النصُ المرافقُ والبنية الدِّرامية فى مسرحية " ثورة الزنج " للكاتب " معين بسيسو " – دراسة تحليلية –

إعداد

أ.م.د/ أحمد السيد أحمد بخيت

أستاذ مساعد بقسم المسرح التربوى

كلية التربية النوعية – جامعة بنها

ملخص البحث باللغة العربية

مشكلة البحث

ما العنصر المسئول عن المعرفة ؟ هل هى البنية الدِّرامية باعتبارها أداة التواصل بين الكاتب والمتلقى ؟ أم هو النص المرافق باعتباره المسئول عن الخطاب المسرحى الموجه إلى الممثل والمتلقى فى مسرحية ثورة الزنج ؟

ويتفرع من هذا السؤال مجموعة التساؤلات الآتية :

١- ما العناصر التى تشكل منها النص المرافق الخارجى والنص المرافق الداخلى فى مسرحية ثورة الزنج ؟

٢- مَنْ هم الزنج ؟ وما أسباب ثورتهم ؟ وكيف كانت نهايتهم ؟

أهمية البحث

١- دراسة مسرحية " ثورة الزنج " وتوثيقها فى بحث علمى هو وفاء منا كباحثين لقضية فلسطين وأداء لحقٍّ من حقوقها علينا فى ظل هذه الظروف العصيبة وحرب الإبادة التى تشنها إسرائيل على قطاع غزة منذ السابع من أكتوبر عام ٢٠٢٣م وحتى كتابة سطور هذا البحث .

٢- إعلاء القيمة الإنسانية التى تتخللُ هذا العمل وهذه القيمة هى ما جعلت المسرحية عملاً مؤثراً يحدث إنفعالاً فى نفوس قارئيها ومتلقيها فهى تقدم تجارب من ثورات الشعوب يمكن أن يستفيدَ من نتائجها المتلقى وكل من يريد أن يبحث عن الحرية والحياة الكريمة .

أهداف البحث

١- الكشفُ عن كيفية توظيف الكاتبُ للنص المرافق والبنية الدِّرامية وتقديم رؤية نقدية لثورة الزنج للإستفادة منها فى تصحيح مسار القضية الفلسطينية .

٢- إثارة العديد من التساؤلات والمناقشات لدى الباحثيين والنقاد وكُتاب الدّراما حتى يمكن أن يكون باعثاً لدراسات وأبحاث أخرى تالية تتناولُ أبعاد وجوانب أخرى من القضية الفلسطينية .

منهج البحث

استخدم الباحث المنهج الوصفى التحليلي

عينة البحث

مسرحية ثورة الزنج التى كتبت عام ١٩٧٠م للكاتب الفلسطيني معين بسيو

مصطلحات البحث

النص المرافق (إصطلاحياً)

هو مجموع اللواحق ، أو المُكملات المتممة لنسيج النص الدال ؛ لأنها خطاب قائم بذاته وله ضوابطه وقوانينه التى تفضى بالقارئ إلى القراءة الحتمية للنص ، هى حتمية ناتجة عن فضول أو افتتان أو ولع ، أو عن حب الإطلاع والمعرفة ، أو حتى هى محاولة لإشباع الذات بنهم القراءة الواعية المتخصصة وغير المتخصصة ليتزيد بها ولتكون سبباً فى اكتساب ثقافة عامة تضئ دروبه وتغير عوالمه. **(عبدالرازق بلال ، ٢٠٠٠ -١٦)**

نتائج البحث

١- تأرجحت المسرحية بين ماهو واقعي وماهو تاريخي ، وبين ماهو إيهام وتمثيل حتي أصبح الواقع والتاريخ والحقيقة والتمثيل شيئاً واحد .

٢- لما كانت غاية الكاتب أن يتخذَ من ثورة الزنج رمزاً ممتداً لكل الثورات ذات الأهداف النبيلة علي مدي العصور فإنه لم يهتمْ بتقديم وقائع الثورة ومااحرزته من انتصارات في البداية ومن هزيمة كاملة في النهاية حتي يتم الإستفادة من نتائجها ويأخذ منها الثوار العديد من الدروس المستفادة وحتي لايقعوا في نفس الأخطاء التي وقع فيها ثوار الزنج .

٣- تعددت وتنوعت المصادر التي تاثر بها الكاتب في مسرحيته وهي أشعار عبد الكريم الكرمي (أبو سلمي) والكاتب المسرحي الألماني " برتولد بريخت " ومسرحه الملحمي القائم علي التغريب والتحريض ، والشاعر والكاتب المسرحي الأسباني " لوركا " الذي استلمهم فى كتابته عطر الطبيعة والتلقائية والتراث الشعبي والنافذ الإنجليزي ت. س اليوت الذي كتب المسرح الشعري مستخدماً لغة الحياة اليومية في حواره والكاتب الإيطالي لويجي بيراندیلو وتوظيفه للمسرح داخل المسرح والوجه والقناع ومسرح المرآة.

Research summary in English

Research Problem

What is the element responsible for knowledge? Is it the dramatic structure as a tool of communication between the writer and the recipient? Or is it the accompanying text as it is responsible for the theatrical discourse directed to the actor and the recipient in the play "The Zanj Revolution؟"

The following set of questions branch out from this question:

1- What are the elements that make up the external accompanying text and the internal accompanying text in the play "The Zanj Revolution؟"

2- Who are the Zanj? What are the reasons for their revolution? And what was their end؟

Importance of the research

1- Studying the play "The Zanj Revolution" and documenting it in a scientific research is a fulfillment from us as researchers to the Palestinian cause and a performance of one of its rights upon us in light of these difficult circumstances and the war of extermination that Israel has been waging on the Gaza Strip since October 7, 2023 AD until the writing of this research.

2- Promoting the human value that permeates this work, and this value is what made the play an influential work that causes emotion in the souls of its readers and recipients, as it presents experiences from the people's revolutions, the results of which can be benefited by the recipient and everyone who wants to search for freedom and a decent life.

Research objectives

1- To reveal how the writer employs the accompanying text and dramatic structure and presents a critical vision of the Zanj Revolution to benefit from it in correcting the course of the Palestinian cause.

2- To raise many questions and discussions among researchers, critics and drama writers so that it can be a motivation for other subsequent studies and research that address other dimensions and aspects of the Palestinian cause.

Research methodology

The researcher used the descriptive analytical method

Research sample

The play The Zanj Revolution, written in 1970 by the Palestinian writer Moein Bassio

Research terms

The accompanying text (terminologically)

It is the sum of appendices, or supplements that complete the fabric of the indicative text; Because it is a discourse in itself and has its own controls and laws that lead the reader to the inevitable reading of the text, it is an inevitability resulting from curiosity or fascination or passion, or from the love of knowledge and information, or even an attempt to satisfy the self with the greed of conscious, specialized and non-specialized reading to increase it and to be a reason for acquiring a general culture that illuminates his paths and changes his worlds.

Research results

1- The play oscillated between what is realistic and what is historical, and between what is illusion and representation until reality, history, truth and representation became one thing.

2- Since the writer's goal was to take the Zanj Revolution as an extended symbol for all revolutions with noble goals throughout the ages, he did not care to present the facts of the revolution and what it achieved in terms of victories in the beginning and complete defeat in the end so that its results could be benefited from and the revolutionaries could take many lessons learned from it and so that they would not fall into the same mistakes that the Zanj revolutionaries fell into.

3- The sources that influenced the writer in his play were many and varied, including the poems of Abdul Karim Al-Karmi (Abu Salma), the German playwright Bertolt Brecht and his epic theatre based on alienation and incitement, the Spanish poet and playwright Lorca, who received in his writing the fragrance of nature, spontaneity and popular heritage, the influential Englishman T. S. Eliot, who wrote poetic theatre using the language of everyday life in his dialogue, the Italian writer Luigi

Pirandello and his use of theatre within theatre, the face, the mask and the mirror theatre.

النصُ المرافقُ والبنية الدِّرامية فى مسرحية " ثورة الزنج "
للكاتب " معين بسيسو " – دراسة تحليلية –

إعداد

أ.م.د/ أحمد السيد أحمد بخيت

مقدمة :

الكلمةُ مسئولية اضطلع بعبئها الحكماءُ والأدباءُ على مرِّ العصورِ وإنطلاقاً من مسئولية الكلمة كان للبحث العلمى دورًا رائدًا فى معركة المصير التى يخوضها الشعب الفلسطيني الأعزل ضد مَنْ يسعون لإبادته ومحو الوجود الإنساني له من الذاكرة العالمية.

(إنتصار خليل ، ٢٠٠٧ – ٤١٤)

ويتمثلُ دور البحث العلمى فى توثيق كل ما يطرأ على هذه القضية من مستجدات ؛ لأنها لا تزالُ مُعلقة ولم تتغيرْ الأوضاع بعد ولهذا يصبحُ من الضرورى إطلاع الأجيال الجديدة فى العالم العربى بها والتذكير دائمًا أن القضية الفلسطينية هى قضية العرب الأولى .

وخاصَة أنها قد تفاقمت ووصلت إلى حدٍ كبير من التعقيد ، فقد تشتت الشعب الفلسطيني بخروجه من بلده وصار الذين بقوا أضعف من عبء تحريرها ولكنهم لم يلقوا السلاحَ ولم يستسلموا ، ولهذا وقع الاختيار على مسرحية (ثورة الزنج) للكاتب الفلسطيني (معين بسيسو) فالأدبُ المسرحى يصبحُ بعد كل مرحلة جزءً من التاريخ .المسرحية أُستلهم فكرتها من الثورة التى قام بها الزنجُ فى مدينة البصرة بالعراق فى عهد الدولة العباسية فى القرن الثالث الهجرى حيثُ وجد بينها وبين الثورة الفلسطينية التى يتنبأ بحدوثها فى القرن العشرين تشابه كبير ، فكلاهما تمثل حالة من الغضب الشعبى ضد القمع والاضطهاد والفقر ، والظلم ، والعدوان أيضاً القائمون عليهما يمثلون حالة من الإنتهازية والإستغلال للآمال و الآلام الشعبية وجسرًا للعبور نحو طموحات سياسية وتطلعات مَادية وأخيرًا افتقادهما للرؤية والهدف. **(معاذ جميل ، أحمد زهير ، ٢٠١٦ –٤)**

يريد الكاتبُ أن يقولَ أن الصراع بين القاهر والمقهور مستمر وممتد منذ القرن الثالث للهجرة وحتى القرن العشرين حيث لا يتوقف دم الموت وإن كانت أدوات القتل قد تطورت عبَّر العصور والأزمنة المختلفة من القتل المادى إلى القتل المعنوى بالكذبِ والخداعِ وتزييف أحداث التاريخِ ، والحقائق ، والشخصيات فالنخاسُ ، والقوادُ ، والأدعياءُ ما يزالون يمارسون اليوم أعمالهم القديمة ويتاجرون بالأوطانِ والآمالِ والمعذبون فى الأرض تسلط ظهورهم كل يوم وهم ينتظرون الخلاص .

إن هذه المسرحية (موضوع البحث والدراسة) كُتبت عندما كانت القضية الفلسطينية ساخنة وحادة فأراد الكاتبُ أن يُقدم رؤيته لمضمون القضية وواقعها والعمل على إطارها والمسرحية طُبعت فى القاهرة عام ١٩٧٠م (معين بسيسو ، ١٩٧٠) وقد حظيت بإهتمام كبير من قبل النقاد والجمهور وعرضت فى العام نفسه على خشبة المسرح فى القاهرة ، وظف فيها الكاتبُ بجانب البنية الدِّرامية " النص المرافق " وإرشاداته التى وجهها للمتلقى ، والممثل ، والمخرج بحيث أصبح نصًا ثانويًا وخطابًا قائم بذاته ساعد على كشف أسرار النصّ وإضاءة دروبه وعوالمه ، وهى تعالج وضع الفلسطنيين وتنهج نهجًا وطنيًا وبعبارة ضمنية تقوم بمهاجمة الأنظمة المتخاذلة والسخرية منهم وتعلن أن القضية أصبحت شيئاً يُتاجر به ويسعى الجميع إلى مكاسب شخصية مادية وغيرها فكانت المزايدات بين الفرقاء ومحاولات كل طرف التأكيد على أنه يقف على الأرض الصحيحة ، ويعرى الكاتب ذلك الواقع الأليم من جانب القائمين على النضال إلى أن يأتى المخلص الذى يقود الناس إلى نضال حقيقي فى ثورة فعلية على واقعهم وهو الحل الوحيد من وجهه نظره .

ومن خلال ما سبق يمكن تحديد مشكلة البحث فى السؤال الرئيس التالى .

ما العنصر المسئول عن المعرفة ؟ هل هى البنية الدِّرامية باعتبارها أداة التواصل بين الكاتب والمتلقى ؟ أم هو النص المرافق باعتباره المسئول عن الخطاب المسرحى الموجه إلى الممثل والمتلقى فى مسرحية ثورة الزنج ؟

ويتفرع من هذا السؤال مجموعة التساؤلات الآتية :

١- ما العناصر التى تشكل منها النص المرافق الخارجى والنص المرافق الداخلى فى مسرحية ثورة الزنج ؟

٢- مَنْ هم الزنج ؟ وما أسباب ثورتهم ؟ وكيف كانت نهايتهم ؟

٣- ما أوجه التشابه بين ثورة الزنج والثورة الفلسطينية التى يتنبأ الكاتبُ بحدوثها فى القرن العشرين ؟

٤- ما علاقة ثورة الزنج بقضيتى الشعب الفلسطيني ، وشعب الهنود الحمر ؟

٥- مَنْ هم سماسرة القضية الفلسطينية وكيف يتم المتاجرة بها ؟

٦- ما أدوات تزييف التاريخ والشخصيات فى مسرحية ثورة الزنج ؟

٧- ما القضايا الفكرية والسياسية التى تناولها الكاتبُ فى مسرحية ثورة الزنج ؟

٨- ما مستويات الخط الدِّرامي فى مسرحية ثورة الزنج ؟

٩- ما طبيعة الأزمة فى مسرحية ثورة الزنج ؟

١٠- ما نوع الشخصيات الدِّرامية التى قدّمها الكاتبُ فى مسرحية ثورة الزنج ؟

١١- ما نوع وأساليب الصراع الدِّرامي فى مسرحية ثورة الزنج ؟

١٢- ما نوع الحوار وخصائص اللغة التى أستخدامها الكاتبُ فى مسرحية ثورة الزنج ؟

١٣- ما الرموز والأقنعة التى وظّفها الكاتبُ فى مسرحية ثورة الزنج ؟

١٤- ما الأشكال التراثية والمصادر الغربية التى أستعان بها الكاتبُ فى مسرحية ثورة الزنج ؟

أهداف البحث

يهدف البحث إلى الآتى

١- الكشفُ عن كيفية توظيف الكاتبُ للنص المرافق والبنية الدِّرامية وتقديم رؤية نقدية لثورة الزنج للإستفادة منها فى تصحيح مسار القضية الفلسطينية .

٢- إثارة العديد من التساؤلات والمناقشات لدى الباحثيين والنقاد وكُتاب الدّراما حتى يمكن أن يكون باعثاً لدراسات وأبحاث أخرى تالية تتناولُ أبعاد وجوانب أخرى من القضية الفلسطينية .

٣- إحياء التراث وتوثيقه من خلال بحث ودراسة إحدى مسرحيات الكاتب الفلسطيني الراحل " معين بسيسو " والتأكيد على أن الصراع بين القاهر والمقهور ممتد ليشمل كل العصور والأزمنة على كافة المستويات الفردى والجماعى ، والعالمى والإنساني ولا خلاص منه إلا بالثورة .

٤- التعرف على طريقة وأسلوب الكاتب فى الدراما الشعرية وكيفية توظيفه للغة ، والتراث ، والرموز والأقنعة فقد حاور الثقافة والحضارة الأوروبية وتأثر بكتابها وقدم ذلك فى نصوصه المسرحية .

أهمية البحث

تكمنُ الأهمية فى الآتى :

١- دراسة مسرحية " ثورة الزنج " وتوثيقها فى بحث علمى هو وفاء منا كباحثين لقضية فلسطين وأداء لحقٍّ من حقوقها علينا فى ظل هذه الظروف العصيبة وحرب الإبادة التى تشنها إسرائيل على قطاع غزة منذ السابع من أكتوبر عام ٢٠٢٣م وحتى كتابة سطور هذا البحث .

٢- إعلاء القيمة الإنسانية التى تتخللُ هذا العمل وهذه القيمة هى ما جعلت المسرحية عملاً مؤثراً يحدث إنفعالاً فى نفوس قارئيها ومتلقيها فهى تقدم تجارب من ثورات الشعوب يمكن أن يستفيدَ من نتائجها المتلقى وكل من يريد أن يبحث عن الحرية والحياة الكريمة .

٣- تنبع أهمية البحث من الموضوع الذى يتناوله فهو يعرى الواقع الأليم الذي يعيشه الشعب الفلسطيني فى ظل فصائل فلسطينية مختلفة وغير متوافقة وتحتاج إلى من يوحد كلماتها ويجمعها تحت راية واحدة .

منهج البحث

استخدم الباحث المنهج الوصفى التحليلي

عينة البحث

مسرحية ثورة الزنج التى كتبت عام ١٩٧٠م للكاتب الفلسطيني معين بسيو

مصطلحات البحث

النص المرافق (إصطلاحياً)

هو مجموع اللواحق ، أو المُكملات المتممة لنسيج النص الدال ؛ لأنها خطاب قائم بذاته وله ضوابطه وقوانينه التى تفضى بالقارئ إلى القراءة الحتمية للنص ، هى حتمية ناتجة عن فضول أو افتتان أو ولع ، أو عن حب الإطلاع والمعرفة ، أو حتى هى محاولة لإشباع الذات بنهم القراءة الواعية المتخصصة وغير المتخصصة ليتزيد بها ولتكون سبباً فى اكتساب ثقافة عامة تضئ دروبه وتغير عوالمه. **(عبدالرازق بلال ، ٢٠٠٠ -١٦)**

النص المرافق

هو النص الذى يكتبه المؤلف ولا يلقيه الممثلون على اعتبار أن ما ينطق به الممثلون هو محور النص ومن ثم فهو النص الرئيس ، أما مالا ينطقون به فهو نص ثانوى بالنظر إلى حجم النصين ، ويشمل عناصر لغوية وغير لغوية ويأخذ شكلاً يميزه عن نص الحوار كأن يوضع بين قوسين ، أو يكتب بخط ناعم بارز . **(ولاء شاكر ، ٢٠١٩ -٧٩)**

البنية الدرامية (تعريف إجرائي)

هو الهيكل ، أو البناء التى تتكون منه أجزاء المسرحية لتألف فى النهاية حكاية تصاغ فى شكل قصة وهذه الأجزاء هى الفكرة أو التيمة ، والشخصيات ، والصراع ، والحبكة ، الحدث الدرامى ، والحوار ، واللغة .

الإطار النظرى

أولاً : النص المرافق

لعل كتاب (جيرار جينيت) المرسوم بالعتبات النصية فتح الباب على مصراعيه أمام الدراسين والباحثيين والمُهتمين وكذلك القراء للإهتمام بالنص المرافق ؛ ذلك لأن النقد المعاصر اليوم يهتم به لما لأهميته فى قراءة النص والكشف عن دلالاته ومكامن الجمال التى يتضمنها والتى من خلال هذه الإرشادات يستطيعُ المتلقى أن يكشفَ أسرار النص.

(جيرار جينيت ، ٢٠٠١ – ٧٥)

يحمل النص المرافق تسميات عديدة وهى

(النص المصاحب – النص الموازى – الإرشادات المسرحية – ملاحظات الكاتب – العتبات النصية)

<u>تاريخ النص المرافق</u>

لقى النص المرافق اهتمام كُتّاب المسرح إلى أن تحول إلى سمة أساسية من سمات المسرح الحديث ؛ نظراً للتطورات والتغيرات التى شهدت أساليب وفنّيات الكتابة المسرحية والتى حاولت أن ترسم من خلال النص المرافق صورة تشبه الواقع وتجعل أحداث المسرحية أكثر قابلية للتصديق فقد وردت فى البداية على شكل مفردة أو عبارة ، أو جملة يشيرُ من خلالها الكاتبُ إلى المكان ، أو الزمان ، أو تصف الشخصية وصفاً بسيطاً إلا أن هذه الإرشادات زادت أهميتها مع ظهور المذاهب والمدارس المسرحية مثل الواقعية ، والطبيعية ، والملحمية ، والرمزية ، والتعبيرية ، وغيرها والتى تأثر بها كُتّاب المسرح العربى التى ظلت فى حدود الإرشادات الصغيرة التى تتجلى فى ذكر الكاتب أسماء الشخصيات الدرامية إلى جانب إرشادات تتوزعُ فى النص المسرحي تصفُّ حالة الشخصية ونبرة صوتها واعتمدت على خيال القارئ وعلى القص والسرد فى إيصال الفكرة والمضمون إلى المتلقى مثال من مسرحية ثورة الزنج.

الرجل التيكرز : (كَمنْ يحدث نفسه) **(المسرحية ص٨)**

عبدالله بن محمد : (الرجل فى ثياب القرن الثالث للهجرة يتقدم كالطّيف)**(المسرحية ص١٤)**

الرجل بالمايو : (يرتفع صوته أكثر) **(المسرحية ص١٩)**

تطورات الإرشادات من قبل المؤلف وأصبحت توجه إلى المخرج وتساعده على إخراج المسرحية مثال (الإضاءة تخفت .. الممثلون من خلف الكواليس يدفعون عرباتهم اليدوية ويقومون بتغيير الديكور ويقيمون الديكور الجديد) (المسرحية ص٢٨)

هذه الإرشادات وردت على شكل فقرة أو نص يوضحُ فيها المؤلف للقارئ والمخرج وللممثلين كيفية نقل المسرحية من اللغة المقروءة إلى اللغة البصرية من خلال الفعل المسرحى لتصبح العناية بالنص المرافق سمة أساسية من سمات حركة التأليف المسرحى.

يقسم النص المرافق إلى ثلاثة :

الأول : نص مرافق خارجى ويشمل الغلاف الذى يحتوى على اسم المؤلف ، والعنوان ، ولوحة الكتاب ، اللوحات المثبتة على الأغلفة .

الثانى : نص مرافق داخلى ويشمل المقدمة ، والإهداء ، والتمهيد ، والإستهلال ، والهوامش ، والملاحظات وكل ما يحيط بالمتن .

الثالث : العتبات الخارجية وتضم كل الخطابات التى هى خارج الكتاب فى إطار وغالباً ما تكون إعلامية أى فى شكل حوارات ولقاءات ، وعلى شكل مراسلات خاصة من مذكرات أو رسائل شخصية .

ماهية النص المرافق

النصُّ المرافقُ فى النص المسرحى لا يقل أهمية عن الحوار الدِّرامى نفسه فهو عبارة عن جزء من بنية المسرحية وهو يفسر الحوار ويدعمه ومن ثم يُعين القارئ على فهمه كما أنه يعمل على سد ثقوب الكتابة المسرحية التى تعتبر من شروط إكتمال كتابة النص المسرحي ويشير النص المرافق إلى أفعال الشخصية وأمزجتها وحركاتها ويسهم فى تكوين الشخصية ونموها وتفاعلاتها وهذا بدوره ما يساعد المُمثل على تحويلها من شخصية على الورق إلى فعل مسرحى على الخشبة وأداة يستخدمها الكاتب المسرحى لتحقيق التواصل بين النص والمخرج وبين المخرج والممثل وبين ممثل وآخر ، أما بالنسبة للمتلقى الذى يقرأ أحداث المسرحية فإن النص المرافق يفيده فى تصور الأحداث فى ذهنه وكأنها تعرض أمامه على

الخشبة من خلال إضاءة العديد من المواقف والأحداث التى يحتاج بعضها إلى نص مرافق يوضحها .

وظائف النص المرافق

يؤدى النص المرافق بإرشاداته وظائف عديدة فى العمل المسرحى منها

١- يساعد على تلقى وفهم الأثر الأدبى إذ يسهمُ فى توضيح الأحداث والمشاهد والأدوار والأزمنة والأمكنة وتفسيرها وفهمها .

٢- يعنى بمظاهر الديكور والإضاءة والموسيقى والأزياء والأكسسوار والحُلى والمؤثرات الصوتية والضوئية والمهمات المسرحية الأخرى .

٣- يؤدى وظيفة إغرائية تدفع المتلقى لقراءة المسرحية و اشهارية أو إعلانية لأنها علامات أو إرشادات لها أهمية كبيرة ؛ لذا تخلق انفعالاً ورغبة عند المتلقى لولوج إلى عالم النص كما أن العنوان يُعطى فكرة شاملة عن النص المختار ويقدم إجابات بسيطة وسريعة ومكثفة عن تساؤلات القارئ عن ماذا تحوى المسرحية .

٤- يساعد على نقل النص إلى حيز العرض وتحويل ما هو لفظى إلى ما هو بصرى وسمعى عن طريق الجمع بين العلامات اللغوية والبصرية ومن ثَّم يولد دلالات جديدة للنص بالإضافة إلى وظائف أخرى عديدة مثل التعليق والنقد وكشف اسرار العمل المسرحى.

أهمية النص المرافق

١- يتيحُ للمتلقى فرصة كبيرة من أجل التوصل إلى مفاتيح قرائية تساعده على فك شفرات المقروء ورموزه كما أنها تساهم فى فض الغموض أو العتمة التى تحيط بالنص كما تعدُّ مفتاحًا لفهم مضمون النص وأبعاده الفنّية بإعتبارها بداية المرور للدخول إلى عالم النص حيث أنها لا تقل أهمية عن المتن الذى يحيط به كما أنها تمنحه فرصة ليتعرف عليه القارئ لأنه بغير ذلك يتحول إلى زينة خارجية. **(محمد صابر ، ٢٠٠٧ – ٧١)**

٢- يعتبرُ النص المسرحى كالبيت والنص المرافق مفاتيح لأبوابه ولولوج عالم النص لابد من المرور بالنص المرافق فهو أول اتصال بين المؤلف والقارئ وأول لقاء بينهما حيث يكشفُ له بعض الأسرار التى يتطلع لمعرفتها فى وقت مبكر .

٣- إن القارئ حين يختار نصًا معينًا لقراءته فأول ما يواجهه هو الغلاف الذى يحوى عنوان المسرحية واسمها ومعروف أن العنوان يدفعُ القارئ لاختيار المسرحية ويرغبه بالقراءة فالعنوان يقّدم له بعض الأفكار التى يحاولُ الكاتبُ طرحها والتى غالبًا ما تراود كل قارئ مُقبل على قراءة نص مسرحى .

ثانيًا : البنية الدِّرامية

مفهوم البنية الدرامية

البنية لغة ، والبنى نقيض الهدم ، ويقال بنى البناء بنياً وبناءً وبنى والجمع أبنية وأبنيات ، والبنية تعنى الهيئة التى بُنى عليها. **(ابن منظور ، دت – ٩٣)**

أما المعنى الاشتقاقى لمفردة البنية هى تكوينه وتعنى الكيفية التى شيّد على نحوها هذا البناء لذا يمكنُ التحدث عن البنية مضافة إلى الشيئ نحو بنية المجتمع ، أو بنية الشخصية ، أو بنية اللغة .

مفهوم الدراما

كلمة إغريقية تفيدُ مصدر الفعل أو العمل أو الإحاء. **(دبليودوس ، ١٩٨١ – ١٤٦)**

وكلمة (الدراما) اطلقت على " كل ما يكتب للمسرح ، أو على مجموعة من المسرحيات التى تتشابه فى الأسلوب ، أو فى المضمون ودلت – أيضاً – على أى موقف ينطوى على صراع ويتضمن تحليلاً لهذا الصراع – للأغراض المسرحية عن طريق أفتراض وجود شخصيات " . **(حسين رامز ، ١٩٧٢ – ٢٨)**

والدراما فى مفهومها العام تشيرُ إلى نوع من أنواع الفّن الأدبى ارتبطت من حيث اللغة بالرواية ، والقصة ، واختلفت عنهما فى تصوير الصراع وتجسيد الحدث وتكثيف العقدة.

(عناد غزوان ، ١٩٨٩ – ٧)

عناصر البنية الدرامية

الصراع الدرامى

الدراما تعنى الصراع فى بعض تعريفاتها . **(جميل نصيف الكرتبى ، دت – ٩٠)**

والصراع هو العمود الفقرى فى البناء الدرامى وهو مرتبط بالحدث ويعرف بأنه مناضلة بين قوتين متعارضتين ينمو الحدث الدرامي بمقتضى تصادمهما ويتخذ هذا الصراع صوراً كأن يكون الصراع بين البطل ونفسه أو بين البطل وإنسان آخر ، أو بين البطل ومجموعة أو بين مجموعة والبطل أو بين البطل وقوى الطبيعة ، أو بين البطل والأفكار المتعارضة ، أو الفلسفات ، أو الآراء الاجتماعية ، أو بين البطل وقوى غيبية كالقدر والآلهة . (إبراهيم حمادة ، ١٩٨٥ – ١٩١)

ويتخذ الصراع أنواع عديدة وهى

١- **صراع ساكن** (راكد بطئ الحركة والتأثير)

٢- **صراع واثب** (يحدث بلا تدرج ، أى يثب وبسرعة)

٣- **صراع مرهض** (وهو الصراع الذى على وشك النشوب أو ما يدل من طرف خفى على ما ينتظر حدوثه)

٤- **صراع صاعد** (متدرج فى بطء) **(لاجوس أجرى ، ١٩٩٣ – ٢٤٢)**

وتتميز الحبكة الدرامية بمزج عدد من الجمل البنائية العديدة مثل

١- التقديمة الدرامية	٢- نقطة الإنطلاق	٣- الاكتشافات
٤- التنبؤ	٥- التعقيد	٦- الذروة
٧- التشويق	٨- الأزمة	٩- الحدث الصاعد
١٠- الحدث الهابط	١١- الحل	

الشخصية الدرامية

هى الواحد مَنْ الذين يؤدون الأحداث الدرامية فى المسرحية المكتوبة أو على المسرح فى صورة الممثلين. **(إبراهيم حمادة ، ١٩٨٥ – ١٥٥)** والشخصية فى المسرح خصوصية تكمن فى كونها تتحول من عنصر مجرد إلى عنصر ملموس ، عندما تتجسد بشكلٍ حىّ على الخشبة من خلال جسد الممثل وأدائه وتعبرُّ الشخصية عن نفسها من خلال الحوار ، والمنولوج والحركة دون تدخل وسيط هو الكاتب أو الراوى **(مارى الياس ، ١٩٩٧ – ٢٦٩)**

وللشخصية ثلاث أبعاد وهى البعد الاجتماعى ، والبعد النفسي والبعد البدنى أو الجسمي .

أنواع الشخصيات

من حيث الأهمية

شخصية رئيسة – شخصية ثانوية – شخصية هامشية

من حيث التعقيد

شخصية بسيطة – شخصية مركبة

من حيث طبيعتها

شخصية واقعية – شخصية خيالية

من حيث دورها بالمسرحية

شخصية الخصم – شخصية مساعدة – شخصية نمطية

الحوار الدرامى

الحوارُ هو أداة التخاطب فى المسرحية وهو الخصيصة التى تميزُ المسرحية عن سائر الصور الأدبية الأخرى ووظيفته هى

إعطاء المعلومات والتعريف بالشخصيات والتعبير عن الأفكار وتطوير الأحداث ومساعدة المسرحية فى اثناء إخراجها أما صفات الحوار هى

الاقتصاد والموضوعية ، والإيقاع والتركيز **(عبدالعزيز حمودة ، ١٩٩٨ – ١٦٩)**

اللغة

هى صيغة مادية صوتية وظيفتها نقل الرسائل إلى أشخاص آخرين هذه الرسائل قد تكون أفكار وقد تكون مفاهيم ومشاعر،وأحاسيس المتحدث الكامنة بين سطور النص وتعتمد اللغة على التلوين الصوتى والتوكيد وسرعة الإيقاع **(محمد زكى العشماوى ، ١٩٩٥ – ٢٤٠)**

الحدث الدرامى

هو الحركة التى تقوم بها الشخصية داخل العمل الفنى من أجل خلق موقف يمكَّن العمل الفنى من بلوغ غايته الإبداعية ، أى أنه هو الحركة الداخلية للأحداث ، أو الحركة الداخلية لما يتابعه المتفرج بأذنه وعينه فقط ثمّ المحصلة النهائية لهذه الحركة فى آخر العرض ولذلك فالحدثُ فى البناء الدرامى يشكلُ قلب البناء وهو يتعانق مع بقية العناصر عن طريق جدليات متشعبة .

الفكرة أو التيمة

هى التى يسعى المؤلف إلى توصيلها إلى المتلقى من خلال العناصر المكونة للنص الدرامى من أحداث وشخصيات وحوار وصراع وحبكة ، والفكرة هى الموضوع الجوهرى الذى تتجمع حوله الأحداث وتنبعث منه أشعتها التى تنيرُّ النص ، إنها الحقيقة التى يريدُ الكاتبُ أن يؤكدها عن طريق تجسيدها على خشبة المسرح من خلال الأحداث والأشخاص كما إنها تجعل الشخصية تتطور من مرحلة إلى مرحلة أخرى.

(نبيل راغب ، ١٩٩٦ –١٤)

الحبكة الدِّرامية

هى تنظيم وترتيب الأحداث وتسلسلها فى تتابع منطقى ومعقول وتنقسم الحبكة إلى نوعين إحداهما بسيطة وأخرى معقدة ويفضل الحبكة المعقدة على البسيطة لاحتوائها على عنصرين هما التعرف والتحول كما أنها تبنى على المعقولية والاحتمالية والحبكة بالمفهوم الأرسطى هى البداية والوسط والنهاية ، فالبداية هى الاستهلالية بتعريف الشخصيات والمكان والزمان

والوسط هو تحرك الشخصيات المتعارضة نحو الصراع – حول الأفكار التى تعرض الموضوع – بروئ متباينة حتى يصل الصراع إلى الذروة التى تحسم الصراع بالهبوط نحو النهاية .

ثالثًا : ثورة الزنج

معنى كلمة الزنج

الزنجُ تعنى السود وهو وصف أطلقه الجغرافيون المسلمون فى العصور الوسطى على سكان جنوب شرق أفريقيا وخصوصاً سكان منطقة السواحل وأصبح هذا المصطلح أصلاً لأسماء عديدة مثل زنجبار ، وبحر الزنج ، وتسمية الزنج تطلق أيضاً على الرقيق الذين كان يُتاَّجر بهم فى بلاد المسلمين ويقول المسعودى أن الزنج شيَّدوا ومملكة وأقاموا على رأسها ملكاً لقبوه (لوقليمن) واشتهرت بلادهم بإنتاج العاج (أبو الحسن المسعودى ، ١٣٤٦ – ٢٣٧) وذكر بعض المؤرخين قبائل مشهورة لهم منها بربرا ، ونمل ، ولنجويه ، قنبلة ، والمكين ، والمريسيه . (عمرو بن بحر ، دت–٧٢)

مَنْ هم الزنج ؟ وما أسباب ثوراتهم

الزنجُ عبارة عن مجموعات كبيرة من " السود " الذين جلبوا من إفريقيا خاصَّة الصومال وزنجبار واستخدمتهم الدولة العباسية فى الأعمال الشاقة فى الزراعة ، وعملوا فى إستخراج محاصيل متنوعة كقصب السكر وخصوصًا فى جنوب العراق وفى المنطقة الزراعية التى تشمل حوض دجلة والفرات وفى تحويل أقليم البطائح من غابات ومستنقعات وأرض غير قابلة للزراعة إلى أرض صالحة للزراعة كل هذا العمل كان يتمُّ دون أن تعطيهم السلطات أجر أو مقابل سوى ما يأكلون فضلاً عن القمع والإضطهاد والتهميش والفقر والتحيز الإجتماعي والسياسي والإقتصادى ثم سار الأمرُ أسوء عندما أستخدم التعذيب والقتل كل هذه الأسباب أعطت لثورتهم شرعية فتحركت فى نفوسهم الرغبة فى الثورة والمقاومة التى استمرت ١٤ سنة و ٤ أشهر " وذكر أن عددهم بلغ حين إشتعلت ثورتهم ٣٠٠ ألف محارب " **(اسماعيل بن أحمد ، ١٩٣٢ – ٤٤).**

وخاصَة أن الدولة كانت تمرُّ بمرحلةٍ من الضعف شجعتهم على الثورة ضدهم وإنتهت بهزيمة الزنج وقتل قائدهم عام (٢٧٠هـ / ٨٨٣م) وبذلك خمدت الثورة والغريب فى الأمر أن حركة الزنج لم تعمل على إزالة الرق .

أصناف الذين شاركوا في ثورة الزنج

يذكرُ كُتَّاب ثورة الزنج أصناف الذين شاركوا في الثورة الممتدة من (٨٦٩ م – ٨٨٣م) (**فيصل السامر، ٢٠٠٠ – ٣٣**) وهم :

١- غلمان الشورجيين أو " الشورجبة " وهم فئة العبيد العاملين فى سبخات الملح ومهمتهم استصلاح الأراضي وجعلها قابلة للزراعة .

٢- القرماطيون وهم من أجناس السودان ويتكلمون العربية واشتهر منهم "راشد القرمطي".

٣- الفراتية وهم الزنج الذين سكنوا نهر الفرات بالبصرة وصاحب الزنج ظهر أول ما ظهر في فرات البصرة .

٤- النوبة وهم العبيد المجلوبون من بلاد النوبة وكان هم والفراتية من أخطر قوات صاحب الزنج (**محمد بن جرير ، ١٣٥٨ – ٥٤٧**) وكانوا يتكلمون العربية

٥- الزنوح الأنقياء وهم كانوا زنوجاً أنقياء يجهلون العربية، وكان صاحب الزنج يستخدم المترجمين للتفاهم معهم.

تاريخ ثورات الزنج

لم تكنْ ثورة الزنج الممتدة من (٢٥٥ هـ / ٨٦٨) إلى (٨٦٩م – ٨٨٣م) هي الثورة الوحيدة. التي قام بها هؤلاء بل سبقتها حركات زنجية في فترات تاريخية عديدة هي

١- في عهد (مصعب بن عمير) خرجوا ونهبوا المحاصيل في العراق وعاثوا فساداً فى مناطق عديدة محيطة بالبصرة لكن الوالي (خالد بن عبد الله ابن أسيد) قضى على تحركهم وصلب بعضهم ولم تشرْ أى مصادر تاريخية أن كان لهذا التمرد أبعاد سياسية ، أو اجتماعية، أو دينية .

٢- في عهد (الحجاج بن يوسف الثقفى) عاود الزنجُ الكَرة حيث كان (الحجاج) منشغًلا بتمرد (عبد الله بن الجارود) فاتسع نشاطهم في عهد زعيمهم (شيرزنجي) الذي تلقب بأمير المؤمنين (مما يدل على طموحه السياسي) لكن أهل البصرة شاركوا الحجاج فى قتل (شيرزنجى) واتباعه وتشتيت الباقين وهكذا انتهت هذه الحركة دون أن تترك أثراً في المجتمع العربي .

٣- في عهد المنصور (١٤١هـ/٧٠٨م) نهب الزنجُ الفرات الأسفل والقرى وقتلوا بعض سكانهم لكن ثورتهم قمعت بسرعة قبل أن يستفحل خطرها.

٤- الثورة الوحيدة التي قام بها الزنجُ وحظيت باهتمام المؤرخين هى التى حدثت سنة (٢٥٥هـ/٨٦٨م) فى العصر العباسى الثاني فى إقليم البطائح بين أواسط البصرة حيث كانت السلطة ضعيفة يسيطر عليها القادة الأجانب من الترك مما أدى إلى استمرار هذه الثورة مدة طويلة من الزمن زادت عن أربع عشرة سنة.

أوجه التشابه والإختلاف بين ثورة الزنج والثورة الفلسطينية

التشابه

- أنهما يمثلان حالة من الغضب الشعبي ضد الظلم والقمع والإضطهاد والفقر والتهميش.
- حالة من الغضب نتيجة احتلال الأرض وتشريد الشعب.
- الثورتان لهما أسباب شرعية تجعل من أهدافهما غاية إنسانية سامية ليس أقل قيمة فيها التحرر ورفع الظلم والعدوان .

الإختلاف

- صاحب ثورة الزنجي يمثل حالة من الإنتهازية والإستغلال للآمال والآلام الشعبية التى رأى فيها جسراً للعبور نحو طموحاته السياسية وتطلعاته المادية .
- القضية الفلسطينية تفتقرُ إلى التوحد بين الفصائل الفلسطينية المختلفة فيما بينها.

الدراسة التحليلية

النص المرافق الخارجى

أولاً : عنوان المسرحية

العنوان فى مسرحية ثورة الزنج جملة مكونة من كلمتين " ثورة ، الزنج " وهو ملازم للمسرحية كالإسم الذى يلازم صاحبه ويُعرف به ويحمل تساؤلاً للمتلقى عن ماهية ثورة الزنج وعلاقتها بالقضية الفلسطينية المحور الرئيس الذى يدور حوله المسرحية والعنوان المكتوب على الغلاف الخارجى للمسرحية يعتبر المدخل الأول لعملية القراءة باعتباره اللقاء البصرى والذهنى الأول للقارئ مع المسرحية لذلك فهو يعتبر أداة من أدوات التوجية النصى والعتبة الرئيسة الأولى للدخول إلى متن النص لإستكشاف بعض مضامينه وأبعاده الفنية " ولأهمية العنوان بكل أنواعه إزدادت أهمية تناوله بالدرس والتحليل إذْ يؤدى وظائف شكلية وجمالية ودلالية عديدة " **(غنام محمد ، واطياف طلال ، ٢٠٢٢-٣٤٠)**

أهمية العنوان فى المسرحية

يمكنُ تحديده فى النقاط التالية .

- علامة للتواصل فى ظل انهيار الإتصال الشفاهى بين المتلقى والمؤلف ولذلك يكون مضمون الاتصال الكتابى بمنزلة دليل إستعلامات يقود المتلقى إلى تضاريس النص **(خالد حسين ، ٢٠٠٧ – ٧٩)**
- الإشارة الأولى التى توجه القارئ للنص وإغوائه بالقراءة والدخول إلى متاهات النصّ لكشفها والبحث عن دلالاتها ومضموناتها .
- التحديدُ والإعلام عن ثيمات النص وإثارة إنتباه القارئ ونقله من مستوى التشتت إلى مستوى الإستعداد لإرتكاب فعل القراءة .
- يضيف للنص شكلاً أو موضوعًا إلى جانب وظيفته الإيحائية التى تكون إمَّا مقصودة من المؤلف أو عفوية للدلالة على مضمون النص من خلال تراكيب لغوية.

ثانياً : اسم المؤلف

أحياناً كثيرة يكون اسم المؤلف وشهرته ومكانته فى الأوساط الفنّية والأدبية سبباً رئيسًا فى إقبال الجمهور على قراءة المسرحية وكاتبنا الفلسطيني (معين بسيسو) له بصماته التى لا تمحى فى الحركة الوطنية لتحرير فلسطين وفى الشعر العربى الفلسطيني فقد احتلّ مكانًا بارزًا بين شعراء العالم العربى المعاصر فهو ينتمى إلى الجيل الثانى من الشُّعراء الذين حملوا لواء المسرح الشعرى " وثالث ثلاثة أقاموا عماد المسرح الشعرى العربى فى إطار الشعر الحرّ وهما " عبدالرحمن الشرقاوي" و" صلاح عبد الصبور "

(عبدالقادر القط ، ١٩٨٥ – ٧٥)

وشارك فى صياغة الكثير من الخطب الرسمية للزعيم الفلسطيني الراحل " ياسر عرفات " ولعل أشهر تلك الخطب خطاب (عرفات) فى الأمم المتحدة عام ١٩٧٤م " جئتكم حاملاً غصن الزيتون بيد والبندقية بيد فلا تسقطوا غصن الزيتون " كما كان ممثلاً لفلسطين فى إتحاد كتاب آسيا وافريقيا وفاز بجوائز عديدة لعل أشهرها اللوتس سنة ١٩٨٠م من أهم مسرحياته مأساه جيفارا ، وشمشون ودليلة ، الصخرة ، العصافير تبنى أعشاشها بين الأصابع ، محاكمة كُتاب كليلة ودمنة ، ثورة الزنج موضوع البحث الحالى ، وتوفى فى ٢٤ يناير ١٩٨٤م وورى جثمانه فى أرض مصر ومنح أسمه وسام القدس للثقافة والفنون فى يناير ١٩٩٠م .

ثالثاً : الغلاف الخارجى

يعتبرُ الغلاف وما يحويه " عتبة مهمة " كاشفة لمحتوى النص ونافذه مضيئة لمضمونه لهذا يُعدُّ من بين مجموع اللواحق التى تحيط بالنص وتشارك فى مقروئيته والتى لها موقع ضمن بنائه الخارجى الذى يحتوى معظم المعلومات إذ يتضمن عنوان المسرحية ، واسم الكتاب ، والكاتب ، ودار النشر ، وسنة النشر ، ونسخة الطبع وتتميز عتبة الغلاف فى مسرحية (ثورة الزنج) باللونين " الأحمر " و " الأسود " الطاغى على معظم ورقة الغلاف وهذان اللونان يحملان العديد من الدلالات .

اللون الأسود

هو لون العمى وإنعدام الرؤية وسوء " الخاتمة السوداوية " ويرمز للحزن وذهاب البصيرة ، وسوء الحظ ، والتعاسة ، كما أنه لون سلبى يدل على الفناء وهو يتطابق مع الرؤية المطروحة داخل المسرحية فالحزنُ وسوء الحظ والتعاسة يعيشها الشعب الفلسطيني الذى اختير أرضه لقيام الدولة الإسرائيلية عليها دون باقى شعوب العالم أما انعدام الرؤية وذهاب البصيرة هو سلوك وأسلوب الفصائل الفلسطينية الغير متوافقة .

اللون الأحمر

يحمل دلالتين الأولى إيجابية حيث يمثل القوة ، والعاطفة والثقة وفى علم النفس يدل على الشجاعة ، والولاء ، والشرف ، والنجاح ، والثروة ، والخصوبة ، والسعادة أما الدلالة السلبية فيمثل الغضب ، والخطر ، والثورة فهو لون النار والدم كما أنه يتطابق مع الرؤية المطروحة داخل المسرحية وهى ضرورة مواصلة الثورة والمقاومة حتى ينال الشعب الفلسطيني حريته وإستقلاله على أرضه.

رابعاً: الغلاف الداخلى

يتضمن صورًا ورسومًا ولوحات تشكيلية تُعبِّر عن مضمون وأحداث وشخصيات المسرحية وأحياناً رموزاً ، وقد أشار الغلاف الداخلى إلى أن مخرج المسرحية هو (نبيل الألفى) وأن معظم المناظر والملابس بالإضافة إلى الغلاف والصور واللوحات الداخلية من تصميم الفنان (عمر النجدى) وساعده فى التنفيذ (عبدالله العيوطى) كما أشار الغلاف إلى دار النشر وهى الهيئة المصرية العامة للكتاب وسنة النشر عام ١٩٧٠م .

خامساً : الصور واللوحات التشكيلية الداخلية وهى أربعة

الصورة الأولي لشخصية (وطفاء) زوجة عبدالله بن محمد زعيم ثورة الزنج فى القرن الثالث الهجرى وهى أيضاً ترمزُ لفلسطين فى القرن العشرين والصورة ظهرت عليها ملامح الحزن والإنكسار والسكون فالوجه أبيض مستدير يبدو عليه الإرهاق والتعب والعينين السوداوين فيهما قدرًا من الجراءة والصمود.

الصورة الثانية لشخصية (عبدالله بن محمد) زعيم ثورة الزنج فى مدينة البصرة بالعراق فى القرن الثالث الهجرى فى عهد الخليفة المعتمد بالله حيث ظهر الوجه أسمر اللون طويل عليه لحية خفيفة وقد مزّق بخطوت طولية وعرضية .

الصورة الثالثة كاريكاتيرية داخل زنزانة تظهر فيها شخصية (وطفاء) رمز فلسطين فى القرن العشرين وهى تجلس على كرسي ويدها على بطنها تحاول أن تحمى الجنـــين داخـــل أحشائها وأمامها جلاد من القرن الثالث الهجرى يمسك بيده اليمنى هراوة واليد اليسرى يشير بها إلى بطنها ويطلب منها أن تعطية الجنين .

الصورة الرابعة ترمز إلى رأس (عبدالله بن محمد) زعيم ثورة الزنج مصلوب على حربة وقد تاهت معالمها وبجواره مجموعة من رؤوس عبيد الزنج مصلوبين.

النص المرافق الداخلى والبنية الدِّرامية

الجزء الأول . اللوحة الأولى . (النص المرافق)

(المنظر فى مقدمة المسرح التى تمثل قوس بوابة ، الإضاءة خافتة تمامًا على الديكورات التى تلوح من خلال القوس ، آلة تيكرز إلى يمين الخشبة تتكتك حينًا وتسكت حينًا آخر ، وإلى جانبها رجل يحدق فى الشريط . إلى اليسار غسالة كهربائية تدور وخلفها رجل يلقى فى جوفها ببعض الأوراق والجرائد والكتب ، ثم ينحنى ليتناول جردلا يفرغ منه بعض الحبر الأحمر فى جوف الغسالة ويأخذ فى تحريك الأوراق والكتب بعصا فى يده . على إمتداد الخشبة حبل غسيل وقد علقت بعض الاوراق والصحف والكتب الملطخة بألوان الحبر المختلفة . كل من الرجل (التيكرز) والرجل (الغسّالة) منهمك فى عمله . من الزاوية اليسرى يدخل رجل يحمل فوق ظهره (صندوق الدنيا) يكتسحُ بعينيه الرجل التيكرز وحبل الغسيل والرجل الغسالة ، ثم يتقدم وهو خارج منطقة الرؤية بالنسبة للرجلين وهو ينفخ فى بوقه الصغير) .

يضئ الكاتبُ من خلال النص المرافق على تفاصيل الفضاء المكانى والصورة المشهدية التى يجرى فيها الحدث الدِّرامى وهو ما يدخل ضمن نطاق الإرشادات الإخراجية فيصف مقدمة خشبة المسرح وما فيها من ديكور وإضاءة وأدوات معاصرة مثل آلة التيكرز والغسالة الكهربائية ، وحبل الغسيل ، والحبر والأوراق ، والجرائد والكتب مما يخلق صورة واقعية لدى المتلقى . أيضاً قام بوصف حركة الشخصيات التى تؤدى عملها بحرص وإهتمام شديد ، وأخيراً الرجل الذى يحمل فوق ظهره آلة تراثية وهى صندوق الدنيا وبذلك يمزج الكاتب بين الأدوات المعاصرة بالتاريخية .

البنية الدِّرامية

يكشفُ الكاتبُ فى البداية من خلال إيحاءات دلالية فى التشكيل المادى للفراغ المسرحى كيف تقوم أجهزة الإعلام ، والإتصال الحديثة بتزييف حقائق الماضى وإعادة تشكيل الحاضر والوقائع والأحداث والشخصيات وذلك عن طريق اثنين مزيفان للتاريخ هما الرجل التيكرز ، والرجل الغسالة الذين يخرجان فيلماً سينمائياً فيجعلا الخائن وطنياً ويحولان الوطنى إلى خائن فالمسرحية كلها عبارة عن مشهد تمثيلى يمتزج فيه الفانتازيا بالواقع ، والرموز والدلالات .

أدوات تزييف التاريخ

يستخدم الرجل الأول

(التيكرز) وهي آلة استقبال الرسائل اللاسلكية وهى علامة دالة على كل ما يتعلقُ بالصحافة وما تنشره من أخبار وتحقيقات ومقالات لا نهاية لها والرسائل التى تستقبلها الآلة يُعاد صياغتها مرة أخرى أى أن مهمة (الرجل التيكرز) هو أن يكتب بما يتوافق مع هدف التزييف فهو يكتب الأحداث المعاصرة ، ويعيد كتابة الأحداث الماضية . **أما الرجل الثانى فيستخدم** الغسّالة الكهربائية وهي تقوم بغسل وصبغ كل ما يراد تزييفه أى أنه مهمة (الرجل الغسالة) هى محو كل ما كتب وإعادة صبغ أحداث التاريخ وشخصياته بأحداث جديدة فالغسالة أداة لمحو الذاكرة والتسجيل .

يستخدم الرجلان المزيفان أدوات أخرى مساعدة وهى :

حبل الغسيل

ليعلقا عليه الأوراق والصحف والكتب التى تمّ تزييفها وإعادة صياغتها مرة أخرى بما يتوافق مع هدفهما والحبل يشيرُ إلى إمتداد الزمن الذى تفقد معه الأشياء حيويتها وتجف شيئاً فشيئاً حتى تتجمد

السوائل والألوان

التى يلقيها على الأوراق فى الغسّالة لكى يعاد صبغتها من جديد وتزييفها والغسالة تهدر وهى تدور بما فيها من وجوه ورجال وعصور واحداث ، ووقائع ذابت حقيقتها فى الصبغة وغسلت ملامحها تماماً .

يضيفُ الكاتب لهذا المشهد الرجل الذى يحمل فوق ظهره صندوق الدنيا وينفخ فى بوقه الصغير وهو من بقايا العصور القديمة ويمثل الراوى فى الحكاية الشعبية ويحتفظ بكل المفارقات والأعاجيب والحقائق العارية الصادمة . حيث يكشفُ للجمهور أن التاريخ والحقائق والأسماء والأبطال كلها تحت الطلب فالمزيفون يغسلون ويقطعون ويصبغون بالحجم واللون المطلوب . ويوجه أصابع الإتهام والإدانة إلى الجمهور لأنهم يتم خداعهم وصبغهم هم أيضاً بواسطة وسائل الإعلام والاتصال المختلفة وما تبثه من أكاذيب .

الرجل(صندوق الدنيا) يواجه الصالة ويتقدم فوق اللسان الخشبى الممتد من صدر الخشبة

كلكم مغسول

كلكم مصبوغ

كل يتحسس ثوبه

كل يتحسس جلده

حديث الرجل (صندوق الدنيا) إلى الجمهور يعتبر من العناصر التغريبية مما يكشف مدى تأثر الكاتبُ بمسرح الألمانى (برتولد بريخت) الملحمى التعليمى الذى ينقل مركز الصراع الدرامى من خشبة المسرح إلى عقل المتلقى أى أنه يعرض موقفاً من وجهة النظر الواقعية . ثم يسلط عليه ضوءً نقديًا يجعل المتلقى ينتبه إلى موطن الخلل فى هذا الواقع **(برتولد بريخت ، د ت – ٨٠)**

بعد أن يحذر (الرجل صندوق الدنيا) الجمهور يغادر خشبة المسرح . يكشف الكاتب من خلال هذه التقديمة الدِّرامية أن تزييف الوقائع والأحداث والشخصيات لم يعد قاصرًا على كتاب التاريخ والمؤرخين بل أصبح بيد من يستطيع أن يمتلك أجهزة الإعلام وصناعة السنيما والفن وهذه الأجهزة والأدوات يمتلكها وتحتكرها المؤسسات الغربية .

تطور أدوات القتل والتزييف

يدورُ خلاف بين الرجلين المزيفين (فالرجل التيكرز) يخشى أن يخرج من بطن الغسّالة رجل تمّ قتله وصبغ تاريخه وسيرته الذاتية منذ عدة قرون ليعود وينتقم من قاتليه ، فدائماً القاتل تطارده لعنة المقتول وتشعره دائماً أنها لن تهدأ حتى تقتصَ مَمنْ قتلها .

(عبدالقادر القط ؛ ١٩٨٦ – ٣٥٣)

الرجل التيكرز : رجلاً نحن قتلناه
رجل فى القرن الأول أو فى القرن الثالث
أو فى القرن العشرين
يخرج من جوف الغسالة
وبيده سيف أو خنجر
أو قنبلة أو أصبع ديناميت

يشيرُ الكاتبُ إلى أن القتل من خلال تزييف أحداث التاريخ ، والحقائق ، والشخصيات ظاهرة ممتدة ومستمرة منذ القرن الأول وحتى القرن العشرين وأن أدوات القتل تطورت أيضاً عبر العصور والأزمنة المختلفة من القتل المادى إلى القتل المعنوى ومن الخنجر والسيف إلى أصبع الديناميت والقنبلة ولكن (الرجل الغسالة) يسخرُ من خوف وفزع (الرجل التيكرز) فمن " يُعاقِب من يقتل أبطالا بالحبر لا أحد يستطيع أن يتوقف أمام عملية القتل بالكلمات، ولا أحد يستطيع أن يُعاقب من يقتل بالحبر وبالتزييف".

(انتصار خليل ، ٢٠٠٧ – ٤٩)

رأى الباحث

أن القتل بالحبرِعن طريق التزييف والخداع هو أبشع أنواع القتل لأنه ليس قتلاً مادياً تتبدى عناصر الجريمة فيه تبدياً مادياً ملحوظاً بل هو قتل مستتر جبان هادئ وزئبقى ودون ثمن . ويبقى فى الذاكرة والتاريخ أمد الدهر.

يطمئنه (الرجل الغسالة) أنهم طالما لديهم آلة التيكرز وهم الذين يلقنونها ما تكتب فلن يحدث لهم شيئاً وسيظلونا فى أمان إلا أن هاجس الخوف لا يزال مُسيطرًا على مخيلة (الرجل التيكرز) ؛ لأنه دائماً ما يرى فى أحلامه رؤية بظهور بطل ثورى وقيامه من وسط رفات القتلى يستنهضهم ويبث فى قلوبهم روح المقاومة والثورة ويكون أول عمل يقومون به الثوار هو تحطيم وتدمير كل مؤسسات وأجهزة الكذب والتزييف والقائمين عليها . وتطرأ فى ذهن (الرجل الغسالة) فكرة لفيلمهم الجديد فالرجلان المزيفان يعملان فى صناعة السينما وهو يقوم بعمل المخرج ، أما صديقه الثانى فيقوم بالتأليف ولذلك يدعوه إلى أن يكون الوجه الذى يقدمونه فى فيلمهما هو وجه فلسطين التى أصبحت مانيكان فى واجهات المحلات العربية و يُجملون به حوائط وكراسى الحكم تذكارًا.

الرجل الغسّالة : لابد وأن نغسل هذا الوجه الآن
نغسله ، نصبغه ونعلقه فوق الحبل
سنصور بعد قليل

الرجل التيكرز : نصور من

الرجل الغسالة : نصور وجه فلسطين

(النص المرافق)

(تدخل أمرأة كالطيف من الجهة اليسرى ، تعصب رأسها بمنديل ملون وترتدى جلباباً أسود تلطخه بقع الحبر، المرأة تسير وكأنها تصغى للحوار بين الرجلين وهما لا يريانها).

رسم النص المرافق من خلال حركة الشخصية وتقنيات الأزياء والماكياج والألوان صورة ترمز لوجه فلسطين من خلال امرأة سريعة الحركة ترتدى زياً يحمل العديد من الدلالات اللونية فالجلباب الأسود الملطخ ببقع الحبر رمز للأرض والمنديل الأحمر فوق الرأس هو

رمز للجرح الذى لا يزال ينزف ودماء الشهداء . وهذه المرأة تلعب فى المسرحية دورين على المستوى الرمزى قضية فلسطين وعلى المستوى الواقعى (وطفاء) زوجة عبد الله بن محمد قائد ثورة الزنج وهى تحمل فى أحشائها جنين يرمزُ إلى المستقبل والثورة القادمة .

البنية الدِّرامية

المتاجرة بالقضية الفلسطينية

إن (الرجل الغسَّالة) وزميله (الرجل التيكرز) هما رمزان لكيفية صنع التاريخ فى القرن العشرين الأول يصبغ ويغسل كل ما يريد تزييفه والثانى يكتب بما يتوافق وهدف التزييف وهما يغسلان التاريخ ثم يعيدا صبغه مرة أخرى بالألوان التى يريدانها ويعملان على قتل الأبطال والشخصيات الوطنية وإعادة صبغها من جديد ونشرها على حبل التزييف فتخلط الملامح وتضيع التفاصيل ولا يتبقى غير ما يمكن أن يحقق لهم هدفهم ، إنهما رمزان للمستفيدين والمتاجرين بثورات الشعوب والمرأة التى تدخل المسرح كالطيف وترمزُ لفلسطين تحتجُ على تصوير وجهها داخل غسالة المزايدين ذلك الوجه الزجاجى الذى يكسر كل صباح ليصنعوا منه مرآة لغوانى النضال الوهمى .

" المرأة تتقدم حتى تصبح فى منتصف الحلبة "

عظمى ينحت أمشاطا من عاج
شعرى قصوه وباعوه
أصبح هذى الباروكة أو تلك الباروكة
أنا فى واجهة متاجرهم تلك المانيكان
مانيكان فلسطين
تظهرُ حين يريدون
وتغيبُ عن المسرح حين يريدون

" فالأنظمةُ السياسية العربية تعلقها فى برواز أنيق بجانب كرسي العرش وكأيقونة تسبحُ ببركتها القصور وتسجل ظلاً وارفًا يقى تلك الأنظمة الحاكمة من قيلولة الضمير والواجب

التاريخي ومن ثمَّ فإن القضية الفلسطينية وحدها القادرة على المرور من إشارات الضوء الأحمر الدولية والعربية وقادرة على تخليق ملامح الثورة " **(محمد الرفاعى ، ١٩٩٥ – ٦٣)**

ويرى الباحث أن الأنظمة المصرية المتعاقبة قدمت الكثير للقضية الفلسطينية وما تزال تقدم حتى كتابة هذه السطور ولكن بعضاً من الكتَّاب ، والساسة ، والفصائل الفلسطينية تقلل من قيمه ذلك ولهذا يعتبرون هم أيضاً يزييفون التاريخ والحقائق .

يرفضُ (الرجل التيكرز) أن يصور وجه فلسطين لأنه قريب إنه يريد وجهاً ينهضه من مقبرة التاريخ ، يصبغه ويؤلفه ويلونه كيف يشاء ويقترح وجه (عبدالله بن محمد) قائد ثورة الزنج التى قامت فى العراق فى القرن الثالث الهجرى إبان حكم الدولة العباسية فى مواجهة الفقر والجوع وقهر السلطة وقد استمرت الثورة من ٢٥٥ إلى ٢٧٠ هجرية وتميزت تلك الفترة بالعنف والدموية من الجانبين .

الرجل التيكرز : فلماذا لا تلقى فى غسالتك

بوجه الزنج وقائدهم عبدالله بن محمد

عندما يقترح (الرجل التيكرز) ثورة الزنج فهو يؤكد أنها عملية آمنة ، فسوف يكون التاريخ وخصيان التاريخ بجانبهم ، فعبد الله بن محمد قد قتله الخليفة (المعتمد بالله) مرة وقتله المؤرخون ووراقى القرن الثالث مرة ، وهاهم الآن يضعون السكين على عنقه فى القرن العشرين ، ولكن (الرجل الغسالة) يرفض أن يصل جسرًا ما بين القرن الثالث والقرن العشرين حتى لو كان هذا الجسر مجرد عود ثقاب ، فعندما تعبر ثورة القرن الثالث إلى ثورة القرن العشرين تكون إما المعجزة ، أو المجزرة ولذلك فهو يصرُّ على وجه فلسطين وينتزعُ كاميرا تشبه المدفع الرشاش من فوق الحبل ليبدأ فى تصوير أحداث الفيلم. إذا كانت الطلقة تنغرسُ فى اللحم مرة واحدة وتقتل رجلاً واحداً ، فإن الكلمة أو الكاميرا تنغرسُ فى اللحم آلاف المرات وتقتل آلاف الرجال ، وأقسى أنواع القتل هو القتل المعنوى ، أن تحسَّ أنك بلا وجود ، ولا تاريخ ، ولا هوية ، شئ هلامى لا يتحرك ولا يتقدم ولا يتوقف شئ غير محسوس .. لا جثمان .. ولا حتى مقبرة ولا أحد يبكى عليك ، أو يرفع صورتك من كومة الرماد والحريق

وهذا هو حال الشعب الفلسطيني وقضيته التى أصبحت بضاعة رائجة يتاجر بها فى مختلف المجـــالات السياســـية ، والاقتصـــادية ، والاجتماعيـــة ، والثقافيـــة وغيرهـــا . **(محمد رفاعى ، ٢٠١٥ – ٦٥)**

(النص المرافق)

(يدخل رجل فى ثياب القرن الثالث للهجرة ، وكأنه قد خرج من جوف الغسالة ، وهو ملطخ الوجه ببقع الخبر .. والأصباغ ..)

يكشفُ النص المرافق من خلال تقنية الأزياء المسرحية عن شخصية يتمُّ استدعاؤها من القرن الثالث للهجرة وهى عبدالله بن محمد قائد ثورة الزنج .

إستدعاء شخصيات من التراث

يتفاجأ الرجال الغسالة الذى يريد تصوير فيلماً عن وجه فلسطين بخروج قائد ثورة الزنج عبدالله بن محمد من الغسالة ، ويعيد الكاتب ترتيب وتفاصيل ثورة الزنج فيستعيرُ الزمن والأبطال التاريخيين ويحركُ وقائع حدثت فى الماضى التاريخي متنقلاً بين الأزمنة والعصور حاملاً إلى العالم الحاضر نشيد الألم المستمر والمتجدد لضحايا القهر والظلم أوليك الذين قتلهم أعداؤهم مرة وقتلتهم مخطوطات المؤرخين فى بطون الكتب مرات عديدة .

إن الأحداث التاريخية تعيد نفسها مرة أخرى حيث يعتقد عبدالله بن محمد أن خروجه من القرن الثالث للهجرة إلى القرن العشرين سيوفر له الأمان والحماية فإذا بالواقع الجديد يرده مرة أخرى إلى ماضى القهر البعيد " فالمقهورون المغلبون على أمرهم هم أنفسهم وإن كانوا فى ثياب أخرى والذين كانوا يستنزفونهم هم أيضاً الذين يستنزفون فى القرن العشرين بقرة فلسطين الحلوب والمتاجرة بقوتهم والنخاس والقواد ، والأدعياء ما يزالون يمارسون اليوم أعمالهم القديمة والمعذبون فى الأرض تسلط ظهورهم كل يوم وهم ينتظرون الخلاص (**عز الدين اسماعيل ، د ت – ٤٤**) وقطار التاريخ سريع لا يتوقف فى محطات الفقراء والمناضلين إلا ليمر على أجسادهم ، ثم يجرى لها عملية ترقيع بحيث يصبحُ الموتُ ضرورة والعيش انتحارًا . إن (الرجل الغسالة) يريد أن يخرج وجه (عبدالله بن محمد) فى صورة كومبارس فى المشهد

الزائف الذى يصوره من التاريخ لكنه يجد أن (عبدالله بن محمد) يخرج كشخصية ثائرة متمردة يهدد بالإنتقام مَمنْ لطخوا وجه الثورة ومَمنْ قتلوا الآلاف المرات فى مخطوطات التاريخ وعبر أجهزة الإعلام والاتصال الحديثة فى القرن العشرين .

الرجل : القتلة .....

المعتمد بأمر الله قتلنى مرة
وقتلت على أيدى وراقية فى القرن الثالث مرة
هاهم قد وضعوا السكين على عنقى
فى القرن العشرين
لن أقتل بعد الآن
لن يغسلَ وجهى لن يصبغَ ويعلقَ
فى حبل غسيل بعد الآن

لجأ الكاتبُ إلى توظيف الأقنعة التاريخية بإستدعاء شخصية رمزية وهى قائد ثورة الزنج فاختار وجه ثوري ثائر كقناع لواقعنا المعاصر بكل ما يحمله من آلام وآمال ليعمق به ومن خلاله فكرة الثورة الفلسطينية .

تميز حوار المسرحية فى هذه اللوحة بأنه يربط بين الماضى والحاضر على اختلاف الأحداث في صورة مجازية تستحضرُ القضية الفلسطينية التى يصوغها الكاتبُ فى بناء محكم يثيرُ الدهشة حين يوضع النقيضان جنباً إلى جنب على هذا النحو من المزج الكامل بين التاريخ والواقع والرمز كما يظهر إبداع الكاتبُ فى تحريك الرموز وتقديمها بأسلوبه الجديد والطريف .

اللوحة الثانية (النص المرافق)

(الإضاءة تتركزُ بنسب مختلفة فوق الديكورات .. إلى اليسار صليب ضخم وفوقه هندى أحمر مصلوب وأكليل الريش فوق رأسه تحت قاعدة الصليب كرسى ظهره للجمهور وقاعدته تكادُ تلمسها قدمًا المصلوب . إلى جانب الكرسى رجل مهلهل الثياب تمامًا يمدُّ يده بجمجمة

. إلى يمين الصليب فى وسط المسرح تقريباً ، قفص ضخم عيدانه من البوص الرفيع كعيدان أقفاص الدجاج ، من خلف العيدان تطلُّ وجوه رجال ونساء يمسكُ بعضهم وبعضهن بعيدان القفص . بعض الرجال فى ثياب رعاة البقر الأمريكان والبعض الآخر فى ثياب عادية وبعض النساء فى الثياب التقليدية للفلاحة الفلسطينية . أمام القفص رجل فى الثلاثين يرتدى المايوه وفوق رأسه مظلة ملونة وفوق سطح القفص ترتفعُ منصة وفوقها منضدة فى شكل حدوة الفرس وفوقها قد رصت أكياس الرمل كأنها المتراس . وفوق الأكياس نصب مدفع رشاش إلى يمينه ميكرفون وإلى يساره ميكرفون آخر وخلف الأكياس ترتفع عصا طويلة فى رأسها قد علقت خوذة فولاذية . إلى اليمين بقرة سوداء تواجه الجمهور بطولها ومكتوب على جلدها " تبرعوا لفلسطين " تحت بطن البقرة يقتعد الأرض ، رجل وبين يديه جردل ووراءه ثلاثة رجال يقفون فى طابور وفى أيديهم الجرادل كانما ينتظرون دورهم . فى الزاوية اليمنى تماما من خشبة المسرح رجل يقتعد الأرض وأمامه مفرش قدْ رصت عليه بعض الزجاجات فى مختلف الأحجام وبعض أكياس القماش الصغيرة وبعض الأحجار وصندوق زجاجى فى الوسط وروث بقر فى داخله ، الرجل يرتدى سروالاً يحمل ألوان العَلَم الفلسطيني . على صدره العريان كُتِبَ بحروف كبيرة اسم مدينة غزة والقدس ويافا) .

كل مَنْ فوق المسرح فى حالة سكون تامة حتى كأنه يبدو للمرائى أنَّه فى مُتحف شمع .. السكون مطبق فوق الخشبة وكل مَنْ عليها فى حالة تخشب والرجل الغسالة يكتسحُ المسرح بعينيه ثم يصرخ :

– عَبَّرت إرشادات النص المرافق عن الكثير من الدلالات والرموز كما قدمت صورة مرئية لساحة القضية الفلسطينية إعتمدت فى تشكيلها على الديكور البشرى ليرسم الكاتب لوحة مأساوية تقتربُ بواقعيتها إلى حدِّ العبث والجنون من خلال سماسرة ونخاسين ، وقوادين و فلسطينين سلبيين كما ربط بين قضية الشعب الفلسطيني وشعب الهنود الحمر التى أبادتهم أمريكا كل ذلك من خلال المزيفين للتاريخ (الرجل الغسالة) و(الرجل التيكرز) الذين يصورون

فيلم بعنوان (فلسطين فى القلب) هذا الوصف سمح للمتلقى بتخيل البيئة المشهدية والتحليل ، والمقارنة والنقد .

البنية الدِّرامية

تعدد أشكال المتاجرة بالقضية الفلسطينية

إن هذه اللوحة المأسوية تشكلُّ ديكورًا جامدًا بداية لفيلم فلسطين فى القلب حيث يحاولُ الفيلم أن يقلبَ القضية وأن يمتطيها إلى شباك التذاكر ولا يهم ماذا يُقدم ولا كيف يعالج القضية المهم هو بعض الشعارات البرَّاقة وينتهى كل شئ إنها صورة ساخرة لما آل إليه حال القضية الفلسطينية ، والكاتبُ يرمز بالوجوه التى تطلُّ من خلف العيدان فى القفص الضخم الموجود فى وسط المسرح بالفلسطينين زنج القرن العشرين فهم مجرد كومبارس لا يملكون الحرية فى تعديل الكلمات أو تبسيط الحركة ، أو الظهور أكثر من الوقت المحدد لهم ، هذه الديكورات البشرية تتحركُ عندما يهتفُ (الرجل الغسالة) حركة " (انتصار خليل ، ٢٠٠٧ – ٥٣) لأنه يقوم بعملية الإخراج فى الفيلم .

العلاقة بين ثورة الزنج وقضيتى فلسطين والهنود الحمر

يُبدى (الرجل التيكرز) إعجابه بالدِّيكور البشرى بينما يستعدُّ (الرجل الغسالة) لتصوير أحداث فيلم " فلسطين فى القلب " وعندما يُعطى الإشارة بالحركة يبدأ كل مَنْ فوق المسرح بتحرك فى وقت واحد فى الخلفية رجلان عريانان يلتحمان بسيفيهما فوق الحلبة والرجل المقتعد الأرض إلى جانب الصليب يهزُّ الجمجمة فى يده وصوته يرتفع .

بصلة ... مسمار ... دولار ... دينار ... زار ... أغنية ... فيلم أو تمثيلية ... أو ... إعلان
سروال أصفر أو أخضر
جرة زيت أو عسل
للهندى العربى الأحمر ....
دولاب يلقى فيه ثيابه

دولاب للهندى العربى الأحمر ....

لم يكتفْ الكاتبُ بأن يقيم علاقة بين ثورة الزنج التى وقعت فى مدينة البصرة فى العراق فى القرن الثالث للهجرة والثورة الفلسطينية فى القرن العشرين بل نجده ينشأ علاقة أخرى بين نكبة فلسطين وبين نكبة الهنود الحمر على أيدي المستعمرين الجدد (الأمريكان) ، فكل من الهنود الحمر والشعب الفلسطيني ضحية استعمار استيطانى لا يرحم وإن كان قد إنتهى فى امريكا بإبادة الهنود الحمر إلا أن الشعب الفلسطيني لم ولن يُباد وسيبقى حتى يسترد وطنه المسلوب .

تتعدد أشكال المتاجرة بالقضية الفلسطينية ، الكلُ يتاجر بالآلام والآمال والأحلام ، وبالماضى المجيد والمستقبل المنشود ، ويعرقلُ السماسرة أى محاولة لتحريك القضية ويصورها الكاتبُ بالعربة الواقفة التى لا تتحرك .

يصرخُ الرجل الذى يرتدى المايوه

مهندسون ... مدرسون ... مدرسات
فلاحون وعمال
شعراء وشهداء وأبطال
حتى أبواب منازلكم .. حتى أبواب مكاتبكم
تقبل كل العملات
وإننا لعائدون .. إننا لعائدون

فيصرخُ الجميع فى القفص وراءه إننا لعائدون ويبدأ الرجل الذى كتب على صدره غزة ، والقدس ويافا فى عرض بضاعته ، خُطب وأبيات قصائد وروايات ، روث من أرض المزود فى بيت المهد جثث المذبوحين فى " دير ياسين " وشعراء من رأس جواد صلاح الدين ولاينسى أيضاً حفنة رمل من شاطئ يافا تذكاراً ، ووسط هذه المرارة التى تهشم الزجاج الذى نتوارى خلفه ، تجذب أعناقنا من الرمال وتواجهنا بالشمس ، تجعلنا نرى السُّيف وهو يخترق جلودنا الميتة من كثرة التحذير وإدمان البلادة ، وتجعلنا فى ذات اللحظة نرى الدم وهو

ينفجرُ دون أن تشعرُ به ، لربما أدركنا لحظة أننا نموت على قارعة الزمن الموبوء ودنما ثمن. **(محمد الرفاعى ، ٢٠١٥ – ٦٦)**

النص المرافق

(الأصواتُ كلها تختلطُ مقاطعها ببعضها البعض الرجل الغسّالة يتنقلُ بالكاميرا من ديكور إلى آخر .. يدخلُ من الزاوية اليسرى للمسرح رجل فى ثياب القرن الثالث للهجرة .. صورة تقريبية تاريخية لعبد الله بن محمد صاحب الزنج وقائد ثورتهم . الرجل الغسّالة يلاحظ دخوله فيتوقف عن التصوير .. ويصرخُ) :

يلجأُ الكاتبُ إلى تكثيف الزمن ليعرض أحداثاً لثورة الزنج مرت منذ أكثر من أحد عشر قرناً وكأنها تحدثُ الآن بلغتها وتوجهات أصحابها مرتبطة بالثورة الفلسطينية وكأنهما فصلان فى مسيرة واحدة .

ويشيرُ النصُ المرافقُ من خلال استخدام الكاميرا السينمائية التى يحملها الرجل الغسّالة إلى الدور الامريكي فى صناعة المأساة ويوظفُ الكاتبُ منظومة من الإشارات البصرية أشد كثافة من الخطاب الشعرى اللغوى المحكوم بضرورة التتابع والتعاقب البطئ مقابل المشهد الذى يتكشفُ للعين مرة أخرى ، ومن خلال فن أكثر إتساقاً مع متغيرات القرن العشرين هو فن السينما الذى يتمتع بإمكانيات أكثر تعبيراً عن تصوير (أمركة) العالم **(صلاح فضل ، ٢٠٠٠ – ٣٨)**

<u>البنية الدِّرامية</u>

يلتقى فى هذه اللوحة الماضى بالحاضر فى إطار واحد أكثر تركيباً ذلك أن وحدة المكان والزمان تتحطمُ فى اللعبة التخيلية التى تقدمها المسرحية وتتمثلُ فى انبعاث رجل قد تمّ قتله بأدوات القرن الثالث للهجرة وهو الآن يتم قتله مرة أخرى ولكن بأدوات القرن العشرين وهى السينما التى تمحو الذاكرة البشرية .

<u>تمرد الكومبارس على دوره</u>

يتفاجأ المزيفان بدخول رجل فى ثياب القرن الثالث للهجرة فتتملكهما الدهشة والإستغراب فى بداية الأمر لكنهما يدركان أنه أحد الكومبارس الذى يعملُ معهما فى الفيلم ويؤدى دور عبدالله بن محمد قائد ثورة الزنج .

الرجل الغسالة : عبدالله بن محمد ....

إنك كومبارس ...

كومبارس ...

من أعطاك ثياب القرن الثالث للهجرة

مَنْ أعطى لك صورة عبدالله بن محمد ...

ليس هنا دورلك ...

نحن هنا فى القرن العشرين ...

يرفض الكومبارس تغيير ملابسه ويصرُّ على أنه " عبدالله بن محمد " وأنه فى القرن الثالث للهجرة فقد قرر أن يعبر حدود دوره المرسوم بالطباشير على حوائط القرن العشرين إلى مدن الحقيقة ليخرج هذه الوجوه من أقنعتها الملونة وينزع عنها ثياب التنكر فيتفرس الكومبارس وجوه بعض الشخوص على المسرح والتى تؤدى أدوار فى الفيلم السينمائي فلسطين فى القلب فإذا به يتبينُ أنهم شخوص تاريخيون سبق له أن عرفهم فهم المتاجرون بقضية الزنج والمتآمرون على الثورة رغم مرور السنين وتغيير ملامحهم بالمكياج فالرجال والنساء فى القفص هم عبيد البصرة الزنج الذين غمس لقمته معهم ذات يوم بالدم وهاهم الآن الفلسطينين زنج القرن العشرين .

<u>عودة سماسرة القضية إلى القرن العشرين</u>

فالرجلُ الذى يمسك بالجمجمة ويتسول بها هو(بشار) الذى كان يتاجر بجلود الزنج فى القرن الثالث للهجرة ، ويلقى بعيونهم لينقرها فى الصباح دجاج المعتمد وعند الظهر ديوك جواريه فيسرى عنهم ، والرجل الهندي المصلوب هو (ابن الأسحم) الذى كان كثيراً ما يغير جلده ، أمّا الرجل الذى يلبس المايو فهو (ابن عتيق) النخاس الذى سبق وأن قطع رأسه فى القرن

الثالث والآن يعودُ فى القرن العشرين فكلهم هربوا وجاءوا بأشكال جديدة وملابس القرن العشرين ليتاجروا بالقضية الفلسطينية بعد أن سبق لهم أن تاجروا بقضية الزنج ، ويمسك (الرجل الغسالة) بملابس (عبدالله بن محمد) إلا أنه يكشفُ له عن تاريخه الذي يعرفه عنه (فالرجل الغسالة) الذى يقوم بدور المخرج لفيلم فلسطين فى القلب هو (ابن قتام) مدرب الجواري على الغناء والرقص فى قصر الخليفة (المعتمد بالله) أما (الرجل التيكرز) الذى يقوم بدور المؤلف فهو مقاول توريد الشعراء إلى باب الخليفة إنهم سماسرة القضية والمتاجرون بها عند بوابة التاريخ الواقفون فوق جثث المدن يبيعون حتى أكفانها ، يحاولُ (الرجل الغسالة) استدعاء بوليس القرن العشرين بينما ينهض (الرجل صاحب الزجاجات) ويمسك بملابس (عبدالله بن محمد) ويصرخ فيه أن يتوقف حتى لا يشعل مذبحة أخرى فى القرن العشرين لكنه يكشفُ له عن حقيقته هو أيضًا ، إنه كان يعمل (عطار) بسوق البصرة يبيعُ الحناء وهو الآن يبيعُ رماد الفلسطينين المحترقين فى مذبحة " دير ياسين " .

يستعرضُ (عبدالله بن محمد) هذه الشخوص القديمة التى عرفها من قبل جيداً وإن تخفت الآن وراء الأقنعة . إنها الشخوص ذاتها التى تصنعُ مأساة فلسطين الآن ليقيمَ مقارنة وتوازى بين المأساتين وهما مأساة الزنج فى القرن الثالث للهجرة ومأساة فلسطين فى القرن العشرين إنها حالة تاريخية تكشفُ وضعاً قائماً فى اللحظة الحضارية الآنية وإسقاطاً على وضع سابق فى لحظة حضارية ماضية وكل ذلك إنما يتمُّ بوعى من الكاتب ليرسخه فى وعى المتلقى .

يندفعُ (عبدالله بن محمد) إلى (الرجل المقتعد) الأرض تحت الصليب ويشهرُ له سيفه فينهضُ ويهربُ ثم ينهالُ على الهندى الأحمر المصلوب ببطن السيفِ فيقفزُ من فوق صليبه بينما يهرول (الرجل بالمايو) هارباً والرجل الذى يجلب ضرع البقرة يلقى بالجردل على الأرض ويهرب هو الآخر وأخيراً يتقدم (عبدالله بن محمد) من القفص ويضرب عيدانه ويصرخ طالباً بمن فيه من الفلسطينين أن يكونوا زنجاً فى القرن الثالث للهجرة والقرن العشرين المهم أن يعلنوا الثورة والمقاومة ضد الظلم .

تناول الكاتب فى هذه اللوحة الآتى

- جَسَد الصراعُ بين الكومبارس الذى ارتدى ثياب القرن الثالث للهجرة وتقمص شخصية (عبدالله بن محمد) و(الرجل الغسّالة) الذى يقوم بدور المخرج وتمرد على تعليمات المخرج .
- يظهرُ الصراعُ الرئيس من خلال محاولات مقاومة القهر والظلم من جانب والقوة المتحكمة التى تستخدمُ العنف من جانب آخر فصراع القوتين القوة القاهرة الظالمة وهم " جند الخليفة المعتمد بالله " فى القرن الثالث والمزيفان " الرجل الغسالة " و " الرجل التيكرز " فى القرن العشرين ضد القوة المقهورة وهم (عبدالله بن محمد) واتباعه من الزنج فى القرن الثالث والفلسطينين فى القرن العشرين وهذا الصراع يسيرُ من بداية المسرحية حتى نهايتها .
- اتسمت لغة الحوار بين القوتين المتصارعتين " المقهورين " و " القاهرين " بالجدَّة والتكثيف والإيجاز كما اعتمدَ الكاتبُ على الكلمات الدالة الموحية وعلى لغة " الشعر المسرحي " كوسيلة لتشكيل البناء الدِّرامي فاهتمَّ بالتأنق فى إبراز جمال لغته ووظّفها فى رسم الشخصيات والمواقف الدِّرامية وتطوير الحدث وتعميق الصراع .

(حلمى سالم ، ١٩٩٩ – ١٠)

- وظّف الكاتبُ العديد من المفردات اللغوية المختلفة فى حوار الشخصيات ليجسد مفارقة بين الأصالة والمعاصرة فنجدُ **مفردات الماضى** مثل النخاس ، صندوق الدنيا ، الزنج ، الجوارى ، العبيد ، السيف ، الخنجر ، البصرة ، ابن عتيق ، بن الأسحم إلي جانب **المفردات الحديثة** مثل التيكرز ، الغسّالة ، المانيكات ، الباروكة ، الماكياج ، برافوا ، ستوب ، ديكور ، الشوكة ، السكين ، جواز سفر ، مسدس قنبلة وكُلها تشاركُ فى خلق دلالة على اتصال الماضى بالحاضر وتداخل الأزمنة .

تخفت الإضاءة ويندفعُ الممثلون من خلف الكواليس يجرون عرباتهم اليدوية ويقومون بتغيير الديكور ويقيمون الديكور الجديد أمام الجمهور مما يدخلُ فى نطاق التغريب المسرحي لكسر

الإيهام أيضًا عمد الكاتبُ إلى إستخدام الفعل الماضى وأن تظلُّ هناك مسافة بين الحدث المروى والمشاهد. **(محمد صالح ، ٢٠١٤ – ١٣٢)**

اللوحة الثالثة (النص المرافق)

" بيت فى ضاحية البصرة ، القرن الثالث الهجرى ، صحن بيت عبدالله بن محمد ، قنديل معلق فى وسط الجدار المواجه للجمهور ، وعلى الجدارين الآخرين قنديلان آخران يشتعلان . عبدالله بن محمد يسير عاقداً يديه خلف ظهره . امرأة فى منتصف صحن البيت . ورجل ممدد على وجهه أمامها عريان الظهر ، المرأة تغمسُ منديلاً فى إناء إلى جانبها وتنحنى تمسح ظهر الرجل وهو فى حالة غيبوبة ، عبدالله بن محمد يتوقف لحظة ويحدق فى ظهر الرجل وفى المرأة . ثم يواصل السير "

جاءت إرشادات النص المرافق كتقنية زمنية تقضى بإبطاء إيقاع السرد فأشار الكاتبُ إلى الوقت وحدده بالمساء وأوحى بالأثر النفسي الذى يريد خلقه فى نفس المتلقى ، كما أظهر بشاعة التعذيب الذى يمارسة الخليفة (المعتمد بالله) وجنوده بالعبيد الزنج .

البنية الدِّرامية

الحدثُ يدور داخل بيت (عبدالله بن محمد) قائد ثورة الزنج حيث ينتظرُ قدوم صديقه (البحراني) بينما تقوم زوجته (وطفاء) الجارية السابقة فى قصر الخليفة (المعتمد بالله) بمداوة أحد العبيد مَنْ أثار الجلد الذى أصبح سوط الخليفة وجنوده لا يشتهى سوى لحم العبيد الخائفين حتى من صرخة الألم ، كما صار سيفه لا يرقص رقصة الموت إلا فوق أعناقهم ..

يصبُّ الكاتبُ على لسان (عبدالله بن محمد) غضبه ونقمته على المشاركين فى المأساة بلغة مشحونة بالآسى والمرارة الفجّة وعبارات تكادُ تصلُ إلى درجة السُباب والتحقير واستخدم الهجاء كأسلوب يدين به مَنْ تسببوا فى واقع القهر الذى يعيشه الزنج ويدعو للثورة .

عبدالله بن محمد : لو هذا الجرح يعضُّ بأسنانه

فمتى تنبتُ أسنان للجرح

وطفاء : صبرًا يا عبدالله
لا تستعجل حلب الجرح
مازال الجرح كطفل يحبو فوق الأرض
وسيكبو وسينهض وسيمشى
وستنبت أسنانه

إن (عبدالله بن محمد) يريدُ التعجيل بالقيام بالثورة بينما (وطفاء) زوجته تهدئ من روعه وتحسُّه على الصبر والانتظار فغداً سوف يشرقُ الأملُ ويستيقظ الوعى وأن الثورة آتية لا محالة فالزنجُ ليسوا كومبارس فى القرن الثالث للهجرة وأن بوابة النهر ستفيض وسيختاروا السيف والخيل وقلادة الوطن وسيكتبون باللون الذى لا يتوقف عن النبض لون المقهورين حروف من النور . ثم يمسكان بزراع العبد المجلود بالسياط بعد أن يفيق من الغيبوبة ويقودنه إلى الحجرة المجاورة ليستريح .

يقطعُ سير الحديث الدرامي دخول (الرجل الغسالة) الذى يقوم بدور المخرج ليطلب من الكومبارس الذى يرتدى ملابس (عبدالله بن محمد) بالتوقف عن التمثيل فقد أدى دوره بطريقة رائعة إلا أنه يفاجئه باستمراره فى أداء الدور .

<u>توظيف تقنية التمثيل داخل التمثيل</u>

الرجل الغسالة : ستوب
برافو .. عبدالله بن محمد
رائع .. اتقنت الدور

عبدالله بن محمد : (كمن يحدث نفسه)
اتقنت الدور
مَنْ أنت

الرجل الغسالة : مَنْ أنا
رائع

من أنا

أنا المخرج

عبدالله بن محمد : لن يخرجَ أحدٌ بعد الآن لنا

اغرب عن وجهى

يتمردُ الكومبارس الذى يرتدى ملابس (عبدالله بن محمد) على تعليمات المخرج ويرفض التوقف عن التمثيل بل أنه يطرده من على المسرح ويصرُّ على أنه فى مدينة البصرة وأن زنج القرن الثالث للهجرة ينتظرون الخلاص على يديه من الخليفة الذى قتلهم وأزاقهم ألوان من العذاب ، وعندما يجده (الرجل الغسّالة) مصراً على إدعائه يغادر المسرح .

وظفّ الكاتبُ تقنية المسرح داخل المسرح للكاتب الايطالى (لويجي براندييللو) وهى تعتمد على تحويل الممثلين إلى مشاهدين للآخرين فيكونون جمهور ويصبح الجالس فى الصالة الجمهور وبذلك تتيح خشبة المسرح مسرحيتين في آن واحد.

(روبرت بروستاين ، د ت – ٢٦١)

ويعني هذا أن الكاتبُ يمسرحُ الأحداث والواقع في وقت واحد معاً ومن هنا فقد قسّم المسرحية إلي مستويين مستوي الواقع وهو القرن العشرين ومستوي التمسرح وهو القرن الثالث للهجرة .

يبدأ القلق يتسربُ إلي قلب (عبد الله بن محمد) فقد تأخر مجئ (البحراني) ويخشي أن يكون قد تعرض للأذي من جند الخليفة ولكن مايقلقه أكثر هو خوفه علي (وطفاء) زوجته والجنين الذي تحمله في أحشائها .

(النص المرافق)

(يدخل رجل في العقد الرابع من العمر يرتدي سروالا أبيض وقميصاً أحمر وعمامة سوداء)

– إرشادات النص المرافق توجه إلى الممثل وتبين له طريقة أداء الحركة كما أنها تصف عمر الشخصية والأزياء المسرحية وألوانها المختلفة التى ترتديها .

<u>البنية الدرامية</u>

<u>أشكال التعذيب والقتل التى تمارس ضد الزنج</u>

يأتي (البحراني) إلى دار (عبدالله بن محمد) ليخبره أن جنود الخليفة قتلوا (أبو يوسف) الذى كان يقوم بحراسة سدّ طيني لمدة ستة أيام متواصلة وعندما تملكه التعب أغمض عينيه ونام وهو واقفاً فتسرب بعض الماء من ثغره في السد فقاموا بغراسه في الطين ليسدوا بجسده الثغرة التي يتسلل منها الماء ، وعندما صرخ العبيد من هول وفزع ماشاهده أخذ جند الخلفية يتفننون في كيفية تعذيبيهم قبل قتلهم ، فقيدوهم وألقوابهم في قرب بعد أن وضعوا في كل قربة ثعبانًا حدأة ثم ألقوا بهم في المستنقع .

ففي كل مكان تجد ساحات الجثث والدم وغابات الرؤوس المعلقة فوق الحراب . لم يعدْ أحد من الزنج يعرف كيف يموت ، ولكنهم يعرفون شيئاً واحداً هو أنهم سيموتون جميعاً وأنهم يطوفون الآن فوق مستنقع المعتمد فإمّا أن يحاولوا الخروج إلي الشاطئ والنجاة مهما كانت دموية هذا الخروج وإمّا أن يستسلموا لمصيرهم . لقد صار الزنجُ تحت وطأة الرعب يجمعون دمهم ليشرب المعتمد نخبه كل مساء ، وفراش (عبد الله بن محمد) لم يعدْ يتسع لكل الزنج المقهورين وعليهم لأن أن يتخلصوا من الخوف ليعلنوا الثورة.

(النص المرافق)

(من خلف الحائط الأيمن لصحن الدار ... يطلُّ رأس أراجوز يرتدي طرطوراً طويلاً مرصعًا بقطع الزجاج الملون يدلي من يده اليمني حبلا في نهايته كيس صغير ... ويدلي من يده اليسري حبلاً أخر في نهايته يتأرجح رأس من الشمع ، أو الجبس ... ملطخ بالدم – البحراني يرفع رأسه ... ولكن وكأنه لايراه ... وكذلك عبد الله بن محمد كأن هنالك حائطاً غير مرئي ... يرتفع بين البحراني وعبد الله بن محمد ، الحائط الوهمي يحجبُ الأراجوز والصوت أيضاً ... الجمهور وحده هو الذي يري الأراجوز ويسمع الصوت ... عبدالله بن محمد يسير في صحن الدار جيئة وذهاباً .. ويداه معقودتان خلف ظهره ... بينما البحراني قد تهالك علي الأرض معتمداً ظهره الي الجدار ... ويداه حول ركبته ... وجهه للجمهور ...)

يوضحُ النص المرافق للمتلقي كيفية نقل المشهد من اللغة المقروءة إلي اللغة البصرية من خلال الفعل المسرحي كما يكشف عن السياسة التي إعتمد عليها الخليفة (المعتمد بالله).

البنية الدرامية

سياسة الترغيب والترهيب

وهى اتبع الخليفة سياسة " الترغيب والترهيب " فالمالُ والنخيلُ لمَنْ أطاع ، أما مَنْ عصي فتقطع رقبته ولذلك يظهرُ الأراجوز (منادي الخليفة) ممسكاً في يده اليمني حبلاً في نهايته كيس صغير وفي يده اليسري حبلاً في نهايته رأس يتأرجحُ وهو يحركُ الحبلين وعليهم أن يختاروا.

الأراجوز : ياأهل البصرة ..

يازنج البصرة ..

اختاروا بين الكيس وبين الرأس المقطوع

اختاروا بين الذهب وبين الدم

يتقدمُ (عبد الله بن محمد) ليضرب بسيفه الحبل الذي تتدلي منه الرأس فتسقطُ علي الأرض ويحملها بين يديه وهو مايعني أنه اختار الدم والثورة والخروج من كهوف الخوف .

ويري الباحث إن الثورة تشتعلُ حين يتحررَ المقهور من الخوف وهذا الاختيار يهيئ المتلقى للأحداث التالية وهى الثورة القادمة ثورة الشعب الفلسطيني ضد العدو المحتل بوصفها البديل المنتظر في القرن العشرين .

الجزء الثاني ، اللوحه الأولي ، (النص المرافق)

(ألة التيكرز .. والغسّالة .. والرجل التيكرز والرجل الغسّالة .. وحبل الغسيل الممدود .. والأوراق الملطخة بالألوان .. وخلفهما الديكور يسبح في الظلام ..)

إرشادات النصّ المرافق تُعيد رصد تفاصيل سبق أن ذكرها الكاتب وهى أدوات تزييف أحداث التاريخ وشخصياته.

البنية الدِّرامية

يتهمُّ (الرجل الغسّالة) زميله في التزييف (الرجل التيكرز) بتوريطه في أزمة عندما اختار القرن الثالث للهجرة وثورة الزنج وزعيمها (عبد الله بن محمد) ولم يختارْ سواه فقد تمرد الكومبارس اللذين يعملون معه في فيلم (فلسطين في القلب) بعدما شاهدوا تمرد زميلهم الذي أصبح زعيماً لهم أيضاً ويري (**محمد الرفاعي ، ٢٠١٥ – ٧١**) أن الكاتبُ عندما عاد مرة أخري إلي الرجل الغسّالة ، والرجل التيكرز وحكاية تمرد الكومبارس علي الأدوار المرسومة هي عودة تفتقد اتساقها الدّرامي وايقاعها العام ، فقد حدث التمرد فى الجزء الأول وبالتالى لم يكنْ هناك ضرورة للتوقف أمامه ثانية خاصّة أنه لم يضفْ جديداً بل كان التوقف هنا وقطع الحدث مجرد تنويعة قديمة للحن يفتقدُ بالأساس إلي الهروموني"

<u>ويرى الباحث</u> أن الكاتب ربما أراد من إعادة التكرار هو التأكيد فضلاً على أن قطع الحدث هو من العناصر التغريبية التي سبق الإشارة إليها في أكثر من موضوع والتي قصد منها (معين بسيسو) أن يربط المتلقي بين حدثيين متشابهين في زمنين مختلفين هما تمرد (عبد الله بن محمد والزنج) علي الخليفة المعتمد في القرن الثالث للهجرة وتمرد (الكومبارس ومعه رفاقه) علي الرجل الغسّالة المخرج في القرن العشرين وهذا يهيئ لتمرد الفلسطينيين والثورة علي العدو المحتل في القرن العشرين . للخروج من مأزق الوقوع في بئر القرن الثالث الهجري يقترح (الرجل التيكرز) أن يقوم بتأليف أكثر من وجه (لعبد الله بن محمد) وإطلاقهم في أسواق البصرة ، وبغداد ، والأهواز وغيرها من مدن العراق فلايعرف عبيد الزنج أي وجه تتبعه وأى رجل يسيرون خلفه ليستمر الخداع والتزييف.

الزنج والثورة على الخليفة وجنوده

تندلعُ الثورة ويشتدُّ الصراع بين الطرفين وتسقط البصرة في يد عبيد الزنج ويقرر الخليفةُ (المعتمد بالله) إعداد جيشاً بقيادة أخيه للقضاء علي ثورة الزنج . ثم يأخذُ الحوار الدرامي في بقية هذه اللوحة شكل التكرار بنفس الجمل والكلمات والتراكيب فيتذكر (الرجل التيكرز) ذلك الهاجس الذي شعر به من قبل عندما رأي رجلاً مغسولاً ومصبوغاً يخرج من الغسّالة .

الرجل التيكرز : (كمن يحدث نفسه)

أولاً تذكر ..
ما أكثر ما كنت أري رجلاً مقتولاً ..
رجل مغسولاً مصبوغاً ..
يخرجُ من هذي الغسالة ..
رجلاً نحن قتلناه ..
وبيده سيف أو خنجر

إنّ الكلمات المُكررة لاتعطي دلالات درامية جديدة ولكنها تتأرجحُ وتتحركُ من سطر إلي سطر عجفاء عقيمة . ولكنها في هذه المرة إعادة تذكير للمتلقي أن الهاجس أصبح حقيقة وإن هذا الرجل الذي قتلوه من قبل قد خرج بالفعل وعندما يتسأل (الرجل الغسّالة) عن أي الطرق يجب أن يمضوا فيه فيكون جواب (الرجل التيكرز) هو أن يتبع خيط الدم الذي يؤدي الي ساحة الموت وغابات الرؤوس المُعلقة فوق الحراب وهي ماتبقي الآن من ثورة الزنج فقد استطاع الخليفة هزيمة الزنج بعد سلسلة من المعارك الدرامية بينهما.

من خلال العرض السابق نجدُ أن الصراع الدرامى قد إتخذ أكثر من خط وذلك علي النحو التالي

– صراع خارجي يحدث في القرن الثالث للهجرة بين عبيد الزنج والخليفة المعتمد وجنوده صراع خارجي يحدث في القرن العشرين بين المزيفان (الرجل الغسّالة) و(الرجل التيكرز) والكومبارس الذي تمرد عليهم .

صراع نفسي داخلي يحدث داخل (عبدالله بن محمد) قائد ثورة الزنج من ناحية حيث يخشى على " وطفاء " زوجته والجنين فى أحشائها من بطش الخليفة وجنوده و(الرجل التيكرز) الذي يخشي أن يخرج من غسّالته رجل من ضحاياه ومن عصور سابقة مغسولاً مصبوغاً وبيده سيفاً أو خنجر لينتقم منه .

يؤخذ على الكاتب فى هذه اللوحة هو السقوط فوق حافلة العودة للوراء وإعادة رصد تفاصيل سابقة وتكرار بعض الكلمات والصور وتوقف الحوار فى بعض الأجزاء أو الفقرات وعدم تقديمة معلومات جديدة .

اللوحة الثانية (النص المرافق)

(تتركز الأضواء على حلبة فى شكل مربع ترتفعُ مترين عن خشبة المسرح .. حراب مزروعة على طول الجوانب الأربعة للحلبة .. الحراب مطلية باللون الأبيض فى رؤوس بعض الحراب غرست عمائم خضراء وفى الرؤوس الأخرى للحراب علقت مناديل سوداء .. وإضاءة مركزة فوق الحلبة .. إلى الجانب الأيمن من المسرح فصل مدرسي، اللوح الأسود معلق على الحائط ومقسم إلى قسمين بالطول .. فى الجزء الأول كتب :

" يسقط عبدالله بن محمد "

وفى الجزء الثانى :

اشرب .. اشرب كوكاكولا ..

أمام اللوح منضدة وفوقها مدفع صوبت فوهته للحلبة .. صفان من المقاعد الخشبية ، كل صفٍّ يتألفُ من خمسة مقاعد وعلى كل مقعد طفلان وقد اكبوا على كراساتهم يكتبون وعيونهم ترتفعُ إلى اللوح بين اللحظة والأخرى . الرجل الغسّالة فى صورة مدرس يطوف بين مقاعد الأطفال وفي يده اليمنى مؤشر طويل والإضاءة خافتة فوق الفصل المدرسي ومتركزة فوق الحلبة . رجل يتسلل من الزاوية الأخرى وفوق ظهره صندوق الدنيا ويسير أمام الحلبة فى خطى متثاقلة كأنه يتأملُ ما حوله وهو ينفخُ فى بوقه)

يصور الكاتبُ من خلال إرشادات النص المرافق فى **الجزء الأول** كيف استطاع (المعتمد بالله) وجنوده القضاء على ثورة الزنج وتنفيذ حكم الإعدام فى الثوار بتقطيع رؤوسهم وتعليقها على الحراب ، فالحلبةُ المزروعة بالحراب إشارة إلى مدينة البصرة ، والحراب البيضاء ذات العمائم الحمراء ، والمناديل السوداء رمزاً لعبيد الزنج فقد كانوا يحملون الحراب . **أما الجزء**

الثانى فيكشفُ كيف يقوم الرجل الغسّالة بتزييف الحقائق والشخصيات وخداع النشئ الجديد من خلال التعليم والمناهج الدراسية .

البنية الدرامية

القضاء على ثورة الزنج

يستمرُ الكاتبُ فى توظيف التغريب المسرحى من خلال مخاطبة الرجل صندوق الدنيا للجمهور لكسر الإيهام المسرحى و ليعيد تكرار كلمات لا تحمل دلالات مغايرة عما سبق أن ذكرها فهو يدعو الجمهور للفرجة ويحكى لهم عدة طرائف إلى أن ينتهى إلى قصة (عبدالله بن محمد) العبد الذى كان يحبُّ جارية السلطان وكيف قال له وللزيف والكذب لا فى الوقت الذى قال فيه الجميع نعم ، حتى هذا الترديد لا يصلنا من خلال صياغة جديدة أو تراكيب لغوية وشعرية تكون أكثر قدرة على طرح العالم بقدر ما تصلنا من خلال تكرار جمل وكلمات سبق أن ذكرها والذى يخلق نوعاً من رتابة الصوت وبرودة المعنى.

الرجل صندوق الدنيا : كان يحب ... عبد يا سادة ... عبد كان يحب من
كان العبد يحب ... لكن ذاك العبد أحب آه حين العبد يحب

الكلماتُ المكررة لا تلد دلالات درامية جديدة والتكرار هنا لا يؤدى إلى صيغ الدهشة. بتفاصيل المأساة، بل إنه لا يحرك منطقة الوعى عند المتلقى إنها مجرد مجموعة من الجمل والصور المكررة . يتقدم (عبد الله بن محمد) ويأخذ فى الطواف حول الحراب فيتعرف من العمائم المعلقة عليها على رؤوس أصحابها

عبد الله بن محمد : هذا هو رأس البحراني
هل تسمعنى يا ابن أبي هاني
هذى هى حربتك وهذا هو منديلك
وهنالك رأسك
كل الأصحاب هنا فوق الحلبة

لقد صار الرفاق مجرد رؤوس باردة معلقة على الحراب بينما بقى هو وحده واقفاً بين موتين كان عليه أن يتبعَ خيط الدم وأن يغرسَ خنجره فى قلب (المعتمد بالله) فحين يكون هناك رجل واحد يملكُ كل الدنيا فلا بدّ وأن تشهر سيفك أو تبتلع السيف ولكن صاحب الزنج كان يريدُ من الثورة القضاء على الخليفة ليحتل مكانه ويصبح هو الخليفة ويبنى لطفله القادم عشاً فوق سرير المعتمد والآن وبعد هزيمة الزنج والقضاء على ثورتهم لم يعدْ لديه سوى اثنين فقط وهما :

(وطفاء) الزوجة

(الجنين) المستقبل والحلم في أحشائها –

وأخيرا يدركُ (عبد الله بن محمد) الخطأ الفادح الذي ارتكبه في حق نفسه وعبيد الزنج.

العرش والثورة لا يلتقيان

إن الحلم بالوصول إلى ذلك الكرسى هو بداية السقوط والهزيمة وها هو الآن يدرك ذلك ولكن بعد أن خسر كل شىء ودفع عبيد الزنج الثمن فادحاً .

ويرى الباحث أن الكاتب في سعيه إلى حمل الفلسطينين زنج القرن العشرين إلى الثورة اقتفاء بثورة زنج البصرة فى القرن الثالث للهجرة لم يدركْ أن هناك فرق كبير في درجة الوعى والقدرة على مواجهة تفاصيل المرحلة بين الثوري والمتمرد **فالأول** يثور ليبنى بينما **الثاني** يتمرد ليستولى على السلطة لنفسه. وعبدالله بن محمد كان متمرداً لا يهتم سوى بمصلحته الشخصية فقط .

عبد الله بن محمد : أنا أعلم لكن بعد فوات الوقت.

إن الثورة والعريش.

لا يلتقيان على مائدة واحدة يا وطفاء

اعلم بعد فوات الوقت.

إن الثورة ...

ليست ابدًا تلك الثمرة

تتدلى من فرع الشجرة
تخطفها – قبل يد السلطان الجائر
يد ثائر ..
يحلم أن يصبح سلطاناً آخر

الإنقضاض على السلطة

ويعنى هذا تحويل الثورة من حركة تحرير إلى حركة هدفها السلطة والحكم وهذا ما تسعى إليه الآن الفصائل الفلسطينية الغير متوافقة فى القرن العشرين ، إن (عبد الله بن محمد) لا يدرك أن حلمه قد توقف به عند حدود التمرد على الخليفة المعتمد بالله فقد أبحر بالسفينة إلى الشاطئ الذي تمناه هو كفرد وليس ثوار الزنج ، فأغرق الجميع وأسلم نفسه لإرتفاع الموج الوحشى لقد كان يعيش النهاية دون أن يدركَ ذلك منذ اللحظة الأولى. (**محمد الرفاعى ٢٠١٥ –٧٣**) لينتهى حلم ذلك المتمرد الذى لم يعد لدية شي يمنحه لزوجته (وطفاء) الغزالة التي تعدو فى البرارى وتطاردها كل كلاب الصيد وبنادق القتلة المأجورين، وابنه (الطفل القادم) الذى يرمز إلى المستقبل وحلم ثورة زنج فى القرن العشرين على أيدي الفلسطنيين ، يرى الكاتب أن هذه البذرة سوف تنمو ويخرج منها الزعم والقائد ولهذا حرصت (وطفاء) أن تحتفظَ بها عبرَّ السنين والقرون المختلفة إلى القرن العشرين أى أنها قد خبأت في أحشائها طفلاً يحمل سيفاً وخنجر من القرن الثالث للهجرة وأمشاط رصاص وأصابع دنياميت وقنابل من القرن العشرين وإذا كان الأب قد اخفق وهزم فإن الابن الذى ورث مقومات الثائر المتمرد سيكون على يديه الخلاص ولهذا فإن بقاء الطفل الوليد من نسل الثائر القديم حياً هى ما تسعى إليه (وطفاء) ، والثورة التى تتوقع أن تقوم على يديه لابدّ أن تكون ملائمة لظروفه الجديدة وليست من نوع الثورة القديمة حتى لا يكون مصيرها الفشل كما حدث لثورة الزنج فى القرن الثالث للهجرة .

يطلب (عبدالله بن محمد) من زوجته (وطفاء) أن ترحل وتخفى الجنين فهو لا يملك مايمنحه لها وللطفل حتى قامة ظل فسيوف المعتمد وجنوده تبحث عنها فى كل مكان .

عبدالله بن محمد : إن كنت تحبين دمى ..
يبقى منه أثر فوق الأرض ..
فانطلقى الآن .
فحصارهمو يشتد .

إن ما يشغل بال (عبدالله بن محمد) الآن هو ماذا سيكتب عنه الوراقون والمؤرخون ببغداد وخاصّة أن أقلامهم تبدأ من مجرة المعتمد وتنتهى فوق أوراق المعتمد .

(النص المرافق)

(الإضاءة تخفت فوق الحلبة وتتركزُ فوق الفصل المدرسي على اللوح الأسود .. ثم على المقاعد الخشبية .. ثم على المدرس الذي ينفخُ صفارته فيرفع الأطفال عيونهم للوح وقد أمسك المدرس بمؤشر طويل وضعه فوق الجزء الأول من اللوح ..)

من خلال إرشادات النص المرافق يوظف الكاتبُ بعض التقنيات الفنّية مثل الإضاءة والديكور وبعض الإكسسوارت مثل الصفارة والمؤشر ويستخدمهم كأدوات لتزييف أحداث التاريخ وأبطاله وغسل وصبغ عقول النشئ الصغير من خلال التعليم .

البنية الدرامية

يظهرُ المخرجُ الرجلَ الغسّالة فى صورة مُعلم داخل فصل دراسي حيث يلقن التلاميذ من خلال مناهج دراسية تمّ تزييفها عن عمد كيف يكرهون بعض الشخصيات من التاريخ مثل شخصية (عبدالله بن محمد) قائد ثورة الزنج وكيف يحبون شخصيات أخرى خائنة وأيديها ملوثة بدماء الأبرياء .

المدرس : خلفى وبصوت واحد ..
يسقط عبدالله بن محمد
الأطفال كالجوقة : يسقط عبدالله بن محمد
المدرس : (يضع المؤشر على الجزء الثانى)

أشرب أشرب كوكاكولا

الأطفال كالجوفة : أشرب أشرب كوكاكولا ..

يمزجُ الكاتبُ بين التاريخ والواقع والفانتازيا كما أن المسرحية تذوب فيها الفواصل الزمنية بين الماضى والحاضر ويُستخدم (الرجل الغسّالة) فى صورة " المدرس " أهم أسلحة القرن العشرين وهو التعليم والمناهج الدراسية التي تلون وتصبغ أحداث التاريخ وشخصياته وفقاً لرؤى واضعى المناهج، فهو يلقن الأطفال كيف يكرهون (عبدالله بن محمد) وهم يرددون وراءه بطريقة آلية. دون فهم أو مناقشة مستغلاً صغر سنهم وقلة وعيهم فهو يشير إلى عبارة (اشرب كوكاكولا) بعد كلمة يسقط (عبدالله بن محمد) دون رابط بين الجملتين وهم يكررون وراءه العبارة كأنهم بغبغانات.

ويرى الباحث أن تكرار ترديد المعلومة على أسماع الطفل أكثر من مرة يعمل على تثبيتها في ذهنه ويكون من الصعب عليه أن ينساها بعد ذلك دون النظر عن مدى صحة هذة المعلومة أو خطاؤها .

يرى (على الراعى ، ١٩٨٠ –٨٣) " أن فكرة المزيفين الكبيرين فى هيئة غسّالة وتيكرز فكرة ممتازة غير أنه ما كان ينبغى لهذين المزيفين أن يفرشا ظلهما على أجزاء كثير من المسرحية ، كان يكفى أن يظهرا فى المشاهد الأولى وفى مشهد الساحة الفلسطينية الذى كتب بذكاء واقتدار فنى أما أن يظهر (الرجل الغسالة) فى لحظة درامية مهمة مثل هزيمة ثورة الزنج وفشل عبدالله بن محمد يظهر كى يشمت فيه ويزعجه بكذبة سرعان ما تتكشف فإن هذا فى رأيى أمر يسئ إلى المشهد " ويتفق الباحث مع رأى "على الراعى" فالمزيفان تمّ أقحامهما فى مواضع كثيرة من الأحداث كان يمكن الاستعاضة عنهما والتركيز على الأخطاء التى وقع فيها صاحب الزنج وخاصّة أنه وظّف شخصية (عبدالله بن محمد) كقناع ورمز للحاضر وللفصائل الفلسطينية التى تفتقدُ الرؤية وجدلية العلاقة ما بين الثورة والسلطة، أن " عبدالله بن محمد " لم يعدْ يعرف ماذا سيفعله كما أنه فقد القدرة على الفعل فحين تسأله

زوجته (وطفاء) عن الإسم الذي سيختاره لطفله بعد ميلاده لا يعرف كيف يرد عليها وكأنه فى غيبوبة

وطفاء : عبد الله ..
ماذا سوف نسميه...؟

عبدالله بن محمد: (كمن يصحو)
نسمى من ... ؟

وطفاء: ماذا سوف نسمى ابنك يا عبدالله؟

عبد الله : سيسميه من سوف يجيئون
في القرن الرابع أو فى القرن العشرين

إنه كان يعيش النهاية دون أن يدرك منذ اللحظة الأولى فكان عليه أن ينتظر صليبة وأن يصعد فوقه دون أن يمتلكَ حتى القدرة على اعطاء اسم لإبنه فقد الماضى والآن لا يستطيع أن يخترق الحاضر الدرامى ولهذا ترك لمَنْ سيأتى من بعده تسميه اسم ابنه

عبدالله بن محمد: فلنمضي الأن.
انت لكي تلدى
وأنا للموت.
انطلق قبل فوات الوقت
من أجل الطائر في احشائك يا وطفاء
من أجل البصرة .. من أجمل القرن الثالث للهجرة.

<u>الوعى أول طريق للثورة</u>

يلخص الكاتبُ فكرة استمرار الثورة عبّر كل العصور والأزمنة برؤية ميكانيكية لحركتها ، فالثورةُ لا تتأرجح أمام أفق مسدود إنها ممتدة ومستمرة فبعد موت (عبدالله بن محمد) فالثائرُ قد يموت ولكن الثورة لا تموت لأن وقودها القهرلم يخلصْ ولم ينته وأن الإنسان يجب أن يعي ويتعلم من دروس الماضي فثورة الزنج حدثت أولاً وقبل الثورة الفلسطينية بعدة قرون وهذه فرصة للفصائل الفلسطينية المختلفة والجمهور المتلقى للحكم على الأحداث ومراجعة الأخطاء التي وقعت فيها حتى لا تتكرر مرة ثانية وبذلك فإن ثورة الزنج ما هي إلا إسقاط

على الثورة الفلسطينية والإسرائيلين هم معتمد العصر الذي يذبحُ أبناء الشعب الفلسطين وكذلك كل الحركات الثورية التى توالت من القرن الثالث للهجرة وحتى الآن.

يظهر (عبدالله بن محمد) وهو ينتقلُ بين الحراب المعلق عليها رؤوس الزنج ويحلم لو أن الطيور إستطاعت أن تجمع أشلاء وجثث الثوار إلى وطن آخر غير هذه الأرض الخراب لعلها تورق من جديد ، تورق فى زمن يستطيع أن يمنحها الحياة والقدرة على الميلاد الدائم مجرد حلم يتمناه لأنه لا يملك غيره وحتى هذا الحلم كان كثيراً عليه أن يحلمه لتحين ساعة الموت ، فيصعد إلى صليبه دون أن يحمل معه بذرة الحلم . يظهر (الرجل الغسالة) مرة أخرى ليمارس ما تعود عليه من الكذب والتآمر ويوهمه بخيانة زوجته التى أسلمت نفسها للمعتمد وأسلمها بدوره فى الصباح إلى الموت وأن جنازتها تسير ويحملونها فوق الأعناق ليصاب بحالة من الدهشة والإستغراب ولا يكاد يصدق نفسه فهى الأمل الأخير له وللثورة ولكن فجأة تخرج (وطفاء) من جوف الظلام الدامس ومن فوه ربوة تطلُّ على الحلبة لتخبره أن النعش والجنازة كذب وإفتراء فتضطرب الجنازة وتتفكك ويتفرق المشيعون ويلقون بالنعش الفارغ على الأرض بينما يسرع (الرجل الغسّالة) يحمله سريعاً على ظهره ويهرول هاربًا به تاركًا المكان ، لقد نسجت (وطفاء) علم الثورة خيطاً من دم وخيطاً من نور وهو لن يسقط أبداً. وأنها على العهد به وستمضى فى طريقها إلى القرن العشرين إن (عبد الله بن محمد) كان في حاجة إلى يسمع هذه الكلمات فهو ينتظر الحلم ليرده إلى نفسه . أن المتمرد المهزوم، قد أصبح بالضرورة يتأرجحُ بين حبل الوهم والخديعة، مشنوقاً فوق حدود المباغتة لقد كان آخر ما يراه وأبعد ما يراه هو عرش المعتمد وكانت آخر حدود الحلم هي بوابة قصر المعتمد، فلم يدركْ أن تلك الصلبان المرفوعة على الطريق هي نهاية الرحلة وآخر نقطة يستطيع تجاوزها .. ولم ير هذا الفضاء المشتعل. وهو يطبق عليه ولم يحاولْ أبداً أن يرى مدن الحقيقة إلا في ارتعاشة الموت الأخيرة.

تؤكدُ "وطفاء" إخلاصها له وأنها لم تخونه والطفل المستقبل رمز الثورة باق ولم يحدثْ له شيئًا .

وطفاء : طائرك بأحشائي يا عبد الله بن محمد
سيظل يرفرفُ حتى ينطلقَ وفى منقاره
حبة قمح من طاحون البصرة
حبة قمح يلقيها.
بإسم الرنج وثوراتهم
فى طاحون القرن العشرين

يتلاشى صوت (وطفاء) رويدًا رويدًا وهي تردد عبارة في طاحون القرن العشرين ويمضى كل منهما فى طريقه (وطفاء) تخرج من دورة الزمن لتلد في القرن العشرين و (عبد الله بن محمد) يخرج إلى صلبيه فيخلع عمامته ويتقدمُ من الحربة المعلقة فوقها عمامة صديقة (البحراني) فيضع عمامته فوقها ثم يختفى وبذلك يخرج كل منهما إلى قدره.

(اللوحة الثالثة) النص المرافق

(حجرة العمليات في عيادة طبيب .. الطبيب بالبالطو الأبيض وقد أخفى وجهه خلف قناع من المطاط .. وأمامه الرجل الغسالة..).

تصف إرشادات النص المرافق البيئة المكانية للحدث وتقنيات الأزياء المسرحية ومكملاتها التى يرتديها الممثل.

البنية الدِّرامية

يتم القبض على (وطفاء) فى القرن العشرين، ويبدأ (الرجل الغسالة) ومعه الطبيب الذى استدعاه من الغسالة فى محاولات إجهاض (وطفاء)، الطبيب يرفض قتلها أو تعذيبها حتى لا تتحول إلى شهيدة وقدية ويطلبُ من (الرجل الغسّالة) أن يقوم بإجهاضها فوق خشبة المسرح فالقرن العشرون لن يأخذَ ثأر قتيل من القرن الثالث للهجرة .

يحدث فى هذه اللوحة تداخل على المستوى الزمنى والأداء التمثيلي وتقنيات الديكور والإضاءة و تجرى أحداث هذه المؤامرة حتى لا تبقى للثورة أثراً ورمزاً في القرن العشرين. يدخل (الرجل صندوق الدنيا) ليقدم لنا في منولوج طويل ما سبق أن شاهدناه فى لوحات

سابقة وكعادته يدعو الجمهور للمشاهدة والفرجة ويغريهم بقصة (وطفاء) وكيف أنها استطاعت ان تحمل ثمرة (عبد الله بن محمد) في أحشائها إلى القرن العشرين وتنتقل بها عبر القرون الطويلة ومن مكان إلى مكان وتفردها دون كل النساء فى قدرتها على الاحتفاظ بجنينها . فما الذى يضيفه هذا الحديث وما الذي يريد أن يكشفه لنا الكاتبُ ويجعلنا نتوقف أمامه بدهشة أو بفزع لا شئ سوى إعادة صياغات واستدعاء صور و كلمات تجعلنا نفقد التواصل فضلاً على تفتيت الدلالة فى اكثر من عبارة بلا ضرورة . (**عبد القادر القط ، ١٩٨٦ - ٧٦**)

يرى الباحث أن دخول الرجل صندوق الدنيا ليقطع الحديث ويعيد تكرار صور وكلمات سبق أن ذكرها هى عنصر تغريبى من عناصر المسرح الملحمى التعليمي " لبرتولد بريخت " قصد منها الكاتبُ إحداث يقظة لدى الجمهور المتلقى حتى لا يستسلم للإندماج فى الحدث.

اللوحة الرابعة النص المرافق

(زنزانة في شكل مستطيل .. منضدة في الوسط وفوقها آنية زهور .. في الركن الأيسر من الزنزانة وطفاء وكأنها مشدودة بحبال غير مرئية إلى كرسى إلى يسارها تتدلى قربة كبيرة منفوخة معلقة في خطاف حديدي بالسقف .. وإلى جانبها الجلادُ وقد غطى رأسه بقناع ويمسك بيده هراوة من المطاط ويفتح الستار وهو ينهالُ بالهراوة على بطن القرية ... ووطفاء ، وقد مال رأسها قليلا فوق كتفها ويداها مبسوطتان على ذراعي الكرسي .. لا تستطيع تحريكهما كانها ربطا بحبال لا ترى ..)

يُقدم النص المرافق إرشادات تساعد المتلقى على تصور البيئة المكانية التي يجرى فيها الحدث وإرشادات للإخراج عن كيفية توظيف تقنيات الديكور والإكسسوار وإرشادات تساعد الممثل على كيفية تشخيص أفعال الشخصية وإيماءاتها وانفعالاتها وحركاتها وتصرفاتها.

البنية الدِّرامية

إجهاض حلم الثورة فى القرن العشرين

تتمُّ عملية اجهاض (وطفاء) بصورة تخيلية يؤديها (الجلاد/العبد) الذي استدعاه (الرجل الغسالة) من القرن الثالث للهجرة إلى القرن العشرين ليكون أداة للقمع يستخدمها لإجهاض حلم الثورة وحين تتوسل إليه (وطفاء) أن يكف عن تعذيبها لا يتوقف ويطلب منها أن تعطية الطفل.

الجلاد : اعطيني الطفل إذاً
لما لا تلدين الأن.

تتكررُ المحاولة أكثر من مرة وعندما ينزعُ (الجلاد) القناع من على وجه تكتشف (وطفاء) حقيقته وتتعرف عليه إنه " الزنجى " الذى كانت ذات يوم تضمد جراحه في بيت (عبدالله بن محمد) فى مدينة البصرة فى القرن الثالث للهجرة . فتذكره بنفسها و(بعبدالله بن محمد) فلا يصدقها فى بادىء الأمر لأنه يعتقد أنه هو وحده الباقى من القرن الثالث للهجرة ولكن حين يدقق النظر في ملامح وجهها يتيقن من صدق و صحة ما تقوله وأنها بالفعل (وطفاء) زوجة قائد الزنج . ويدرك (العبد) مأساته فقد كان بيده السيف فى القرن الثالث للهجرة والآن أصبح فى يده السوط فى القرن العشرين فكيف دفع به المزيفين عبر الزمن مغيباً ليجهض حلم الثورة التى ناضل هو ورفاقه من العبيد الزنج لكى تستمر ما أعجب هذا الدور وما أقساه ، أن يجهض العبد حلمه بيديه ، وأن يقتل مستقبله ويضع الأغلال بمحض اختياره فى قدميه .

الجلاد : أنا من سقط تظلله راية عبدالله بن محمد
ينهض كى يضرب بهراوته فى القرن العشرين
يضربُ بطن امرأة أخيه وصاحبه
عبدالله بن محمد
من بين جميع نساء الأرض

لقد دفعوا بهذا (العبد) عبر الزمن مغيباً ليقضى على آخر سرب من طيور الثورة ولأنه يدركُ أن هناك الكثيرين خلف الكواليس ينتظرون نتيجة إجهاضها على يديه يطلب منها أن ترحلَ ولكنها ترفض.

الجلاد : سأقودك للقرن الثالث للهجرة
حتى أبواب البصرة

وطفاء : لا
لابد وأن أولدهنا
فى هذا القرن

تصرُّ (وطفاء) أن تلد فى القرن العشرين وتتمسكُ بالبقاء فيه رغم أنها لا تعرف أى خيط تتعلق به وأى المساحات تحتويها ، فأسمها أصبح فى قائمة القرن العشرين السوداء ، وهى تنتظر الثوار الذين يجيئون فتمنحهم ذلك السيف المنقوع فى الدم والذى خبأته لهم فى صدرها منذ القرن الثالث الهجرى . كما أنها خبئت لهم أيضاً أمشاط رصاص وأصابع ديناميت وقنابل من القرن العشرين ، وتنتظر أيضاً المعلقين فوق الصلبان ، والواقفين وراء الأسلاك الذين لا يمتلكون ثياباً ولا رغيفاً ، ولكل مَنْ يحبون الحرية والثورة والميلاد الحقيقي ، إنها دعوة من الكاتب يطالب فيها أن تتوحد كل القوى الفلسطينية تحت راية واحدة ، ويستمر الكاتبُ فى توظيف التغريب المسرحى من خلال التأرجح بين الماضى والحاضر وبين أحداث وشخصيات القرن الثالث للهجرة والقرن العشرين . حرصَ الكاتبُ على التأكيد على ازدواجية الشخصية فالجلادُ (العبد) ظهر فى قرنين مختلفين فى القرن الثالث للهجرة ثائراً من ثوار الزنج وجلاد لإجهاض حلم الثورة فى القرن العشرين . **(رونالد جراى ، ١٩٧٣ – ٨٩)**

اللوحة الخامسة (النص المرافق)

(ساحة رحبة ... صفان من المصلوبين يواجه كل واحد منهما الآخر ... كل صف يتألف من خمسة ... وكل مصلوب في صورة عبد الله بن محمد ... كأنهم نسخ مكررة لتمثال واحد .... وطفاء تدخل من الجهة اليمني المسرح وهي تتحامل علي نفسها حتي تصل إلي الصف الأول من المصلوبين إلي اليمين ... وتتوقف أمام المصلوب الأول وتحدق في وجهه ...

قدمت إرشادات النص المرافق صورة ترمز إلي الفصائل الفلسطينية العشرة المنقسمة علي نفسها من خلال صفين من المصلوبين يواجه كل واحد منهم الأخر كل صف يتكون من خمسة وكل مصلوب صورة من زميله كأنهم نسخ مكررة .

البنية الدرامية

تبحثُ (وطفاء) عن وجه (عبد الله بن محمد) زوجها من بين الوجوه المكرره فهو الذي سيعطي المولود أسماً ، وعلماً ، وجواز سفر ، يعطيه مايعطي الأب لأبنه ، تبحث دون جدوي فقد تشابهت الوجوه وتوزعت الملامح ، ولكن صوت (عبد الله بن محمد) يرتفع من بين الوجوه وقد أدرك في تلك اللحظة – لحظة وعي نادرة – أن الطفل هو الوحيد الذي يستطيع أن يمنح نفسه أسماً وعنواناً ، هو وحده الذي سيطير علمه في السماء الواسعة فلايسقطه أحداً

الصوت : لكن هو وحده

من سوف يسمي اسمه .....

ينسج علمه .....

يتبع نجمه .....

والصدر المثقوب

جواز السفر المثقوب

إن (عبدالله بن محمد) يدرك الأن أن هذا الطفل هو وحده الذي سوف يجمع هذه الصلبان العشرة لتصير وجهاً واحداً وجهاً حقيقياً تتحدد ملامحه في ضوء الطلقة التي تمر عبر الأسلاك الشائكة ، لقد توزعت قوي الثورة ، وعليه أن يعيد تجميع الخرز عقداً علي صدر الحياة فيبدأ الميلاد الحقيقي ، وفى النهاية يوجه الكاتب رسالة إلى الشعب الفلسطيني يدعوه أن يخرج من مقاعده ويتحرك ليس عليه أن ينتظر أن تلد البطلة بطلاً جديداً ، أو أن ينتصر هذا البطل الخرافي ويقضى علي كل الأعداء فنصفق له ، وليس علينا انتظار (الجني)

الذي سيخرج من المصباح السحري ليجمع هذه الصلبان ويحقق المعجزة (محمد الرفاعي ٢٠١٥ – ٧٦) .

أخيرًا وفى النهاية تتجه (وطفاء) إلي جمهور المسرح الجالس في صالة العرض لتسألهم إن كانوا ينتظرون معجزه الميلاد لتقرر أنه لامعجزة فوق خشبة المسرح وأن المعجزة لاتصنعها قوي سحرية غيبية ولكنها تكونُ بالفعل والعمل بالأيدي فهكذا كانت يد (عبد الله بن محمد) معجزته وكانت أيدي الزنج معجزة القرن الثالث للهجرة والأن ستكون أيدي الفلسطنيين معجزة القرن العشرين والواحد والعشرين علي أن تتوحد كل القوي والفصائل الفلسطينية تحت كلمة واحدة .

نتائج البحث

١- اختار الكاتبُ ثورة الزنج التي حدثت في القرن الثالث للهجرة وجعلها نقطة إنطلاق له عبر الزمان والمكان بحثاً وتحريضاً للفلسطنيين الراضين بالقهر والمشفقين من عواقب الثورة ضد العدو الصهيوني المحتل. كما أنه لم يكتفْ بأن يقيم علاقة بين ثورة الزنج والثورة الفلسطينية، فنجده ينشأ علاقة أخرى بين نكبة فلسطين ونكبة الهنود الحمر على أيدى المستعمرين (الأمريكان) ، والعلاقة بين النكبتين فكلاهما ضحية إستعمار استيطانى ولكن قضية الهنود الحمر إنتهت بأبادتهم على إيدى الأمريكان أما الفلسطينين فهم باقون إلى أبد الدهر.

٢- توقف الحوار فى بعض اللوحات عند حدود تقديم معلومات دون محاولة التخلق والحركة كما أنه أصبح يأخذ شكل الدائرة المغلقة دون محاولة الخروج إلى رحابه أشكال اخرى فالحوار الذي بدأ في الجزء الأول يكمل الدائرة ويعود فى الجزء الثاني مرة اخرى بنفس تراكيبه وكلماته ، والتكرار لا يؤدى إلى الدهشة ولا يحركنا إلى منطقة الوعى بقدر ما يصبح مجرد مجموعة من الصور المتكرره لا يمكن المفاضلة ما بين الأصل وبين النسخ فالكلمات والجمل المكررة لا تلد دلالات درامية ولكنها تتحرك من سطر إلى سطر عجفاء جافة .

٣- وظّف الكاتب المفردات اللغوية المختلفة في حوار الشخصيات ليجسد مفارقة بين الأصالة والمعاصرة في توظيف التاريخ فنجد مفردات الماضي مثل النخاس، الزنج، الجوارى ، العبيد ، السيف ، الخنجر ، الخليفة ، ابن عتيق ، ابن الأسحم ، ووطفاء . إلى جانب مفردات حديثة مثل البوليس ، الطائرة ، المانيكان، الباروكة ، الغسالة ، التيكرز ، الكاميرة ، ديناميت ، الشوكة ، السكين ، الماكياج ، برافو ، ستوب ، ديكور ، جواز سفر ، امشاط رصاص ، قنبلة ، مدفع رشاش ، كما استخدم أشكال تراثية مثل الأراجوز ، البلياتشو ، صندوق الدنيا ، منادى الخليفة . وكلها تشاركُ فى خلق دلالة على اتصال الماضى بالحاضر وتداخل الأزمنة.

٤- قد تميل إرشادات النص المرافق إلى الطول حيناً وإلى القصر حينا آخر وقد تكثر أو تقل، أو تأتى معتدلة حسب طبيعة الموضوع والموقف الدرامى وسير الحدث ، ورؤية الكاتب ، فالمسرحية غنية بالملاحظات والإرشادات لدرجة أنه قدم مسرحية جاهزة للعرض من كثرة عنايته بالنص المرافق وتوجيهاته للمتلقى، والممثل ، والمخرج ولا شك أن هذه الإرشادات قد أضاءات النص ومنحته حياة أخرى وجعلته أكثر قابلية للعرض.

٥- تحرك الصراع فى المسرحية فى ثلاث مستويات هي

الأول الكومبارس الذى تمرد على تعليمات المخرج الرجل الغسالة .

الثاني ثورة زنج البصرة ضد الخليفة المعتمد وجنوده .

الثالث وجه فلسطين (وطفاء) والمحاولات الدائمة لتشويه والإبقاء عليه ممزقاً ومتناثراً من خلال المزيفان الرجل الغسّالة والرجل التيكرز والطبيب .

أطرف الصراع مثله فئتان هما

الفئة الأولى المقهورون ويمثلهم عبد الله بن محمد ووطفاء وعبيد الزنج في القرن الثالث للهجرة والفلسطينيين في القرن العشرين كإمتداد تاريخي للمقهورين .

الفئة الثانية القاهرون المزيفون ويمثلهم الرجل الغسالة والرجل التيكرز والطبيب والجلاد فى القرن العشرين والخليفة المعتمد وجنوده في القرن الثالث الهجرة

الصراع النفسي الداخلى وظهر في شخصيات

أ- الرجل التيكرز (المؤلف) الذى يخشى أن يخرج من جوف الغسالة رجل مقتول ومصبوغ وينتفض حياً لينتقم منه ويقتله .

ب- عبد الله بن محمد قائد ثورة الزنج الذى يخشى على وطفاء والجنين فى أحشائها من الخليفة المعتمد وجنوده .

٦- وظّف الكاتبُ الأقنعة التاريخية بوصفها من أبرز التقنيات التعبيرية المعاصرة باحثاً فيها عن وجوه مختلفة للثورة وجوه يستطيع استحضارها من التاريخ لكي يتخذَ منها قناعاً لواقعنا المعاصر بكل ما يحمله من آلام ومعاناة وآمال وهي

- **عبدالله بن محمد** قائد ثورة الزنج في القرن الثالث للهجرة كقناع للبطل الثائر ينطق بلسان الثأئر الفلسطيني ويعمق به ومن خلاله فكرة الثورة ضد العدو المحتل.
- **ثورة الزنج** كقناع للثورة الفلسطينية يعبُّر من خلالها عن محن العصر الحالي وعلي كل الحركات الثورية التي توالت منذ ثورة الزنج حتي القرن العشرين .
- **وطفاء زوجة عبد الله بن محمد** قناع لفلسطين فهي دائماً تعرف ماذا تريد وهي تنتصرُ دائماً لحلم المستقبل سواء كان هذا الحلم متمثلاً في طفلها القادم ، أو فى رؤية جديدة لعالم سيأتي ويسود فيه العدل والحرية .
- **الطفل القادم** من نسل الثأئر الماضي فهو الذي سيختار اسمه وعلمه وجواز سفره .
- **الجلاد** كقناع وأداة رمزية من أدوات القمع التي تستخدمها السلطة لإجهاض (وطفاء) وجنينها حلم الثورة فالجلاد عبد من عبيد الزنج استدعاه المزيفان من القرن

الثالث للهجرة إلي القرن العشرين لإجهاض وطفاء وحتي لايبقي لثورة الزنج أثر يمتد بعد فشلها .

– **الطبيب** كقناع ورمز يستخدمه الكاتبُ في وظيفة مغايرة للرؤية السائدة عنه بإعتباره رمزاً للرحمة .

٧– إستخدم الكاتب وسائل وأدوات فنية عديدة في البنية الدرامية وهي الحوار الذي تراوح بين الطول والقصر ، والحدة والتكثيف والإيجاز والكلمات الدالة الموحية ، والمتوترة ، والمتكررة ، والمفارقة ، والواقعية ، والطباق ، والصور ، والتغريب ، وحدة وصراع الإضداد ، والإدهاش ، والأسلوب الغرائبي والمجاز غير المألوف ، والمفردات النثرية ، وتكثيف الزمن ، والتناص ، والتراث ، والرموز الدينية والتاريخية .

٨– وظّف الكاتبُ التشبيهات الرمزية التاريخية فقد شبه صلب (عبد الله بن محمد) قائد ثورة الزنج بصلب (اسبارتاكوس) قائد إحدي ثورات العبيد في الأزمنة الرومانية القديمة وذلك في اللوحة الخامسة فكلاهما كان يحلم بتحرير العبيد وكلاهما انتهي فوق صليبه وكلاهما شاهد قبل أن يموت وتحط الغربان علي رأسه امرأته وهي تمر عليه حاملة ابنها علي زراعيها عند (أسبارتاكوس) وفي بطنها عند (عبد الله بن محمد) كذلك مشهد وجود صفان من المصلوبين يواجه كل واحد منهما الآخر وكل صف يتألف من خمسة وكل مصلوب في صورة (عبد الله بن محمد) كأنهم نسخ مكررة لتمثال واحد فقد شبه ذلك بالفصائل الفلسطينية العشرة حيث أشار رمزياً إن الميلاد الحقيقي للخلاص يكمنُ في أن تتوحد تلك الفصائل الفلسطينية كلها تحت راية واحد .

٩– أضاف الكاتب من وحي خياله بعض الشخصيات والمواقف الدِّرامية التي تخدم رؤيته مثل شخصية (وطفاء) التي تعدُّ بمثابة الجسر الذي يصل بين القرن الثالث للهجرة والثورة الفلسطينية في القرن العشرين كما أضاف إليها أيضاً ماضيها كجارية (للخليفة المعتمد) أُخذت قهراً حتي هربت وتزوجت من (عبد الله بن محمد) أيضا المواقف الدرامية التي استحدثها الكاتبُ علي ثورة الزنج ليربط بين الماضي التاريخي والحاضر ليقدم رؤيته الخاصة

وهى أنه مثلما تستمر الثورات يستمر كذلك لصوصها وسماسرتها هؤلاء الذين ويقتاتون علي كل وضع ويقتانون من كل مأساة .

١٠- لم تكنْ إنتفاضة أطفال الحجارة قد قامت ولا الثورات التي تلت ذلك في وقت كتابه المسرحية ولكن الكاتب بحس الفنان المرهف تنبأ بثورة قادمة يكون للطفل فيها دور كبير وأوحي لهذه الثورة ببقاء الطفل من نسل الثأثر القديم في أحشاء فلسطين (وطفاء) لتمر وتعبر به القرون والاماكن المختلفة حتي تصل إلي القرن العشرين .

١١- تأرجحت المسرحية بين ماهو واقعي وماهو تاريخي ، وبين ماهو إيهام وتمثيل حتي أصبح الواقع والتاريخ والحقيقة والتمثيل شيئاً واحد .

١٢- لما كانت غاية الكاتب أن يتخذَ من ثورة الزنج رمزاً ممتداً لكل الثورات ذات الأهداف النبيلة علي مدي العصور فإنه لم يهتمْ بتقديم وقائع الثورة وماحرزته من انتصارات في البداية ومن هزيمة كاملة في النهاية حتي يتم الإستفادة من نتائجها ويأخذ منها الثوار العديد من الدروس المستفادة وحتي لايقعوا في نفس الأخطاء التي وقع فيها ثوار الزنج .

١٣- تعددت وتنوعت المصادر التي تاثر بها الكاتب في مسرحيته وهي أشعار عبد الكريم الكرمي (أبو سلمي) والكاتب المسرحي الألماني " برتولد بريخت " ومسرحه الملحمي القائم علي التغريب والتحريض ، والشاعر والكاتب المسرحي الأسباني " لوركا " الذي استلمهم فى كتابته عطر الطبيعة والتلقائية والتراث الشعبي والنافذ الإنجليزي ت. س اليوت الذي كتب المسرح الشعري مستخدماً لغة الحياة اليومية في حواره والكاتب الإيطالي لويجي بيراندیلو وتوظيفه للمسرح داخل المسرح والوجه والقناع ومسرح المرآة.

قائمة المراجع

١- إبراهيم حمادة : معجم المصطلحات الدرامية ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٥م ، ص١٩١
٢- نفس المرجع السابق ، ص ١٥٥
٣- أبو الحسن المسعودى : مروج الذهب ومعادن الجواهر ، دار الطباعة العامرة ، القاهرة ، ١٣٤٦م .
٤- ابن منظور : لسان العرب ، المجلد السابع ، دار الكتب العلمية، بيروت ، ٢٠٠٥م
٥- اسماعيل بن أحمد بن كثير : البداية والنهاية فى التاريخ ، مطبعة السعادة ، القاهرة ، ج١١ ، ١٩٣٢م.
٦- انتصار خليل : القضايا الفكرية والتقنيات الفنية فى مسرح معين بسيسو الشعرى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ٢٠٠٧م .
٧- نفس المرجع السابق ، ص ٤٩
٨- نفس المرجع السابق، ص ٥٣
٩- برتولد بريخت : نظرية المسرح الملحمى ، ترجمة جميل نصيف ، بيروت ، عالم المعرفة ، دت .
١٠- حسين رامز : الدراما بين النظرية والتطبيق ، بيروت ، دت ، ١٩٧٢م .
١١- حلمى سالم : فى ذكرى معين بسيسو ، قتل الثورات بالحبر ، مجلة أدب ونقد ، القاهرة ، العدد ٦٦ ، فبراير ، ١٩٩٨م .
١٢- خالد حسين : فى نظرية العنوان ، مغامرة تأويلية فى شئون العتبة النصية ، التكوين للتأليف للنشر ، دمشق ، سوريا ، ٢٠٠٧م.
١٣- جميل نصيف التكريتى : جراءة وتأملات فى المسرح الأغريقى ، الشئون الثقافية العامة ، بغداد ، دت.

١٤- جيرار جينيت ورولان بارت ترجمة غسان السيد : من البنيوية إلى الشعرية ، دار تينوى للدراسات والنشر ، وزارة الإعلام ، دمشق ، ٢٠٠١.

١٥- دلالة الألوان فى الذاكرة الشعبية أ ، ب ، ت

www.alNoor.SEK

١٦- دبليودوس : الدراما والدرامى ، موسوعة المصطلح النقدى ، ترجمة عبدالواحد لؤلؤة ، وزارة الثقافة والإعلام ، دار الرشيد ، بغداد ، ١٩٨١م .

١٧- رونالدجراى : بريخت ، حياته ، فنه ، عصره ، ترجمة نسيم مجلى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٣م

١٨- روبرت بروستاين : المسرح الثورى ، دراسة فى الدراما الحديثة من اين إلى جان جينيه ، ترجمة عبدالحليم البشلاوى ، القاهرة ، دار الكتاب العربي للتأليف والنشر، د.ت

١٩- صلاح فضل : تجليات الشعرية فى المسرح العربى ، علامات ودلالات ندوة الشعر المسرحى ، القاهرة ، ٢٨،٢٩ فبراير ، شباط ، ٢٠٠٠م .

٢٠- عبد الرزاق بلال : مدخل إلى عتبات النص ، دراسة فى مقدمات النقد العربي القديم ، إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، ٢٠٠٠م.

٢١- عبدالعزيز حمودة : البناء الدرامى ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٩٨م

٢٢- عمرو بن بحر الجاحظ: رسائل الجاحظ ، فخر السودان على البيضان ، مطبعة التقدم ، القاهرة ، دت

٢٣- عناد غزوان اسماعيل : مقدمة كتاب الدراما والدرامية ، ترجمة جعفر صادق الخليلى، منشورات عويدات، بيروت، باريس ،ط٢ ،١٩٨٩م

٢٤- غنام محمد ، واطياف طلال : شعرية العتبات فى مسرحية فتنه لسعيد الناجى ، جامعة تكريت ،العراق ،كلية التربية للعلوم الإنسانية،٢٠٢٢م

٢٥- عبد القادر القط : فن المسرحية ، القاهرة ، لونجمان ، ١٩٨٦م

٢٦- نفس المرجع السابق ، ص ٧٦
٢٧- عبد القادر القط : مشهدان من مسرح معين بسيسو الشعرى إبداع ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، العدد ٧ ، السنة الثالثة ، يوليو ، ١٩٨٥م
٢٨- عز الدين اسماعيل : ثورة الزنج ، معهد البحوث والدراسات العربية ،القاهرة ،دت.
٢٩- على الراعى : المسرح فى الوطن العربى ، عالم المعرفة ، الكويت ، يناير ، كانون الثانى ، ١٩٨٠م
٣٠- فيصل السامر : ثورة الزنج ، دار المدى للثقافة والنشر ، دمشق ، ط٢ ، ٢٠٠٠م
٣١- لاجوس اجرى : فن كتابة المسرحية ، ترجمة درينى خشبة ، الكويت ، دار الصباح ، ١٩٩٣م
٣٢- محمد الرفاعى : فلسطين فى المسرح المصرى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٥م .
٣٣- محمد الرفاعى : فلسطين فى المسرح المصرى ، السؤال المراوغ والفعل المستحيل ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ٢٠١٥م .
٣٤- نفس المرجع السابق ، ص ٦٦
٣٥- نفس المرجع السابق ، ص ٧٠
٣٦- نفس المرجع السابق ، ص ٧٦
٣٧- محمد صالح : الشعر العربى الحديث ، مجلة فصول ، القاهرة ، المجلد السابع ، العدد اكتوبر ، ١٩٨٦م
٣٨- محمد بن جرير الطبرى : تاريخ الأمم والملوك ، مطبعة الاستقامة ، القاهرة ، ج ٧ ، ١٣٥٨م .
٣٩- محمد صابر عبيد : المغامرة الجمالية للنص الشعرى ، عالم الكتب الحديث ، دار جدار للكتاب ، الأردن ، ٢٠٠٧م .

٤٠- محمد زكى العشماوى : أعلام الأدب العربى الحديث واتجاهاتهم الفنية ، دار المعرفة الجامعية ، القاهرة ، ١٩٩٥م ، ص ٢٤٠

٤١- معين بسيو : مسرحية ثورة الزنج ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،القاهرة ،١٩٧٠

٤٢- معاذ جميل ، أحمد زهير : الثورات بين التاريخ والأدب ، مسرحية ثورة الزنج لمعين بسيسو نموذجاً ، مجلة كلية التربية للعلوم الإنسانية ، جامعة البلقاء التطبيقية ، المجلد ٢ ، العدد الخاص ، ٢٠١٦م .

٤٣- مارى ألياس ، حنان قصاب : مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض ، مكتبة لبنان ، ناشرون ، بيروت ، ١٩٩٧ .

٤٤- مسرحية ثورة الزنج مرجع سبق ذكره ، ص ٨

٤٥- نفس المرجع السابق ، ص ١٤

٤٦- نفس المرجع السابق ، ص ١٩

٤٧- نفس المرجع السابق ، ص ٢٨

٤٨- نبيل راغب : فن العرض المسرحى ، الشركة المصرية لونجمان للطبع والنشر ، القاهرة ، ١٩٩٦م .

٤٩- ولاء شاكر : النص المرافق (الإرشادات المسرحية فى النص المسرحى السورى) ، مجلة جامعة حماة ،سوريا ،المجلد الثانى ،العدد السابع ، ٢٠١٩م .