"تسليم سيميائي"

البناء الدرامي في مسرحيةٍ لسعد الله ونوس مقاربة سيميائيّة

Dramatic Structure in Usurpation of Saad Allah Wannus
Semiotic Approach

م. م. عبد الحفيظ محمد العابد
ليبيا / جامعة الجبل الغربي
كلية الآداب غريان / قسم اللغة العربية
Asst. Lecturer. Abdul- Hafeedh Mohammed AL-Abed
University Al-Jabal Al-Gharby / Libya
Faculty of Arts
Department of Arabic Language

hafed9721@gmail.com

تاريخ التسليم: ٦/ ٨/ ٢٠١٧
تاريخ القبول: ٢٥/ ١٢/ ٢٠١٧

خضع البحث لبرنامج الاستلال العلمي
Turnitin - passed research

الملخص

تطمح هذهِ القراءة إلى معاينة البناء الدرامي في مسرحيةٍ لسعد الله ونوس، وتسعى إلى إبراز سمات هذا النص الذي يطرح جدلية العلاقة بين ما هو ذاتي، وما هو موضوعي، إذ إنّ السؤال هنا هو: كيف للذات الكاتبة، وهي تقارب موضوع الصراع العربي الإسرائيليّ، أنْ تتجرّد من انحيازها، لتقدّم رؤية حيادية تنمذج الصراع، وتنقله من بعده الواقعي إلى بعده الدرامي؟

وسلكت القراءة منهجاً تحليليّاً، يرى في النص نقطة البدء والعودة، لكنّه في الوقت نفسه يولي اهتماماً بما حول النص من عتبات نصيّة، تتمثّل في العنوان والتصديرات، ويوظّفها في إضاءة عتمة النص، والقبض على دلالاته العميقة، كما أفادت هذهِ القراءة من أطروحات بارت، وتودوروف، وفيليب هامون عن الشخصية التي عُدّت ظاهرة لسانية، وعلامة تنطوي على دالّ ومدلول، ومن ثمّ فقد تغيّت القراءة استنطاق الشخصيات من خلال دلالة أسمائها، والوقوف على مرجعياتها التاريخية والاجتماعية.

Abstract

This reading aspires to preview the dramatic structure of the play "Eghtiṣāb" by Saad Allah Wannus, and seeks to highlight the characteristics of this text, which raises the dialectic of the relationship between what is subjective and what is objective. The question here is: How does the writer's self, which is close to the subject of the Arab-Israeli conflict, neutralize its bias, to advance a neutral vision of conflict modeling and move it from its realistic dimension to its dramatic dimension?

The reading proceeds from an analytical approach, which tackles in the text the starting point and the return, but at the same time pays attention to the textual thresholds of the title, and uses it to illuminate the darkness of the text and to reach its meanings. This reading also benefited from the theses of Bart, Todorov, Hamon about the character that has become a linguistic phenomenon, and a sign that involves the sign and significance, and therefore has been canceled reading the questioning of the characters through the significance of their names, and stand on their historical and social references.

المقدمة

تطمح هذهِ القراءة إلى معاينة البناء الدرامي في مسرحية عنوانها(الاغتصاب) لسعد الله ونوس التي تحيل إلى احتلال الارض، وتسعى مدفوعة برغبة إنجاز فروضها المعرفية إلى إبراز سمات هذا النص الذي يطرح جدلية العلاقة بين ما هو ذاتي، وما هو موضوعي، إذ إنّ السؤال الذي ينطرح هنا هو: كيف للذات الكاتبة، وهي تقارب موضوع الصراع العربي الإسرائيليّ، أنْ تتجرّد من انحيازها، لتقدّم رؤية حيادية تنمذج الصراع، وتنقله من بعده الواقعي إلى بعده الدرامي؟ من هنا تنبع أهمية هذهِ القراءة التي تُعنى بما هو نصي؛ إذ إنها تقدم نفسها على أنها مقاربة للصراع في بعده الدرامي النصي، لا الواقعي، لأنها تفترض أنّ هناك مسافة بين الصراعين هي التي يتحرك فيها فعل القراءة.

سلكت هذهِ القراءة من أجل الوصول إلى غاياتها منهجاً تحليليّاً، يرى في النص نقطة البدء والعودة، لكنّه في الوقت نفسه يولي اهتماماً بما حول النص من عتبات نصيّة، تتمثّل في العنوان والتصديرات، ويوظّفها في إضاءة عتمة النص، والقبض على دلالاته العميقة، كما أفادت هذهِ القراءة من أطروحات بارت، وتودوروف، وفيليب هامون عن الشخصية التي عُدّت ظاهرة لسانية، وعلامة تنطوي على دالّ ومدلول، ومن ثمّ فقد تغيّت القراءة استنطاق الشخصيات من خلال دلالة أسمائها، والوقوف على مرجعياتها التاريخية والاجتماعية، كما أنها استضاءت ببعض الدراسات التي عاينت المسرحية نفسها ضمن دراسات أعم، ونخص بالذكر منها دراستين هما: الاتجاه الواقعي في المسرح السوري المعاصر للباحثة دانية علي حسن، والمسرح العربي المعاصر للباحث عبدالله أبو هيف.

ملخص المسرحية:

تقوم مسرحية الاغتصاب على وجود حكايتين وراويين هما (الفارعة) في الفضاء الفلسطيني، والدكتور (منوحين) في الفضاء الإسرائيلي، فالمسرحية تقدم رؤية ثنائية للصراع العربي الإسرائيليّ، وقد قسّم ونوس المسرحية إلى فضاءين:

_ الفضاء الفلسطيني وقد عنونه بسِفر الأحزان اليومية، ويتكون من سبعة مقاطع، حيث تبدو (الفارعة) وهي تحدّث الطفل ابن أخيها عن رائحة الأرض والخبز، وفي المقطع الأول داهم الإسرائيليون بيت (إسماعيل) للقبض على زوجته (دلال) التي لم يكن لها أيّ دور نضالي؛ بالرغم من ذلك يتمّ الاعتداء عليها في حضور زوجها (إسماعيل) لإجباره على الكلام دون جدوى، ليظلّ في السجن إلى أنْ يموت تحت التعذيب، في المقابل انضمت (دلال) إلى المقاومة بدافع الانتقام، وهو ما دفع (الفارعة) إلى أنْ تحاورها محاولة توعيتها بدورها النضالي بعيداً عن الانتقام، لكن (دلال) ظلّت تردّد: (أمّا نحن وأمّا هم)، وبعد مقتل (إسماعيل) تحت التعذيب، انحازت (الفارعة) لمقولة (دلال): (أمّا نحن وأمّا هم)، وعلى عكس (إسماعيل) جسّد أخوه (محمد) شخصية متردّدة، يعيش صراعاً داخليّاً بين واجبه الوطني، ورغبته في إحضار زوجته من الأردن وهو ما دعاه إلى العمل مع الإسرائيليين.

_ الفضاء الإسرائيلي، وعنوانه (سِفر النبوءات)، ويتكون من تسعة مقاطع، وأهم الشخصيات (إسحاق)، وزوجته (راحيل)، وأمه (سارة)، ومديره في الأمن الإسرائيلي (مائير)، وزميله (جدعون)، والدكتور(أبراهام منوحين)، حيث تعيش شخصية (إسحاق) صراعاً داخلياً نشأ من عمله في الأمن الإسرائيلي، يشرف على تعذيب الفلسطينيين، وعلى حفلات الاغتصاب، والذي تحوّل إلى فعل سياسي،

وهو ما ولّد فيه نوعاً من الإحساس بالذنب، وبسبب رفضه الاعتراف بذنبه أصيب بحالة عجز جنسي مما دفعه إلى الذهاب للدكتور (منوحين) الذي يعمل طبيباً نفسياً، وكان رافضاً لما يقوم به الإسرائيليون، هذا الصراع الذي تعيشه شخصية (إسحاق) ينمو، ويصبح سبباً في مقتل (إسحاق) نفسه على يد رئيسه (مائير) وبمباركة أمه (سارة) بعد أنْ انحاز (إسحاق) لنفسه رافضاً المشروع الإسرائيلي، وكان ذلك بعد حوار جمعه بـ(مائير) كشف فيه عن علاقته بالأم (سارة)، ليلقى (إسحاق) المصير نفسه الذي لقيه (إسماعيل)، فـ(جدعون)، اعتدى على زوجته (راحيل)، قبل أنْ يُقتل على يد قاتل إسماعيل، وهكذا ينتقل الاغتصاب من الفضاء الفلسطينيّ إلى الفضاء الإسرائيليّ، وهو ما دفع (راحيل) إلى ترك فلسطين، والسفر إلى الولايات المتحدة بعد أن لم تنجح محاولات (إسحاق) في إقناعها بالبقاء ليفترقا.

سيميائية العنوان:

يمثّل العنوان أهمية كبيرة بوصفه علامة لغوية، وهو ما خوّله سلطة تعمل على توجيه فعْل القراءة، لذلك أولت الدراسات اهتماماً به، لكونه « نظاماً سيميائيّاً ذا أبعاد دلالية، وأخرى رمزية تغري الباحث بتتبّع دلالاته، ومحاولة فكّ رموزه»[١].

يخلق العنوان أفق توقّع خاصّاً به، مفيداً مما يحمله من حمولات دلالية، توجّه القارئ نحو دلالة بعينها، وترسم له حدود تنبؤاته؛ لذلك لا بدّ من استنطاق العنوان،" لما يشكّله من انطباع أولي عن طبيعة هذا العمل، ورسمه لأفق توقّع لدى المتلقّي" [٢]، ومن ثمّ يأتي النص ليبقي على أفق التوقّع هذا عند القارئ، أو ليكسره، موجداً بذلك نوعاً من الصدمة التي تنشأ من قطع أفق انتظار القارئ، وتخييب ظنّه، لذا يمكن القول إنّ "العنوان هو مرآة النسيج النصّي، وهو الدافع للقراءة، وهو الشرك الذي ينصبه الفنان لاقتناص المتلقي، ومن ثمّ فإنّ الأهمية التي يحظى بها العنوان نابعة من اعتباره مفتاحاً في التعامل مع النص في بعديه الدلالي والرمزي"[٣].

يستدعي عنوان مسرحية سعد الله ونوس (الاغتصاب) العلاقة بين الذكر والأنثى؛ لكنّها علاقة غير اعتيادية؛ إذ في حين ينهض الفعل الجنسي على قيمة المشاركة، يمثّل الاغتصاب نوعاً من السلْب، واحتكار اللذّة، ورفض فكرة التعايش، وبذلك يَضحَى سلوكاً عدوانيّاً قائماً على فكرة التفوّق النوعي للذكر، إذ إنّ كلّ الحمولات الدلاليّة التي تتمحور حول مفردة (الاغتصاب) هي حمولات سلبيّة، تشكّل خروجاً على طبيعة الفعْل الجنسي بوصفه فعْلاً إنسانياً حين يكون شرعياً ، ليغدو فعْل إيذاء في حال الاعتداء.

يتفتّق من هذا الطرح عن دلالة الاغتصاب سؤال ملْحاح عن دور الاغتصاب، بوصفه عنواناً، في تشييد هذا النص المسرحي الذي يجسّد جانباً من الصراع العربي

الإسرائيلي؟ وكيف يتسنّى للقارئ توظيف هذا العنوان في إضاءة فضاء النص، وتبديد عتمته؟

ينهض العنوان بوظائف متعدّدة حصرها بعضهم في أربع وظائف أساسية هي: الإغراء، والإيحاء، والوصف، والتعيين[٤]، فأيُّ وظيفة يؤديها عنوان (الاغتصاب)، وهو محمّل بدلالات جنسية، ليصوّر جانباً من الصراع العربي الإسرائيلي؟ ألا يبدو وكأنّ هناك فجوة بين العنوان وموضوعه؟ وبما أنّ تأثير العنوان يرتهن بما يحمله من دلالات من جهة، وما يختزنه القارئ من جهة أخرى[٥]، فإنّ عنوان (الاغتصاب) يعمل على إغراء القارئ، وصدمه في الوقت نفسه؛ إذ في حين يغريه العنوان بفعل القراءة، موجداً أفق توقّع يتمحور حول الجسد، يأتي النص ليُخيّب ظنّه، وينزاح بمفردة (الاغتصاب) عن دلالتها المعجميّة، لتغدو فعلاً سياسياً دون أنْ تتجرّد من بعدها الجنسي كليّاً، فنشهد بذلك تحوّلاً في دلالة هذه المفردة، « إذ تمتدّ الدلالة إلى اغتصاب الأرض والتاريخ»[٦]، وبما أنّ « العناوين علامات سيميائية تقوم بوظيفة الاحتواء لمدلول النص»[٧]، فإنّ العنوان هنا، بوصفه علامة، يمثّل واحداً من أهم الدوالّ التي تسهم في ابتناء الصراع الدرامي؛ إذ إنه يؤثر في أفعال الشخصيات، وسلوكها، ففي حين تتخلّى (دلال) بعد الاعتداء عليها عن حيادها وتنضم للمقاومة، يدفع الاغتصاب (راحيل) إلى ترك فلسطين، كما أنّ الاغتصاب يتحوّل من فعْل قدرة، وتفوّق نوعي، إلى لا فعْل عند (إسحاق)، فيُولّد لديه عجزاً نفسياً وجسدياً، من هنا وبناء على ما تقدّم، يبدو أنّ الصدمة التي أوجدها العنوان ابتداء

ستنحسر تدريجيّاً بالتزامن مع فعل القراءة الذي سيكشف عن علاقات وثيقة بين العنوان وموضوعه.

تمثّل العناوين الفرعية أيضاً مصابيحاً يهتدي بها القارئ وهو يجوب عوالم النص؛ ليُضيء ليل المعنى، ويكشف عن النص غموضه فتنبلج أبعاده الرمزية، وتتكشّف أسراره الدلالية، لذا ينبغي للقارئ أنْ يوظّف هذه المفاتيح في فكّ شفرات النص. وبالعودة إلى مسرحية (الاغتصاب)، نلحظ أنها تتكوّن من فضاءين رئيسين، الفضاء الفلسطيني ويحمل عنوان (سِفْر الأحزان اليوميّة)، والفضاء الإسرائيلي وقد عُنون بـ(سِفْر النبوءات)، بالإضافة إلى جزأين آخرين هما: (ترتيلة الافتتاح)، و(سفر الختام)، وبالوقوف على دلالة هذه العناوين الفرعية يتبدّى لنا أنّ مفردة (سِفْر) ذات مرجعية دينية يهودية، تحيل على أسفار بني إسرائيل، وعنونة الفضاء الفلسطيني بها يشي بهيمنة الإسرائيليين على الواقع الفلسطيني الذي يتمّ إنتاجه إسرائيليّاً من خلال سياسة القتل والتعذيب، في المقابل ينطوي عنوان الفضاء الإسرائيلي (سِفْر النبوءات) على بعد ديني واضح، يجعل الصراع العربي الإسرائيلي صراعاً مقدّساً؛ إذ تشي مفردة (نبوءة) بأنّ تأسيس دولة لليهود قائم على نبوءة دينيّة، وهو ما وسم جلّ أعمال الإسرائيليين بطابع ديني بما في ذلك حفلات الاغتصاب التي أضحت أشبه بالحفلات الدينية كما ورد على لسان (مائير) [٨]، وعلى خلاف ذلك غاب البعد الديني عن (سفر الأحزان اليومية) ليحيل على الواقع الذي أصبح كتاب أحزان، يكتبه الإسرائيليون بمداد أسلحتهم.

١ ـ الشخصيات:

تُعدّ الشخصية، من وجهة نظر بارث، كائناً ورقيّاً[٩]، وبما أنها كذلك فهي تمثّل مشكلاً لسانيّاً؛ إذ ليس لها وجود خارج الكلمات[١٠]، وذلك يعني أنها تكتسب وجودها من خلال اللغة، ولا تتجاوز هذا الإطار اللغوي لتُمثّل ما هو واقعي، فالأعمال المسرحية والسردية عموماً تنمذج الواقع؛ لكنها لا تنقله، فالشخصيات من هذا المنظور علامات لسانية، « والعلامة، من منظور علم العلامات، وحدة لسانية مكوّنة من دالّ ومدلول، دالّ حاضر، ومدلول غائب...، والشخصية العلامة تتكوّن من هذين العنصرين الدالّ: الاسم، والمدلول: الحمولات الدلالية المندرجة بداخله»[١١]، من هنا ستعاين هذهِ القراءة بعض الشخصيات في مسرحية (الاغتصاب) من خلال دلالة أسمائها لتقف على أهم سماتها، ودورها في إنتاج الفعل الدرامي، وتوتير الصراع.

١ , ١ ـ الاسم علامة:

يمثّل الاسم إحدى الطرق التي تتجلّى من خلالها الشخصية، إذْ إنه سيعلن عن الخصوصيات التي ستُوهب لها في النص[١٢]، ويكشف عن ملامحها السردية؛لذلك يمكن تتبّع حركة الشخصيات، وتحوّلاتها عبر الوقوف على دلالة أسمائها، حيث" يشكّل الاسم الشخصي أحد المحمولات الأساسية التي تنقل الشخصية عبر حركية القص من مستوى البياض الدلالي، إلى مستوى التعيين والتمييز عن باقي الشخصيات الأخرى"[١٣]؛ أي أنّ الأسماءً تسلب الشخصيات حيادها الدلالي، وتكسبها دلالات خاصة فتتمايز، وبالرجوع إلى شخصيات مسرحية

(الاغتصاب) نميز بين نوعين من الأسماء، إذ يرى تودوروف أنّ هناك أسماء تقيم علاقة تداولية محضة مع الشخصيات، بحيث يعيّن الاسم خصوصية الشخصية، أما النوع الثاني فتمثّله الأسماء التي تلعب دوراً في السببية التركيبية للحكي، إذ إنّ الفعل هنا يتحدّد بدلالة الاسم(١٤).

تجسّد شخصيتا (إسماعيل الصفدي) و(الفارعة) النوع الأول من الشخصيات التي تكتسب ملامحها السردية من دلالة الاسم، حيث سنقف على دلالة اسم الثاني لإسماعيل، في حين سنرجئ الاشتغال على الاسم الأول إلى حين الحديث عن الشخصيات المرجعية.

يستدعي اسم (الصفدي)، بالرغم من أنه يحيل على مكان (مدينة)، مفردات الصفد والأصفاد وهي القيود التي ترمز إلى فقدان الحرية، وتُقرّب منا صورة السجن وهو المكان الذي ظهرت فيه شخصية (إسماعيل)، فلم تبرحه إلا لمكتب (مائير)، أو إلى تابوت محمول على الأكتاف بعد أنْ مات (إسماعيل) تحت التعذيب، من هنا تبدو لنا هذه العلاقة بين اسم الصفدي، بوصفه دالًّا لغوياً، ومدلوله الذي أنتجته هذه البنية الدرامية، فبدت شخصية (إسماعيل) شخصية مصفّدة، تتسم باللاحركية، حيث يشي هذا الثبات الفني المتمثّل في تموضعها في مكان واحد بثبات مواقفها، والتزامها بمبادئها النضالية في صراعها مع إسرائيل، كلّ ذلك تجلّى من خلال العلاقة بين اسم الشخصية ومدلولها، إذ إنّ اسم الشخصية يحدّد سماتها الأبرز، ويكشف عن عجزها الدرامى، ما أدّى إلى أنْ تكون شخصية متأثّرة بالفعل الدرامى، لا مؤثّرة فيه.

يشي اسم (الفارعة) بمعاني العلوّ والطول، ويستحضر، من خلال الاستعمال اللغوي، صورة الجبل والمرأة ، فيقال فارعة الجبل: أعلاه، ومن ثمّ سميت المرأة الطويلة فارعة[١٥]، وهذه المعاني تتماثل مع سمات (الفارعة) في هذا النص المسرحي، إذ يوحي اسمها المعرّف بأل بأنّ شخصيتها جسّدت تلك الصفات حتى أصبحت تُعرف بها، ومن ثمّ أضحت دالّة عليها من خلال اسمها، ومن خلال حضورها في النص أيضاً، و (الفارعة) مثّلت الشخصية الأقوى في الفضاء الفلسطيني من خلال وعيها بدورها النضالي، فهي، على عكس (دلال)، لا تقاوم الاحتلال الإسرائيلي بدافع الانتقام؛ وإنما انطلاقاً من وعيها بحقّ الفلسطيني في أنْ يحظى بوطن، لذلك التزمت بخطّها النضالي على امتداد النص.

يمكن أنْ نقرأ في السياق نفسه الاختلاف بين (دلال) و(إسماعيل) حول اسم ابنهما الذي مازال جنيناً في رحم أمه، فاختارت له (دلال) اسم (زاهر)، وأراد (إسماعيل) أنْ يسمَّيه (جهاد)؛ إذ يتعدّى الاختلاف حدود الاسم، ليُجسّد رغبة كلّ منهما في أنْ يرسم ملامح هذه الشخصية، وأنْ يحدّد لها الفضاء الذي تتحرّك فيه، فـ(دلال) التي التزمت الحياد، فلم يكن لها دور نضالي قبل حادثة الاغتصاب، أرادت من خلال اختيار اسم (زاهر) أنْ تبعده عن الصراع الدائر، وأنْ تدفعه نحو غد مشرق، يسوده السلام، وفي المقابل أراد إسماعيل باختياره اسم (جهاد) أنْ يرسم لابنه خطاً نضالياً، يسير فيه الابن على خطى والده.

تمثّل شخصية (راحيل) النوع الثاني من الشخصيات التي تتحدّد أفعالها بدلالة الاسم، إذْ انفردت شخصية (راحيل) من بين كلّ شخصيات المسرحية بفعْل الرحيل، إنها الشخصية الوحيدة التي غادرت الفضاء الدرامي الرئيس (فلسطين)، إلى فضاء هامشي، وبالعودة إلى اسم (راحيل) يبدو لنا أنّ الرحيل معنى أصيل فيها،

إذ يشي اسم الشخصية بأنها مسكونة بفكرة الارتحال، وهو ما أنجزته في النص، فالاسم هنا يُنبئ بفعْل الشخصية، ويكشف عن أهم صفة تنفرد بها هذه الشخصية عن الشخصيات الأخرى التي تهيمن عليها فكرة البقاء في فلسطين.

١ , ٢ ـ الشخصية المرجعية:

تتسم الشخصية المرجعية، كما يرى فيليب هامون، بأنها تحيل على عالم متحقّق مادياً، ومعروف تاريخياً[١٦]، إذْ إنّ توظيف بعض الشخصيات ذات المرجعيات الدينية والتاريخية والأسطورية، يستدعي حمولاتها الدلالية التي انمازت بها، وهذه المرجعيات تنقسم بدورها إلى ثلاثة أقسام، مرجعيّات مباشرة ممثَّلة في الشخصيات التاريخية، ومرجعيات شبه مباشرة تمثّلها الشخصيات الأسطورية، ومرجعيّات غير مباشرة ترتبط بالشخصيات التي يتم تحديدها بناء على وظائفها[١٧]، وستقف هذهِ القراءة على نوعين من هذه الشخصيات.

١ , ٢ , ١ ـ الشخصيات ذات المرجعيّة التاريخيّة:

يُشكّل هذا النوع من الشخصيات نوعاً من المرجعية المباشرة، « فبمجرد ما نطرح اسماً تاريخياً ضمن سياق النص المعاصر، فإننا نقوم بعملية استحضار الإطار الفضائي الذي يحتوي قصة هذا الاسم في كلّ إيحاءاتها»[١٨]، من هنا يغدو من الممكن الاستضاءة بإيحاءات تلك الأسماء في قراءة الشخصيات، وهذا ما تطمح هذهِ القراءة إلى إنجازه من خلال قراءة العلاقة بين شخصيتي (إسماعيل) و(إسحاق) في النص في ضوء العلاقة التاريخية الدينيّة بينهما.

تحيل شخصيتا (إسماعيل) و(إسحاق) على مرجعية دينيّة تاريخيّة؛ لكونهما وردتا في الكتب السماوية المقدسة بما فيها القرآن الكريم؛ ولأنهما تحظيان في الوقت

نفسه بوجود متحقّق تاريخيّاً، فهما نبيّان يعود نسبهما إلى أب واحد هو إبراهيم، لذلك فهما ينتميان إلى فضاء تاريخي واحد، في المقابل تنماز الشخصيتان بحضور مغاير في النص؛ حيث تنحاز كل منهما إلى فضاء، وتنهض العلاقة بينهما على العداء والكره، وهو ما يبدو وكأنه نوع من الإلغاء لتلك الأخوّة التاريخية التي جمعت الشخصيّتين، وإزاء هذا التقابل بين الأخوّة التاريخية والعداء المتجسّد في النص؟ يصبح السؤال أكثر إلحاحاً عن تأثير الفضاء التاريخي في بناء هذا الفضاء النصّي، لذا يمكن القول إنّ شخصية (إسماعيل) ترتبط بفكرة التضحية، بحيث يمكن أنْ نعدّه رمزاً لهذه الفكرة، ومن ثمّ فإنّ استدعاءه في النص يقتضي بالضرورة استدعاء هذه الفكرة التي مثّلت السمة الأبرز لهذه الشخصية في نص (ونوس)، فأنجزت بذلك أعمالها الدرامية في ضوء هيمنة هذه الفكرة، وهو ما جعلها تفضّل الموت على الكلام مجسّدة دور الضحية، لنشهد بذلك نوعاً من التقارب بين الحضور التاريخي والدرامي لهذه الشخصية التي تميّزت بغياب فكرة الافتداء، فإذا كان (إسماعيل) في النصوص الدينية يمثّل الذبيح الذي لم يُذبح، فإنّ (إسماعيل) في نص (ونوس) قد قُتل؛ إذ لم ينجح ذبح (دلال) جنسيّاً في دفعه إلى الكلام، ومن ثمّ لم تفلح شخصية (دلال) في أنْ تكون فداء لـ(إسماعيل) ليموت تحت التعذيب.

تبدو شخصية (إسحاق) في نص (ونوس) وكأنها تتمرّد على وجودها التاريخي، فتُغيّر من ملامحها لتكتسب حضوراً جديداً في النص؛ إذ إنّ هذه الشخصية تنتمي للفضاء الإسرائيلي المعادي للفلسطينيين بمن فيهم (إسماعيل)، وعلى الرغم من ذلك تشي القراءة العميقة لشخصية (إسحاق) بأنها ظلّت وفيّة لتاريخيّتها التي تجمعها مع (إسماعيل) في فضاء واحد، حيث لم تشارك شخصية (إسحاق) في اغتصاب (دلال)، وفي قتل (إسماعيل)؛ بل إنّ مقتل (إسماعيل) كان سبباً في مقتل

(إسحاق) نفسه؛ إذ إنّ عجز (إسحاق) عن المشاركة في اغتصاب (دلال)، وغيابه عن الوعي عندما شهد مقتل (إسماعيل) شكّلا أبرز دافع دعا (مائير) إلى قتل (إسحاق)، وهو ما ورد على لسان (مائير) نفسه: «أعرف كيف أميّز جرثومة الإشفاق، الإغماء الذي أصابك...، احذر يا بنيّ، إنّ الشفقة في عملنا خطيرة كالخيانة» [١٩]؛ إذ يتبدّى من ذلك أنّ الصراع الداخلي الذي عاشته شخصية (إسحاق) انتهى بانتصاره لذاته على الذات الجمعية التي مثّلها (مائير) والأم (سارة) و(جدعون)، لذلك فشل (إسحاق) في أنْ يكون الابن السياسي لـ(مائير)، وأن يرث أفكاره لتأسيس الدولة الناهضة على تهجير الفلسطينيين وإبادتهم، ومن ثمّ كان لا بدّ من قتله، لتتحوّل شخصية (إسحق) من دور الجلّاد إلى دور الضحية، وتشارك (إسماعيل) المصير نفسه، يتجلّى ذلك في مقتلهما على يد قاتل واحد هو (مائير)، وفي أنّ زوجتيهما (دلال) و(راحيل) لقيتا المصير ذاته، كلّ ذلك التقارب الخفيّ بين (إسماعيل) و(إسحق) يشي بأنّ الفضاء التاريخي للشخصيتين يمارس سلطة على الفضاء النصي، ويتحكّم إلى حدّ كبير في حركة الشخصيتين، وفي أفعالهما في هذا النص المسرحي

١ , ٢ , ٢ـ الشخصيات ذات المرجعيّة الاجتماعية:

تمثّل هذه الشخصيات نوعاً من المرجعية غير المباشرة، إذ تتحدّد الشخصية من خلال مهنتها[٢٠]؛ أي أنّ مهنة الشخصية تُعدّ مؤشراً أوليّاً، نستشفّ منه بعض ملامحها، ويُنبئ في الوقت نفسه بما قد تنجزه من أفعال درامية، فهذه المرجعيّة الاجتماعيّة " هي سلسلة من الوظائف الاجتماعية التي تحتوي من جهة على أدوار مبرمجة بشكل مسبق، ومن جهة ثانية على حالة انتظار، ذلك أنْ المتلقي عندما يجد نفسه أمام اسم يحيل على وظيفة اجتماعية معيّنة، فإنه يتصرّف وفق العوالم القيميّة

التي يوحي بها هذا الاسم، فهو يتوقّع من هذه الشخصية هذا السلوك، وليس ذاك، وأنّ هذا السلوك سيتمّ بهذه الطريقة، وليس بتلك"[٢١].

تُمثّل شخصية (مائير) الشخصية المهيمنة التي تدير الصراع، لذلك فهي شخصية فاعلة، وليست منفعلة، تؤثّر في توجيه الفعل الدرامي، وتمتلك قوة درامية ناتجة عن الأفعال المسندة إليها في النص، فالشخصية،هي بمثابة الفاعل في العبارة، والشخصية الفاعلة تقابلها الشخصية المنفعلة[٢٢]، في ضوء ذلك نقرأ أهمية شخصية (مائير) بوصفها شخصية فاعلة، وهي فاعلية نابعة من وظيفة (مائير)؛ لكونه مدير إحدى دوائر الأمن الإسرائيلي، على الرغم من أنّ الاسم لا يمثّل مرجعية اجتماعية بذاته؛ لكنّه يُعدّ ممثّلاً للسلطة التي خوّلته أنْ ينجز كلّ هذه الأفعال الدرامية المتمثّلة في قتل (إسماعيل) و(إسحاق)، والاعتداء على (دلال)، وهي أفعال تعمل على توتير الصراع الدرامي في بعديه الداخلي ضمن الفضاء الإسرائيلي، والخارجي الذي يجسّد الصراع مع الفلسطينيين، وعلى العكس من ذلك تبدو شخصية (الدكتور منوحين)، فهي لا تلعب أي دور في الصراع الفلسطيني الإسرائيلي؛ إذ إنّ شخصية (الدكتور)، بوصفه طبيباً نفسيّاً، ترفض الظلم، وتنحاز إلى المظلوم والضحية، وهذا ما تصرّح به الشخصية نفسها[٢٣]:

الدكتور: اسمع يا سيد بنحاس، لا تظن أني أخاف من إعلان رأيي، إنّ ولائي ليس للقانون؛ بل للعدل، وليس فيما تفعلونه أي عدل، وليس في احتلال الأراضي أي عدل، وليس في التزمّت الصهيوني الذي تأسست عليه إسرائيل أي عدل.

لذلك يمكن القول إنّ شخصية (أبراهام) مثّلت صوت المعارضة داخل الفضاء الإسرائيلي، وقدّمت رؤية تعارض رؤية السلطة التي يطرحها (مائير)، ومن

ثمّ صرنا إزاء تصارع الرؤى والأفكار داخل الفضاء الإسرائيلي، وفي المقابل لم يكن لهذه الشخصية دور في الصراع الفلسطيني الإسرائيلي، وبناء على ما تقدّم يتضح لنا أنّ المرجعية الاجتماعية لشخصية (أبراهام) وسمت أعماله بالحياد في صراع غير عادل من وجهة نظر الشخصية نفسها.

٢ـ الصراع الدرامي:

يمثّل الصراع الدرامي مكوّناً مهماً من مكوّنات النص المسرحي الذي ينهض على تعارض الأفعال والمواقف، وتناقض الشخصيات والأفكار والرؤى، إذْ إنّ الصراع الدرامي تخطّى نمطيته التي تحصره في مفهوم الخصومة، أو الهجوم والدفاع، ليُعبّر عن ذروة فلسفية تُعنَى بالصدمة، والتأزّم، والتوتر من أجل الوصول إلى قمّة الحدث في البناء المسرحي[٢٤].

تُصوّر مسرحية (الاغتصاب) جانباً من الصراع العربي الإسرائيليّ، ورغم ذلك تظلّ هناك مسافة بين الصراع الواقعي، والصراع الدرامي، يتحرّك فيها النص ليُعيد إنتاج هذا الصراع مسرحيّاً وفق رؤية خاصة، تضع الصراع العربي الإسرائيليّ ضمن سياق إنسانيّ، حيث يغدو هذا الصراع نتيجة لواقع مدنيّ تتخذ الديمقراطية فيه شكلها الأسمى، ويُسمّي الأشياء بمسمّياتها من غير شعارات وأوهام[٢٥]، إذ ينمذج النص المسرحي الواقع، ولا يعكسه، مفيداً من تقنيات متعدّدة في توتير الصراع الدرامي.

٢ , ١ ـ صراع الرؤى:

تنبني هذه المسرحية على ثنائية الرؤية التي أنتجتْ بدورها ثنائيات أخرى تمثّلت في وجود حكايتين وراويين وفضاءين، ووسمتْ جلّ الأفعال الدرامية بطابع ثنائي، فالاعتداء على(دلال) يقابل الاعتداء على (راحيل)، ومقتل (إسماعيل) يقابل مقتل (إسحاق)، وأنّ الشخصيات نفسها شكّلت فيما بينها نوعاً من الثنائيات، فمسرحية « الاغتصاب حكايتان يرويهما راويان، وكلّ منهما يحمل السلاح على الآخر، وهي أيضاً مقارنة بين واقعين على أرض واحدة، وأحياناً تكون مطابقة لظلم واحد عليالأرض نفسها» (٢٦) (٢٧)، من هنا يمكن القول إنّ الرؤية الإسرائيلية للصراع تنهض على بُعد ديني؛ إذ إنها تستنجد بالدين في هذا الصراع الذي تطمح من خلاله إلى تغيير الواقع، وإعادة إنتاجه، ويتجلّى ذلك في استدعاء (الأم سارة) قصة داود مع جوليات في سياق حديثها مع حفيدها، إذ قالت(٢٨):

ـ ولم يكن في يد داود سيف، فركض داود، ووقف على الفلسطيني، وأخذ سيفه، وقطع به رأسه.

كما أنّ (مائير) نفسه، الممثّل الأبرز للرؤية الإسرائيليّة، يوظّف الدين في تبرير الوجود الإسرائيليّ، هذا ما ورد على لسانه مخاطباً (إسماعيل) (٢٩):

ـ نحن هنا لأنّ الربّ وعدنا، ولأنّ الربّ أعطانا، ولأنّ الربّ أقسم أنْ يسقط في أيدينا كلّ أعدائنا، ولن تسقط كلمة واحدة من جميع ما كلّم به الربّ بني إسرائيل.

على خلاف ذلك، خلت الرؤية الفلسطينيّة للصراع من أي بُعْد ديني، حيث إنّ ونوساً " أغفل قاصداً الرؤى الدينية عند الشعب الفلسطينيّ، وعدم الاعتماد عليها

في المنظور النضالي أعطى هذه الشخصيات فضاءً أرحب لفهم الصراع"[٣٠]، وبما أنّ الوجود الفلسطينيّ ممتدّ في التاريخ، فإنّ الرؤية الفلسطينية ليست في حاجة إلى إيجاد مبرّرات لهذا الصراع الراهن، وخلافاً لذلك يتسم الوجود الإسرائيليّ بأنه طارئ، يفتقر إلى الامتداد التاريخي في الأرض فلسطين، ومن ثمّ كان على الإسرائيليين أنْ يقدّموا رؤية تفسّر هيمنتهم على الواقع الفلسطيني انطلاقاً من نبوءة دينيّة، أو وعد إلهي بتأسيس دولة لليهود.

هكذا، لعبتْ ثنائية الرؤية دوراً في الصراع الدرامي، وتوتيره، موجدة بذلك فضاءين متصارعين، إذ جعلت "هذين الفضاءين يتداخلان، ويتبادلان النموّ في أداء يميّز الحكايتين، الحكاية الإسرائيلية ضمن شرطها الواقعي، والحكاية الفلسطينيّة ضمن شرطها التاريخيّ"[٣١]، كما أنّ الفضاء الإسرائيليّ نفسه ينطوي على ثنائية في الرؤية لمشروع الدولة اليهودية، إذ يمثّل الدكتور (إبراهام منوحين) رؤية مغايرة لرؤية السلطة، وهو ما أوجد نوعاً من الصراع الداخلي ضمن الفضاء الإسرائيليّ نفسه، في المقابل خلا الفضاء الفلسطينيّ من أي صراع حقيقي؛ وذلك أنّ الشخصيات التي تحمل رؤية مغايرة لرؤية المقاومة نحو (محمد) أخ الفارعة، و(بشير البوسي) والد دلال، التزمت الحياد، ولم تنجز أي أفعال درامية، لذلك رأى بعضهم أن الجانب الفلسطيني يكاد يخلو من الدراما[٣٢]؛ لأنه لم يتضمن صراعاً دراميّاً يجسّد ثنائية الرؤية.

٢ , ٢ــ الفعل الدرامي:

يستدعي الفعل الدرامي الشخصيات، وأفعالها الدرامية؛ إذ نميّز في النص بين شخصيات فاعلة، وأخرى منفعلة، فالنص المسرحي فعْل يقابله ردّ فعْل، وينشأ من هذا التناقض بينهما الصراع الدرامي[٣٣]، وبالرجوع إلى مسرحيّة (الاغتصاب) يتبدّى لنا أننا أمام فضاءين متصارعين، يمثّل أحدهما وهو الفضاء الإسرائيلي الفعل، ويشكّل الفضاء الفلسطينيّ من خلال المقاومة ردّة الفعل، فالمقاومة تتطلّب بالضرورة وجود فعْل اعتداء سابق لها، من هنا يمكن أنْ نفسّر هيمنة الفضاء الإسرائيليّ على هذا النص المسرحي، وهي هيمنة تجلّت في مظهرين، كمّي يتمثّل في عدد الصفحات التي يشغلها الفضاء الإسرائيليّ، ويشكّل عدد الصفحات ما يقارب ضعف الصفحات التي يشغلها الفضاء الفلسطينيّ، كما يبدو في عدد المقاطع التي بلغت تسعة في (سِفْر النبوءات)، وسبعة فقط في (سِفْر الأحزان اليومية)، وأما المظهر الثاني فنوعيّ، يتجلّى من خلال احتكار الشخصيات الإسرائيليّة الفعل الدراميّ الأساسي وهو: الاغتصاب الذي يكتسب أهميّته من دلالة العنوان نفسه، ليَضحَى الفعْل الدراميّ الأهم، الذي يعمل على توتير الصراع، ويسهم في حركة الشخصيات التي تتأثّر بهذا الفعْل، فتُوجد ردّات فعْل متباينة على مستوى الأفراد والجماعة، وبما أنّ الفعل يسعى إلى تحقيق رغبة البطل وأعوانه، فإنّ ردّة الفعل تقف حاجزاً أمام تحقيق هذه الرغبة، ومن هنا ينشأ الصراع الدرامي[٣٤]، وفي ضوء ذلك نعاين الاغتصاب على أنه فعل درامي، تجاوز دلالة اغتصاب الجسد، ليشمل اغتصاب الأرض، وليُصبح بذلك فعْلاً سياسيّاً، ينهض على فكرة التفوّق النوعي للجماعة، ومن ثمّ يَضحَى الاغتصاب السياسي مماثلاً للاغتصاب الجسدي، وقائماً

على فكرتي الاختراق والفاعليّة، يشي بذلك تحذير (الأم سارة) لـ(راحيل) من تأنيث حفيدها داود[٣٥]:

ـ الأم: لا أحبّ أنْ تؤنّثيه.

ـ راحيل: أترى كيف تحرص الجدّة على ذكورتك؟

إنّ الحرص على هذه الذكورة نابع من كونها ستُفضي إلى ذكورة سياسية، تهدف إلى اختراق البنية الفلسطينيّة؛ إذ لم يعد الاغتصاب مجرّد وسيلة لتعذيب الخصوم، واستنطاقهم؛ وإنما تحوّل إلى آلية لإدارة الصراع، نعاين ذلك في ردّة الفعل المختلفة للشخصيات، وهو اختلاف ناتج عن اختلاف وعيها، "فراحيل التي هاجرت ضمن البنية السلبيّة للرؤية التاريخيّة، يقابلها، ولا يعادلها دلال التي تحوّلت إلى النضال الفعلي الإيجابي أيضاً ضمن البنية التاريخيّة؛ لكنّها الإيجابيّة"[٣٦]، إذ إنّ التباين بين ردّتي فعْل الشخصيتين « يعود للعلاقة التاريخيّة للبنية العامة لكلّ شخصيّة، فالوعي التاريخي واضح لكلّ منهما، راحيل التي لا ترتبط تاريخيّاً بهذه المنطقة ترحل، بينما دلال ارتباطها التاريخي متأصّل؛ لذا تحوّلت للدفاع عن الجسد العام فلسطين عبر جسدها الخاص»[٣٧]؛ لتلعب بذلك دوراً مهماً في تأزيم الصراع، وعلى خلاف ذلك تؤدي (راحيل) دوراً سلبيّاً في هذا الصراع بابتعادها عن فضاء الصراع الداخلي الإسرائيليّ المتأثّر هو أيضاً بفعْل الاغتصاب؛ إذ " استطاع ونوس أنْ ينقل عبر الإنساني الشمولي، هذا التدمير السيكولوجي والأنطولوجي معاً إلى البنية الإسرائيلية"[٣٨]، يتجلّى ذلك في الاعتداء على (راحيل)، وفي عجز (إسحاق) جسدياً ونفسيّاً، ليُصبح الاغتصاب أهم سبب لتدمير هذه البنية، وتفكيكها؛ إذ " أُعطي العجز الناجم عن هول التعذيب لدى الجلّاد مفهوم عقاب النفس من جهة

على مستوى الفرد، ومفهوم العنّة التاريخية من جهة أخرى على الجماعة الدينية اليهودية"[٣٩].

هكذا، ينهض الفعل الدرامي، ممثَّلاً في الاغتصاب، بدور مهمّ في توتير الصراع الدرامي، وتطوير الحبكة التي تبحث في أفعال الشخصيات وردّات أفعالها عن نهاياتها الممكنة.

٢, ٣ـ الحوار:

يكشف الحوار عن دواخل الشخصيات، ورؤاها، ويشي بتناقضاتها الداخليّة، " ويساعد على تفجير الصراع الدرامي، فالمسرحية لا تأخذ شكلها النهائي إلا من خلال الحوار الدرامي الذي يكشف عن الأحداث"[٤٠]، لذلك يمكن القول إنّ الصراع لا ينشأ من الفعل وردّ الفعل فقط؛ وإنما من القول وردّ القول أيضاً؛ أي أنّ تعارض الأقوال يُشكّل مستوى من مستويات الصراع الدرامي سواء على مستوى الذات الواحدة، أو على مستوى الجماعة.

تنماز مسرحية (الاغتصاب) بأنها تعمد إلى تغييب الحوار بين الفضاءين المتصارعين الفلسطيني والإسرائيليّ، حيث يقوم التغييب بوظيفة فنّية تؤدي إلى احتدام الصراع، فغياب الحوار في النص مماثل لغيابه في الواقع، وهو ما يشي بأنّ الأولوية للفعل الذي يُمثّل أعلى مستويات الصراع الدرامي، فعلى الرغم من أنّ الشخصيات تنتمي إلى مكان واحد، فهي غير قادرة على إيجاد لغة مشتركة تتخاطب من خلالها، وحتى الحوار الذي أُنجز بين (إسماعيل) و(مائير) في مكتب الأخير أخذ شكل استنطاق تمّ تحت التعذيب والتهديد، كما أنّ الحوار الذي قدّم من خلاله

ونوس نفسه شخصية مسرحية في (سِفْر الختام)، صُدّر بعبارة: « حوار محتمل بين الدكتور أبراهام منوحين، وسعد الله ونوس»[٤١]، مما يعني غياب الإيهام بحقيقة هذا الحوار المنجز، وبناء على ما تقدّم نقول إنّ أهمية الحوار تكمن في توتير الصراع الدرامي داخل كلّ فضاء، فهو المُجلّى الذي قدّمت من خلاله الشخصيات أفكارها المتناقضة، وكشفت عن مواقفها التي تطوّرت عبر بنية النص المسرحي، وفي ضوء ذلك نقرأ تبنّي (الفارعة) لمقولة (دلال) التي شكّلت شبه لازمة تكرّرت في النص، ألا وهي: « أما نحن وأما هم»، بعد أنْ كانت معارضة لها، حيث نطالع[٤٢]:

ـ دلال: الأرض أضيق من القبر إذا لم يزولوا جميعاً، أمّا نحن وأمّا هم.

ـ الفارعة: هذه عبارة متهوّرة قد تتحوّل ضدنا.

ثمّ ردّدت (الفارعة) المقولة نفسها في المقطع السادس من (سفر الأحزان اليومية)[٤٣]، ليشي ذلك بتغيير الشخصية مواقفها من الصراع، ونشهد تقارباً بين الشخصيتين، فـ(الفارعة)، التي أُصيبت برصاصة في جنازة أخيها (إسماعيل)، أصبحت هي أيضاً منقادة إلى الصراع بدافع الانتقام.

نقرأ في السياق نفسه تحوّل شخصية (إسحاق) من جلّاد ينعت الفلسطينيين بالحثالات والقرود[٤٤]، إلى ضحية، قُتلت على يد (مائير)، بعد أنْ كشف الحوار الدائر بينهما عن تعاطف (إسحاق) مع الفلسطينيين، ذلك أنّ هذا التحوّل في مواقف الشخصية ارتبط بحسم الصراع الداخلي الذي عاشته الشخصية بين أفكارها، وواجبات الجماعة، إذ نقرأ[٤٥]:

ـ مائير: إنك تهلك نفسك.

ـ إسحاق: بل أستردّ نفسي. انظر في عينيّ إن كنت تجرؤ، أهذا المسلخ المريع هو المكان الذي هيّأته لظهور المسيح؟ أهذه هي رسالتنا الروحية؟ أمع هؤلاء السوقيين ستبني المملكة المقدسة؟ ...، يا للحضيض، نعم.. هذا هو إنجازك الكبير، لقد أقمت مملكة للحضيض، عندئذ يمدّ كل من مائير وجدعون يده إلى مسدسه، لكنّ إسحاق يفضّل أن يقتله قاتل أبيه، حينها يرفع مائير مسدسه ويطلق عليه عدة رصاصات.

إنّ حسم الصراع الداخلي لصالح الذات أوقع شخصية (إسحق) في مواجهة الجماعة التي لقنتها دروس الكره عبر خطاب ديني تبنته (الأم سارة) و(مائير)، وفي ضوء هذا الوعي الجديد أنجزت شخصية (إسحاق) حوارها الأخير في النص، « فبالحوار تصارع الشخصية خصومها، وتصل بصراعها إلى نهايتها المحتومة»[٤٦]؛ إذ يعمل الحوار على الوصول بالصراع الدرامي إلى ذروته.

٢ , ٤ ـ المكان والزمن الدراميّان:

تنبع أهمية المكان من حركة الشخصيات فيه، فتهبه أبعاده الجمالية والدرامية، إذ " إنّ المكان لا قيمة له، إلّا إذا تواجد[٤٧] فيه الفعل"[٤٨]؛ أي أنّ المكان يتسم بنوع من الحياد، وإنما يكتسب خصائصه من الأفعال المنجزة فيه، فيغدو مكاناً أليفاً، أو معادياً، فترتبط سمات المكان بالتحوّلات التي يشهدها النص، فقد يصبح البيت مكاناً معادياً، والوطن نفسه، بوصفه يحيل على مكان جغرافي، قد يتحوّل إلى مكان معاد، تُصادر فيه الحريات والحقوق، كلّ ذلك يشي بأننا « ننسى غالباً أنّ هناك تأثيراً متبادلاً بين الشخصية، والمكان الذي تقيم فيه»[٤٩].

تشكّل فلسطين البنية المكانية لهذا النص المسرحي، وهي مكان جغرافي؛ لكنّه محمّل بدلالات تاريخيّة وسياسية ودينيّة، فالمكان قد يكون "موقعاً جغرافياً محدّداً، أو طرازاً ما بعينه؛ لارتباط هذا المكان بالشرط التاريخي، وما يعكسه من قيم معرفية وجمالية على النص، أو أنْ يكون المكان المقترح مجرّد فعالية جمالية ترتبط بكنه الفكرة الدرامية"(٥٠)، من هنا يمكن القول إنّ فلسطين في هذا النص المسرحي تمثّل تلك الأنماط الثلاثة للمكان، فهي مكان جغرافي، مرتبط بالشرط التاريخي، لكنها في الوقت نفسه تتحوّل إلى فعاليّة جمالية، تسهم في إبراز الفكرة الرئيسة للنص وهي الصراع، حيث تَضحَى فلسطين مكاناً رمزياً، هذا ما نعاينه في النص؛ إذ باستثناء خارطة إسرائيل التوراتية المعلّقة على جدران مكتب (مائير)، فإنّ ونوساً يقترح تحديدات رمزية للأماكن، ويرى أنه لا داعي لخنق الفضاء بركام الأمكنة الواقعية(٥١)، ففلسطين بوصفها مكاناً جغرافيّاً لا تمثّل إلا البنية السطحية للمكان، أما البنية العميقة للمكان فتمتصّ كلّ تفاصيل المكان، ممثّلة رؤية شمولية للمؤلف(٥٢)، الذي يجرّد المكان من واقعيته، ليحظى بحضور مجازي في النص، من هنا نقرأ ذلك التحوّل في دلالة البيت الذي جُرّد من ألفته، فأصبح مكاناً معادياً، هذا ما ورد على لسان الطفل (وعد) الذي أنطقه ونوس فقال(٥٣):

_ أما أنا الفلسطيني فلا بيت لي، لأنّ بيتي يحيا فيه الآن عدو الفلسطيني.

فالبيت في هذا النص المسرحي يشترك مع السجن في كونهما مكانين معاديين، وفي ضوء هذا التقارب بين البيت والسجن، نشهد نوعاً من تبادل الوظائف بينهما؛ إذ يكفّ البيت عن كونه مكان اتصال، ليغدو مكان انقطاع، في حين ينهض السجن في هذا النص بوظيفة البيت ليُصبح مكان اتصال، نقرأ ذلك من خلال العلاقة بين (دلال) وزوجها (إسماعيل)، فبعد أنْ تعذّر لقاؤهما في البيت، أصبح ذلك ممكناً

في السجن الذي شكّل المكان الذي استعادت فيه (دلال) اتصالها بـ(إسماعيل)، وبالقضية الفلسطينية، فانضمّت إلى المقاومة بعد أنْ التزمت الحياد.

تستدعي عدائية البيت، وهو أكثر الأماكن ألفة، عدائية البيت الأكبر فلسطين، وتشي بالبنية المكانية العميقة التي تتسم بنوع من التوالدية، والبنية المكانية التوالدية تنماز بأنها تستدعي الكل بمجرّد ظهور الجزء، وبأنها تكشف عن دلالات المكان، وعن أبعاده الجمالية والدرامية عبر حركة الشخصيات، وأفعالها، وإشارتها اللفظية والحركية[٥٤] التي تعطي المكان سماته النصية، وبالعودة لمسرحية (الاغتصاب) نلحظ أنّ المكان يحظى بحضور متناقض، فهو معاد؛ لكنّه ليس طارداً؛ بل إنّ عدائيته تصبح سبباً للتمسك به، والانقطاع عنه يغدو دافعاً للاتصال به أكثر، ذلك أنّ الشخصيات في الفضاء الفلسطيني، بما فيها تلك التي لم تكن معنية بالصراع، لن تكن مسكونة بفكرة الارتحال؛ بل تهيمن عليها فكرة البقاء في المكان، ويبدو ذلك على لسان الطفل (وعد) الذي نطق وعمره شهور، فقال[٥٥]:

ـ أنا وعد بن محمد الصفدي، عرفت قبل الولادة قصتي، حين كنت في بطن أمّي، طُردتُ مرتين من بلدي، ولما حانت ساعة ميلادي، عزّ عليّ أنْ أرى النور في أرض غربة، فتمسّكت بجدار الرحم، وعاندت حتى استطاعت أمّي أنْ تأتي، وتلدني في أرضي، أنا وعد بن محمد الصفدي، كافأتُ أمّي بولادة سهلة، ويوم وُلدت نسف الاحتلال خمسة بيوت في الحارة المجاورة.

يتسم الزمن في مسرحية (الاغتصاب) بأنه زمن مفتوح، فهذه المسرحية، كما ورد على لسان ونوس، نص مفتوح، قابل للزيادة والتعديل وفق ما تُمليه التطورات التاريخية، فهي ليست إلا مقطعاً مُجْتَزَأً من تاريخ عنيف، مثقل بالاحتمالات

والتحولات[٥٦]، لذلك نحن إزاء حالة من ديمومة الصراع الذي يضرب بجذوره في عمق التاريخ، وفي الحاضر والمستقبل؛ إذ إنّ الشخصيات لعبت دوراً مهماً في إضفاء طابع الديمومة على زمن الصراع، ليخلق النص من خلال حركتها ونموّها زمنه الخاص، ويتجلّى ذلك في الاستدعاء الذي مارسته شخصيتا (الفارعة) و(الأم سارة)، وهما ترويان للطفلين (وعد) و(داود) فصولاً من التاريخ المحمَّل بالعنف، كما أنّ المقابلة بين شخصيتي الطفلين تمدّ زمن الصراع إلى المستقبل، وكذلك غياب النهايات الممكنة لهذا النص ينهض بالوظيفة نفسها.

الخاتمة

تأمل هذهِ القراءة وهي على مشارف الأفول أنْ تكون قد أجابت عن أسئلتها التي كانت نقطة الانطلاق نحو إنجاز هذه الدراسة، وتطمح في الوقت نفسه إلى تسجيل بعض النتائج، منها ما يلي:

ـ مارس العنوان نوعاً من الإغراء للقارئ بخلقه أفق توقّع يتمحور حول الجسد، لكن النص كسر أفق التوقّع هذا.

ـ كشفت هذهِ القراءة عن علاقة وثيقة بين أسماء بعض الشخصيات وسماتها الدرامية في النص، ووقفت على بعض الأفعال الدرامية التي تتحدّد بدلالة الاسم نفسه.

ـ مارس الفضاء التاريخي لبعض الشخصيات سلطة عليها في النص، فأنجزت أفعالها الدرامية في ضوء هذه السلطة.

ـ بُني هذا النص المسرحي على رؤية ثنائية، أوجدت صراعاً بين فضاءين، وأفضت هذه الثنائية الكبرى إلى إيجاد ثنائيات صغرى.

ـ تحوّلت فلسطين إلى مكان رمزي، وفعالية جمالية تبرز الفكرة الرئيسة للنص وهي الصراع.

ـ غاب الزمن في بعده الفيزيائي المحدّد عن النص، ليوحي ذلك بغياب النهايات وبحالة من ديمومة الصراع.

الهوامش

١-حمداوي، جميل_ صورة العنوان في الرواية العربية، نقلاً عن: لوصيف، صونيا_ الانزياح الدلالي في الألفاظ العربية: معجم العين أنموذجاً، رسالة ماجستير، جامعة منتوري، قسطنطينة، مايو ٢٠١١، ص:٥٨.

٢- ابن العربي، حمودي_ سيميائية العنوان في مسرحيّة (مسافر ليل) لصلاح عبد الصبور، الحوار المتمدّن، العدد٣٠٩٨، ١٨-٨-٢٠١٠، تاريخ الاطلاع (٥-١٢-٢٠١٦).

٣- المرجع نفسه.

٤- انظر. شلواي، عمار_ مسرحية (أهل الكهف) لتوفيق الحكيم: مقاربة سيميائية، الملتقى الثالث: السيمياء والنص الأدبي،ص: ٧.

٥- انظر. فواز، معمري_ قراءة سيميائية في مسرحية (الطاغية) لمحمد غمري، رسالة ماجستير، جامعة المسيلة، الجزائر، العام الجامعي ٢٠١٣، ٢٠١٤، ص:٣٩.

٦- أبوهيف، عبد الله_ المسرح العربي المعاصر: قضايا ورؤى وتجارب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٢، ص:١٧٦.

٧- فواز، معمري_ قراءة سيميائية في مسرحية (الطاغية) لمحمد غمري، مرجع سابق، ص:٥.

٨- انظر. ونوس، سعد الله_ الأعمال الكاملة، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط١، ١٩٩٦، مج٢، ص:١١٠.

٩- انظر. رولان، بارث_ النقد البنيوي للحكاية، تر: أنطوان أبوزيد، منشورات عويدات، بيروت، ط١، ١٩٨٨، ص:١٣١.

١٠- انظر. تودوروف، تزفيطان_ مفاهيم سردية، تر: عبدالرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، مديرية الآداب والفنون، ط١، ٢٠٠٥، ص:٧١.

١١- بوشادة، نبيلة_ الشخصية من المستوى المحسوس إلى المستوى المجرّد في رواية (غداً يوم جديد) لعبدالرحمن بن هدوقة، مجلة المَخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر، الجزائر، العدد السابع، ٢٠١١، ص:٢.

١٢- انظر. تودوروف، تزفيطان_ مفاهيم سردية، مرجع سابق، ص: ٧٨.

١٣- بوشادة، نبيلة_ الشخصية من المستوى المحسوس إلى المستوى المجرّد، مرجع سابق، ص:٢.

١٤- انظر. تودوروف، تزفيطان_ مفاهيم سردية، مرجع سابق، ص: ٧٨.

١٥- انظر. الإفريقي، ابن منظور_ لسان العرب، تحق: عبد الله الكبير وآخرين، دار المعارف، د. ط، د. ت، مادة (فرع) .

١٦- انظر.هامون، فيليب_ سيميولوجيا الشخصية الروائية نقلاً عن: أوعسري، حسن_ سيميائية الشخصيات الروائية، عود الند، مجلة ثقافية، العدد٩٤، تاريخ الاطلاع (٨-١٢-٢٠١٦) من www.oudnad.net.

١٧- انظر. أوعسري، حسن_ سيميائية الشخصيات الروائية، مرجع سابق.

١٨- بنكراد، سعيد_ من العامل إلى الشخصية، موقع سعيد بنكراد، تاريخ الاطلاع (٧-١٢-٢٠١٦) من saidbengrad.

١٩- انظر. ونوس، سعد الله_ الأعمال الكاملة، مرجع سابق، ص:١٥٧.

٢٠- انظر. أوعسري، حسن_ سيميائية الشخصيات الروائية، مرجع سابق.

٢١- انظر. بنكراد، سعيد_ من العامل إلى الشخصية، مرجع سابق.

٢٢- انظر. زوزو، نصيرة_ سيمياء الشخصية في رواية (حارسة الظلال) لواسيني الأعرج، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، الجزائر، العدد التاسع، مارس٢٠٠٦، ص:٤.

٢٣- انظر. ونوس، سعد الله_ الأعمال الكاملة، مرجع سابق، ص:١١٤.

٢٤- انظر. عزمي، خالص_ تطور الصراع الدرامي، الحوار المتمدّن، العدد٢١٣٤، ١٩-١٢-٢٠٠٧، تاريخ الاطلاع (١٧-١٢-٢٠١٦) من www.alhewar.org.

٢٥- انظر. حسن، دانية علي_ الاتجاه الواقعي في المسرح السوري المعاصر: سعدالله ونوس أنموذجاً، رسالة ماجستير، جامعة البعث، العام الجامعي٢٠١٠، ص:٨٦.

٢٦- كذا بالأصل والصواب (الأرض نفسها).

٢٧- حسن، دانية علي_ الاتجاه الواقعي في المسرح السوري المعاصر، مرجع سابق، ص:٨٥.

٢٨- ونوس، سعد الله_الأعمال الكاملة، مرجع سابق، ص:٨٥.

٢٩- ونوس، سعد الله_الأعمال الكاملة، مرجع سابق، ص:١٢٦.

٣٠- حسن، دانية علي_ الاتجاه الواقعي في المسرح السوري المعاصر، مرجع سابق، ص:٩٦.

٣١- المرجع نفسه، ص:٨٧.

٣٢- انظر. أبوهيف، عبد الله_ المسرح العربي المعاصر، مرجع سابق، ص:١٨٢.

٣٣- انظر. جبار، نورة_ آليات الصراع الدرامي في النص المسرحي الجزائري: دراسة تطبيقية لنماذج مسرحية جزائرية، رسالة ماجستير، جامعة وهران، الجزائر، العام ٢٠١٥، ٢٠١٦، ص:١٥٢.

٣٤- جبار، نورة_ آليات الصراع الدرامي في النص المسرحي الجزائري، مرجع سابق، ص:١٥٣.

٣٥- انظر. ونوس، سعد الله_ الأعمال الكاملة، مرجع سابق، ص:٨٥.

٣٦- حسن، دانية علي_ الاتجاه الواقعي في المسرح السوري المعاصر، مرجع سابق، ص:٨٩.

٣٧- المرجع نفسه، ص:٩٠.

٣٨- المرجع نفسه، ص:٨٧.

٣٩- أبوهيف، عبد الله_ المسرح العربي المعاصر، مرجع سابق، ص:١٧٦.

٤٠- جبار، نورة_ آليات الصراع الدرامي في النص المسرحي الجزائري، مرجع سابق، ص:١٧٠.

٤١- ونوس، سعد الله_ الأعمال الكاملة، مرجع سابق، ص:١٦٤..

٤٢- المرجع نفسه، ص:١٢٠.

٤٣- ونوس، سعد الله_الأعمال الكاملة، مرجع سابق ، ص:١٤٩.

٤٤- المرجع نفسه، ص:١٠٥.

٤٥- المرجع نفسه، ص:١٦٠.

٤٦- جبار، نورة_ آليات الصراع الدرامي في النص المسرحي الجزائري، مرجع سابق، ص:١٧٢.

٤٧- كذا بالأصل والصواب (حضر).

٤٨- بوطولة، أمينة_ جماليات المكان في النص المسرحي الجزائري، رسالة ماجستير، جامعة وهران، الجزائر، العام الجامعي٢٠١٥، ٢٠١٦، ص:٩٠.

٤٩- بحراوي، حسن_ بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٩، ص:٤٤.

٥٠- بوطولة، أمينة_ جماليات المكان في النص المسرحي الجزائري، مرجع سابق، ص:٦٥،٦٦.

٥١-ونوس،سعد الله_ ، مرجع سابق، ص:

٥٢- للوقوف على الفرق بين البنية السطحية والعميقة للمكان انظر. بوطولة، أمينة_ جماليات المكان في النص المسرحي الجزائري ، مرجع سابق، ص:٤٠.

٥٣-ونوس،سعد الله_ الأعمال الكاملة، مرجع سابق، ص:٨٠.

٥٤- انظر. بوطولة، أمينة_ جماليات المكان في النص المسرحي الجزائري، مرجع سابق، ص:٤٤،٤٥.

٥٥-ونوس، سعد الله_ الأعمال الكاملة، مرجع سابق، ص:٦٦،٦٧.

٥٦-المرجع نفسه، ص:٦٥.

المصادر والمراجع

١_ ونوس، سعد الله_ الأعمال الكاملة، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط١، ١٩٩٦، المجلد الثاني.

أولاً: الكتب:

١_ أبو هيف، عبد الله_ المسرح العربي المعاصر: قضايا ورؤى وتجارب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٢.

٢_ الإفريقي، ابن منظور_ لسان العرب، تحق: عبد الله الكبير وآخرين، دار المعارف، د. ط، د. ت، م.

٣_ بحراوي، حسن_ بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٩.

٤_ تودوروف، تزفيطان_ مفاهيم سردية، تر: عبدالرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، مديرية الآداب والفنون، ط١، ٢٠٠٥.

٥_ رولان، بارث_ النقد البنيوي للحكاية، تر: أنطوان أبوزيد، منشورات عويدات، بيروت، ط١، ١٩٨٨.

ثانياً: الرسائل العلمية:

١_ بوطولة، أمينة_ جماليات المكان في النص المسرحي الجزائري، رسالة ماجستير، جامعة وهران، الجزائر، العام الجامعي٢٠١٥، ٢٠١٦.

٢_ جبار، نورة_ آليات الصراع الدرامي في النص المسرحي الجزائري: دراسة تطبيقية لنماذج مسرحية جزائرية، رسالة ماجستير، جامعة وهران، الجزائر، العام ٢٠١٥، ٢٠١٦.

٣_ حسن، دانية علي_ الاتجاه الواقعي في المسرح السوري المعاصر: سعدالله ونوس أنموذجاً، رسالة ماجستير، جامعة البعث، العام الجامعي٢٠١٠.

٤_ فواز، معمري_ قراءة سيميائية في مسرحية (الطاغية) لمحمد غمري، رسالة ماجستير، جامعة المسيلة، الجزائر، العام الجامعي ٢٠١٣، ٢٠١٤.

٥_ لوصيف، صونيا_ الانزياح الدلالي في الألفاظ العربية: معجم العين أنموذجاً، رسالة ماجستير، جامعة منتوري، قسنطينة، مايو٢٠١١.

ثالثاً: الدوريات:

١_ ابن العربي، حمودي_ (سيميائية العنوان في مسرحيّة (مسافر ليل) لصلاح عبد الصبور)، الحوار المتمدّن، العدد٣٠٩٨، ١٨-٨-٢٠١٠، تاريخ الاطلاع (٥-١٢-٢٠١٦).

٢_ أوعسري، حسن_ (سيميائية الشخصيات الروائية)، عود الند، مجلة ثقافية، العدد٩٤، تاريخ الاطلاع (٨-١٢-٢٠١٦) من www.oudnad.net.

٣- بنكراد، سعيد_ (من العامل إلى الشخصية)، موقع سعيد بنكراد، تاريخ الاطلاع (٧-١٢-٢٠١٦) من saidbengrad.

٤_ بوشادة، نبيلة_ (الشخصية من المستوى المحسوس إلى المستوى المجرّد في رواية (غداً يوم جديد) لعبدالرحمن بن هدوقة)، مجلة المَخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر، الجزائر، العدد السابع٢٠١١.

٥_ زوزو، نصيرة_ (سيمياء الشخصية في رواية (حارسة الظلال) لواسيني الأعرج)، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، الجزائر، العدد التاسع، مارس٢٠٠٦.

٦_ شلواي، عمار_ (مسرحية (أهل الكهف) لتوفيق الحكيم: مقاربة سيميائية)، الملتقى الثالث: السيمياء والنص الأدبي.

٧_ عزمي، خالص_ (تطور الصراع الدرامي)، الحوار المتمدّن، العدد٢١٣٤، ١٩-١٢-٢٠٠٧، تاريخ الاطلاع (١٧-١٢-٢٠١٦) من www.alhewar.org