جامعـــة الأقصـــى – غـــزة
عمـــادة الدراســـات العليـــا
كلية الآداب والعلوم الإنسانيـة
قســـم اللغـــة العربيـــة

تقنيات المسرح الشعري عند هارون هاشم رشيد

إعداد الطالبة

آيات ناجي خشان

إشراف الأستاذ الدكتور

أحمد جبر شعت

أستاذ الأدب والنقد الحديث بجامعة الأقصى

قُدّمَتْ هذه الرسالةُ استكمالاً لمتطلباتِ الحصولِ على درجة الماجستير في الأدب والنقد

كلّيّة الآداب – جامعة الأقصى

غزّة – فلسطين

1439هـ - 2018م

جامعة الأقصى - غزة
AL- AQSA UNIVERSITY - GAZA
مكتب نائب الرئيس للدراسات العليا والبحث العلمي
Vice President Office for Postgraduate Studies and Scientinfic Research

نتيجة الحكم على أطروحة ماجستير

بناءً على موافقة الدراسات العليا والبحث العلمي، تمَّ تشكيل لجنة الحكم على أطروحة الطالبة: **آيات ناجي سلمان أبو خشان**، لنيل درجة الماجستير في **كلية الآداب- قسم اللغة العربية- تخصص أدب ونقد** وموضوعها: **(تقنيات المسرح الشعري عند هارون هاشم رشيد)**، وبعد المناقشة العلنية التي تمّت يوم الاثنين 18 شوال 1439هـ الموافق: 2018/07/02م الساعة الحادية عشر صباحاً في قاعة المؤتمرات- خانيونس، اجتمعت لجنة الحكم على الأطروحة والمكونة من:

أ. د. أحمد جبر شعت	**(رئيساً ومشرفاً)**	.....
د. أسامة عزت أبو سلطان	**(مناقشاً داخلياً)**	.....
أ. د. سعيد محمد الفيومي	**(مناقشاً خارجياً)**	.....

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

والله ولي التوفيق

نائب الرئيس للدراسات العليا والبحث العلمي

أ. د. محمد إبراهيم سلمان

Tel: 00970-8-2641615
Tel Fax: 00970-8-2069303
P.O.Box 4051
Gaza - Palestine
E-mail:
Scires@alaqsa.edu.ps

[وَقُل رَّبِّ زِدْنِي عِلْمًا]

[طه: 114]

الإهداء

إلى والديّ حفظهما الله ورعاهما إلى عائلتي العزيزة إلى رفيق

دربي زوجي إلى ابنتي وأخواتي وأخص بالذكر عبير وشيرين

لتحملهما معي مشاق رحلة البحث

شكر وتقدير

أحمد الله حمداً كثيراً طيباً مباركاً فيه وأشكره على نعمه التي لا تحصى، ثم أشكر الأستاذ الدكتور أحمد جبر شعث الذي يرجع له الفضل الكبير في إشرافي وتوجيهي ، بفضل إسهاماته الفكرية والعلمية وتوجيهاته الصائبة ونصائحه السديدة التي زودني بها طيلة فترة العمل والتي أغنت البحث ورسمت له المسار الصحيح والسديد، كما أتوجه إلى أساتذتي الكرام أعضاء لجنة المناقشة والحكم على ما سيقدمونه من فائدة علمية وآراء صائبة ستقوي بحثي وترفع من شأنه ، كما أتوجه بالشكر والعرفان الجزيل إلى زوجي ورفيق دربي لعطائه الوافر في إكمال مسيرتي العلمية، وأشكر نبع الحنان الدافق والدي ووالدتي حفظهما الله ورعاهما وإلى كل من ساعدني من قريب أو من بعيد لإنجاز هذا البحث.

المُقَدّمَة

تناولت هذه الرسالة أهمَّ تقنيات توافرت في مسرحيات شاعرنا هارون هاشم رشيد الذي يعدُّ من أهم الشعراء الفلسطينين المعاصرين وهو أيضاً شاعرٌ ذاق مرارة الغربة والتشرد وفُجع بفلسطين كما فجع الآخرون ، وقد كان لدواوينه الشعرية ومسرحياته وقع مؤثر في الحياة الأدبية والثقافية منذ النكبة وحتى الآن ما فارقَ الأمل محياه ، ولا حلمُ العودة غاب عنه مجسّداً بذلك حلم الشعب في تحرير وطنه والعودة إلى فلسطين وقد كتب شاعرنا خمس مسرحيات شعرية منشورة ومشهورة وهي: السؤال ، القصر المنشود، جسور العودة، سقوط باراليف ، وعصافير الشوك ، وكان لما قرأته من رأي علمي ناقد وتحليل دقيق لأستاذنا الدكتور على الراعي في كتابه "المسرح في الوطن العربي" حول المسرح الفلسطيني بوجه عام ، أثر بالغ في التنبيه إلى أهمية مسرح هارون هاشم رشيد الشعري البالغة ولم أجد حسب علمي المتواضع أية دراسة تناولت المسرحيات الشعرية لهارون هاشم رشيد سوى ما ذكره الدكتور الراعي من إشارات وومضات وقد اعتمدنا في هذه الدراسة منهج غريماس في تحليله للنموذج العامليّ ونظرية غريماس تعتمد على منظومة من الفواعل التي بواسطتها يتم الكشف عن البنية العميقة للنص فتبرز دور الفواعل (المرسل–المرسل إليه–الذات–المساعد–المعارض) والدلالة نتيجة مستخلصة من بنية العلاقات بين العناصر الدَّالة والتي تمثلها تلك الفواعل ، فيتم التعامل مع النص باعتباره نسقاً وبنية محَمّلِيْن بالدلالات والشمولية في التصور ليستهدف مشكلة المعنى وأفدنا كذلك من السيميائية (علم العلامات) وفقاً لذلك استطعنا الكشف عن أهم تقنيات المسرح الشعري عند شاعرنا هارون هاشم رشيد .

وقد قسمنا الدراسة إلى تمهيد وأربعة فصول تناول الفصل الأول دراسة الشخصية وتحديد البطل المسرحي عبر الكشف عن عناصر النموذج العامليَّ وعلاقاته العاملية بين الفواعل ومحاورة (محور الرغبة ومحور التواصل ومحور الصراع) وتم الكشف عنها ، ثم الصراع وكيف أنه ذلك النشاط الذري الجبار الذي يكون بين قوتين متكافئتين الذات الفاعلة ومعارضها ،ثم القناع وعلاقته بالشخصية وتناولنا في هذا الفصل الاستدعاء التاريخي عندما يحدث الكاتب جسراً من التواصل مع الماضي باستلهامه شخصيات من الماضي ليحاكم العصر ، واهتم الفصل الثاني ببحث الحدث بنوعيه الواقعيَّ والمتخيل وكذلك بالزمن الحكائي والمبنى واتضح أن الزمن

مكون أساسي من مكونات العمل الأدبي فترتيب الأحداث ضروري بالفعل فالأدب هو نظام متسلسل من الأحداث التي تخضع لصيرورة الزمن، فيتم ترتيب الأحداث وفق نمط معين من الزمن سواء أكان ذلك عن طريق استرجاع الزمن أو استباق الزمن أو ايقاف عجلة الزمن فيعد عاملاً أساسياً تبنى على أساسه الأحداث ، أما الفصل الثالث فقد درسنا فيه المفارقة وبناء الأسلوب والصورة الدرامية ، فالمفارقة الدرامية هي أساس البناء الكلي للمسرحية وقد عكست التجربة الإنسانية التي عايشت الواقع بكل صوره وهي أساس الموقف الدرامي والفن المسرحي باعتباره فن درامي يقوم على محاكاة للواقع غني بالمواقف الإنسانية التي تعكس التجربة الشعورية لمبدعها وأما الأسلوب والصورة الدرامية فكانت خيالية تحيلنا للواقع مباشرة وتعكسه بكل صورة واتضح ذلك من خلال المسرحيات ، وأما الفصل الرابع فتحدثنا فيه عن طبيعة اللغة الحوارية والحوار بنوعيه المونولوج والديالوج وعرضنا ثنائية الحوار وقد كان هذا الفصل زبدة بحثنا عرضنا فيه أهمية اللغة والحوار في تشكيل الخطاب المسرحي إذ أنه المميز لفن المسرحية عن غيرها من الأجناس الأدبية ، وهكذا كشف البحث عن هذه التقنيات المهمة في بنية المسرحية الشعرية عند هارون هاشم رشيد ونتمنى أن نكون قد حققنا أهداف البحث وهي :

1- الكشف عن تقنيات المسرح الشعري عند هارون هاشم رشيد .

2-التأكيد على وجود مسرح فلسطيني الهوية .

فإن أصبنا فبتوفيق من الله سبحانه وتعالى ،وإن أخفقنا أو أخطئنا فمني وعلى الله قصد السبيل .

التمهيد

لا يقل المسرح الفلسطيني أهمية عن المسرح العربي والمسرح العالمي، بل هناك خصوصية يتمتع بها المسرح الفلسطيني تنبع من الظروف القهرية التي يعيشها شعبنا في سبيل نيل حقوقه وإقامه دولته، وقد سيطر الاحتلال البريطاني منذ 1917م على شتى مناحي الحياة واهتم بالمسرح المترجم وحارب المسرح العربي وزادت الطين بله النكبة التي هجرت الفلسطينيين إلى بلدان عربية كالأردن وسوريا ومصر ولبنان، وهناك بدأوا بعد ذلك بسنوات إنشاء مسرح فلسطيني أما من بقي منهم في فلسطين فقد قاموا بتمثيل مسرحيات عديدة وكان أبرز سمات ذلك المسرح هو " تعاون فنانين مسرحيين عرب وفنانين مسرحيين يهود ينطقون بالعربية"[1] ومن أهم المسرحيات التي مثلت مجنون ليلى للشاعر أحمد شوقي وقد لقيت نجاحاً كبيرا آنذاك.

وقد ارتبطت نشأة المسرح الفلسطيني بالمسرح العربي خاصة في مصر وسوريا ولبنان، إلا أن هذا المسرح لم يحظ باهتمام المؤرخين والباحثين حتى يسلطوا الضوء الكافي عليه؛ وسبب ذلك ضعف الحركة المسرحية الفلسطينية وفشل التجارب المسرحية الفردية ركود التأليف المسرحيّ، وكان أبرز تلك الأسباب الاحتلال والثورات والانتداب البريطاني ونكبة فلسطين عام1948 م، وقد عرفت فلسطين الفن المسرحي في الربع الأخير من القرن التاسع عشر من خلال عدة محاولات ارتفعت وتيرتها في مطلع القرن العشرين خصوصاً بعد الحرب العالمية الأولى.

وكانت هناك محاولات لإنشاء مسرح ذي رؤية فلسطينية قومية وحداثية، واستمرت هذه المحاولات حتى نكبة فلسطين عام1948 م، هذه النكبة تسببت بخيبة أمل عظيمة فقد أصاب المسرح حالة ركود وخمول بسبب صدمة استلاب فلسطين من قبل الصهيونية العالمية، وظلت تلك الحالة حتى عام1965 م و بعد انطلاق الثورة الفلسطينية المعاصرة تشكلت الكثير من الفرق المسرحية في أقطار الدول العربية وفي داخل فلسطين المحتلة.

وبمبادرة من حركة التحرير الوطني الفلسطيني " فتح " تشكلت جمعية المسرح الفلسطيني عام1966 م في دمشق وقدمت أعمالاً مسرحية في عدة دول عربية واستطاعت أن تقدم خلال عامين من نشوئها عملين مسرحيين هما ":شعب لن يموت من تأليف سعيد المزين وإخراج صبري سندس ومسرحية الطريق من تأليف وإخراج نصر شما ، وقد استقطبت جمعية

---

(1) – الراعي، علي، المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة، 1979، ص226.

المسرح الفلسطيني عدداً من الأكاديميين المتخصصين في المسرح، مثل: خليل طافش وحسن عويني وحسين الأسمر، وتغير اسم الفرقة ليصبح حركة المسرح الوطني الفلسطيني تحت إدارة خليل طافش الذي يعتبر مؤسس المسرح الفلسطيني في الشتات"[1].

أكد د. جميل نصيف التكريتي في كتابة المسرح العربي ريادة وتأسيس، أن ولادة الحركة المسرحية العربية كانت عسيرة وشاقة ويعتبرها" فناً وافداً اقتحم الحياة المسرحية الفكرية والروحية العربية في مطلع القرن التاسع عشر"[2] وساهم المسرح العربي الحديث في قيام نهضة عربية منذ منتصف القرن الماضي، فلعبت الدراما والتمثيل والإخراج المسرحي دوراً مهماً وتم ذلك بمبادرة قام بها مارون النقاش فجعل من بيته مسرحاً فكانت تلك الشرارة الأولى لقيام مسرح عربي حديث ورافقه في ذلك أحمد أبو خليل القباني من سوريا ويعقوب صنوع من مصر، وقد لعبت مصر الدور الريادي في ذلك فكان هناك فنانون عرب يزورون مصر ويقيمون فيها فتشكلت الفرق المسرحية وأنشئت دور العرض " ومنذ ذلك الحين وأبناء العروبة في مختلف أقطارهم يزدادون قناعة بأهمية الدور الحضاري والتنموي للمسرح، فدخل هذا الفن الحياة الثقافية والروحية في جميع العواصم العربية، وأصبح في بعض منها زاداً ثقافياً يومياً "[3]

فلا حرج من أن يتأثر المسرح العربي بالمسرح الأوروبي شريطة احتفاظه بالطابع العربي الأصيل " فالرواد لم يستنبتوا المسرح من البيئة العربية، وإنما جلبوا المسرح جلباً من خارجها ومع ذلك لا ينكر جهودهم في زرع البذرة الأولى للمسرح العربي في البلاد "[4]

وبالنسبة للمسرح الفلسطيني قلنا إن له خصوصية "تتمثل في سيطرة الفكرة السياسية عليه حيث يعتبر ما يزيد على نصف المسرحيات المنشورة تقريبا مسرحاً سياسياً، وحظيت الفكرة الاجتماعية ما يقارب ربع المسرحيات المنشورة، بينما تراجعت القضايا الأخرى لتحظى بالربع الأخير"[5] ومع نهاية القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين حدثت تحولات ملموسة

---

(1)- الراعي، علي، المسرح في الوطن العربي، ص228.

(2)- التكريتي، جميل نصيف، المسرح العربي ريادة وتأسيس، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 2002، ص6.

(3)- التكريتي، جميل نصيف، قراءات وتأملات في المسرح الإغريقي، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، 1985، ص 7.

(4)- مرعي، فؤاد، في تاريخ الأدب العربي الرواية – المسرحية – القصة، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، جامعة حلب، 1998، ص17.

(5) -غنيم، أحمد كمال، المسرح الفلسطيني دراسة تاريخية نقدية في أدب المسرحية، دار الحرم للتراث، القاهرة، 2003، ص263.

على صعيد الأدب العربي ، فكان في مصر النضال ضد الحكم التركي والاحتلال الإنجليزي وفي سوريا نشأت أحزاب برجوازية من أجل استقلال الوطن العربي، فتأثر المسرح الفلسطيني بهذه النواة الثائرة من أجل الإصلاح ومن حيث تأثر المسرح الفلسطيني بالمسرح العربي نجد أنه نشأ مسرحاً سياسياً ثورياً ضد المحتل ومغتصب البلاد من ناحية، ومن ناحية أخرى نجده ثائراً على الأوضاع الاجتماعية ويحاول قيادة التغيير والإصلاح " حيث ساد في الأوساط العربية مزاج وطني يبدو واضحاً جلياً في الرواية والشعر والمسرح "[1]

ومن الملاحظ أن لغة الشعر كانت وثيقة الصلة بالمسرح فالمسرحيات كانت تكتب شعراً ولا زالت ، وهناك علاقة وثيقة وقوية بين المسرح الفلسطيني والمسرح العربي من حيث الشكل والمضمون إلا أن المسرح الفلسطيني كانت موضوعاته نابعة من عمق المأساة التي يعيشها الفلسطيني فكان من أكثر ما تميز به المسرح الفلسطيني أنه مسرح واقعي فأبرز القضايا الفلسطينية بصورة جلية، ويصور د. عز الدين إسماعيل القضايا المهمة للمسرح العربي فيقول:

" إن ما أنتجه كتابنا من النمط الفلسفي من المسرحيات تلك التي تعالج قضايا الإنسان قليل لكنه رغم قلته يستحق منا عناية خاصة ؛لأن هذه المسرحيات تعد مشاركة واضحة من جانبنا في الحياة الأدبية داخل الإطار العالمي ولأنها المحك الصادق لنضوج الكاتب المسرحي فكريا وفنيا معا وبهذه القلة من المسرحيات استطاع كتابنا القلائل أن يعرضوا مظاهر حياتنا الفكرية المعاصرة وأن يشخصوا وضعنا ودورنا الحضاري بالنسبة للعالم في الوقت الحاضر وبذلك استطاعوا من خلال الأطر الفكرية العالمية العامة أن يبرزوا شخصيتنا الفكرية الخاصة ومن خلال القضايا الإنسانية العامة أبرزوا قضايانا المحلية الخاصة"[2]

كانت بدايات نشأة المسرح الفلسطيني بفعل زيارات مصرية لفلسطين مثل فرقة جورج أبيض وفرقة سلامة، حيث قدمتا فيها مسرحية "أوديب ملكا "ومسرحية "تاجر البندقية" مما شجع الشباب الفلسطيني وحفزهم فأسسوا أول نادي في القدس أسموه نادي الإخاء الآرثوذوكسي في عام**1917** م "تأسس المنتدى الأدبي وكان أبرز أعضائه فخري النشاشيبي، حسن صدقي الدجاني، وغيرهما مما قدموا من مسرحيات :السؤال، صلاح الدين الأيوبي، طارق بن زياد ."[3]

---

(1)– مرعي، فؤاد، في تاريخ الأدب العربي الحديث الرواية – المسرحية – القصة، ، ص28.

(2)– إسماعيل، عز الدين، قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر، دار الفكر العربي، 1980، ص7.

(3)– الخطيب، معاذ، الأدب المسرحي في فلسطين : مسرحية قرقاش أنموذجاً، بحث مقدم لنيل لقب ab، جامعة حيفا، 2008.ص16.

أما بالنسبة لموضوعات المسرح الفلسطيني فقد حظيت بخصوصية ميزتها عن غيرها من الدول العربية فقد صورت الواقع الفلسطيني المؤلم من ضياع وتشرد وخصوصا بعد صدور وعد بلفور عام**1917** م، وكانت هناك مراحل مر بها المسرح الفلسطيني:

" الأولى ما قبل نكبة عام**1948** م التي تميزت بعدم إرهاص المسرح الفلسطيني، أما الثانية فهي في عام **1965**م إلى**1967** م والتي شهدت البواكير الأولى للمسرح الفلسطيني والثالثة فهي ما بعد1967 م حيث أصبح للمسرح الفلسطيني ميزات خاصة به تميزه عن غيره من خلال الشكل والمضمون"[1]

على الرغم من تلك المحاولات لقيام مسرح فلسطيني كان هناك العديد من الأزمات التي تسببت بحالة الإحباط في ظل غياب الظاهرة المسرحية عن الخريطة الثقافية، وضيق مساحة التعبير والإبداع في ظل غياب المقدرة المادية وعدم وجود قاعات عرض مسرحي وكادر إداري

"فالحركة المسرحية هي تيار تصاعدي يعمل على تنامي قدرات أو خبرات المؤلف والمخرج وجميع عناصر المسرح" [2]

وكذلك من الأزمات منافسة التلفاز الذي يقدم للمشاهد العديد من الخيارات التي تكون موجودة أمامه فأصبح المسرح في نظر المجتمع" ظاهرة ليس لها من بد وإنما هي للأطفال عند الحاجة فالتلفاز يقدم للكل مادة فلمية درامية بعيدة في معظم أحوالها عن الأهداف التربوية أو التثقيفية ولكنها تشبع المتفرج بنوع آخر وهو ما لا يستطيع المسرح أن يقدمه "[3]

وللمسرح الفلسطيني رواد شعراء وأدباء حملوا عبء القضية الفلسطينية ونقلوها للعالم وأظهروا حجم المعاناة التي يعيشها شعبنا وعلى رأسهم العبوشي ونصر الجوزي وجميل بحري وسميح القاسم الذي كتب مسرحية" قرقاش" التي تقع في افتتاحية وأربع لوحات مكتوبة شعراً وهي تحكي قصة طاغية اسمه قرقاش يقود قومه للسلب والقتل، وكتب الشاعر الفلسطيني معين بسيسو مسرحية ثورة الزنج" مستخدما فيها تلك الثورة التي قامت في القرن الثالث للهجرة وسيلة لإسقاط الأحكام على الثورة الفلسطينية وكل الحركات الثورية التي توالت منذ ثورة الزنج حتى قرننا هذا"[4] كما كتب مسرحية مأساة جيفارا ومسرحية شمشون ودليلة وثورة الزنج وغيرها تناول فيها موضوع الثورة الفلسطينية واختيار شخصية مريم ليجسد فيها فلسطين وطناً سليباً وثورة ملتهبة مستمرة وكتب شاعرنا هارون هاشم رشيد خمس مسرحيات وهي السؤال،

---

(1) –الخطيب ، معاذ ، الأدب المسرحي في فلسطين : مسرحية قرقاش أنموذجاً، ص18–17.

(2) –مدخلي ،ياسر، أزمة المسرح السعودي، ناشر للنشر الإلكتروني، 2007، ص87.

(3) –المرجع السابق، ص89.

(4) –الراعي، علي، المسرح في الوطن العربي، ص237.

وسقوط بارليف، وعصافير الشوك، وجسور العودة، والقصر المنشود. وهي مناط بحثنا بإذن الله.

الفصل الأول
الشخصية والبطل المسرحي

- **أولاً: النموذج العاملي**
- **ثانياً: الصراع**
- **ثالثاً: القناع**

أولاً: النموذج العاملي

مع بدايات القرن العشرين حدثت ثورة بين الدراسات الأدبية والدراسات اللغوية عندما تم تحديث المنهج العلمي وأدواته في التحليل وكان من نتائج ذلك ظهور مناهج مثل الشكلانية والبنيوية والأسلوبية، وأخذ الاهتمام ينتقل من حدود الجملة الى الخطاب ككل وخصوصاً عند "هاريس" الذي اعتبر الخطاب أكبر وحدة لسانية، هذا التحول بدأ بالشعر، ثم شيئا فشيئا انتقل الى الخطاب السردي متمثلاً في الرواية والتي تحمل في ثناياها شخصيات تتحرك ورؤية واضحة جلية فظهر أنه "تتوافق البنى السردية للرواية مع البنى السردية على مستوى الحكي "[1]، وقد أحدث "غريماس" طفرة نوعية في الدراسات اللسانية بظهور العديد من المؤلفات التي شكلت نظريته السردية ومنها كتابه " الدلالة البنيوية1966 " والذي شكل اللبنة الأساسية لمدرسة باريس السيمائية وغيرها التي شكلت الدعامة الأساسية في مقاربة النصوص السردية، هذه الدراسات السردية تبحث في تحولات الشخصية في القصة عند "بروب" والمسرح عند "سوريو" والأسطورة عند "شتراوس" والسرد عند "غريماس". ويعدُّ النموذج العاملي مكوناً أساسياً لنظرية غريماس السردية.

وقد ظهر مدى نجاعة النموذج العاملي في الكشف عن المعنى الضمني للخطاب السردي وملاحقته حالات التحول والتغير التي تحدث للشخصيات في المسار السردي، " فهو نظام خاضع لعلاقات قارة بين العوامل ومن حيث هو صيرورة قائمة على تحولات متتالية"[2]، ذلك لأن النظام السردي يبنى على التفاوت بين الاستقرار والحركة والسكون والتحول في نفس الوقت، فالملفوظ السردي يظل ثابتاً أما القائمون بالفعل يتغيرون باستمرار.

ونجح غريماس أيضاً في تجاوز مفهوم الشخصية إلى مفاهيم لسانية جديدة كالفاعل والعامل والوظائف والحافز، فالنموذج العاملي يمكن تطبيقه على كل ملفوظ تام المعنى فهو

---

(1)- غريماس، جوليان، في المعنى(دراسات سيميائية)، تر:نجيب غزاوي، مطبعة الحداد، اللاذقية، 1999، ص12.

(2)- العجيمي، محمد الناصر، في الخطاب السردي (نظرية غريماس)، الدار العربية للكتاب، ص38.

نظرية "تهتم بالشخصية بالنظر إلى دورها داخل التلفظ مثلها مثل الكلمة لا يتضح معناها إلا بتعالقها مع بقية الكلمات التي تتألف منها الجملة"[1] .

إن استدعاء فكرة النموذج العاملي يرتبط تلقائياً بغريماس صاحب تصور معرفي عرف بمدرسة باريس السيمائية الذي ارتبط اسمه بها وبطريقته في تناول النصوص السردية والتعامل معها حيث بنى غريماس نظريته السردية من نظرية بروب التي تكونت من أربعة وثلاثين وظيفة صهرها غريماس في ستة أزواج "إن السيمائيات الفرنسية أرادت أن تجد في مؤلف بروب نموذجاً يسمح لها بفهم أفضل للمبادئ المنظمة للخطابات السردية "[2]

كان اهتمامُ غريماس منصباً على الشروط الداخلية المنتجة للمعنى في النص ؛ لأن التحليل النصي عند غريماس يعتمد على الاشتغال الداخلي لعناصر المعنى دون النظر للعلاقات الخارجية التي يقيمها النص مع نص آخر ؛لأن المعنى نتيجة مستخلصة من لعبة العلاقات بين العناصر الدالة " مما يستوجب التعرف أولا على الوحدات المشكلة للنص باعتباره نسقاً وبنية، وذلك من أجل تحديد مستويات الوصف التي تتوزع على هذه العناصر قصد وصفها وضبط قواعدها المنظمة لها"[3].

نظرية غريماس تستمد أصولها المعرفية من الدلالة وذلك في قدرتها على تفكيك الخطاب السردي إلى مكوناته الأساسية وإعادة بنائه مرة أخرى، وكان جهده منصبا على علم المعاني فقام " باختبار فرضية نموذج أفعال كواحد من الأسس الممكنة لتنظيم عالم المعاني" [4]ولها العديد من المميزات "الشمولية في التصور والشمولية في التحليل،تتميز بقدرتها على معانقة خطابات أخرى غير الخطاب السردي تتميز في المجال السردي بخاصية تستهدف مشكلة المعنى"[5]

إن هناك مستويين للتحليل السردي المتعلق بالنص عند غريماس هما:

---

(1) – بودالي، محمد، اشتغال النموذج العاملي في رواية "تلك المحبة"للحبيب السايح –دراسة سيميائية–، رسالة ماجستير، جامعة أحمد بن بلة، 2016، ص12.

(2) – غريماس، جوليان، السيميائيات السردية، تر:سعيد بنكراد، منشورات اتحاد كتاب المغرب، 1992، ص183.

(3) – بودالي، محمد، اشتغال النموذج العاملي في رواية (تلك المحبة)، ص28.

(4) – أستون، إلين وجورج سافونا، المسرح والعلامات، تر:سباعي السيد، مطابع المجلس الأعلى للآثار، 1991، ص59.

(5) – المرجع السابق ص34

1. **المستوى الظاهر للسرد** : "حيث تخضع تجلياته المختلفة للضرورات الخاصة بالمواد اللسانية التي تظهر من خلالها"[1] أي أنه انتقل من المستوى الشفهي للخطاب إلى المستوى المكتوب، ويتمثل ذلك في اللغة والحوار اللساني المكتوب بكل أشكاله، وفي هذا المستوى "يخضع السرد بكل تمظهراته لمقتضيات المواد اللغوية الحاملة له بمعنى مجموعة العناصر التي تدرك من خلال التشخيص ذاته ويتعلق الأمر في هذا المستوى بالنظر إلى النص السردي في تجلياته الخطابية المباشرة كما يقرأه أي قارئ عادي"[2]
2. **والمستوى الكامن:** "الذي يشكل نوعاً من الأساس البنائي المشترك نجد فيه السرد نفسه منظماً قبل تجليه، إنه مستوى سيميائي مشترك ومختلف عن المستوى اللساني وسابق له منطقياً مهما كانت اللغة المختارة للتجلي"[3]

بالنسبة للمستوى السطحي ينطوي على تركيبتين هما:

1. **تركيبة سردية:** " تعمل على ضبط التوالي والترابط الخاص بالحالات والتحولات"[4]، فيتم الاعتماد على المكون السردي ودوره في تنظيم تتابع تحولات الشخصيات فالبنيات السردية "عبارة عن مجموعة من الحالات والتحولات التي تطبع الشخوص من خلال الأدوار التي تؤديها في إجراء هذا التحويل"[5] من خلال تلك التحولات التي تقوم بها الشخصيات يتم الإمساك بجوهر الدلالة.
2. **دلالية سردية:**يتمُ في هذا المستوى تناولُ المكون للخطاب مسرحية كان أم رواية ودورها في التحكم في الصور وتداعي المعنى وتسلسل آثاره "والنص فيه عبارةٌ عن متتالية من الحالات والتحولات ومنه تعنى السيمائية بنظرية الدلالة وإجراءات التحليل التي تساعد على وصف أنظمة الدلالة"[6]

لقد بنى غريماس النموذج العاملي بالاعتماد على أبحاث "فلاديميربروب " فوضع نموذجاً للتحليل يقوم على ستة عوامل تأتلف في ثلاثة محاور هي:

---

(1) – غريماس،جوليان ، في المعنى، ص12.

(2) – بارث، رولان، درس السيمولوجيا، تر:خليل أحمد خليل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1984، ص79.

(3) –غريماس، في المعنى، ص12.

(4) – بودالي، محمد، اشتغال النموذج العاملي في رواية "تلك المحبة"، ص30.

(5) – بنكراد، سعيد، مدخل إلى السيميائيات السردية، منشورات الزمن، 2001ص70.

(6) – المرجع السابق، ص78.

1. **محور الرغبة:** يربط بين الذات والموضوع.
2. **محور التواصل:** يربط بين المرسل والمرسل إليه.
3. **محور الصراع:** يربط بين المساعد والمعارض.

هذه المحاور الثلاثة تضعنا أمام العلاقات المكونة لأي نشاط إنساني " متموضع بوصفه موضوعاً للتواصل بين المرسل والمرسل إليه وفي كون رغبة الذات تتغير حسب إسقاطات المساعد والمعارض "[1]

وبالعلاقات التي يعتمد عليها النموذج العاملي والتي تتضح من خلال الأزواج الثلاثة يعتبر " بنية قارة جامعة لحركة العلاقات بين العوامل باختلاف أنواعه"[2] لذا يعدُ أساساً تتشكل عليه الأحداث ويعبرُّ عن سلسلة من العلاقات المنتظمة داخله وهي:

المرسلُ – الموضوعُ – المرسَلُ إليه – المساعدُ – المعارضُ

والمرسِل هو المؤتى عند غريماس والمرسَل إليه هو المؤتى إليه

وبالنظر لتلك الأزواج يُلاحظ نظام من التقابلات حيث تتشكل ثلاثُ ثنائيات من العوامل كل عاملين يندرجان ضمن علاقة تجمع بينهما، وتكتسب معناها بعلاقتهما مع بعضها البعض وهذه العلاقات هي:

1-علاقة الرغبة: تعبر هذه العلاقة عن بؤرة النموذج العاملي فهي علاقة بين الذات والموضوع "والصلة بينهما استتباعية" [3]

فالذات تتبعُ وتندفعُ اتجاه الموضوع المرغوب فيه بقوة، فهذا الباعث يمثل "القوى المحركة التي تكمن وراء أقوال أو سلوكيات الشخصيات المسرحية وبها يمكن تبرير الأقوال والأفعال وتتولد تلك القوى عادة بسبب عوامل خارجية مع أخرى نفسية داخلية"[4]

والذات (الفاعل) هي التي تتلقى التحفيز من المرسل ويسعى لتحقيق الشيء المرغوب فيه وهو الموضوع " فحضور الفاعل يستوجب حضور الموضوع لأن العلاقة بينهما استتباعيه تتموقع في محور دلالي يتمثل في الرغبة "[1]

---

(1) – الداهي، محمد، سيميائية السرد بحث في الوجود السيميائي المجانس، دار رؤيا، القاهرة، 2009، ص35.

(2) – بو شفرة، نادية، مباحث في السيميائيات السردية، دار الأمل للطباعة والنشر، 2008، ص49.

(3) – العجيمي، محمد الناصر، في الخطاب السردي، ص40

(4)– حمادة، إبراهيم، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، القاهرة، ص66.

2-علاقة التواصل: تقومُ علاقة ُالتواصل على المرسل والمرسل إليه وتمر بينها عبر علاقة الرغبة، فكل رغبة لا بد أن يكون ورائها دافع ومحرّك للفعل يسميه "غريماس" مرسلا،وتحقيق الرغبة يستحيل أن يكون من طرف واحد(المرسل) " فالمرسل يكمن دوره في ممارسة فعل التحفيز لدفع الذات نحو تحقيق موضوع الرغبة، ويمثل هذا العامل شخص أو حالة مثل رغبة أو خوف أما المرسل إليه فهو المتلقي النهائي لموضوع الرغبة "[2]

3-علاقة الصراع: وهنا يتعارض عاملان هما: المساعد والمعارض و ينتج عن تلك العلاقة إما الحصول على علاقة الرغبة والتواصل، أو العمل على منع تلك العلاقة من قبل المعارض ووضع العوائق في سبيل تحقيقها ؛ فالمساعد يعمل على إرضاء الذات وتحقيق ما ترغب فيه بمد يد العون للذات (الفاعل) في الطرف الاخر يكمن وجود المعارض الذي يقوم بدوره بوضع العوائق التي تعرقل تحقيق موضوع القيمة المرغوب فيه.

على مستوى العلاقات بين العوامل يتأسس النموذج العاملي لمسرحية السؤال كنظام على النحو الآتي:

جدول (1) محور العلاقات بين الفواعل في مسرحية السؤال:

الذات(راجح)	محور الرغبة	الموضوع(الثورة-التحرير)
المرسل(الفساد – الخمول-المستشري في بعض الزعماء العرب – الظلم – القهر الواقع على الشعب الفلسطيني	محور التواصل	المرسل إليه(الوطن-المجتمع)
المساعد(عايدة- راشد- أبو راجح – ظافر)	محور الصراع	المعارض(العدو الصهيوني- بعض زعماء العرب- العملاء)

(1) – أونيس، كمال، النموذج العاملي في رواية "مذنبون لون دمهم في كفي "للحبيب السايح"، رسالة ماجستير، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2013، ص52.

(2) – أونيس، كمال، النموذج العاملي في رواية مذنبون لون دمهم في كفي، ص53.

الانتقال من عنصر لآخر في النموذج العاملي يتم عن طريق مجموعة من العوامل السردية التي تقوم على نظام من العلاقات القائمة بين مجموعة من الفواعل (الذات – المرسل – المرسل إليه–الموضوع – المساعد – المعارض).

إن محطات استراتيجية السرد ارتبطت أساسا بشخصية راجح فبرزت بمراحلها الأربعة (التحريك–الأهلية – الإنجاز – الجزاء)، والملاحظ في المسرحية أن الذات (راجح) تملك جميع صيغ الأهلية المتمثلة في وجود الفعل ومعرفة الفعل والقدرة على الفعل وإرادة الفعل، " قد تندمج الذات في العمل السردي فتقدم نفسها على أنها ذاتية فتعبر عن انفعالاتها"[1]

الصوت: ألا تسمع؟... ألا تسمع؟ أرضُك يا أنت

راجح: حاولت طويلا أن أدفعَ عنها الشرّ

حاولتُ... وحاولتُ

الصوت: ماذا يعني هذا؟

راجح: يعني أني ما سلّمت.. ولا فرطت

الصوت: أعرف أنك قد ناضلت.. وقاتلت

راجح: حتى الموت.. حتى الموت.. فماذا أصنع أكثر؟ ماذا أصنع؟

الصوت: لكنك متهم أبداً.. ومحاصر[2]

فمسرحية السؤال تنطوي على أسئلة ربما ليس لها إجابات وهي أسئلة لا نهاية لها:

راجح: يا أبتي.. مَن ضيّع (يافا)

مَن أسلمَ (يافا) للأشرار

مَن يا أبتي أوقد في زيتوننا النار

مَن ألقانا في الريح.. كباراً وصغار

مَن يا أبتي..

---

(1)– بودالي، محمد، اشتغال النموذج العاملي في رواية تلك المحبة، ص86.

(2) – رشيد، هارون هاشم، الأعمال المسرحية الناجزة، بيت الشعر، وزارة الثقافة، رام الله، 2014، ص33.

مَن وشم جبيني.. وجبينك بالعار؟

مَن يا أبتي.. قل لي من

هل أنت أضعت الأرض كما قالوا وأضعت الدار؟"[1]

ويظهر تخاذل بعض زعماء العرب آنذاك:

أبو راجح: لا لم نُقهر... نحنُ بِمحض إرادتنا

ألقينا أسلحةِ الثورة

ووقفنا ننتظر السادةَ

كل الزعماء وكل القادة

راجح: يا للخيبة!([2])

وكان نتيجة ذلك وعد بلفور المشؤوم حيثُ تمَ بموجبه إنشاء وطن قومي لليهود،(منح مَن لا يملك لمن لا يستحق):

أبو راجح: وأتى يومُ الإعلان المشئوم

كان بيانُ السادة حُكام الوطن العربي المعلُوم

أن ألقوا يا قوم سلاحَ الثورة.. فالبر أمان..

وصديقتنا سوف توفي العهد وتُوقف طوفان الهجرة

وبريطانيا لا يمكن أن تخلف عهداً

فهي بريطانيا العظمى[3]

النموذج العاملي يقوم على علاقة بين ستة أزواج وهي:

المرسل ⟵ المرسل إليه

الذات ⟵ الموضوع

---

(1)– رشيد ، هارون هاشم ، الأعمال المسرحية الناجزة، ص37.

(2) – المصدر السابق، ص40.

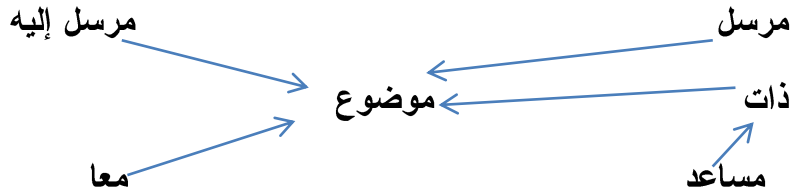
(3) – المصدر السابق، ص41.

المساعد ← المعارض

وهو لا يخلو من رؤية فلسطينية محددة غير أن عزل هذا النموذج يبقى عملاً ممكناً وهذا " بحكم قوته الإجرائية وطبيعته المنطقية وقابليته للتطبيق على كل ملفوظ تام المعنى"[1] وأيضا يعتبر النموذج العاملي " نوعاً من البنية العميقة التي تنبع فيها الأبنية السطحية للأقاصيص وتتولد عنها وهكذا تبدو الأقاصيص على مستوى السطح مختلفة ولكن يكتشف التحليل البنيوي أنها تنبع من نحو مشترك"[2]

ويعمل النموذج على استخلاص عدد كبير من النصوص والعمل على تنظيمها لإبراز أشكال التشابه بينها وهو يضم ستة عوامل: الذات التي تبحث عن الموضوع والعلاقة التي تجمع بينهما تسمى علاقة الرغبة، والموضوع هو التي تقوم الذات بالبحث عنه وهذه العلاقة تمثل بؤرة ومركز النموذج العاملي، والمرسل هو الذي يدفع الذات للاتصال بالموضوع أو الانفصال عن الموضوع " ويمثل قوة أو كائناً يؤثر على الفاعل من أجل البدء في سعي الفاعل إلى المفعول "[3]، والمرسل إليه متحصل على الموضوع بواسطة الذات وتربطهما علاقة تواصل، والمعارض هو من يصنع العوائق أمام الذات لكي تنأى عن تحقيق هدفها المنشود، يقابله المساعد " تتحدد وظيفته في تقديم العون للفاعل بغية تحقيق مشروعه العملي والحصول على الطلبة فيما يقوم المعارض حائلاً دون تحقيق الفاعل طلبته وعائقاً في طريقه"[4]

أما المساعد فيذلل الصعوبات للذات لتحقيق الموضوع، ويربط المعارض بالمساعد علاقةُ صراع مستمر ودائم، فالنموذج العاملي يمكن تمثيله بالخطاطة الآتية:



(1) – لحميداني، حميد، التحليل العاملي، مج7، النادي الأدبي الثقافي، السعودية، 1998، ص156.
(2) – إبراهيم ، سيد، في نظرية الرواية، ط1، دار قباء للطباعة والنشر، 1998، ص28.
(3) – أستون، إلين وجورج سافوتا، المسرح والعلامات، ص59.
(4) – العجيمي، محمدالناصر، في الخطاب السردي، ص46.

النموذج العاملي بعلاقاته المتنوعة والعوامل التي يستند عليها يشكل إبدالاً وتصنيفاً لمجموعة من الأدوار التي نجدها في الحكايات، بتنوع الأدوار تنتج الحركة فهو نظام متحول متحرك " ذلك أن السرد يقوم في أساسه على التحول من طور إلى طور والانتقال من حال إلى حال"[1]

وقبل الخوض في التحليل وتتبّع مدى اشتغال النموذج العاملي في مسرحية "السؤال" ومسرحية "جسور العودة" يمكن القول إن الباحثة اختارت مسرحية السؤال وجسور العودة لتطبق عليهما النموذج العاملي عند "غريماس "،لأننا وجدنا هذا النموذج بأزواجه يلعب دوراً حاكماً في البنية الدرامية والدلالية في المسرحيتين، وتقوم مسرحية السؤال على اثنتي عشرة لوحة تبدأ هذه اللوحات بالإشارة بشكل واضح للقضية الفلسطينية فنحن بصدد مسرح سياسي بالدرجة الأولى وكيف لا وقد حمل الشاعر هارون هاشم رشيد عبء القضية وكان ينادي إما فلسطين وإما فلسطين.

صوت: ملعون من ينسى اسمك يا أرض فلسطين. يا أرضاً

قدسها الله وكرّمها الدين

أصوات: ملعون...ملعون...ملعون...

صوت: ملعونٌ من يهجرها...أو يتركها...أو يغدرُها

أصوات: ملعونٌ...ملعونٌ...ملعونٌ...

صوت: من ثدييها أرضعت الحكمة والتّاريخ لكل الأرض.. وكل

الناس.. ملعونٌ من ينسى الحكمةَ والتّاريخ

أصوات: ملعون...ملعون...ملعون...:[2]

فالتوتر حاصل من بداية المسرحية ويتحقق بلحظة وصول الأحداث إلى نقطة حاسمة يستحيل التراجع عندها، وفيها "يعظم الاهتمام لدى المتفرجين ويزداد التأثير الانفعالي وعادة ما

(1) – العجيمي، محمد الناصر، في الخطاب السردي، ص47.

(2) – رشيد، هارون هاشم، الأعمال المسرحية الناجزة، ص31.

يحدث تحول في مجرى الحدث بعد بلوغه ذروة تأزمه" [1]، وعلى مستوى العلاقات بين الفواعل يتأسس النموذج العاملي كنظام أو بنية في مسرحية جسور العودة على النحو الآتي:

جدول (2) النموذج العاملي في مسرحية جسور العودة:

الذات(جهاد)	محور الرغبة	الموضوع(الثورة–التحرير–العودة)
المرسل(الفساد–التشرد–الضياع–الظلم–السجان)	محور التواصل	المرسل إليه(الوطن)
المساعد(امنه–أم إيمان–أبو العز)	محور الصراع	المعارض(العدو الإسرائيلي–العملاء–بعض الزعماء)

فيمر البرنامج السردي في المسرحيتين بمجموعة من العلاقات المتبادلة بين العوامل يتجسد عبر المتن الحكائي في المسرحيتين وهذه القواعد هي العوامل السردية.

مراحل البرنامج السردي تبدأ بالتحريك ثم الأهلية فالإنجاز وأخيرا الجزاء.

1- **التحريك:** نشاط يمارسه الفرد تجاه فرد آخر يهدف دفعه للقيام بإنجاز ما ويتمفصل على فعل إقناعي من المرسل نحو الذات الفاعلة' فهذه العلاقة تقوم على عنصر التأثير من قبل مرسل التحفيز وعامل آخر متلقي هذا التحفيز، ويظهر من خلال مسرحية" السؤال "أنه هناك علاقة اتصال قوية بين الذات (راجح) وبين الموضوع (الثورة والتحرير)، ولتحقيق تلك الرغبة يستلزم أن يوجد فعل إقناعي من المرسل (راجح)، والمرسل يقوم بالتساؤل عن سبب التخاذل الذي يعيشه الشعب الفلسطيني ومن جانب آخر هناك علاقة قوية بين الذات (جهاد) وبين موضوع العودة:

جهاد: عائدونَ... عائدون...
فأقبلي يا لحظة اللقاء
وارتفعي يا رايةَ الفداء
والمجدُ للشُهداء[2]

(1) – حمادة، إبراهيم، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ص136.

(2) – رشيد، هارون هاشم، الأعمال المسرحية الناجزة، 248.

فالتحريك يجب النظر إليه " بصفته التشكيل الابتدائي للرؤية أو التصور الأيديولوجي الذي تعمل الأحداث على تفجيره في مسارات تصويرية متنوعة"[1]

إنها أيديولوجية الصراع بين الخير والشر، فالظلم الواقع على الشعب الفلسطيني كله مؤامرة حيكت من قبل الصهيونية العالمية بمساعدة بريطانيا وتواطؤ بعض زعامات العرب الذين سلموا فلسطين وجعلوها وطناً قومياً لليهود.

ظافر: أبِهذا نُجزى؟ لكأنّا نحن القتلة والسفاحون

راجح: هذا قدر الثورة

نحن نواجه غير الغاصب طُغيان الموتورين

طعنات المأجورين المخدوعين

ظافر: لكن الثورة لن تتراجع

الثورة تمضي.. تمضي حتى النصر..:[2]

2- الأهلية(الكفاءة):

إن الذات(راجح – جهاد) الفاعلة تتمتع بقدرات وتطمح إلى تحقيق غايتها " وتتمثل هذه الكفاءة في امتلاك بطل الرواية للرغبة"[3]

والفاعل تُوكلُ إليه مهمات يجبُ القيامُ بها و"من المفيد أن نلم بالشخصية من حيث وظيفتها أو وظائفها العامليّة وما يناسب هذه الوظيفة أو الوظائف من أدوار غرضية"[4] ولكي تحقق الذات إنجازها لا بدَّ أن تمتلكَ الأهليةَ للقيام بذلك، لأنها هي القائمة بالفعل.

راجح : نعرفُ هذا...

هل يصنعُ فجر الثورةِ.. إلا المتهم

لا بد لهذا الشعب الممزوق المشطور

من صوت يحميه ويحرك فيه الثورة

يدفعه لليومِ المنظور

عبد القادر: لا بد من الخطة حتى نتقدم.. في درب مأمون

---

(1) – بنكراد، سعيد، مدخل إلى السيميائيات السردية، ص93.

(2) – رشيد، هارون هاشم، الأعمال المسرحية الناجزة، ص69.

(3) – المصدر السابق، ص187.

(4) – العجيمي، محمد الناصر، في الخطاب السردي، ص82.

راجح: الخطة أن ينتظم الشعب[1]

وكذلك جهاد يمتلك الأهلية:

جهاد: أبي....

أبو جهاد: نعم جهاد ولدي

جهاد: اخترتُ يا أبي طَريقي الذي أريد

أبو جهاد: ما الذي تعنيه يا جهاد

جهاد: اخترت درباً يا أبي يرفع رأسك[2]

راجح تتملَّكه رغبةٌ في إشعال الثورة، ولن يكون ذلك إلا من خلال القتال ودب الرعب في قلب المستعمر، وجهاد تتملكه رغبة قوية في القتال وشد الزناد وقهر السجان،فكفاءة الذات لا تتحقق فعلياً إلا من خلال العوالم الخاصة التي تصنعها تلك الشخصية للحصول على مرادها ولكي تشعر نفسه بالسلام والسكينة في مقابل هشاشة الواقع،وراجح وجهاد يتحديان كلَّ من تكالبَ ضدَّ تحقيق هدفهما، ويقومان بالمواجهة ويعملان على إطلاق تنظيم ثوريّ لتحرير الوطن.

أحمد: نحنُ كما تدرونَ أقمنا في غزة

تنظيمَ الثورةِ في أسرع وقت ممكن

لسنا نحتاج إلى إطراء

في أحلك ما يعترضُ الثورة من ظلمات

نحن أقمنا التنظيم، وفجرنا الثورة، واجتزنا العقبات[3]

الأهليّةُ تُعدُّ شرطاً وضرورةً سابقةً للفعل المؤدي لتملك موضوع ما، فالذَّات تملكُ جميعَ صيغِ الأهليةِ (وجود الفعل–معرفة الفعل–القدرة على الفعل–إرادة الفعل)،فهذه الصيغ لا يمكن للذات الفاعلة أن تكتسبها مرة واحد وإنما على مراحل بحيث تبرز صيغة الفعل في وجود رغبة حاصلة عند راجح لإشعال الثورة والخروج من هذا الصمت الذي يخيم على المشهد الفلسطيني ومحاولة استرجاع الأرض بالبندقية وسلوك طريق التحرير لأجل الثورة بقيام راجح بعمل تنظيم يضم مجموعة من الشبان أمثال(ظافر–عايدة–راشد) للقيام بتفجير الثورة، وهذا يدلل على قدرة

---

(1) – رشيد، هارون هاشم، الأعمال المسرحية الناجزة، ص54.

(2) – رشيد، هارون هاشم، الأعمال المسرحية الناجزة، ص187.

(3) – المصدر السابق، ص98.

الذات على الفعل وردة الفعل، وكذلك جهاد يطمحُ في العودة لدياره وعودة كل المهجرين فَحَملَ السلاحَ وشدَّ على الزناد وكان في الصفوف الأولى ثائراً لأجل العودة وقد امتلك جميع صيغ الأهلية، بالإضافة إلى أنه متمسك بدربه لا يحيد عنه.

جهاد: اعصبوا عَينيّ يا قوم اقتلوني،

اقطعوا منّي.. يميني،

إن أنا يوماً تخليتُ عن الدرب اذبحوني

إنه درب جنوني..

إنه درب جنوني..:[1]

3- الإنجاز: يشير إلى " نوع من الإشباع الذي يقود الدورة إلى الامتلاء ويقود الخيط السردي إلى الانكفاء على نفسه"[2]وذلك يشير لبلوغ السرد مراحله الأخيرة، البرنامج السردي في مسرحية السؤال وجسور العودة يتمثل في قطبي انفصال يعززه الحزن والانكسار والهزيمة التي تهيمن على فضاء النص وتجعله يأخذ طابعاً مأساوياً، واتصالاً يؤيده التكيف مع الواقع المرير، فتظهر حالات الانفصال والاتصال مهيمنة على الحركة السردية في المسرحيتين منذ الفصل الـــأول حتى النهاية حيث يفاجئنا هارون هاشم رشيد بالتتبع الدقيق لمراحل النكبة الفلسطينية والتشرد والظلم "وكأنه يعيد تفكيك الأشياء وتركيبها من خلال مساءلته لشخصياته "[3].

فهناك علاقة تناقض بين الفاعل الذات الأولى (راجح) والمعيق الذات الثانية (العدو) وعصبته وهو يشير لبداية عملية تقوم بها الذات الأولى بنفي المعيق من الوجود بل من الخارطة الفلسطينية ككل،أما في مسرحية "جسور العودة" فهناك علاقة تناقض شديدة وانفصال بين الذات الأولى (جهاد) والذات الثانية (العدو الصهيوني-والسجان) فيتساءل جهاد عن القطر الذي أتى منه هذا السجان.

جهاد : كُنت يوماً في ديارك،

لك أهل، لك بيت

---

(1) – رشيد ، هارون هاشم ، الأعمال المسرحية الناجزة، ص171.

(2) –بنكراد، سعيد، مدخل إلى السيميائيات السردية، ص100.

(3) –بودالي، محمد، اشتغال النموذج العاملي في رواية "تلك المحبة"، ص85.

فلماذا قد أتيت...

سارقاً لصاً عميلاً..

قد أتيت [1]

4- الجزاء: يمثل المرحلة الرابعة من الخطاطة السردية عند غريماس حيث " يرتبط الجزاء بنهاية البرنامج السردي وبعملية التأويل " [2]

فالظلم والفساد والعمالة وضياع الحق لهو بحث يسع الذات راجح وجهاد والشعب الفلسطيني بأكمله عبر لغة قوية مجلجة تنعي المؤامرة الرخيصة التي ضيّعت فلسطين وسلمتها لليهود، و لقد تمكن جهاد من كشف السبب وراء تلك المؤامرة

جهاد: وخانَ الثورة الشُعواء... تُجّار المحافل

خانها الزيفُ الذي وقع البيان المتُخاذل

رؤسا وملوك... وزعاماتٌ أراذِل [3]

لقد ترك هارون هاشم رشيد جزءاً من الحقيقة لم يكشف عنها وترك المجال للقارئ بالقراءة المتأنية ليكشف الحقيقة بنفسه، يخضع النموذج العاملي لنظام التقابلات بين ثلاث ثنائيات من العوامل كل عاملين يندرجان ضمن علاقةَ تجمعهما كالآتي:

1- **علاقه الرغبة:** تكون هذه العلاقة بين الذات والموضوع وتعبر عن بؤرة النموذج العاملي فالذات هي الفاعل الذي يتلقى التحفيز من قبل المرسل وتسعى هذه الذات لتحقيق الشيء المرغوب به ألا وهو الموضوع، " فحضور الفاعل يستوجب حضور الموضوع لأن العلاقة بينهما استتباعية تتموقع في محور دلالي يتمثل في الرغبة "[4]

وهذه الذات إما أن تكون في علاقه اتصال أو انفصال عن موضوع الرغبة فإذا كانت في حاله اتصال تسعي بجد للوصول إلى الموضوع أما إذا كانت في حال اتصال فتسعي الذات بجد للانفصال والابتعاد عن الموضوع، فهناك علاقه اتصال قوية بين الذات راجح وبين

---

(1) -رشيد، هارون هاشم، الأعمال المسرحية الناجزة، ص180.

(2) -بودالي، محمد، اشتغال النموذج العاملي في رواية "تلك المحبة"، ص84.

(3) - رشيد، هارون هاشم، الأعمال المسرحية الناجزة، ص168.

(4) - أونيس، كمال، النموذج العاملي في رواية "مذنبون لون دمهم في كفي"، ص44.

موضوع الثورة وهناك علاقه اتصال قوية بين الذات جهاد والموضوع العودة والتحرير، فنجد علاقة اتصال قوية بين الذات في كلتا المسرحيتين وبين موضوع الرغبة.

2-علاقة التواصل: تكون بين المرسل والمرسل إليه، فكل رغبة لا بدّ لها من دافع أو محرك لتثير هذه الرغبة ويجعل من تحقيقها أمراً ممكناً.

وتتوضح هذه العلاقة بالرسم التالي:

المرسل ⟵ الذات ⟷ الموضوع ⟵ المرسل إليه

نجدُ في هذا المحور قدرة واضحة يمارسها المرسل والمرسل إليه لتوجيه الذات نحو موضوع الرغبة، فالمرسل في مسرحية السؤال يتمثل في الفساد والظلم، والمرسل إليه هو الوطن، فهذان المرسلان لهما سلطة توجيهية تمارس على الذات (**راجح – جهاد**).

3-علاقة الصراع: يتصارع ويتعارض ضمن هذه العلاقة عاملان (المساعد والمعارض) وينتج عن هذه العلاقة إما حصول علاقة الرغبة والتواصل أو العمل على منعها.

والمساعد يمد يد العون للذات لتحقيق الموضوع، والمعارض يضع العقبات أمام الذات حتى لا تحقق موضوع الرغبة، ويمثل المساعد في مسرحية السؤال مجموعة من الشخصيات وهي (عايدة –أبو راجح–راشد ظافر)،وفي مسرحية جسور العودة (آمنة –أبو خالد– أبو العز).

وفي حين تعددت شخصيات المعارض للذات الفاعلة في مسرحية السؤال (بنحاس (السجان)–المدعي العام –العدو الصهيوني–إيفا –حاييم– الأمريكي –العملاء).

والملاحظ على البرنامج السردي أن العدو (المعارض) لم يظهر في اللوحات الثلاث الأولى وإنما بدأ بالظهور منذ اللوحة الرابعة، فنلمح حالة تغير في شخصية المعارض ففي كل لوحة ظهر معارض مخالف، ويمكن تتبع الأدوار الفاعلية للمعارض، في اللوحة الرابعةً مثلَ المعارض الأجراء والعملاء على النحو الآتي:

راجح: الأمةُ يا أخوةُ

إن سقطت في بئر اليأس

تضيع، وينهبها المهزومون..الموتورون

الأمة لا بدّ لها من صوت

يرتفع ليمنعَ الأجراء العملاء

يوقفهم خلفَ الأسوارِ[1]

وَمَثَلُ المعارض في اللوحة الخامسة(العدو الصهيوني)

ظافر: وأخيراً... جئت...

قد كدتُ أموت لأكثر من مرة

سَدوا كل الطرقات

ملأوها بالدّبابات...وبالدوريات[2]

واللوحة الثامنة السجان(حاييم وبنحاس وإيفا)

بنحاس: (يردد) سيُداويها بنحاس

سيُداويها.

(يدخل حاييم وجنديان يسوقان عايدة مكبلة أمامهما ، ويدفعانها بحركات حاقدة)

بنحاس(يقف مرحباً و مستغرباً)

عايدة: ماذا أرى

تعالَ يا حاييم

هذه الأغلال..هيا فكّها[3]

عايدة مثّلت المساعد للذات الفاعلة ، فقد عُذّبت وضحت بالكثير من أجل الوصول لهدفها وهو إشعال الثورة والتحرير.

وفي اللوحة التاسعة مثَّلَ المعارضُ(المدعي العام) حينما يوجه الاتهامات لمساعد الذات الفاعلة(ظافر).

المدعي العام: باسم النّجمة ِ..هذي المغروسة في صدرِ القاعة

أبدأ يا حضرات

---

(1) – رشيد، هارون هاشم، الأعمال المسرحية الناجزة، ص76.

(2) – رشيد ، هارون هاشم ، الأعمال المسرحية الناجزة، ص78.

(3)– المصدر السابق، ص105.

هذا المتهم الأول(مشيراً إلى ظافر)

ظافرُ جبر الحمدان

هذا الماثل خلف القضبان

هذا الوجه.. المتعالي.. الهازئ و المتغطرس

متهم بعديد من تُهم الإجرام

متهم بتسلله اللامشروع إلى غزة

متهم بقيادة عمليات التخريب[1]

تقدم المدعي العام بطلب إعدام ظافر وكأن صاحب الحق إذا طالب بحقه ودافع عنه سينتهي مصيره إلى الموت.

المدعي العام: أرفضُ هذا..وأكررَ طلبي.. أن يُعدم

إني أسألُ...هذا المجرمُ[2]

ومثَّلَ المعارض الثاني(القاضي) وجاء فيما يلي:

القاضي: (غاضبا) أيُّ سواد يملأ قلبك

المدعي العام: أرأيتم أي سواد يملأ هذا القلب..:[3]

وينتهي الأمر بالحكم على ظافر وعايدة وعلى الباقيين:

القاضي: حكمت محكمة الإسرائيليين

في اليوم الخامس والعشرين

من تموز للسنة السبعين

على ظافر جبر الحمدان

---

(1) – رشيد ، هارون هاشم ، الأعمال المسرحية الناجزة، ص123.

(2) – المصدر السابق، ص126.

(3) – المصدر السابق، ص134 .

بالسّجن لمائة سنة

وخمس وخمسين

(ضجة)

وعلى "عايدة سعد"

بالسجن لعشرين سنة

وكذلك على الباقين

(يقف فتنفض المحكمة)[1]

إذا انتقلنا إلى اللوحة العاشرة مثل المعارض فيها (الأمريكي):

الأمريكي: وطنٌ عربي..ومتى أجدى ذلك

نحن لنا فيه أيادٍ طولى..

تختطفُ الأضواء..توجهها حيث أريد

تلقي برجالٍ... وتزيح رجالاً.. [2]

في حين مثل المعارض في اللوحة الحادية عشرة(العملاء)

راجح: كل الأخبار تقولُ

هنالك تخطيطٌ ملعون

دسوا بين صفوف الثورة

مَن يهدمها من الداخل

بذلوا أموالاً..وهبوا أسلحة[3]

تتبعنا حركة المعارض للذات الفاعلة في البرنامج السردي لمسرحية السؤال ويمكن القول إن هدف المعارض تمثل في إسقاط الثورة والتآمر على الوطن العربي بأكمله كما ظهر في ثنايا النصوص ، "بعد إدراك هدف المعارض للذات الفاعلة وهو الاختفاء من الوجود فإن

---

(1) – رشيد، هارون هاشم، الأعمال المسرحية الناجزة، 135.

(2) – المصدر السابق، ص136.

(3) – المصدر السابق، ص142.

لتقسيم المعارض إلى مجموعات ذات أهمية في بنية النص ؛لأن المعارض له القوة على تحريك الحدث إلى الأمام – دراماً – كونه شخصيات تحمل صفات الصراع"[1]

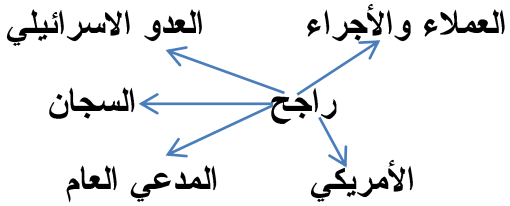
ويمكن تتبع حركة المعارض على مستوى مسرحية السؤال بالرسم الآتي:

جدول (4) تغير العدو في مسرحية السؤال:

المعارض ← الذات الفاعلة (راجح)

اللوحة الرابعة–الحادية عشرة	الأجراء–العملاء
اللوحة الخامسة–السادسة –السابعة	العدو الإسرائيلي
اللوحة الثامنة	السجان(حاييم–إيفا–بنحاس)
اللوحة التاسعة	المدعي العام–القاضي
اللوحة العاشرة	الأمريكي

والرسم الآتي يمثل المعارضين للذات الفاعلة (راجح):



وفي مسرحية "جسور العودة "يمثلُ المعارض (الضابط –السّجان– الإمبرياليون)،مثَّل المعارض في المشهد الأول من الفصل الأول السجان وظهر ذلك في حوار جهاد وهو خلف القضبان مع الحارس.

الحارس: أنت واهم..

إنني أقوى وأعظم

أنا من آخر الدُنيا أتيت

ها هُنا، أحيا وأكبر

---

(1) – الشافعي، صخر مصطفى، سيمولوجيا الخطاب السياسي في مسرح عبد الرحمن الشرقاوي، رسالة ماجستير، جامعة الدول العربية، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، 2004، ص66.

جهاد: أنت يا وجه العفن

وطني... هذا الوطن

الحارس: إنني الحارس

جهاد: تحرس مَن...تحرس من؟

تحرسني... يا لتصاريف الزمن؟

إننا نحن هنا... إن كنت تجهل

إننا نحنُ الهدف

كُلّ يوم نحن نضرب، ونعذب،

نحن نسلب

غير أنا نحنُ بركان الغضب[1]

لقد أقلق جهاد السجان وأيقظه من نومه، ثم دار حوار بين جهاد والحارس، ومثَّل العدو في المشهد الثاني الضابط حينما بُشر جهاد بالإفراج عنه بشرط مغادرة دياره ووطنه.

الضابط: جهاد بُشراك

قررنا أن نفرج عنك

شرطَ....

جهاد: شرط ماذا؟

الضابط: أن تغادر الدِّيار

جهاد: وأيَّما قرار!

أُنزعُ من عيون قريتي كأنني قذىً بها

كأنني لستُ لها السوار

كأنني لستُ ابن هذه القرية

لست طفلُها.. حبيبها المغوار

الضابط: هذا شرطنا[2]

ومثَّل العدو في المشهد الأول من الفصل الثاني الإمبريالية والصهيونية

جهاد: الخطر المحدق بالثورةِ يشغلني...

---

(1) – رشيد، هارون هاشم، الأعمال المسرحية الناجزة، ص178.

(2) – المصدر السابق، ص190.

أرقني طول الليل وأرهقني...

أبو خالد: خطر!

جهاد: أجل أكثر من خطر...

الثورةُ هدفٌ مرصود...

ألفُ ذراع... وذراع تترصدها

ومخاطر شتى تتهددها

أبو ثائر: الإمبرياليون

جهاد: والصهيونيون

أبو خالد: وآخرون.... وآخرون....

جهاد: أخرطهم هذا النصر...

أبو ثائر: هذا النصر...؟! [1]

هؤلاء المعارضون للثورة وللذات الفاعلة ومثل المعارض في المشهد الثاني الضابط:

الضابط: هذا المَدعُو جهاد..

هذا رأسُ الفتنة ولا بدّ له أن يُصطاد

الشاويش: لكنهُ يُجيد الاصطياد

الضابط: نحنُ لهُ بالمرصاد

الشاويش: كيفَ تُرى نشده إلى الشباك

الضابط: بالحيلةِ[2]

نخلص إلى اللوحات التي تغير فيها العدو في مسرحية "جسور العودة "بالجدول الآتي:

جدول (5) تغير العدو في مسرحية جسور العودة:

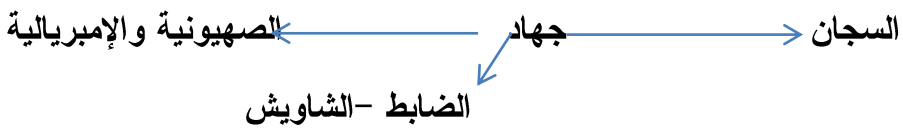
الفصل الأول	المشهد الأول	السجان

(1) – رشيد، هارون هاشم، الأعمال المسرحية الناجزة، ص200.

(2) – المصدر السابق، ص 214.

	المشهد الثاني	الضابط
الفصل الثاني	المشهد الأول	الإمبريالية–الصهيونية
	المشهد الثاني	الضابط

وهنا تمثيل للمعارض في هذه الخطاطة:



مما سبق يمكن أن نخلص إلى نتيجة مفادها – كما يرى أستون وسافونا– "إن تطبيق نماذج الأفعال على النصوص الدرامية يمدنا بمنهج مفيد لتعريف الأجرومية الكامنة لبنية المسرحية وتطوير سلسلة من النماذج لفاعلين متعددين، أو النظر إلى التغيرات الوظيفية التي تحدث للأدوار الفاعلية في إطار مسرحية ما يمكن أن يفيد في فهم الحركة البنيوية الكامنة"[1]

ويمكن القول إن مسرح هارون هاشم رشيد قد توفر فيه النموذج العاملي بكل علاقاته فمن خلاله تم الكشف عن البنية العميقة للنص.

ثانياً: الصراع

الصراع الدرامي يكون أكثر كثافةً وتركيزاً في المسرح عنه في الأنواع الأدبية الأخرى ذات البنية السردية، فيكون الصراع في المسرح مولداً للديناميكية المحركة للفعل الدرامي والأحداث، فيولّدُ الحركة الدافعة للحدث، "فالموقف الصراعي هو الذي يعطي المبرر لبداية الأحداث الدرامية ويؤدي إلى تكون الأزمة ويدفع الفعل باتجاه العقدة، فالذروة، فالحل"[2]

والصراع ينشأ من تصادم الأفكار والآراء والعواطف ويتعارض بين قوتين يؤدي التصادمُ بينهما نمو الفعل الدرامي إلى الأمام، "الصراع هو ذلك النشاط الذري الجبار الذي يمكن بوساطته أن يخلق التفجير الواحد سلسلة من التفجيرات بعد ذلك."[3]

فلا بد من وجود محرك قوي، ليكون هناك صراع درامي متصاعد فليس الصراع الدرامي هو ذلك الذي يكون بين الأضداد، بل هو قائم على أيدلوجية تدفع الفعل إلى الأمام "

(1) – أستون، إلين وجورج سافونا، المسرح والعلامات، ص61.

(2) – جبار، نورة، آليات الصراع الدرامي في المسرح الجزائري، رسالة ماجستير، جامعة أحمد بن بيلة–وهران، 2016، ص8.

(3) – إيجري، لايوس، فن كتابة المسرحية، تر: دريني خشبة، مكتبة الأنجلو المصرية، ص320.

الحدث بوصفه موقفاً يحتوي بطبيعته على عناصر الصراع اللغوي ويتطور بواسطة الحبكة والفعل ورد الفعل وتصارع الإرادة إلى ذروة معينة"[1]

والأصل الاشتقاقي لكلمة صراع "مأخوذ من أصل الكلمة (conflict) وهي مشتقة من الفعل اللاتيني (confligere) والذي يعني يصطدم "[2].

إذن الصراع يقوم على أساس وجود تصادم في الآراء والعواطف، فالصراع يفرض علاقة تصادمية جسدية ومعنوية بين طرفين أو أكثر، "وتعارضُ القوتين في المسرحية مقصود من الكاتب للوصول إلى هدف محدد"[3] ، "ويظهر أنه مبدأ يحكم العلاقات بين الأفراد والمجتمعات "[4]،وفي المسرح الحديث تطور مفهوم الصراع ليضم معانياً كثيرةً بناءً على الاختلافات التي تقع بين الشخصيات فاطلق عليه مصطلح التدافع كقوله تعالى { **وَلَوْلَا دَفْعُ اللَّهِ النَّاسَ بَعْضَهُمْ بِبَعْضٍ لَفَسَدَتِ الْأَرْضُ** } [5]

بعد ذلك استقرت التسميه على مصطلح الصراع الذي يعبر عن لحظة التأزم التي تدفع الأحداث للأمام وفي تلك اللحظة يستحيل على مشاهد المسرحية أن يتململ من جلوسه على مقعده بل سوف يتابع أحداث المسرحية بكل أحاسيسه ووجدانه، "والصراع في الموقف الدرامي يختلف عنه في الحياة اليومية والمواقف اليومية فهو في الدراما يقوم على أساس"[6]

يعتبر الصراع عنصراً هاماً من عناصر البناء الدرامي "فبدونه لا قيمة للحدث أولا وجود للحدث"[7] الصراع مبني على "مناضلة بين قوتين متعارضتين ينمو بمقتضى تصادمهما الحدث الدرامي "[8] وكلما زاد التصادم والعراك بين القوي المتصارعة زاد التأزم حتي يصل الذروة، فالصراع يعطي للأعمال الأدبية خصوصيتها وطبيعتها التى تتميز بها عن غيرها،وهو

---

(1) – سرحان، سمير، دراسات في الأدب المسرحي، مكتبة غريب، ص24.

(2) – إلياس، ماري وحنان قصاب، المعجم المسرحي أعلام ومصطلحات، مكتبة لبنان للنشر، 1997، ص283.

(3) – عريش، حافظ بن محمد بن محمد ، الصراع في مسرح باكثير النثري الرؤية والتشكيل، رسالة ماجستير، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، 2014، ص13.

(4) – جبار، نورة، آليات الصراع الدرامي في المسرح الجزائري، ص6.

(5) – البقرة 251.

(6) – عريش ، حافظ بن محمد بن محمد ، الصراع في مسرح باكثير الرؤية والتشكيل ، ص25.

(7) – حمودة، عبد العزيز، البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص105.

(8) – جبار، نورة، آليات الصراع الدرامي، ص25.

بطبيعته يختلف من نوع الى آخر " أي إن طبيعة الصراع في المأساة تختلف عن طبيعته في الملهاة أو الهزلية"[1]

ويتميز الحدث المسرحي بخاصية حضورية الحدث (الصراع) فهو يبقى حاضراً بقوة في كل مراحل عملية السرد "لكن حضورية الحدث لا تقتصر على الصراع بل يشتمل على مفهوم آخر وهو حتمية حدوث هذا أو ذاك في هذه اللحظة بالذات"[2]

الصراع من أهم عناصر البناء الدرامي كما حدّدها د.عبد العزيز حمودة هي (الحدوتة والحدث ، الصراع ،الحوار، والشخصيات)،فهذا الصراع يتجسد على خشبة المسرح من خلال تصارع الشخصيات التي تعتبر أفكارا تتحرك وتتعارض على خشبة المسرح، فالمسرح بدون الأداء والتمثيل لا يعتبر مسرحاً ؛لأن الفن المسرحي فن أدائي ومحكٌ نجاحه أو فشله هو خشبة المسرح، فلا بد في الصراع أن يكون بين فكرتين متعارضتين متكافئتين حتى يكون هناك صراع.

وقد كان هناك نقطة خلاف عند بعض النقاد وهي هل الصراع يمثل جوهر البناء الدرامي أم أن هناك عنصراً آخر يمثل جوهر الدراما؟، "اعتقد الناقد الفرنسي فرديناند برونتير أنَّ الصراعَ هو لبٌ الدراما وجوهرها وأن القانون العام للمسرح يتحدد بفعل الإرادة الواعية بذاتها "[3]

ورأى الناقد برونتير أيضاً أن الصراع يمثل جوهر الدراما، لكن بعض النقاد "وعلي رأسهم "وليام آرثر" ينكرون على الصراع أن يكون هو لب الدراما بشكل مطلق وإن كان يشكل عنصراً أساسياً في كثير من المسرحيات الجيدة وإنما جوهر الدراما هو الأزمة حتي يمكن تسميه الدراما بأنها فن الأزمات "[4]

ويمكن القول إن الأزمة لحظة وصول الأحداث إلى نقطة حاسمة بعدما غذاها الصراع حتي يستحيل التراجع عندها وفيها "يعظم الاهتمام لدى المتفرجين ويزداد التأثير الانفعالي وعادة ما يحدث تحول في مجرى الحدث بعد بلوغه ذروة تأزمه " [5]

---

(1) – حمادة، إبراهيم، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ص162.

(2) – سرحان، سمير، دراسات في الأدب المسرحي، ص29.

(3) – حمادة، إبراهيم، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ص162.

(4) – المرجع السابق، ص162.

(5) – المرجع السابق ، ص136.

وهكذا ترى أن الصراع بين القوى المعارضة يخدم الحدث الدرامي ويجعله يصل للحظة الأزمة، ففي الصراع تقوم "مجموعة من البشر كسر إرادة إنسان آخر أو مجموعة أخرى من البشر وما نراه نحن على خشبة المسرح طوال الوقت في عرض مسرحي جيد هو تيار مستمر بين أخذ ورد بين مد وجزر لصراع بين إرادتين متباينتين"[1]

فهو في جوهره ينطوي على خلاف ونزاع وقتال "وهو صورة من صور المعارك الإنسانية بين البشر والشخصيات المسرحية وهو يشبه تلاطم الأمواج وتضاربها"[2]

ويكشف الصراع الدرامي عن نقيضين متعارضين هما القصد والنية والعواقب الناتجة عن هذه النية فالشخصية المسرحية تصدر قرارا تحاول أن تخطو بهذا القرار للأمام من خلال أحداث المسرحية لكن العواقب التي تنتج عن هذا القرار تصطدم بهذه الشخصية المحورية.

"فالصراع الدرامي يبدأ كنتيجة حتمية لمعطيات معينة، أي أنه يتطور من موقف معين لا يمكن أن يؤدي إلا إلى احتمال واحد وهو الاحتمال الذي أمامنا الذي يصبح بذلك ضرورة لا بديل عنها وبهذا تلغى الصدفة المحضة"[3]

فهو يتكون من شد وجذب ومد مجزر" وكل صراع إنما يتألف من هجوم وهجوم مضاد"[4]، والانتقادات التي ترمي بها الشخصية شخصية أخري نقيضة لها تُكون بذرة الدراما" والشروح والتحقيقات المعروضة عقب كل كلام سواء كان الكلام هجوماً أو صراعاً صاعداً أو هجوماً مضاداً دليل على إمكانات الكلام لتطور في كل صراع"[5]

أساس الحدث الدرامي هو التصادم يترتب ويتولد عن هذا التصادم أفعالاً تصادمية وردود أفعال كلها تنقل أحداث المسرحية الى الحل فالنهاية" وقد ارتبط الصراع في المسرح الدرامي بوجود البطل وكذلك يتحدد نوعه بطبيعة العائق أي البطل المضاد الذي يقف لمواجهه البطل ويمنعه من تحقيق رغباته"[6]

---

(1) – حمودة، عبد العزيز، البناء الدرامي، ص110

(2) – جبار، نورة، آليات الصراع الدرامي في المسرح الجزائري، ص7.

(3) – حمودة، عبد العزيز، البناء الدرامي، ص127.

(4) – إيجري، لايوس، فن كتابة المسرحية، ص309.

(5) – المرجع السابق، ص311.

(6) – جبار، نورة، آليات الصراع الدرامي في المسرح الجزائري، ص9.

بناء على ذلك يكون الصراع بين الشخصية المحورية وبين القوة المعارضة لتلك الشخصية والتي بدورها تضع العراقيل والعوائق لتمنع تحقيق رغبات تلك الشخصية .

وللصراع الدراميّ نوعان:

1. **صراع داخلي:** ويكون صراعاً بين العقل والعاطفة حينما يتحكم العقل في العاطفة أو العاطفة في العقل ويأتي مقابل الصراع الخارجي "يكون بين عاطفتين وفكرة وأخرى متعارضة معها"[1]
2. **صراع خارجي:** صراع بين الشخصية و شخصية نقيضة لها، ويعد من أقدم أنواع الصراع الدرامي، ويسمى بالظاهري والحسي فمظاهره مباشرة حين تظهر الشخصيات أمام المشاهد في نزاع ظاهر "فيجري بين قوتين ماديتين كالشخصيات أو الجماعات"[2]وهو أول ما يشد انتباه المتلقي للحدث الدرامي.

الصراع من حيث التجسيد الدرامي على خشبة المسرح ينطوي على نوعين مادي ونفسي فالصراع المادي يتجسد من خلال أفعال مادية ملموسة كالتضارب بالأكف والرمي بالرصاص والقتل أما الصراع النفسي يكون عبر المونولوج الداخلي للشخصيات، والصراع الاجتماعي يتجسد من خلال أفعال وسلوكيات الشخصية حيث تتقاطع هذه الأفعال والسلوكيات مع الشخصية المضادة فلا يبلغ الصراع الدرامي ذروته وغايته إلا إذا أتت الشخصية المسرحية فكشفت عنه بمعنى أن الشخصية هي التي تحرك الصراع حينما تتعارض وتتناقض عبر الحوار على خشبة المسرح.

الشخصية هي المحرك للأحداث في المسرحية، وهي التي تنتقل بالأحداث إلى الأمام ولهذا تعدُّ الأساس في الوجود الدرامي والحركة في العمل الأدبي تدور بين الشخصيات في واقع إنساني معين فالمؤلف المسرحي عندما يختار شخصياته" فإنه يحدد الهيكل الأساسي لا لبناء عمله فحسب، وإنما لبيان مدى قدرة هذا العمل على النجاح والإقناع أيضا"[3]

وستقوم الباحثة بتناول آليات الصراع الدرامي في المسرح الشعري عند هارون هاشم رشيد ولنبدأ بمسرحية "القصر المنشود "وهي عبارة عن مسرحية شعرية استمدت بناءها من تاريخ النزاع الطويل بين الفلسطيني ومغتصب بلاده حيث جعل شاعرُنا من التاريخ مادة تعينه

---

(1) – عريش، حافظ بن محمد بن محمد، الصراع في مسرح باكثير النثري الرؤية والتشكيل، ص16.

(2) – عريش ، حافظ محمد بن محمد ، الصراع في مسرح باكثير النثري، ص16.

(3) – ينظر، تليمه ، عبد المنعم، حركات التجديد في الأدب العربي، دار الثقافة، القاهرة، ص100–101.

على الخلق الدرامي فوظّف في مسرحياته كلها شخصيات وأحداث تاريخية هامة ورؤى إنسانية وسياسية مبنية على الصراع.

(القصر المنشود) الذي تمَّ احتلالهُ والسيطرةُ عليه من قبل (جلياد) وأعوانه بل هو كذلك يمثل رمزاً للوطن المغتصب المسلوب الذي يحاول جهاد وأعوانه استرجاعه، فهذه المسرحية تعكس أثر المأساة التي يعيشها الشعب الفلسطيني في كل وقت، فغرور جلياد وطمعه في السيطرة على القصر واضح، فقد حكم القصر بيد من حديد وعمل له تحصينات كثيرة، أما الجوقة والكورس التي تظهر في المسرحية كان لها دور في البناء الدرامي للمسرحية، فالعامة والنماذج النمطية من الشخصيات أدت دوراً فعالاً في الوصول بالفعل إلى الذروة وأبرزت الصراع، فالكورس والجوقة في مسرح هارون هاشم رشيد يذكّرنا بالمسرح اليوناني ولم تكن هذه الأداة مجرد زينة، فالصراع في المسرحية يتمحور حول إحكام السيطرة على القصر وبناء التحصينات لمنع عواصف الثوار من زعزعته.

وقد بنى الشاعر الصراع في المسرحية بين قوتين متكافئتين هما: مقدام وأعوانه الثوار، وجلياد وأعوانه فهما أطراف الصراع في المسرحية، ونلاحظ أن المؤلف اعتمد على الصراع الدرامي الصاعد حيث جمعت المسرحية جملة من الموضوعات التي لها علاقة وطيدة بتجسيد الفكرة الدرامية والصراع الدرامي، فالرغبة في تحرير القصر والسيطرة عليه تسيطر على أحداث المسرحية.

حباب: وأخيراً يا قصرَ الشوق المنشود

أخيراً ألقاك

أخيراً بعد الغيبةِ تحجزني عنك

الأسوارُ...وتُمسكني الأسلاك

(يتحرّك في ذهول)

وجهكَ هذا المتجهمُ والشاحبُ

والمأسور

يَعرفني رغم الغربة،تعرفني...

أطيارٌ... وزهور[1]

فالحلم بالسيطرة على القصر المغتصب من قبل عصابة جلياد مستمر:

إخلاص: الوالدُ اخذتهُ اللّحظةُ منا

فهو الحالم أبداً بالقصرِ

المتعلقُ أبداً بلياليه

جاسر: علّمنا.. كيف نحب القصر ونفديه

غذّانا بالحبِّ الخالدِ في سنوات التيه

درار: هيا نتقدم..

فاللحظة تَنشُر

إخلاص: واللحظة تطويه..

جاسر: مجنونٌ أنت بهذا القصر

ومفتون[2]

هناك حزن عميق مسيطر على جو المسرحية وسبب هذا الحزن ضياعُ القصر، فالقصر يهنأ فيه جلياد وإليزا وإلعاز وأوديت والعامة من الناس في حين أن هنالك طرفاً آخر يتعذب بالعيش في العراء.

حباب: آه لو تدرون..

ما أروع أن يهنأ إنسانٌ

في بيتهِ..

فوق سريرهِ..

في غرفه نومهِ..

---

(1) – رشيد، هارون هاشم، الأعمال المسرحية الناجزة، ص255.

(2) – رشيد ، هارون هاشم ، الأعمال المسرحية الناجزة ، ص256.

حُلم الإنسان.. لإنسان

أن يرقد في حب وأمان

لا أن يسرقَ منه الأحلام

الحلوة قرصانٌ.. شيطان[1]

الشيطان والقرصان ذلك العدو المغتصب للقصر المسيطر عليه فقد طردَ أهلهَ وحاول أن يلبسه ثوباً غير ثوبه لكن لابد أن يزول هذا الزيف وتبقى ملامح العروبة الأصلية في صالات القصر المنشود.

رمضاء: القصر امتُهن طويلا

داستهُ الأقدام

نشروا في الغرفاتِ الفسقَ

وحطوا في الصلواتِ الِّرجس

ودقوا في الجدران الإجرام

جاسر: بشراكِ يجئ النُور

ويُغير أيام الإظلام[2]

نجد أن عنصرَ الحكي أساسيٌ في المسرحية ويشكل أساس الصراع " فالمسرحية هي عبارة عن حكاية تحمل مجموعة من الأفعال والأفكار تقوم بتجسيدها شخصيات تتحاور فيما بينها ومن خلال علاقاتها وحواراتها تخلق لنا الصراع الدرامي الذي هو جوهر الدراما"[3]

المسرحية عالجت فعلاً واحداً وهو محاولة استرجاع القصر المنشود، وبالتالي انقسم هذا الفعل إلى بداية ووسط ونهاية وُزّعَتْ في لوحات خمس وكل هذه اللوحات حملت صراعاً دراماياً بين شخصياتها فازداد في المسرحية الصراع الدرامي الذي تكوّن منذ البداية وهي فكرة الحصول على القصر، والوسط وهي محاولة اقتحام أسوار القصر المنيعة، أمّا والنهاية، فهي

---

(1)- المصدر السابق، ص257.

(2) – رشيد ، هارون هاشم ، الأعمال المسرحية الناجزة ص269.

(3) – جبار، نورة، آليات الصراع الدرامي في المسرح الجزائري، ص150.

محاولة السيطرة على القصر وطرد جلياد وأعوانه منه. لكن المحاولة فشلت بصمود الثوار خارج حصن القصر:

جلياد: ويلي أين رجالي

أين رجالي

رمضاء: ضاعوا..فروا

هربوا

جلياد: لكني الأقوى..

رمضاء: سيكون صدام

ليرفرفَ فوق القصر سلام

سيكون صِدام

لتعودَ إلى القصرِ الأحلام

سيكون صدام

وليورق زيتون[1]

الفعل الدرامي موجود بشكل أساسي في المسرحية فهي تعبر عن فعل تحمله الشخصيات التي تتصارع وتدافع عن حقوقها، وفي تلك اللحظة يكمن دور الخصم الذي بدوره يضع العراقيل والحواجز التي تنأى بخصمه عن تحقيق أحلامه وأهدافه " بالتالي يكون الفعل الدرامي كآليه وضحت معالم هذا الصراع الدرامي وجسدته دراميّاً"[2]

فالحواجز والعراقيل تمثلت في الأسوار المنيعة التي أحاطت بالقصر، ولكن العاصفة آتيه لامحالة:

إليزا: لكنَ الثقبَ الواحدَ في الأسوار

أصبح ثقوباً يا إلعاز

إلعاز: حقاً فالعاصفةُ تطاردنا ليلَ نهار

تجاوزت الأسوارَ... إلى الطرقات

---

(1) – رشيد، هارون هاشم، الأعمال المسرحية الناجزة، ص409.

(2) – جبار، نورة، آليات الصراع الدرامي في المسرح الجزائري، ص154.

إلى القاعاتِ إلى الصالات[1]

الصراع في المسرحية مستمر وبلا توقف بل هو صراع صاعد حتى يبلغ الذروة والمسرح الشعري عند هارون هاشم رشيد غني بالصراع الدرامي، فالصراع في مسرحياته صراع أساسي لا يمكن أن يصيبه الفتور، وتجسد الشخصيات هذا الصراع فكل شخصية تحاول أن تدافع عن فكرة مؤمنة بها رغم الصعوبات التي تواجها من الشخصية المضادة.

ومسرحية السؤال تنطوي على صراع درامي متصاعد بين الطرفين هما راجح وأعوانه وفي المقابل السجّان والعميل والأمريكي، فتدور المسرحية من بدايتها حول فكرة الثورة لأجل التحرير وتصرّح المسرحية باللعنة على فئة من الناس يتمثل فيها النسيان والتخلي عن الثورة، ولهذا يدرك أن تحقيق الثورة والوصول للتحرير ليس من الأمر السهل بل هناك طريق محفوفة بالمخاطر والمؤامرات من بعض الزعماء العرب والعدو الصهيوني وبريطانيا ومساعديها.

عبدالقادر: كُل الإعلام العربيّ تجاهلنا

لا ينقلُ عنا الأخبار

راجح: لكنا نتحركُ.. نمضي.. لا تُقعدُنا.. هذي الأشياء

ما أخبار مجلتنا؟

عبدالقادر: حملت اسم فلسطين

ودارت في الأقطار[2]

الإعلام العربي تجاهل القضية الفلسطينية ولم يروج لها ولا تكاد تذكر في نشرات الأخبار فقد اختلقت الأعذار لكن لا بد لعمليات الضرب أن تستمر وبلا نهاية فستنجح الصحوة وستكون في كل مكان.

المرأة: لا بدّ لهذا الطلع بأن يُجهض

العميل: لكن..كيف.. والوطن العربي

الأمريكي: وطنٌ عربي.. ومتى أجدي ذلك

نحن لنا فيه أيادٍ طولى..

تختطفُ الأضواء.. توجهها حيث أريد

تلقي برجالٍ.. وتزيح رجالا..

هذي لعبتنا..

---

(1) – رشيد، هارون هاشم، الأعمال المسرحية الناجزة، ص323.

(2) – رشيد ، هارون هاشم ، الأعمال المسرحية الناجزة، ص73.

العميل: لكن الصحوة في كل مكان[1]

لقد كانت نكبة فلسطين في سنة 1948 ووعد بلفور قبلها بسنوات في عام1917 بما أحدثته من صدمة نفسية لكل فلسطيني وعربي على وجه الأرض فقد شكل ذلك نقطة تحول ملموسة في الأدب العربي الحديث بما فيه من شعر وقصة ومسرح ورواية وكان خطاً فاصلاً بين وقت ساد فيه الهدوء والسكينة ووقت شهد إدراكاً مفجعاً للذات، ومن تلك الأحداث خرج لنا هارون هاشم رشيد بمسرحه الشعري الذي يعبر عن رؤية واضحة للقضية الفلسطينية بل اعتبر نفسه هو القضية وحمل عبء النضال لأجل فلسطين، وهذا كله تجسد في الصراع الدرامي المحتدم بين شخصياته في مسرحياته الشعرية فهناك تلاحم قوي وعميق بين هارون هاشم رشيد ووطنه " هذه هي حال هاروون هاشم رشيد داخل الوطن المحتل الإحساس والتفاعل مع المأساة ومعايشته"[2]

إن صراع الشاعر في شعره ومسرحه الشعري على السواء صراع ثوري متأجج فكل أشعاره حملت همه الإنساني تجاه وطنه وجاء المسرح الشعري يكمل المسيرة النضالية فهو عصارة ذلك الهم الكبير والقضية الفلسطينية.

ثالثاً: القناع والشخصية

كان أبرز ما يميز الأدب العربي الغنائية وعلوّ النبرة الخطابية، ثم حدثت تحولات وتغيرات على الصعيد السياسي العربي من بعد الحرب العالمية الثانية كان لها انعكاس واضح على الأدب فتأثر الأدباء بالحياة الجديدة بما فيها من ويلات وخراب سببها الاستعمار.

إن الأديب ابن عصره وبيئته ولا بد من تأثره بما حوله، وفي سياسة القمع وتقييد الحرية كل هذا المخاض تسبب بولادة جديدة للأدب العربي، فقد ظهر شعر التفعيلة على يد نازك الملائكة وبدر شاكر السياب فتحررت القصيدة من نظام الشطرين والتزام البحر الواحد وكان هناك تنوع في القوافي أعطى الأديب نفسا طويلاً في قصيدته الشعرية فكان هناك مساحة كبيرة للأديب ليعبر عن همومه وقلقه تجاه الواقع المأسويّ الذي يعيشه الوطن العربي.

ولم تكن مسارات التعبير مباشرة بل أخذت شكل انحناءات والتواءات في التعبير فظهر لنا تقنية القناع والرمز، "لعل السمة الغالبة على الشعر العربي المعاصر، ولا سيما شعر الحداثة،

---

(1) – المصدر السابق، ص136.

(2) – بياري، سناء، الأبعاد الموضوعية والفنية في شعر هارون هاشم رشيد، رسالة ماجستير، جامعة بير زيت، 2006، ص53.

هي البحث الدؤوب عن وسائل جديدة، وتقنيات حديثة في الأداء الشعري، يعد القناع من أكثرها فاعلية في هذا الشعر وذلك لما يتيحه للشاعر من التعبير عن رؤاه للعالم من ناحية، والحيلولة دون وقوع القصيدة تحت هيمنة عواطفه المباشرة "[1]

ومن أوائل من استخدم هذه التقنية السياب في قصيدة المسيح بعد الصلب 1951، أدونيس في أغاني مهيار الدمشقي وغيرهم ، وقد كشف د. جابر عصفور عن أقنعة الشعر المعاصر فتحول القناع إلى ظاهرة فنية على أيدي هؤلاء الشعراء، وللوهلة الأولى يوحي مصطلح القناع إلى عديد من المعاني التي تحمل معنى التعمية والتغطية، فالقناع ليس المراد به قطعة القماش التي تغطي الوجه "القناع ليس مجرد قطعة قماش يتخفى وراءها الممثل بل هو الشخصية التاريخية ذاتها على المسرح "[2]

القناع يشير إلى شخصية يتكلم المبدع بلسانها ويُنطقها ويبث همومه وآماله عبرها فهو يضفي على صوت المبدع نوعا من الحياد، "القناع ليس مجرد حالة من التلبس بشخصية أخرى يتخفى صوت الشاعر المباشر خلفها من بداية القصيدة لنهايتها"[3]

فلا يظهر صوت الشخصية وحدها ولا صوت الشاعر وحده بل يحدث امتزاج بين الصوتين صوت الشاعر وصوت الشخصية المتقنع بها، "القناع يضفي على صوت الشاعر ما يشبه الحياد – ولم نقل الحياد التام– فلو تم الحياد لاكتمل التماهى بين كل من القناع والشاعر "[4]

صوتُ الشاعر يندمج بصوت الشخصية ولكن لا يكون بشكل تام، "إن اندماج صوت الشاعر بصوت الشخصية لن يكون تاما في كل الأحوال"[5] فهو ناتج عن علاقة امتزاج بين أنا الشاعر وأناه المغاير "تتم في إطار تجربة رؤيا داخلية يحكمها ديالكتيك تماه يتمظهر في ديالكتيك تناص يتجاوب معه ويوازيه"[6].

---

(1) – شعت، أحمد جبر، الأسطورة في الشعر الفلسطيني المعاصر، مكتبة القادسية للنشر والتوزيع، فلسطين، 2002، ص139.

(2)– شمعة، خلدون، تقنية القناع، مجلة فصول، مج1، ع1، القاهرة، 1972، ص74.

(3) – الديك، إحسان، رمزية القناع في سربية سميح القاسم، مجلة جامعة الأزهر، سلسلة العلوم الإنسانية، مج13، ع1، 2011، ص2.

(4) – محجز، خضر، محمود درويش في خطبة الهندي التناص، القناع، اللعب، مجلة الجامعة الإسلامية، سلسلة الدراسات الإنسانية، مج17، ع2، 2009، ص103.

(5) – محجز ، خضر ، محمود درويش في خطبة الهندي ، ص103.

(6) – علا، مرضى كريمي فرد وقيس خزاعل، الرموز الشخصية والأقنعة في شعر بدر شاكر السياب، مجلة الجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية وآدابها، ع1389، ص15.

وباستدعاء الشاعر للشخصية التاريخية يصنع جسراً من التواصل بينهما فيتم حضور الحدث التاريخي بكل معطياته وتوظيفه في قصيدة القناع ليُحمله الشاعر رؤى وعبء الواقع ومأساته.

وحقيقة القناع أنه " ليس مجرد صوت يأتي به الشاعر أو مجرد غطاء يستتر به خوفا من السلطات"[1] إن استخدام القناع يرمز لإمكانات درامية ورؤى موضوعية لها جذور تاريخية وحضور في الواقع،فهو يحمل رموزاً "وحقيقة أسلوب القناع تتمثل في أنه رمز"[2] ويبدو أن هناك علاقة وثيقة بين القناع والرمز فكل قناع رمز وليس بالضرورة أن يكون العكس صحيح وتتمثل رمزية القناع في الشخصية التي يتحدث على لسانها المبدع، فاستخدام القناع والرمز يعطي القصيدة عمقا دلاليا أكبر من عمقها الظاهر وتتخطى التجربة مستواها الشخصي إلى المستوى الإنساني" فالقناع وسيلة لاقتناص الواقع من أجل تغييره "[3]

إن الأديب عندما يتناول قضايا أمته وهمومها يطمح بتلك التجربة تغيير الواقع للأفضل " الشاعر لا يلجأ إلى القناع لينكص أو ليهرب إلى الماضي إنما يخلقه لتقديم البطل النموذجي"[4] عندما نقول إننا نواجه كاتباً يرتدي قناعاً فإننا أمام مونولوج درامي يلقيه بطل مأسويّ على خشبة المسرح "يلعب الممثل شخصية يفترض أنها هوية ثانية بارتداء القناع" [5]

---

(1) – المرجع السابق، ص15.

(2) – شعت، أحمد جبر، الأسطورة في الشعر الفلسطيني المعاصر، ص140.

(3) – الديك، إحسان، القناع في سربية سميح القاسم، ص3.

(4) – الديك ، إحسان ، القناع في سريبة سميح القاسم، ص3.

(5) –أستون، إلين وجورج سافونا، المسرح والعلامات، ص73.

ويتلبس القناع الممثل/ الشخصية وينطقه' هناك أقنعه عديدة تلبست هارون هاشم رشيد ليضفي على صوته نوعاً من الحياد الموضوعي، فتلبست شخصيه القسام الشاعر في مسرحية السؤال "ليكشف عالم هذه الشخصية، في مواقفها ،أو هواجسها، أو تأملاتها "[1] وقد جعلها الشاعر وسيطاً يبث همومه وآلامه لعله بذلك يسترجع عبق الماضي بمد جسور التواصل بينهما فتقنع الشاعر بأقنعة تاريخية متعددة.

يناجي جهاد القسام ويستذكر الثورة وشعلة النار فيحدث حوار بينه وبين شخصية القسام على خشبة المسرح:

جهاد: وحَكوا لي قصة القسَّام..

والثورةَ والشيء الكثير

أغرقوني في الكلام

أغرقوني فيه من عامٍ لعام

حدثوني عنه كيف انطلقت

ثورتهُ

شعله نار

جُذوة نار.."[2]

بعد هذه المناجاة يظهر شبح القسام بعمامته وبندقيه على خشبة المسرح ويسلط عليه ضوء أحمر:

القسام: يا جهاد...يا جهاد...

جهاد: (في حركة ذاهلة يتلفت ويتساءل) مَن؟...من...من هناك...

القسام: أنا يا ابني إنني(القَسام)

جهاد: أيُها الشيخ الجليل...

أنت تأتي.. كيف تأتي..

مُستحيل... مستحيل..."[3]

---

(1) – شعت، أحمد جبر، الأسطورة في الشعر الفلسطيني المعاصر، ص140.

(2) – رشيد، هارون هاشم، الأعمال المسرحية الناجزة، ص163.

(3) – المصدر السابق، ص164.

فقد تلبست شخصية القسام الشاعر وامتزج صوته بصوت تلك الشخصية ويرد على جهاد، القسام يعتبر مثالًا للنضال والكفاح المسلح ضد العدو الإسرائيلي وقد "حفل التاريخ الفلسطيني، منذ الثلاثينيات على الأقل بمظاهر المقاومة الثقافية والمسلحة على السواء، وإذا كانت الثورات المسلحة التي خاضها شعب فلسطين قد انتجت أسماء من طراز عز الدين القسام، فإن أدب المقاومة فد أنتج مثل ذلك ومعه وبعده"[1]

لقد أطلق ثورته ضد المحتل الغاصب لأرضه، فالشاعر كأنه أراد أن يحدث تماهياً بين شخصيته وشخصية القسام لأن شاعرنا يرغب في إشعال الثورة واضرامها في صدر الشعب فقد وظف قناع القسام توظيفاً محورياً وليس توظيف هامشياً فهو يتحدث بلسانها ويبث آماله وآلامه راغباً في الثورة والتحرير والخروج من الواقع المرير فهو يستلهم الماضي:

القسام: ثورتي يا ابني ما كانت رماداً

ثورتي كانت لهيباً واتقادا

ثورتي كانت على كُل الفساد

ثورتي كانت لتحرير البلاد

أنا بالعُمَّال بالزراع أطلقت

الرصاص...

قلت يا قوم انهضوا...

واتبعوني...

إنَّه درب الخلاص..."[2]

فنرى التحام الماضي بالحاضر في قناع القسام:

القسام: كان في أحراشِ جنين معي...

الشَّعب بأسره..

حفنه كنا ولكن بيننا

الشّعب بأسره

لم نكن حزباً،

ولا أصحاب أطيان ولا طلاب جاه أو مناصب"[3]

---

(1) – كنفاني، غسان، الأدب الفلسطيني المقاوم تحت الاحتلال1948–1968، ط1، مؤسسة المنشورات الفلسطينية، بيروت، ص10.

(2) – رشيد، هارون هاشم، الأعمال المسرحية الناجزة، ص165–166.

(3) – المصدر السابق، ص167.

يبدو أن مصطلح القناع "استعير من الفن الدرامي، ولقد استخدمت هذه التقنية في المسرح الإغريقي، لتتيح للمثل تقمص بعض الشخصيات التي ينبغي له القيام بأدوار مسنده إليه"[1]

فيتلبس الشاعر بالفعل هذه الشخصية ويتكلم بلسانها وهذا ما نراه عندما تناول السارد قناع القسام وما يتصل به من تاريخ نضال طويل لا يرى فيه إلا صورة الماضي المثقل بالتشرد والضياع والقمع من الأعداء (العدو الصهيوني– بعض زعماء العرب– بريطانيا).

فكأن شخصية القسام مثقلة بالرؤى والدلالات في تاريخ النزاع الفلسطيني الصهيوني فحين يستخدم القناع في نسيج النص المسرحي ويذيبه فيه ويصور الحاضر مع الحفاظ على المرجعيات التاريخية فنلاحظ أن القسام يتحدث عن نفسه بضمير المتكلم فهو حديث شخصي(مونولوج)، "فقصيدة القناع تتميز بالحديث الشخصي(المونولوج) ويتم إنجاز هذا الحديث بضمير المتكلم وبذلك تسيطر هذه الشخصية المتحدثة على قصيدة القناع"[2]،ويحيل لنا المتكلم بضميره المعهود صوت الشخصية المتقنع بها ولكننا ندرك بعض لحظات أننا أمام قناع تاريخي استدعاه الشاعر من الماضي ومد جسور التواصل عبره فالقناع التاريخي قد وظف توظيفا أساسيا(قناع أساسي) في مسرح هارون هاشم رشيد الشعري.

وإذا انتقلنا إلى قناع آخر وظفه السارد توظيفاً أساسياً تاريخياً فاستدعى شخصية القائد عبد القادر الحسيني[3]

عبد القادر: أنا مثلك كُنت:

الحماسُ النازفُ كالشلال من عينكَ كان في عيني
في قلبي ناراً في اللسان..
كنت مثلك... مثلما أنتَ...
كنت في عمرك آمنت بشعبي ومشيت
وعلى نار اللظى أقدمتُ..
يا ابني ومضيت"[1]

---

(1) – هشام ، تومي، استشراف الآتي عبر تقنية القناع قراءة في قصيدة البكاء بين يدي زرقاء اليمامة لأمل دنقل، ع1، مجلة أبوليوس، جامعة عباس لغرور، خنشلة، ص105.

(2) – يعقوب، ناصر، قصيدة القناع(قراءة في قصيدة رحلة المتنبي إلى مصر لمحمود درويش)، مجلة جامعة دمشق، مج24، ع3، 2008، ص169.

(3) – قائد معركة القسطل وأول من أعلن عن موقف الجامعة العربية حيث رفضت امداد الثورة بالسلاح.

قناع عبد القادر الحسيني يعبر عن أيدولوجية فكرية عاشها واقعا مأسويّاً ويبطئ من إيقاع التدفق الآلي لانفعالاته، وهناك حوار خارجي بين جهاد وعبد القادر الحسيني حيث يتساءل جهاد عن سبب الهزيمة:

جهاد: ولماذا يا أبا موسى

تهاوى صرحنا، كيف تهدَّم؟"[2]

يتقدم عبد القادر الحسيني على منصة المسرح يقدم مبررات للهزيمة فقد تخاذل زعماء العرب ولم يمدوا الثورة بالسلاح فسقطت القسطل في أيدي العصابات الصهيونية فأراد هارون هاشم رشيد أن يبوح بالتخاذل والخيانة لكن جعل هنالك وسيطاً يتحدث من خلاله وهو الثائر عبد القادر الحسيني:

عبد القادر: قُلت للقادةِ أقطاب الرحى

للزّعماء الكبراء...

إنّنا نحتاجكم...نحتاجُ إمداداً سريعاً، بالسلاح

أنجدونا بالسلاح،

إنها (القَسطل)،و(القَسطل) قلعة

فإذا لم تنجدونا سقطت

إنَّها حصنٌ منيعٌ لا يعوّض

أيها السادةُ (القسطل)حلم الثَّائرين

نحن فيها لن نلين

فأنجدونا بالسّلاح..

ضحكوا هزءاً...

وقالوا كل ما يؤخذ...

يا ابني سيرد

عد.. إلى (القسطل)..عد..

فلعنت...وشتمت...

وإلى القسطل عدت[3]

---

(1) – رشيد، هارون هاشم، الأعمال المسرحية الناجزة، ص169.

(2) – رشيد، هارون هاشم، الأعمال المسرحية الناجزة، ص170.

(3) – المصدر السابق، ص170.

" فالوسيط(القناع) يحقق للقصيدة صفة الموضوعية عن طريق التوتر الدرامي بين القناع والوجه فهما لا يتطابقان، والإحالة لا تكون لصوت الشخصية الشعرية إذ إن الشخصية لا تتحدث مباشرة بل من خلال وسيط وهذا يجنبها الإفراط في البوح عن ذات الشاعر كالقصيدة الشعرية الغنائية"[1]

ونرى أن صوت الشخصية التاريخية ظهر عبر السياقات التاريخية (أحراش جنين، ماضيك الأصيل، درب الخلاص، جذوة نار)،فحملت الرؤية الفكرية الكامنة وراء تلك الأقنعة لقد تخلى العرب من جهة عن فلسطين وتآمر اليهود وبريطانيا فكان مصير الشعب الفلسطيني الضياع والتشرد.

تلك الرؤية المأسويّة أفرزت لنا أقنعة تاريخية حملت رؤية الشاعر وعكست روحه المثقلة بالهموم والباحثة عن الخلاص، ومن ناحية أخرى تجلى الاستدعاء التاريخي حيث استدعى السارد عديداً من الشخصيات التي أثرت في مسيرة الحركة النضالية لشعبه، إن استدعاء الشخصيات التاريخية "يعني تعبيراً يحمل بعداً من أبعاد تجربة الشاعر المعاصر، وهي وسيلة تعبير عن رؤياه المعاصرة"[2]، الأديب في استدعائه شخصية تاريخية من رقادها يحدث جسراً وحركة اتصال مع الماضي، يبعث هذه الشخصية من خلال تجربته الأدبية ليُحملها همومه ورؤيته للمستقبل، وهذه الشخصيات بعضها له جانب إيجابي والبعض الآخر له جانب سلبي، فلجأ الشاعر لتلك الشخصيات رغبة منه في محاكمة العصر ليظهر ثغراته ولتكون تعبيراً عن رؤية تلائم الحالة الشعورية والموقف الذي يعايشه فهو يعكس قضايا شعبه بل أمته بأكملها وتمثل الاستدعاء التاريخي لعديد من الشخصيات في المسرحيات الشعرية عند شاعرنا وهي :

أولا: الحلاج:

جهاد : قَبلي مر به أفواج تتبع أفواجا
أمواجٌ ترطِمُ أمواجا ...
وهو يُسَجل يكتب مُنذ(الحلاّج)
أروعَ قصص الحرية

---

(1) – يعقوب، ناصر، قصيدة القناع قراءة في قصيدة رحلة المتنبي إلى مصر لمحمود درويش، ص255.

(2) – عامري، شاكر، استدعاء الشخصيات والأحداث التاريخية في أشعار أحمد مطر، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية، جامعة بابل، ع25، 2016، ص103.

أروع قصص الإيثار[1]

الحلاج شخصية صوفية لها آراء خاصة في التصوف، عايشت الظلم وقاسته بكل أنواعه، فقد انقلبت تلك الشخصية من حالة السعادة إلى حالة الشقاء عندما عاينت الواقع الاجتماعي الهش "فحين أخطأ الحلاج وأذاع سره بين الناس سقطت مروءته وسيق إلى حتفه راضياً عن مصيره"[2]، فقدم المؤلف الحلاج رمزاً للفداء والتضحية وهو يتشابه مع صلاح عبد الصبور في "مأساة الحلاج "حيث قدمها كرمز للحقيقة والتضحية من أجل المجتمع، فقد اتهم الحلاج بالزندقة والكفر حتى انتهى به المطاف مصلوباً حتى الموت وهو يتشابه مع السيد المسيح الذي افتدى البشرية بدمه، "قد بدأ الحلاج كما تقول سيرته.....زاهداً في خرقة التصوف نفسها متنقلاً من مدينة إلى أخري ومن مسجد إلى آخر مبشراً أمام العامة بأحاديث ملهمة قصيرة، تدعو من حيث العقيدة إلى الإسلام وتحققه التدريجي في القلوب"[3]

لكن النتيجة كانت أن " اتهمه بعض أصدقائه القدامى من الصوفية بالقيام بأعمال سحرية والاتصال بالجن"[4]، هذه الشخصية التي عايشت الظلم والقهر من المقربين تشابهت مع الفلسطيني الذي يقاسي التشرد والظلم والحرمان، فقد وفق الشاعر في استدعاء تلك الشخصية لتناسب الموقف والحالة الشعورية التي هو فيها.

2- **جولدا مائيير:** شخصية تاريخية كانت رئيس وزراء إسرائيل حيث استدعاها السارد ليؤكد حجم المؤامرة التي حيكت ضد شعبه فقد وصفت الشعب العربي بالضعف والقهر وبالتخلف.

أشير: وماذا قالت مائيرُ

في خُطبتها النارية

المجموعة:أن الشعب العربي

ضعيفٌ..مقهور

---

(1) – رشيد، هارون هاشم، الأعمال المسرحية الناجزة، ص173.

(2) – بوطيبة، سعاد، البناء الدرامي في المسرحية الشعرية العربية" مأساة الحلاج أنموذجا"، رسالة ماجستير، جامعة وهران، 2011، ص110.

(3) – البغدادي، علي بن أنجب الساعي، أخبار الحلاج "من أندر الأصول المخطوطة في سيرة الحلاج"، ت.ح.ق: موفق فوزي الجبر، ط2، دار الطليعة الجديدة، دمشق، 1997، ص35.

(4) – المرجع السابق، ص35.

يعيش حياة القبلية.. والهمجية[1]

3- شهداء ثورة 1936:

من قلبِ السجن تقدم

جمجوم وحجازي والزير

ارتفعوا أعلاماً خفقوا

رايات التحرير...

وذات ثلاثاء حمراء شنقهم[2]

هؤلاء كانوا شهداء الثورة محمد جمجوم وفؤاد حجازي وعطا الزير ، وقد استدعاهم الشاعر ليذكر قسوة الظلم والحرب على الإنسان الفلسطيني فهو في كل وقت يطارده الموت والتشريد والجوع، نرى أن الشاعر استدعى تلك الشخصيات ليحاكم العصر وليقدم دليلاً على التخاذل والتكالب على قضية شعبه.

(1) – رشيد، هارون هاشم، الأعمال المسرحية الناجزة، ص490.

(2) – رشيد ، هارون هاشم ، الأعمال المسرحية الناجزة، ص173.

الفصل الثاني

بناء الحدث والزمان

- **أولاً: الحدث الواقع والمتخيل**
- **ثانياً: الزمن الحكائي والمبنى**
- **ثالثاً: الحدث والقضايا الإنسانية**

أولاً: الحدث الواقع والمتخيل:

الواقعية مذهب فني في الكتابة الأدبية تعد أساساً يمكن من خلاله تمييز الأدب العربي وعامل نهضته في العصر الحديث، فهو أول اتجاه غربي قلده الروائيون العرب عن وعي تام بأسسه النظرية وقيمته الجمالية والفنية.

والواقعية كمذهب في الأدب ظهرت في النصف الثاني من القرن التاسع عشر كرد فعل على المذهب الرومانسي الذي يعنى بالعاطفة وبالخيال ، والمذهب الكلاسيكي الذي يعنى بالعقل فهو "نتيجة طبيعية لتزاوج الخيال والشعور فقد تكون أيضا تعبيراً ثورياً متفجراً عن الفرد والذاتية ضد العالمية والتجريد والموضوعية التي بشرت الكلاسيكية بها"[1]

والمذهب الواقعي في الأدب سواء كان رواية أو مسرحية يحيل القارئ إلى الذاكرة الثقافية والوجدانية الموجودة في الواقع الخارجي فهو يعكس مشاكل وقضايا المجتمع ويعالجها بكل شفافية ووضوح رغبة منه في تغيير الواقع للأفضل، وقد حدثت بظهور الواقعية تغيرات كثيرة التي كان له أثر كبير على المسرح المعاصر، فظهرت الدراما بشكلها الجديد تهتم بمشاكل البشر وتحاول ايجاد حلولاً لها عن طريق الوصول للحقيقة والمعرفة فكان لزام علينا الخروج بمذهب يصور الواقع بكل حثياته ويكشف خباياه رغبة في تغييره " فالمجتمع موضوع الفن والفن يعبر على المجتمع من أجل المجتمع"[2]

أما الأديبُ فلا بد أن يظهر مسؤوليته تجاه واقع أمته فهو ابن بيئته وعصره ويجب عليه أن يعكس الواقع من خلال تجربته الأدبية وألا يقف موقفاً محايداً تجاه واقعه وهموم أمته فيمزج تجربته بالتصوير والجمال الفني، الرؤية الفنية للأديب لا تتم من خلال الواقع فحسب وإنما بالصورة الفنية المعتمدة على عنصر التخييل الذي يحيلنا للواقع الموجود في العالم الخارجي وهناك رأي يوجب تقديم الواقع كما هو بحسناته وسيئاته ممزوجاً بعنصر التخييل، "فينبغي تقديم

---

(1) – حمادة، إبراهيم، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ص140.

(2) – غشام، سارة، جدلية الواقع والمتخيل في رواية "شاهد العتمة" لبشير مفتي، رسالة ماجستير، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2016، ص14.

الواقعية بشكل نهائي لا من وجه نظر أسلوب المسرحية أو العرض وإنما على ضوء الصورة التي يكونها مشاهدها على الحقيقة"[1]

ويمكن القول إن أرسطو أول من أعاد الاعتبار والاهتمام بالمتخيل من خلال تصوره الجديد للمحاكاة " بعد أن عاشت المخيلة نوعاً من الاقصاء الفج من قبل المحاكاة الأفلاطونية التي جعلت الشاعر يبتعد عن الحقيقة بثلاث درجات" [2]

وكان أفلاطون يعتقد أن خيال الشاعر نوع من الجنون وأن له أرواح تتبعه منها خيره ومنها شريرة في حين أن أرسطو مجد ورفع الخيال وربطه بالمحاكاة القادرة على جمع الصور المتعددة وربطها بالواقع الخارجي" إنها محاولة تصوير وما الإنسان في حقيقته إلا كائن سردي بامتياز، يبحث دوما عن كينونته السردية الكامنة في لعبة المتخيل والوجود" [3]

و"الحدث السردي الأحدوثة المروية أو المحكية هي التي تبعث فيها الحياة والزينة واليقظة والدلالة والمنفعة تلتحم وتنبني وتنتسج فتغتدي عالماً قائماً لكنه من إبداع الأدب وإنشاءه"[4]

عنصر التخيل هو عنصر إبداعي داخلي بينما الواقع هو الموجود في العالم الخارجي وعند تناول برنامج سردي " ينبغي التمييز بين حدث إبداعي يقوم على الخيال البحت، وحدث تاريخي يزعم له أنه يقوم على الحقيقة الزمنية بكل ما تحمله من شبكية تستمد خيالها المعقد من الإنسان وحياته وصراعه وإصراره"[5]

فتصوير الواقع يجب أن يكون كما هو بأسلوب جمالي فني يحيلنا إليه ويجعلنا نتعرف عليه بسهوله فالأديب المتميز هو الذي يعنى بهموم أمته" وهكذا أصبح النقل من الواقع قيمة من القيم التي لا بد للكاتب أن يلتزمها في كتابته"[6]

---

(1) – ستيان، ج.ل، الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، تر: محمد جمول، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1995، ص10.

(2) – الديهاجي، محمد، الخيال وشعريات المتخيل، ط1، منشورات محترف الكتابة، 2014، ص17.

(3) – جاب الله، السعيد، شهرزاد أو المتخيل السردي النسوي مقاربة تحليلية في ضوء النقد النسوي، مجلة الأثر، ع22، 2015، ص78.

(4) –مرتاض، عبد الملك، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، 1998،عالم المعرفة، الكويت، ص177–178.

(5) – المرجع السابق، 180.

(6) – مرعي، فؤاد، في تاريخ الأدب الحديث –الرواية– المسرحية –القصة، ص156.

وكان هناك ثلة من الكتاب والنقاد من أنصار المذهب الواقعي ومنهم "محمد إبراهيم المويلحي يعد القارئ في مقدمة كتابه الشهير "حديث عيسى بن هشام "بأنه سيجد في الكتاب إلى جانب الجمال الفني بوارق الحكمة وبذور المعرفة، وهذا سليم البستاني مؤسس الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث يرى أن مهمة هذا الفن عرض الأحداث التاريخية وتوطيد المبادئ الأخلاقية"[1]

يمكن القول إن علاقة المتخيل بالواقع كعلاقة الدال بالمدلول كل منهما يستدعي الآخر ويستحضره فهما وجهان لعملة واحدة لا يمكن أن نفصل بينهما.

فالخيال يسير جنباً إلى جنب مع الواقع بل ويغذيه ويمنح الأديب مساحة كبيرة للتعبير عن الواقع بكل معطياته، فيلعب دوراً أساسياً في مختلف الأجناس الأدبية فهو يعمل على "سد الثغرات التي يخلفها الواقع أو يتسبب بها"[2]

فهو يُكسب الأحداث والشخصيات ملامحاً عديدة من خلال إسقاط الواقع عليها فقد "أصبحت التجربة الشخصية في الدراما الواقعية عاملاً مهماً فهي تعرض تجربة حقيقية عاشها المؤلف" "إنها محاولة تصوير الأشياء بشكل موضوعي وبأقرب صورة لها في العالم أي بشكل أيقوني يتطابق قدر الإمكان مع النموذج المصور مع إخفاء معالم نتاج العمل والصبغة الأدبية والفنية فيه، والخيال يعنى بعملية خلق وتشكيل الصور الفنية "[3]

فالخيال بما ينطوي على نشاط داخلي تقوم فيه الذاكرة باسترجاع قدرتها على تصور الواقع "فينهض على عمليات عميقة من التركيب والدمج لمعطيات الكينونة"[4]

والتخييل هو من إنتاج الأديب وحده، "التخييل حول موضوع واحد هو عملية لا يجوز أن يشترك فيها اثنان وإلا خرج العمل الإبداعي مضحكاً عابثاً مضطرباً إلا حد الفساد"[5]

يتداخل الواقع مع المتخيل في الأجناس الأدبية كون الواقع حياة عاشها الروائي، في حين أن المتخيل تعبير عن حياة فردية يصطنعها المبدع لنفسه، والواقع تشكل جوانبه الحياة الاجتماعية والسياسية والنفسية التي عاشها الأديب بينما المتخيل هو صورة فنية ذهنية يعبر بها الأديب عن الواقع فيمزج تجربته بالجمال الفني ويكسبها أبعادا فنية وجمالية.

---

(1) – مرعي ، فؤاد ، في تاريخ الأدب العربي الحديث الرواية– المسرحية–القصة، ص16.

(2) – غشام، سارة، جدلية الواقع والمتخيل في رواية" شاهد العتمة" لبشير مفتي، ص18.

(3) – جبار، نورة، آليات الصراع الدرامي في المسرح الجزائري، ص106.

(4) – الديهاجي، محمد، الخيال وشعريات المتخيل بين الوعي الآخر والشعرية العربية، ص9.

(5) – مرتاض، عبد الملك، في نظرية الرواية، ص182.

وقد نجد الخيال أكثر تعبيراً عن الواقع من الواقع نفسه و نجد أحياناً أن الخيال يتفوق على الواقع وقد نجد "أن الخيال ينافس الواقع ولا يشبهه"[1]، ولعل الخيال في التعريف الشائع "هو كفاية وقدرة على تمثل الواقع وتصويره في علاقات مختلفة تماما عن اشتراطات هذا الواقع وعلى هذا الأساس فإنه لا يمكن بأي حال فصل الخيال عن مجالات الحياة ما دام أن جل الفلسفات الجمالية تشكل نتاج وحصيلة التجارب والخبرات المكتسبة"[2]

والخيال بما يحمل من نشاط نفسي تقوم فيه الذاكرة باسترجاع قدرتها على تصور الواقع "فينهض على عمليات عميقة من التركيب والدمج لمعطيات واشتراطات الكينونة"[3]

وهناك علاقة صراع مستمر بين الإنسان والواقع الذي يعايشه فيلجأ إلى الخيال ليجد فيه مجالاً يشبع رغباته وملاذاً لتفجير طاقاته المكبوتة فهو يفعل ما لم يستطيع الإنسان فعله على أرض الواقع.

وعند دراسة الحدث الواقع والمتخيل عند هارون هاشم رشيد نجد أن مسرحياته دلت على ملامح حقبة من تاريخ فلسطين ابتداء من وعد بلفور إلى نكسة 1967تلك الأحداث تناولها الشاعر ضمن قالب مسرحي مزج فيه بين الواقع والمتخيل حتى يضفي على أسلوبه الجمال الفني ويكسبه طاقة فنية هائلة بعنصر التخييل، فعاد بنا للتاريخ لنتذكر معه مرحلة مأسوية عاشها شعبه معبراً عن تلك الأحداث بمزج الواقع بالمتخيل،"ما يقدم على المسرح لا يبدو في الغالب شيئا غريباً عن الحياة بمعنى أن الحياة يمكن أن تقبله و تتسع له "[4]

فالصورة الواقعية التي قدمها الشاعر تحيلنا مباشرة للواقع الهش الذي عايشه "نتيجة كل هذا أننا نشاهد على المسرح أشياء وندرك من ورائها أشياء"[5] والأحداث الجوهرية في الحياة هي التي تعين الكاتب المسرحي على الخلق والإبداع وليست الأحداث العابرة "الممثلون إذن لا يقومون بالتمثيل بغية تصوير شخصية ما، إنهم يقدمون الشخصية من أجل الحدث"[6]

---

(1) – بلعلي، آمنة، المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، ص55، نقلا عن جدلية الواقع والمتخيل، رسالة ماجستير، ص21.

(2) – الديهاجي، محمد، الخيال وشعريات المتخيل بين الوعي الآخر والشعرية العربية، ص9.

(3) – المرجع السابق، ص9.

(4) – إسماعيل، عز الدين، قضايا الإنسان في الأدب المسرحي، ص29.

(5) – المرجع السابق، ص30.

(6) – حمودة، عبد العزيز، البناء الدرامي، ص34.

وقد جمع المسرح الشعري عند هارون هاشم رشيد بين المتخيل والواقع، فالحدث المتخيل يحيلنا مباشرة للحدث الواقعي فأستحضر الشاعر الذاكرة والأحداث والأماكن في المسرحيات كلها من نسج خيال المؤلف ويوهمنا بواقعيتها ليوازي بها الواقع المعيش فظهر أن الحدث المتخيل أكثر حضوراً من الحدث الواقعي، "الاعتماد على الإشارات التاريخية ذات المرجعية الواقعية يقدم ضمن بنية روائية والعلاقة تبعاً لذلك تأخذ طابع علاقة جدلية بين المتخيل والواقعي"[1].

وإذا انتقلنا إلى أحداث المسرح الشعري عند هارون هاشم رشيد، نجد أن شاعرنا قد عاصر أحداث نكبة فلسطين 1948م مما انعكس على مسرحه وشعره بوجه عام وبدت التحولات الثقافية والسياسية والاجتماعية التي دمّرت الفلسطيني في شتى مناحي الحياة يقول:

أشير: توقفوا.. كفى

(يتوقفون في حلقة جامدة)

ماذا علَّمنا "ديان"

المجموعة: أنّا جيشٌ لا يقهر

أشير: وماذا أيضاً

المجموعة: أنا نتقدم ولا نتقهقر

أشير: الأرض العربية

المجموعة: حَقٌ لن نتنازلَ عنهُ

وطن الصهيونية

أشير: وماذا قالت مائيرُ

في خُطبتها النّارية

المجموعة: أن الشعب العربي

ضعيفٌ..مقهور

---

(1) – يقطين، سعيد، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1989، ص124.

يعيش حياة القبلية..والهمجية [1]

لقد كانت تلك الأحداث متخيلة أحالتنا إلى الحدث الواقعي فقد كانت نظرة الاحتلال لنا على أننا أمة ضعيفة مقهورة، و المحتل يحمل أسطورة الجيش الذي لا يقهر وهو يتقدم لاحتلال الأرض العربية وتحقيق أحلامه بوصول دولته من النيل إلى الفرات كما قالت مائير في خطبتها النارية فقد صوّر الشاعر لنا الواقع وما خلفه من آثار سلبية فخلق لنا واقعاً فنياً من وقع تجربته الخاصة بأسلوب خيالي مؤثر فشخصية مائير واقعية فنقل لنا الشاعر تلك الأحداث الواقعية عن طريق شخصيات تتبادل الحوار فيما بينها لينقل للمتلقي الحقيقة بأسلوب خيالي "فالخيال يفوق الواقع من خلال ما ابتكره الروائي ليجسد بدوره واقعاً مثالياً آخر له وقد يؤول إلى سلبية أو الايجابية حسب تأثر الروائي به"[2].

فقد لعب الخيال دوراً جوهرياً في سد ثغرات الواقع "فالخيال يمنح الوقائع والأحداث والشخصيات أبعاداً مختلفة من خلال الواقع باعتباره أحد أسرار الفن الروائي"[3]

الوالدة: ما أقسى سنواتُ القهرِ

ما أبشَعها

الدباباتُ هنا تغتالُ الأمنَ

وتنتهكُ الحرمةَ

وتفعلَ ما لا يُفعل

في كُلِّ صباحٍ وبكلِ مساء

إنسان يأسر

وإنسان يقتل[4]

يظهر من هذا المقطع أن شاعرنا شعر بمأساة الفلسطيني المعاصر بل عايشها بالفعل فانتهاك الحرمات وغياب الأمن كلها أحداث واقعية عاشها الفلسطيني فرسم لنا صورة عن حجم

---

(1) – رشيد، هارون هاشم، الأعمال المسرحية الناجزة، ص490.

(2) – سعدي، إبراهيم، البنية الزمنية في رواية بوح الرجل القادم، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، 2006، ص17.

(3) – المرجع السابق، ص18.

(4) – رشيد، هارون هاشم، الأعمال المسرحية الناجزة، ص500.

المعاناة التي يعيشها شعبه من ضياع للأمن وغياب للحرية واستمرار شريعة القتل والسلب والتدمير بحق الفلسطيني فنجد خيال الشاعر متفاعل مع الواقع بطريقة حيوية وتفاعل مع مأساته بالعاطفة القوية والإحساس الفني الذي يكرس تجربة مأساوية عاشها وذلك الظلم والقهر فنجد الخيال يوهم المتلقي بواقعية النص المسرحي.

أشير: أين أنت يا ديان

إنهار الخَط المزعوم

تهاوى حصنكَ يا ديان

داسته الأقدام

تحطمَ منحدراً يا ديان

خَطك بارليف [1]

خط بارليف موقع من مواقع العدو الإسرائيلي على الجانب الشرقي لقناة السويس فقد كان حصناً منيعاً للقوات الإسرائيلية لكنه تهاوى في حرب أكتوبر 1973م ، وتعد شخصية ديان شخصية واقعية حملت في حرب أكتوبر مسؤولية القتل والتدمير وهو صاحب فكرة إنشاء خط بارليف ويعد حاييم بارليف رئيس الأركان لدولة الصهيونية في ذلك الوقت ، فيتساءل الشاعر عن ديان المسؤول عن تحصينات القصر المنيعة ، وبتناوب الأفعال الماضية في دلالتها عن الحركة والانهيار والتحطم يجعلها مجسدة لصورة تحطم خط بارليف (انهار –داسته) والأفعال المضارعة (تهاوى–تحطم) فنقل لنا صورة دمار وتحطيم خط بارليف أمام صمود الثوار وبإجراء الحوار على لسان شخصيات من نسج خيال المؤلف نجد تمازجاً بين الواقع والمتخيل فهما يتسابقان في ذهن المتلقي ليصلا إلى طريق واحد ورؤية واضحة.

وتسير الأحداث ضمن قالب واقعيي بأسلوب خيالي "فأصبحت التجربة الشخصية في الدراما الواقعية عاملا مهما، فهي تعرض تجربة حقيقية عاشها المؤلف أو قد لاحظها بحيث لم يعد مقيد بمضمون أسطوري حيث أصبحت الدراما المعاصرة فهما واعيا للمشكلات ذات الأهمية"[2]

---

(1) – رشيد ، هارون هاشم ، الأعمال المسرحية الناجزة، ص528.

(2) – جبار، نورة، آليات الصراع الدرامي في المسرح الجزائري، ص109.

ونرى في هذا المشهد الذي يطرح الظلم الفادح وكيف خُدع العالم:

عربي: لكن العالم يغرق في الخدعة

حتى الآذان،

العالم كرس للمحتل العدوان

العالم أعطاه كثيراً...

أعطاه: سلاحاً.. وجنوداً.. وأمان[1]

يظهر من هذا المقطع مدى تواطؤ حلفاء المحتل فقد منحه السلاح والجنود والأمان والهدية الكبرى فلسطين، فشبه الشاعر العالم وكيفيه غفلته عن القضية وضياعها بحال الغارق في بحر الخدعة فهو لا يستطيع أن يصل إلى شط النجاة فهو غارق فيها حتى الآذان فنحن أمام مسرح شعري خيالي واقعي حمل هم الإنسان المعاصر" فالدراما العربية بوصفها فناً قومياً يفترض أنه قادر على التعبير عن أحلام وعقائد ورؤى وصراعات الأمة وأنواع معاناتها"[2] عبر شاعرنا عن حجم المأساة ونجد ذلك واضحا من خلال مسرحة الشعري فكان وثيق الصلة بوطنه فلسطين ، " الأدب الفلسطيني كغيره من الآداب أخذ وقعاً خاصاً لصلته الوثيقة بالشعب الفلسطيني وقضيتها، سواء أكان ما كتب فيه داخل الأرض المحتلة أم خارجها فالأديب الفلسطيني سواء كان شاعراً أو كاتباً عليه الالتزام بواجبه تجاه وطنه وأن يظهر ذلك في أعمال إبداعية لأن الأديب ابن عصره ولا يجوز في حال من الأحوال أن يتخلى عنه مسؤوليته الإنسانية تجاه قضايا أمته"[3]

المذيع الأجنبي: ولكن: هم.. هنا نشأوا

هُنا ولدوا.. هُنا وجدوا

أقاموا ها هنا- لهم تاريخهم فيها

لهم جذرٌ، لهم أصلٌ

وتأتي أنتَ من أقصى الدنيا

---

(1) – رشيد، هارون هاشم، الأعمال المسرحية الناجزة، ص455.

(2) – خشبة، سامي، قضايا المسرح المعاصر، منشورات وزارة الإعلام، العراق، 1977، ص4.

(3) – بياري، سناء، الأبعاد الفنية والموضوعية في شعر هارون هاشم رشيد، ص50.

تنزعهم منها وتطردهم

زرافات ووحدانا[1]

جذور الفلسطيني باقية لا يمكن أن تُزيف، فالمذيع الأجنبي أقر بالحقيقة وأظهر زيف الأب الإسرائيلي فهو الآتى من أقصى الدنيا وسلب الأرض وطرد سكانها منها وكأنه أراد أن تكون الحقيقة على لسان الصحفي الأجنبي فنجد أن تلك الأحداث في الماضي" إن الرواية إنتاج لوجود الماضي في حاضر الشخصيات، فأي عمل قصصي أو روائي إنما يحكي عن حدث في الماضي"[2]

إن شاعرنا قد أحدث تمازجاً بين المكون المسرحي والمكون الواقعي باستلهامه الواقع واستقى مادته المسرحية منه فقد عاد إلى تاريخ النزاع القديم الذي عاش مع المستعمر ومغتصب بلاده واستقى منه الكثير من الأحداث ليعيد قراءتها مرة أخرى ويضيف إليه أحدثاً أخرى بمحض خياله ليزاوج بين ما هو واقعي وما هو متخيل، فقدم لنا أحداثاً خيالية حتى يمد جسراً من التواصل بينه وبين المتلقي ليشاركه مشاعره وأحاسيسه وتجربته المريرة، وقدّم لنا صورة خيالية عن ظلم السجان وقهره ففي اللوحة الثامنة من مسرحية السؤال يقدم لنا مشهداً عن ظلم السجان وقهره، بنحاس محقق إسرائيلي يقوم بالتحقيق مع عايدة لكن يبدو أن التحقيق لا يجدي نفعاً معها فهي متمسكة بصمتها ولا تريد البوح بالأسرار حيث زاوج الشاعر بين الأفعال الماضية (ألقمناها –خلعنا –كويناها) للدلالة على الحركة وبشاعة التعذيب والألم الذي قاسته عايدة ودفعت ثمنه مقابل عدم البوح بالحقيقة وأسرار التنظيم ومن ناحية أخرى استخدام الأفعال المضارعة لتكون دالة على استمرارية صمود عايدة وعدم بوحها بشيء فهي تجالد وتستمر في ذلك إلى أقصى حد (تشتمنا –تعاند– تراوغ) فهي أفعال تدل على الاستمرار والتواصل والبقاء والصمود على الموقف فشخصية عايدة حملت بعداً وطنياً إذ حمّلها الشاعر الكثير من آماله عبر شخصية تصارع وتناضل من أجل الحقيقة.

بنحاس: ماذا يا حاييم

هَل ما زالت "عايدة سعد " تُراوغ وتجالد

حاييم: أكثر من ذلك يا بنحاس

---

(1) – رشيد، هارون هاشم، الأعمال المسرحية الناجزة، ص642.

(2) – عوض الله، مها عوض يوسف، الزمن في الرواية العربية، رسالة دكتوراة، الجامعة الأردنية، 2002، ص38.

تَشتمنا وتعاند

بنحاس: وسياطكم

حاييم: ها.. ها.. ألقمناها أسياخَ النار

وهي على مَوقفها لا تنهار

بنحاس: ماذا أيضاً

حاييم: خَلعنا الأظفار

وكويناها بالنار

بنحاس: لا يكفي هذا.. لا يكفي

حاييم: بل نحن علينا أكثر مِن ذلك[1]

وفي مقطع آخر يصف صمود عايدة:

عايدة: تقدرُ أن تنهشَ لحمي

أن تأكُلَ نارُكَ جسمي

أن تصنعَ من عظمي مدفأةً

لصغارك..

تقدرُ أن تطلقَ كُلَّ مساءٍ

كلباً يقرعْ باب الزنزانة

مسنونَ الأنيابِ..

ينفثُ ذلاً ومهانة

لكنكَ لن تقدر أبداً

أن تنزعَ من أعماقي

إيماني الراسخ بالثورة

لن تنزعَ إيماني بالتحريرِ

---

(1) – رشيد، هارون هاشم، الأعمال المسرحية الناجزة، ص104.

وبالنصرِ وبالعودة[1]

نرى في هذا المقطع إصرار عايدة على موقفها والتزامها الصمت رغم قسوة التعذيب من بنحاس وحاييم فإيمانها الراسخ بالثورة وتحقيق العودة جعلها تتحمل آلام التعذيب، فجعلها الشاعر رمزاً للقوة – وإن كانت امرأة – والإصرار على الموقف واتخذ ذلك في صورة الأفعال (تقدر– تنهش– تأكل– تصنع– تقدر– تقرع– ينفث– تنزع) دلت الأفعال المضارعة على الاستمرارية والديمومة فمهما طال تعذيب عايدة لن تتراجع عن موقفها فهي رمزٌ للقوة والصبر فقد وفق شاعرنا في اختيار شخصية عايدة فهي من الشخصيات الرئيسية في المسرحية فلها دورٌ مهم في تطور الحدث الدرامي في مقطع آخر يرسم لنا الشاعر حاييم أيضاً في صورة شخصية قاسية ومرعبة.

بنحاس: قلتُ.. خُذها..

حاييم ألا تسمع؟

حاييم: (مرتبكاً) أسمع.. أسمع

بنحاس: إلى المقصلة..

عايدة: ألفُتها

بنحاس: والمشنقة

عايدة: أعرفها

بنحاس: فما الذي تُفضلين..

عايدة: الصَّمتُ غايتي المُفضلة

بنحاس: والموت

عايدة: إنَّي لهُ مؤهلة[2]

فعايدة تصيب حاييم بخيبة أمل عظيمة فهي مصرة على موقفها ولن تبوح بأسرار التنظيم فنرى فيها تلك الشخصية القوية التي تصارع من أجل الحق والحرية ويكون ردها مدوياً وقاسياً:

عايدة: (تبصق) أبصقُ في وجوهكم جميعاً

ألعنكم جميعاً

---

(1)– المصدر السابق، ص 111–112.

(2) – رشيد، هارون هاشم، الأعمال المسرحية الناجزة، ص113.

بنحاس: اخرسي..

عايدة: (وهم يجرّونها إلى الخارج) ليخرس الجبان

ليخرس الجبان

ولترتفع.. بنادق المقاومة[1]

"لا شك أن الروائي يجهد نفسه لإيجاد طريقة معينة في التعامل مع المادة الإبداعية التي يستقيها من الحياة ليؤسس عالمه الروائي على قاعدة مرجعية وإن كانت في عمومها لا تحيل على وقائع حقيقية، وإن كنا نلمس دوماً خيطاً رفيعاً بينهما وبين القصة المتخيلة"[2]

فلا يمكن لنا بحال من الأحوال أن نلغي الصلة بينهما فكل منهما يدل على الآخر ويشير إليه.

إن محاوله الشاعر اختراقه الواقع والخروج به من دهاليز التاريخ وسياسة التعتيم على الحقائق التي تكون في طي الكتمان، لهو أمر يشهد له بالجرأة والشجاعة الأدبية في خوض غمار مغامرة المزاوجة بين الواقع والمتخيل بل وإحداث جدلية بينهما وهي جدلية تجعل قارئ مسرحياته في حيرة أهو بصدد قراءة نص واقعي أم قراءة نص متخيل من نسج خيال المؤلف.

---

(1) – المصدر السابق، ص114.

(2) – بودالي، محمد، النموذج العاملي في رواية "تلك المحبة"، ص38.

ثانياً: الزمن الحكائي والمبنى

إن ارتباط الزمن بالديمومة والصيرورة واتصاله بالحياة بكل مظاهرها ؛ لأنه الفضاء الذي تقع فيه الأحداث، ومهما يصل الإنسان من تطور لا بد أن يحدث هناك صراعاً بين زمنين تاريخي واقعي وزمن يسمى الخلود" حتى يبلغ الإنسان مرحلة يعتبر الموت فيها جزءاً ضرورياً من الحياة "[1] وإن ارتباط الزمن بكل مراحل الحياة يجعله ذا أهمية خاصة فهو يتعلق بالماضي والمستقبل والحاضر فوجودنا على كوكب الأرض يرتبط بالزمن ومبني عليه، فالإنسان يشعر بوجود الزمن لكنه ليس شيئاً محسوساً بل هو يدرك بالعقل "ولا نستطيع إدراكه بحواسنا رغم أنه يترك أثره فينا[2]

في الأدب الحديث أصبح هناك نقلة نوعية في مفهوم الزمن "أصبح ارتباط الزمن بالمكان أو بالمسافة في أدب القرن العشرين وتحول أحدهما إلى الآخر أمراً ضرورياً"[3] الاهتمام بالزمن كان هاجس الإنسان المستمر "لم يقتصر الاهتمام بالزمن على العصر الحديث، وإنما تجلى هاجس الزمن في الآداب القديمة والأساطير ولكن الاهتمام به في القرن العشرين كان أكثر بروزا"[4] "الزمن مظهر وهمي يزمنن الأحياء والأشياء فتتأثر بمعينه الوهمي، غير المرئي غير المحسوس والزمن كالأكسجين يعايشنا في كل لحظة " [5]

فيستحيل فصل التجربة الشعورية عن الزمن لأنه مكون أساسي فيها "يمثل الزمن محور الرواية وعمودها الفقري الذي يشد أجزائها كما هو محور الحياة والرواية فن الحياة"[6]

زمن الحكاية لا يمثل بالضرورة كل مراحل الزمن بل يمثل لحظة تبلور التجربة الشعورية الخيالية التي عايشها المبدع فالزمن الأدبي هو زمن التجربة التي مر بها الأديب

---

(1) – عباس، إحسان، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار المعرفة، 1978، ص69.

(2) – قريريفة، نعيمة ورتيبة شوبان، البنية الزمنية في رواية الأمير مسالك أبواب الحديد(واسيني الأعرج)، رسالة ماجستير، جامعة الجيلاني بونعامة–خميس مليانة، 2016، ص5.

(3) – عباس، إحسان، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص78.

(4)– عوض الله، مها حسن، الزمن في الرواية العربية، ص27.

(5) – قريرييفة، نعيمة ورتيبة شوبان، البنية الزمنية في رواية الأمير مسالك أبواب الحديد، ص172.

(6) – عوض الله، مها حسن، الزمن في الرواية العربية، ص28.

وأثرت فيه وتجعله يخلق أدبا مؤثرا فهو ليس زمناً واقعياً بل زمن له خصوصية بالنسبة للمبدع فهو ذاتي ومتغير من أديب لآخر ويشكل مجموعة التجارب الداخلية والخبرات الذاتية.

وقد عُد الزمن من أهم العناصر التي تساهم في بناء النظام السردي فلا يمكن أن تتصور بدون زمن أو مقطوع عن الزمن "فلا بد من ترك وقت للزمان حتى ينجز عمله وبشكل خاص لا يستطيع الحاضر أن يفعل شيئا بما أن الحاضر ينجز الماضي"[1]

والزمن والسرد متلازمان لا وجود لأحد بمعزل عن الآخر "من المتعذر أن نعثر على سرد خال من الزمن، وإذا جاز لنا افتراضاً أن نفكر في زمن خال من السرد، فلا يمكن أن نلغي الزمن من السرد" [2]

ويصبح الزمن معبراً عن الإنسان (إنسانياً) بمقدار استخدامه بطريقة معبرة "ومن هنا تعتبر تقنية الزمن مهمه تعمل على ربط الفعل القصصي بالحياة" [3] فلا يوجد خلاف على أهمية الزمن في الأعمال السردية "إن الزمان حي والحياة زمانية"[4]

إن موقف الأديب من الزمن هو الذي يعطيه خصوصية وميزات فارقه عن غيره فالروائي المبدع يجعل من العمل الإبداعي خلقاً جديداً لاستيعاب تجاربه المعاصرة ومن نمط معين من الزمن لأن الزمن يعد جوهر العمل الإبداعي وأساس تشكيله، فكل عمل روائي يجب أن يكون متفرداً ذا ميزة خاصة تميزه عن غيره في تكوينه وتشكيله، فالراوي لا يستطيع أن يفلت من عنان الزمن فهو وسيلة بالغة الأهمية في فهم وتفسير أدبه "يقول بيتر شون في دراسة له عن بودلير إن تجربة بودلير فيما يتعلق بالزمن، ذات أهمية أصيلة لفهم شعره (في أزهار الشر) حتى ليمكن أن يقال أنها مفتاح لفهم ذلك الشعر"[5]

فهم الأديب للزمن يعتبر المفتاح الأساسي لفهم أدبه فهو يكشف لنا البنية الفنية التي لعب الزمن فيها دوراً بالغ الأهمية فهو من الوحدات الأساسية في بناء نسيج الرواية والقصة والمسرحية فيضفي على الأعمال السردية أنواعاً من التأويل والفهم "لأنه يشكل إطار كل حياة،

---

(1) – سعيدي، عبد الفتاح، الزمن بين برغستون وإينشتاين، رسالة ماجستير، جامعة الأخوة منتوري–قسنطينة، 2007، ص15.

(2) – بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي (الفضاء –الزمن–الشخصية)، الموكز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء، المغرب، 2009، ص11

(3) – نعيمة، قريريقة ورتيبة شوبان، البنية الزمنية في رواية مسالك أبواب الحديد، ص6.

(4) – سعيدي، عبد الفتاح، الزمن بين برغسون وإينشتاين، ص15.

(5) –عباس، إحسان، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص67.

وحيز كل وجود، وكل حركة، بل يعتبر الإطار الحافظ لكل الموجودات وحركتها، وسيرها ونشاطها"[1]

هذا الفهم والتأويل يكون من قبل المتلقي الذي له دور كبير في ذلك "فالقارئ يشارك النص من خلال القوانين السابقة لهذا النص"[2]، فالنص الأدبي يعدّ وحدة لها زمنها الخاص ولها زمناً خارجياً عنها يرتبط بالقراءة والفهم وبناء على ذلك يعد الزمن جوهر المسرحية إذ يكشف عن البنية العميقة للنص المسرحي وتقنيات بنائه، وبالتالي هناك علاقة وثيقة الصلة بين النص الروائي والزمن فلا يمكن الافلات من سيطرة الزمن، والزمن في السرد إما داخلي يرتبط بتناسق الأحداث وعلاقتها بالشخصيات، يقدم ويؤخر ويسترجع الزمن ويحذف فهو من نسج خياله المبدع، وهناك زمن خارجي يكون للمتلقي دور كبير في عملية الفهم والتأويل والتفاعل مع النص السردي الذي أمامه فلحظة الكتابة الأدبية مرتبطة أشد الارتباط بالمعرفة اللغوية والأزمنة المختلفة التي تكون التجربة الأدبية التي تفهم من خلال القراءة "ذلك أن عملية فهم النص والتفاهم والحوار يتمثلان في أن كل فهم وكل إنصات يتوجهان إلى شيء محدد أمامنا، فالمؤول يفهم الأشياء التي يقولها النص بنفس التي يتفاهم بها شخص ما مع محاوره والذي يفرض لغة مشتركة تم من خلالها تبادل آراء وجهات النظر"[3]،وقد استفاد النقاد العرب من دراسات "جيرار جينيت "حول الزمن فكان له الجهد الأعظم في دراسة الزمن حيث قام بمقارنة زمن الخطاب من خلال المحاور الثلاثة: الترتيب الزمني، المدة، التواتر.

إن ترتيب الأحداث ضروري بالفعل فالأدب هو نظام متسلسل من الأحداث التي تخضع لصيرورة الزمن، فيتم ترتيب الأحداث وفق نمط معين من الزمن سواء أكان ذلك عن طريق استرجاع الزمن أو استباقه أو إيقافه فيعد الزمن بوجوهه المختلفة من استباق أو استرجاع أو حذف أو تبطئته عاملاً أساسياً في العمل المسرحي، لذلك يمكن اعتبار القص أكثر الفنون التصاقاً بالزمن، فلو انتفى الزمان انتفى الحكي في المسرحية كونها قبل كل شيء فناً زمنياً ومن ناحية أخرى يرتبط الزمن بالشخصية باعتبارها محركة الأحداث "ولأن وصف الشخصية يؤثر في أسلوب السرد وزمنه"[4]، إن ملامح الشخصية وطريقة بنائها تؤثر في الزمن وفي السرد فيزيد الزمن طولاً أو ينقص تبعاً للمواقف والعوائق والحالة الشعورية التي تمر بها الشخصية، فعند

---

(1) – سعدي، إبراهيم، البنية الزمنية في رواية بوح الرجل القادم، ص8.

(2) – سعدي ، إبراهيم ، البنية الزمنية في رواية بوح الرجل القادم، ص15.

(3) – المرجع السابق، ص15.

(4) – المرجع السابق، ص31.

قراءة رواية أو مسرحية نحن نستنطق الشخصية ونتعرف على الأحداث من خلالها بل على الزمن أيضاً "لأن الحكاية تتطلب شخوصاً متكلمة تحمل معها موقفها الأيديولوجيّ الخاص بها" (1)

يتمُّ ذلك كله بواسطة المؤلف الذي شكَّل الأحداث والشخصيات ضمن زمن مضبوط مسبقاً في مخيلته فتأخذ الأحداث قسماً من الزمن حسب أهميتها والشخوص كذلك، فنجد المتلقي يحدث جسراً من التواصل مع النص السردي إما نحو الزمن الماضي أو نحو الحاضر بما يتضمنه الزمنان من صراعات متشابكة وأصوات متداخلة من الشخصيات، وإذا انتقلنا للزمن الحكائي والمبني في المسرح الشعري عند هارون رشيد نجد أن مسرحياته مفعمة بالزمن وتتنوع في الأزمنة بين الحاضر والماضي وتتداخل معاً كما اعتمد المؤلف أنماطاً متنوعة من السرد وترتيباً زمنياً متواتراً تجمع في مسرحياته الشعرية فنقف على الذكريات الأليمة التي مر بها شعبة ومواقف متعددة من الذات الإنسانية وخطاب الوجدان فيطرح شاعرنا مشاعره بين يدي القارئ ليتحمل معه عبء الذكريات والتخييل ضمن زمان يصور الواقع بصراعاته السياسية والاجتماعية والثقافية فيعكس حقبة معينة من حياة الفلسطيني المقهور.

إن المسرحية تجسد وقائع تاريخية واجتماعية حدثت بالفعل في الزمن الماضي و"الكتابة حركة تخلق مؤشرات الزمن ومعطيات القياس" (2)،ويعد الزمن بمثابة خيط وهمي مسيطر على كل التصورات والأنشطة والأفكار، وبصدد المفارقة الزمنية اعتمد المؤلف على نظام استرجاع الزمان فعاد بالأحداث إلى الوراء كما نظر إلى الزمن في نظام استباق ففي هذه الحالة يتقدم الزمن ليستشرف المستقبل بناء على أحداث الماضي وهنا يدمج الشاعر بين زمنين زمن ماضي وزمن حاضر ليسرد فيه الأحداث وتقوم بتمثيله الشخصيات فنحن بصدد زمن تاريخي واقعي متخيل بكل معنى الكلمة

حين كتب هارون هاشم رشيد مسرحية "السؤال" كتبها باقتراح من صديقه عبد الرحمن الشرقاوي حين أُنتزع من مدينة غزة (3)

---

(1) – المرجع السابق، ص31.

(2) – سعدي ، إبراهيم ، البنية الزمنية في رواية بوح الرجل القادم ، ص26.

(3) – ذكر ذلك في الأعمال المسرحية ص30.

عكست المسرحية أحداث الثورة والتحرير وجوهرها أحداث واقعية تدمج بين الزمن الواقعي والزمن المتخيل الذي يكون من نسج خيال المبدع "إن زمن الحكاية هو تلك اللحظة التي تستوي فيها الفكرة قبل أن تخرج إلى الوجود الإبداعي"[1]

فأحداث النكسة التي مر بها المؤلف أثرت فيه وكان لها انعكاس كبير على زمن المسرحيات نتيجة ذلك نجد هناك مفارقة زمنية في الخطاب السردي انطلاقا من النقطة التي وصل عندها السرد.

وبتناول المبنى الحكائي (الزمن أثناء السرد)لأن ؛ " المسرحية بناء، يعد الزمن محورها، يضبط إنشاءها وتشكيلها ويعمل على هندسة منظوماتها"[2]

وبناءً على التكوين الزمني تأخذ الرواية طابعها المميز لا بد أن نقول إن هناك فرقاً بين التتابع الزمني داخل الملفوظ السردي وبين ترتيب الزمان داخل المبنى الحكائي لمسرحية (عصافير الشوك) فعند تتابع الزمني تسرد لنا الأحداث في زمن واحد وفي عدة أمكنة فإن الشاعر لا يستطيع أن يخبرنا بأحداث جملة واحدة وإنما يعمد إلى الترتيب المتسلسل حسب ما يقتضيه الجمال الفني وعنصر الخيال فممكن أن يقدم الزمن أو يقطع السرد أو يسترجع أو يستشرف المستقبل.

"الرواية تصوغ نفسها داخل الزمن على اعتبار أنه منطقية لها، في الوقت ذاته التي يصوغ فيه الزمن نفسه داخل الرواية جاعلا منها محورا تؤل إليه كل البنى الروائية"[3]

فقد استخدم الشاعر الزمن بطريقة جعل منها حركة رئيسية فهو يشكلها ويجسدها حسب ما يريد فيخضع الزمن لشبكة من العلاقات حسب رؤيته الفنية والموضوعية

قبل الخوض في المفارقة الزمنية في مسرحية عصافير الشوك سوف نعرض لأنواع الزمن وكيفية تشكيل المفارقة الزمنية.

أنواع الزمن:

1- **الزمن الطبيعي الموضوعي:** هو زمن يسير في اتجاه واحد غير متناهٍ "يمضي دائما نحو الأمام بحركته" [1]، وهو "لا يلتقي أبداً، ولا يعود إلى الوراء أبداً"[2]

---

(1) – مرتاض، عبد الملك، في نظرية الرواية، ص180.

(2) – عوض الله، مها حسن، الزمن في الرواية العربية، ص47.

(3) – خمار، عبدالله، البنية الزمنية في رواية كنز الأحلام، رسالة ماجستير، جامعة العربي بن مهيدي –أم البواقي–، الجزائر، 2017، ص22.

ويتمثّل في تعاقب الليل والنهار وتعاقب الفصول الأربعة وهذه الحياة حتى نصل إلى النهاية "الزمن الطبيعي هو الإطار الخارجي للنص؛ لأنه يمضي دائما إلى الأمام بحركته ولا يمكنه إلى العودة للوراء لذا فهو أحادي الاتجاه وليس له اتجاه معاكس"[3]

2- **الزمن النفسي:** يمكن أن نسميه الزمن الذاتي، "والذاتي يناقض الموضوعي؛ ولما كانت سيرته أنه يرى من هذا الزمن على غير ما هو عليه في حقيقته، فقد اقتضى أن تكون الذاتية وصفاً له حتى يتضاد مع الزمن الموضوعي" [4]

فهو زمن متصل بوعي الإنسان ووجدانه وتجاربه الذاتية لذلك لا تشترك فيه نفسان "ولا يخضع لقياسات وضوابط مثلما هو الزمن الطبيعي، لذا فإن الزمن الإنساني يتجلى من خلال الزمن الطبيعي كإطار خارجي والزمن النفسي كمحرك داخلي"[5]

إذا انتقلنا إلى أضرب الزمن بالنسبة لعلاقتها بالحدث السردي:

1- زمن الحكاية: فالحكاية " زمنية تتمحض للعالم الروائي المنشأ"[6]

فهو يمثل المحور الأساسي للعمل السردي و " يلعب دوراً مهماً في سير الرواية بحيث يدخل الزمن كعنصر فاعل في البيئة الروائية التي يتخللها ثم يعلن بعد ذلك سطوته على باقي العناصر الأخرى (المكان، الشخصيات، الأحداث) " [7]

ويستحيل أن نرى سرداً خالياً من الزمن "الزمن الروائي هو زمن داخلي تخييلي من صنع الخيال الفني يستخدم الكاتب لبلورته وتشكيل بنيته آليات فنية تخدم السرد وتحقق شروطة الخطابية والجمالية"[8]

---

(1) – يحياوي، جويدة، البنية الزمانية والمكانية في رواية "زقاق المدق"، رسالة ماجستير، جامعة محمد بو ضياف–المسيلة–، الجزائر، 2015، ص4.

(2) – مرتاض، عبد الملك، في نظرية الرواية، ص177.

(3) – يحياوي، جويدة، البنية الزمانية والمكانية في رواية"زقاق المدق"، ص4.

(4) – مرتاض، عبد الملك، في نظرية الرواية، ص176.

(5) – يحياوي، جويدة، البنية الزمانية والمكانية في رواية زقاق المدق، ص5.

(6) – مرتاض، عبد الملك، في نظرية الرواية، ص179.

(7) – يحياوي، جويدة، البنية الزمانية والمكانية في رواية زقاق المدق، ص5.

(8) – عوض الله، مها يوسف، الزمن في الرواية العربية، ص47.

2- زمن الكتابة: فهو لحظة إفراغ العمل السردي على الورق وهو مرتبط بصيرورة التلفظ القائم داخل النص، "فاللغة تخضع للزمن والتاريخ رؤية لزمن، والأدب والفهم متعلقان بالزمن أيضاً والكتابة مرهونة بزمن"[1]

3-زمن القراءة: وهو "الزمن الذي يصاحب القارئ وهو يقرأ العمل السردي"[2]، ويمكن أن نسميه زمن التلقي فالقارئ بنوع من التمعن وأخذ النظر و يقوم بتفكيك الخطاب السردي بعد أن وصل إلى صورته الجاهزة والنهائية "اللغة هي الأداة الأولية لإحداث التفاهم مع النص"[3]،بحيث يكون القارئ أكثر راحة من المبدع أو السارد الذي كثيراً ما ينصهر في بوتقة معاناة نقية حادة، هذه المرحلة لا تقتصر على قارئ دون آخر إنما يقرأ ملايين القراء لمؤلف واحد في أزمنة مختلفة وبلغات مختلفة إذا ترجم العمل بلغات أخرى فيتحول القارئ إلى مبدع ثانٍ في نفس الوقت من خلال الفهم " إن زمن قراءة النص يظل مفتوحاً على الأزمنة والأمكنة من خلال عملية (الترهين الزمني)الدال على الحال"[4]

إذا انتقلنا إلى أهمية الزمن يمكن القول" إنَّ الروائي المبدع يخلق في كل عمل إبداعي رؤية جيدة وجديدة في نمطها الزمني بما تجسده من رؤى وقيم"[5]

الزمن يمثل جوهر العمل الأدبي وطريقة البناء للزمن تكشف عن بنية النص العميقة والتقنيات المستخدمة في بناءه "بالتالي يرتبط بشكل النص الروائي ارتباطا وثيقا بمعالجة عنصر الزمن"[6] ؛ولأن أحداث الرواية أو المسرحية لا يمكن أن تفلت من عنان الزمن فالأحداث وقعت في زمان تاريخي معين وهذا التاريخ ضرب من الزمن فهناك تداخل بينهما (الزمن والتاريخ)"فالحدث الحاضر هو غالبا نتيجة حتمية لأحداث سابقة على التي وصلت به إلى نقطة التأزم الدرامي"[7]

---

(1) – سعدي، إبراهيم، البنية الزمانية في رواية بوح الرجل القادم، ص145.

(2)– مرتاض، عبد الملك، في نظرية الرواية، 0180.

(3) – سعدي، إبراهيم، البنية الزمانية في رواية بوح الرجل القادم، ص16.

(4) – عدوان، سعد عودة حسن، الشخصية في أعمال رفيق عوض الروائية، رسالة ماجستير، الجامعة الإسلامية، غزة، 2014، ص12.

(5) – عوض الله، مها يوسف، الزمن في الرواية العربية، ص28.

(6) – المرجع السابق، ص29.

(7) – سرحان، سمير، دراسات في الأدب المسرحي، ص27.

وقد يتداخل الحاضر مع الماضي ويرتبط بالمستقبل والكاتب المسرحي هو الذي ينأى عن طريقة الإخبار المباشر ويستخدم أسلوب الإيحاء غير مباشر "إذن فالسبيل الوحيد أمام الكاتب المسرحي هو الإحياء بما حدث في الماضي ويجعله جزءا لا يتجزأ من اللحظة الحاضرة[1]

وإذا انتقلنا إلى مسرحية "عصافير الشوك" نقف أمام مفارقة زمنية تعني "دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما مقارنة لنظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة"[2]

والحكاية تتكون من نظام زمني مزدوج، زمن وقوع الأحداث وزمن السرد الذي لا يخضع لانتظام الزمن، وللمفارقة الزمنية أسلوبان: الأول يسير في اتجاه خط الزمن أي يسوق الأحداث للأمام، أما الثاني يعود بها إلى الوراء(الاتجاه المعاكس لعجله سير الأحداث فهي تقوم على انحرافات في زمن السرد إلى الوراء(استرجاع) ثم إلى الأمام(الاستباق) "إن المفارقة تكون بمخالفة زمن السرد في رواية أحداث القصة إما عن طريق العودة للماضي واسترجاع أحداث ماضية فيه وإما عن طريق التنبؤ والاستباق لأحداث لاحقة تحدث فيما بعد"[3]

وللمفارقة الزمنية أسلوبان:

1- الاسترجاع (السرد الاستذكاري): يعد من أكثر التقنيات حضوراً في الخطاب السردي "فهو ذاكرة النص"[4]؛لأن السارد يقوم بإيقاف عجلة سير الأحداث ليعود بالحدث إلى الوراء "في حركة ارتدادية لسير الأحداث لاستذكار ماضي بعيد أو قريب"[5]

فالشاعر يقوم بكسر وتيره الزمن الطبيعي للأحداث ويخلق زمناً خاصاً بالحكاية التي هي من صنع خياله، فهو يتحايل على تسلسل الزمن الطبيعي للحكاية ويقوم بقطع الزمن للحاضر للعودة إلى الماضي بجميع معطياته لتوظيفه في الحاضر فيبعث الشاعر الماضي حياً من خلال لعبة السرد لكن لا يبعثه بطريقة مباشرة "وإنما يتقاطع تسلسل الأحداث المعروضة من الناحيتين

---

(1) – المرجع السابق، ص25.

(2) – حمادة، إبراهيم، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ص9.

(3) – يحياوي، جويدة، البنية الزمانية في رواية زقاق المدق، ص12.

(4) – عوض الله، مها يوسف، الزمن في الرواية العربية، ص186.

(5) – يحياوي، جويدة، البنية الزمانية والمكانية في رواية زقاق المدق، ص9.

الزمنية والمكانية لينقل إلى المتفرج أحداثا أو مواقفا وقعت في زمن سابق" [1]، وهذا ما يجعله قوة مؤثرة في الزمن الحاضر.

إن الإمكانات التي يتيحها التلاعب بالنظام الزمني لا حدود لها؛ " ذلك أن الراوي قد يبتدئ السرد في بعض الأحيان بشكل يطابق زمن القصة ولكنه يقطع بعد ذلك السرد ليعود على وقائع تأتي في ترتيب زمن السرد عن مكانها الطبيعي في زمن القصة"[2]

فالدوافع الماضية تعد جزءاً لا يتجزأ من الحاضر فنحن نحس من الوهلة الأولى لقراءة المسرحية أننا أمام حدث حاضر يتشكل بكل معطياته ونعيش حتماً فيه، فيتميز الحدث الدرامي بالحضورية، وذلك عندما تصبح الدوافع الماضية جزءاً لا يتجزأ من الحاضر "أي الإحساس بأن الماضي والحاضر والمستقبل يتركز فيما يحدث الآن أمامنا على خشبة المسرح كنتيجة لدوافع حتمية[3]

أنواع الاسترجاع:

1- الاسترجاع خارجي: استرجاع يأتي به لوظيفة تفسيرية للحدث ولا يتقاطع مع زمن السرد الأولي "فخطه الزمني مستقل ومن هنا فإن وظيفته تفسيرية لا بنائية"[4]

وتضل سعة الاسترجاع الخارجي خارج إطار الحكي الأول فلا تربطه علاقة بالسرد الأول من حيث تسلسل الوقائع بل ينطلق من مدى زمن ماضي "ومن هنا يتبين أن الاسترجاعات الخارجية يمكن أن تصنف في خانة الذكريات"[5]

ويعد هذا الاسترجاع من أكثر التقنيات الزمن شيوعاً في الراوية العربية الحديثة "لأن لجوء الروائي إلى تضييق الزمن السردي وحصره، دفعه إلى تجاوز هذا الحصر الزمني، بالانفتاح على اتجاهات زمنية حكائيه ماضية تلعب دوراً أساسياً في استكمال صورة الشخصية والحدث وفهم مسارهما"[6]

---

(1) – حمادة، إبراهيم، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ص48.

(2) – الحمداني، حميد، بنية النص السردي ، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، بيروت، 1991، ص74.

(3) – سرحان، سمير، دراسات في الأدب المسرحي، ص30.

(4) – يحياوي، جويدة، البنية الزمانية والمكانية في رواية زقاق المدق، ص12.

(5) – قريريفة، نعيمة ورتيبة شوبان، البنية الزمانية في رواية الأمير مسالك أبواب الحديد، ص13.

(6) – عوض الله، مها يوسف، الزمن في الرواية العربية، ص189.

وقد يمتد الاسترجاع الخارجي لمستواه (استرجاع بعيد المدى) وقد يكون قصير المدى (ساعات، أيام) "فتحديد مدى المعارضة يعتمد على المسافة الزمنية التي يرتد فيها الراوي إلى الوراء، حيث تقاس بالسنوات والأيام والشهور "[1]

2-**الاسترجاع الداخلي:** " يختص هذا النوع باستعادة أحداث ماضية، ولكنها لاحقة لزمن بدء الحاضر السردي وتقع في محيطه"[2]

فهو يستدعي حدثا لعب دورا في المسار السردي ويتم بإضافة عناصر جديدة في الحكاية غير متأصلة فيها "كأن يضيف السارد شخصية جديدة يقوم بإضاءة حياتها السابقة وذلك بالإتيان بمعلومات متعلقة بها"[3]

2-الاستباق:هو مفارقة زمنية تستشرف المستقبل وتتعلق بالزمن الآتي الذي لم يصل بعد وتضئ جوانبا مهمة من خلال رؤى الشخصيات وأحلامها فهو "مفارقة زمنية سردية تتجه إلى الأمام بعكس الاسترجاع، والاستباق تصوير لحدث سردي سيأتي مفصلا فيما بعد"[4]

فالشاعر يستبق الأحداث ويتنبأ بأحداث مستقبلية (بمعنى أنه بالاستباق تتنبأ بما سوف يحدث لاحقاً) فهو يرمي بإشارات يستطيع القارئ من خلالها أن يستشرف ما الآتي لكن الرؤية لن تكتمل إلا بانتهاء القراءة "إذ يستطيع القارئ تحديد الاستباقات النصية والحكم بتحققها أو عدمها فالاستباق هو "إمكانية استباق الاحداث في السرد بحيث يتعرف القارئ إلى وقائع قبل أوان حدوثها الطبيعي في زمن القصة "[5]

وهو بهذا يتنافى مع مفهوم التشويق لأن الاستباق يكشف عن أحداث ستقع في المستقبل أما التشويق يقوم الشاعر بإخفاء جزءاً من تفاصيل الحكاية لغرض التشويق واستمرار القارئ ليعرف ماذا سيحصل بعد ذلك أما في الاستباق هناك علامات واشارات تتوفر للقارئ ليعرف ويهتدي إلى النهاية.

تعطيل السرد:

---

(1) – المرجع السابق، ص189.

(2) – عوض الله، مها يوسف، الزمن في الرواية العربية، ص194.

(3) – قريريفة، نعيمة ورتيبة شوبان، البنية الزمانية في رواية الأمير مسالك أبواب الحديد، ص12.

(4) – عوض الله، مها يوسف، الزمن في الرواية العربية، ص207.

(5) – لحمداني، حميد، بنية النص السردي، ص74.

1. **المشهد:** "يقصد بالمشهد المقطع الحواري الذي يأتي في كثير من الروايات في تضاعيف السرد"[1]،فهو أقر إلى تتطابق مع الحوار وبذلك يصعب علينا أن نسمه بالبطيء أو السرعة فيسير الزمن أفقيا وعموديا بنفس حركة السرد "المشهد إذن يقوم بتبطئه وتعطيل السرد من خلال الحوار الداخلي والخارجي والذي هو التجلي الخالص للمشهد"[2]
2. **الاستراحة(الوقفة):** مظهر من مظاهر تعطيل السرد "تكون في مسار السرد الروائي توقفات معينة يحدثها الراوي بسبب لجوئه إلى الوصف"[3]،وذلك باستقراء تفاصيل الأحداث التي تتعلق ببعض المشاهد وهذا التوقف يكشف عن نظره تأملية للقارئ في الأحداث "وهي تقوم بتعليق سير الأحداث وإيقافها ويتم ذلك من خلال الوقفات الوصفية أو التحليل"[4]فهي تقنية زمنية "تعمل على إبطاء العمل السردي، مما يؤدي إلى إيقاف الزمن في الرواية"[5]

تجلت المفارقة الزمنية في مسرحية عصافير الشوك كالتالي:

1- الاسترجاعات الداخلية: نجد أن الشاعر أقحم العديد من الشخصيات من أجل إضاءة ماضيها وهذا ما نجده في استعادة شخصية مجيد وذلك عن طريق الحوار الذي دار بين الأم وسناء في هذا المشهد الحواري:

الأم: آه ما أثقلَ حملي

مُنذ أن غاب عن البيتِ مجيد

كان ابني الأخ والوالد،

كان الآمِرُ الناهي العميد

منذ أن غاب عن البيتِ

وأحزاني تزيد

وأنا يأكُلني قلبي هنا،

---

(1) – المرجع السابق، ص78.

(2) – يحياوي، جويدة، البنية الزمانية والمكانية في رواية زقاق المدق، ص16.

(3) – لحمداني، حميد، بنية النص السردي، ص76.

(4) – يحياوي، جويدة، البنية الزمانية والمكانية في رواية زقاق المدق، ص17.

(5) – قريريفة، نعيمة، ورتيبة شوبان، البنية الزمنية في رواية مسالك أبواب الحديد، ص41.

أغرق في التخمين والخوف

فما أقساكَ يا هذا الزمان[1]

في هذا المقطع نجد أن الشاعر اعتمد المونولوج في استرجاع شخصية مجيد حيث تتحدث الأم مع نفسها ثم تتبادل الحوار مع سناء وتبث همومها إليها، قد أقحم شخصية مجيد عن طريق الاسترجاع الداخلي بالعودة لماضي تلك الشخصية، فمجيد كان بمثابة الابن والأخ والوالد، فأحزان الأم ما زالت تزيد منذ ذهابه إلى الخارج لاستكمال دراسته، في مقطع آخر من المسرحية نجد استرجاع ماضي شخصية فارس في حوار دار بين سناء ومجيد فلم يعتمد الشاعر على المونولوج وحدة تقنية، بل اعتمد أيضاً على الحوار الخارجي كتقنية استرجاعية في النص المسرحي فتستحضر سناء ماضي شخصية فارس في حوارها مع مجيد.

مجيد: أخبريني كيف فارس

إنني والله في شوقٍ إليه

سناء: مثلما خَلفته

مجيد: أهو ما زال

كما كان محباً لِلسياسة

الأم: إنه عانى كثيراً

من عذابات السياسة[2]

فقد أضاء المؤلف ماضي شخصية فارس المحب للسياسة حيث يتم اعتقاله من حين لآخر، وفي مقطع آخر نجد استرجاع آخر لشخصية مجيد في حوار دار بين سناء وفارس فم يقتصر الحوار على استرجاع الماضي وإنما يمتد الحوار إلى الزمن الحاضر فهناك مفارقة بين زمنين الزمن الماضي الغني بمعاني الطفولة والبراءة والأمان والزمن الحاضر المليء بالعنف وضياع الحق والأرض والوطن:

سناء: تذكر لا شك مجيد ابن معسكرنا

فارس: ابن العم خليل

---

(1) – رشيد، هارون هاشم الأعمال المسرحية الناجزة، ص555.

(2) – رشيد، هارون هاشم، الأعمال المسرحية الناجزة، ص562.

سناء: أجل.. رفيق طفولتنا

فارس: أذكرهُ جداً ماذا عنه اليوم

سناء: عاد إلينا، أكملَ سنوات العلم

فارس: منذ متى،

سناء: من أيام

فارس: وأين هو الآن

سناء: تَدري كم هو مشتاقٌ للوطن وللأهل

فارس: من زمن لم يحضر

سناء: ما أكثر ما منعوه

فارس: وأخيراً عاد[1]

2- **الاسترجاعات الخارجية**: نجد المرأة استرجعت ماضي شخصية ابنها الذي قُتِل ومُنِعت من رؤيته في مستشفى الشفاء، فهذه استرجاعات خارج حكائيه تقوم على استدعاء ماضي شخصية قريب:

المرأة: قتلوه

قَتلوا ولدي

كان كزهرة حنونٍ

بللها القطر

كريحانة زهر

كان غزالاً يركض في الساحات

كنت أتابعه في كل الساعات

أرقبه يكبر شبراً..شبراً[2]

---

(1) – رشيد ، هارون هاشم ، الأعمال المسرحية الناجزة ص565.

(2) – المصدر السابق، ص573.

وهناك استرجاع آخر يدل على قسوة المحتل حيث اقتلع أشجار العنب والزيتون والتين، نجد أن الشاعر قد قام بتغيير وتيره الأحداث دون أن يشعرنا بذلك عندما يعرفنا بأفعال العدو الساخطة على الشجر والحجر فجاء الفعل الماضي دالاً على ماضي تلك الشخصية فهي مليئة بالحب وبالطفولة كالزهر والغزال ومن خلال الأفعال الماضية (اقتلعوا حرقوا –نصبوا– نهبوا– كتموا) نلمح مدى قسوة المحتل ولها دويٌ رنانٌ ليشارك المتلقي المأساة التي حلت بشعبه فأصبح الدمار والقتل ثيمة موضوعية على مستوى المسرحيات ككل:

فارس: تدرونَ بأنهم اقتلعوا أشجار العنب

وأشجارَ التّين

وأنهم حرقوا الزيتون

لا شك بأنكم تدرون

الجميع: ندري والله

فارس: تدرون بأنهم نصبوا الأسلاك

وأنهم نهبوا الأرضَ

الجميع: ندري والله

فارس: تدرون بأنهم انتهكوا الحرمات

وأنهم كتموا، الأصوات[1]

لم تقف أفعال العدو عند ذلك بل تجاوزتها إلى القتل والدمار:

الجميع: يا للحقد المجنون

فارس: في كل صباح يغتالون

في كل مساء يغتالون

الجميع: ونظل هنا نترقب

هذا الموت المجنون[2]

---

(1) – رشيد ، هارون هاشم ، الأعمال المسرحية الناجزة، ص580.

(2) – المصدر السابق، ص580.

الاستباقات الداخلية:

نجد استباقات جاءت بصوت الجندي الاسرائيلي والمستوطن وهو يتحدث عن اصطياد العرب بالرصاص وقتلهم فهذا الاستباق جاء معلقا إذ يتحدث بالتسويف.

جندي إسرائيلي: تصطادون.. لا شيء هُنا يُصطاد

مستوطن2: تُرى بعد قليل- ماذا نَصطاد؟

جندي اسرائيلي: ممن؟

مستوطن: من عربٍ.. ممن سيعودون

نترقبهم إذ يأتون

جندي إسرائيلي: لحظات ويعودون

ما الذي نفعله نحنُ

وماذا تطلبون

عندما يسترجلون[1]

إن رؤية المستوطن والجندي الاسرائيلي للمستقبل جسدتها حروف وأفعال قد تكون قابلة لأن تتحقق بالفعل وهذا يعكس حقيقة العدو فهو لا يستطيع أن يستبق الزمن ويمهد للآتي لأن صيحات الثوار قادمة فلا يملك سوى الرصاص والهراوات "لذلك سيظل الاستباق معلقاً ومرتهناً بمعطيات الواقع الحاضر"[2]

في مقطع آخر يمهد هارون هاشم رشيد بإشارة استباقية للحدث النهائي المتمثل في هزيمة وسحق ذلك الإسرائيلي فتصب المرأة لعناتها عليه:

المرأة: يا كلب

لو كان لمثلكَ أمٌ يوماً

ما كنتَ تفوهت بهذي الكلمات المأفونة

يا ابن الزانية، و يا لعنةَ هذا العصر

---

(1) – رشيد ، هارون هاشم ، الأعمال المسرحية الناجزة، ص567.

(2) –عوض الله، مها يوسف، الزمن في الرواية العربية، ص211.

ستنال عقابكَ، يوم يحين الثأر

الإسرائيلي: فلتذهب عنّي هذي الشمطاء[1]

فحين تتوسل الأم لرؤية ابنها يقفز الحوار فجأة وبتوجه الأم لذلك الإسرائيلي وتستبق الأحداث معلنة النهاية التي سوف يؤول إليها لاحقاً.

وإذا انتقلنا إلى استباق زمني آخر في المسرحية سيبرز لنا الحلم وسيلة استخدمها المؤلف للتمهيد للآتي ولعل حال الغربة التي يعيشها مجيد دفعت الأم إلى استشراف الأحداث وتوقع المستقبل عبر سلسلة من الكوابيس التي كانت تزورها وكشف لنا الحوار بين سناء والأم عنها.

الأم: إنَّني استيقظتُ من نومي

وقلبي موشكٌ أن يتوقف

صورةُ ابني، وهو في

الأغلال يرسف،

هو في جُبٍ عميق

لا صديق لا رفيق

إنه يسألني قطرة ماء

مد كفّيه إلي

إنه نادى علي

سناء: إنها أضغاث أحلام دعيها

واتركينا، نتحدث[2]

لقد كان هناك استباق تمهيدي للأحداث والذي حفزه خيال الأم من خلال الحلم والكوابيس لتوقع مصير ابنها مجيد، و في موضع آخر من اللوحة الحادية عشر يجري حوار بين المذيع

---

(1) – رشيد، هارون هاشم، الأعمال المسرحية الناجزة، ص572.

(2) – رشيد ، هارون هاشم ، الأعمال المسرحية الناجزة، ص557.

الأجنبي والأب الإسرائيلي حيث يستشرف مستقبل الفلسطيني وما سيؤول إليه من ضياع وتشرد بعدما سيطر العدو على الأرض وانتزعها بالقوة.

الأب الإسرائيلي: كلامٌ فارغ هذا، ولا ينفع
فإما أن يعيشوا مثلما نَرضى
وإما يخرجون.. ويتركون
الأرض.. والبستان والمصنع
المذيع الأجنبي: بأي مشيئةٍ هذا
وأيةِ شرعة تشرع
فهذا يلهبُ الرفضَ الذي تلقون
يشعل جُدوةَ العنف (1)

وكأن الإسرائيلي يستشرف أحداث النكبة حيث استخدم الأب الاسرائيلي الفعل المضارع دلالة على المستقبل وما سيحدث:

الأب الاسرائيلي: نواجههم بتصعيد
مِنَ التكسيرِ والتعذيب والنَّسفِ
الصحفي الأجنبي: ستلقون الذي لا تعرفون
بهذا حدّث التاريخُ في الماضي وفي الحاضر(2)

2- **الاستباقات الخارجية:** نجدها من خلال حوار الأب الإسرائيلي مع الصحفي ومحاولة طمس الحقيقة فظهر مدى الزيف الذي يعيشه الأب الاسرائيلي فزيف الحقيقة بالتعمية والتغطية وظهر ذلك من خلال الحوار:

الأب الاسرائيلي: كلامٌ فارغ هذا.. فإنَّا هاهنا
بالسَّيف نحكم إنه القانون
المذيع الأجنبي: عجيبٌ أمركم بالأمس قلتم إنكم
أنتم ضَحايا الظلم والعدوان
وأكثرتم من القصص التي شاعت عن الألمان
عن التعذيبِ والأفران(3)

---

(1) – المصدر السابق، ص 643.
(2) – رشيد ، هارون هاشم ، الأعمال المسرحية الناجزة، ص643.
(3) – المصدر السابق، ص641.

وتمثل تعطيل السرد في المسرحية عبر تقنيتين هما: "المشهد والوقف":

1- **المشهد:** نجد في المسرحية تقنية المشهد بارزة بشكل كبير ومتعددة،خاصة الحوار الخارجي الذي شغل حيزاً كبيراً من المساحة النصية على مستوى المسرحية وكانت في المعظم حوارات طويلة نوعاً ما بين الشخصيات مثل الحوار الذي دار بين سناء وفارس حينما قُتل في شارع عمر المختار أحد الضباط الإسرائيليين ونظراً لطول الحوار سوف نكتفي بمقطع منه:

سناء: ما أخبارك يا فارس؟

فارس: قتلوا في شارع عمر المختار

أحد الضّباط الاسرائيليين

سناء: كيف؟

فارس: طعناً بالسكين

سناء: متى؟

فارس: اليوم وفي عزِّ الظهر

طعنوه مواجهةً

ألقوه إلى الأرض

كان شديد السطوةِ

أرعب غزة.. كان مصاباً بجنون وسُعار

يطلق أنّى حلت قدماه النار

كان يطاردُ حتى الأطفال

وحتى النسوة[1]

2- الوقفة: تصف لنا المرأة مشهد دخول الجند منزلها وقتل ابنها في ظلمة الليل وكيف أن ابنها كان يرزح تحت الضرب حتى قُتِل:

---

(1) – رشيد، هارون هاشم، الأعمال المسرحية الناجزة، ص564.

المرأة: وأنا أصرخُ

دخلَ الجندُ علينا

في عمق الليل الأليل

دقوهُ كما حجر في الأرض يُدق

كسروا رأسه

ما رحموا صرخاتي

بل ضَربوني حتى الإغماء

ما زالت صورته تسكنُ في أعماقي

القتلةُ ..الجبناء

قتلوا زوجي الأعزل

واليوم أرى ولدي يُقتل[1]

تجلى في المسرحية نوع من الحذف يسمى "الحذف التنقيطي":

الأم: يا ويلي.. يا وَيلي

يا ويلي بعدَك يا محمود

مَن يُطعم هذي الأفواه المفتوحة[2]

وفي موضع آخر:

الأم: يا ويلي..

يا ذلي بعدك..يا محمود

يا ذلي،

يا للغاصبِ هذا المحتل

ماذا بَعدك يا محمود

سأفعل..ماذا أفعل[1]

---

(1) – رشيد، هارون هاشم، الأعمال المسرحية الناجزة ، ص574..

(2) – المصدر السابق، ص606.

وكأن الكلمات عجزت عن التعبير ووصف هذا المشهد ففي ظل غياب رب الأسرة من سيعيل الأطفال الصغار.

نخلص إلى أن الاستباق يخلق حالة من التوقع والتنبؤ بمستقبل الأحداث والإجابة عن التساؤلات التي يطرحها القارئ يأتي من جانب آخر الاسترجاع ليكشف عن حقيقة الحدث ويقوم بتقديم إجابات ومبررات للحدث "لذلك كثير ما تأتي المفارقة الاسترجاعية بعد استباق إعلاني"[2]

وهكذا يمكن القول إن الاستباق يهدف لتشويق القارئ(المتلقي) للأحداث ومن ناحية أخرى نجد أن الاستباقات أقل من نظيرتها الاسترجاعات وهذا ما يكون في أكثر الروايات والمسرحيات المعاصرة، وتجلت مظاهر تعطيل السرد بكثرة على مستوى المسرحيات.

ثالثاً: الحدث والقضايا الإنسانية:

يُعد الجنس المسرحي من أهم الأجناس الأدبية تعبيراً عن مأساة الإنسان المعاصر؛ لأنه يحوي بين جنباته آراءً فكريةً واجتماعيةً وسياسيةً تعكس الواقع المعيش "المسرحية تسرد أحداثاً تسعى لأن تمثل الحقيقة وتعكس مواقف الإنسان وتجسد ما في العالم أو تجسد عن شيء مما فيه على الأقل"[3]

فالمسرح خصوصاً تعبير عن مأساة الإنسان المعاصر وقلقه الوجودي ومن هنا تنبع أهميتة حيث إنه يعدُّ "طريقة من طرق التعبير الإنسانية لكنه يرتبط بزمكانية تختلف في كثير من الأحيان عن المكان المجرد الذي هو خشبة المسرح والزمان الحاضر، ومن خلال توظيفه بصرياً وسمعياً، يقوم الممثلون الذين يلعبون دور شخصيات مغايرة لشخصياتهم الواقعية بفتح نافذة على التجارب والأوضاع المختلفة لبني البشر والتي تربط الممثلين والمشاهدين معا عبر طرح قضايا مختلفة قد تكون اجتماعية أو سياسية أو ثقافية أو قضايا أخرى"[4]

وقد يبادر الأديب بوضع الحلول والمشاكل لعصره ويتأثر بالوقائع التي تحدث في كل بقعة من بقاع وطنه ويترجم ذلك في أجناس أدبية مختلفة ويكون المسرح واحدا منها.

---

(1) – المصدر السابق، ص607.

(2) –عوض الله، مها يوسف، الزمن في الرواية العربية، ص214.

(3) – مرتاض، عبد الملك، في نظرية الرواية، ص12.

(4) – الخطيب، معاذ، الأدب المسرحي في فلسطين ومسرحية قرقاش أنموذجاً، ص4.

في حديثنا عن الحدث والقضايا الإنسانية عند هارون هاشم رشيد نقول إنه حمل هم قضايا أمته على أكتافه وكان شاعرا ومناضلا بالكلمة وبالموقف معا فقد ترك لنا دواوين شعرية ومسرحيات كذلك تعبر عن قضايا أمته وهمومها وسنتناول القضايا الإنسانية التي وردت في مسرحه الشعري.

وقد شكَّل المسرح الشعري عند شاعرنا عصاره ذلك الهم الكبير الذي عايشه في الأرض المحتلة وخارجها كما أنه "من الشعراء الذين التزموا بقضية فلسطين بشعره الذي يعبر عن مأساة الفلسطينيين الذين اقتلعوا من أراضيهم وبيوتهم، كما يصف عذابهم ومشاعر الفقدان والاغتراب العميقة التي عايشوها عبر السنين"[1]

كثيرة هي القضايا الإنسانية التي تناولها الشاعر في المسرحيات الشعرية الخمس وسيطرت على الخطاب السردي، فقد برهنت المسرحيات والمواقف الدرامية على حقائق محددة وواضحة تمس الفلسطيني في الداخل وفي الشتات ومن أبرز القضايا التي ظهرت:

1. **الثورة والتحرير**
2. **العودة**
3. **البؤس والحرمان**
4. **الحرية**

وهذه قضايا عاشها شعبه الفلسطيني بل يمكن القول إن الشاعر هو بنفسه عايشها أو مر بها، فقد عبرت مسرحياته عن حجم المأساة "الملفت في شعر هارون هاشم رشيد أنه شعر تاريخي، وتحرير راية الكفاح والأمل من اللحظة الأولى لتفتح التجربة في ريعانه وحتى اليوم، وهو من الذين ذاقوا وبال الفجيعة، فبدأ يحتك مباشرة بالقضية الفلسطينية"[2]

جسدت هذه القضايا عن طريق الحدث الدرامي والشخصيات التي عرضها السارد فقد عرض السارد لأحداث هامة في تاريخ شعبه "فعلى الكاتب أن يعرفنا بهذه الأحداث السابقة حتى نستطيع أن نتتبع معه تلك العملية المتطورة التي تحتوي على الصراع في الزمن الحاضر وهو إما أن يحيطنا علما بهذا الماضي بطريقة إخبارية مباشرة أو عن طريق الإحياء به وبعثه مرة أخرى في الزمن الحاضر عن طريق التجسيد"[3]،وإذا انتقلنا إلى الموضوعات عند الشاعر " فقد

---

(1) – بياري، سناء، الأبعاد الموضوعية والفنية في شعر هارون هاشم رشيد، ص29.

(2) – بياري ، سناء ، الأبعاد الفنية والموضوعية في شعر هارون هاشم رشيد، ص30.

(3) – سرحان، سمير، دراسات في الأدب المسرحي، ص25.

خص المسرح الفلسطيني بخصائص ميزته عن غيره فهو بتجسيده الواقعي لحالة الضياع والتشرذم التي عاشها الفلسطينيون تحت وقع الصراع الفلسطيني اليهودي في بداية القرن العشرين ومن ثم الصراع الفلسطيني الإسرائيلي في منتصف القرن العشرين"[1]

ويمكن تفصيل القضايا الإنسانية على النحو الآتي:

1- **الثورة والتحرير:** الأدب بصورة عامة هو تعبير عن واقع الأمة وهمومها، فالقضية الفلسطينية أدمت قلوب الشعراء، وفجرت قرائحهم فكل ذلك انعكس بصورة واضحة على أدب الشعراء والكتاب الفلسطينيين ومنهم هارون هاشم رشيد حيث عرض في مسرحية السؤال قضية الثورة والتحرير حيث ظهر ذلك من خلال حوار راجح مع أبيه فاختار شخصيات تتحاور لتكشف عن رغبته في تحقيق حلم التحرير.

أبو راجح: أنا ما ألقيتُ سُلاحي

الجيلُ الذاهب حققَ أشياءً كُبرى

راجح: قل لي ماذا حقق؟

أبو راجح: أطلقَ صوتَ فلسطين عبر الثورات

قدم للموت مئات ومئات

أشعل في جبل النار.. اللهب وثار[2]

إن إصرار الشاعر وأمله بتحقيق الثورة يعدّ إصراراً ملحاً في ضمير الشاعر نراه ثيمة موضوعية في مسرحياته الشعرية.

أبو راجح: لكن قل لي ماذا حقق

أبو راجح: كان الوطنُ العربي لا يسمعُنا

كنا نطلقُ ثورتنا.. نعلن كلمتنا..

---

(1) – الخطيب، معاذ، الأدب المسرحي في فلسطين مسرحية قرقاش أنموذجاً، ص16.

(2) – رشيد، هارون هاشم، الأعمال المسرحية الناجزة، ص38.

ونظل وراء حدود فلسطين

فلا نجتازُ مشارفَ سيناء

كانت عند ضفافِ الأُردنِ تضيع..

كنّا نصرُخ في بئر الديجور..

وندورُ.. ندورُ.. ولا أحدٌ يسمع.:[1]

فقد كان الحلم بالثورة مستمر وحتى لو كان الفلسطيني خلف الحدود، فقد عبر الشاعر عن قضية أمته عن طريق الحوار الذي دار بين شخصياته وجسده الصراع الدرامي، فقد عرضت قضية الثورة والتحرير عبر شخصياته وبالحوار عكس الواقع الخارجي الذي يعيشه الفلسطيني فنجد في تلك المسرحيات "الإنسان الصغير الذي نجده حولنا في الحياة اليومية" بعد أن عرض المؤلف الحلم بالثورة والوصول للتحرير ذكر لنا ثمن ذلك.

راجح: ثم؟

أبو راجح: ثمَ تصاعدت الثورة

حققنا في وجهِ بريطانيا العظمى.. أشياء وأشياء

مَرّغنا أنف الكبر.. ودسنا فوق جباه الصلفِ

وقدمنا الشُّهداء[2]

فلم يكن الثمن رخيصاً بل كان الثمن غاليا فقدموا شهداء لقاء تحقيق الثورة وتحقيق حلم التحرير.

راجح: يا عايدة، نحنُ على دربٍ وعرٍ

نخطو.. لا نأملُ أن نسقطَ فيه

عايدة: ما قيمةُ عايدة ما قيمتها

من غيرِ وطن

من غير اسم تحملُ من غير سكن

من غير مكان.. تأوي فيه[1]

---

(1) – المصدر السابق، ص39.

(2) – رشيد ، هارون هاشم ،الأعمال المسرحية الناجزة، ص39.

ونجد قضية الثورة مستمرة على مستوى المسرحيات كلها فقد عرضها المؤلف أيضا في مسرحية جسور العودة وظهر ذلك في حوار جهاد مع القسام حيث استلهم الماضي المشرق ماضي الانتصارات.

جهاد: وحَكوا لي قصةَ القسّام

والثورةَ والشيء الكثير

أغرقوني في الكلام

أغرقوني فيه من عامٍ لعام..

حَدَّثوني عنه كيف انطلقت

ثورتهُ

شعلة نار

جذوة نار..

عجبي كيف تُراها هَمدت

سكنت أضحت رماد[2]

وينتقل الحوار بين جهاد ورفاقه ويخشى جهاد على الثورة من العملاء والمندسين فيصبحون الهم الذي يؤرق الشاعر في كل مسرحياته.

جهاد: أجل هذا النصر

نخشى للثورة أن تغتر

ويجيء النَّهازون وتجار الزيف

وأحباب المال...ويندسون

ويجيء العملاء ويندسون...

ويجيء الأجراء ويندسون...:[3]

فالثورة ملك للشعب رغم العملاء والأجراء فلا بد أن تتحقق.

---

(1) – المصدر السابق، ص59.

(2) – رشيد، هارون هاشم، الأعمال المسرحية الناجزة، ص163.

(3) – المصدر السابق، ص200.

أم إيمان: أصبح بين صفوف الثورة مرتزقة...

جهاد: وأنا ضد الخط المطروح

أبو خالد: لكن الثورة للشعب... لكل الشعب...:[1]

لكن مقطعاً آخر يشير الشاعر للخطر المحدق بالثورة على لسان شخصياته وهذا استشراف واضح للأحداث :

أبو خالد: إنك تتشاءم... فالثورة في أوج تقدمها...

أبو ثائر: الثورة تهدم من داخلها

ألقوا بالثقل الأكبر

في داخلها...

شقوها من وسطٍ.. ومن

الأطراف.. من كلِ مكان[2]

لكن رغم ذلك الثورة مستمرة وظهر ذلك في حوار جندي3 مع جندي4 في مسرحية عصافير الشوك.

جندي3: سنقتلع جذور الثورة هذي بالعنف

وبالإرهاب

جندي4: ويعودون جديداً

لا ندري من أين تجيئ الأسراب

عصافير الشوك.. تطاردنا

ويلاحقنا قذف حجارتهم

من كل الأنحاء[3]

---

(1) – المصدر السابق، ص201.

(2) – رشيد، هارون هاشم، الأعمال المسرحية الناجزة، ص0202

(3) – المصدر السابق، ص586.

2- قضية العودة: طرحت هذه القضية في مسرحية جسور العودة وطرحت أيضاً في مسرحية القصر المنشود ومسرحية سقوط بارليف، فالحلم بالعودة إلى الوطن ما زال يؤرق الشاعر والعودة نتيجة الابتعاد عن الوطن فهناك ارتباط وثيق الصلة بين العودة والغربة والحنين فهما نتيجة لبعضهما وهناك ارتباط عضوي بينهما، فكلما بعد الإنسان عن وطنه ومسقط رأسه ازدادت لواعج الشوق وشكوى القلب وحنينه للأهل والوطن وهي عاطفة خالية من الزيف، فقد دفعت فاجعة فلسطين لاحتلال تلك القضية مساحة كبيرة من الشعر الفلسطيني وقد تناول شاعرنا تلك المأساة في شعرة ومسرحه على السواء فقد طرحت هذه القضية في مسرحية جسور العودة بشكل أكبر من غيرها، وقد مثل الوطن (القصر المنشود) فالقصر هو الوطن الذي سرق واغتصب من قبل جلياد وأعوانه ويحاول جاسر ورمضاء استعادته عن طريق الثورة فحب القصر يسكن في الأعماق "وعلى الرغم من السنين التي عاشها الإنسان الفلسطيني في قلب الفاجعة،ظل أمله بالعودة إلى دياره ووطنه يزداد يوما بعد يوم"[1]

إخلاص: الوالد أخذتهُ اللحظة منا

فهو الحالم أبدا بالقصر

المتعلق أبدا بلياليه

جاسر: علمنا.. كيف نحب القصر ونفديه

غذانا بالحب الخالد في سنواتِ التيه[2]

فالقصر هو ملك الآباء والأجداد مهما طال عليه الزمن

حباب: جاسر يا ولدي..

القصر الشامخ هذا،

المتعالي..

الواقف كالطورِ الشامخ..

قصرُكَ أنت..

قصر الأجداد..

وقصر الآباء..

---

(1) – بياري، سناء، الأبعاد الموضوعية في شعر هارون هاشم رشيد، ص76.

(2) – رشيد، هارون هاشم، الأعمال المسرحية الناجزة، ص256.

وقصر الأبناء..:[1]

وفي مقطع آخر يستذكر حباب الماضي السعيد في ظل الوطن والأهل والأحباب.

حباب: كنت سعيداً... أهنأ بالأمسِ

الوادع...

في هذا القصر الرائع..

أتحسس فيه الوجد الأبدي

أعشق فيه الحبَ الأبوي

كنت وأمك..

نهنأ فيه ونسعد..:[2]

وفي النهاية لا بد من العودة مهما طال الغياب

جهاد: عائدون... عائدون...

فاقبلي يا لحظة اللقاء...

وارتفعي يا راية الفداء

والمجد للشهداءِ،[3]

فنجد تلاحماً عميقاً بين الشاعر ووطنه ونلمس انتظاره العودة على أحر من الجمر فيفتح صدره لأمل العودة إلى الوطن " إن اصرار الشاعر وأمله بالثورة والشعب والنصر لا حدود لها، فمهما بعد لقاء الشعب الفلسطيني، إلا أن أمل اللقاء ما زال يراوده "[4]

4-قضية الحرية: تناولها الشاعر من خلال رسم صوره للسجن وظلامه و ظهر ذلك في حوار جهاد مع السجان وحوار عايدة مع حاييم.

---

(1) – المصدر السابق، ص260.

(2) –رشيد، هارون هاشم، الأعمال المسرحية الناجزة، ص261.

(3) – رشيد ، هارون هاشم ، الأعمال المسرحية الناجزة، ص248.

(4) – بياري، سناء، الأبعاد الفنية والموضوعية في شعر هارون هاشم رشيد، ص52.

جهاد: يا ظلام...

حيثما سرنا الظلام

الظلام.. يقرعُ الأبواب

يأتي كل يوم

يُغرق الأشياء يغتال السلامَ

نحن في هذا الظلام

منذ أن ابصرت الأعين أضواء الحياة

منذ أن جئنا إلى هذا الوجود

لم نجد إلا الظلام

فقراء بسطاء...:[1]

نجد ذلك الحوار معبراً عن ظلمة السجن وكيف يعاني السجين ألوان العذاب فقد ذاق جهاد السجن وويلاته ومن جانب آخر تقاسي عايدة التعذيب ولكنها لن تبوح بأسرار التنظيم، ويفخر جهاد بالسجن وظلمته حيث تحلق روحه عاليا في الظلام، فنجد الشاعر قد وصف معاناة السجين بدقة لأنه عايش المأساة والأفعال المضارعة (يغرق، يغتال، يقرع) توحي بحضور المشهد.

الحارس: أنا جُندي.. كما تدري

جهاد: وأدري.. أنت في زنزانةٍ

الحالة مسجونٌ أسير

وأنا في هذه الزنزانةِ

السوداء أعلو... وأطير

أيُنا قل لي الأسير[2]

---

(1) – رشيد، هارون هاشم، الأعمال المسرحية الناجزة، ص160.

(2) – رشيد ، هارون هاشم ، الأعمال المسرحية الناجزة ، ص181.

ويذكر جهاد أن السجن لا يكبح روح الإنسان أن تحلق عالياً فهو يعلو ويطير في الزنزانة.

جهاد: في السجن أحلق...

أرحل... أعبر كل الأبعاد

أبصر ما لا تبصره عين أو تلقاه

تصفو نفسي تغسل روحي،

ألقى وجه الله

السجن الجدران المرتفعة كبراً

والقضبان

لا تقدر أن تكبح روح الإنسان[1]

يتمرد جهاد على السجان فهو حر رغم الأغلال فروحه حرة لا تكبحها الجدران المرتفعة من أن تحلق بعيداً لتجد الخلاص ومن جانب آخر تقاتل سناء من أجل حريتها فتستمر ضغوطات المحقق عليها من أجل أن تبوح بأسرار التنظيم.

المحقق: ما الذي عندك هذا اليوم يا رافي ؟

رافي: عندي عدد من السجناء

المحقق: نحن بالأمس تعبنا

عدد الأمس كثير

رافي: إنهم في كل يوم يكثرون

المحقق: ما علينا هات ما عندك

رافي: نبدأ اليوم

المحقق: بمن

رافي: بسناء هذه واحدة

من بين آلاف النساء

---

(1) – المصدر السابق، ص172.

المحقق: هاتها.. نتسلى

نقتل اليوم

أدخل العاصية اليوم

فقد ينفعها، وقع الألم

عذبت؟

رافي: أكثر مما تتصور

المحقق: جوعت؟

رافي: تركت أكثر من يوم

عذاباً تتضور

المحقق: عطشت؟

رافي:مثلما تعطش أرض

لم يباكرها المطر

المحقق: شطبت؟

مثلما يعمل جزارك

في لحم البقر[1]

في صورة وحشية لظلم السجان تظهر المقطوعة عذاب سناء وما تلاقيه في التحقيق فالتعذيب بلا رحمة ولا يفرق بين امرأة و رجل فهو مسلسل متواصل فيذكر السارد جرائم العدو بحق الإنسان بل أبشع من ذلك بحق المرأة الحرمان من الماء والطعام، وتظهر سناء متحدية الألم والجوع فتلك صورة المرأة التي رسمها الشاعر في صورة مليئة بالعزة والكرامة رغم الظلم، فبعد أن أنهكت من التعذيب تدخل للتحقيق معها.

سناء: بعد هذا

بعد كل الضرب والتجريح الذي

ما مثله في الكون أفظع

---

(1) – رشيد، هارون هاشم، الأعمال المسرحية الناجزةص626.

المحقق: اسمعيني وافهميني

سناء: أنت لا تفهم إلا بالذي

تحمله سوطاً ومدفع

أنت ما عندك لي،

إلا الذي قلت

ولن تسمع غيره [1]

تصمد سناء في وجه المحقق الذي يحاول مراوغتها لتبوح بالحقيقة فهي ثابتة على موقفها فهي شخصية قوية وهذا ما أراد لها الشاعر أن تكون مثل عايدة فقدم المرأة المناضلة من أجل الحرية صامدة تتحدى الألم والسجن والجوع رغم غياب معيلها.

4- قضية البؤس والحرمان: تناول الشاعر معاناة شعبه وما يقاسونه من جوع وتشرد فقد احتلت تلك القضية مساحة واسعة من مسرحياته الشعرية فقد قدم لنا الفلسطيني المقهور الذي يحاول الحصول على قوت يومه لإطعام أطفاله.

سناء: غزة تغلي يا فارس

فارس: من رفح إلى بيت حانون

شيء يتحرك مثل مخاض النار

فارس: ما شيء إلا قاساه الناس هنا

سجون.. تتلاحق يومياً معتقلات

ضرائب لا تتوقف في التصعيد

كل أمور الناس صباحا ومساء

تأخذ في التعقيد

البؤس هنا قاس وشديد[2]

فقد ظهر من خلال الحوار حجم المأساة التي يعيشها الفلسطيني والبؤس والحرمان الذي يقاسيه في معسكرات اللاجئين "إذ يصف قسوة الحياة من جوع وتشريد وحزن وألم"[3]،الشاعر وصف المعاناة بدقة والواقع المأسويّ الذي يقاسيه فالصياغة اعتمدت على الإخبار و التكرار،

---

(1) – المصدر السابق ،ص629.

(2) – رشيد ، هارون هاشم ، الأعمال المسرحية الناجزة، ص564.

(3) – بياري، سناء، الأبعاد الموضوعية والفنية في شعر هارون هاشم رشيد، ص73.

ويظهر ذلك مرة أخرى في حوار سناء مع فارس حتى تكون تلك القضية حاضرة في بشكل مستمر.

سناء: جارتنا أم نزار

ذات الأبناء الستة

من أيام، والزوج هناك

يبحث الأطفال عن اللقمةِ

فارس: لم يرجع مُنذ حصار معسكرنا

من أيامٍ والجند يسدون شوارعَنا بالدباباتِ

سناء: هم ينتظرون بأن يقتلنا الجوعَ،

وأن يهدمنا، العطش وأن نستسلم[1]

نرى تكاتُف الأهل مع بعضهم رغم الجوع والحرمان وذلك حال أبناء الشعب الواحد في التكاتف والتعاضد، وتظهر معاناة الأب في تحصيل لقمة العيش لأبنائه.

أم نزار: لا تبتئسوا.. يا أولادي

والدكم سوف يعود لكم بالخبز وبالماء

طفل1: طالت غيبته يا أماه تأخر

وأنا من جوعٍ أتضور[2]

وتستذكر الأم زوجها كيف ذهب لتحصيل لقمة العيش والتي دفع ثمنها حياته.

الأم: ما كنت أريدك أن تذهب يا محمود

ما كنت أريدك أن تذهب

خائفةً كنتُ عليك

أيام حاولت بأن لا تذهب

---

(1) – رشيد، هارون هاشم، الأعمال المسرحية الناجزة، ص599.

(2) – رشيد ، هارون هاشم ، الأعمال المسرحية الناجزة، ص599.

حاولت.. وحاولت

كابرت.. وكابرت

لكن الجوع الكافر،

أجبرك على أن تذهب وتخاطر[1]

ويظهر تكافل الأهل فتقدم سناء الطعام للأطفال حيث يكشف الشاعر عن حجم المعاناة التي يعيشها شعبه.

الأم: ما هذا يا سناء

سناء: هذي بعض الأشياء،

من أجل.. الأبناء

(يهجم الأطفال على الأكل والماء)

الأم: مهلا يا أولادي انتظروا[2]

فيدمج المؤلف كل الجرائم تجاه الطفولة في هذه المقطوعة من مسرحية سقوط بارليف وهذه الجرائم امتدت على أحداث المسرحيات كلها ولنذكر مقطعاً منها.

الأطفال: ونحنُ يا طلائع التترْ

يا لعنةَ السماءِ والبشرْ

نحنُ الصّغارُ الأبرياءْ

نحن ملائكُ السماءْ

نحن نرتلُ السُّورةَ

نقرأُ مِنْ كتاب اللهِ

نُردِدُ الترتيلَ والصلاةْ

فَتزدهي بحرُ البقر..

---

(1) – المصدر السابق، ص600.

(2) – رشيد ، هارون هاشم ، الأعمال المسرحية الناجزة ، ص600.

وتبسط الكفينِ بالدعاءْ

ونحنُ في عيونها الرجاءْ

نحنُ ملائكة السماءْ

أتيتَنا رَمَيتَنا.. بالنّارْ

لم ترحمْ البراعمِ الصَّغارْ

فصولُنا حَوَّلتها حطامْ

أحرقتنا بأَلسنُ النَّابالم[1]

فيصب هارون هاشم رشيد لعناته على عدوّه على لسان الأطفال فيظهر براءة الطفولة في تشبيههم بملائكة السماء ويأتي العدو ليرميهم بالنار ولم يرحم البراعم الصغار فيحرقهم بألسن نباله بلا رحمه فهذه صورة العدو الذي يخلو من معاني الإنسانية.

الفصل الثالث

المفارقة الدراميّة

(1) – المصدر السابق،ص535.

- **أولاً: المفارقة والمواقف الإنسانية**
- **ثانياً: الأسلوب الدرامي**
- **ثالثاً: الصورة الدرامية**

أولاً: المفارقة والمواقف الإنسانية

دخلت المفارقة الاستخدام الأدبي منذ بداية القرن الثامن عشر وهي مصطلح غربي ظهر لدى نقاد العرب مؤخراً في العصر الحديث، لكن نجد أن المفارقة وُجدت قبل ذلك بكثير فهي مرتبطة بوجود الإنسان على الأرض، " إلا أنه من المؤكد أن الإنسان يعيش منذ نشأته داخل ظاهرة المفارقة "[1]

فنحن نعيش المفارقة دون أن نشعر بها أو نعيها "ذلك أن الناس مختلفون سواء في الاتصاف بها أو الانتباه لها، تبعا لتكوينه الاجتماعي والثقافي وكذلك الميول الفطرية لكل فرد منهم"[2]

وفقد نالت المفارقة اهتماماً كبيراً من قبل النقاد في العصر الحديث؛ بسبب ظهورها بشكل بارز في الأعمال الأدبية بل نجد الحياة تنطوي على صور عديدة للمفارقات والتناقضات

(1) – قريميدة، محمد سالم، مصطلح المفارقة والتراث البلاغي القديم، المجلة الجامعة، ع16، مج1، 2014، ص75.

(2) – المرجع السابق، ص75.

والتعارضات والثنائيات الضدية كالمثالي والواقعي والحقيقة والزيف والخير والشر فهي تظهر في جوانب الحياة المختلفة لتكشف صور من التعارضات والمفارقات القائمة بين جوانبها المختلفة، فالمفارقة تجسد كل معاني الإقناع والإثارة بما تخفيه بين جوانبها من المعاني التي تتكشف بالإمعان الجيد "فهي لعبة لغوية غاية في المهارة والذكاء، إنها رسالة ترميزية تقوم شعريتها على جدلية قائمة بين مبدعها(الصانع الماهر)الذي يفتح بنائها المغلق على قراءات متعددة أو دلالات معينة، وقارئها الذي يحاول الوصول إلى هذه المعاني بفك شفرتها البنيوية"[1]

وأهم سمة للغة أنها مخادعة تحمل بين جنباتها عنصر المراوغة في استخدام اللغة "إذ يتقمص المحاور الشخصية الساذج الفني في السؤال والإجابة حتى يقيم الحجة على الإقناع وصولا لحقيقة معينة وهذا يبرز واقع التناقض الحاصل بين الضاهر والخفي"[2]

وهكذا نرى أن المفارقة تقوم على إخفاء القصد الحقيقي من الكلام حتى تصل مبتغاها وتصبح "شكلا من أشكال انحراف اللغة"[3]، تقوم على لعبة لغوية ماهرة بين الكاتب والمتلقي، إذ يقوم الكاتب بتقديم النص بطريقة مخالفة تجعل القارئ يتمرد على معنى النص الحرفي وذلك يكون لصالح المعنى المتخفي بين السطور ليهتدي له عن طريقها "المفارقة بذلك انحراف لغوي يخلق للقارئ دلالات عديدة يتحرك من خلالها"[4] والتناقض الظاهري الذي يظهر عند قراءة النص الأدبي يوهم أن هناك موقفاً غير متسق وبالتالي يتكشف للمتلقي عن عالم مليء بالتناقضات والثنائيات الضدية التي تخفيها اللغة بين جنباتها "وهي رحلة فنية جمالية تجعل كل من صادفها ومتلقيها في بحر الصيغة اللغوية عبر فضاء نصي متماسك ساحر كله تناقض ظاهري"[5]

بالنظر إلى المفارقة نجد "أن مفهومها لا يخلو من المراوغة فهو يتداخل مع معان عدة ربما بدت متنافرة"[6]، فهي تقوم على المعنى والمعنى النقيض له وتستدعيه مباشرة في الذاكرة،"

---

(1) – سعدية، نعيمة، شعرية المفارقة بين الإبداع والتلقي، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة خيضر بسكرة، الجزائر، ع1، 2007، ص1.

(2) – المرجع السابق، ص3.

(3) – المرجع السابق، ص3.

(4)– سعدية ، نعيمة ، شعرية المفارقة بين الإبداع والتلقي، ص4.

(5) – المرجع السابق، ص4.

(6) – قريميدة، محمد سالم، مصطلح المفارقة والتراث البلاغي القديم، ص76.

وهي لا تخرج عن كونها أسلوباً أو صيغة بلاغية يستعملها المرء ليقول قولاً أو ليتصرف تصرفاً يحمل معنيين أحدهما ظاهري والآخر باطني"[1]

وهكذا تبدو المفارقة كأنك "تقول شيئاً وتقصد شيئاً آخر"[2]،فهي أسلوب لغوي مترفع عن الاستخدام العادي للغة " وهي تعبير عن قدرتة الإنسان على رفض ما يقال له ونقده وتأويله حتى يتسق مع ما لديه من وعي ومعلومات "[3]، "فالمفارقة تقوم على استنكار الاختلاف والتفاوت بين أوضاع كان من شأنها أن تتسق وتتماثل أو بتعبير مقابل تقوم على افتراض ضرورة الاتفاق في واقعة الاختلاف"[4]، فما يجب أن تقبل به في واقعنا المعاصر لا يجب أن نسلم به من وجه نظر موضوعية، ووسيلة تحقق المفارقة هي اللغة وتكون أكثر طرق الإبداع اللغوي عندما تلتقي الأضداد مع بعضها في الاستعمال اللغوي وهنا تتشكل المفارقة وتعبر عن رؤية العالم والواقع بكل متناقضاته بل إنها تعبر عن رفض صريح لزيف الواقع وتحاول محاكمة الواقع بأسلوبها الساخر، والمسرح في أساسه يقوم على المفارقة فلا مفر منها فتناول الأحداث العادية من قبل الأديب بصورة غير عادية عبر اللغة التي قوامها المفارقة فيقوم الأديب باستخدام المراوغ للغة حتى نصل للمعنى الخفي الذي لا يستطيع الأديب التعبير عنه بأسلوب صريح،إن اللغة هي مجال تتشكل من خلاله المفارقة فهي المعبرة عن المفارقات بشتى صورها وأشكالها وتعرض تجارب الإنسان من خلال الأدب، "النشاط المسرحي نشاط معرفي يعرض تجربة إنسانية واقعية مسترجعة أو فرضية متخيلة تقوم على صراع في إطار مسرحي مصنوع يتجادل مع الواقع بغرض تحقيق الإيهام المؤقت وذلك بهدف تحويل التجربة المعروضة من واقع مسترجع أو حاضر خيالي على خشبة المسرح إلى احتمال دائم وقائم في إطار الواقع الحاضر"[5]

والمفارقة تعكس التجربة الإنسانية التي عايشت الواقع بكل صوره فهي عندما تقدم "من خلال المسرح المصنوع لا تصل المشاهد باعتبارها محاكاه تسجيلية بواقع خاص حدث بل تصل

---

(1) – المرجع السابق، ص77.

(2) – فضل، صلاح، أساليب السرد في الرواية العربية، ط1، دارالمدى للنشر والثقافة، سوريا، 2003، ص32.

(3) – المرجع السابق، ص32.

(4) – بن صالح، نوال، خطاب المفارقة في الأمثال العربية "مجمع الأمثال للميداني"، رسالة دكتوراة، جامعة بسكرة، 2012، ص5.

(5) – صليحة، نهاد، المسرح بين الفن والفكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987، ص20–21.

إليه باعتبارها تصوراً مقنعاً ومحتملاً لما يمكن أن يحدث لأي فرد في المجموعة إذا مر بهذه التجربة"[1]

وعند الحديث عن المفارقة والمواقف الإنسانية عند الشاعر نقول "المفارقة لا تعتمد على اللغة فقط برغم أهميتها ولكن هناك مفارقة موقف التي تكثر في الدراما "[2]، والفن المسرحي باعتباره فناً درامياً يقوم على محاكاة الواقع غني بالمواقف الإنسانية التي تعكس التجربة "الدراما شأنها شأن القصة لا بد أن تعرض لموقف محدد مجسم موحد يثير خيال القارئ أو المتفرج ويجعله يفهم المعنى أو المعان التي ينطوي عليها هذا الموقف"[3]، فالشاعر اعتمد على مواقف حدث بالفعل في الماضي وانتقل بها إلى الحاضر، "فالمسرحية يجب أن تبدأ بالحاضر وتشير إلى الماضي اشارات يتضمنها الحاضر لأن الدراما توجد حيث موقف متأزم أي في قمة الموقف وهي تهمل ما يسبق هذا الموقف وما يليه"[4]،ووسيلة إبراز تلك الموقف المفارقة بكل أشكالها "الموقف الذي يخلقه الكاتب يتطور عن طريق التناقض، ففكرة ما تدعو إلى ورود فكرة معارضة، وشخصية لها اتجاه خاص تتطلب وجود شخصية ذات اتجاه مضاد وبذلك يتطور الموقف عن طريق التناقض"[5]

والعلاقة بين المفارقة والمواقف الإنسانية أساس تنبني عليه الحياة برمتها وكذلك الصراع ينبني على المفارقة ويمكن القول "إن منشأ هذا الصراع في الموقف الدرامي نفسه هو الموقف الذي يختلف عن المواقف العادية في الحياة في أنه ينبني على المفارقة وهي مفارقة أيضا ليست في اختلاف شخص عن شخص آخر أو قيمة أخرى أو مبدأ عن مبدأ آخر ولكنها في الاختلاف مع الاتفاق في الجهل مع العلم في عدم المشاركة مع المشاركة"[6]

ويمكن القول إن مفارقة المواقف هي في الواقع "تطور للمفارقة الكامنة في الموقف وهي ليست مفارقة آلية أو شكلية إنها مفارقة داخلية دفينة كامنة في العلاقات بين طرفين إنها باختصار مفارقة الفرقة الكامنة في الواحد"[7]، "والحقيقة إن التضاد وما يسمى الثنائيات الضدية

---

(1) – المرجع السابق، ص20.

(2) – الشافعي، صخر، سيمولوجيا الخطاب السياسي عند عبد الرحمن الشرقاوي، ص102.

(3) – رشدي، رشاد، فن كتابة المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص41.

(4) – المرجع السابق، ص43.

(5) – المرجع السابق، ص44.

(6) – رشدي ، رشاد ، فن كتابة المسرحية، ص30.

(7) – المرجع السابق، ص32.

والمظهر والمخبر هي أساسيات المفارقة التي تعمل في سياق النص في الكشف عن المواقف الحقيقية التي تغذي فهمنا للنص وتعطي المتلقي احساساً بتوازن الحياة بكل متناقضاتها"[1]،إن النص الدرامي يعنى بكل تلك المتناقضات التي تساعد على تشكيل وخلق المفارقة لإبراز الفكرة والموقف الدرامي "فالدراما عرض للحياة بكل متناقضاتها التي يتوافق أو لا يتوافق معها المتلقي ولكن بالنهاية هي تكوين نموذجي لإدراك وعي المتلقي"[2]

والمفارقة باعتمادها على المتناقضات هي نوع من أنواع الاستخدام الساخر للغة للتعبير عن متناقضات الحياة "وأسلوب المفارقة من الأساليب البلاغية التي يستخدمها الأدباء والمبدعون في التعبير عن أفكارهم قد تكون لهم دوافع فنية وجمالية ودلالية وهي تأخذ كثيراً من الأشكال والأنواع كالتهم والسخرية وغيرها"[3]

إن استخدام الشاعر للمفارقة باعتبارها تقنية واستراتيجية خطابية ودلالية نجدها دائمة التحول في الخطاب السردي، وهناك صعوبة في فهمها حيث نجد أنّ " التعامل مع موضوع المفارقة شبيه إلى حد كبير بمحاولة لملمة الضباب وهو تعبير استخدمه "ميويك " ذلك أن كثيراً منها أي المفارقة موجود مرئي في النص الأدبي وغير الأدبي ولكننا حين نقترب منه لنمسك به نجده دائم التحول والتشكل بيد أن العثور على تفسير الضبابية التي تحيط بمفهوم المفارقة أمر أقل صعوبة من الإمساك بها "[4]فنجد أن المفارقة تجلت بشكل كبير في مسرح هارون هاشم رشيد، فقد قدم الشاعر هموم ومشاكل أمته بأسلوب أساسي وهو المفارقة لفهم الواقع الخارجي "في محاولة البحث عن أسلوب جديد قادر على استيعاب الفنان المعاصر لعالمه والتعبير عن التجربة الإنسانية التي تميز عصره تلك التجربة التي تشتمل بالضرورة فكر العصر وعلومه بل وأيضا تكنولوجيته"[5]

وبهذا تكون المفارقة من الأساليب التي تحوي رؤية الفنان المعاصر لعالمه و هي ما يمكن أن يعرفه المتفرج من حقائق ومعلومات لا يستطيع أن تلم بها الشخصيات التي تتحرك على خشبة المسرح، ويمكن التأكيد أن المفارقة هي المحصلة النهائية الناتجة عن الأثر الكلي، وقد عرفها د. إبراهيم حمادة بقوله "وسيلة لفظية أو فعلية يعبر بها الكاتب عن معنى آخر مناقض

---

(1) – الشافعي، صخر، سيمولوجيا الخطاب السياسي في مسرح عبد الرحمن الشرقاوي، ص103.

(2) – المرجع السابق، ص103.

(3) – قريميدة، محمد سالم، مصطلح المفارقة والتراث البلاغي القديم، ص73.

(4) – بن صالح، نوال، خطاب المفارقة في الأمثال" مجمع الأمثال للميداني"، ص12.

(5) – صليحة، نهاد، التيارات المسرحية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997، ص11.

للمعنى الظاهر التي تفهمه بعض الشخصيات"[1]،ويمكن النظر إلى المفارقة من جانب أنها تشبه التوريه في أن المبدع يقصد معنى معين ظاهر للعيان ومعنى خفي يحتاج لإعمال الفكر وطول النظر وهناك نوعان للمفارقة:

1- **المفارقة اللفظية:** "تعبير يخفي معنى يستهدفه المتكلم، ولكنه يختلف عن المعنى الخارجي أو الظاهري الذي يبديه"[2]

وهي مراوغة في استخدام ألفاظ اللغة التي يخفي فيها الكاتب المعنى المراد عن طريق لعبة الكلمات، وهي أيضا "تحدث عندما تتكاثف مجموعة من الظروف لتحمل بعض الكلمات أو الجمل معنى أكثر مما يقصده قائلها"[3]، وحينما يتحدث شخص بشيء ما وهو يقصد شيئا آخر تماماً لا يعلم به الشخص الماثل أمامه وهي تحدث أيضا "عندما تتحدث شخصية أو أكثر بأشياء تعني أكثر مما يقصده قائلها بالنسبة للمتفرجين الذين يعرفون شيئا لا تعلمها الشخصية أو الشخصيات التي تنطق بهذه الكلمات"[4]

2- **المفارقة الدرامية:** مفارقة تتعلق بالمواقف المسرحية حيث "يشترك فيها المؤلف مع جمهوره في معرفة ما تجهله شخصية ما من حقيقة ومن ثم تتصرف بطريق لا تتفق تماما مع الظروف القائمة أو تتوقع من القدر عكس ما يخبئه في طياته أو تقول شيئا تتوقع منه أن تكون فيه النتيجة الحقيقية ولكن يحدث أن تكون النتيجة عكسية تماما"[5]

والمفارقة الدرامية هي ما يمكن أن يعرفه المتفرج من معلومات وحقائق لا تسطيع أن تلم بها الشخصيات التي تتحرك على خشبة المسرح ويمكن القول إن المفارقة هي المحصلة النهائية الناتجة عن الأثر الذي يتركه العمل المسرحي، إذا انتقلنا إلى المفارقة والمواقف الانسانية عند شاعرنا نرى أنه عمد في بناء مفارقاته إلى تحميل الكلمات أكبر من طاقتها فنجد اللغة فائضة على المحتوى وأكبر منه "الموقف هنا لا يعني الموقف بمعناه المألوف في الحياة ولكن

---

(1) – حمادة، إبراهيم، معجم المصطلحات الدرامية المسرحية ، ص248.

(2) – المرجع السابق، ص248.

(3) – حمودة، عبد العزيز، البناء الدرامي، ص85.

(4) – المرجع السابق، ص85.

(5) – حمادة، إبراهيم، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ص248-249.

الموقف الذي يحتم حدوث شيء معين الموقف الذي يتضمن داخله حتمية معينة"[1]،إنها حتمية الحدث أي المفارقة في صلب الحدث حيث "تتمثل في لحظة كلحظة الانقلاب"[2]

كما يتمثل " النمط الدرامي في جوهره في الحتمية التي قلنا إن الموقف لا بد أن يتضمنها' هذه الحتمية هي جوهر النمط الدرامي في أية صوة من صوره إنها حتمية من نوع آخر حتمية المفارقة ولكن ليس بمعنى التضاد إنها حتمية المشاركة مع عدم المشاركة حتمية المفارقة الدرامية"[3]، سنتناول مفارقة المواقف الإنسانية عند الشاعر لأن الموقف الدرامي "أولا وقبل كل شيء مجموعة علاقات إنسانية"[4]

والمفارقة هي أساس البناء الكلي للمسرحية وهي كذلك "أساس الموقف الدرامي حيث تقوم العلاقة بين الأفراد أو بعبارة أدق بين الطرفين على أساس التشابه والاختلاف معاً "[5]

إن فن المسرح يهتم بالاختلاف والتشابه معاً فلا يهمه الاختلاف المطلق أو التشابه المطلق إنما يهتم بالتشابه والاختلاف الذي يحقق المفارقة التي نتحدث عنها، والمفارقة تعمد لعملية إعادة إنتاج وتشكيل دلالات للوصول إلى المعنى الحقيقي.

وإن البناء الدرامي لمسرحية السؤال يعتمد اعتماداً كلياً على المفارقة التي بنيت عليها المواقف الإنسانية داخل المسرحية، فالعلاقة بين الفلسطيني والصهيوني تشوبها علاقة تشابه واختلاف تتمثل في أنهما يتنازعان وطناً واحداً أما علاقة التشابه تقوم على أساس حب الوطن (فلسطين) ومحاولة كل منها السيطرة عليه وإثبات الأحقية فيه.

أما من جانب آخر هناك علاقة اختلاف وهو اختلاف بين تصور كلٍّ منهما أحق بالوطن من الآخر والحصول عليه شكل ذلك مفارقة حقيقية، وبناء على ذلك ومن هذه المفارقة كانت حتمية فعكست ما في الواقع من نقص وثغرات "المفارقة باعتبارها نوعا من رؤية العالم لا تستتر على النقص وتداريه بل تفضح الاعوجاج وترغمه على الظهور بصراحه و خشونة لكي يعترف المعوج بصفته"[6]

---

(1) – رشدي، رشاد، فن كتابة المسرحية، ص76.

(2) – حمودة،عبد العزيز، البناء الدرامي، ص86.

(3) – رشدي، رشاد، فن كتابة المسرحية، ص77.

(4) – المرجع السابق، ص80.

(5) – المرجع السابق، ص82.

(6) – بن صالح، نوال، خطاب المفارقة في الأمثال العربية، ص82.

تظهر لنا المفارقة من حديث راجح مع أصدقائه فكيف يكون صاحب الحق مطارداً متهماً والجاني حر طليق يفعل ما يريد ويحاول السيطرة على الوطن وانتزاع الحق فيه.

فماذا نصنع

قولوا ماذا نصنع؟ راجح: (للجمهور)

يا سادة نحن المتهمين

أقدام الإفك.. تطاردنا.. ويطاردنا المؤجرون

هل نقتل.. ونباد..ونتركهم ينتصرون"[1]

استخدم الشاعر الليل بمعان تحيلنا إلى الاضطراب والحركة، فدلالة الليل عنده دلالة مخالفة وأحدث هنا مفارقة لفظية، والليلُ يحمل معاني السكينة والهدوء ولكنه يشير إلى معنى آخر يحمل مفارقة لفظية فجعله رمزاً للثورة وللقوة.

عايدة: ماذا يعني هذا..

يعني أن أضرب أكثر

أن أعطي أكثر..

لا أختبئ وراء جدران الخوف وأقبر

يعني أن أشعل هذا الليل..

أن أتركه خلفي يتفجر"[2]

في موضع آخر من المسرحية صنع لنا الشاعر مفارقة موقف حيث نجد أن أصحاب الوطن بالأمس كانوا ينعتون بالخوارج بلا عنوان وبلا وطن وبعد تحقيق النصر في معركة الكرامة تكونت مفارقة حيث ينقلب الميزان ويعلم العالم بشجاعة الفلسطيني وقوته على مقارعة العدو.

صوت: (يرافق الصور)

بالأمس خوارج.. لا اسم ولا وطن.. لا عنوان

بالأمس.. أحاديث.. عن مجهولين

---

(1) – رشيد، هارون هاشم، الأعمال المسرحية الناجزة، ص53.

(2) – المصدر السابق، ص80.

ومشبوهين.. حكايات.. أشكالا.. ألوان

فكأن لن نضرب في قلب فلسطين

ولم نصفع وجه العدوان

واليوم.. اليوم

بعد حزيران...

عجباً.. ينقلب الميزان

إطراء.. في كل مكان...

عجبا هل سيدوم... رضاهم عنا...

أم ينقلب الميزان..."[1]

في صورة ينقلها الشاعر مصوراً عذابات السجن وما تلقاه عايدة وتقاسيه وكأنه خلق مفارقة ساخرة على لسان "**حاييم** ".

هل عذبتم عايدة..

أجب..تكلم

حاييم: لا يا سيدي بل أكرمت

عايدة: وأيما كرم

الجلد.. والتمزيق.. والألم

وكل ما عندكم يا..

(تحاول أن تشتم)"[2]

يذكر الشاعر الليل مرة أخرى ويجعله رمزاً للخراب والدمار والرعب على مغتصب بلاده فبعد أن تحول الليل من الدلالة على معنى السكينة والراحة انقلبت الصورة بهذه المفارقة فجعله رمزاً للرعب والخوف على مغتصب بلاده لتصوير وجه الثورة والتضحية وقيم الحرية وتحرير الوطن من مغتصبيه .

بنحاس: ألو.. ألو..(يخبط على السماعة)

ألو... ألو..

نسفوا خط التليفون

---

(1) – رشيد، هارون هاشم، الأعمال المسرحية الناجزة، ص102.

(2) –المصدر السابق، ص106.

لا شيء بهذا البلد يسير كما نرجو

نسف... قتل.. تفجير...

يا لهذا الليل المرعب

في هذا البلد المرعب"[1]

يذكر لنا المؤلف المحتل المتمثل في شخصية " إيفا " يحاول أن يرسم صورة للعرب بأنهم بلا حول ولا قوة ويعيشون كلاماً فقط ولكن تبدو مفارقة واضحة في الصحوة العربية ضد المحتل.

إيفا: أوه معروف أن العرب

يعيشون كلام

ويموتون كلام..

بنحاس: لكن أي كلام يصنع هذا

نحن هزمناهم وقهرناهم

ورميناهم في البحرِ

وأطعمناهم للصحراء،

لكنهم.. ما زالوا أحياء...

ما زالوا يا إيفا أحياء"[2]

من يمتلك أسباب القوة لا يمكن له أن يخاف لكن حدثت مفارقة كبرى هنا "**فبنحاس**" يخاف من الطيف ويخشى الموت وهنا يقدم الشاعر صورة العدو في حالة ضعف وانهيار على الرغم من جبروته وقسوته وتاريخه في سفك الدماء والمجازر.

بنحاس: أخاف.. لا أدري

كيف تسرّبَ هذا الخوف.. إلى أعماقي

أنا بنحاسُ السفاح

---

(1) – رشيد ، هارون هاشم ، الأعمال المسرحية الناجزة، ص114.

(2) – المصدر السابق، ص116–117.

مزقت نساء في "قِبية"

في دير ياسين في" نحالين"

في" كفر قاسم "..أنا قاتل

أكثر من عشرين

أنا قاتل.. أنا قاتل..

والقاتلُ يا إيفا.. يستمرئ طعم القتل

يزاولهُ مهنة

يعطش للدم.. كما يعطش سكيرٌ للخمر

ما كنت أظن بأني..يوماً أخشى الموت

ما كنت أظن بأني أخشاه

فكيف أخاف اليوم..كيفَ

من ألقى في قلبي الرعب من يا إيفا..

أني أخشى الريح..وأخشى المطر

وأخشى الأنفاس[1]

يكشف هذا المقطع عن التمزق النفسي لشخصية بنحاس فهي شخصية مهتزة من الداخل وتعاني القلق من المجهول ومن الموت وكأن الشاعر بهذه المفارقة حطم لنا صورة بنحاس من شخصية قوية تقتل وتتذوق طعم القتل وسفك الدماء إلى شخصية ضعيفة منهاره وهذا ما أراده بالفعل حتى تتحقق الثورة والأمل بالعودة، في موضع آخر يكشف لنا عن مفارقة كبرى إذ يقبع وراء القضبان صاحب الحق ولا يحاسب الخائن القاتل فهو في كرسي القاضي يسأل ويستجوب ظافراً(صاحب الحق).

الحارس: أجلافٌ ما راعوا حرمةَ هذي المحكمة

ولا وقفوا عند دخولكم

القاضي: ويقولون بأنهم أهل الأدب

---

(1) – رشيد، هارون هاشم، الأعمال المسرحية الناجزة، ص118.

وأهل الأخلاق..

ظافر: وسنبقى أبداً رواد الأدب

منارَ الأخلاق..

القاضي: فلماذا لا تحترمون المحكمة؟

آذاك من بابِ الأدب وبابِ الأخلاق؟

ظافر: (متهكماً) لأن القاتلَ في كُرسي القاضي يسألُ

ولأن المقتولَ على كرسي المتهم يُحاسَب[1]

ويكون رد راجح قوياً مدوياً يكشف الحقيقة التي لا يستطيعون سماعها وتصديقها.

ظافر: أرأيتم..حتى مجردَ الكلامِ

صادمٌ.. وصارخٌ... ولاذعٌ...

لا تستطيعونَ حتى مجردَ السَّماعِ

لأنَ كلَ كلمة..تكشفُ..عن وجوهكم قناع[2]

أراد شاعرنا أن يصنع مفارقة بأن يجعل القاضي الذي في الحقيقة يجب أن يكون رمزاً للعدل فقلب لنا الموازين بتلك المفارقة فالقاضي هو نفسه مغتصب الحق ويقف يستجوب صاحب الحق وشاعرنا قد أبدع في خلق تلك المفارقة الساخرة فكشف الحقيقة على لسان ظافر فكانت بمثابة صدمة لكل الحضور في المحكمة، في موضع آخر يحاول القاضي استجواب ظافر ليكشف النقاب عن الشخصية الحقيقية التي خلف الثورة وهي "راجح" فيستخدم القاضي الكلمات المراوغة لمحاولة الكشف عن شخصيته:

المدعي العام: (ملتفتاً إلى ظافر) اسمع يا هذا ماذا تعرف عن عايدة

ظافر: لا أعرفُ عنها شيئاً

المدعي العام: بل تعرف أشياءَ لا تنكر

حاول أن تتذكر

---

(1) – رشيد ، هارون هاشم ، الأعمال المسرحية الناجزة، ص122.

(2) – المصدر السابق ، ص123.

ظافر: قلتُ لكم لا أعرفُ عنها شيئاً

المدّعي العام: حاول أن تتذكر

ظافر: ما هذا.. أحتج.. فأني

قلتُ لكم لا أعرفُ.. لا أعرفُ

المدّعي العام: عجباً مَن أعطاها أدوات التفجير..

من لقنها كلمات التحرير..

ها.. قُل شخصٌ آخر تعرفهُ..

حدِّثنا عنه..ونعطيك أمان الدهرَّ

حاول.. حاول أن تتذكر

ها.. ها.. عايدة كانت قبَل الحادث

قُل.. قُل تذكر

ظافر.. لا أعرف.. لا أعرف[1]

ويظهر ظافر في صورة شخصية صامدة لا تبوح بأسرار تنظيم الثورة تضحي من أجل مبادئها ومواقفها وتقبل السجن من أجل ذلك فحب الوطن يتملك تلك الشخصية ويواصل المدعي العام في السؤال عن صاحب الثورة وعن أفرادها فيرد ظافر كاشفاًعن مفارقة حقيقية وهي أن كل الشعب في التنظيم وفي صفوف الثورة.

ظافر: لا تُرهق نفسكَ في شيءٍ لا جدوى فيه

فالشَّعبُ هنا.. كلَّ الشَّعبِ..

والنَّاس هُنا كُلَّ الناسِ

في صفِّ الثورة.. منذُ اليوم الأول

والناسُ هنا...كُلّ الناسِ

مد الثورة..:[1]

---

(1) – رشيد ، هارون هاشم ، الأعمال المسرحية الناجزة، ص126.

ينقل الشاعر شخصية ظافر المتهم بأعمال القتل والتخريب وهي شخصية مناضلة تحاول الدفاع عن حقوقها فكيف تتهم بهذه التهم الباطلة وكأنه أرادَ أن يجعل ظافر مثالاً لشخصية الفلسطيني المقهور:

القاضي: يا ظافرُ.. هل تعترفُ بما وجهناهُ إليك

ظافر: معترفٌ..ذلكَ شرفٌ لي.. لا أُنكرهُ أبداً

القاضي: ماذا كُنتَ تُريد.. وما هدفك

إذ تقتلَ وتُخربَ

ظافر: أنا لا أطلب إلا التحرير[2]

كرست وأظهرت المفارقة الرؤية الفنية التي أرادها الشاعر إذ كشفت النقاب عن الحقيقة المختفية خلف الكواليس لينقلها للعالم.

ثانياً: الأسلوب الدرامي

أصبحت دراسة الأسلوب أداة هامة من أدوات النقد وتحليل النصوص حيث نجد أن " الأسلوبية علم يدرس اللغة ضمن نظام الخطاب – ولكنه – أيضاً علم يدرس الخطاب موزعاً على مبدأ هوية الأجناس" [3] فهو علم متنوع الاتجاهات والأهداف يدخل الأسلوب في بناء المسرحية والقصة والرواية وغيرها من الأجناس الأدبية وتوسع نطاق دراسته بحيث "ينتقل من دراسة الجملة(لغة) إلى دراسة اللغة أيضا " [4].

---

(1) – رشيد، هارون هاشم، الأعمال المسرحية الناجزة، ص128.

(2) – المصدر السابق، ص134.

(3) – عياشي، منذر، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 2002، ص27.

(4) – المرجع السابق، ص27.

والأسلوب " حدث يمكن ملاحظة لأنه لساني لأن اللغة أداة بيانه وهو نفسي لأن للأثر غاية حدوثه وهو اجتماعي لأن الآخر ضرورة وجودة" [1] لذلك يكون الأسلوب من الدوال الكثيرة على الإبداع ويعد صورة من صور الإبداع التي تميز نصاً عن آخر، "ولذا نتكلم عن الإبداع حين نتكلم عن الأسلوب كما نتكلم عن الخارق للمألوف حيث يكون الأسلوب علامة فارقة لنص من النصوص" [2]

ويمكن فهم ايحاءات النص عن طريق معرفة الأسلوب " إن مصطلح الأسلوب مثل مصطلح الكلاسيكي و مصطلح الرومانتيكي يتجلى على إحساس المشاهد بالعمل الفني والتقنيات الخاصة بالفنان، ومن خلال الأساليب يمكن قراءة ما يسمى باللغة الضمنية في العمل "[3]

وهنا يكمن دور المتلقي في تفكيك شيفرة النص الجمالية " الأسلوب ليس واقعاً على النص، ولكنه موجود في سياق تفاعل القارئ مع النص "[4]

ولا شك أن الأسلوب الدرامي يشير إلى طبيعة رؤية الكاتب المسرحي للإنسان والواقع وكيفية إدراكه للعالم الذي يعيش فيه " فالمسرح منذ نشأته ظاهرة إبداعية منغمسة في الواقع الاجتماعي والوعي الجماعي سواء كان ذلك بطريقة واعية أو غير واعية، حيث إن الشكل والمضمون والممارسة كان في غالبه إنتاجاً اجتماعياً بشكل مباشر أو غير مباشر، كون هذه الظاهرة متجذرة في الواقع ومحتلّة عنصراً من العناصر المكونة للمجتمع "[5]

ويصبح الواقع والتغير الاجتماعي من اللوازم التي تؤثر على المسرح.

إن معرفة الأسلوب الذي بنيت عليه المسرحية يعد المفتاح الأول لفهم الأحداث والمواقف "إن إدراك النمط الدرامي في أي عمل يحدد نقطة البدء أو مفتاح العملية فيتعين على الناقد بادئ ذي بدء أن يكتشف في العمل الدرامي المرحلة الأولى مرحلة الموقف أو منبع الحدث فبدون تحديد هذه المرحلة لا يمكن للناقد أن يتبين النمط الدرامي"[6]

---

(1) – المرجع السابق، ص35.

(2) – المرجع السابق، ص39.

(3) – مذكور، برزوق، الخطاب في المسرح الجزائري بين جمالية التلقي وظاهرة الإبداع، رسالة دكتوراة، جامعة –وهران أحمد بن بلة –، الجزائر، 2015، ص27.

(4) – المرجع السابق، ص26.

(5) – مذكور ، برزوق ، الخطاب في المسرح الجزائري بين جمالية التلقي وظاهرة الإبداع، ص15.

(6) – رشدي، رشاد، فن كتابة المسرحية، ص 76.

وهناك صعوبة في تحديد مصطلح الأسلوب في الحقول الأدبية المختلفة ؛ لأنه أصبح حقلاً مشتركاً في مختلف العلوم تظل الغاية منه الإقناع عن طريق المحاكاة الفنية لجملة الأحداث والمواقف الموجودة بالحياة "عُرفت الأسلوبية–أي الصياغة في الأسلوب–عندما بدأ التعبيريون يحرفون صورة الشخصية الإنسانية، ويشوهون القطع الديكورية، ويشكلون الحركات تشكيلاً آليا، ويغيرون في مقامات الصوت لخلق مناخ يشبه الحلم"[1]

ويمكن القول إن الأسلوب يخلق الشكل الخاص للغة "كما أن اللغات رهن حاجتها إليه في دلالاتها"[2]، وطريقة بناء الأسلوب الدرامي تتمثل في قوة جاذبيته للمتلقي لقراءة العمل الأدبي. "البناء الدرامي أو النمط الدرامي من صفات كل عمل فني سواء كان هذا العمل مسرحية أو قصة أو صورة"[3]، والمقصود هنا الأسلوب الدرامي في جوهره الذي ينبع منه الحدث والموقف على السواء "يدل الأسلوب في المحيط المسرحي ببساطة على طقس التعبير من الناحية الأدبية وعلى هذا فعندما نقول "إنه يؤسلب المسرحية" فمعنى ذلك أنه يضعها في صيغة كلاسيكية أو رومنسية أو تعبيرية أو رمزية... إلخ"[4]

وكثيرٌ من المسرحيات الحديثة " في التاريخ هي في الحقيقة مسرحيات قديمة ولكنها حديثة في بنائها المركب في تصورها، في أسلوبها، باختصار حديثة فنياً لا تاريخياً"[5]

وهذا يختلف من أديب لآخر وربما يكون عند أديب أعمق من أديب آخر "كل مسرحية تتضمن قدراً من الدرامية والغنائية الذاتية أو الملحمية والسينمائية، لكن تفاوت النسب وتراتبها، ومستويات توظيفها في النص ككل هي التي تحدد موقعها، كما أن المقاربة النقدية لكل نص على حدة تهدف إلى اكتشاف شعرية الخاصة وما يثيره من مجالات تتجاوز نطاق العناصر الأسلوبية المعتمدة في هذا السلم بحيث لا تصبح الدراسة جدولاً برهانياً لفرضية التصنيف، تعمي عما عداه من مناطق الإثارة الجمالية والدلالية في النص"[6]

---

(1) – حمادة، إبراهيم، معجم المصطلحات المسرحية، ص50.

(2) – عياشي، منذر، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص38.

(3) – رشدي، رشاد، فن كتابة المسرحية، ص77.

(4) – حمادة، إبراهيم، معجم المصطلحات المسرحية، ص49.

(5) – رشدي، رشاد، فن كتابة المسرحية، ص74.

(6) – فضل، صلاح، أساليب السرد في الرواية العربية، ص10–11.

والأسلوب الدرامي وبناء المواقف ينعكسان بصورة جلية في الحياة الواقعية "قد قيل بأن كل ما يحدث في الحياة بمستوياتها المختلفة، من اجتماعية أو اقتصادية وثقافية، يصب في مجرى السياسة العميق ويعكس تياراته"[1]

هذه الصبغة السياسية تصل للذروة عندما تصبح مسؤولة عن تحولات الأحداث والشخصيات "عندئذ تصبح مؤشرات نصية تقوم بالربط السببي بين منطق الحياة ومنطق العمل الروائي"[2]

وقد عكس المسرح السياسي عند شاعرنا هارون هاشم رشيد رؤيته الفنية وذلك ما زاد العمل المسرحي صلابة وقوة "دون أن تكسر قشرة العمل الفني تراءت عبرها علاقات عديدة مباشرة ورامزة، بين سياق النص الداخلي وسياق الإطار الخارجي للواقع التاريخي"[3]

إن المسرحيات تعكس بأسلوبها الدرامي الطابع الروائي السياسي بأحداثها وشخصياتها وصراعها منذ البداية حتى النهاية، فالعملية الإبداعية في المسرح " فضاء يتجسد فيه الصراع الذي تأخذ فيه عدة عناصر متجانسه شكلاً معيناً، وهو شكل يخفي التناقضات على الرغم من أنها قائمة"[4]، فنلاحظ أن أسلوب الشاعر كان بين الواقعية التاريخية حين يحيلنا لأحداث وقعت في الماضي، وبين الأسلوب الأدبي الروائي (خيالي درامي) وتمثل ذلك في انحراف السارد عن الحقيقة الواقعية إلى المتخيل السردي الذي يحيلنا للواقع مباشرة ، والسارد يأتي بأخبار حقيقية وتاريخية لكنه سرعان ما يخرج عن الحقيقة الروائية إلى الخيال والأدبية الروائية،وقد حرص شاعرنا على ذلك الخلق حين تناول شخصيات تاريخية بأسلوب خيالي درامي، فهو تارةً ينقل لنا أحداثاً تاريخية وتارةً أخرى يتجاوز الواقع إلى المتخيل، إذ كشف أسلوبه عن حقيقة الوجه المتخفي لعدوه فاعتمد على سياسة قمع وردع عدوه من خلال المشَاهد التي رسمها له ففي حوار شامير مع الصحفي إذ يحاول قمع الصحافة عن البحث عن الحقيقة:

شامير: ماذا خلفكَ

الجندي: بالبابِ تحاصرنا أفواجُ الصَّحفيينْ

ورجال وكالات الأنباءْ

---

(1) – المرجع السابق، ص15.

(2) – المرجع السابق، ص16.

(3) – المرجع السابق ، ص16.

(4) – مذكور، برزوق، الخطاب في المسرح الجزائري بين جمالية التلقي وظاهرة الإبداع، ص16.

يرجون بأن نستئذنكمْ

بدخولهم للاستفسار والاستبيانْ

شامير: اطردهمْ،لاتسمحْ لهمو

بالرؤية أو السمعْ

رابين: دعهمْ نناقشهم ومحاورهم

عن أسباب العنفِ وغاياتِ القمعْ

شامير: لا تدخلهمْ

صورتنا اهتزتْ في العالمْ

ما عُدنا بالبلدِ المتميزِ

كُلُّ الإعلام يهزُّ الصورةَ

يمسحُ ما كنا عَمَّمْناهْ

رابين: ما أسرعَ ما ينسى العالم

ما أسرعَ ما يُسعفنا النُّصراءْ

شلومو: لكنَّ رجالَ الإعلام جميعاً

ووكالاتِ الأنباءْ

تنقل عنَّا كُلَّ صباحٍ ومساءْ

ما يجعلنا في عرف العالم

أقسى الأعداء

شامير: هيا نطردهمْ، ونحاصرهمْ

نمنع عنهم رؤية ما نصنعْ

لا يمكن أن يحمينا في هذا البلد الغاضب إلا

المدفع

(يلتفت إلى الجندي)

اخرج واطردهم

فإذا قام أحد وتردد

هدده بهذا المدفع[1]

يبيح شامير سياسة القمع والقتل في حق الصحافة دون تردد وحدثت هنا مفارقة كبرى فلقد شوهت صورتهم وهزت العالم بأكمله فالصحافة أداة ووسيلة لتقديم العدو في صورة مليئة بالإنسانية لكن انقلب الميزان عليهم فقد قام شامير بطرد الصحافة وكشفت الحقيقة وظهر مدى كذبهم في الالتفات حول الحقيقة فلا يوجد مبررات للقتل والقمع فأراد الشاعر كشف وجه عدوه وقد تكررت تلك الصورة في مسرحية عصافير الشوك مرةً أخرى في حوار الأب الاسرائيلي مع المذيع الأجنبي فيواجه الصحفي شامير ويتحدى الخوف من أجل الوصول للحقيقة.

الجندي: واحد منهم مُصِرٌ أن يراكم

رابين: أدخلوه

(يدخل الصحفي)

شامير: فيمَ إصرارك.. يا هذا على عقد اللقاء؟

الصحفي: ما الذي يفعله صحفي

من أقاصي الأرض جاء

إنني أبحث عن وجه الحقيقة

شامير: وبحثتْ؟

الصحفي: إنني ما زلتُ أبحثُ

ولهذا كان إصراري على لقياكمُ

وقتاً قليلاً نتحدث

رابين: نحن مشغولون.. يا هذا فدعنا الآن

حتى نلتقي في أي وقت

الصحفي: إنني أطلب تصريحاً لتجوالي بين

---

(1) – رشيد، هارون هاشم، الأعمال المسرحية الناجزة، ص610-611.

الناس، فالجندُ هنا يمتنعون
أينما سرتُ ورائي يركضون
كسروا آلة التصوير
حاصروني، حاولوا أن يقتلوني
فلماذا كل هذا العنف
في وجهِ الصحافة[1]

فيتصدى الصحفي بوصفه شخصية ثائرة من أجل الحقيقة لرابين وشامير وكأن الحقيقة أصبحت في هذا الزمان سلعة ثمينة لا يمكن الحصول عليها في عالم يلفه الزيف والدنس وتشويه الأخبار:

الصحفي: إنني جئتُ كما يأتي المقاتلْ
داخلاً جبهتهُ يثبتُ فيها ويقاتلْ
نحنُ في أي مكانٍ كانَ لا يُرهبنا
الموتُ ولا نخشى الزلازلْ
كم شهيدٍ راح من أجل الحقيقةْ
اقرأوا تاريخ أبطال الصحافةْ
حرفةُ الموتِ تماماً أنها دربُ الشَّهادةْ
شامير: انصرف عَنا، فلنْ تأخذ منا ما تريدْ

نحن أقمنا هنا قبضتنا ناراً حديدْ[2]

ففيه ديالوج بين الصحفي وشامير يكشف الصحفي في لغة قوية ثورية فيصبح الصحفي شخصية مقاتل من أجل صرح الحقيقة فهو يسترجع ماضي الصحافة والثمن الذي دفع من أجل الحقيقة، فالشاعر يأتي بأخبار حقيقية وتاريخية لكنه سرعان ما يخرج عن الحقيقة الروائية إلى الخيال والأدبية الروائية، وقد حرص شاعرنا على ذلك الخلق حين تناول شخصيات تاريخية بأسلوب خيالي درامي، فهو تارةً ينقل لنا أحداثاً تاريخية وتارةً أخرى يتجاوز الواقع إلى المتخيل.

لكن يمكن القول إن التكوين الدرامي لهذه المسرحيات تنبثق مكوناتها من عناصر مهيمنة على النص المسرحي تمثلت في الصراع والمفارقة والايقاع، قد برز عنصر هام عند تحليل

(1) – رشيد، هارون هاشم، الأعمال المسرحية الناجزة، ص613.
(2) – رشيد ، هارون هاشم ، الأعمال المسرحية الناجزة ، ص615.

عنوان مسرحية "عصافير الشوك" إذ يُظهر الأسلوب الدرامي مفارقة كبرى تمثلت في العنوان فمفردة عصافير تحيلنا إلى عالم الطفولة والبراءة وجمال الطبيعة الساحرة وكلمة الشوك تحيلنا إلى معنى الألم والعذاب فشكل العنوان (عتبة النص) مفارقة كبرى:

سناء: إنَّ أطفالَ المعسكر

قط ما ذاقوا الطفولة

دائماً يفزعهم صوتُ الرصاص

وخطى العسكر ليلاً ونهار

الأم: إنهم يا حسرةَ القلب

يعيشونَ العذاب

دونَ ذنب ينزعُ المحتلُ

منهم لحظة العمر الجميلة[1]

فتتكرر مأساة الطفولة في المسرحية من عتبة العنوان حتى نهايته فيحاول الشاعر تصوير عالم الطفولة المسروق من الفلسطيني، واتضح ذلك في أسلوبه في رسم تلك الصور المأسوّية للطفولة ويظهر الأسلوب الدرامي مفارقة نقلها المؤلف على لسان الأم وسناء فالطفولة مسروقة ومنتزعة من قبل المحتل ولحظات العمر الجميلة تضيع وهاجس الموت يدق ويهدد الطفولة ويسرق البراءة والابتسامة من على شفة الطفل البريء.

الأم: يا ربْ.. اسمعْ

(نخرج سناء.. تسمع طلقات.. ثم طرق على الباب)

الأم: استر يا ربْ

(تفتح الباب، فيندفع إلى الداخل شاب في العشرين)

الأم: بسم الله الرحمن الرحيم

اجلس اجلس يا ولدي

الشاب: أخشى أن يقتحموا البيتَ

---

(1) – المصدر السابق ،ص558.

أخاف على الأبناء

الأم: ما أخرجكَ الآن بهذي الساعة

الشاب: كنت أحاول أن أُحضرَ بعضَ شراب وطعامٍ

لصغار في حارتنا أيتامْ

(الأم تقوم، وتناوله بعضا مما أعطتها سناء)[1]

وتستمر تلك المأساة فيدفع الأب الثمن غالياً من أجل لقمة العيش المنغمسة بدمه من أجل إطعام أطفاله.

الأم: القتلةُ.. يا ويلي

كنتُ أحس بأنّ الكارثة ستأتي

قل ماذا عندك.حدثني

دَمي جفْ..

وقلبي يوشكُ أن يتوقفْ

شعبان: كنَّا نعملُ، ونكدُ

طوال نهار ومجهدْ

لنحاولَ أن نأتي لكمو باللقمةُ

الأم: يا للقمةُ يا للقمةُ

شعبان: صارتْ في هذا الزَّمن

الأسودِ صارت نقمةْ[2]

ويمكن – أيضا – القول إن الايقاع الذي يغطى شبكة العلاقات الدرامية في المسرحيات الخمس فهو داخل النص المسرحي يسهم في "تفسير إلى حد كبير بنيته الدرامية وجهازه الجمالي المؤثر"[3]،والأسلوب الدرامي " يسيطر فيه الإيقاع بمستوياته المتعددة من زمانية ومكانية منتظمة "[4]فهو يعني في المسرح "درجة سرعة أحداثها"[5]فيشير إلى مدى سرعة عملية قص الأحداث وسردها ويتمثل الايقاع في المسرحيات في الدرجات التالية:

---

(1) – رشيد، هارون هاشم، الأعمال المسرحية الناجزة، ص601.

(2) – رشيد، هارون هاشم ، الأعمال المسرحية الناجزة، ص603.

(3) – فضل، صلاح، أساليب السرد في الرواية العربية، ص18.

(4) – المرجع السابق، ص9.

(5) – المرجع السابق، ص18.

1- **الحذف** "وذلك عندما يعمد الروائي إلى عدم ذكر الأحداث يفترض أنها لا بد أن تقع بين الأحداث المذكورة لكنه لا يشير إليها"[1]

مثال ذلك:عندما تذكر الأم ماضي ابنها "**مجيد**" وفجأة يحظر أمامها من السفر فالشاعر لم يذكر لنا الأحداث التي مر بها "مجيد" في غُربَته التي حدثت قبل أن ينهي دراسته في الخارج.

مجيد: أنا يا والدتي ابنك

ماذا قد أصابك

انني عدت مشوقاً

للقائك

(تفتح الأم عينها في ذهول)

الأم: يا حبيبي يا مجيد [2]

2- **الاختصار:** "وهو الصيغة المثلي التي يلجأ إليها الكتاب عادةً لاختزال أحداث كثيرة في سطور قليلة، على ما يعنيهم منها، مما يوحي عادةً بالتكثيف وسرعه إيقاع في القص"[3]

ومثال ذلك:

صوت: ما أكثر ما واجه هذا البلد الخالد...ما أكثر ما واجه من

طغيان. قتلوا فيه رسلاً، ذبحوا فيه حواريين...طعنوا فيه الحق

وداسوا ألوية الدين..ملعون من لا يحميه...ولا يعطيه[4]

فقد اختزل الشاعر الأحداث التي مرّ بها وطنه في سطور قليلة ليوحي بالتكثيف وسرعة السرد

فقد قدم للمتلقي صورة بكل ما حدث ليجعله على تواصل مع تجربته الوجدانية.

3- **التباطؤ:** "ويتمثل في تلك اللحظات التي يؤثر فيها الكاتب أن يقوم بعمليات استبطان لدخائل شخوصه وإغراق في وصف خواطرها النفسية ولمحاتها الذهنية خلال صفحات طويلة لا تكاد تتحرك فيها الوقائع الخارجية"[5]

ويظهر ذلك في حوار "**عايدة** " مع نفسها فتبث ما في نفسها معلنة عن هدفها في استمرار الثورة.

---

(1) – المرجع السابق، ص19.

(2) – رشيد، هارون هاشم، الأعمال المسرحية الناجزة، ص559.

(3) – فضل، صلاح، أساليب السرد في الرواية العربية، ص19.

(4) – رشيد، هارون هاشم، الأعمال المسرحية الناجزة، ص32.

(5) – فضل، صلاح، أساليب السرد في الرواية العربية، ص19.

عايدة: الليلة أضع القدم، على درب آخر

الليلة أبحث عن وجهك يا أمي

وجهك ذاك الممزوق المشجوج

أبحث عن وجهك يا أمي يا من

قتلتك عصابات الشر [1]

نلاحظ أن الأسلوب الدرامي للمسرحيات قد لامس الواقع الخارجي "حقيقة الأمر أنه لا يمكن أن يوجد فن في انفصال عن الحياة، أو حياة إنسانية دون فن إن منبع الفن وأساسه هو نزعة الإنسان إلى تمثل تجربته الحياتية " [2]

فقد صور الشاعر تجربته المأسويّة التي انعكست بكل صورها في مسرحه الشعري ولذلك أن "العناصر التي تتحكم في دراما جدل الماضي والحاضر نحو استنباط معني تجربه ما ومغزاها فهي الإقصاء المتعمد أو اللاواعي، والتركيز المتعمد أو اللاواعي على بعض عناصر التجربة وتفاصيلها "[3] وقد خلق لنا المؤلف جدلاً بتجربته الشعورية " إن استقبال العمل الفني هو أساسه محاوله تفهم تجربه الفنان من خلال اقامة علاقه جدلية بينهما وبين الحياة كما يعرفها المتلقي من واقع تجربته الشخصية والتجارب الفنية الأخرى التي نفهمها " [4]

وإذا انفصل العمل الأدبي عن التجربة الحياتية انفصل عن الواقع "فإن الإبداع والتلقي يصبحان عمليتين ميكانيكيتين لا يلمسان عصب الحياة وعند إذن ينفصل أسلوب التشكيل عن مادة التجربة فتفقد مادة التجربة حيوية المعنى والدلالة المتجددة بينما يصبح الشكل قانوناً جامداً يفرض على الإنسان سواء كان مبدعاً أو متلقياً أي يصبح قالباً جاهزاً يصب فيه الإنسان تجربته الحياتية إذا كان مبدعاً وتجربته الفنية إذا كان متلقياً "[5]

بناء على ذلك يصبح العمل الفني أجوفاً ولا مضمون له، لأنه ليس له علاقة بالواقع والتجربة الحياتية فالأسلوب الفني يسعي لتمثيل التجربة الحياتية بحيث يشكلها عن طريق الفن

---

(1) – رشيد، هارون هاشم، الأعمال المسرحية الناجزة، ص86.

(2) – صليحة، نهاد، المسرح بين الفن والفكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986، ص11.

(3) – المرجع السابق، ص12.

(4) – صليحة ، نهاد ، المسرح بين الفن والفكر، ص13.

(5) –المرجع السابق، ص13.

أما الأسلوب الدرامي تشكل للتجربة عن طريق الدراما ومحاكاة الواقع الخارجي بواسطة الأحداث والشخصيات والحوار والصراع الذي يتجسد من خلال عملية السرد فيصبح " الإبداع الفني الدرامي نشاط إنساني يهدف عن طريق الاسترجاع الواعي لتجربة حدثت أو التمثيل الافتراضي لتجربة محتملة "[1] والشاعر قد شكل أسلوبه الدرامي من تجربة قد عاشها في الماضي وما زالت تؤرقه في الحاضر، فتصبح الدراما بذلك " تجربه معرفية أساسية لحياة الإنسان، تقوم على الجدل من لحظة ماضية ولحظة آتيه، أو بين عالم الواقع وعالم الاحتمال مفهوما عاماً ودائماً يرتبط بطبيعة واقع ومنطق العرض المسرحي " [2]

فيمكن القول إن الأسلوب الدرامي اعتمد بشكل أساسي على الصراع فلا وجود لعمل درامي مسرحي بدون صراع فهو أساسه ومحور الشد والجذب فيه "إذ يتولد من الصراع في الدراما قدر متصاعد من التوتر ودفعه نحو الفعل "[3]

" فالمسرحية يجب أن تبدأ بالحاضر وتشير الى الماضي إشارات يتضمنها الحاضر ؛ لأن الدراما توجد حيث موقف متأزم أي في قمه الموقف وهي تهمل ما يسبق هذا الموقف وما يليه "[4]، ومن لحظة التأزم ينشأ الصراع الدرامي حيث شكل صراعا أيديولوجياً فكرياً في المسرحيات كلها وهو صراع بين قوتين متكافئتين تحاول كل منهما السيطرة على الأخرى ففي مسرحية "السؤال" هناك صراع اتخذت الثورة أداة لتحقيقه عبر شخصيات تتصارع وهي (راجح وعايدة وغيرهم) وفي المقابل (بريطانيا والسجان والمندسين و بعض الزعامات)، فشكل تنظيم الثورة عتبة في وجود الصراع بينه وبين المحتل ومثل أعضائه (راجح–عايدة– عبدالقادر– ظافر– أبو حازم) وتسير عجلة السرد في صراع عايدة مع راجح حيث تريد الدخول في تنظيم الثورة وأن تكون عضواً فيه فاعتمد الاسلوب الدرامي على رسم المشاهد الثورية:

عايدة: لن أفعل

فليصدرَ من في يده الأمر

فأقبلَ في تنظيمكم هذا[5]

---

(1) – المرجع السابق، ص16.

(2) – المرجع السابق، ص17.

(3) – المرجع السابق، ص21.

(4) – رشدي، رشاد، فن كتابة المسرحية، ص43.

(5) – رشيد، هارون هاشم، الأعمال المسرحية الناجزة، ص59.

فشكلت الثورة ثيمة موضوعية بدأت بمسرحية السؤال واستمرت على مستوى المسرحيات الباقية وينشأ صراع عايدة مع نفسها إذ تبحث نفسها عن الخلاص وتحاول تحقيق السكينة والاطمئنان بالدخول في تنظيم الثورة وتحقيق أحلامها لدب الرعب في المحتل فيتكشف ذلك عن طريق الحوار.

عايدة: (متجهة إلى الجمهور)

عايدة اسمٌ من غير مُسمى

وكيانٌ من غيرِ وجود

ووجودٌ من غير كيان

عايدة شيءٌ موجودٌ مفقود

عايدة هذا الكابوس الجاثمُ فوقَ صدورُ النَّاس

عايدة ماتت من زمن

دَفنوها خنقوا فيها الإحساس

عايدة.. عايدة

ليست كالنَّاس.. ليست كالنَّاس[1]

تحاول عايدة تلك الشخصية الثائرة لملمة ما تبقى لها وتحاول الحصول على الحب من ابن عمها راجح ولكن الثورة والحلم بها يمنعان علاقتها من أن تأخذ أية صورة إيجابية بحيث تظل العلاقة بينهما جميلة وتبقى في مستوى الحلم وكأن الواقع السياسي المرير منعهما من اللقاء وتحقيق حلمهما لأن هناك حلماً أكبر من ذلك وهو الوطن فقد حرمت عايدة من أبسط حقوقها ولذلك تحولت لشخصية ثائرة فأصبحت كابوساً وطاعوناً يواجه المحتل ليحاول إفناءه.

ثالثاً: الصورة الدرامية

تعد الصورة "الشكل البصري المتعين بمقدار ما هي المتخيل الذهني الذي تثيره العبارات اللغوية"[2]، يعني ذلك أن الصورة تعنى بكل ما هو ذهني وبصري تعكس الواقع وتكمن علاقة الصورة بالدراما في أن الدراما محاكاة للواقع وهي " نشاط معرفي واعٍ، حركي، جماعي، تمثيلي بمعنى أنه قد يستحضر تجربة ماضية استحضاراً واعياً مصطنعاً أو قد يجسد رؤية افتراضية في شكل محسوس "[3]

---

(1) – المصدر السابق، ص60.

(2) – فضل، صلاح، قراءة الصورة وصور القراءة، ط1، دار الشروق، 1997، ص5.

(3) – رشدي، رشاد، فن كتابة المسرحية، ص69.

فالتجربة الإنسانية تعكس في العمل الأدبي في شكل صور معبرة عن العالم النفسي لمبدعها وتعكس ما في الحياة من حسنات وسيئات، فالصورة دائما تكون غير واقعية وإن كان مصدرها عالم الواقع لأنها تركيب وجداني شعوري يكمن في مخيلة المبدع "إن الصورة بأشكالها هي الوسيلة التي يعتمدها الشاعر ليجسد شعوره، ذلك الشعور الذي يمكنه أن يفطن لما لا يفطن له سواه من معاني الكلام وأوزانه وتأليف المعاني"[1]

فتتحكم المخيلة في الصورة وتعد الملهم الأساسي لها و"تجدر الإشارة إلى أن الصورة أساس كل عمل فني، والخيال أساس كل صورة والصورة ابنه الخيال الشعري الذي يتألف عند الشعراء من قوى داخلية، تفرق العناصر وتنشر المواد، ثم تعيد ترتيبها وتركيبها لتصبها في قالب خاص، حين يريد خلق فن جديد متحد منسجم"[2]

فالخيال يلعب دوراً هاماً في انتاج الصورة "إن المؤلف الذي يتخيل شيئاً معيناً لا يتخيله من فراغ، ولكن كل الذي يقوم به هو إعادة تجميع وتشكيل عناصر موجودة في الواقع "[3]

والمؤلف يقوم بتجميع عناصر الواقع ليجعلها في شكل صور غير مألوفة جديدة فيفصح عما بداخله لينقله للمتلقي ليقوم بدوره بمشاركته تجربته الشعورية " المبدع قادر بالإضافة إلى المعالجة الذهنية لأفكاره واستدلال النتائج من المقدمات قادر على أن يبتكر صوره أو مجموعة من الصور، وينميها ويمضي بها إلى تحقيق غاية معينة هي بناء القصة التي يدير من حولها نشاطه أو تشكيل عناصر اللوحة التي يطمح إلى تحقيقها"[4]

ويستطيع الأديب بخياله أن يعالج ويرسم صوره الذهنية "إن مواصلة الخيال في العمل الإبداعي هي من أبرز ملامح العملية الابداعية "[5] فالإبداع وحي خاص يعتمد على قوة المتخيل الذهني القادر على خلق الصور وربطها المحكم لإنتاج أي عمل أدبي، فالتعبير بواسطة الصورة يفتح العنان للأديب ليواجه بها الحقيقة فتجعله أكثر تجاوزاً للواقع وتكمن "وظيفة الصورة هي

---

(1) – سلمان، حسام تحسين ياسين، الصورة الفنية في شعر ابن القيسراني " عناصر التشكيل والإبداع "، رسالة ماجستير، جامعة النجاح، نابلس، 2011، ص4.

(2) – المرجع السابق، ص5.

(3) – النادي، علي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، ط1، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، 1987، ص23.

(4) – حنورة، مصري عبد الحميد، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986، ص15.

(5) – المرجع السابق، ص15.

التكثيف، فالشعرية هي تكثيفية اللغة، والكلمة الشعرية لا تغير محتوى المعنى وإنما تغيّر شكله"[1]

إن العمل الدرامي ينتج من تظافر الصور الدرامية لينتج بذلك الشكل النهائي للعمل المسرحي تلك الصور التي تحاكي الواقع بكل معطياته "فمجموعة الصور الجزئية مختلفة البناء تتظافر وتتفاعل فيما بينها لإقامة معمارية البنى الصورية في النص"[2]،فالصورة تحاكي الواقع لكنها لا يمكن أن تطابقه بل تشبهه لذلك تكون الصورة الدرامية المتخيلة أرقى في التعبير عن التجربة الإنسانية ونلاحظ أن السيادة تكون لها في العمل المسرحي لأن ؛"الثبات والسيادة لا بد أن يحظى بها الفن وهو يقوم على أساس التخيل، لأن الصورة المتخيلة هي أكثر ثباتاً وعمقاً من صورة الحياة، لذا فإن الحقيقة ترتبط بالمتخيل الفني والزيف يمثل صورة الحياة الفعلية"[3]

ويكمن هنا دور الكاتب المسرحي في إيهام القارئ بأن ما يحدث أمامه هو موجود بالفعل "إن الكاتب يصف ما حدث، لكن قدرته الإبداعية تقوده إلى إثارة الشعور لدى القارئ بأن ما حدث ما يزال يحدث الآن في لحظته الحاضرة، فيمنح القارئ إحساساً بالآنية والحاضر التخييلي، وكذلك يمنحه شعوراً بالمشاركة في الفعل أو الموقف "[4]

وهناك علاقة وثيقة بين الصورة والمبدع حيث تتظافر العوامل الداخلية والخارجية عند المبدع لإنتاجها فهي متعلقة "بالمبدع والقارئ معاً، فالمبدع من جهة المحاكاة والقارئ من جهة التخييل ويبقى التوافق بينهما رهين جودة البيان من الأول ودقة الفهم والاستيعاب من الثاني"[5]

فالصورة من نتاج العالم الداخلي له وتقوم الشخصيات بصراعها وجدالها بتجسيد تلك الصور "فالشخصية تسخر لإنجاز الحدث الذي وكل الكاتب إليها إنجازه، وهي تخضع في ذلك لصرامة الكاتب وتقنيات إجراءاته وتصوراته وأيديولوجيته:أي فلسفته في الحياة "[6]

---

(1) – جرادات، رائد وليد، بنية الصورة الفنية في النص الشعري الحديث: نازك الملائكة أنموذجاً، مجلة جامعة دمشق، مج29، ع1+2، 2013، ص555.

(2) – المرجع السابق، ص556.

(3) – النخيلة، حسن عبود، خطاب الصورة الدرامية، ط 1، دار الفكر للنشر والتوزيع، البصرة، 2013، ، ص81.

(4) – مها حسن يوسف، الزمن في الرواية العربية، ص37.

(5) – النخيلة، حسن عبود، خطاب الصورة الدرامية ، ص239.

(6) – مرتاض، عبد الملك، في نظرية الرواية، ص15–16.

وعلينا النظر للصور الدرامية بصورة متكاملة لا نفصل جزءاً من المسرحية عن الآخر حتى نكون تلك الرؤية المتكاملة للصور المكونة للعمل الأدبي، فالشخصيات والحدث والصراع كلها عناصر تتظافر مجتمعه لإخراج العمل المسرحي في صورته النهائية.

" إن رسم الشخصيات والعقدة وجو المسرحية ومعمارها، كل هذا لا يتواجد في الواقع ككيانات مستقلة تختلف كل واحدة منها عن الأخرى، إن ما هو موجود حقاً شيئاً واحداً، وهو المسرحية ككل "[1] فمن خلال السياق التي ترسم فيه الصور يتضح مغزاها فتصبح كالحلية الواحدة المتماسكة المرتبطة في نسيج المسرحية بحيث لا نستطيع فصل إحداها عن الأخرى، وإلا اختل العمل المسرحي ككل وبالنظر للعلاقات والروابط التي تربط الصور بعضها ببعض يعطينا فهماً أكبر لتلك الصور "فيجب علينا أولاً أن نضع في الاعتبار السياق الذي تقع فيه الصورة، ونتعرف كيف تكون الصورة والاستعارة مرتبطة بتسلسل الأفكار، وكيف تتناسب مع بنية النص، وما إذا كانت هناك معايير بواسطتها أن نميز بين درجات الارتباط "[2]

وعند رسم المواقف الدرامية فإنه يتخفى ورائها عنصر التشويق لتجذب الصورة الدرامية المتلقي في علاقتها بالعمل المسرحي ككل " فالصورة تستمد جذورها من المعنى الكلي للمسرحية وتنمو مع جو المسرحية "[3]،فتوحي لنا الصور الدرامية المكونة للمسرحية بالعوائق الرئيسية التي تتخفى وراء البنية العميقة للنص والتي تشكل لنا الرؤية العامة للمبدع، إن شاعرنا استطاع أن يربط الصور بنسيج المسرحية فنرى الصور تتطور تدريجياً حتى تكتمل باكتمال المسرحيات الخمس، فهي تلعب دوراً أساسياً في رسم الشخصيات وتعكس الموضوع الدرامي حتى تصل للنسق الفكري المعبر عن ذات المبدع، والملاحظ أن الصورة الدرامية المتخيلة عند

الشاعر لها علاقة وصلة بالحياة بحيث جمع المؤلف بين الجمالية في التصوير وتجارب الحياة "لا بد إذن أن تتجاوز الصور القواعد المألوفة وأن تنحو لإيجاد حلول خيالية تتحرك بقوة المتناقضات التي تدعم الصورة بجانب الجدل"[4] فشاعرنا رسم صور درامية تحاكي الواقع المرير الذي يعيشه شعبه فاستطاع أن يجاوز بين الظلم والقهر وبين الحرية والسلام وبين القوي والضعيف وهذه المتناقضات والثنائيات الضدية شكلت أساس الصراع المحتدم بين شخوص

---

(1) – كليمن، وولفجانج إتش، تطور الصورة الشعرية عند شكسبير، تر: جمال عبد الناصر، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2004ص20.

(2) – المرجع السابق، ص21.

(3) – كليمن ، وولفجانج إتش ، تطور الصورة الشعرية عند شكسبير، ص22.

(4) – النخيلة، حسن عبود، خطاب الصورة الدرامية، ص69.

مسرحياته "إذ لا يضطرم الصراع العنيف إلا بوجود شخصية، أو شخصيات تتصارع فيما بينها داخل العمل السردي"[1]، وقد استعمل الصورة الدرامية لبلورة أفكاره وليعكس تجربته إزاء الواقع المرير "تعد الصورة متخيلة شكلاً من أشكال التعبير التي ساهمت في بلورة الخطاب الفكري والجمالي"[2]،وهي لها علاقة وثيقة بالحدث الدرامي عند الشاعر فعملت على تكثيف الحدث "فالصورة في المسرحية المعاصرة هي التي تساهم في تأسيس الحدث وليس الحدث هو الذي يأسسها"[3] ؛لأن "الصورة المتخيلة تعد وسيلة حداثية من وسائل الخطاب المسرحي المعاصر غنية بمعطياتها الفكرية والجمالية"[4]

وتبدو أحداث المسرحيات خيالية اعتمد الشاعر فيها على لعبة الزمن لرسم الصور الدرامية المؤثرة، فلعب التتابع الزمني والاسترجاعات والاستباقات دوراً بالغ الأهمية في فهم الصورة فالدراما حدث ومهما كان نوع الحدث الذي تقدمه لا بد أن يصدر عن شخصية معينة ولكن الدراما مع ذلك ليست أي حدث إنها حدث ينبني على المفارقة لا يمكن أن تتحقق إلا بالاحتكاك بين شخصيتين أو أكثر حتى يحدث الأثر الدرامي المرجو من المسرحية فكل شخصية لها صورة متخيلة تكشف لنا عن مدى توسع خيال مبدعها ليعالج بها المواقف الإنسانية سواء داخل الذات أم خارجها لتوصيل الفكرة ؛لأن الحدث الدرامي يكشف عن نفسه من خلال الزمن، فعن طريقها بلور الشاعر فكرته الفنية والجمالية واستطاع محاكاة الواقع عن طريق التصوير والتخييل "الصورة المتخيلة أسست رؤية جديدة استعان بها الكاتب ليعلن موقفه من الحياة والوجود بعد أن أصبحت الأساليب التقليدية لا توازي المتغير الاجتماعي، ولا يمكنها ادراك صورة الوهم الحياتي"[5]،فيعتبر النص الدرامي المجال الفسيح لرسم الصور "إن ثراء النص كخطاب فكري وجمالي، وما يتمخض عنه من صورة درامية، تنتج عن مفرد الجسد بشكل خاص، وما تنسجه مخيلة المؤلف من مفردات أخرى لا يمكن أن يستوعب وجودها إلا بيئة النص"[6]،وبتناول الصور الدرامية التي رسمها الشاعر في مسرحية "القصر المنشود " التي تعدّ نصاً غنياً بالصور الدرامية المؤثرة التي رسمها المؤلف من وحي خياله ليحاول المساس

---

(1) – مرتاض، عبد الملك، في نظرية الرواية، ص76.

(2) – النخيلة، حسن عبود، خطاب الصورة الدرامية، ص65.

(3) – المرجع السابق، ص66..

(4) – المرجع السابق، ص66.

(5) – النخيلة، حسن عبود، خطاب الصورة الدرامية، ص67.

(6) – المرجع السابق، ص11.

بالواقع عن طريق تجسيد تلك الصور عن طريق التلاعب بالزمن "وتعد التنقلات الزمنية في النص الروائي من أهم التقنيات التي يتحكم من خلالاها الكاتب بإيهام القارئ بالحقيقة"[1]

فالكاتب المسرحي يملك حساً وذوقاً فنيا لما يحدث في الحياة فنجده ينظر للواقع نظره مخالفة للإنسان العادي فتصدح مخيلته بالصور والمشاعر والأفكار التي تأخذ في النهاية شكل عمل إبداعي وعن طريق الحوار يرسم صوره الدرامية فهو مبني على زمن فيأخذ دوراً في تشكيل الصور الدرامية لأنها كلها لا تفلت من عنان الزمن وعند رسم المواقف الدرامية فإنه يتخفى ورائها عنصر التشويق فتكون عملية الشد والجذب للصورة الدرامية "فالصورة تستمد جذورها من المعنى الكلي للمسرحية وتنمو مع جو المسرحية"[2]

فالكاتب المسرحي يغزل خيوطاً تكوّن العمل المسرحي لكي نفهم عن طريقها ما سوف يحدث لاحقاً وتساعدنا في ذلك الصور الدرامية "إن الروائي يدرك أنه لا يقصد استعادة الحقيقة كما هي في الواقع لاستحالة ذلك"[3]

فيخلق للمتلقي سلسلة من الومضات تضئ له الطريق ليشعر أنه منجذب تجاه العمل الأدبي "لعل أحد المنجزات الفنية للكاتب المسرحي الكبير أنه يخلق في ذهن المشاهد شبكة من التوقعات والمعارض عن طريق الحدس والبصيرة وبذلك فإن كل فصل وكل مشهد يتم الدخول إليه بترتيب معين، وإعداد الذهن هذا لما سوف يأتي يجعله خالياً من الإقحام، وهو يعد أحد الشروط التمهيدية المهمة جداً للوصول إلى التأثير الدرامي الفعال"[4]

إنّ كل حدث يكون نتيجة لما قبله وكل موقف هو محصلة للمواقف السابقة له فاعتلاء السلم الدرامي لا يحدث فجأة وإنما يكون بشبكة الخيوط الدقيقة التي أدت إلى هذا التصاعد الدرامي، فكل صورة تشكل أداة مهمة لها مكانها في النص الدرامي ولهذا يجب النظر إلى التطور في الحدث بتأني حتى ندرك وظيفة الصور التي كونها فتلك الصور هي التي تنير لنا الطريق لفهم العالم الداخلي للراوي وتشير إلى شخصيته.

"إن كل الأعمال المسرحية بما فيها تلك التي لا نلمح أي سارد فيها توحي بصورة ضمنية بوجود مؤلف يتوارى خلف الكواليس وإن هذا المؤلف الضمني يظل أبداً مختلفاً عن

---

(1) – عوض الله، مها حسن يوسف، الزمن في الرواية العربية، ص32.

(2) – كليمن، وولفجانج إتش، تطور الصورة الشعرية عند شكسبير، ص22.

(3) – عوض الله، مها حسن يوسف، الزمن في الرواية العربية، ص32.

(4) – كليمن، وولفجانج إتش، تطورالصورة الشعرية عند شكسبير، ص25.

الإنسان الحقيقي مشرئباً في الوقت ذاته، إلى إنشاء صورة مثلى أو متناهية السمو لهذا الإنسان الحقيقي"[1] إن جلياد قاس في داخله مستسلم لطغيان الصورة البشعة التي رسمها له الشاعر حيث أراد له الغلبة والقوة وقد أخذه طغيانه في السيطرة على القصر وطرد أصحابه منه وما عاد يرى شيئاً من خلاله إلا صورة التكبر والتعالي والظلم.

جلياد: لا يبقى منكم أحد

دقوا أبواب الغرفِ

وهاتوا مَنْ فيها

سنُغني نرقصُ نطرب

سنقول لهذا القصر

ملكناك

حكمناك...

صرعناك

لا تبقوا امرأةً

أو رجلاً

شيخاً...أو طفلاً[2]

يبدو أن الشاعر جعل جلياد رمزاً للعدو القاهر الذي استلب الوطن وطرد أهله منه لكن الشاعر سرعان ما يقطع عليه كبرياءه ليعلن خسارته للقصر رغم التكنيك الذي فعله لتحصين القصر فهو يلهو وأعوانه في القصر و يغني ويطرب ويرقص، واختيار الشاعر للأفعال المضارعة (حكمناك –صرعناك – ملكناك) يدلل على إحكام السيطرة على القصر وعمل التحصينات اللازمة له فهو يفشل في النهاية ومنبع قلقه هوعجزه عن تحقيق أحلامه بأن يسود الهدوء في القصر فمثل شخصية العدو المغتصب للقصر وتشابه معه في أن كلاهما جاء من غير وطن ولا اسم ولا هوية ويحاول بناء علاقة هانئة مع إليزا ولكن الشاعر أراد له عكس ذلك، فيجري حواراً بين الحارس وجلياد يكشف لنا عن الخطر القادم والذي يهدد القصر.

---

(1) – المرجع السابق، ص14.

(2) – رشيد، هارون هاشم، الأعمال المسرحية الناجزة، ص279.

الحارس: من لحظات يا مولاي

وأنا آخذُ عند السُّور مكاني
أحرس بوّابتهُ الشَّرقية
خُيِّلَ لي أنني أسمع شيئاً
كحفيف الريحِ الزَّاعق
يُنْشِبُ في أسماعي أظفاراً
ويجولُ بأعماقي ويهزُّ كياني
فوضعتُ يديَّ على عينيَّ
خشيتُ بأني أحلم، أو أن
خيالاً يتملّكني... أو هاجس
وَهم يلفحني
فصرخت، لا أحدٌ يسمعني
وصرخت فأحسستُ بأن يداً تخنقني...
أو أنَّ حبالاً تشنُقُني
فجريتُ، جريتُ بعيداً
لكن الصَّوتَ ورائي
يركضُ، يركضُ.. يتبعني[1]

يرسم الشاعر صورة الحارس الخائف فهو يعاني من قلق روحي ووجودي مسيطر على كيانه بل على حواسه أيضاً فهذا الصوت الذي يتبع الحارس هو صوت عواصف الثوار القادمة فشبه الصوت بحفيف الريح المدوي القوي الذي يهز كيانه وحفلت المقطوعة بعدد من الصور الدرامية المؤثرة (حفيف الريح الزاعق – ينشب في أسماعي أضفاراً– يجول بأعماقي ويهز كياني – أحسست بأن يداً تخنقني)،لقد استطاع المؤلف في مسرحية "القصر المنشود" أن يستعين بتكنيك خيالي ليتخطى حدود الواقع ويقدم لنا مناخاً مليئاً مفعماً بالخيال وبالرموز، فأحال النص المسرحي إلى أشكال صورية عبر شخصيات تتحرك وتتصارع لتكشف عن رؤيته وما يدور في داخله، فالتحصينات المنيعة التي أتمها "جلياد وأعوانه" و"عامل الطقس(الرصاد)" الذي يرصد حركة الطقس والرياح لكن بالرغم من تلك التحصينات لا مناص من وصول غضب الثوار (أصحاب القصر المنشود) ويتنبأ بذلك الرصاد.

---

(1) – رشيد، هارون هاشم، الأعمال المسرحية، ص 314.

الرصاد: مولاي القائد جِلياد

جلياد: ماذا أيضا يا رصَّاد

الرصاد: عاصفةٌ حولَ القصر

تُزمجر..

جلياد: وماذا في ذلك

الرصاد: هدّتْ خيماتِ

المطرودين وراء الأسوار

واقتلعتُ أكواخَ

المقهورينَ

فجاءوا ثواراً

(صوت العاصفة)

جلياد: لكني لنْ أخشاها

أو أخشاهمْ

الرصاد: لكن العاصفةَ تزمجر،

وتزمجر[1]

جاءت هذه الأفعال (هدت – اقتلعت– تزمجر– فجاءوا) للدلالة على الحركة والاضطراب والصوت فعاصفة الثوار آتية وصوتها مخيف ومزمجر فلا بد أن تنقلب على جلياد وأعوانه ويهدم السور المنيع الذي يحيط بالقصر ويعيد الحق لأصحابه فاستطاع الشاعر بتكرار الحروف

(الزين– قاف) في وصف صورة الثوار وغضبهم وبتلك الأفعال رسم لنا صورة تنطوي على الحركة والاضطراب بل إنها صورة مرعبة لغضب الثوار القادمين للسيطرة على القصر وفي موضع آخر يرسم لنا المؤلف جلياد في صورة وحش يخلو من المعالم الإنسانية فيجعل القوة ستاراً تبرر أفعاله وطغيانه.

جلياد: القوةُ حصنٌ وأمان

---

(1) – رشيد، هارون هاشم، الأعمال المسرحية الناجزة، ص315.

لولاها ما ارتفعت

نجمتنا في هذا القصر

ولا كان لنا فيه

السُّلطان...[1]

ويرسم لنا في لوحة فنية جمالية للقوة فيجعلها في صورة الحصن والأمان الذي يحمي صاحبه ويبرر له أفعاله فلا يضيره ما يفعل، فلولا القوة ما استطاع العدو اقتحام القصر والسيطرة عليه وكأن المؤلف يبرر للعدو أفعاله وطغيانه استخدامه القوة حتى يكون له السلطان، فيرد مقدام على جلياد بأن قوته سوف تنهار يوماً ما ويعود الحق لأصحابه،وكأن الشاعر أراد أن ينهي هذه المهزلة ويعلن عودة الحق لأصحابه.

مقدام: لكن القوّة تتهاوى

وها نحن نحطُ هُنا

في القصر الأقدام

نحن دخلنا القصر

ولنا فيه وجود وبقاء

جلياد: بل لكم فيه الموت

الفاتك، والإفناء

مقدام: سترون متى اعتدلَ الميزان،

لمن القصرُ، لنا أمْ

للسارق واللِّصّ،

وأعوانِ الشيطان

جلياد: القصر لمن ملك القوةَ

فهي الدِّرعُ الواقي

---

(1) – المصدر السابق، ص342.

وهي السُّلطانُ

مقدام: موعدنا أزف،[1]

اعتمد الشاعر على المفارقة التي هي من التقنيات الضرورية لتوطيد فكرته الوطنية والثورية، فالحصن المنيع تهاوى أمام الثوار فعقد الشاعر مفارقة لفظية كبرى فالحق لا بد أن يعود لأصحابه وليس لمن اغتصبه وانتهك حرمته وقتل وشرد أصحابه لقد شحن السارد المسرحية بقوة الصورة المتخيلة ليرسم لنا صورة درامية خيالية مرتبطة بالواقع وتحيلنا إليه، فالقصر المنشود هو الوطن الذي انتزعه المحتل وقد اختار الشاعر شخوصاً من مخيلته لترسم بوضوح تلك الصورة الواقعية لتذكرنا بالوطن السليب "وهكذا تكون الصورة المتخيلة انبعاثات جديدة لكل ما هو جامد على أرض الواقع بفعل رؤيتنا السطحية"[2]

وقد رُسِمت " رمضاء" شخصية المرأة المتمسكة بوطنها التي تدافع عنه ومثلت شخصية المرأة المقهورة القابعة في الأسر وهي تواجه مصيرها من تعذيب على يد "جلياد" لكن رغم التعذيب ظلت قوية لا تهاب أحداً فهي تتنبأ بقدوم أهل القصر والأحباب.

رمضاء: هذا أثر حبيبي

هذي رائحته

العطر يفوح فيغمر عيني

وجفني

ويسري في صدري

رائحة الأحباب

رائحة الغياب

هُلّي هُلّي...

طالت غيبتهم

طالت لوعتهم

---

(1) – رشيد، هارون هاشم، الأعمال المسرحية الناجزة، ص343.

(2) – نخيلة، حسن عبود، خطاب الصورة الدرامية، ص73.

فانبثقي تتلألأ جدران

وتزغرد أعتاب [1]

تلك هي صورة "رمضاء" التي رسمها الشاعر بحيث تعكس بالفعل مأساة الفلسطيني الذي يتوق للعودة " التعبير الدرامي في أقوى وأبرز صورة (الصورة المسرحية)يدلنا في وضوح على أن مؤلفي المسرح يتميزون بصفة خاصة وهي إدراك ما في الحياة من مأساة أو إدراك مأساويتها هو الغرض الذي نضيفه الآن في سبيل تحديد ما لظهور التعبير الدرامي من دلالة خاصة "[2]

ويظهر الحارس في صورة الخائف المهتز من الداخل فقد تلعثم وسكت لسانه عن الكلام فقد أتت صرخات الثوار عند سور القصر:

الحارس: ماذا أحكي..

لا.. أقدر..

لا أقدر

جلياد:(يهزّه بعنف)

قاتلك الليلة..

هيا.. يا وجه الشُّؤمِ

تكلمْ[3]

يتحدث الحارس عن شيء مرعب في سور القصر والحصن المنيع:

الحارس: مولايَ كبيرُ القصر،

ربان سفينتنا في أيام القَهر

سأروي.. صَدقني..

ما شهدتْ عيناي..

---

(1) – رشيد، هارون هاشم، الأعمال المسرحية الناجزة، ص 295.

(2) – إسماعيل، عز الدين، قضايا الإنسان في المسرح المعاصر، ص49.

(3) – رشيد، هارون هاشم، الأعمال المسرحية الناجزة، ص300.

سأروي لكن الشيء المُرعب

ما زال يهزُ كياني..

يَتملكني..:[1]

جلياد يتهم الحارس بالجنون والخبل:

جلياد: ويلكَ من مجنونٍ،

مخبول أهوج ألهذا جئتَ إليَّ،

تهدّ على رأسي أحلى

ليلى..

الحارس: لم أُكمل يا مولاي..

لم أكمل، أرجوك

اسمعني..

جلياد: خذوهُ بعيداً عني[2]

جلياد يحاول إكمال ليلته باللهو والخمر لكن الحارس يصر ويطلب الرجاء له بالدخول وأن يحكي ما رآه وسمعه.

الحارس: أرجوك.. أرجوك اسمعني

يا جلياد.. لم أُكملْ بعدُ

حكاية رعبي
الأمر خطير، ولولا
ذلك ما جئتُ إليك
لَتَلْعَنَي أو تطرُدني
أنا أدري أنك لنْ
تسمعني..

---

(1) – المصدر السابق، ص300.

(2) – المصدر السابق، ص302.

لكني سأقول لكمْ،

ما يرهبني...

سأقول لكم ما يُرعبني[1]

ويكمل الحارس إصراره بقول ما عنده:

الحارس: اقطع رأسي

لن أرجع ثانية

لحراسة سور القصر

لن أرجع ثانية

مهما كان الأمر

لن أرجع لحراسة سور القصر،

هذا رأسي.. خُذ

اقطع رأسي،اخمد أنفاسي

أنا لا أخشى شيئاً

ما ينتظرُ هنالك أكثر

من هذا،

خُذ هذا رأسي

هيا اقطع رأسي..:[2]

فهناك أمر خطير يريد الحارس إخبار جلياد (ملك القصر) به فالسور المنيع والقوي الذي لا يتزحزح قد ينهار يوماً ما لكن جلياد بغرورة يرفض هذا، فالتحصينات المنيعة للقصر ما عادت تنفع والخطر قادم وقد تنبأ الرصاد به قبل ذلك:

جلياد: أقوى سور في هذا العالم

أودعنا فيه مهارتنا،

زودناه بكل الأشياء العصرية

كهربناه.. وحصناه..

حتى لا تعبرُ منه النملة

---

(1) – رشيد، هارون هاشم، الأعمال المسرحية الناجزة، ص303.

(2) – رشيد ، هارون هاشم ، الأعمال المسرحية الناجزة ، ص304.

لو شاءت أو تسلل منه الريح

أقوى سور في الدنيا يقفُ أمامكَ يا مجنونُ

وتحلم بالرعب

ويوجد شيء في الدُنيا تخشاه

جبان.. رعديد أنت.. ومخبولٌ

تصرعك الأوهام..:[1]

فالحارس متهم بالوهم وجلياد يأخذه الغرور بتحصينات القصر وكأنه لم يسمع صوت العاصفة القادمة

الحارس: والسور المشقوق..

جلياد: لن تعبره العاصفة

ولن تتعداه..

الحارس: السور المشقوق

جلياد: لن تلمسه العاصفة

ولن تتعداه..

الحارس: لكن العاصفة..

كالسيف القاطع شقته

والعاصفة كالهول

الداهم دخلته..

جلياد: لن يحصل هذا قط

أصابع كفي تجمع

كل عواصفهم نقطة وصواعقهم

لتصير هباء..

---

(1) – المصدر السابق، ص307.

مهما كانت.. فأنا

الأقوى..

أنا الأقوى

أنا قرصان البحر،

أنا ربان الأنواء[1]

فترد رمضاء على كبرياء جلياد وتسحق غروره فهي امرأة قوية لا تهاب شيئاً ويسيطر عليها حبها لوطنها:

رمضاء: لكني أعرفها..

العاصفة الداهمه

تزغرد في إذني

ما أروع هذي

الأنغام، وما أحلاها

جلياد: فلتسكت هذي المرأة

رمضاء: لن تسكت بعد اليوم

فالعاصفة تجيء..

جلياد: سأرمم هذا الشق..

ولن تدخل منه العاصفة

فإني أمنعها

رمضاء: هي من روح القصر إليه

هي جذبُ الأشياء إلى الأشياء

هي رائحة تراب القصر

ورائحةُ الآباء، ورائحة

الأجداد

جلياد: صمتاً.. يا امرأة

---

(1) – رشيد، هارون هاشم، الأعمال المسرحية الناجزة، ص312.

وإلا مزقتك وأطعمتك

لكلابي...

رمضاء: لا ترهبني هذه

السنوات المرة،

تقترب الآن نهايتها

العاصفة ستمسح

ظلمتها..

ستعيد لروحي بهجتها[1]

لقد استطاع الشاعر أن ينقل مأساته ويعبر عنها بوضوح في مسرحياته الخمس فأقام لنا " بناء فلسفياً يفسر لنا فيه الحياة و الأشياء "[2]

فقدم لنا إنتاجاً درامياً محاكياً للواقع بقوة الصورة المتخيلة " إن العناصر الأساسية التي لا بد من توافرها وبروزها وتفاعلها في كل عمل يحمل الطابع الدرامي هي: الإنسان والصراع وتناقضات الحياة "[3]

(1) – رشيد، هارون هاشم، الأعمال المسرحية الناجزة، ص314.

(2)– إسماعيل، عز الدين، قضايا الإنسان في المسرح المعاصر، ص51.

(3) – إسماعيل ، عز الدين ، قضايا الإنسان في المسرح المعاصر، ص50.

الفصل الرابع

اللغة والحوار

- **أولاً: الحوار الداخلي**
- **ثانيا: الحوار الخارجي**
- **ثالثاً: ثنائية الحوار**

أولاً: الحوار الداخلي (المونولوج)

الحوار ظاهرة إنسانية اجتماعية مرتبطة بالإنسان منذ وجوده على الأرض فيعد وسيلة التواصل بين بني البشر وهو من ضروريات الحياة لأن الإنسان لا يستطيع أن يعيش منعزلاً عن الآخرين فيتم تبادل الآراء والأفكار والحاجات مع الآخرين وبتعدد المجتمعات الإنسانية واختلافها تعددت اللغات وكثرت اللهجات فتنوعت أساليب الحوار وتبادل الأفكار وفقاً لضرورات الحياة، فيعد عنصراً مهماً من عناصر التواصل والتفاعل البشري "ذلك لأن أي

تفاعل بين طرفين أو أكثر يتطلب الفعل ورد الفعل، من أجل غاية إخبارية أو إقناعية أو تواصلية أو حجاجية"[1] ويعني التواصل "الحالة التي يصل إليها الحوار بين متكلمين أو أكثر، كل منهما يسهم في عملية الحوار التي تتطلب مكونات لسانية تمثلها اللغة وخارج لسانية يمثلها المتحاوران"[2] ويعد الحوار وسيلة نكشف بها عن البنية العميقة للخطاب الأدبي فيحتل مكانة خاصة في الأعمال الأدبية التي يتمثل الحوار جزءاً رئيسياً وهاماً كالمسرح فهو "العمود الفقري لبنية المسرحية حيث لا يمكن لأي مشكل أن يكون إلا بوجود اللغة ونشاطها"[3]

فالمسرحية جوهرها الحوار وبدونه تفقد كيانها فهي تعتمد عليه بشكل أساسي لتبادل الآراء بين الشخصيات حتى نصل لنقطة تأزم الحدث فتتصارع الشخصيات ويتم الحوار في المسرحية على شكل تداولية مرسل يتحدث فيرد عليه مستقبل للحوار فالشخصيات تتحدث وتخاطب بعضها البعض حتى تصل الفكرة للمتقي التي أراده المبدع "اللغة هي أساس الجمال في العمل الإبداعي من حيث هو ومن ذلك الرواية التي ينهض تشكيلها على اللغة بعد أن فقدت الشخصية كثيراً من الامتيازات الفنية التي كانت تتمتع بها طوال القرن التاسع عشر، وطوال النصف الأول من القرن العشرين "[4] ونرى أن العمل الإبداعي المسرحي كله ينهض على اللغة والحوار الذي يخاطب جميع الطبقات "إن الكاتب المسرحي عليه أن يستعمل جملة من المستويات اللغوية التي تناسب أوضاع الشخصيات الثقافية والاجتماعية والفكرية"[5] فعليه أن يختار اللغة المناسبة لكل طبقة ولكل شخصية فهذه مهمة صعبة على الكاتب تجاوزها إن اختيار اللغة ليس أمراً ميسوراً' والحوارُ في أبسط تعريف له "هو اللغة المفروضة التي تقع وسطاً بين المناجاة واللغة السردية ويجري الحوار بين شخصية وشخصية أو بين شخصيات وشخصيات أخرى "[6]

يفترض البناء الدرامي للشخصيات أن لكل شخصية نصيباً وحظاً من الحوار تؤديه لتوضيح الفكرة التي يريدها السارد، فتُستنطق شخصياته للتعبير عن عالمه الداخلي ويتجلى ذلك

---

(1)- زاوي، أحمد، بنية اللغة الحوارية في روايات محمد مفلاح، رسالة دكتوراة، جامعة أحمد بن بلة- وهران-، الجزائر، 2015، ص13.

(2) - المرجع السابق، ص14.

(3) - مرتاض، عبد الملك، في نظرية الرواية، ص114.

(4)- المرجع السابق، ص100.

(5) - المرجع السابق، ص104.

(6) - فضل، صلاح، أساليب السرد في الرواية العربية، ص116.

من خلال الحوار "لكل شخصية لغتها التي تعبر بواسطتها عن مشاعرها ومشاكلها، وعليه فإن على الأدب أن يعتمد لغة التخاطب"[1]

إن للغة في النص المسرحي هي المحمّلة بالدلالات والمعبرة عن أحداثه والمكونة لصراعاته فبدون اللغة لا يمكن أن يكون هناك حوارٌ ولا مسرحية لأن أساس الحدث هو اللغة فهي التي تخلق الحدث وتخلق الصراع والمواقف في المسرحية "اللغة هي التي تخلق العالم الدرامي للمسرحية"[2]، والعمل الإبداعي أساسه وقوامه اللغة "ذلك أن الأدب لا ينتسج إلا باللغة ولا يمثل إلا في إهابها"[3]، وعن طريقها يصل الأديب إلى غايتهِ ويتم توصيل إحساسه ومشاعره للمتلقي، "الحوار هو أداة كاتب المسرحية والحوار ليس هدفاً في حد ذاته، كما أن اللغة جميعها منطوقة أو مكتوبة ليست لها هدف في ذاتها، إن الهدف الذي نرمي إليه حين ننطق كلمة أو نصدر صوتاً إنما يتحدد بالغاية التي يقصد الفاعل بكلمته أو بصوته أن يصل إليها"[4]

والكاتب المسرحي حين يختار شخصياته لتعبر عن رؤية فنية وفكرية معينة يختار الحوار المناسب ليعبر عن تلك الرؤية على لسان شخصياتهِ، وهو لعبة كاتب المسرحية "فسوق الأدب اللغة ومن دون لغة لا ينفق سوق الأدب"[5]

فعن طريقه يستطيع أن يصنع العالم الداخلي والخارجي لكل شخصية، "الحوار الذي يدور بين المؤلف(كاتب المسرحية) وإحدى شخصياته يكاد يدفع المؤلف إلى أن يكون واحداً من شخصيات مسرحه... فهو يتعامل معها جميعها ويسعى إلى أن يقودها إلى تحقيق هدفه"[6]

والشخصية المسرحية تستطيع أن تكشف عن هويتها وذاتها عن طريقه فهو يعكس أفكارها وعوالمها الداخلية "الحوار الذي يتم بين شخصيات العمل الفني، يتم أولاً من خلال حوار داخلي في عقل المبدع، ولكنه لم يكن ليتم لو أن الشخصيات لم توجد أو لم تتحرك في اتجاه معين، لتصل إلى نقطة معينة"[7] فالفكرة قبل أن تصل إلينا تكون قد تبلورت في عقل المبدع

---

(1) –أيوب، محمد، الشخصية في الرواية الفلسطينية المعاصرة في الضفة الغربية وقطاع غزة ما بين 1993–1997م، 1996، ص22.

(2) – داوسن، س.و، الدراما والدرامية، تر:جعفر صادق الخليلي، ط2، منشورات عويدات، بيروت، 1989م، ص23.

(3) – فضل، صلاح، أساليب السرد في الرواية العربية، ص110.

(4) – حنورة، مصري عبد الحميد، الأسس الفنية في الشعرالمسرحي، ص23.

(5) – مرتاض، عبد الملك، في نظرية الرواية، ص110.

(6) – حنورة، مصري عبد الحميد، الأسس الفنية في الشعر المسرحي ، ص25.

(7) – حنورة ، مصري عبد الحميد ، الأسس الفنية في الشعر المسرحي، ص26.

وعالمه الداخلي وعن طريق الحوار تجد النور "العمود الفقري للعمل المسرحي هو الحوار بما يتضمنه من كلمات وجمل وتعبيرات"[1]

يبدو أن أساس العمل الدرامي الحوار فبدونه لا قيمة للشخصية إذ كيف ستكشف عن أفكارها ورؤيتها الداخلية وكيف سيتبلور الصراع بينها.

"إن الكتابة السردية تشكيل لغوي قبل كل شيء والشخصيات والأحداث والزمان والحيز هي بنات للغة التي بتشكيلها وبلعبتها توهمنا بوجود عالم حقيقي يتصارع فيه أشخاص تمثلهم شخصيات ضمن أحداث بيضاء"[2] والحوار في المسرح له صفة الدرامية فليس كل حوار يسمى حواراً درامياً فحتى يسمى كذلك يجب أن يكون خيالياً بمعنى أنه ليس حواراً حقيقياً وهناك صفة أساسية أخرى وهي الصراع فيصور الحوار صراعاً بين إرادتين تحاول كل منهما كسر الأخرى والسيطرة عليها فالحوار الدرامي هو حوار خيالي مبني على الصراع فتكون كل كلمة وكل جملة محركة لذلك الصراع "لأن الجملة التي لا تضيف شيئاً سواءً لإظهار أبعاد الشخصية أو تطوير الحدث تعتبر جملة ميتة على المسرح"[3]

ويعدُّ الحوار الديناميكية المحركة للصراع الدرامي في العمل المسرحي فيؤدي التحريك للأمام حتى يصل للذروة ويعد الحوار ميزة فارقة تميز الأدب المسرحي عن غيره ، "فالحوار حقيقةً من أهم الفوارق الأساسية بين الأدب القصصي وبين الفن المسرحي"[4]

فامتلاك المقدرة على الكتابة المسرحية ليس بالأمر السهل "فن المسرح من أصعب الفنون جميعاً، أو على الأقل فن يحتاج إلى موهبة ودراية أكبر بكثير مما تحتاجه الرواية القصصية"[5]

والحوار الداخلي هو ما نسميه حديث النفس (المونولوج) والمشهد الحواري يتجسد عن طريق إنشاء حوار بين شخصين فإن طبيعة المونولوج تختلف عن ذلك فهو يعد نوعاً آخر من أنواع الحوار "لكنه حوار داخلي يحدث بين الشخصية وذاتها، وهو الحالة الروائية التي يتوقف

---

(1) – المرجع السابق، ص28.
(2) – فضل، صلاح، أساليب السرد في الرواية العربية، ص111.
(3) – حمودة، عبد العزيز، البناء الدرامي، ص150.
(4) – المرجع السابق، ص34.
(5) – المرجع السابق، ص138.

فيها زمن الحكاية ليتسع ويتمدد زمن الخطاب"[1] إنه "تحليل الذات من خلال حوار الشخصية معها، فتتوقف حركة زمن السرد الحاضر، لتنطلق حركة الزمن النفسي في اتجاهات مختلفة ويعبر المونولوج عن مشاعر الشخصية وتأملاتها، إذ ينثال الكلام بصورة عفوية ليعبر عن تجربة البطل النفسية الداخلية تعبيراً شعورياً دون اعتبار تسلسل الزمن الخارجي"[2] وفيه، "يتوقف الحدث الخارجي، ويكون التركيز على الذاكرة"[3]

ويخلق الكاتب من خلاله عالماً مليئاً بالآمال والأحلام الذي يريد أن تتحقق فيأخذ التأمل لحظات من الزمن الماضي حيث تستحضرها الشخصية، "وقد ترتبط لحظة المونولوج في عالم الأماني التي تتطلع الشخصية إلى تحقيقه في المستقبل وبالتالي فالمونولوج لا يرتبط بلحظة زمنية محددة"[4]

والمونولوج هو كلام الشخصية التي اختارها الكاتب ليوصل من خلالها صوته للمتلقي "يعد المونولوج الدرامي بمثابة قصيدة تلقيها على أسماعنا شخصية أخرى غير الكاتب نفسه، لكننا نتعرف صوته من خلال تلك الشخصية التي تتوحد مع الكاتب ويتوحد معها، مجسدة في النهاية الموقف الدرامي"[5]

وهو يشبه إلى حد ما القناع في استدعاء شخصية يتحدث المبدع بلسانه، "المونولوج الدرامي هو الحوار الداخلي المنفرد بين صوتين لشخص واحد أحدهما هو صوته الخارجي العام؛ أي صوته الذي يتوجه به إلى الآخرين، والآخر صوته الداخلي الخاص الذي لا يسمعه أحد غيره، ولكنه يبزغ على السطح من آن لآخر"[6]

يلعب المونولوج دوراً مهماً في الدراما الشعرية نتعرف من خلاله ملامح الشخصية فضلاً عن استخدامه في تغيير إيقاع المسرحية وتصعيد الحدث الدرامي، إذ يتمثل الغرض من المونولوج "تعميق شعورنا بالفكرة الظاهرة واقناعنا بها وبهذا تتحقق الغاية الدرامية من التعبير"[7]

---

(1) – عوض الله، مها حسن يوسف، الزمن في الرواية العربية، ص241.

(2) – المرجع السابق، ص242.

(3) – المرجع السابق، ص242.

(4) – المرجع السابق، ص242.

(5) – فرحات، أسامة، المونولوج بين الدراما والشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص22.

(6) – المرجع السابق، ص20.

(7) – فرحات، أسامة، المونولوج بين الدراما والشعر، ص20.

وهناك أربعة أشكالٌ رئيسية للمونولوج (الحوار الداخلي):

1- **المونودراما:** "هي المسرحية المتكاملة في ذاتها، التي تتطلب ممثلاً واحداً أو ممثلة كي يؤديها كلها فوق خشبة المسرح أمام المتفرجين"[1]

وفيه يقوم الحوار على لسان شخصية واحدة تؤديه من البداية حتى النهاية "والمونودراما لم تظهر بشكلها المكتمل إلا إبان الحركة الرومانسية التي بدأت تجتاح أوروبا منذ النصف الثاني من القرن الثامن عشر إلى أن بذورها وُجدت منذ بدايات الدراما الأولى، ونلمحها في المشاهد التي كان البطل فيها في المسرحيات اليونانية القديمة ينفرد بالحديث مدة طويلة بينما ينصت الجمع له في صمت حتى ينتهي"[2]

وهذه أساسها الحوار الذي ينفرد على لسان الشخصية التي يريدها المبدع أن يوصل رسالته عن طريق حوارها الفردي "المونودراما هي مسرحية يقوم بتمثيلها ممثل واحد يكون الوحيد الذي له حق الكلام على خشبة المسرح"[3]

وقد تستعين المونودراما بعدد من الشخصيات لكن عليها أن تكون صامتة حتى يتحقق معنى (مونو) بمعنى واحد (شخصاً واحداً ينجز الحوار) "وهو تكوين كلامي، فردي الروح، يلقى أو يكتب، ولهذا فهو يمثل كلام متحدث واحد وقد يشير المونولوج إلى التجنبية –المحادثة الداخلية للشخصية –دراما الممثل الواحد– المناجاة الفردية...إلخ"[4]

وعن هذه الطريقة يتحدد اتجاه كل طرف نحو القضية التي يؤمن بها ويدافع عنها "فالشخصية المسرحية إذن تتضح أبعادها وأفكارها وأهدافها عن طريق الحوار الدرامي، الذي يبقى ركناً أساسياً من أركان المسرحية"[5] وعن طريق المونولوج يتم الكشف عن العوالم الداخلية للشخصية عن طريق محاورة الشخصية لذاتها "يمنح السرد بضمير الغائب الراوي حرية إفساح المجال لشخوصه كي تعيش حالة الأمل وحوار الذات، وتعبر عنه في السرد، أما السرد بضمير

---

(1) – المرجع السابق، ص23.

(2) – صليحة، نهاد، التيارات المسرحية المعاصرة، ص165.

(3) – المرجع السابق، ص165.

(4) – حمادة، إبراهيم، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ص271.

(5) – سنوسي، شريط، بطل الحكاية الشعبية في المسرح المغاربي، رسالة دكتوراة، جامعة وهران –السانيا، 2009، ص44.

المتكلم فتكون حرية المونولوج للراوي فقط، وذلك لصعوبة معرفة ما يدور في ذهن الشخصية في كل لحظة زمنية تعيشها في النص"[1]

كذلك يمكن أن يأتي المونولوج على صورة "استفهام أو تعجب نتيجة لما تثيره اللحظة الآتية من تغيرات نفسية وذهنية، تدفع الشخصية إلى التأمل وحوار الذات إلى جانب أن المونولوج يعمل على إبطاء زمن السرد، إذ يفسح المجال للتأمل النفسي وحوار الذات للبروز والتمدد في مساحة الخطاب"[2]

2- **المناجاة الفردية:** "خطبة طويلة إلى حد ما تلقيها شخصية واحدة بمفردها ولنفسها، في صوت مسموع، دون مقاطعة"[3] وعن طريقها تعبر تلك الشخصية عن هواجسها وعالمها الداخلي وتقدم للمشاهد معلومات تتعلق بما يجري في المسرحية.

3- **المونولوج الدرامي:** ويعد من مميزات القصيدة الدرامية "حيث يتواجد متكلم خيالي يخاطب مستمعين خياليين، بحيث تكشف فيه شخصية ما عن طبيعتها والموقف الدرامي الذي يحوطها"[4]

وهو عبارة عن رسم خيوط لشخصية وهمية خيالية أو حقيقية في حوار من جانب واحد تؤديه تلك الشخصية إذ بحديث النفس تكشف كل الأقنعة ويفسح العنان الحر للنفس لتبث همومها "تكمن موهبة الشاعر فيما يمكن أن نسميه فيضان النفس الذي يؤدي إلى تفاعل ذاته مع الحقائق وتفهمها بتعاطف وما يستتبع ذلك من تفهم الحياة نفسها"[5]

وإذ يستخلص منها المبدع المواقف الإنسانية والتاريخية التي أثرت في نفسيته وعن طريق محاكاه الواقع يقدم للتجربة أقرب للواقع على قدر الإمكان ومن خلال الحوار الداخلي للشخصية نرى الوجه المصغر للمسرحية "وبذلك نحيل الدراما الكاملة إلى الدراما الغير كاملة، حين يقوم المتلقي باستكمال فصولها على النحو الذي تفاعل به مع المونولوج الدرامي"[6]

ففي الحوار يعرض الحقائق في الحياة لكنه يتناولها من منظور آخر فهي ليست عملية تجريد بقدر ما هي اهتمام بالعناصر الجوهرية في الحياة، إذا انتقلنا إلى الحوار الداخلي

---

(1) – عوض الله، مها يوسف، الزمن في الرواية العربية، ص243.
(2) – المرجع السابق، ص244.
(3) – فرحات، أسامة، المونولوج في الدراما، ص24.
(4) – المرجع السابق، ص24.
(5) – المرجع السابق، ص28.
(6) – فرحات ، أسامة ، المونولوج بين الدراما والشعر، ص28.

(المونولوج) عند شاعرنا يتضح أن السرد بضمير المتكلم لعب دوراً أساسياً في مسرحياته ففي مسرحية السؤال يتجلى السرد بضمير المتكلم إذ يروي راجح حكايته منذ سيطرة المحتل على الأرض وطرد أهله منها فيسترجع الماضي الأليم بإحساسه بالوحدة والغربة دفعه ذلك للتأمل في الماضي والحاضر والتساؤل عن سبب الهزيمة والخيبة ويتجلى ذلك في حوار مع ذاته.

راجح: يا هذا الصوتُ القادمُ في أعماق الرِّيح

يا ضربَ النار على شريانِ الحقدِ

و يا لهبَ الأعماق المرمّية في قلبِ النّار

الأرضُ حملناها نوراً في العينين

وحملناها... ناراً في الشفتين

وندا حنانٍ في الجفنين

فلماذا تصنعُ أكثر؟ ماذا نصنع؟

(يشدّ يديه إلى رأسه)

يا صوتاً.. يأتي من قلبِ الريحِ[1]

يرى المتلقي أن البعد الوطني يحتل مساحة كبيرة من المسرحيات لشاعرنا فحضوره كان من خلال المفردات الكثيرة التي تواجدت في بنية المسرحيات وبدت على لسان الشخصيات ويظهر بشكل جلي في هذا المقطع فشكلت ثيمة موضوعية ملحة في المسرحيات جميعاً وهذه الكلمات هي بمثابة مؤشرات لخطابه الوطني بحيث استحضرها في خطاباته المسرحية والشعرية على السواء فشكلت حضوراً فاعلاً في المتن المسرحي والشعري (الثورة – العودة –الأرض – الوطن).

ويجري حوار داخلي يكشف عن آمال عايدة وعن رغبتها في التحرر بنجاح الثورة فتتحدث بضمير المتكلم "إن صوغ العمل السردي عبر ضمير المتكلم يكون غالباً معادلاً لإسقاط الذات على الموضوع أي النظر إلى الموضوع كما تراه الذات"[2]

---

(1) – رشيد، هارون هاشم، الأعمال المسرحية الناجزة، ص33.

(2) – الأمين، صالح بو شعور محمد، أثر السرد في بنية التأليف المسرحي الجزائري، رسالة ماجستير، جامعة وهران، الجزائر، 2011، ص21.

وهذا المقطع يبين الهم الداخلي للحوار النفسي في شخصية عايدة بوصفها إحدى الشخصيات الرئيسة في المسرحية:

عايدة: الليلة أضعُ القدمَ، على درب آخر
الليلة أبحثُ عن وجهكِ يا أُمِّي
وجهك ذاكَ الممزوق المشجوج
أبحث عن وجهك يا أمي يا من
قتلتك عصاباتُ الشرّ
أبحثُ عن وجهِ أبي المحروق
المُغتال...
الليلة...
الليلة يا أُمي إنّي أتحضّر
الليلة عُرسي.. عرسي الليلة
وغداً يا أمي.. يطلع فجري الأخضر
حلواً مزهواً.. يرفلُ بالحبّ الأكبر
وجهكُ يا أمي
وجهُ أبي..
أبداً في درب حياتي مثل فنارٍ
يَهدي في الليلَ، يسهر
الليلة يشغلني شاغل..
عندي أشياء كثيرة.. فلينتظر الصُّبحُ..
الماثل..
فلينتظر القادمةَ المجهولةَ.. من عمق الشَّعب الباسل
(صرخة، تدخل الغرفة أم راجح مهرولة فزعة.. وتعانق عايدة)[1]

يكشف الحوار الداخلي(المونولوج) عن رغبة الذات (عايدة) في الخلاص فهي تسعى لتنقية روحها من القلق تجاه المجهول وتحاول انتظار الصبح وتجعله رمزاً للنصر وتحقيق الثورة فنرى عايدة شخصية يتملكها حب الوطن والتضحية من أجله فتكشف نفسيتها عن ذلك الحب والقلق معاً، حب الوطن والقلق من القادم والمجهول فنرى المونولوج يكشف عن هواجس الشخصية يكشف عن آمالها وأحلامها المنتظرة فتمثل المجهول في ذلك الكابوس المسيطر على

(1) – رشيد، هارون هاشم، الأعمال المسرحية الناجزة، ص86.

هاجس عايدة وفي موضع آخر يتجلى الحوار الداخلي إذ تفصح عايدة عن ماضيها في حوار مع شارع عمر المختار حيث تجعله رمزاً للثورة فكشف المونولوج عن التمزق النفسي والثورة على الواقع السياسي.

عايدة: أغلق أنتَ.. وأنتَ.. وأنت
أغلق يا شارعَ عُمر المختار
فأنا أخطو..
وجهي يقتحمُ الأسوار،
وجهي يتقدّم
هل تعرفني..
هل تذكرُ عايدة.. ابنة مدرسةِ الزَّهراء
وافدةُ من عمق معسكرها..
تستشرفُ آمالا خضراء
تحملُ في الكتفِ حقيبتها، الممزوقةَ
تبحثُ عن فجرٍ وضَّاء
هل تذكر مَريلتي الزَّرقاء
هل تذكرُ(شَبرتي) البيضاء
تعرفني.. تعرف وجهي
يا شارعنا.. تحفظُ كُلَّ الأسماء
تعرف راجح، وهو على أكتاف شباب الحيّ
يقول فلسطين.. فلسطين
ويقسمُ بالشهداء
(صمت.. عايدة.. تتقدّم أكثر)
والآنَ فليأتِ القتلة
إنّي أنتظرهُم
يا شارعَ عمر المختار
كَم ظلموك..
كم نقلوا عنكَ الأخبار
كم قالوا إنك لستَ.. سوى وجهِ للبورصةِ والتُجار

ما علموا أنَّك يا شَارعنا
تُخفي تحت الإسفلتِ..وخلفَ الأبوابَ
وخلف الأحجار
سِرَّ الثورة... والثُوار[1]

في حديث داخلي نفسي تحاول عايدة استرجاع ماضيها المشرق وآمالها الخضراء ومريلتها وحقيبتها فتسترجع عالم الطفولة والبراءة وكيف انقلب الأمر رأساً على عقب فجعلت شارع عمر المختار رمزاً للثورة والثوار فتحاول أن تمحو الدنس والزيف في صورة جمالية له فتحول الحوار الداخلي إلى مناجاة في صورة عبارات خيالية فتتوجه عايدة بحوارها إلى شارع عمر المختار فتجعل منه إنساناً عاقلاً يسمع مناجاتها فتسترجع شخصية راجح تلك الشخصية الثورية الوطنية التي تحاول تحرير الوطن باسم الثورة وذلك ما تتمناه عايدة.

ويجري حوار درامي آخر في المسرحية مثله (صوت) ينعي انتصارنا في معركة الكرامة.

صوت: (يرافق الصور)

بالأمس خوارج.. لا اسم ولا وطنٌ.. لا عنوان
ومشبوهينَ.. حكاياتٍ.. أشكالاً.. ألوان
فكأنّا لم نضربَ وجه العدوان
واليومَ.. اليوم
عجباً.. ينقلبُ الميزان
إطراء.. في كُلّ مكان...
عجباً هل سيدومُ... رضاهم عنا...
أن ينقلبُ الميزان...:[2]

يقدم لنا الشاعر الحقيقة على لسان مجهول فبعد الانتصار في معركة الكرامة وضرب وجه العدو تنقلب الطاولة على الفلسطيني في كل مكان وتلك مفارقة كبرى، وجاءت دلالة استخدام الشاعر أسلوب الاستفهام في هذا المقطع الاستغراب والتعجب لأن العالم بأسره وقف ضد القضية والعودة وإذا انتقلنا إلى مسرحية جسور العودة يتجلى حوارٌ داخلي على لسان "جهاد " وهو قابع في السجن حيث تعبر روحه الجدران العالية وتتحدى القضبان.

جهاد: في السّجنِ أُحلّقُ...

---

(1) – رشيد، هارون هاشم، الأعمال المسرحية الناجزة، ص94
(2) – المصدر السابق، ص102

أرحلُ... أعبُرُ كُلَّ الأبعاد
أبصرُ ما لا تبصرهُ عينٌ أو تلقاه
تصفو نفسي.. تُغْتسَّلُ روحي،
ألقي وجهَ الله
السِّجنُ الجُدرانُ المُرتفعة كِبراً
والقُضبان
لا تقدرُ أن تكبحَ روحَ الإنسان
قَبلي مَرَّ به أفواج تتبع أفواجا
وهو يُسَجِّلُ يكتبُ مُنذُ(الحَلاَّج)
أروعَ قصص الحُرِّيةِ
أروع قصص الإيثار
قبلي تعرفُ "عكا"[1]

يتصدى جهاد بوصفه شخصية ثائرة لأمرين هامين: الأول يتعلق بتنقية روحه من الوجل والصفاء في حب الله ، والثاني يتعلق باستمداد روحه للطاقة الثورية للتصدي للسجن الذي يمثل الظلم والتعدي والجور فيكثر الشاعر من الأفعال المضارعة (أحلق- أبصر- تصفو) حيث تدل هذه الأفعال على الديمومة والاستمرار فيحدث المقطع تشابهاً بين شخصية جهاد وشخصية الحلاج ويجعلهما رمزاً للتضحية والخلاص نرى أن الحوار الداخلي قد رسم ملامح شخصية السارد وقد أفصح عن أحلامه وأمانيه، فقد أبرز المونولوج الحدث وكشف عن الصراع العميق المتجذر بين الفلسطيني وعدوه " تخضع بنية الخطاب السردي لمبدأ رئيس الذي انطلق منه السارد وتحكم بدوره في بنية الخطاب ألا وهو الواقع "[2].

ثانياً: الحوار الخارجي(الديالوج)

الحوار هو أحد مقومات العمل المسرحي الأساسية؛ "لأنه جهد الكاتب الأساسي، الذي يحرك به الأحداث وينمي الشخصيات، ويعرض القضايا، ويناقش الأفكار"[3]

---

(1) – رشيد، هارون هاشم، الأعمال المسرحية الناجزة، ص173.
(2) – الأمين، صالح بو شعور محمد، أثر السرد في بنية التأليف المسرحي الجزائري، ص21.
(3) – حنورة، مصري عبد الحميد، الأسس الفنية في الشعر المسرحي، ص24.

والكاتب المسرحي يختار شخصياته لتعبر عن رؤيته الفنية والفكرية يختار الحوار المناسب لذلك "الحوار الذي يدور بين المؤلف(كاتب المسرحية) وإحدى شخصياته يكاد يدفع المؤلف إلى أن يكون واحداً من شخصيات مسرحه...فهو يتعامل معها جميعها ويسعى إلى أن يقودها إلى تحقيق هدفه"[1] والفكرة تحتاج إلى حوار ليكشف عنها حتى تصل للمتلقي فيكون بذلك "العمود الفقري للعمل المسرحي بما يضمه من كلمات وجمل وتعبيرات"[2]

والحوار الخارجي هو ما يكون بين شخصية وشخصية أخرى فيعكس بذلك علاقة تبادلية بين طرفين أحدهما مرسل والآخر مستقبل فيتبادلان الأدوار بينهما "فهو الكلام الذي يتم بين شخصين أو أكثر، وبالتجّوز يمكن أن يطلق على كلام شخص واحد"[3]

فهو أداة هامة من أدوات المسرح " فبدون الحوار لما كان هناك أدب مسرحي"[4] .

والحوار المسرحي ليس مقصوداً بذاته (أي ليس الحوار لأجل الحوار) وهو " ليس مجرد شخصية أو شخصيتين تقفان على خشبة المسرح لتتجاذبا الحوار أياً كان"[5]، بل هو وسيلة " لتقديم حدث درامي إلى الجمهور دون وسيط، وهو الوعاء الذي يختاره أو يرغم عليه الكاتب المسرحي، لتقديم حدث درامي يصور صراعاً إرادياً بين إرادتين تحاول كل منهما كسر الأخرى وهزيمتها"[6]

فالفعل والصراع هما جسر البناء في العمل المسرحي، والشخصية تتضح معالمها بالحوار فتناقش وتجادل لتدافع عن عقيدتها "وما يمكن قوله ما دام لكل مسرح قضية وفكرة،فإن لكل شخصية منطق، ومنطقها هو ما تنطق به "[7]،والحوار في المسرح له مميزات خاصة بل هو ما يميزه عن الأجناس الأدبية الأخرى إذ هو وسيلة لتقديم وتتطور الحدث الدرامي "ومن ثم تنتفي وظيفته كعامل زخرفي خالص"[8] وذلك يعد الحوار وسيلة تكشف الشخصية بها عن عالمها الداخلي وبتجاذب الحوار مع الطرف الآخر يتضح موقف الشخصية إزاء الحياة والواقع "مع أنه ليس نسخه فوتوغرافية للواقع المعاش"[9]، فالحوار الخارجي في المسرح يمكن أن نسميه

---

(1) – المرجع السابق، ص25.

(2) – المرجع السابق، ص28.

(3) – حمادة، إبراهيم، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ص101.

(4) – حمودة، عبد العزيز، البناء الدرامي، ص131.

(5) – المرجع السابق، ص139.

(6) – المرجع السابق، ص139.

(7) – الأمين، صالح بو شعورمحمد، أثر السرد في بنية التأليف المسرحي الجزائري ، ص 7.

(8) – حمادة، إبراهيم، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ص101.

(9) – حمادة ، إبراهيم ، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ص101.

(الحوار التناوبي) أي أن شخصية ما توجه الحديث لشخصية أخرى ومن ثم تقوم الشخصية الأخرى بالرد عليها "فهو دائماً صوت الآخر ليس فقط صوت شخص واحد ولكن أشخاص كثيرين"[1]، إن دور الحوار عموماً هو تحديد الشخصية والمكان والفعل ويُبنى الحوار في شكله الأكثر شيوعاً بنظام الدور والتناوب بين الشخصيات أي أنه شخصية توجه الحديث إلى شخصية أخرى فتنصت ثم تجيب بدورها، إذا انتقلنا للحوار الخارجي عند شاعرنا فنقول إنه استخدمه كتقنية لإبراز الحدث الدرامي والصراع وملامح كل شخصية، بل اعتبر وسيلة عن طريقها تم الكشف عن العالم الداخلي لشخصياته فبتبادل أطراف الحديث بين الشخصيات التي اختارها الشاعر لتوصيل فكرته للمتلقي " ما يمكن التأكيد عليه هو أن جميع عناصر العمل الدرامي – من شخصيات وحوار وصراع وغيرها – تعمل من أجل تجسيد فكرة معينة "[2]، وقد نجح شاعرنا في رسم خيوط مأساة وطنه عن طريق محاوره شخصياته لتكشف لنا عن حجم المأساة التي يعيشها هو "إن الفكرة أو الهدف الأعلى الذي ينبني عليه النص الدرامي، هو مدار هموم العصر في مجتمع الكاتب "[3]، فستتناول الباحثة الحوار الخارجي في مسرحية (عصافير الشوك) إذ تدور أحداث المسرحية حول الانتفاضة وعكست الصراع الأيديولوجي الفكري بين قوتين هما (مجيد –وأعوانه الثوار–) والعدو متمثلاً (بالجندي الإسرائيلي وأعوانه).

جندي إسرائيلي: ماذا تنتظرونَ هنا

مستوطن1: ننتظر الصَّيدْ

جندي إسرائيلي: تصطادون.. لا شيء هُنا يُصطادْ

مستوطن2: تُرى بَعد قليل ماذا نَصطاد؟

جندي إسرائيلي: مّمِن؟

مستوطن: مِنْ عربٍ..ممن سيعودونْ

نترقبهم إذْ يأتون[4]

الجندي الإسرائيلي يحاول قتل العرب وكأنه صيد فتشكل هنا صراع البقاء والحفاظ على الحق والتمسك بالأرض وكأن الشاعر أراد أن يكشف ذلك الوجه المخيف لعدوه حيث جعله في صورة متعطش لدماء الأبرياء حتى وإن كانوا أطفالاً فتحولت اللغة من لغة مقتضبة إلى لغة حافلة بالصورة الدرامية فجعل الشاعر "العربي " بمثابة الفريسة التي يحاول المحتل اصطيادها وجرها للطعم فجعل تلك الصورة نابضة بالحياة عن طريق استخدام الأفعال المضارعة

---

(1) – سفلد، أن أوبر، قراءة المسرح، تر: مي التلماسي، مطابع المجلس الأعلى للآثار، 1982، ص26.

(2) – الأمين، صالح بو شعور محمد، أثر السرد في بنية التأليف المسرحي الجزائري، ص101.

(3) – المرجع السابق، ص102.

(4) – رشيد، هارون هاشم، الأعمال المسرحية الناجزة، ص561.

(تصطادون- تنتظرون- يصطاد- سيعودون) وتكرار الاستفهام (ماذا – ممن) يشعرنا بالاستغراب والتساؤل عن أفعال العدو الاجرامية تجاه الإنسان:

سناء: إنَّ أطفالَ المعسكرْ

قطُّ ما ذاقوا الطفولة

دائماً يفزعهمْ صوتُ الرصاص

وخطى العسكر ليلاً ونهارْ

الأم: إنهم يا حسرةَ القلبِ

يعيشونَ العذابْ

دون َذنبٍ يَنزعُ المحتلُ

منهم لحظةَ العمرِ الجميلة[1]

من خلال الديالوج الذي دار بين سناء والأم يحاول الشاعر رسم صورة الطفل الفلسطيني المليء بالبراءة في عالم يغمره الحقد والقتل فهو مطارد في كل مكان لا يستطيع عيش طفولته فيسرق المحتل منه لحظات العمر الجميلة، ودلالة ذلك استخدام الأفعال المضارعة (يفزعهم –يعيشون–ينزع–) فعالم الطفولة مسروق حتى الآن، إذ كشف الحوار الخارجي بين سناء وأم مجيد عن عالم الطفولة المسروق فهو محكوم عليه أن يعيش في الظلم والقهر حتى الموت لكن يوماً ما سوف ينتهي ذلك، فنجد أن الحوار الخارجي قد جسد الصراع الدّرامي وقدم ملامح لكل شخصية وأوضح الأيدلوجية الفكرية للشاعر، وفي موضع آخر يكشف لنا الحوار عن الحدث الدرامي المتصاعد وكيف أنه لا بد أن يجيئ النور يوماً ما وتُسمع أصوات التكبير في معسكرات الشاطئ.

الصوت: الله أكبر.. الله أكبر

الله أكبر..الله أكبر

(يتوالى تجمع الناس)

---

(1) – رشيد، هارون هاشم، الأعمال المسرحية الناجزة، ص558.

الصوت: الله أكبر.. الله أكبر

الله أكبر..الله أكبر

شاب 1:ماذا يحدث في المعسكر

الصوت: الله أكبر.. الله أكبر

شاب 2:لا الظهر.. ولا العصر [1]

فيكون التكبير بمثابة الإعلان عن عودة الحق لأصحابه.

فارس: هذا التكبير الرائع

يتلألأ مثل الشلال الساطع

يوقظنا، ويحرك فينا الأمل

وينهضنا، لنلبي، ونسارع

شاب 2: تعرف ما خلف التكبير ؟

فارس: إنذار، وبشير[2]

فجعل الشاعر نداء " الله أكبر" بمثابة الإعلان عن البشرى لعودة الحق لأصحابه فهو يحرك فيه الأمل بالعودة وبالثورة فيخلق لنا صوراً شعرية مليئة بالحياة وبالأمل (يتلألأ مثل الشلال الساطع – يوقظنا ويحرك فينا الأمل– ينهضنا لنلبي ونسارع)،وكأن الحوار الخارجي يقوم بأداة سرد لأحداث الانتفاضة ويكشف عن ملامحها وماذا حدث في ذلك الوقت ليجعل المشهد حاضراً أمام المتلقي.

فارس: تدرون بأنهم انتهكوا الحرماتْ

وأنهم، كتموا الأصواتْ

الجميع: ندري واللهِ

فارس: تدرون بأنهم اغتالوا أخوتكم

عند السِّلكِ ببيتِ حانونْ

داستهمْ سياراتُ الاستيطانِ

الملعونْ

الجميع: يا للحقدِ المجنونْ[3]

---

(1) – رشيد ، هارون هاشم ، الأعمال المسرحية الناجزة، ص578.

(2) – المصدر السابق، ص579.

(3) – رشيد ، هارون هاشم ، الأعمال المسرحية الناجزة ، ص580.

نجد أن كل لوحة من مسرحية عصافير الشوك حملت أحداثاً مستقلة عن اللوحات الأخرى فاستخدام الحوار كتقنية لإبراز مشاهد كل لوحة والفكرة التي تدور حولها ، وكتقنية إخبارية تصويرية للخبر لكشف الحقيقة، فتجري أحداث اللوحة الأولى حول استرجاع الأم ماضي ابنها مجيد فيظهر قلقها النفسي والروحي ، وعزز ذلك الحوار الداخلي فهي تحدث نفسها فتظهر همومها وخوفها تجاه ابنها وتتبادل الديالوج مع سناء.

سناء: أُطردي عنكِ الوسواسْ
وافتحي صدرك لي
أنت والله، كأمي،بل وأكثر
الأم: ألف شكر يا سناء
قد رأيتُ الأمس في حلمي مجيد
ولَدي.. يرسفُ في قيد الحديد
سناء: من الذي تحكين يا خالةُ
ما هذا الكلام،
فمجيد يطلبُ العلمَ
ويرجو دعواتك
فاطمئني واذكري
الله.. كثيراً في صلاتك
الأم: إنني استيقظتُ من نومي
وقلبي موشكٌ أن يتوقف
صورةُ ابني، وهو فيه
الأغلالِ يرسف،
هو في جبٍ عميق
لا صديق لا رفيق
إنه يسألني قطرةَ ماء
مد كفهُ إليّ
إنهُ نادى عليّ[1]

هذا المشهدُ [2] الحواري يكشف عن أعماق الشخصيتين وما تراه الأم من كوابيس ورؤى في المنام الذي تحول إلى كشفٍ عن الواقع والمستقبل المرير، ونجد هنا تناصاً بين قصة سيدنا يوسف وما حدث له من إخوته حين مكروا له وألقوه في الجب فيستحضر الشاعر تلك

(1) – رشيد ، هارون هاشم ، الأعمال المسرحية الناجزة ، ص556.
(2) – يطلق على الحوار أحياناً مصطلح المشهد.

الحادثة بما يحدث لمجيد فهو يرصف في الأغلال مقيد لا يستطيع أن يتنفس هواء الحرية ونجد أن كوابيس الأم تتنبأ وتستشرف مستقبل ابنها وما سوف يحدث له.

مجيد: ها أنت جئتُ.. فماذا يطلبون

الأم: آه لو تعلم ماذا يطلبون

إنهم قومٌ قساةٌ ظالمون

مجيد: وأنا جئت إليهم

الأم: ولدي أرجوكَ

كل يوم تطلعُ الشمس علينا بجديد

حاصرونا بالعذاب

أغلقوا في وجهنا الدنيا

وسدوا كُلَ باب

سناء: أصبري خالة

إن الصبر مفتاح الفرج[1]

وتعود هواجس الأم للظهور مرة أخرى:

الأم: كنتُ من قبل قليلْ

هاهُنا.. من لحظاتْ

أسألُ الله بأن ترجعَ سالمْ

هاهنا في بلدك

كنتُ أرجوه بأن ترجعَ غانمْ

غير أني لستُ أدري

ما الذي ينتابني

إنه شيءٌ غريبٌ ومُحيرْ[2]

وتدور أحداث اللوحة الثانية حول القتل في شارع عمر المختار ووضع الكمائن من قبل العدو للثوار فهم بمثابة الطعم للعدو:

سناء: قل يا فارسُ

---

(1) –رشيد، هارون هاشم، الأعمال المسرحية الناجزة ، ص560.

(2) – المصدر السابق، ص561.

هل زرتْ سعيد الريفي

بمستشفى ناصرْ،

فارس: كيف والمستشفى مفوفٌ بجنودٍ وعساكرْ

سناء: حاول فلديه كثيرٌ مما يعرف

فارس: شيءٌ يغلي

شيء في أعماق الأرض

شيءٌ لا بد له أن يتفجر ّ كالبركانْ

الآن...الآن

سناء: الآن...الآن[1]

ونرى أن الحوار الخارجي يكرس الصراع حتى يصل إلى ذروة الدراما وتصبح لغة الحوار تدور حول القتل والتدمير والثورة.

سناء: يا للقتلةِ الجبناءْ

داسوهم وهم العزلُ، عند السلكِ المشؤوم

كانوا بعدَ عذابِ اليوم المضني

من عمل الإجهاد،يعودونْ

سناء: ولهم أسرٌ تنتظر هنا.. تترقبُ عودتهمْ

ينتظر الأطفالُ الملهوفونَ أحبتهمْ

ينتظرون الأبَّ ويرتقبون الأمْ[2]

نلحظ هنا أن الحوار متأزم يكشف عن الصراع، ويؤثر في حدته وانخفاضه، فيرسم الشاعر صورة للإنسان الذي يسعى حول لقمة عيشه وأطفاله في انتظاره فنجد أن الواقع يحظر بكل معطياته في صورة درامية مؤثرة أمام المتلقي يشاركها الحزن والألم.

---

(1) – رشيد، هارون هاشم، الأعمال المسرحية الناجزة، ص561.

(2) – المصدر السابق، ص569.

سناء: الناس اختنقوا

قطعت غزة عن كل العالم

ما أحدٌ يذكرها

أو يعلمُ ما فيها

فارس: الناسُ هنا قنبلة موقوتة

سناء: حقاً لا بد سينفجر الناس

ما عاد لهم صبرٌ

أو عاد هنالك شيء يخشونه[1]

يصور الشاعر الناس بالقنبلة الموقوتة التي تكونُ في حالة انفجار في كل ساعة من الشدة ، ولا بد أن تنفجر في يوم ما ويتحرك النائم من سباته فلا يوجد مكان للخوف فقد استشرى الظلم في كل مكان.

وفي اللوحة الثالثة يدور حوارٌ بين الأم والإسرائيلي في مستشفى الشفاء بغزة حيث قُتِل ابنها وتحاول الدخول لرؤيته فيمنعها الجندي:

المرأة: وا ولداه، وا ولداه

من أجلِ الوطن.. ولن أنسى ثأركَ يا ولدي

من أجل الوطنِ.. سأحتسبكَ

عند الله

وا ولداه.. وا ولداه

يخيم صمت.. احتراماً لحزن المرأة، ترفع رأسها،

وتقف.. وتتقدم وسط المسرح[2]

---

(1) – رشيد، هارون هاشم، الأعمال المسرحية الناجزة، ص570.

(2) – المصدر السابق، ص573.

فيظهر حزن يخيم على المشهد (وا ولداه) فاستخدام الندبة يظهر مدى تفجع الأم على ابنها لكن حزنها لم ينسِها ثأرها لابنها فتحتسبه من أجل الوطن، ويعتمد الحوار على تقنية الاسترجاع بشكل أساسي فهي تسترجع ماضي ابنها المقتول:

المرأة: لما كان صغيراً

كنتُ أهُدْهُدْهُ بأغاني

فيسألني

فيم الحزن

لماذا يرشحُ من صوتي

الشجنُ المخنوق[1]

وفي اللوحة الرابعة تظهر البشرى بالنصر فيكون التكبير بمثابة النصر القادم من أعماق التيه:

شاب: ألهذا يرتفعُ التكبير

فارس: من أجل الشهداء..

ومن أجل التحريرْ

(صوت طائرة مروحية)

فارس: هَذا انذارٌ آخرْ

شاب1:ما دارتْ هذي الملعونةُ

إلا ويتبعها زحفُ الشّرْ

فارس: أهلُ المستوطنةِ، اليوم اليكم يتجهونْ

خرجوا من لحظاتْ

حملوا معهم أدوات التدمير

بنادقهم والهروات[2]

---

(1) – رشيد ، هارون هاشم ، الأعمال المسرحية الناجزة،ص574.

(2) – المصدر السابق، ص581.

فيكون الرد مدوياً من قبل تنظيم الثورة حيث إن وقت الثأر قد حان لحمل السلاح في وجه العدو:

فارس: فلنخرج صفاً في وجه الغزو الصهيوني

نواجه العسكر

ونجابه جنده

الجميع: الله أكبر..حي على الجهاد

الله أكبر.. حي على الجهاد (1)

واللوحة الخامسة يظهر حوارها الخارجي مسلسل القتل والتدمير المستمر فنلاحظه مشهد حاضر في جميع المسرحيات، فهو مشهد يخيم على الواقع الفلسطيني.

فواز: إنهم خلفنا، يطاردوننا

طفل1: لا بأسَ سنظل نحاورهم بحجارتنا،

فواز: استشهدَ خالدُ، وسعيدُ، وعبدالخالق

واعتقلوا محمودَ، وسفيانَ، وطارقْ

طفل3: الجندُ المسعورُ يلاحقنا

يطاردُ أطفال معسكرنا

فواز: اقتحموا أمسِ جميع الدور

طفل4: ضربوا أمي

شَجوا رأس أبي، وانتشروا

مثل كلاب مسعورة

طفل1: دقوا رأسَ أخي في الحائط

حتى انبثقَ الدم غزيراً كالنافورة(2)

---

(1) – رشيد ، هارون هاشم ، الأعمال المسرحية الناجزة ، ص582.

(2) – المصدر السابق ، ص584.

ويكون مدار البحث حول شخصيات الثورة سناء وفارس فهي شخصيات رئيسية قادت الأحداث الثورية وكرست الصراع الدرامي في المسرحية وذلك عبر تقنية أساسية هي الحوار بين الشخصيات:

جندي3: نسينا نحن مهمتنا

جندي4: أجل نبحث عن فارس، وسناء؟

جندي1: من فارس وسناء؟

جندي4: اسمان تقول قيادتنا أنهما

إرهابيان

وبأنهما في كل مكان ينتصبان[1]

وتدور أحداث اللوحة السادسة حول قيادة الانتفاضة وتظهر البشرى بضرب المحتل.

شاب1: ما أروعه من شعب

لبى الدعوة منتفضاً هب

انتقمَ شباب معسكرنا للشهداء

كانوا كالموج الدافق كالأنواء

هبوا أطفالاً ونساء

يرمون جنود المحتل

فيفرون أمامهمُ كالقطط العمياء

شاب2: كانوا بحجارتهم أقوى من جند المحتل

كانوا من كل مكان يندفعون إليه

كما يندفع السيلْ[2]

---

(1) – رشيد ، هارون هاشم ، الأعمال المسرحية الناجزة، ص586.

(2) – المصدر السابق، ص591.

الحوار بين الشخصيات يكشف عن طبيعة الأحداث والضرورات الواقعية في حالة الثورة:

مجيد: ثورتكم أحيت فينا الآمال

كانت في الداخل والخارجِ كالزلزال

رفعت منذ البدءِ شعار الوحدة

فارس: الوحدةُ فينا زرعت

من يخرج عن خط الوحدة أو يرتد

يطرد لا نقبله معنا هذا وعد[1]

والموت باسم فلسطين ولا لشيء آخر فتسقط الألقاب والأحزاب، وهذه فكرة الوحدة الوطنية بطبيعتها السياسية الواضحة:

سناء: من يستشهدُ لا يسأل

من أي التنظيماتِ

ولا من أي الأحزاب

يستشهد من أجل فلسطين

وباسم فلسطين

لا باسم الرتب أو الألقاب[2]

وفي اللوحة السابعة يظهر الحوار مدى مأساة الطفولة الضائعة وحجم المعاناة في تحصيل لقمة العيش.

أم نزار: لا تبتئسوا.. يا أولادي

والدكم سوف يعود لكم بالخبز وبالماء

طفل1: طالت غيبته يا أماه تأخر

وأنا من جوع أتضور

---

(1) – رشيد ، هارون هاشم ، الأعمال المسرحية الناجزة، ص592.

(2) –المصدر السابق، ص 596.

طفل2: أنا يا أمي جوعان

طفل3: وانا يا أمي عطشان

الأم: أبوكم سيجيئ.. اصبروا

سيجيئ الآن

طفل4: متى يا أمي

قلت الآن يا أولادي

انتظروا، أو قوموا.. ناموا[1]

واللوحة الثامنة تدور الأحداث والحوار حول تزييف الحقيقة والإرهاب ضد الصحافة:

الصحفي: نحن لم ننقل سوى ما قد رأينا

آلة التصوير لا تنحاز في التصوير

يوم الأحد

نقلت ما هو موجود هنا

نقلت شيئاً يسير

إنما لم نستطع نقله أكثر مما قد

نقلنا، وسمعنا أنه أمرٌ خطير

شامير: إنها قد شوهت صورتنا

فلهذا نحنُ لم نسمح أن يبقى

صحفيٌ هنا

الصحفي: الصحافي الذي يصدق في مهنته

يبقى أميناً ناقلاً للحق شاهد

شامير: قد أضعتَ الوقت

لن تغنم بالتصريح منا

فامضي عنا،[2]

---

(1) – رشيد، هارون هاشم، الأعمال المسرحية الناجزة ص599.

(2) – المصدر السابق، ص614.

والحوار بين المحقق وشخصية سناء يكشف عن القوة الكامنة في داخل المرأة وفكرها وعقيدتها الراسخة، كما يكشف عن المحاولات المتكررة من قبل أجهزة المحتل للفتك بالسجناء والإيقاع بهم في حبائل العملاء:

المحقق: أنت أدرى بالذي عندي وأعلم

سناء: أنت لا تعرف ما في الصدر

ماذا يتضرم

أنت لا تعرف ما معنى المخيم

أنت ما عشت كما عشنا

ولا ذقت الذي ذقنا[1]

وفي إلحاح مستمر من المحقق:

اسمعيني

ليّني رأسكِ

قولي أي شيء

أنطقي إنني.. أصغي وأسمعْ

سناء: ما الذي من بعد هذا، تتوقعْ

المحقق: أي اسم من أسامي هؤلاء

واحدٌ منهم تعودين إلى بيتك

ليني رأسك قولي إنني أصغي وأسمع

سناء: أنا لن أنطق

مهما حاولت

حتى لو رأيت الرأس يقطع[2]

---

(1) – رشيد ، هارون هاشم ، الأعمال المسرحية الناجزة ، ص627.

(2) – المصدر السابق، ص628.

تدفع سناء ثمن صمتها عن قول أسرار التنظيم التعذيب والتمزيق فالعدو لا يفرق بين المرأة والرجل في سياسة التعذيب فكلهم سواء، وتدور أحداث اللوحة الحادية عشر حول لقاء بين المذيع الأجنبي والأب الإسرائيلي.

المذيع الأجنبي: ترى أرأيتَ ماذا فعل الجنود

بالأطفال والنسوة؟

الأب الإسرائيلي: أجل إني رأيتُهمُ

المذيع الأجنبي: وهل أبصرت ابنك يكسر الأيدي

والأرجل في قسوة؟

الأب الإسرائيلي: أجل إني رأيت

المذيع الأجنبي: وهل أبصرت ابنك وهو يضرب

قاسياً ذاك الفتى الأعزل؟

الأب الإسرائيلي: أجل إني رأيت ابني وماذا يفعا

المذيع الأجنبي: فما رأيك في هذا الذي شاهدت

هل يرضيكَ ماذا صنعت يدا ولدك؟

الأب الإسرائيلي: أنا علمته هذا

أنا نقلته هذا من الصغر

المذيع الاجنبي: يكسرُ أضلعَ الأطفال وأيديهمُ وأرجلهم؟!

الأب الإسرائيلي: أجل أكثر من هذا ويقتلهم

المذيع الاجنبي: ولكن كيف.. هذا ضد إنسانية الإنسان؟![1]

هذا حوار بين المذيع الأجنبي مع الأب الإسرائيلي يظهر حجم استغراب المذيع وتعجبه من الأب الإسرائيلي الذي ربى ابنه على القتل والذبح والتكسير لا بل يأخذ رتبة لقاء ذلك فنجد الصحفي يستنكر ذلك بشدة فهذا ضد الإنسانية، نلاحظ في تقنية الحوار الدرامي أن شاعرنا يخاطب جميع الطبقات ؛لأن لغة الشعر في المسرحية متعددة الطبقات فيخاطب الجميع ليعكس

(1) – رشيد ، هارون هاشم ، الأعمال المسرحية الناجزة، ص640.

رؤية المعبرة عن الإحساس بالظلم والقهر والدعوة إلى الثورة والمقاومة كما يتضح أن لغة الحوار تعكس أحلام الشاعر وآماله

ثالثاً: ثنائية الحوار:

الحوار يقوم على أساس تناوب وتبادل الأدوار بين الشخصيات "إن ثنائية المتحدث – المستمع التفاعلية هي طريقة أساسية في الحوار الدرامي، وهي طريقة يمكن إرجاعها إلى تبادل عبارة بعبارة في التراجيديا الإغريقية، وهي تألف شكلاً أساسياً لتتابع ممثل لممثل"[1]

فينشأ من تبادل الأدوار الجدل القائم بين الشخصيات فتقنية الحوار من أهم الخصائص التي تتحلى بها الشخصية وعن طريقها تتحرك وتفصح عما بداخلها "عن طريق الحوار تعلن الشخصية عن نفسها، كما يمكن عن طريقه ربط شخصيات القصة بخيط واحد مما يساعد على تكثيفها وإبرازها كوحدة فنية، وكقاعدة فنية ينبغي أن يكون الحوار ملائماً للشخصية ودالاً دلالة صادقة على حقيقتها "[2]

وبواسطة حوار الشخصيات يتطور الحدث حتى يصل لنقطة التأزم التي يستحيل عندها الرجوع للوراء فيخلق عالماً درامياً مليئاً بالإثارة "الحوار هو الحديث الذي يدور بين اثنين أو أكثر حول موضوع ما، فيتخذ عند إحداهما صفة الهجوم وعند الآخر صفة الدفاع، فيتطور معتمداً على الحركة الدرامية المتجددة إلى أن يصل لحل الموضوع وإبراز الفكرة المطروحة للنقاش "[3]

والمسرح الشعري عند شاعرنا ينبني على أساس ثنائية الحوار فنجد أن هناك حوار خارجي ليكون نتيجة لحوار داخلي، وبهذه الثنائية تكتمل أدوار الشخصيات لتوصل الفكرة الكامنة للمسرحية وهناك ثنائية مرسل – مستقبل، فالعالم الروائي هو عالم تخيلي يريد الراوي إيصاله للمتلقي لتكتمل الرؤية الفنية "العمل التخيلي بما يحمله من أحداث وشخصيات وأمكنه يظل حبيس الشخص الذي أنتجه، حتى يعين له من يتولى نقله للقارئ، فينتقل من حاله الوجود بالقوة إلى حاله الوجود بالفعل، عبر تكليف المؤلف لشخصية ورقية هي بمثابه أناه الثانية بسرد

---

(1) – أستون، إلين وجورج سافوتا، المسرح والعلامات، ص80.

(2) – الثقفي، سناء محمود عابد، الحوار في القرآن وتنوع أساليبه، رسالة دكتوراة، جامعة الملك عبد العزيز، جدة، 2013، ص7.

(3) – الأمين، صالح بو شعور محمد، أثر السرد في بنية التأليف المسرحي الجزائري، ص152.

الحكاية وإيصالها للمتلقي"[1] فكل عنصر من عناصر العمل الروائي له وظيفته التي يؤديها لتكتمل الصورة " حيث يقوم العمل الأدبي على جملة من المكونات والعناصر التي تتلاحم فيما بينها لتشكل عالما نصيّ قائم بذاته، يلعب فيه كل مكون دوره الوظيفي ويتضامن مع باقي العناصر التي تشاركه في النص"[2] فيكون دور الراوي عرض العالم من وجهة نظره وبقدرته التخيلية يضعه في قالب خاص.

وبالحوار تتم المهمة، فعن طريق محاورة الشخصيات يكشف لنا العالم الواقعي الذي يريد الراوي تعريفنا به، وإذا انتقلنا لعرض ثنائية الحوار لمسرحية(جسور العودة) نجد أن المسرحية اعتمدت على التناوب بين الحوار الداخلي والحوار الخارجي بين شخصياتها فبدأت بحوار داخلي بين شخصية جهاد التي اعتبرها السارد رمزاً للنضال والكفاح والثورة حيث يسترجع جهاد الماضي الأصيل فُيجري حواراً داخلياً على لسان تلك الشخصية:

جهاد: إنَني أغرق في بحر الكلام...

إنني أغرق في بحرِ الظلام...

آه لو تأتي...

اه يا قسَّامُ... يا قسام... يا قسام[3]

فيعمق جهاد العلاقة بين الحاضر والماضي فيشير إلى ما يرمز إليه القسام من ماضي الثورة:

جهاد: أنا أستصرخ الماضي...

أستلهمهُ ضوءً لخطواتِ الطريق
إنهُ وهجُ البريق...
أيها القسام يا شيخي من ليس
له ماضٍ...
فلا حاضرَ له...
لا مستقبلٌ يرجى،

---

(1) – بلخاط، عيسى، تقنيات السرد في رواية " البيت الأندلسي " لواسيني الأعرج، رسالة ماجستير، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2015، ص9.

(2) – بلخاط ، عيسى ، تقنيات السرد في رواية " البيت الأندلسي " لواسيني الأعرج، ص15.

(3) – رشيد، هارون هاشم، الأعمال المسرحية الناجزة، ص164.

فلهذا جئتكَ من زنزانة الإرهاب
أسأل...:[1]

فجهاد كان يحدث نفسه بحوار داخلي ثم بعد ذلك يظهر القسام وتتبادل الأدوار بينهما ويظهر لنا الحوار الأمل باستلهام الماضي ويجعله نقطة للتحرير وبناءً للمستقبل، ثم في موضع آخر يجري حواراً بين قناع عبد القادر الحسيني وجهاد فيتساءل عن سبب الهزيمة وضياع الحق والوطن.

جهاد: ولماذا يا أبا موسى

تهاوى صرحنا، كيف تهدم؟

عبد القادر: قلت للقادةِ أقطاب الرحى

للزعماء الكبراء...

إننا نحتاجكم... نحتاجُ إمداداً سريعاً، بالسلاح

أنجدونا بالسلاح[2]

وفي موضع آخر في المسرحية يجري حوارا على شكل ثنائية بين جهاد والحارس:

الحارس: أنت ما أعطيتني لحظة نوم...

أنت تهذي أبداً...

ليلاً نهاراً...

ما الذي تحكيه أقلقت النجوم

أبداً دوماً تزوم

جهاد: وتنام... كيف باللهِ تنام

أينام المُجرمون
كيف يغفو أجنبي؟
كيف بالله تنام؟

---

(1) – المصدر السابق، 165.

(2) – رشيد، هارون هاشم، الأعمال المسرحية الناجزة، ص70.

أنت اخترت طريق الحقدِ

واخترتَ الظلام[1]

ويجري حوار خارجي طويل بين جهاد والحارس ينتهي بانكسار الحارس:

جهاد: بيتك

أيُّ بيتٍ هو بيُتك

إنَّهُ والله موتك

ابتعد عني... وإلا...

أنا والله قتلتك...

الحارس: إنني ذاهب

جهاد: إلى ألف جهنَّم

وغداً يا أيُّها المخدوع تفهم

إننا بالبيتِ أحرى

إننا بالبيتِ أعلمْ. [2]

ونرى أن الحوار الداخلي أقل من نظيره الخارجي فالحوار بين الشخصيات يعكس الصراع والفكرة والحدث، والحوار الداخلي يعكس ما في نفس الشخصية من آمال وأحلام، فالمسرحيات بنيت على نظام التناوب بين الحوار الداخلي والخارجي على شكل ثنائية،وإذا انتقلنا إلى مسرحية سقوط بارليف لتتبع ثنائية الحوار نجدها تضم ثماني لوحات تدور أحداثها حول حب الوطن وتقديم الغالي والنفيس من أجله:

ست الدار: أتسافر يا حسنين بهذه السرعة

حسنين: الواجب يا ست الدار،

والشوق إلى الأخوة في الجبهة

ست الدار: أتحبهم يا حسنين

---

(1) – المصدر السابق، ص177.

(2) – رشيد، هارون هاشم، الأعمال المسرحية الناجزة، ص183.

حسنين: طبعاً يا ست الدار

كنت أظن بأنك أنت الحب الأوحد..

لكني منذُ أخذت مكاني في الجبهة..

أحسست بأني في الجبهة أُولد..

ست الدار: غيري يا حسنين؟ تحب سواي؟

حسنين: لا يا ست الدار، حب آخر من لون

آخر وطعم آخر، حب يفرض في دربي

أملأ ويضيء مساراً نحو الهدف الأكبر[1]

في هذا المشهد نجد أن البعد الوطني يسيطر ويتملك شخصية حسنين فيجعلها الشاعر شخصية وطنية تكافح وتقدم روحها من أجله، فحب الوطن يسيطر على قلب شاعرنا ويظهر من خلال الحوار الخارجي بين ست الدار وحسنين فيجعل حب الوطن بمثابة الضياء الذي يضيء الطريق وسط الظلام ويجعله الهدف الأسمى، ونجد معالم الوطنية واضحة على شاعرنا بل يفصح عنها من خلال حواره (الحب الأوحد – الجبهة أولد – حب يفرض في دربي– الهدف الأكبر)، فيكون دخول حسنين للجهادية حلم أمه الذي تحقق أخيراً.

ست الدار: أكثر من ذلك كنت كثيراً..

ما أترقب هذا اليوم

حسنين: أن أصبح جندياً..!!

ست الدار: أمك يا حسنين زرعت

في قلبي هذا.. من أيام طفولتنا

دوماً كانت تتمنى أن يلبس

حسنين حلته الكاكية

ويسافر للجهادية[2]

---

(1) – رشيد ، هارون هاشم ، الأعمال المسرحية الناجزة، ص413.

(2) – المصدر السابق، ص414.

لا تعبر هذه المسرحية عن حب الوطن (فلسطين) فحسب بل الوطن العربي بأكمله فالشاعر قوميَّ النزعة يسع قلبه لحب الأمه العربية بأكملها وبشعوبها ويظهر ذلك على لسان شخصياته:

حسنين: لكن يشغلني دوماً

أني أتركك وأُمي وحدكما

ست الدار: لا يا حسنين..

لا أحدٌ في مصر وحيداٍ

الناس هنا قلبٌ واحدْ

رأيٌ واحدْ.. زندٌ واحدْ

الشعب المصري الخالدْ،[1]

وشاعرنا يتمنى أن تتحر كل البلاد العربية ويظهر ذلك واضحاً في المسرحية من خلال الشخصيات فهو يحملها آماله:

حسنين: زملائي أحببتهم حباً يتدفقُ ملءَ عروقي

يملاني كبراً واستعلاء

نحنُ هنالك لو تدرين قلوبٌ

تتدفق صدقاً.. وصفاءْ

نصحو.. وننامُ.. على حلمٍ

النّصر على لقيا.. سيناءْ[2]

فيترعرع في قلب حسنين تلك الشخصية المحبة للوطن والتي عكست بصورة أو بأخرى شخصية شاعرنا فنرى من خلال الحوار حب الشعار للوطن والأهل والأمل بالعودة لكل أجزاء الوطن العربي.

---

(1) – رشيد ، هارون هاشم ، الأعمال المسرحية الناجزة، ص415.

(2) – المصدر السابق، ص416.

حسنين: نحنُ نعاشر في الجبهةِ
ونصاحبُ دباباتْ
ونصارحُ ونغازلُ رشاشاتْ
نحنُ هنالك طورنا الحب
وطورنا الغاياتْ
الحبُ على الجبهةِ
ما أسماهُ
وما أغلاهْ[1]

يبدو في هذه المقطوعة استخدام الشاعر لصياغة الإخبار كتقنية سردية ليوميات حسنين في الجبهة فمعاشرة الدبابة ومغازلة الرشاشات هي ديدن حسنين في الجبهة والحب هناك من نوع آخر حب الوطن والموت من أجله:

حسنين: الجبهةُ يا ستَ الدارْ
منذ أخذتُ مكاني فيها.. في خَطِ النار
تعلمتُ كثيراً وهضمتُ جميع الأفكارْ
تعلمتُ بأن كرامتنا في أن..
تنتشر الحريةُ.. وتعودُ لنا سيناء
وغزةُ والقدس.. وكُلُّ فلسطينْ
والجولان الشمّاء؟؟
تعلمت كثيراً أحببتُ الدّبابةَ والمدفع
والصاروخ الرائعْ
صاروخ الحية..
ما أروعهُ.. يركُض
خلفَ الطائرة، ويلقيها
أرضاً،ينشرها أشلاء[2]

فالأفعال المضارعة (تنشر- تعود- نقلت- يلقيها) ترسم لنا صورة القتال في الجبهة بالدبابة والصارخ فيجعل الشاعر السلاح وسيلة لقهر المحتل وإخراجه لتعود الكرامة بعودة

(1) – رشيد، هارون هاشم، الأعمال المسرحية الناجزة، ص418.
(2) – المصدر السابق، ص419.

المدن العربية فالسارد هنا يؤكد على أحقية القتال بالسلاح فالثورة كانت على مراحل بدأت سلمية ثم مسلحة:

ست الدار: وتدقون رؤوس الأعداء

طمنّي وحياتك

حسنين: نحن هنالكَ نترقبُ ذاك اليوم

ننتظرُ اللحظة حتى نسحقهمْ سحقاً..

نعيدُ الأمن..

نعيدُ الحبَ.. نعيدُ الإشراق

ست الدار: وتعودُ لنا القنطرةُ كما كانتْ..

والعريش، ورفح، وغزة..

وكل الأرض المحتلة..

وتأتيني يا حسنينُ بفستانِ العرسِ المنشودْ..

من غاليتي بورسعيدْ[1]

فنرى حب بلاد العرب يمتد من غزة موطن الشاعر إلى بورسعيد ليحتل الوطن بأكمله ولن تتحقق العودة إلا بدق رؤوس الأعداء ، فالأفعال المضارعة (تدقون- نترقب- ننتظر- نسحقهم- تعود-نعيد) توحي بالحركة والاستمرارية فالأمل بالعودة مستمر وتجعل ست الدار حلم زواجها بحسنين مرهون بعودة الوطن وطرد المحتل ويصبح تكرار الأفعال المضارعة ثيمة موضوعية في المسرحية ويؤدي ذلك إلى حضورية الحدث، وقد أصبح إيمان الشاعر باستخدام القوة لا مناص منه فيرفض أسلوب الحزن والبكاء فلا بد من مواجهة القوة بالقوة بالصاروخ والدبابة والمدفع بنفس أدوات قتال العدو:

ست الدار: سنَعمرها سنعيدُ لها البهجةَ والحبَ

(1) – رشيد ، هارون هاشم ، الأعمال المسرحية الناجزة، ص420.

ونعطرها بالأشذاء

حسنين: سنعيد النصر.. إلى وجه'

المدن المهجورة حباً وبهاء

سنعيدُ لها بهجتها..

وسنغمرها بالأضواء

ست الدار: ونعمرُ سناء

حسنين: ونملأها بالأشجار، وبالأبناءْ

ست الدار: وسكون لنا بيتٌ..

يتدفقُ فرحاً وهناءُ..

حسنين: وهناكَ سأزرعُ أكثر من فدان

وأعيشُ حياة الفلاح الجندي..

وأحمي مصر، أقيمُ لها سوراً

لا يتعداه الغازي

أو ينفذ منه..:[1]

يقدّم لنا الشاعر صورة الحياة البسيطة الهانئة التي يتمناها، فحسنين يحلم بأن يبني بيتاً مع ست الدار يغمره الأبناء والسعادة والحب وذلك بعد عودة سيناء وتعميرها،وتبدأ اللوحة الثانية إذ يقدم لنا المسرحية عازار في شخصية متدينة تقرأ التوراة وتكشف عن آملها في السيطرة وتوسع وطن الصهيونية والسيطرة على سيناء والعودة لأورشليم (وهي تسمية كنعانية)، في حوار داخلي طويل يكشف عن آماله وأحلامه:

عازار: إليك رب الجنود

(1) – رشيد، هارون هاشم، الأعمال المسرحية الناجزة، ص421.

أرفعُ اعتذاري

إليك أبسطُ اليدين

أطلبُ الغفران

في ليلي وفي نهاري

ربَ الجنود..

ربَ إسرائيل

جئتُ.. ها أنا..

حليقَ الرأس..

فأقبل اعتذاري

(يفتح التوراة ويقرأ)

على أنهار بابل

يا رب كم بكينا

يومُ سُبينا

يوم علقنا على صفصافها

أعوادَنا..

يوم اكتوينا

(يغلق التوراة ويرفع رأسه)

في يومها..

كانتْ غريبةً ترنيمةُ الصلاة

بعيدةً عن أورشليم

واليومَ نحنُ ها هنا..

على الضفافِ..

نحنُ هنا..

سناء كلها جميعها

إغفر لنا..:[1]

(1) – رشيد، هارون هاشم، الأعمال المسرحية الناجزة، ص436.

يرسم الحوار صورة عازار في هيئة شخصية متدينة حليقة الرأس تمسك التوارة وترتل وتصلي وتطلب الغفران فهي شخصية مؤمنة بالتوراة وتسترجع ماضي اليهود حين سباهم نبوخذ نصر إلى بابل ويظهر أملها بالعودة إلى أورشليم والسيطرة على كل الوطن العربي فهذا هدف الصهيونية الذي كشف المقطع المسرحي عنه بأسلوب مباشر اعتمد فيه على الإخبار،وتظهر الأفعال الماضية (بكينا-علقنا- اكتوينا) محرقة اليهود العظيمة يوم سبيهم إلى بابل ويحسُّ المتلقي بصورة الأحداث حتى لا يبقى مغيباً عن الحقيقة، وتعتمد المسرحية على ثنائية المرسل-المتلقي لإبراز الفكرة ورسم صورة الصهيونية البشعة المتعطشة للدماء، فيجري حواراً بين عازار وروكاح يظهر من خلاله الحاخام في صورة وحش يخلو من معاني الإنسانية وهذا ما أراد له الشاعر أن يحدث:

عازار: كيف ألستَ تخشى غضبةَ الحاخامْ

روكاح: الحاخامْ.. بلى.. السيد الذي

يغرقنا في أبحر الكلامْ..

عازار: ويحكَ ما تقول..

ألستَ تخشى ساعةَ المثولْ

دَعنا من الإغراق في الأوهام

فالحبرُ لا شك هذا اليوم

عاكفٌ على الصلاةِ والسلامْ

يُحرضُ الرجال.. أن يستبسلوا

قتلاً وتشريداً..

أن ينشروا الدمار والحطام

أن يقذفوا النساء والأطفال

أليس هذا ما يقولهُ الحاخام؟!:[1]

(1) – رشيد، هارون هاشم، الأعمال المسرحية الناجزة، ص438.

يسيطر على المشهد القتل والحطام والدمار ويكون الحاخام مثالاً للمجرم الذي يستمرئ معنى القتل ويعلمه للأجيال القدمة من اليهود:

عازار: أهازئٌ تراك يا روكاحْ

روكاح: لا بلْ مؤمن.. بقدرةِ

القوةِ والسلاحْ..

هذا الذي في قبضتي

يمنحني مفاتن الحياة[1]

ويظهر عازار متعطشاً لدماء العرب فترسمه الصورة في هيئة حيوان مفترس يتعطش لدم فريسته وبالقوة يفعل ما يريد إذ يتخذها وسيلة للقتل والدمار.

عازار: إني أرغب في كأس

من دم

أشير: من دم؟!

عازار: من عرق عربي ينزف

ينزف حتى يملأ كأسي[2]

ويظهر–أيضاً– الحوار هدف الصهيونية في التوسع والزحف في المدن العربية فثنائية المرسل – مستقبل الحوار أوضحت رؤية الشاعر في إظهار وحشية العدو عبر شخصيات تتحاور.

أشير: أنا لا أقتنع بهذا

آمال أكبر من كلام الأحلام

شيء في أعماقي يغلي يتحرك

مثل لهيب النار

أرغبُ لو أصعد فوق الأهرام

---

(1) – رشيد ، هارون هاشم ، الأعمال المسرحية الناجزة، ص439.

(2) – المصدر السابق، ص442.

وأصفع وجه أبي الهول

وأخطب في محراب الأزهر

وأتقل في القاهرة والأقدم..

عازار: سلمت أمك يا أشير

فقد أرضعت حليباً صهيونياً

حقاً..

أشير: أنا لم أعرف لي أماً قط

نشئت هنالك..

في كابوسٍ عند خطوط النار

طفلاً يشرب من كأس الصهيونية

ليلاً ونهار

يتعلم كيف الحقد يكون..:[1]

يترآى الحقد المسيطر على المشهد حيث تُقدّمُ أشير في صورة طفل لقيط لا أمَّ له يترعرع على الحقد ويشرب من كأس الصهيونية الحقد والتحريض على القتل لاصطياد الأطفال وقتلهم لتحقيق الهدف المنشود وهو إسرائيل.

روكاح: في ضني أنا لا بد لنا

في يوم أن نعبر هذا الحد الفاصل

لا بد لنا أن نرقص يوماً

ونغني فوق ضفاف النيل

لا بد لنجمتنا أو تعلو..

لا بد لنا.. يا إسرائيل

عازار: هذا وعدٌ رباني..

---

(1) – رشيد، هارون هاشم، الأعمال المسرحية الناجزة، ص446.

ولا بد له أن يتحقق[1]

ولن يكون وسيلة ذلك إلا القتل والدمار:

أشير: عيني تنفث ناراً

ويدي تأكلني..

وأود لو أني أُشعلُ

ناراً.. لو أني أضرمْ..

اشتقتُ لرأس أقطعهُ

ولصدر أحرقهُ

اشتقتُ لو أني أقدمْ..:[2]

فهو شخصية متعطشة للدم ولقطع الرؤوس وحرق الصدور فتظهر الصورة بشاعة القتل والذبح فتظهر عناصر الصورة البشعة مكتملة (أشعل ناراً- رأس أقطعه – صدر أحرقه)، ففي هذا الحوار الداخلي كشف أشير عن رغبته المتعطشة لدماء العرب وفي اللوحة الثالثة هناك آمال عربية تبدأ بالظهور، والثورة والتحرير والوطن وهي آمال الشاعر نفسه جعلها على لسان شخصيات تتصارع من أجل تحقيقها ويكشف الحوار عنها.

عاطف: الجبهةُ كانتْ أملي، يا عربي..

وأنا أتلقى في الهندسة دروسي

كنا نناقشُ حقاً

وكثيراً ما يسحبنا الشَّطَطُ

إلى دربٍ شائك

لكنا لم نحلم إلا بالجبهة

رغم تحركِ أفواج المدسوسين

ومحاولة المهزومينْ

كنا ننتصر عليهمْ،ونحققُ

دعوتنا للوطن.. وللدينْ..:[3]

---

(1) – رشيد ، هارون هاشم ، الأعمال المسرحية الناجزة، ص447.

(2) – المصدر السابق، ص450.

(3) – المصدر السابق، ص454.

يظهر عاطف في شخصية طالب الهندسة، ولكن هناك حب آخر يراوده وهو القتال ضد الأعداء فهو يحلم به ويذكر أعدائها من المدسوسين ومحاولة المهزومين للإيقاع بها، فأعداء الثورة الذي ذكرهم المقطع من عملاء ومدسوسين هم أنفسهم أعداء الجبهة والعدو واحد والخونة هم أنفسهم ويظهر في اللوحة الرابعة روكاح وأشير وعازار في بار للهو وشرب الخمر فيتذاكرون ويسترجعون ماضي دخولهم البلاد العربية بالدم والقتل على بحر الدماء وجواد الموت فالحرب شريعتهم الدائمة.

روكاح: أنا أعرف ذاك هزمناهم

وقهرناهمْ.. وغلبناهمْ

فملكنا الأنحاء..

أشير: بماذا..؟

عازار: بالتوراة وبالتلمود؟

روكاح: بالدّبابات وبالنابالمْ

بالنيران..

أشير: يعني فوقَ بحورِ دماء..

روكاح: ما في هذا عيبْ

الحربُ هي الحربُ

ونحنُ لنا الخدعة دوماً

نتحركُ في مكرٍ ودهاء

والحرب شَريعتنا..

منذ خُلقنا أجداداً.. أبناء[1]

وكل هذا من أجل تحقيق هدفهم المنشود وهو طرد العرب من بلادهم وضم القدس وغزة والجولان وسيناء فهذا هدف الصهيونية في الواقع وكشف عنه الحوار الخارجي بين أشير

(1) – رشيد، هارون هاشم، الأعمال المسرحية الناجزة، ص480.

وراشيل ويظهر في المقطع استدعاء تاريخي لشخصيات صهيونية لها أثرٌ كبير في بناء دولتهم ومنهم (رابين– مناحيم بيجن – ديان –غولدا) فكلها شخصيات تاريخية حقيقية:

أشير: تصريحاتٌ لا تتوقفُ

عنْ ضمِ القدسِ

وغزةَ والجُولانْ

وسيناء بل أكثر من ذلك تكريس.. العدوانْ

راشيلْ: "ورابين" الجنرال

ماذا قال..

أشير: يأمرنا أن نَطْرُدَ

من أرض العرب

جميع العرب..

رجالاً ونساءْ

يأمرنا أن نتعلم

كل فنونِ الذَّبحِ

وتَجري.. شلالاتِ دماء

راشيلْ: "وماحيم بيجن"

أشير: أقترح بأن نبني

مُدُناً في غزةَ

وأريحا..

رام الله

وجنين وطولكرم

وقلقيلية ورفح..

وسيناء والجولان..

روكاح: وأنت يا صاحبنا السَّكران

أشير: أنا كُلُّ حصيلة هذي

الكلمات وكُلُّ الأسماءْ

أصغوا صمتاً فأنا أتحدثُ

"ديان".. "مناحم"

"رابين".."مناحم".."غولدا"

وجميع الخطباء...:[1]

يكشف هذا الحوار بين رموز الشخصيات الصهيونية الواقعية عن الأيديولوجيا الصهيونية والمكر والدهاء والمخططات الوحشية لمبادئهم لقتل الأبرياء، كما يكشف الحوار في اللوحة الخامسة والسادسة عن هزيمة العدو الصهيوني وانتصار ثوار الجبهة وسقوط خط بارليف، فيسقط حسنين شهيداً أثناء عبوره للضفة الشرقية لقناة السويس ويقدّم روحه لقاء وطنه مصر.

عاطف: لو يقدر إنسان أن يجمع

كل خيوط الشمس بكفيه

لينسجها إكليلاً

ويزين رأسك يا مصر

عاطف: الحمد لله عبرنا

إلهامي: ما أروع هذي اللحظة

في تاريخ الإنسان المصري

عاطف: بل ما أروعها في تاريخ الإنسان العربي

أحمد: بل قولوا ما أروعها

في كل التاريخ الإنساني

إلهامي: ينصر الإنسانُ العربي

ويردُ الغزوَ الصهيوني[2]

---

(1) – رشيد، هارون هاشم، الأعمال المسرحية الناجزة، ص485.

(2) – المصدر السابق، ص493.

تخطى شاعرنا حبه الحدود فقلبه رحبٌ واسع بمحبه كل أقطار الوطن العربي ويتمنى له السلام والانتصار على العدو الصهيوني فتتوالى الانتصارات الجبهة المصرية في صد العدو وهذا ما تصبو نفس الشاعر العربي إليه.

الوالد: أو ما قلت لكم أكثر

من مرة..
مصر لا بد لها أن تضرب
مصر الثورة
مصر الحرة
الشاب: يا فرحةَ مسجدنا الأقصى
يا فرحة كل كنائسنا
ومدارسنا..
وجوامعنا
ومساجدنا
يا فرحة كل مزارعنا
ومصانعنا
ومعاهدنا[1]

وفي اللوحة السابعة يكشف الحوار عن غرور أشير بتحصينات خط بارليف واجتياز الضفة فيجري حواراً ثنائياً بين أشير والصوت.

الصوت: تتصور أن يأتي أحدٌ
أن يجتازَ الضفة
لا أبداً لن يحصلَ هذا
كلُ القادة.. قالوا
لن يحصل هذا
أنسيتَ ترى قادة إسرائيل
قوم لا يكذبون
أتعرف.. لا يكذبون[2]

---

(1) – رشيد، هارون هاشم، الأعمال المسرحية الناجزة، ص502.
(2) – المصدر السابق، ص520.

فيظهر قلق أشير وخوفه فهو هاجس مسيطر على نفسه.

أشير: ولكنني.. أسمع صوت الريح

تدق الأبواب..

الرملُ هنا يحملُ غضباَ

يوشك أن يضرب..

فيحيلُ الأرضُ دماراً وخراب

صوت: لا تخشى شيئاً

أنت هنا في الخط المتحدي

فتحدى يا أشير..:[1]

لكنَ الخطَّ انهارَ أخيراً وانهارَ غرورُ ديان وأشير وانهارت التحصينات أمام جنود الجبهة في تصوير أحداث واقعية بأسلوب فني خيالي وخاصة مشهد الخوف وانهيار خط بارليف وكأنه مشهد حاضر أمامنا بكل حثيثاته.

أشير: برليف تهاوى.. وتحطم

بالوهم الكاذب..

برليف تهاوى وتحطم

كذبٌ.. كذب..

كذابون.. كذابون..

ماتوا..

احترقوا..

لم تنفعهم أبراجٌ وحصون

ماتوا..:[2]

---

(1) – رشيد ، هارون هاشم ، الأعمال المسرحية الناجزة، ص520.

(2)– المصدر السابق، ص527.

صمم الشاعر نهاية المحتل الحتمية بعد تاريخ الخراب والدمار المستمر وكان الأمل أن يحين الثأر وقد حان، فاعتمدت الصياغة على تصوير الحدث والأفعال المضارعة ساهمت في رسم الصورة المحطمة لخط بارليف فلم تنفع التحصينات والحصون وفي اللوحة الثامنة يدور حوارها حول الانتصارات وطرد المحتل من مصر والبلدان العربية واسترجاع ماضي حسنين الجهادي.

أحمد: الفارس حسنين الرائع

ما أروعه لحظة أن أقدم

حدثهم يا عاطف

عنه..

عن البطل،

المارد مد الخطوةَ

أسرع فوق اللهب

تقدم

إلهامي: حسنين ابن القرية

أنشودتها الحلوة

ما أكثر ما غنى

للثأر،

وما أكثر ما أقسم[1]

نجد أن الحوار قام بكشف الحقائق التي أرادها الشاعر، وأوضح صفات كل شخصية وكشف عن عالمها الداخلي، فيعد الحوار أساس التأثير الدرامي للحدث عبر شخصيات تتبادل أطرافه كاشفة عن الصراع المتأزم بينها، والعمل المسرحي قوامه اللغة والحوار بين الشخصيات خيالي من إبداع مؤلف الحوار له سمة التأثير في تطور الحدث الدرامي وإلا كان حواراً ميتاً لا

(1) – رشيد، هارون هاشم، الأعمال المسرحية الناجزة، ص540.

قيمة له، وتنطلق من خلاله حركة الزمن النفسي فيفسح الحوار لها العنان لتكشف عما يعتلجها من آمال وآلام.

الخاتمة

عمد هذا البحث إلى الكشف عن تقنيات المسرح الشعري عند هارون هاشم رشيد في مسرحياته الخمسة (القصر المنشود- السؤال-عصافير الشوك - جسور العودة - سقوط باراليف) فظهر أن المسرح الشعري مكمل للمسيرة الأدبية التي حملها شاعرنا فهو من الشعراء الذين أحبوا ومجدوا وطنهم فنظروا له نظرة كبرياء ورفعة وحملوا مأساته وأحسوا بعمق الجرح النازف ومرارة البعد والحرمان، فترجم ذلك مسرحه الشعري ومن قبله دواوينه الشعرية .

والمسرح مجال رحب وخصب تتعدد فيه الرؤى ووجهات النظر وتتنوع أساليب اللغة والحوار وتدخل شخصياته في صراعات تحرك الأحداث وتنصب دراستنا حول تقنيات المسرح الشعري وقد تم توضيحها في فصول الدراسة وقد تم الكشف عنها بتناول النموذج العاملي ودور الفواعل في الكشف عن البنية العميقة للنص، وتناولنا الصراع الدرامي والتصادم بين الشخصيات وتناطح الأفكار ووجهات النظر.

فقد كان المسرح الشعري غنياً بالصراع الدرامي الصاعد فهو لا يهدأ في توتر دائم وتم الكشف عن تقنية القناع فقد اختار شاعرنا شخصيات تاريخية ليمد جسوراً من التواصل مع الماضي ويحاكم العصر ويظهر التخاذل ضد القضية الفلسطينية وتم تناول الزمن الحكائي والمبنى وكانت أحداث المسرحيات خيالية تحيلنا للواقع مباشرة حينما اختار شاعرنا شخصيات من الواقع لتقوم بأداء أدوار فقام باستدعاء تاريخي لها لتوضح الأيديولوجية الفكرية التي أراد لها أن تكون وتم تناول المفارقة والمواقف الإنسانية إذ كشفت المفارقة اللفظية الظلم للواقع على شعبه والسخرية من الواقع ليعبر عن رفضه الصارخ لما يحدث على أرض الواقع فهي انتهاكات وضياع لحقوق شعبه والاسلوب الدرامي والصورة الدرامية فقد أبدع في نسجها من وحي خياله ليترجم الواقع المرير، كان مسرحه سياسي بالدرجة الأولى وتم تناول اللغة والحوار وكيف أنها قامت بدور بالغ الأهمية بالكشف عن الحدث والشخصيات وتقديم الصراع فلعبت اللغة دوراً كبيراً في ذلك وقام الحوار الخارجي بالكشف عن آمال الشخصيات وأحلامها في تغيير الواقع والحوار الخارجي بين الشخصيات احتل مساحة كبرى من مسرحياته فهو تولى مهمة تقديم الحدث وتأصيل الصراع المتأجج الثوري في المسرح الشعري عند شاعرنا.

نتائج الدراسة:

1. النموذج العاملي يعد بنية قارة جامعة لمجموعة من الفواعل وتمثلت في ثلاث أزواج وهي الذات –الموضوع، المرسل–المرسل إليه، المساعد–المعارض) وقد تحقق بجميع فواعله في مسرح هارون هاشم رشيد.
2. ساعد النموذج العاملي على كشف البنية العميقة للخطاب المسرحي عند شاعرنا.
3. امتلكت الذات جميع صيغ الأهلية في المسرحيات الشعرية فقدمت نفسها على أنها ذاتية تعبر عن انفعالاتها وجماعية تعبّر عن آلام وآمال المجتمع الذي تمثله.
4. كان هناك تغير ملحوظ في الأدوار الفاعلية للعدو على المستوى المسرحيات فقد تغير العدو من لوحة لأخرى
5. نشأ الصراع الدرامي عند شاعرنا من تصادم الآراء والأفكار والعواطف بين شخصياته فمثل الصراع طرفين هما(الخير– الشر).
6. تولى الصراع دفع الحدث إلى الأمام وهو صراع صاعد متوتر قام بحضورية الحدث
7. كشف الصراع عن رؤية شاعرنا وأمله بالعودة لدياره والثورة على محتل بلاده.
8. مسرح هارون هاشم رشيد مسرح سياسي تناول قضايا الثورة والسجن والمنفى والعودة فكلها قضايا إنسانية سياسية عاشها شعبه.
9. ظهر لنا نوعان من الصراع صراع داخلي وصراع خارجي في المسرحيات الشعرية.
10. بنى شاعرنا الصراع بين قوتين متكافئتين وقام بتوطيد فكرته الدرامية عن طريق المواضيع التي حملتها مسرحياته الشعرية (العودة – الثورة – السجن الغربة – البؤس – الجوع).
11. صراع شاعرنا صراع ثوري متأجج فحمل همه الإنساني تجاه وطنه فهو عصارة ذلك الهم الكبير والقضية الفلسطينية.
12. استخدم شاعرنا القناع تقنيةً يبث من خلاله همومه وآماله من خلال انطاق شخصياته على خشبة المسرح.
13. استخدم شاعرنا قناعين هما: القسام وعبد القادر الحسيني وكلها شخصيات وطنية ثورية وتاريخية، حيث يندمج صوت شاعرنا بصوت شخصياته لكن ليس بالشكل التام فكان علاقة امتزاج بين أنا الشاعر وأناه المغاير، وقد وظف شاعرنا القناع توظيفاً

محورياً فقد تحدث بلسانه فجعله طريقاً لاستلهام الماضي وبث آماله راغباً في الثورة والتحرير

14. استدعى شاعرنا شخصيات تاريخية ليحدث جسراً وحركة اتصال مع الماضي ليحملها همومه ورؤيته للمستقبل وليحاكم العصر ويقدم دليلاً على التخاذل
15. تناول شاعرنا الواقع بأسلوب خيالي جمالي يحيلنا إليه مباشرة يجعلنا نتعرف إليه بسهولة فتناول عبره قضايا أمته.
16. قدم شاعرنا أحداث مسرحياته ضمن قالب مزج بين الواقع والمتخيل ليحيلنا مباشرة للحدث الواقعي ليقوم باستنهاض الذاكرة العربية من رقادها.
17. اعتمد الشاعر على تقنية التلاعب بالزمن من استرجاعات واستباقات ومظاهر تعطيل السرد (المشهد- الوقفة)، واحتلت الاسترجاعات مساحة كبيرة من نظيرتها الاستباقات لتُضاء من خلالها ماضي شخصيات الشاعر.

التوصيات:

بعد رحلة بحث شاقة في مسرح هارون هاشم رشيد قد لامست ندرة في تناول تقنيات الشعر والدراما عنده ولذلك نوصي ببحث هذين الموضوعين الهامين في شعر هارون هاشم رشيد:

1. سيمولوجيا الخطاب السياسي عند هارون هاشم رشيد.
2. دراسة الرمز في شعر هارون هاشم رشيد.

المصادر والمراجع

أولاً: المصادر

القرآن الكريم

1-رشيد، هارون هاشم، الأعمال المسرحية الناجزة، بيت الشعر، وزارة الثقافة، رام الله،2014.

ثانياً: المراجع

الكتب العربية

1- إبراهيم، د.سيد، في نظرية الرواية، ط1، دار قباء للطباعة والنشر، 1998.

2- إسماعيل، د.عز الدين، قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر، دار الفكر العربي، 1980.

3-أيوب، محمد، الشخصية في الرواية الفلسطينية المعاصرة في الضفة الغربية وقطاع غزة ما بين 1993-1997، 1996.

4-إلياس، ماري وحنان قصاب، المعجم المسرحي أعلام ومصطلحات، مكتبة لبنان للنشر، 1997.

5-بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي (الفضاء-الزمن-الشخصية)، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2009.

6-البغدادي، علي بن أنجب الساعي، أخبار الحلاج "من أندر الأصول المخطوطة في سيرة الحلاج"، ت.ح.ق: موفق فوزي الجبر، ط2، دار الطليعة الجديدة، دمشق، 1997.

7- بنكراد، د.سعيد، مدخل إلى السيميائيات السردية، منشورات الزمن، 2001.

8-بوشفرة، نادية، مباحث في السيميائيات السردية، دار الأمل للطباعة والنشر2008.

9-التكريتي، جميل نصيف، المسرح العربي ريادة وتأسيس، دار الشؤون الثقافية، بغداد،2002.

10- التكريتي ، جميل نصيف ، قراءات وتأملات في المسرح الإغريقي، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، العراق، 1985.

11-تليمة، عبد المنعم، حركات التجديد في الأدب العربي، دار الثقافة، القاهرة.

12- حمادة، د.إبراهيم، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، القاهرة.

13- حمودة، د.عبد العزيز، البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.

14-حنورة، مصري عبد الحميد، الأسس الفنية للإبداع الفني في الشعر المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986.

15-خشبة، سامي، قضايا المسرح المعاصر، منشورات وزارة الإعلام، العراق،1977.

16-الداهي، محمد، سيميائية السرد بحث في الوجود السيميائي المجانس، دار رؤية، القاهرة.

17- الديهاجي، د. محمد،الخيال وشعريات المتخيل بين الوعي الآخر والشعرية العربية، ط1، منشورات محترف الكتابة،2014.

18- الراعي، د.علي، المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة، 1979.

19- رشدي، د.رشاد، فن كتابة المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.

20-سرحان، د. سمير، دراسات في الأدب المسرحي، مكتبة غريب.

21- شعت، د.أحمد جبر، الأسطورة في الشعر الفلسطيني المعاصر، مكتبة القادسية للنشر والتوزيع، فلسطين، 2002.

22- صليحة، د. نهاد، المسرح بين الفن والفكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986.

23-صليحة ، نهاد ،التيارات المسرحية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997.

24- عباس، د.إحسان، اتجاهات الشعر المعاصر، دار المعرفة، 1978.

25-العجيمي، محمد الناصر، في الخطاب السردي(نظرية غريماس)، الدار العربية للكتاب.

26-عياشي، منذر، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ط1، مركز الإنماء الحضاري،2002.

27- غنيم، د.أحمد كمال، المسرح الفلسطيني دراسة تاريخية نقدية في أدب المسرحية، دار الحرم للتراث، القاهرة، 2003.

28- فرحات، د.أسامة، المنولوج بين الدراما والشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

29- فضل، د.صلاح، أساليب السرد في الرواية العربية، دار المدى للنشر والطباعة، سوريا، 2003.

30-فضل ، د.صلاح، قراءة الصورة وصور القراءة، ط1، دار الشروق، 1997.

31-كنفاني، غسان، الأدب الفلسطيني المقاوم تحت الاحتلال1948-1968، ط1، مؤسسة المنشورات الفلسطينية بيروت.

32-مدخلي، ياسر، أزمة المسرح السعودي، ناشر للنشر الإلكتروني، 2007.

33- مرتاض، د.عبد الملك، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت،1998.

34-د.مرعي، فؤاد، في تاريخ الأدب العربي الرواية- المسرحية- القصة، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، جامعة حلب، 1998.

35-النخيلة، حسن عبود، خطاب الصورة الدرامية، ط1، دار الفكر للنشر والتوزيع، البصرة، 2013.

36-يقطين، سعيد، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1989.

الكتب المترجمة

37-أستون، إلين وجورج سافونا، المسرح والعلامات، تر: سباعي السيد، مطابع المجلس الأعلى للآثار، 1991.

38-إيجري، لايوس، فن كتابة المسرحية، تر: دريني خشبة، مكتبة الأنجلو المصرية.

39-بارث، رولان، درس السيمولوجيا، تر: خليل أحمد خليل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،1984.

40-البغدادي، علي بن أنجب الساعي، أخبار الحلاج "من أندر الأصول المخطوطة في سيرة الحلاج"، ت.ح.ق: موفق فوزي الجبر، ط2، دار الطليعة الجديدة، دمشق، 1997.

41- داوسن، س.د،الدراما والدرامية، تر: جعفر صادق الخليلي، ط2، منشورات عويدات، بيروت، 1989.

42-ستيان، ج.ل، الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، تر: محمد جمول، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1995.

43-سفيلد، آن آوبر، قراءة المسرح، تر: مي التلماسي، مطابع المجلس الأعلى للآثار، 1982.

44-غريماس، جوليان، في المعنى(دراسات سيميائية)،تر: نجيب غزاوي، مطبعة الحداد، اللاذقية، 1999.

45-غريماس، جوليان، السيميائيات السردية، تر: سعيد بنكراد، منشورات اتحاد كتاب المغرب، 1992.

46- كليمن، وولفجانج إتش، تتطور الصورة الشعرية عند شكسبير، تر: جمال عبد الناصر، ط1، المجلس الأعلى للآثار، القاهرة، 2004.

الرسائل الجامعية

47- الأمين، صالح بو شعور محمد، أثر السرد في بنية التأليف المسرحي الجزائري، رسالة ماجستير، جامعة وهران، الجزائر، 2011.

48- أونيس، كمال، النموذج العاملي في رواية "مذنبون لون دمهم في كفي للحبيب السايح"، رسالة ماجستير، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2013.

49- بلخاط، عيسى، تقنيات السرد في رواية "البيت الأندلسي لواسيني الأعرج"، رسالة ماجستير، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2015.

50- بودالي، محمد، اشتغال النموذج العاملي في رواية "تلك المحبة" للحبيب السايح-دراسة سيميائية-، رسالة ماجستير، جامعة أحمد بن بلة، الجزائر، 2016.

51- بوطيبة، سعاد البناء الدرامي في المسرحية الشعرية العربية "مأساة الحلاج أنموذجاً"، رسالة ماجستير، جامعة وهران 2011.

52- بن صالح، نوال، خطاب المفارقة في الأمثال مجمع الأمثال للميداني أنموذجاً، رسالة دكتوراة، جامعة بسكرة، الجزائر، 2012.

53- بياري، سناء، الأبعاد الموضوعية والفنية في شعر هارون هاشم رشيد، رسالة ماجستير، جامعة بيرزيت، 200.

54- الثقفي، سناء محمود عابد، الحوار في القرآن وتنوع أساليبة، رسالة دكتوراه، جامعة الملك عبد العزيز، جدة، 2013.

55-جبار، نورة، آليات الصراع الدرامي في المسرح الجزائري، رسالة ماجستير، جامعة أحمد بن بلة، وهران، 2016.

56- الخطيب، معاذ، الأدب المسرحي في فلسطين مسرحية قرقاش أنموذجاً،بحث مقدم لنيل لقب ab،جامعة حيفا،2008.

57- خمار، عبد الله،البنية الزمانية والمكانية في رواية " زقاق المدق "، رسالة ماجستير، جامعة محمد بو ضياف –المسيلة–،الجزائر، 2015.

58- الديهاجي، محمد، الخيال وشعريات المتخيل،ط1،منشورات محترف الكتابة، 2014.

59- زاوي، أحمد، بنية اللغة الحوارية في روايات محمد مفلاح، رسالة دكتوراه، جامعة أحمد بن بلة –وهران –،الجزائر، 2015.

60- سعدي، إبراهيم،البنية الزمنية في رواية بوح الرجل القادم،رسالة ماجستير، جامعة الجزائر،2006.

61- سعيدي، عبد الفتاح، الزمن بين برغستون وإينشتاين، رسالة ماجستير، جامعة الأخوة منتوري، قسنطينة، 2007.

62- سلمان، حسام تحسين ياسين، الصورة الفنية في شعر ابن القيسراني "عناصر التشكيل والإبداع"، رسالة ماجستير، جامعة النجاح، نابلس، 2011.

63- سنوسي، شريط، بطل الحكاية الشعبية في المسرح المغاربي، رسالة دكتوراه، جامعة وهران–السانية،2009.

64- الشافعي، صخر مصطفى، سيمولوجيا الخطاب السياسي في مسرح عبدالرحمن الشرقاوي، رسالة ماجستير، جامعة الدول العربية، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، 2004.

65-عدوان، سعد عودة حسن، الشخصية في أعمال رفيق عوض الروائية، رسالة ماجستير، الجامعة الإسلامية، غزة، 2014.

66- عريش، حافظ بن محمد بن محمد، الصراع في مسرح باكثير النثري الرؤية والتشكيل، رسالة ماجستير، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، 2014.

67- عوض الله، مها عوض يوسف، الزمن في الرواية العربية، رسالة دكتوراه، الجامعة الأردنية، 2002.

68- غشام، سارة، جدلية الواقع والمتخيل في رواية "شاهد العتمة" لبشير مفتي، رسالة ماجستير، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2016.

69- قريريفة، نعيمة ورتيبة شوبان، البنية الزمنية في رواية الأمير مسالك أبواب الحديد(واسيني الأعرج)، رسالة ماجستير، جامعة الجيلاني بونعامة- خميس مليانة، 2016.

70- مذكور، برزوق، الخطاب في المسرح الجزائري بين جمالية التلقي وظاهرة الإبداع، رسالة دكتوراه، جامعة أحمد بن بلة –وهران، الجزائر، 2015.

71- يحياوي، جويدة، البنية الزمانية والمكانية في رواية "زقاق المدق"، رسالة ماجستير، جامعة محمد بوضياف–المسيلة، الجزائر، 2015.

الدوريات

72- جاب الله، السعيد، شهرزاد أو المتخيل السردي النسوي مقاربة تحليلية في ضوء النقد النسوي، مجلة الأثر،ع22، 2015.

73- جرادات، رائد وليد، بنية الصورة الفنية في النص الشعري الحديث نازك الملائكة أنموذجاً، مجلة جامعة دمشق، مج29، ع1+2، 2013.

74- الديك، إحسان، رمزية القناع في سربية سميح القاسم، مجلة جامعة الأزهر، سلسلة العلوم الإنسانية، مج13، ع1، 2011.

75- سعدية، نعيمة، شعرية المفارقة بين الإبداع والتلقي، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة خيضر بسكرة، الجزائر، ع1، 2007.

76- شمعة، خلدون، تقنية القناع، مجلة فصول،مج1، ع1، القاهرة،1972.

77-عامري، شاكر، استدعاء الشخصيات والأحداث التاريخية في أشعار أحمد مطر، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية، جامعة بابل، ع25،2016.

78-غلا، مرضي كريمي فرد وقيس خزاعل، الرموز الشخصية والأقنعة في شعر بدر شاكر السياب، مجلة الجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية وآدابها، ع1389.

79- قريميدة، محمد سالم، مصطلح المفارقة التراث البلاغي القديم، المجلة الجامعة، ع16،مج1،2014.

80- لحميداني، حميد، التحليل العاملي، مج7،النادي الأدبي الثقافي، السعودية، 1998.

81- يعقوب، ناصر، قصيدة القناع (قراءة في قصيدة رحلة المتنبي إلى مصر لمحمود درويش)، مجلة جامعة دمشق، مج24، ع3، 200

فهرس الموضوعات

المحتويات

الآية القرآنية ..... ب

الإهداء ..... ج

شكر وتقدير ..... د

المُقَدّمَة 1

اتمهيد 3

الفصل الأول الشخصية والبطل المسرحي 7

أولاً: النموذج العاملي 8

ثانياً: الصراع 29

ثالثاً: القناع والشخصية 39

الفصل الثاني :بناء الحدث والزمان 49

أولاً: الحدث الواقع والمتخيل 50

ثانياً: الزمن الحكائي والمبنى 62

ثالثاً: الحدث والقضايا الإنسانية 81

الفصل الثالث :المفارقة الدرامية 95

أولاً: المفارقة والمواقف الإنسانية 96
ثانياً: الأسلوب الدرامي 109
ثالثاً: الصورة الدرامية 121
الفصل الرابع :اللغة والحوار.....138
أولاً: الحوار الداخلي 138
ثانياً: الحوار الخارجي(الديالوج) 150
ثالثاً: ثنائية الحوار: 165
الخاتمة 185
نتائج الدراسة 186
التوصيات 187
المصادر والمراجع 188
فهرس الموضوعات 195