيب الذي يصّر على بتر قدمها .

- **" طول العمر يداي**

عاشقتان تحبان الارض ...

كيف تخونان الارض الآن ... ؟

اعطتني نطفتها الارض فماذا اعطيت الارض ... ؟

---

[1] - مأساة جيفارا، ص٨٣ .

[2] - العصافير تبني أعشاشها بين الأصابع، ص٣٧٨.

علبة كبريت، شمعة ...

اعطتني دمها، اعطيت لها، دمعة ...

اعطتني غدها، اعطيت لها الامس ...

يا قدمي العاشقة طريق العشق طويلة ...

شرياني للمصباح فتيلة ...

ودمي الزيت ..."[1]

أراد الشاعر من خلال المونولوج أن يكشف طابعاً جدلياً يدور في نفس شامة من خلال حالة التمسك والعشق لأرضها ورفض مبدأ الخيانة، وما بين حالة العجز الذي تعانيه جراء تقييدها بالجبس، وعدم قدرتها على تقديم شيء لتحرير الأرض، فهي تعاني صراعاً نفسياً حاداً يزيد من التوتر وتأزم الحالة، فالحوار الداخلي السابق يصور أفكار وعواطف شامة تجاه القضية والأرض، والتساؤلات التي تطرحها شامة تعبر عن البعد النفسي للشخصية، فالتساؤلات " تثير الدهشة والاحتمالات المفارقة، وتفصح عن العالم الداخلي للشخصية، وتكشف الأبعاد المختلفة للموقف"[2]، واستخدام التضاد لم يكن عبثياً " عاشقتان – تخونان"، " غدها – الأمس "، بل لإظهار حالة الإرباك التي يعانيها المواطن الفلسطيني .

يستحضر الشاعر أحداثاً مأساوية يمر بها الشعب الفلسطيني من خلال مونولوج المرأة التي تتوسط منتصف الحلبة في مسرحية " ثورة الزنج "، حيث تقول :

" **المرأة تتقدم حتى تصبح في منتصف الحلبة :**

وجهي ... ولماذا وجهي أنا يا قتلة

وجهي لوح زجاج يكسرُ كل صباحْ ...

كي تصنع منه هذي المرآة وتلك المرآةْ ...

عنقي يقطع، فيغرس سارية في الارضْ ...

كي تخفق فيه هذي الراية او تلك الراية ...

عظمي ينحت أمشاطاً من عاجْ ...

شعري قصوه وباعوه

أصبح هذي الباروكة او تلك المانيكان

---

[1] - العصافير تبني أعشاشها بين الأصابع، ص٤٠٤.

[2] - عبد الفتاح عثمان، الأسلوب القصصي عند يحيى حقي " التنظير النقدي- الإبداع الأدبي"، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٩٠، ص ٢٠٦.

مانيكان فلسطين

تظهر حين يريدون

وتغيب عن المسرح حين يريدون ..."[1]

فالمشهد المأساوي الذي ذكرته المرأة لم يكن لأجل الوصف والعرض، بل ليجسد ما يدور داخلها من حالة صراع دائر مع العدو الصهيوني، فهي تستنكر ممارساته وتطرح التساؤل " لماذا وجهي أنا يا قتلة "، لتبرز مدى القهر والظلم الذي تعانيه، وتعرض الحالة النفسية لها، مما يخلق صراعاً دراميا يصف حالة الحزن والآثار النفسية الناتجة لدى المرأة .

ترد وطفاء على الافتراءات التي يذكرها الرجل الغسالة لعبد الله بن محمد وهو مصلوب بأنها طرقت باب العدو وسلمت جسدها، وأنها غانية تنام في سرر الأعداء وأنهم قتلوها و جنازتها تمشي الآن، قائلاً :

" وطفاء :

لا يا عبد الله بن محمد ...

كذاب هذا النعش على الاكتاف ...

وجنازتهم كذابة ...

قالوا لك ماتت،

خانت ... ،

لكن علم الثورة في أحشائي،

نسجته يداي ...

خيطا من دم ...

وخيطا من دم ...

لن يُطوى علم الثورة يا عبد الله ...

فعلم الثورة هو علم الله ...

وطفاؤك لن تتمدد فوق سرير القتلة ...

وطفاؤك لن تصبح تلك النحلة ...

تمتص رحيق جراحك،

كي يقطفه أعداء الثورة عسلا ..."[2]

---

[1] - ثورة الزنج، ص١٢٤.

[2] - ثورة الزنج، ص١٧٨ .

وطفاء رغم كل العقبات التي تتعرض لها عبر رحلتها عبر الزمن من القرن الثالث الهجري إلى القرن العشرين الميلادي، لتنقل ما في أحشائها من الثورة، ثورة المظلوم على الظالم، نضال المسلوبة أرضه ضد المحتل، ومع سقوط زوجها عبد الله بن محمد وصلبه وتعذيبه، يقوم الرجل الغسالة بالتلاعب بمشاعره، بأنها خانت وباعت العهد والثورة، إلا أنها عبر حوارها الداخلي السابق تخرج وتؤكد بأنها متمسكة بمبدأ الثورة، وأنها تكمل مشوار النضال لتنقل تجربة أحداث ثورة الزنج، ومن خلال المونولوج السابق ينكشف المنظور الخاص للكاتب " معين بسيسو"، الذي يخالف الرأي السائد بأن الثورة الفلسطينية تخاذلت وأنها بلا جدوى، فهو يُؤصِّل ويرسخ في النفوس زيف الأقنعة المتبدلة التي تحاول قتل الثورة الفلسطينية .

يعبر الشاعر عمّا يجول في خاطره من رفض لممارسات رجال الدين، واستغلال الضعفاء بواسطة سلطتهم الدينية، وتمثل ذلك على لسان الفلاحة في مسرحية " مأساة جيفارا "، التي تنكّر لها القسيس بعد أن زنى بها، واستغل لحظة ضعفها حين جاءت لممارسة طقوسها الدينية داخل الكنيسة " الاعتراف "، فألقاها أرضاً وحرثها وألقى في أحشائها طفلاً يلعنها ويمنعها من الخروج .

" **الفلاحة :**

بذرته في بطني، فلماذا يلعن بطني .. ؟

رحت لأعترف اليه ..

ألقاني أرضاً وحرثني ...

ألقى بذرته في بطني ...

فلماذا يلعن بطني .. ؟"[1]

أراد الشاعر من خلال مناجاة الفلاحة إظهار الوجه الآخر لرجال الدين المتخفين خلف ستار الدين، فأخطر ما يمكن هو مزج الدين بالسياسة؛ لتمرير بطش السلطات وتبرير جرائمهم .

الحوار الداخلي في مسرحية " العصافير تبني أعشاشها بين الأصابع "، يُظهِر سادية التفكير التي يتصف بها الممرض اتجاه شامة، فرغم أنها ملفوفة بالأربطة والقطن، فهو يقوم بتخديرها ليضاجعها، لا ليعالجها كما يدعي، فشامة تحمل دلالة الثورة والدفاع عن الأرض، والممرض هو المحتل الذي يصّر على كسر شوكتها بين اللحظة والأخرى .

[1] - مأساة جيفارا، ص٣١.

" **الممرض :**

(كمن يحدث نفسه)

لو تعطيني تلك المرأة ليلة ... والقطن يغطي العينين ... والقطن يغطي الشفتين ... النهدين ... الفخذين ... ما أجملها امرأةً تحت القطن وتحت الأربطة البيضاء ..."[1]

الحوار الداخلي في نصوص " معين بسيسو" المسرحية، يعبر عن الهواجس والهموم التي تدور داخل نفوس شخصياته، ويبين حالة الصراع الدائم بين الواقع وما يجيش داخل نفوسهم، صراع سياسي، واجتماعي، وكشف كمية الإحساس الداخلي بالقهر والظلم والألم نتيجة ممارسات الاحتلال الإسرائيلي .

[1] - العصافير تبني أعشاشها بين الأصابع، ص٣٨٢ .

الخاتمة

وبعد؛ فإني أحمد الله عز وجل حمداً يليق بجلاله على إنجازي هذه الرسالة التي استخلصت منها العديد من النتائج وتمثلت في النقاط التالية :

١- نصوص الشاعر " معين بسيسو " المسرحية جاءت ترجمة لحياته النضالية، وامتداداً لنضال الشعب الفلسطيني في وجه الصهيونية .

٢ – تنوعت تجربة الشاعر في نصوصه المسرحية في عدة أبعاد منها البعد الوطني، والذي أكد فيه الشاعر انتماءه للنضال بكافة الأشكال، والبعد الأممي، من خلال دعمه لكافة حركات التحرر الوطني في العالم، والبعد الاجتماعي من خلال ما ظهر من مساندته للفلاح والفقير في سبيل الوصول لإقامة العدل .

٣ – اتخذ الشاعر اللغة الدرامية وسيلة لتحريض الشعب الفلسطيني ضد كافة المقومات الصهيونية السالبة لحقه، وبث روح النضال في نفوسهم، وكانت نهايات نصوصه تتمسك بلغة النصر لا الهزيمة تأكيداً على صمود المواطن الفلسطيني وثباته على أرضه .

٤ – استخدم الشاعر " معين بسيسو " البناء الدرامي كتقنية ليعبر بها عن واقعه المليء بالمتناقضات ، كما تناغمت كافة عناصر البناء الدرامي لخدمة تجربته المسرحية .

٥ – تأثرت النصوص المسرحية للشاعر بتجربته الاشتراكية، التي وظفها في إظهار كافة صور المرأة الفلسطينية (الاجتماعية والسياسية والوطنية و الأسرية)، و رفضه لكافة أشكال الظلم الواقع عليها، كما أنه أظهر نقيض المرأة الفلسطينية، وقدّم لنا صورة المرأة الصهيونية، وعقد مقارنة بين الوجهين، الوجه المطالب بحقه المسلوب، والوجه الآخر الغاصب للأرض، المتلذذ على آهات شعب كامل، لكشف معالم الصراع الفلسطيني الصهيوني .

٦ – كثف الشاعر من صور المرأة الفلسطينية داخل نصوصه المسرحية، التي وظفت دلالياً لتخدمه في الكشف عن أهم القضايا المقدمة للمرأة في نصوصه، ومن خلال دلالة النص تظهر رؤية الكاتب الداعمة لقضاياها، وإبراز دورها الحقيقي .

٧ – شخصيات الشاعر واقعية بعيدة كل البعد عن الخيال، فدلالة شخصياته تجسد واقعاً ومعاناة عايشها الكاتب .

٨ – دلالة المكان في النصوص المسرحية ، رغم تنوعها ما بين المكان المفتوح والمغلق، إلا أنها اتخذت دلالة المكان المغلق التي لا توحي إلا بالضيق والاختناق على شخصياته .

٩ – عبّر الحدث الدرامي للمسرحيات الخمسة عن مجموعة الصراعات غير المتكافئة بين الشعب الفلسطيني و بين الصهيوني بسبب الاختلاف في معايير القوة المادية التي يمتلكها الصهيوني، كما عبّر عن امتلاك الفلسطيني لقوة وعزيمة داخلية لا يمكن هزيمتها أو كسرها .

١٠ – تلاعب الشاعر بالزمن، حيث إنه غيّب الزمن التقليدي، وعمل على تداخل الأزمنة مع وقائع وحوادث مختلفة، و عمل على تشابكها لخدمة قضيته .

وعلى ضوء النتائج التي توصلت إليها الدراسة، يقترح البحث عدة توصيات تتعلق بصورة المرأة في النص المسرحي الفلسطيني، والتي تساهم في إضاءة مظاهر وملامح شخصية المرأة في النص المسرحي الفلسطيني :

١- العمل على إظهار الدور الحقيقي للمرأة الفلسطينية داخل النصوص الأدبية، وخاصة النص المسرحي، وإبراز الملامح التي تتميز بها عن المرأة العربية، والعالمية لِما لها من خصوصية في النضال، ومشاركتها السياسية الفاعلة داخل مجتمعها المحتل .

٢- السعي الحثيث لتكثيف الدراسات النقدية التي تساهم في إضاءة جنبات صورة المرأة الفلسطينية داخل النص المسرحي .

3- العمل على توجيه الدراسات النقدية والأدبية إلى النص المسرحي، فهو جنس أدبي قادر على إبراز الدلالات التي يرجوها الشاعر .

والله ولي التوفيق

قائمة المصادر والمراجع

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم
- الحديث الشريف
- سفر التكوين

أولاً : المصادر

١- معين بسيسو، الأعمال المسرحية، ط٢، دار الأسوار، عكا، ١٩٨٨.

ثانياً : المراجع

١- ابن دريد، جمهرة اللغة، العدد٥٧، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٠.

٢- ابن منظور، لسان العرب، ط٣، دار صادر، بيروت، ٢٠٠٤.

٣- إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، ط١، دار المسيرة للنشر والتوزيع، ٢٠٠٣ .

٤- أبو الحسن عبد الحميد سلام، حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد و التأليف، ط٢، مركز الإسكندرية، ١٩٩٣.

٥- أبو الحسين أحمد بن زكريا، معجم مقاييس اللغة، تحقيق : عبد السلام محمد هارون، م٣، دار الجبل، بيروت، ١٩٩١.

٦- أحمد أبو مطر، الرواية في الأدب الفلسطيني، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٠.

٧- أحمد زنبير، جماليات المكان في قصص إدريس الخوري، دراسة نقدية، ط١، التنوخي للطباعة والنشر، الرباط، المغرب، ٢٠٠٩.

٨- أسامة فرحات، المونولوج بين الدراما والشعر، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ١٩٩٧.

٩- أسماء شاهين، جماليات المكان في روايات جبرا، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠١.

١٠- أكرم اليوسف، الفضاء المسرحي " دراسة سيميائية "، ط١، دار المشرق، دمشق، ١٩٩٤.

١١- ألاردس نيكول، علم المسرحية، ترجمة دريني خشبة، مكتبة الآداب ومطبعتها بالجماميز، ١٩٨٣.

١٢- امتنان عثمان الصمادي، زكريا تامر والقصة القصيرة، ط١، المؤسسة العربية للدراسات، عمّان، ١٩٩٥.

١٣- أمير مطر، دراسات في الفلسفة اليونانية: التأمل، الزمان، الوعي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ١٩٨٠.

١٤- بشير بويجرة محمد، الزمن في المسرحية، د.ط، القاهرة، ١٩٩١.

١٥- تدروف تزفتان وآخرون، أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة وتقديم أحمد المدني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٧٨.

١٦- توفيق الحكيم، فن الأدب، د.ط، دار مصر للطباعة، ١٩٥٢.

١٧- جابر أحمد عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ط٣، المركز الثقافي الغربي، بيروت – دار البيضاء، ١٩٩٢.

١٨- جابر عصفور، نظريات معاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨.

١٩- الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر بن محبوب، البيان والتبيين، تقديم وشرح وتبويب علي أبو ملحم، ط٢، ج١، دار مكتبة الهلال، بيروت، ١٩٩٢.

٢٠- جان بياجه، البنيوية، ترجمة : عارف منيمنه وبشير أوبري، ط١، منشورات عويدات، بيروت، ١٩٨٥ .

٢١- الذكرى الرابعة لرحيل شاعر فلسطين والثورة معين بسيسو، الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين – الأمانة العامة –، تونس، ١٩٨٨.

٢٢- روزنفال ويوديث، إشراف الموسوعة الفلسفية، ط٢، ترجمة سمير كرم، بيروت، دار الطليعة، ١٩٨٠.

٢٣- سيزا قاسم، القارئ والنص، والعلامة، والدلالة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٢.

٢٤- شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، ط٢، دار فلور للنشر، الاسكندرية، ٢٠٠١.

٢٥- صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد العربي، ط١، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٨.

٢٦- عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، ط١، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، ١٩٨٧.

٢٧- عادل محمد النادي، فن كتابة الدراما، ط٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣.

٢٨- عبد الرحمن النحلاوي، أصول التربية الإسلامية في البيت والمدرسة والمجتمع، ط٢، دار الفكر، دمشق، ٢٠٠١.

٢٩- عبد الرحمن بدوي، الزمان الوجودي، ط٢، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٥٥.

٣٠- عبد السلام الشاذلي، شخصية المثقف في الرواية العربية الحديثة " ١٩٥٢-١٩٨٢"، ط١، دار الحداثة، بيروت، ١٩٨٥.

٣١- عبد السلام المسدي، قضية البنيوية دراسة ونماذج، ط١، ورازة الثقافة، تونس، ١٩٩١.

٣٢- عبد الصمد زايد، مفهوم الزمن ودلالته في الرواية العربية المعاصرة، الدار العربية للكتاب، ليبيا، ١٩٨٨.

٣٣- عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة،١٩٩٨.

٣٤- عبد الفتاح عثمان، الأسلوب القصصي عند يحيى حقي " التنظير النقدي – الإبداع الأدبي "، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٩٠.

٣٥- عبد القادر الشرشار، خصائص الخطاب الأدبي في رواية الصراع العربي الصهيوني " دراسة تحليلية "، ط١، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ٢٠٠٦.

٣٦- عبد الله التطواي، الجدل والقص في النثر العباسي، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٨٨.

٣٧- عبد الله خمار، تقنيات الدراسة في الرواية " الشخصية "، ط١، دار الكتاب العربي، الجزائر، ١٩٩٩.

٣٨- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، ٢٠٠٥.

٣٩- عدنان بن ذريل، فن كتابة المسرحية، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٦.

٤٠- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط٣، دار الفكر العربي، ١٩٧٨.

٤١- عز الدين مناصرة، علم الشعريات، مونتاجية في أدبية الأدب، ط١، دار مجدلاوي، عمان، ٢٠٠٦.

٤٢- علي أوشان، ديالكتيك التعبير والتواصل (التقنيات و المجالات)، دار أبي قراقر للطباعة والنشر، الرباط، ٢٠١٠.

٤٣- علي بن محمد علي الجرجاني، التعريفات، تحقيق : إبراهيم الأبياري، ط١، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٨٥.

٤٤- علي عواد، المعرفة والعقاب، قراءات في الخطاب المسرحي العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠١.

٤٥- علي عواد، غواية المتخيل المسرحي، مقاربات لشعرية النص والعرض والنقد، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت – دار البيضاء، ١٩٩٧.

٤٦- غازي السعدي، الأحزاب والحكم في إسرائيل، ط١، دار الجليل للنشر والدراسات والأبحاث الفلسطينية، عمان، ١٩٨٩.

٤٧- غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، ط٢، مكتبة الإسكندرية، ١٩٨٤.

٤٨- غاستون باشلار، جمالية المكان، ترجمة غالب هلسا، ط٣، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٧.

٤٩- فاروق عبد القادر، رؤى الواقع وهموم الثورة المحاصرة " دراسات في المسرح المعاصر "، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٠.

٥٠- فرحان بلبل، أصول الإلقاء والإلقاء المسرحي، ط٢، مطابع وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٠١.

٥١- فردب ميليب وجبر الدايدس بنتلي، فن المسرحية، ترجمة صدقي خطاب، مراجعة محمود السمرة، دار الثقافة، بيروت، ١٩٨٦.
٥٢- فهد حسين، المكان في الرواية البحرانية (دراسة في ثلاث روايات " الجذوة، الحصار، أغنية الماء والنار")، ط١، فراديس للنشر والتوزيع، البحرين، ٢٠٠٣.
٥٣- في ذكرى معين بسيسو، الملتقى الفكري العربي – دائرة الكتاب –، القدس، ١٩٨٤.
٥٤- كمال أحمد غنيم، المسرح الفلسطيني " دراسة تاريخية نقدية في الأدب المسرحي"، ط١، دار الحرم للتراث، ٢٠٠٣.
٥٥- كمال رشيد، الزمن النحوي في اللغة العربية، دار عالم الثقافة، عمان، الأردن، ٢٠٠٨.
٥٦- كمال عيد، أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، د.ط، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، القاهرة، ٢٠٠٦.
٥٧- كمال محمد إسماعيل، الشعر المسرحي في الأدب المسرحي المعاصر، تقديم د. عبد المنعم إسماعيل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨١.
٥٨- لويس معلوف، المنجد في اللغة والأعلام، ط٤، دار المشرق، بيروت، لبنان، ٢٠٠٥.
٥٩- ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ط١، م١، مكتبة لبنان ناشرون، ١٩٩٧.
٦٠- مدحت الجيار، البحث عن النص في المسرح العربي، ط٢، دار النشر للجامعات المصرية، ١٩٩٥.
٦١- مصطفى عبد الغني، الغيم والمطر : الرواية الفلسطينية من النكبة إلى الانتفاضة، دار جهاد للنشر، القاهرة، مصر، ٢٠٠٣.
٦٢- ملتون ماركس، المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها، ترجمة فريد مدور، دار الكتاب العربي، ١٩٦٥.
٦٣- منصور نعمان نجم الدريملي، المكان في النص المسرحي، ط١، دار الكندي للنشر والتوزيع، ١٩٩٩.

٦٤- مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٤.
٦٥- نادي ساري الديك، ما قالته غزة للبحر " دراسة نقدية في تجربة معين بسيسو الشعرية "، ط١، وزارة الثقافة الفلسطينية، البيرة، ١٩٨٨.
٦٦- نجيب العوفي، مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية (من التأسيس إلى التجنيس)، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ١٩٨٧.
٦٧- وفيقة حمدي الشاعر، كفاح المرأة على الصعيدين العالمي والعربي (الفلسطيني)، ط١، منشورات جيش التحرير الفلسطيني، دمشق، ١٩٧٣.
٦٨- يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ط٢، دار الفارابي، بيروت، ١٩٩٩.
٦٩- يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللاسونية إلى الألسنية، ط١، الصندوق الوطني لترقية الفنون والآداب، الجزائر،٢٠٠٢ .

الرسائل العلمية :

١- بوطولة أمينة، جمالية المكان الدرامي في النص المسرحي الجزائري، رسالة ماجستير، كلية الآداب، قسم الفنون الدرامية، جامعة وهران، ٢٠١٦.
٢- جوادي هنية، صورة المكان ودلالاته في روايات واسيني الأعرج، رسالة دكتوراه، جامعة محمد خيضر، بسكرة، كلية الآداب واللغات، ٢٠١٢/ ٢٠١٣.
٣- زاوي أحمد، بنية اللغة الحوارية في روايات محمد مفلاح، رسالة دكتوراه، جامعة وهران، الجزائر، ٢٠١٤/ ٢٠١٥.
٤- صالح حسن رجب، التشكيل الدرامي في شعر سميح القاسم، رسالة دكتوراه، معهد الدراسات والبحوث العربية، القاهرة، ٢٠٠٨.
٥- صالح قسيس، الخطاب المسرحي الجزائري المعاصر " دراسة بنيوية "، رسالة ماجستير، جامعة الحاج لخضر باتنة، ٢٠٠٨.

٦- غسان مصطفى الشامي، دور المرأة الفلسطينية المقاوم للاحتلال الإسرائيلي في قطاع غزة ما بين (١٩٦٧ – ١٩٩٤)، رسالة ماجستير، الجامعة الإسلامية، غزة، ٢٠١٢ .

الدوريات :

١- إبراهيم الجنداري، " الموصل فضائياً روائياً- روايتا الإعصار والمئذنة، فجر بها وحشي / نموذجين "، مجلة أقلام، ٧٤- ٨، ١٩٩٢.

٢- حسام الخطيب، مقال بعنوان : البنيوية والنقد العربي القديم، مجلة الموقف الأدبي، العدد ١٨٢، حزيران، ١٩٨٦ .

٣- سامية أسعد، الشخصية المسرحية، مجلة الفكر، العدد ٨٤، الكويت، ١٩٨٨.

٤- عبد الله حسين حسن، الاشتغال الدلالي للمكان بين النص المسرحي والفيلم السينمائي، " أوديب ملكاً نموذجاً"، جامعة بغداد، مجلة كلية الآداب، العدد ١٠٢.

٥- مصطفى عبد الغني، المسرح الشعري " الأزمة والمستقبل "، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية، الكويت، ١٩٧٨.

٦- مفتاح خلوف، شعرية التشخيص وأساليبه في المسرح، مجلة المخبر، العدد السابع، جامعة محمد خضير، الجزائر، ٢٠١١.

٧- مي الصايغ، المرأة العربية – الواقع والتطلعات، مجلة النهج، دمشق، العدد٤، ١٩٩٥.

٨- وليد إخلاصي، لوحة المسرح الناقصة، أبحاث ومقالات في المسرح، وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، ١٩٩٧.

المواقع الإلكترونية :

١- الاتحاد، موقع الكتروني، نشر في يوم الأربعاء ١٧ أغسطس ٢٠١٦م، http://www.alittihad.ae/details.php?id=45201&y=2013&article=full .

٢- الاتحاد، موقع الكتروني،٣١ مايو ٢٠١٦، بتصرف،
http://www.alittihad.ae/details.php?id=18337&y=2011&a
rticle=full .
٣- إيمان الحياري، مفهوم الحوار، موقع الكتروني (موضوع)،
http://mawdoo3.com/%D9%85%D9%81%D9%87%D9%
88%D9%85_%D8%A7%D9%84%D8%AD%D9%88%D8
%A7%D8%B1، ٩ فبراير، ٢٠١٦ .
٤- شفيق المهدي، مفهوم الزمن في المسرح الفرنسي الحديث، موقع الكتروني،
بتصرف، (http://www.alnoor.se/article.asp?id=232674)،
نقلاً عن يوري لوتمان، مدخل إلى سيميائية الفلم، دمشق، ١٩٨٩.
٥- فلسطين، موقع الكتروني، بتصرف،
http://palestine.assafir.com/Article.aspx?ChannelID=128
&ArticleID=2486 .
٦- محمد توكلنا، محطات في حياة الشاعر معين بسيسو، بيت فلسطين للشعر،
موقع الكتروني، بتصرف،
http://www.ppbait.org/index.php?option=com_content&vi
ew=article&id=1880:2010-04-11-13-39-
-05&catid=120:-2012 .
٧- موقع الكتروني، معجم المعاني، www.almaany.com.

الفهرس

الموضوع	الصفحة
الإهداء	ب
شكر وتقدير	ت
ملخص الدراسة باللغة العربية	ث
ملخص الدراسة باللغة الإنجليزية	ح
المقدمة	د
مدخل تمهيدي	١- ١٠
الفصل الأول : بنية الشخصية النسائية	١١- ٣٦
المبحث الأول : الوظائف السردية للشخصية	١٢ – ٢٤
المبحث الثاني : صورة المرأة	٢٥ – ٣٦
الفصل الثاني : المرأة والتشكيل البنائي للمكان والزمان	٣٧- ٦٢
المبحث الأول : بنية المكان النصي	٣٨- ٥١
المبحث الثاني : بنية الزمان النصي	٥٢ – ٦٢
الفصل الثالث : بنية اللغة النصية	٦٣-٨٦
الحوار	٦٤ – ٦٧
المبحث الأول : الحوار الخارجي	٦٨ – ٧٧
المبحث الثاني : الحوار الداخلي	٧٨ – ٨٦
الخاتمة	٨٧ – ٨٨
قائمة المصادر والمراجع	٨٩- ٩٧
الفهرس	٩٨