وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد بوضياف المسيلة
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي:

رقم التسجيل:13/MD12/080

"الأنـــا والآخر" في مسرحيات سناء الشعلان
مسرحية "وجه واحد لاثنين ماطرين" أنموذجا

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر

الميدان: لغة وأدب عربي فرع : أدب عربي تخصص: أدب عربي حديث

إعداد الطالبة:
- بريزة سواعدية

إشراف الأستاذ:
- محمد زعيتري

تاريخ المناقشة:

أمام لجنة المناقشة:
- عمر عليوي رئيساً.
- محمد زعيتري مشرفا ومقرراً.
- مفتاح خَلوف ممتحناً.

السنة الجامعية: **2015/2014م**

الشكر والتقدير

إلهي لا يطيب الليل إلا بشكرك ولا يطيب النهار إلا بطاعتك ولا تطيب اللحظات إلا بذكرك

ولا تطيب الآخرة إلا بعفوك ولا تطيب الجنة إلا برؤيتك

"الله جل جلاله"

إلى من بلغ الرسالة وأدى الأمانة ونصح الأمة الى نبي الرحمة ونور العالمين

سيدنا محمد صل الله عليه وسلم

تتوجه بجزيل الشكر والامتنان إلى الأستاذ المشرف".محمد زعيتري" الذي لم يبخل علينا بارشاداته

ونصائحه وتوجيهاته القيمة ألتي كانت عوننا لنا في إتمام هذا البحث كما نشكر الأستاذ" مفتاح

خلوف "الذي أنار طريق بحثي بكتبه فجزاه الله خيرا

ويطيب لي أن أشكر الكاتبة سناء الشعلان التي ساعدتني في بحثي كما أشكر كل من

ساعدني في انجاز هذا العمل من قريب أو بعيد .

بريزة

المقدمة

الحمد لله على ما أنعم، وله الشكر على ما ألهم، والثناء بما قدم: من عموم نعم ابتدأها، وسبوغ آلاء أسداها، وتمام منن أولاها، والصلاة والسلام على أشرف الأولين والآخرين محمد الأمين، وعلى آله الطاهرين وصحبه الغرّ الميامين وبعد:

العالم مسرح كلنا يقف عليه، يغير الأقنعة ليصبح ما يريد، في الخير وفي الشر، لكن قليل منا شجاع في خلع القناع ومواجهة الحقيقة المجردة.

فمنذ خلق الإنسان على وجه الأرض وهو يمارس مسرحاً، ذلك من خلال آليات التعبير التي تمكنه من الإفصاح عن همومه وآلامه وطموحاته وآماله. إذ أن المسرح يُعد فناً وذا اتصال وثيق بحياة المجتمعات، فهو توليفة تجمع في شبكة متجانسة الشخصيات والأحداث وكذا الأزمنة والأمكنة واللغة في قالب واحد.

فهو من أدوات التأثير في القلوب فيعد وسيلة من وسائل الاتصال والتواصل مع النفس في مختلف مكنوناتها ومع الآخر في جميع تجلياته.

فالفن المسرحي يعد وسيلة تطهير على حد قول **أرسطو**، لما يحمله من طابع فرجة وترفيه في قالب الكوميديا أو يعبر عن مأساة وآلام تحمل في طياتها، أبعادا تراجيدية، كما هو جنس فني لا يشترط تعليما خاصا للإنسان أو يميز بين الناس على أساس الطبقات، بل يسعى بذلك لاحتواء الجميع عن طريق التحريض على انتشال الذات الفردية من سلطة الإيديولوجيات الحاكمة وتحريرها، من سلطة الاستبداد والتخلف الفكري لما له الدور الكبير في عرض القضايا الجادة والهادفة في المجالين السياسي والاجتماعي، فمنها المضحكة ومنها المبكية فهو مرآة عاكسة لقضايا المجتمع كله.

ومهما تعددت وجهات النظر واختلفت الأنماط السلوكية للبشر يبقى وببساطة تعبيراً راقياً، وبواسطة ذلك تتبلور الفكرة في شكل حوار يسهل على القارئ أو المشاهد استيعابه وفهم المغزى منه فيقوى بذلك عملية التأثير.

وجدل علاقة "الأنا بالآخر" هو جدل قائم منذ الأزل ولربما تعود جذوره إلى زمن بداية الخلق على هذه المعمورة، بوجود -آدم عليه السلام- وحواء بعدما تأصّل الوعي لديهما وأدركا مدى العقاب الذي أُسقط عليهما بخروجهما من الجنة، ليشقيا على هذه الأرض جرّاء وسوسة الشيطان، ذلك الآخر الذي تمثله اليوم وجوه عدة، تثبت فاعلية الصراع بينه وبين "الأنا"، حيث الوعي بالذات في القول "بالأنا" يستوجب الوعي "بالأخر" وإن غاب أو انعدم هذا الأخير فإنه يستحيل الحديث عن وعي حقيقي بالذات.

فمن الطبيعي أن يزداد الطرح حول إشكالية "الأنا والآخر" بعد الأحداث التي شهدها العالم العربي مما أرّق الفكر والإبداع لذلك صار هذا الطرح طبيعياً حول هذا المصطلح في معظم الدراسات الأدبية، وذلك للحرص على تأكيد الذات العربية والحفاظ عن هويتها من أجل مواجهة الإرهاب والتهمة التي ألحقوها بالعرب والإسلام.

من خلال كل هذا تتأتى أهمية دراسة صوت "الأنا" في مواجهة صوت "الأخر" في الإبداعات الأدبية منها الرواية والمسرحية، كما هو الشأن في مسرحية الكاتبة "سناء شعلان" "وجه واحد لاثنين ماطرين" التي تجسد هذه الإشكالية وفهم حقيقة الأخر.

ولا مراء أن علاقة "الأنا بالآخر" في هذه المسرحية ضبابية حيث أخذت طابع الحوار مرة والصراع مرات، إذ يشكل هذا البحث برزخاً بين مطرقة الصراع وسندان الهيمنة محاولين استصفاء هذه الثنائية في بحث وسمناه بـ: "الأنا والآخر في مسرحيات

ســـــناء الشـــــعلان" مســـــرحية وجـــــه واحـــــد لاثنـــــين مـــــاطرين"

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد بوضياف المسيلة
كلية الآداب واللغات الرقم التسلسلي:
قسم اللغة والأدب العربي رقم التسجيل: 13/MD12/046

سيميائيـــة الشخـــصية الديـــنية
في رواية أولاد حارتنا لـــ نجيب محفوظ

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر

الميدان: لغة وأدب عربي فرع : أدب عربي تخصص: أدب عربي حديث
إعداد الطالبة:
- إيمان شبة
إشراف الدكتور:
- نور الدين سيلبني

تاريخ المناقشة: 2015/06/02
أمام لجنة المناقشة:
- الدكتور: نور الدين سيلبني.....مشرفا.
- الدكتور: الربيع بوجلال.....رئيسا.
- الدكتور: قويدر شنان.....ممتحنا.

السنة الجامعية: 2015/2014م

أ نموذجا" وقد اقتصرت الدراسة على هذه الأخيرة

ومن خلال قراءتنا لهذه المسرحية تبدت لنا "الأنا" في صورة الفقير الضعيف القبـيح في ظل الظلم والاستبداد وكبت الحريات وغياب الديمقراطية في مقابل "الآخر" الذي يطمح للسلطة النفوذ استغلال الأرض.

وقد شدتني إلى دراسة هذا الموضوع دوافع وأسباب ذاتية وموضوعية هي:

1- إعجابي بالمسرحية ولغتها وشخصياتها وأسلوب الحوار بينهما، حيث كـــل شخصـــية تحكي قصتها.

2- هذه المسرحية تسرد لنا قصة الفتاة (المرأة) المضطهدة من المجتمع وتعرضها للظلـــم والاغتصاب، وكذلك قصة الثائر على وطنه واسترجاع أرضه وبالتالي تتجلى لنا صـــورة "الأنا والآخر" بوضوح.

3- إننا نعيش اليوم في عالم يموج بالصراعات، وأعمال العنف، فلم يعد أي بلد بمنأى عن هذه الأحداث، لتفرض مسألة "الأنا والآخر" نفسها بقوة، الذي يعتبـــر موضـــوع الســـاعة ويحظى بدراسة قضايا المرأة في المجتمع.

أما السبب الأخر:

1- فيرجع إلى طبيعة المسرح في حد ذاته على اعتبار أنه من أهم الفنون التي ســـمحت للمثقف العربي، أن يعبر من خلالها عن مدى رفضه لواقعه الاجتمـــاعي والسياســـي

المترهل، فكانت نكبة حزيران 1967 نقطة تحول في حياته بحق، أين ثار على أوضاعه وسعى للمطالبة بالقيم التي تهم المواطن البسيط كالمساواة والعدل، وإيراد حقيقة العلاقة بين المواطن والسلطة الحاكمة وكيف أن هذا المواطن الثائر ذاته يحمل بذور فنائه وموته من خلال رضوخه وهوانه.

2- أيضا الميولات الشخصية لما لها الدور الرئيس في ذلك، حيث أجد من خلاله المتنفس المعبر عن الآراء ووجهات النظر سواء أكانت سياسية أم اجتماعية من دون حرج إنه فن ذو رسالة إصلاحية تعبيرية.

3- كما أننا في زمن خبرة الطلاب فيه بالمسرحية على المسرح محدودة بشكل محزن فأغلبهم يذهبون لدراسة الشعر الرواية وتناسيهم لهذا الفن.

وأردنا من خلال هذا البحث أن نعطي التفاتة لهذا الفن ولو قليلا، وأيضا مخالفة الأغلبية والتميز عنهم. فأعطيني مسرحا أعطيك شعباً مثقفاً.

وعلى ضوء الصورة التي رسمتها الشخصيتان "هو، هي"، سواء المتعلقة "بالأنا" أو "الأخر"، يتسنى لنا فهم العلاقات التي تحكم الطرفين، وعليه فيمكننا صياغة الإشكالية في السؤال التالي:

وكيف ينظر كل طرف إلى الطرف الآخر؟- ما علاقة الأنا بالآخر؟ كيف ترسم المسرحية صورة الأنا والآخر؟

وهذا السؤال يحمل ضمنيا أسئلة أخرى منها: من هو الأنا الأكثر حضوراً؟

- كيف ترجمت الكاتبة سناء الشعلان هذه القضايا السياسية والاجتماعية والثقافية أدبيا وفنيا؟

- كيف استطاعت الكاتبة الجمع بين الأنا والآخر في تشكيلها للفضاء المسرحي؟

- هل تكتب الكاتبة سناء شعلان بعيونها أم بعيون الآخر؟ وسنحاول الإجابة على هذه الأسئلة وفق الخطة التالية:

اعتمدت في الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي الذي يساعد في التعرف على المسرحية، الذي يمكن من الوصول إلى الثوابت والمتغيرات ويسمح بالتأويل والتفسير.

كما كانت الاستفادة من المنهج النفسي واضحة بغية سبر أغوار النفوس ومعرفة حقيقة كوامنها ودواخلها... وتقاطعهم مع عدة مناهج أخرى، وقد اعتمدت الدراسة وهي تشق طريقها على مجموعة من المراجع التي كانت بمثابة مشاعل أنارت لي الدرب ويسرت لي السبيل، أذكر منها "المعجم المسرحي" لماري اليأس وحنان قصاب، سعد الدين سيد صالح "احذروا الأساليب في مواجهة الإسلام " ومسرحية "وجه واحد لاثنين ماطرين" التي هي موضوع الدراسة التطبيقية وغيرها من المراجع

ونريد أن ننوه أننا في هذه الدراسة حاولنا الحرص على عدم إطلاق أحكام عامة التي تنقصها الدقة والتحليل لأننا لسنا أمام نقد.

وبالنظر إلى إشكالية البحث قسمت الدراسة إلى مقدمة وتمهيد وخاتمة.

في التمهيد: تناولت ملخص المسرحية، مستخرجة بذلك الأبعاد التي تهدف إليها المسرحية، والتعريف بالكاتبة، مع تحليل وقراءة للعنوان.

وكانت الفصول كالأتي:

الفص الأول: تحديد مفاهيم الدراسة

1- درست فيه مفهوم الأنا والآخر لغة، ثم اصطلاحا.

2- جدلية الأنا والآخر في الأديان السماوية ذلك أن أغلب الصراعات ومنذ القدم، والحروب الصليبية التي قادتها الكنائس في أوربا، وما قام به اليهود من حروب ضد فلسطين، كأرض الميعاد وإعادة بناء الهيكل وغيرها فسنتناول المفهوم في:

الإسلام، المسيحية، واليهودية.

3- التعريف بالمسرحية: وعناصرها المشكلة لفضاء الأنا والآخر.

4- مفهوم الفضاء المسرحي لغة واصطلاحا بعدها تناولت أنواع الفضاءات المسرحية وهي: الفضاء الدرامي، الفضاء التخييلي، الفضاء الجغرافي، الفضاء الركحي.

الفصل الثاني: كان حول الدراسة التطبيقية للمسرحية تمظهرات الأنا والآخر فيها وذلك من خلال النظرة السطحية والنظرة العميقة (المرجعية السياسية).

ثم الخاتمة: وفيها ختمت البحث بأهم النتائج المتوصل إليها والإستنتاجات التي خرجت بها من هذا الموضوع، وأجبت من خلالها على الإشكالية المطروحة في المقدمة.

وعن الدراسات السابقة لهذا العمل أنه لا يوجد من تناول هذا الموضوع كمذكرة تخرج، ولا حتى دراسات نقدية تناولت المسرحية من هذه الزاوية (الأنا والأخر) أو زوايا أخرى، وربما ذلك كونها حديثة النشأة وقد واجهتني مجموعة من الصعوبات والمشاكل في هذه الدراسة شأن كل البحوث، تنوعت ما بين مفهومية بالنسبة لـ"لأنا والأخر" مصطلحا تعهدته علوم ومعارف كثيرة بالبحث والدراسة، فهي في مجملها دراسات جزئية ذات طابع فلسفي أو نفسي، وأدواتية منهجية بالنسبة للمراجع التي تشعبت في اتجاهات متعددة لتغطي العلوم النفسية والاجتماعية والأدبية مما وسع دائرة البحث المعلوماتي، لكن بفضل الله، ثم بتوجيهات الأستاذ المشرف والأستاذ مفتاح خلوف استطعت تذليلها.

وفي الأخير لا نستطيع أن نزعم أن البحث يقدم معارف مجهولة للقراء، ومن ثمّ لا يعلم المجهول إنه على النقيض يحاول أن يتعلم أو هل يحاول أن يعرض على الناس تجربة باحث يريد أن يستفيد مما يقرأ وأن يبذل ما يستطيع من جهد في سبيل الوقوف على حقيقة ما يتضمنه النص الفني الذي أمامه، ومن ثمّ فإن هذا البحث في اعتقادنا لا يدخل في نطاق البحوث العلمية البحتة التي تُعلم الناس ما يجهلون وإنما يدخل في نطاق البحوث التطبيقية التي تتناول المعلوم لتجعله مفيداً ونافعاً.

وأتقدم في الأخير بالشكر والتقدير لأستاذي المشرف د. محمد زعيتري، وأستاذي الفاضل د. مفتاح خلّوف على ما تفضلا به من متابعة وتصحيح وتنقيح لما ضعف أو وهن من هذا البحث طوال فترة إعداده وكتابته، فقد تكرما عليَّ بصبر عالم كرمهما الله بخلق العالمين علما وإنسانية، فلهما مني عظيم الامتنان والتبجيل ووافر العرفان والتقدير، راجية من الله التوفيق.

الفصل التمهيدي

قراءة في المدونة

1- ملخص المسرحية

2- التعريف بالكاتبة

3- قراءة في العنوان

1-ملخص المسرحية (وجه واحد لإثنين ماطرين)

رؤية خشبة المسرح:

تظهر بساطة الخشبة في خلوها من كل ما يزينها إلا من قطعة قماش، لا تحتوي إلا على القليل من متطلباتها، فجوها جو محزن كئيب له دلالة على حياة البؤس والشقاء وتبدو فيه مظاهر الحياة أقل ما يقال عنها أنها تشاؤمية، بنظرة لا تدفع للتفاؤل، وظهور ملامح أكثر دلالة ووحيا على خفت وإجهاض ذوق وطعم الحياة، على خشبة المسرح ثنائي يمثل رمزا للجهاد، والانطوائية والعزلة والانكسار.

- **رؤية الشخصيات:**

"هي" – لباسها دليل على التفاؤل والتشاؤم أحيانا، وعلى الأمل واليأس أحيانا أخرى. وجهها يحتويه قناع عيونها بين الخفاء أحيانا و التجلي أحيانا أخرى.

"هو" - لباسه شبيه بلباسها، له من الدلائل ما يكفي لحمله على التفاؤل والتشاؤم، بين حقيقة ظاهرة وأخرى باطنة يكسوها طابع الأمل واللاأمل.

- **المشهد الأول** :

ابتدأت المسرحية بظروف تحيط بشخصياتها، منها ما تعلق بالطبيعة ومنها ما تعلق بشخصياتها المتمثلة في الأنا والآخر (هو وهي).

دوران الحركة ينطلق ليترجم روح زمن قادم على صراع ثنائي تحذوه الخلافات وسط عالم مظلم مليء بالمعاناة.

بداية المشهد تبادل للصراع، يتخلله إختلاف في الرؤية فهي دائمة الشكوى بما تحمله من دلالات، مقررة بمنطقها أنه وحده من أوجد هذه المعاناة، عناده المفرط، وهو بين الأخذ والرد ذو حكم لا رجعة فيه، ومفاده أنها هي صاحبة الشأن وأن مسؤولية كل ما يحصل بسببها أحيانا مرده جمالها الذي أوصلهما إلى ما أصبحا عليه، لكن بين هذا وذاك تتداخل الأحداث ليكونا حقا عاريين في ليلة ماطرة دون وجهين، وهذه الأخرى تحمل أكثر من دلالة، ويتبادلان التهم الواحد تلو الآخر.

"هي" ترى فيه أنه وحده السبب فيما آلت إليه وضعيتها نتيجة تهوره وعدم تفهمه و"هو" يرى خلاف ذلك مرجعا سبب المعاناة إلى ما تحمله من بصمات لا يمكن إخفاؤها فعامل الزمن الممتد على قرون عديدة يشهد بلا شك على ذلك الصراع الذي كان فيه البحث عن الوجود من عدمه قائما لها، فهو يمثل حقيقة الوجه الناصع الذي أضاء فيه بصيص بقاءه ومراده.

"هي" ترى أن حالها الذي آلت إليه من وضع لا تحسد عليه كان بفعل فاعل أو ما يسمى تحالف الجماعة أو القبيلة، فحالة فلسطين مؤداها تماطل وتواطؤ القومية العربية ممثلة في شعوبها وحكامها، لذلك صارت إسرائيل تعيش بسلام، وتحيا حياة السلام بعيدا عن ضوضاء العالم المترامي الأطراف، الذي لا يحق له التدخل إلا في فصول درامية تحكمها الولاءات.

فوجود العالم تقرره ثنائية المعالم المقررة لمالكي الضعف والقوة، إنطلاقا من أن وعد"بلفور" المشؤوم سنة 1917 مهد لقيام دولة إسرائيل نقيض الدولة الفلسطينية.

لكن الثابت أن ذلك كان نتيجة لعامل التواطؤ العربي والخذلان الذي شهدا على قيام عنصر الاستيطان والاستعباد للدولة اليهودية في ظل الصمت المطبق من لدن المنظومة الدولية والعالم أجمع.

فعالم الاستعباد والاستعمار حاضر بقوة لفرض منطق التستر والمصادرة العلنية لأن الضامن الوحيد لبقاء سلطة التبعية لعالم آخر ممثلا في العالم العربي هو ضمان الولاء التام لكل ما يمثل الدفاع عن روح العبودية والاستكانة لكل ما تعلق بما هو يهودي.

"هي" تقرأن الحاجة إلى فهم الذات كفيلة بانتظار ما يخفيه الزمن، مع أنه يدرك أن الحقيقة واحدة متمثلة في بقاء الأمر كما هو ولا يمكن أن يغير من الأمر شيئا.

لتستقر (هي) فلسطين على قناعة التعايش جنبا إلى جنب والرضى بالأمر الواقع بما أرادته السلطة والإرادة الدولية. والجماعة العربية المتخاذلة.

والحقيقة التي من شأنها أن تغلب على كل مراحل التاريخ أن الأمر باق على حاله وأن سياسة التهرب من الأمر الواقع والإستكانة لكل ما هو غير عربي سيبقى يرسمه الولاء والطاعة لإسرائيل وغيرها من عالمها.

ولا يهم البحث من أصل لهذا الوضع، فلا فائدة في معرفة من المتضرر من غيره ومن له مصلحة من المتذرعين والمتواطئين فليس ذلك بكفيل أن يحقق شيئا، أو أن يغير أمرا حاصلا فاستئثاره بها لن يكون إلا بتحقيق أمر إلا وهو بقاء الحال كما هو عليه.

فلا مناط من بقاء العالم اليوم على حاله، غير أنه قد يكون لتلك الأحداث حكمة، لكن من المقرر أن حكمة القبيلة في نزعها الوجوه لتمنحها لمن تشاء.

إلا أن الأمر المفروض هو من غلب في صلب هذه المواجهة التاريخية.

"هي" تقرر أن أحسن حل يكمن في تبادل الوجوه والأقنعة لكن الثابت أن البقاء للأقوى ومن ثم لا وجود فيه ولا مكان للضعيف.

ان حياة الشقاء والبؤس والظلم والاستعباد لفلسطين مرهون باستكانة العرب وظلم العالم أجمع.

- **المشهد الثاني: المشهد نفسه إضاءة خافتة، وحالة داخلية تصور قمة الغضب.**

"هي" – تلبس الوجه، وهو يندفع وراء وجودها هكذا، فالشعور وحده غير كاف، لا بد له من فعالية.

إنها مشيئة الحياة من أن يبقى الأمر على حاله، فالماطر يبقى كذلك حتى وإن شعر بدفء، لكنه مفتعل"فهو" يرى فيها حياة الدفء والاستقرار"هي" تعيش على وقع البلل الدائم النتائج على الوجه الماطر.

والظاهر أن العلاقة بينهما طويلة، تضرب في أعماق التاريخ، حتى يخيل له أنه عشقها منذ أمد بعيد، وهو حلم حققته بمساعدة الجماعة، فولوج بابها ومن الباب الواسع مهد لكتابة قصة دخولها في مقام هذا العالم حتى أصبح زوجا لها وتزوجها دون رغبة منها ولكن بتأييد من الآخرين المقربين.

فاغتصابها كان بمباركة أهل الدار، في زمن يحب فيه العالم هذا النوع من الناس، حتى أصبح أشبه بحياة الحالمين، فالذين يعيشون حياة الخلود في عشق الأبديين، وخلود الأبد في عشق الحبيب أهون من حياة الأموات.

وحتى "هي" أصبحت تدرك وتشعر أن شعورها بالدفء مناطه الأسباب الموحلة له في السلطة والقوة والمال.

ثم يستعرض الوطن الذي يمثل رمز الوجود والثبات والعيش تحت لواءه، ولو تطلب منع ما تبقى من مظاهر الحياة.

فإزالة مظاهر الحرمان بكل أشكاله له سبيل الإنتماء للوطن الذي من أجله يمكن أن يضحي بكل شيء.

"هي" –البطولة شيء جميل ما حققت هبة للقلب، لكن الوطن هو صميم ذلك الجمال حتى ولو كان الأمر عنده (هو)خلاف ذلك.

لذلك كان منه أن خلع ذلك الوجه ظنا منه أنها ستتخلى عن أصل وجودها ودفاعها واستماتتها.

- **المشهد الثالث: الوثبات نفسها، إضاءة خافتة.**

"هي" تقر أنها كانت لتكون الأمور أهون لو لا أن طبيعتها الماطرة كانت كذلك، أما هو فيؤكد على أن نار الجمر تحرق فقط من أصابته النار، ويتساءل عن حالة الامرأة الماطرة.

و"هي" تؤكد أن هذا الصراع جعلها تغرق وتحترق، فعيشة الحياة ليس الحضور والغياب من قسم حلمها، فهو من جعلها تعيش على طيف الاستفاقة يوما ما.

أما "هو" دائم التهادي لأنه سعيد بحاله مع هذا العالم المليء بأشكال التواطؤ والعدوان، "هي" تحترق وربما في صمت لأن تلك هي مشيئة القبيلة البائدة.

العالم يعيش بظلام بائد، وظلم دامس لا مكان فيه إلا للأقوياء وليبقى فيه الضعيف على هيئته.

- **المشهد الرابع: الوضع نفسه.**

"هو" يثبت أن ارتماءه قرره عشقه لفلسطين.

أما " هي" فترى انه سيحين الجهاد ضد من يشرك عن قلبه.

"هي" ترى أن نفض الغبار عن الظلم آت، وهو يقدم تلك الحقيقة الغائبة أن ما حصل هو تحصيل لفكرة الخلود الأبدية التي يراها هم في عشقهم لفلسطين.

وكم هو عجيب أن لا يكون التاريخ شاهدا على مثل هكذا حياة للعاشقين بدون ولع وحب، لكن مع ذلك يقدم العشق لمن لا يعرف معنى الإخلاص لحالة الحب دائما. تتضارب وتتداخل الأزمنة والأمكنة لكن هي تبحث عن البديل، عن الحرية. وهو يسعى دائما إلى تحقيق عشقه المنشود.

"هو" يدرك أنه لا طالما كانت هذه المرأة في غير صالحه لا ترضى الحياة في كنفه.

"هي" تعلم أن الحياة ستمنح هبة الهناء لمن أراد العيش هكذا.

"هي" تتأكد أنه حرس على مغازلتها طيلة الحياة الأبدية لكنها تصارع الحياة إلى آخر رمق.

وهو سيتأكد أن بقاءه في قلبها لن يتحقق حتى ولو كانت مشيئة القبيلة هكذا

- **المشهد الخامس:**

"هما " جالسان أرضا، رضيا بالأمر الواقع.

هي (بحزن)ترضى بالأمر الواقع ولا ترى إلا النزول عند مثل هكذا أمور

أما هو فإنه يحدق ينظر إلى كل ما يرتبط بعالم هذه القضية وكله إدراك أن المآل آت لا محالة.

فهو يعلم حقيقة أن علاقة تربطه بها فلا يمكن صدها بسهولة حتى وإن تكالبت أو تهاوت الضربات عندها (هي)تأكد أنه لابد من أن يأتي ذلك اليوم الذي يصد فيه الجائع رمقه، فنهاية الحاجة بحث بكل سبيل يوصل إليها ولا مثله أن ذلك ما سيدفع إلى البحث عن شتى الطرق لطوق النجاة والإستقلال.

2-نبذة عن حياة الكاتبة سناء الشعلان وأهم إبداعاتها الأدبية:

ولدت **سناء كامل أحمد الشعلان** في حي قديم من مدينة " **صـــويلح** " في الأردن، في حي أغلب عائلاته من الشيشان المهاجرين إلى هذه المدينة وفي عشرين من شـــهر مـــايو سنة 1977 (20-05-1977).

ولدت سناء في أسرة كبيرة تتألف من سبع بنات (07)وخمس ذكـــور (05)وكـــان تسلسلها الأول (بكر أبويها)، وكانت أسيرة طفولتها حتى سن السادس عشر (16)، لأنهـــا تحملت مسؤولية تربية معظم أشقائها إلى جانب أمها، وقد كانت لهذه الأم الدور الكبير في ولع ابنتها بالقصص، وكان أول كتاب أهدته أمها لها (قصة)، وكانـــت بـــذلك أول قصـــة تقرأها، شغفها وحبها للغة العربية والإنشاء ما جعلها تلقب " بالأديبة الصغيرة".

وكذلك ولوعها بحب الكتابة وفن الرسم منذ طفولتها، أولى محاولاتها كتابتها قصة عن طفل يتيم وذلك في سن السادسة[1].

متحصلة على شهادة " البكالوريوس" في اللغة العربية من جامعة اليرمـــوك ســـنة 1998، وشهادة الماجستير في الأدب الحديث من الجامعة الأردنية سنة 2003، وشـــهادة الدكتوراه في اللغة العربية من الجامعة نفسها في عام 2006.

شغلت منصب مدرسة للغة العربية لمدة سبع سنوات(07) عمـــان بعـــدها انتقلـــت للتدريس في الجامعة الأردنية منذ عام 2004[2].

من أهم النتاجات الأدبية المطبوعة:

أ – الكتب :

- السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصـــة القصـــيرة فـــي الأردن 1970 – 2002 (دراسة نقدية).

[1] - ينظر: سناء شعلان: حالة إبداعية شبابية، ظاهرة استثنائية، الجسرة، مجلة فصلية ثقافية، العدد19، 2007، الدوحة، قطر، ص29-33.

[2] - نصر الدين الأشد: معجم الأدباء الأردنيين في العصر الحديث، منشورات وزارة الثقافة، دار الجمال، ط1، 2007، ص140.

- الأسطورة في روايات نجيب محفوظ (دراسة نقدية)2006[1].

2 - **النتاجات الإبداعية**:

أ – القصة :

- الجدار الزجاجي (قصص 2005).
- قافلة العطش (قصص 2006)
- الهروب إلى آخر الدنيا (قصص 2006)
- أرض الحكايا (قصص 2006)
- مقامات الإحتراف (قصص 2006)
- تراتيل الماء (قصص 2011)

ب- المسرح :

- تأليف وإخراج
- تأليف واخراج مسرحية يحكى أن 2009
- تأليف وإخراج مسرحية عيسى بن هشام مرة أخرى "مسرحية تعليمية 2002 "
- تأليف وإخراج مسرحية العروس المثالية " مسرحية كوميدية هادفة 2002 "
- تأليف وإخراج مسرحية الأمير السعيد "مسرحية أطفال 2000 "
- مسرحية تأليف فقط :
- مسرحية " وجه واحد لاثنين ماطرين" التي نحن بصدد دراستها.

ج- قصص الأطفال:

- قصة للأطفال بعنوان "زرياب معلم الناس والمروءة 2007".
- قصة للأطفال بعنوان "عباس بن فرناس حكيم الأندلس 2007".
- قصة للأطفال بعنوان "الليث بن سعد الإمام المنصرف 2008".

[1] - ينظر: غنام محمد خضر: فضاءات التخييل ــمقاربات في التشكيل والرؤى والدلالة في ابداع سناء شعلان القصصية، دار الوراق، الدوحة، ط1، 2012، ص273، 285.

- قصة للأطفال بعنوان "هارون الرشيد الخليفة العابد المجاهد 2008".
- **د- الرواية:**
- رواية بعنوان "السقوط من الشمس2004 ".
- رواية بعنوان "أعشقني 2012 ".
- ومن أهم الجوائز الأدبية والإبداعية التي تحصلت عليها الكاتبة نذكر:
- جائزة الكاتب الشاب الجائزة الأولى عن قصة عينا خضر عام 2006.
- جائزة صلاح الدين الأيوبي في دورتها الثالثة، الجائزة الأولى عن أحسن نص مسرحي عن مسرحية ضيوف المساء لعام 2006.
- درع رئيس الجامعة الأردني للطالب المتميز أكاديميا وإبداعيا لعام 2005.
- جائزة ساقية الصاوي في القصة القصيرة عن قصتها الغرفة الخلفية 2006 بالإضافة لعدة جوائز أخرى[1].

[1]- سناء الشعلان: أعشقني، دار الوراق للطباعة ولانشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2012، ص 272.

3-قراءة العنوان

جماليات العنوان بين الأنا والآخر:

يُعد العنوان ركنا أساسيا في العمل الأدبي، ذلك أنه يشكل المفتاح الإجرائي الذي تتجمع فيه الأنساق المكونة للعمل الإبداعي التي تصب في البؤرة ذات الحالة التكثيفية لمجريات الحدث داخل البنية النصية، ومن خلال هذه البؤرة تتشظى رؤى القارئ التي يكشف من خلالها عن جمالية الترابط بين عنوان العمل الأدبي وبين تلاحق الإنساق في الأحداث المتبلورة في بؤرة ذلك العمل.

فالعنوان هو العتبة الأولى للنص الأدبي، وهو في الوقت نفسه العتبة الأخيرة التي يقف القارئ عند حدودها مطلعاً على النص من فوقية ليضع يده على مواطن الجمال التي أفصح عنها العنوان أولا. [1]

فالعنوان عندما يستميل القارئ إلى اقتناء النص وقراءته، يكون ترياقا محفزاً لقراءة النص، وحينما ينفر القارئ من تلقي النص; يصير سُماً، يفضي إلى موت النص وعدم قراءته. [2]

والكاتبة اختارت لمسرحيتها هذا العنوان «وجه واحد لاثنين ماطرين» وهو جملة اسمية تحمل شحنة دلالية سمتها الثبات والقرار لا التجدد دون الاستمرار.

والعنوان هذا كله خبر لمبتدأ محذوف تقديره هذا وجه واحد لاثنين ماطرين، أو: هو مضاف إليه لمبتدأ، وخبرها محذوفان والتقدير:

هذه مسرحيةُ وجهٍ واحدٍ لاثنين ماطرين أو تعرب:

وجهٌ: مبتدأ مرفوع وعلامة رفعه الضَمة الظاهرة على أخره.

واحدٌ: نعت مرفوع وعلامة الرفع الضمة الظاهرة على آخره.

---

[1]- غنام محمد خضر: المرجع السابق، ص15.

[2]- محمد بوعزة: من النص إلى العنوان، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي بجدة، مج14، ع53- رجب – 1425هـ ،ص411.

اللام: حرف جر.

اثنين: اسم مجرور وعلامة جره الكسرة الظاهرة على أخره.

ماطرين: صفة مجرورة وعلامة الجر الكسرة الظاهرة على أخره وشبه الجملة لاثنين ماطرين في محل رفع خبر.

ويوحي هذا العنوان إلى التمازج بين الاثنين والإتحاد بينهما، وهما ماطران ولكن الإتحاد لم يكن فطريا ربما هو حادث جديد جاء بعد الافتراق والنوى...

وفي توظيف كلمة وجه دلالة على الصراحة في القول واللانفاق، وعادة الوجه هو الذي يُعتبر السفينة التي تنقل أفكارنا ومشاعرنا تجاه الأخر بل هي الأعراض غير النطقية الأجلُّ والأبلغ دلالياً في بعض الأحايين من المنطوقات.

وانتقت الكاتبة الوحدة المعجمية "مطر" ولم تختر الغيث مثلا، ذلك أن المطر يحمل وابلا من العذاب والمعاناة والعناء والشقاء والتيه...

وربما تقصد الكاتبة من خلال توظيف الاثنين النظرة الإيديولوجية بين صراع الحضارات الغرب والشرق مثلا، وانصهارهما في بعضهما البعض ليعطيا تفكيراً واحداً بل أوحداً، فلا تعرف خطوط الغربي ومشاربه من الشرقي، خاصة المسلم، وهو شبيه بالشيء الذكوري الأنثوي في الآن نفسه أو هو تخنيث بإمتياز للقيم والمبادئ والأخلاق والثقافات أو هو صراع يُثبث النزعة التفوقية لأحد دون آخر أو هو طمرٌ وقمعٌ للمبادئ أو قمعٌ للمرأة (الأنوثة) وللحرية أو للفكر أو العلم... وفرض سلطة ذكورية، وفي اختيار لفظة مفردة ماطرين دلالة واسعة رحبة ذلك أن المطر واسع مَرْطٌ، ضارب لكل ما هو في الأرض سواء من نبات أو قيم أو عادات أو تحولات في المجتمع.

فالمطر عذاب وغيره – الغيث – نماء وزكاة.

والمطر لا يحدث هكذا بل تسبقه مؤذنات أولى تنبئ بهطوله فهو لا ينزل دفعة واحدة وإنما قطرات قطرات كلها من مصدر واحد لتعم جميع الجهات والأماكن، ومن بوادر ومؤشرات حصول هذا المطر الغيوم والسحاب والبرق والرعد وتغير الأجواء

ولون السماء وربما بمعادل موضوعي أسقطت الكاتبة هذا المشهد الطبيعي على الحياة البشرية المليئة بالصراع وتغير الأحوال بين الناس بين الذات والآخر.

وبتفكيك الدلالة الصوتية للمطر يتضح أنها مكونة من جذر لغوي م ط ر

فالميم: للدلالة على الطرب والغناء، ربما هو الابتعاد عن جادة الطريق ولا يعني هذا أن كل مغنٍ فاسدٍ.

والطاء: من حروف الاستيعلاء للدلالة على القوة وإثبات للنزعة القومية كما يحدث لإخواننا في فلسطين من كيد الاحتلال الصهيوني.

والرّاء: دلالتها التكرار فهذه الماطرة (المطر) تكرار زمانيا ومكانيا وكذلك الأحداث والصراعات في الحياة بين الأمم والشعوب وحتى العبد مع نفسه لا تنتهي بل هي في استمرار.

كما إن اختيار مفردة ولفظة ماطر للدلالة على وجه عابس ممطر بالأحزان والأشجان التي لا تتوقف; فهي في استمرار بل إن الكاتبة وظفت اللفظة بصيغة المثنى لبيان وجهين متحدين معاً ذائبين في بعضهما البعض لوعة وأسى ومما زاد اللفظة قيمة دلالية مجيؤها على هيئة اسم الفاعل للدلالة على الفعل وعلى من قام بالفعل أو اتصف به.

فالفعل هو غزارة المطر التي توحي بغزارة المشهد الدرامي الحزين والفاعل هو الشخص ذاته أي أنه كان سبب أحزانه بانصهاره في الآخر، وربما أن الآخر هو الذي سبب له هذه المتاعب والمصائب التي تجشمها طوال حياته.

وقد تُستنتج دلالة أخرى وهي أن الوجه الدامع أصبح معادلاً موضوعيا للطبيعة، وهي لحظة نزول المطر وتهاطله فجعل الوجهين كسحابة يخرج مُزنُها حزنا وأسى في الأعيان، بدل المطر المعهود في الأذهان.

الفصل الأول:

تحديد مفاهيم الدراسة

1- مفهوم الآنا والآخر لغة واصطلاحا

2- مفهوم الفضاء المسرحي .

3- أنواع الفضاءات المسرحية.

4- مفهوم المسرحية .

5- عناصر المسرحية.

- **توطئة:**

إن العمل المسرحي فن متطور متجدد بأهدافه وأساليبه وتقنياته، وأن المسرح العربي مواكب للتطورات المسرحية في العالم، كما أن الحياة الاجتماعية تقدم لنا جوانب شبيهة جدا من الاحتفالات، إن جلسة إحدى المحاكم ولجنة إحدى المسابقات وحتى عيد الميلاد الشخصي داخل الأسرة كلها احتفالات رسمية يقوم بها الأفراد بدورهم تبعا لسيناريو لا يملكون له تعبيرا إذ ما من إنسان يستطيع التجرد من الأدوار الاجتماعية التي ينبغي عليه أن يقوم بها؟ غير أن فخامة المكان ويميز الجمهور العادي ومجموعة ممثلين في عالم ضيق مضيء ولباس الممثلين وضبط الحركات وخصوصية اللغة تميز جذريا لغة المسرح عن الهذر اليومي.

وإننا في هذا البحث حاولنا معالجته على مسار ينطلق من النسق (الداخل) ويقفز به على الخارج على وفق رؤية سياقية في رغبة منا بمحاورة النص المسرحي وربطه بالظروف الاجتماعية والثقافية وغيرها، وملابسات نتاجه.

كما تبقى هذه الدراسة مجرد عملية تفكيكية لمعالم النص المسرحي لدى الكاتبة سناء الشعلان، علما إننا لمسنا عندها خاصية التجريب المفتوح على التأويلات المتعددة كون نصها نصا حداثيا ترميزيا أي فيه من الرموز ما يساعد على فهم النص بعيدا عن التقليد ومراقصة القديم والسير في قافلته.

بل إنها مسرحية متفردة من حيث اختيار الموضوع، والشخوص والأماكن والأحداث...

وهذه المسرحية علت صرح المعهود التستر المتواري، لتبكي واقعا مريرا تصوره في أشكال لا تعرف الطابوهات ولا يدخل مسرحها الكبت ليس لأجل الفضح وإنما لمعالجة مسائل اجتماعية وأخلاقية وتجارب يومية قد تحدث لأي أمة ما إذا تعلق الأمر بالقوميات، وتحدث لأي منا داخل محيطه الاجتماعي إذا ارتبط الأمر بالفرد.

والحق يقال إن الكاتبة سناء الشعلان من خلال عملها المسرحي هذا أعطت صورة فوتوغرافية تعريفية تقريبية ذات أبعاد ثلاثية شخصت "الأنا" في وجه و"الآخر" في وجه وجسدت العلاقة بينهما.

I.- الأنا والأخر:

من أهم الموضوعات التي شغلت عالم الفكر، ومثلت محور ومدار اهتمام أكثر الدارسين والباحثين موضوع "الأنا والآخر"، فقد أخذ حيزا كبيرا في ميدان البحث العلمي بصفة عامة، وفي إطار تطور العلوم الأساسية بشكل خاص الذي شهده العالم.

ذلك أنه لا يمكن الحكم على طرف دون ملازمة الطرف الآخر، غير أن هذا التلازم مرتبط بالمفهوم لكونه يفرض التشكيل الذي يعكس طبيعة كل واحد منهما و« استخدام أي منهما يستدعي – تلقائيا – حضور الآخر، ويبدو أن هذا التلازم على المستوى المفاهيمي هو تعبير عن طبيعة الآلية التي يتم وفقا لها تشكل كل منهما، ذلك أن صورة " الذات " لا تتكون بمعزل عن "صورة الآخر"، كما أن صورة الآخر تعكس –بمعنى ما– صورة للذات»[1].

والسؤال الذي يطرح نفسه باستمرار، هو ما حققه مفهوم كل منهما لغة واصطلاحا ؟.

أولاً – مفهوم الأنا والآخر لغة:

تعددت مفاهيم "الأنا والآخر" بتعدد موضوعات الدراسة، لكنها تحتل الطابع الفلسفي المعرفي على وجه الخصوص حيث :

ورد في لسان العرب أن كلمة " أنا " «اسم مكني وهو للمتكلم وحده، وإنما بني على الفتح فرقا بينه وبين أن التي هي حرف ناصب للفعل أما الألف الأخيرة، إنما هي لبيان الحركة في الوقف»[2].

كما جاء في منجد اللغة والأدب والعلوم أن "أنا" «ضمير رفع للمتكلم والأنانة قولك أنا»[3].

---

[1] - عبد القادر شرشار: كتابة الآخر في الرواية المعاصرة، مجلة الخلدونية، العدد التجريبي، نشر ابن خلدون، تلمسان، 2005، ص147.

[2] - ابن منظور: لسان العرب، مج01.

[3] - لويس معلوف: المنجد في اللغة والإعلام، مادة (أن)، دار المشرق والمكتبة الشرقية، لبنان، ط31، 199، ص19.

وفي معجم مصطلحات علم النفس "الأنا" « يتمثل في بنية الجهاز النفسي مجموعة من الدوافع والأفعال التي تهدف إلى تكييف جسم الإنسان مع الواقع، ومراقبة وصول الحوافز إلى الشعور والحركة»[1].

أما الآخر فقد ورد في لسان العرب « اسم على وزن» أفعل والأنثى أخرى، إلا أن فيه معنى الصفة لأن أفعل من كذا لا يكون إلا في الصفة وتصغير آخر أو يخر، يقول تعالى: { فَآخَرَانِ يَقُومَانُ مَقَامَهُمَا } [(3)].

فسره الفراء فقال: « معناه آخران من غير دينكم من النصارى واليهود، والجمع بالواو والنون، وأخريات وآخر، وحكى بعضهم: أبعد الله الآخر، ويقال: لا مرحبا بالآخر أي بالأبعد»[3].

وورد في منجد اللغة والأدب والعلوم بمعنى «غير، ج آخر وأخريات ومن الكناية (أبعد الله الآخر)، أي من غاب عنا وليس منا »[4].

ثانياً- مفهوم الأنا والآخر اصطلاحا:

نظرا لتشعب موضوع "الأنا والآخر" من حيث المفهوم الاصطلاحي، لذلك سوف نحاول أن نتعرض له في بعض العلوم الإنسانية، كالفلسفة، وعلم النفس والفكر العربي وعلم الاجتماع، والشائع أن هذا الموضع يمثل الصراع دائما بين مثلا الخير، الشر، المرأة الرجل، الشرق، الغرب.... ولهذا تطرقت لمعرفته في بعض الديانات السماوية كاليهودية، والمسيحية والإسلام، وعليه بداية بـــ:

---

[1]- عبد المجيد سالمي، نور الدين خالد: معجم مصطلحات علم النفس، دار الكتاب المصري، القاهرة، مصر، (دت)، (دط)، ص37.

[3] - سورة المائدة: آية 107

[4]- ابن منظور: لسان العرب، ص65، مادة (آخر).

[5] - لويس معلوف: المنجد في اللغة والإعلام، ص05، مادة آخر، آدم).

ثالثاً- مفهوم الأنا والآخر في الفلسفة:

لقيت الذات الإنسانية اهتماما كبيرا من قبل الدارسين والمفكرين والفلاسفة اليونان لما لها من غموض وتنوع »[1] وبقيت الفلسفة اليونانية مبهمة "للأنا والآخر" كموضوع قابل للدراسة كما شغلت حتى « حكماء الصين والهند في القرون الأولى»[2]. حيث اهتمت الفلسفة العربية بالأنا فبدت « كأنها تمفصل انطولوجي – ابستمولوجي معا»[3].

وهذا التناول لها بين الوجودي والمعرفي يعود للثقافة العربية ببيان الماهية حلقة دائمة ومستمرة، والفلسفة اليونانية وغيرها من الثقافات الأجنبية الأخرى تمثل طابع مغاير لما له للآخر، كما يعود إلى ارتباط الثقافة العربية الإسلامية بطبيعة النفس حيث « رؤاها حول طبيعة النفس كمفهوم مقابل "للأنا" في الاصطلاح الفلسفي ومن هنا أصبح مصطلح النفس أكثر شيوعا واتساعا واستخداما من مصطلح "الأنا" في الفلسفة العربية»[4].

أما في العصر الحديث ارتبط الأنا بمفهوم الماهية والوجود بالطابع الفلسفي المعرفي وهي «الخصائص الذاتية لموضوع معين وتقابل الوجود، ومنه التعبير الشائع: الوجود والماهية »[5].

كما أسهمت الفلسفة الوجودية بنصيب وافر في مناقشة هذا المصطلح، انطلاقا من قناعتها بأن السؤال عن الأنا هو تساؤل عن الوجود، مما يترتب عن ذلك القول بأن «هو أولا وجودي أنا، أنا الذات المتفردة»[6].

---

[1]- ينظر: ميشيل فوكو: الانهمام بالذات، ترجورج أبو صالح، مركز الإنماء العربي، لبنان، دط، 1992، ص32- 33.

[2] – والاس د. لابين، برت جرين: مفهوم الذات أسسه النظرية والتطبيقية، تر فوزي بهلول، مكتبة الأنجلو المصرية مصر، دط، 1979، ص8.

[3] – عبد الرحمن بدوي: موسوعة الفلسفة، ج1 المؤسسة العربية، مصر، ط1، 1984، ص114 – 117، مادة (أن).

[4] - ينظر عباس يوسف الحداد: الأنا في الشعر الصوفي (ابن الفارض، أنموذجا)، دار الحوار، سوريا، ط1، 2005، ص199.

[5]- مجمع اللغة العربية، المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، مصر، دط، 1983، ص87.

[6] - عبد الرحمن بدوي: دراسات في الفلسفة الوجودية، النهضة المصرية، مصر، ط2، 1966، ص19.

ديكارت RenéDescartes[*] حاول أن يجعل الأنا مجال المعرفة الجوهري إذ وصل بين الأنا فكرا، والأناوجودا ليخلص إلى نتيجة « أنا أفكر إذن أنا موجود»[1].

أما نيتشه **FIEDRICH NIETZSCHE**[**] فقد ضمها إلى فلسفة العلم، « حيث لا معرفة فوق إمكانية العقل أو خارجها معرفيا ووجوديا، وأصبحت الأنا المطلقة عنده هي مركز نظرية العلم»[2].

مما عكست هذه المقولات مفهوم الأنا من منظور معرفي وآخر وجودي غير أن وجودها هذا هو وجود في « عالم ليس إياها، أي أنها موجودة وقد ترتب عن هذا الوجود في أن صار من صفاتها الجوهرية أنها محاطة أو في حالة تعين مع الغير، فليس ثمة ذات مفردة معطاة وحدها»[3].

أي أن الآخر يأتي بمعنى « صفة كل ما هو غير أنا، وفكرة الآخر بمعنى غير الأنا مقولة ابستمولوجية ملخصها الإقرار بوجود خارج الذات العارفة أي كينونات موضوعية»[4].

ونجد الآخر عند **هيدغر** Martin Heidegger[***] مرتبط بالسقوط، فهذا الآخر قد رمى به في هذا العالم، إلا أنه لا يملك سوى التسليم به، وهذا السقوط قد يؤخذ على معنيين أحدهما إيجابي والآخر سلبي: أما كونه إيجابي فلأن « بغيره ما كان يمكن وجودي أن يكتشف لنفسه ولولاه لظل وجودي في إمكانات الوجود لا نهاية لها، أي أن سقوطي هو الذي حددني وبتحددي تحقق وجودي العيني»[5].

(*) - ولد بهولندا سنة 1956 م. توفي بالسويد 1650 م، أهم أعماله: مبادئ الفلسفة خطابات الطريقة.

1 - نجيب البلدي – ديكارت، سلسلة نوابع الفكر العربي، دار المعارف، مصر، ط2، 1968، ص200

(**) - ولد ببوهان بفرنسا 1762، توفي عام 1814 م ببرلين، أهم أعماله: اتجاه الإنسان، نقد لكل تصريح.

2 – ينظر: عباس يوسف الحداد: الأنا في الشعر الصوفي، ص192.

3 – عبد الرحمن بدوي: دراسات في الفلسفة الوجودية، مرجع سابق، ص19.

4 – ينظر: عبد الرحمن بدوي: موسوعة الفلسفة، مرجع سابق، ص13، (مادة آخر).

(***) - فيلسوف ألماني، ولد سنة 1889، توفي سنة 1976 م، من أهم أعماله: ما هي الميتافيزيقا ؟، نهاية الفلسفة وعمل الفكر.

5 – عبد الرحمن بدوي: دراسات في الفلسفة الوجودية، ص85، 86.

فكان يقصد بالسقوط في هذا المعنى تواجده في هذا العالم مع الآخر الذي أدى إلى تحقيق كينونته ومعرفتها التي لم تتم بمعزل عن معرفة الآخر « فالآخر يدخل عنصرا مقوما في صميم وجود الأنا وماهيتها، والأنا بذلك لا تكون إلا من خلال توقفها على الآخر واستقلالها عنه في وقت واحد»[1].

إلا أن ذلك الوجود وهو وجود مع الآخر الذي قد يقلل من فرضها في ممارسة حياتها كما قد يحصر دائرة تميزها الفردي، إذ بذلك يفهم السقوط من جانبه السلبي، فإذا كان الآخر ضرورة حتمية، فإنه في الوقت ذاته يمثل الخطر الذي يهددني، بل «الموت المستور لإمكاناتي»[2].

على اعتبار أن شأن حريته أن تحد من درجة حريتي، إلا أنه لا مناص من « الوجود مع الناس»[3] وهو ما يراه **جان بول سارتر**(**)Jean-Paul Sartar.

رابعاً: مفهوم الأنا والآخر في الفكر العربي:

الإشكالية هنا تصب في ثنائيتي الشرق والغرب "الأنا /الآخر" والأخر أي الأنا تمثل الشرق في خلاف الأخر الدال على الغرب، وهذا ما نلاحظه من خلال هذا المفهوم إذ اتسعت دائرتا "الأنا /الآخر" وغموض دلالتهما فالأنا تعني (بلاد الشرق)أو (الإسلام)أو (العروبة)أو (بلدان العالم الثالث)أو (النامي)أو (المتخلف)... إلخ.

فهي دوائر متداخلة يصعب الفصل بينها أو حصرها ضمن مجال محدد، ولا « يتم معرفة "أنا/ الآخر" من دون إحدى الإشكاليات التي تمنح القطبية الحادة لأنا ما ولآخر هي أن هذا الذي تطلق عليه "الأنا /الآخر"، مثلها تماما، ولا يوجد في صفة محددة، بل يستحيل تحديده إلا بتشويهه واختزاله»[4].

---

[1] - محمود رجب: المرأة والفلسفة، حوليات كلية الآداب، الحولية الثانية، جامعة الكويت، دط، 1981، ص7.

[2] – جان بول سارتر: الوجود والعدم، تر عبد الرحمن بدوي، دار العودة، لبنان، ط3، دت، ص3.

[3] – جان بول سارتر: المرجع نفسه، ص19.

(**)– فيلسوف وناقد وكاتب فرنسي، ولد سنة 1905، توفي سنة 1980، من أعماله: الكلمت، العصر واللاوجود.

[4] - علاء عبد الهادي: شعرية الهوية (نقض فكرة الأمل، الأنا بوصفها أنا أخرى)، مجلة عالم الفكر، العدد 1، مج 36، الكويت، سبتمبر، 2007، ص231.

فإذا حاولنا ضبط مصطلح "الشرق" فإن التاريخ يعود بنا إلى جذوره الأولى إذ كـان مدلوله يشمل كل من سوريا ومصر وبلاد الرافدين، واتسع يشمل الجزيرة العربية وفارس وتركيا، ثم امتد في مراحل لاحقة ليشمل الهند والصين واليابان وما إليهما من بلدان أسيا، « فقد جعل الآخر لدى الغرب يأتي في مقابل الإسلام»[1].

« وهي تسمية ليست ناتجة من خصائص اجتماعية أو بشرية أو اقتصادية بل هـي سياسية غربية رأسمالية تستقطب دولاً غير عربية وتستبعد دولاً عربية»[2].

فارتباط مصطلح الذات بالشرق متمثلة في الإمبراطورية الرومانية الشرقية بالذاكرة الأوربية مثلت في الآخر الغرب وكانت من منطلق معطيات جغرافية وأريد بها غير ذلك وقد يكون السبب في ذلك « أن الذاكرة الأوربية لا تريد أن تتخلى عن فكرة كون الـوطن العربي، سيما شمال إفريقيا ومصر والشام، كانت فـي يـوم مـن الأيـام جـزءاً مـن الإمبراطورية الرومانية الشرقية[3].

وإذا كان إطار الأنا تكتنفه هذه الميوعة، فإن الشأن ذاته بالنسبة للآخر « فـالغرب نفهم دلالته من السياق، ويمكن أن يتحـدد باعتبـاره البعـد السياسـي أو الجغرافـي أو الاقتصادي... وهو قد يكون أوربا أو الدولة المتقدمة عموما، أو الآخر المتخلف دينيـا أو حضاريا، أو كل هذا معا، فالخلط شائع ولم يقع تحديد الحقول الدلالية لهـذا المصـطلح، وإنما وقع التعامل مع الغرب باعتباره مسلمة لا تثير السؤال وهو عادة نقـيض للعـرب ومقابل له»[4].

وهذا ما أكده الغربيون أنفسهم على لسان أحد دارسيهم بقوله: «لقد اعتـدنا نحـن الأوربيين منذ مدة أن نطلق على مجموعة البلاد التي تنتمي إليها اسم الغرب ولم يعد هذا

---

[1] - محمد عابد الجابري: الغرب والإسلام، مجلة العربي، ع 503، الكويت، أكتوبر، 2000، ص: 8 - 9.

[2] - محمد راتب الحلاق: نحن والآخر، دراسة في بعض المتداولة في الفكر العربي الحديث المعاصر ، منشورات اتحاد كتاب العرب، سوريا، د ط 1997، ص1.

[3] - المرجع نفسه، ص37.

[4] - الزهرة بلحاج: الغرب في فكرة هشام شرابي، دار الفرابي، بيروت، طـ1، 2004، ص14.

التعبير يعني وضعا جغرافيا خالصا، بقدر ما يعني كيانا ثقافيا واجتماعيا وسياسيا وعسكريا»[1].

خامساً– مفهوم الأنا والآخر في علم النفس:

اهتم علماء النفس بالنفس الإنسانية وحالاتها السلوكية، وعدت الذات محور تلك الدراسات في علاقاتنا بذاتنا، وعلاقاتنا بالأخرين، فانكب هؤلاء العلماء على دراسة الأنا بكل تجلياته، ومن خلال هذا الاهتمام بموضوع الأنا، فلا نكاد نجد مفهوم الآخر في علم النفس إلا ما قد يستشف من بعض الآراء.

وللحديث عن الأنا لا يمكن إغفال الدور الذي أداه الفيلسوف "**سيغموند فرويد**"Sigmund Freud[(*)] في هذا الخصوص، حيث قسم الجهاز النفسي إلى ثلاثة أقسام وهي:

الأنا.الهو.الأنا الأعلى.

فـ «الهو هو مستودع الشهوات والحوافز الغريزية التي لا يستطيع الفرد البوح بها، لأنها تشعره بالدونية أمام الآخرين، والهو في حالة عدم إشباعه يشعر الفرد بالتوتر وفي هذا البعد يكون هدف الحياة هو الانغماس الذاتي، وطريقة إشباعه تختلف من مرحلة نمو إلى أخرى، ووظيفته هي التخلص من الاستثارة أو الطاقة التي تنبع من داخل الكائن الحي، ليحقق "اللذة" وغاية مبدأ اللذة هي تجنب الألم، لذلك يندفع الفرد اندفاعا عاجلا»[2].

أما الأنا فهو الذي يشرف على «مركز الشعور والإدراك والحلم والبصيرة، فهو أنا وأنت وكيف أتعامل وتتعامل مع الآخرين، وبالصورة التي أحافظ وتحافظ على احترامك

---

[1] - محمد راتب الحلاق: المرجع السابق، ص4.

[(*)] فيلسوف نمساوي: ولد عام 1856م، توفي عام 1939، أهم أعماله ، تفسير الأحلام، التحليل النفسي.

[2] - بشرى كاظم الحوشان الشمري: علم نفس الشخصية، عمان، دار الفرقان للنشر والتوزيع، 2007، دط ص37-38.

واحترامي وقبولي وقبولك لديهم، والأنا هي الأفعال الإرادية التي نمارسها ونحن واعين ومدركين لطبيعة سلوكنا ونشاطنا، فهي التي تشرف على الجهاز الحركي»[1].

وبهذا نرى أن الأنا تحمل صورة من الهو، ولكن لما يتناسب ومبدأ "الواقع" "principle reality"، ويمثل الأنا الحكمة وسلامة العقل، على خلاف الهو الذي يحوي الانفعالات وتقع العمليات النفسية الشعورية على سطح الأنا، وكل شيء آخر في الأنا فهو لا شعوري"[2].

ليأتي في الأخير ما يسمى بالأنا الأعلى الذي يقوم بدور الرقيب لكل تصرفاتنا وأعمالنا فهو «جملة من القيم والمعتقدات والمبادئ الخلقية التي يستخدمها الفرد في الحكم على سلوكه ودوافعه، وهو ما يعرف عادة بالضمير»[3] حيث يمثل الضمير صورة المجتمع بكل ما يحدث فيه إذ يختلف هذا الضمير باختلاف طبيعة الأشخاص.

فهي الرافض والمنتقد لكل من يتجاوز حدودها، لذا فهي المنفذ للحكم والعقاب في ذات الوقت.

هي أيضا الرادع لكل سلوك يعيب الفرد ويجعله محط شبهة وانتقاض من الذات أو الآخرين.

كما هي القانون الذي لا يقبل اختراق بنوده، على أساس من الخوف والحب والاحترام.

وبهذا التقسيم لشخصية الفرد الذي عمل به "فرويد" يرى أن "الأنا" الوسيط الذي تنتقل عبره تأثيرات العالم الخارجي، وأن العلاقة التي تربطه بالهو هي علاقة اشراف ومتابعة.

يقول: «إن الأنا يقوم بنقل تأثير العالم الخارجي إلى "الهو" وما فيه من نزعات، ويحاول أن يصنع مبدأ الواقع محل مبدأ اللذة الذي يسيطر على الهو(...)، وتتضح أهمية

---

[1] - المرجع نفسه، ص38-39.

[2] - محمد عثمان نجاتي: مقدمة كتاب سيقموند فرويد، الأنا والهو، تر: محمد عثمان نجاتي، القاهرة، دار الشروق، ط4، 1402هـ/1992م، ص17.

[3] - بشرى كاظم، الحوشان الشمري: علم النفس الشخصية، المرجع السابق، ص40.

الوظيفة التي يقوم بها الأنا في توليه الاشراف عادة على منافذ الحركة، وهو في علاقته بالهو مثل رجل على ظهر جواد يحاول أن يبتغلب على قوة الجواد العظيمة»[1] ويقصد الأنا هي التي تقوم بنقل تصرفات الفرد إلى خارج السطح والمكبوتات المدفونة في العمق.

لكن جاء **غوستاف يونغ**(*) Carl Gustav Jung وأحدث تمايزا بين الأنا والذات، ويفرق بينهما، فإذا كان الأنا يتميز بالفردية، فإن للذات حسب رأيه مفهوم أوسع وأشمل ففي تقديره «أن الذات هي عبارة عن كيان يفوق الأنا تنظيما تحتضن الذات النفس الواقعية، والنفس الجماعية، وتشكل بذلك شخصية أوسع، وتلك الشخصية هي نحن»[2].

وعلى الرغم من عدم تطرق علماء النفس لموضوع الآخر بشكل مباشر، إلا أن ذلك لا يمنع كون «أن نشأة الأنا رهينة بوجود الآخر»[3].

سادساً: مفهوم الأنا والآخر في علم الاجتماع:

إن الحديث عن هذين المصطلحين في مجال علم الاجتماع له موقعه البارز، كيف لا فهما اللَبنة الأساسية التي تشكل نسيج البناء الاجتماعي، إذ أن «اهتمام علم الاجتماع الأساسي ينصب على البناء الاجتماعي "Social structure" ككل وما يحويه هذا البناء من مكونات، وما يحدث بينها من علاقات وتناقضات»[4].

وعلم الاجتماع يدرس الأنا من خلال علاقاته بمحيطه، إذن من خلال علاقاته بالآخر ولذا فتعريف الأنا هو «فرد واع لهويته المستمرة ولارتباطه بالمحيط»[5] بمعنى المحيط يؤثر في الإنسان ويتأثر به فينقل كل معاناته وتعابيره.

---

[1] - محمد عثمان نجاتي: مقدمة كتاب سيقموند فرويد، الأنا والهو، تر: محمد عثمان نجاتي، ص42-43.

(*) - طبيب نفساني سويسري، ولد سنة 1875م، توفي سنة 1961، أعماله:

[2]- أحمد ياسين السليماني: التجليات الفنية لعلاقة الأنا بالآخر في الشعر العربي المعاصر، دار الزمان، دمشق، سوريا، د.ط، د.ت، ص98.

[3]- فرج عبد القادر طه، موسوعة علم النفس والتحليل النفسي، دار غريب، مصر، ط2، 2003، ص5.

[4]- عبد الباسط المعطي: اتجاهات في نظرية علم الاجتماع، سلسلة عالم المعرفة، الحس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، عدد 44، أوت 1981، ص16.

[5] - ميخائيل إبراهيم أسعد: شخصيتي كيف أعرفها؟، دار الأفاق الجديدة، لبنان، ط3، 2003، ص70.

فالأنا والآخر تتمظهر علاقتهما على الصعيد الاجتماعي في عدة ثنائيات، كالخير والشر، الحب والكره، الحرب والسلم، الهيمنة والخضوع، المرأة والرجل... إلخ.

ويقترح **تدوروف Tzvetan Tpdorov** [*]تصنيفا للعلاقات مع الآخرين، إذ يبني هذا التصنيف على ثلاثة محاور، أولا: حكم قيمة (على الصعيد الأخلاقي): الآخر جيد أو سيء، أحبه أو لا أحبه هناك ثانيا: فعل التقرب أو الابتعاد بالنسبة للآخر (على الصعيد العملي): أتقبل قيم الآخر، وأندمج معه، أو أجعل الآخر يتمثلني، وأفرض عليه صورتي الخاصة، بين الخضوع للآخر، وخضوع الآخر، ويوجد تعبير ثالث: الذي هو الحياد أو عدم الاهتمام، أتعرف إلى هوية الآخر، أو اتجاهلها (وهذا على الصعيد العملي البحثي). ومن الواضح أنه لا يوجد هنا أي مطلق، ولكن يوجد تدرج لا نائي بين حالات المعرفة البسيطة أو الأكثر عمقا[1].

هذا يعني أنه لا وجود للأنا بمعزل عن الآخر، إلا نادرا، حيث أن الأنا يتشكل ويتكون من خلال تشابك العلاقات داخل المجتمع، والتي «بدونها لا تستطيع الإنسانية أن تستمر، لا أخلاقيا ولا ماديا»[2].

غير أنه لا يستطيع الأنا في سلسلة علاقاته مع الآخر أن يتموقع مع أي جماعة كيفما كانت، لكن هناك شروط لإقامة أي تجمع مع الآخرين حيث لا يمكن إقامة هذا التجمع إلا «بمن يرتبط معهم بأهداف ومصالح ومعتقدات ومفاهيم مشتركة في جماعة واحدة توفر له عضويتها اشباع تلك الحاجة الاجتماعية حيث تتضح هذه الحاجة في الرغبة في الحياة مع هذه الجماعة والتوافق معهما وتقبل معاييرها وقيمها وأنماطها السلوكية»[3].

وبذلك فالأنا لا يحقق ذاته إلا من خلال تواجد الآخر، والانسجام معه من خلال نسيج تلك العلاقات معه، وبها يتحقق التكامل الاجتماعي، وسوف نتحدث عن مفهوم النحن وبالتالي فإذا «استطعنا أن نتصور الأنا قوة من بين هذه القوى التي توجد في مجال

(*) تودوروف ولد في 01 مارس 1939، من أعماله: مبدأ الحوارية، الأمل والذاكرة، شاعرية النثر.

1- عبد القادر شرشار: كتابة الآخر في الرواية العربية المعاصرة، مجلة الخلدونية، العدد التجريبي، نشر ابن خلدون، تلمسان، 2005، ص148.

2 - مالك بن نبي: ميلا مجتمع، ج1 (مشكلات الحضارة)، دار الفكر، سوريا، د.ط، 2000، ص94.

3 - مريم سليمان: علم النفس التعلم، دار النهضة العربية، لبنان، ط1، 2003، ص470.

سلوكنا فيمكن تصور النحن قوة من بين القوى، تضم الأنا بحيث يصبح جزءا من الكل ولا يقوم كقوة مستقلة»[1].

وعليه فعلاقة الأنا بالآخر في علم الاجتماع هي علاقة وطيدة علاقة تكافئ وتلازم وترابطهما بهذا الشكل حتمي وضروري وإلا فلا معنى لهذا العلم، ذلك أن الأنا والآخر من بين أهم أسسه.

II- الأنا والأخر في الأديان السماوية:

سبب اختيارنا لهذا المفهوم ذلك أن أغلب الصراعات منذ الأزل البعيد تتستر وراء قناع الدين، وما قادته الحروب الصليبية (الكنائس في أوربا) والحروب التي قام بها اليهود ضد فلسطين كإعادة بناء هيكل سليمان، وأرض الميعاد وغيرها من الشعارات الدينية وهذا ما دفعنا لتناول بالشرح المفصل لكل من الأنا والآخر في الديانات الثلاث: اليهودية المسيحية، الإسلام.

أولاً: الأنا والآخر في الديانة اليهودية:

عرفت علاقات اليهود بغيرهم من الشعوب والأمم، الكثير من الجدل، وخاصة علاقاتهم بالعرب والمسلمين، فكيف هي نظرة الآخر العربي والمسلم في هذه الديانة؟.

حيث عاش اليهود بين العرب قبل البعثة الإسلامية وكانوا أصحاب تجارة وأموال، وبذلك كانوا يسيطرون على العرب بالمكر والخداع، فتملكوا الأراضي والبساتين، وبنوا الحصون والقصور، وكانوا يقطنون بالمدينة وعندما هاجر -النبي صلى الله عليه وسلم- إلى المدينة المنورة رأوا فيه خطرا على وجودهم في المدينة، رغم العهود التي عقدوها مع النبي صلى الله عليه وسلم وبذلك بدأ الصراع بين المسلمين واليهود، حيث بنى اليهود سياستهم على الدين إذ هو المحرك لكل خطواتهم، وقد جعلوا التلمود(*) مصدرا أساسيا لعقائدهم وأفكارهم « وإذا أردنا فهم الشخصية اليهودية على حقيقتها والوقوف على

[1] - مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف، مصر، د.ط، 1959، ص139.

(*) - هو تلك الأحاديث الشفوية التي كانت ثمرة النظر ودراسة الأسفار التي جاءت عن يهود، من كتاب الإسلام والأديان "دراسة مقارنة"، مصطفى حلمي.

خلفيات الأحداث الجارية الآن على مسرح السياسة العالمية أو المتصلة بجرائمهم التي يرتكبونها ليل نهار بفلسطين المحتلة.

وبسبب هذه الأخلاق تعرضوا إلى البطش والمحن «ولقد برزت في السنوات الأخيرة عقب نكسة فلسطين بحوث ودراسات حول دور اليهود، في أبرز الأحداث التاريخية المعاصرة ومن الوثائق التي تسربت من أحد اجتماعاتهم السرية ما يكشف النقاب عن بعض هذا الدور...»[1].

إذن هدف اليهود هو العلو فوق الشعوب، فهم ينظرون للآخر نظرة استعلاء وتكبر، والتلمود ملئ بالنصوص المعادية للآخر، وحتى المسيحيين حين اطلعوا على التلمود ثاروا ضدهم لأنهم وجدوه مليئا بالتهجم على سيدنا عيسى - عليه السلام - فهدفهم هو حكم العالم والسيطرة على الأرض والتحكم فيها، وتحطيم عقائد الإيمان، أي محاربة الأديان الأخرى.

فاليهود يحركهم الدين، وعلى مر التاريخ كانوا يعادون الشعوب باسم الدين، ولكن عداوتهم للإسلام والمسلمين أشد، ولذلك حذر الله المؤمنين من شرهم لقوله تعالى: {لتجدن أشد الناس عداوة للذين أمنوا اليهود والذين أشركوا} فهم يضمرون للمسلمين الشر ولا يتوانون في كل مواجهة البطش بهم، وتمثلت عداوتهم ليس في العداء العسكري وإنما «عداوتهم فيما هو أبعد من ذلك: في التآمر والكيد والدس في الخفاء والطعن من الخلف(...) كما أن اليهود هم مخترعو كل المذاهب الهدامة في تاريخ الإسلام(...) هم الذين يملكون المال والذهب ووسائل الإعلام والتوجيه، وهم وراء كثير من الحركات الفكرية والسياسية التي تهدم الدين من أساسه»[2].

---

[1] - مصطفى حلمي: الإسلام والأديان "دراسة مقارنة"، دار الدعوة للنشر والتوزيع، الإسكندرية، ط1، 1411ه/1990م، ص157.

[2] - سعد الدين السيد صالح: احذروا الأساليب الحديثة في مواجهة الإسلام، مكتبة رحاب، الجزائر، د.ط، د.ت، ص10-11.

وعلى الرغم من تعامل المسلمين معهم والعرب وفق ما جاء في القرآن وسنة نبيه - صلى الله عليه وسلم - إلا أنهم كانوا يخونون العهد ويتآمرون على الدولة الإسلامية وذلك عندما انظموا للاستعمار الفرنسي إبان الاحتلال الجزائري، وما يحدث اليوم من مذابح في حق الفلسطينيين، كمذبحة كفر قاسم، ودير ياسين، وصبرا وشتيلا، وما حصل في غزة من مجازر يندى لها الجبين، فلا مجال للمقارنة "للأنا والآخر" في الإسلام واليهود فتعاملهم معنا كان مصبوغ بالدم والغدر والخيانة والتآمر، «أما اليهود في ظل الحكم الإسلامي، فلم يفقدوا ذرة دينهم، ولا مكانتهم(...) لم يتعرضوا للمجازر التي تعرض لها إخوانهم في أوربا ولم يفكر المسلمون قط استباحة حقوقهم المادية والأدبية لأنهم "أمانة" في ذمة المسلمين...»[1].

إن مصطلحات حوار الأديان، وحوار الحضارات، والتسامح، وقبول الآخر، لا يوجد لها مكان في فكرهم الديني والعقائدي بل يرون في قهر الآخر والاعتداء عليه، بل واستئصاله أمرا من أمور الدين.

ثانياً: الأنا والآخر في الديانة المسيحية:

منذ أن بزغ فجر الدولة الإسلامية وامتد نفوذها إلى الشرق والغرب، حتى وصل إلى قلب العالم الغربي (المسيحي)، أوجس الغرب خيفة وتنادى من أجل إيقاف هذا الزحف الشرقي، والعمل على تفويضه، فانطلقت الجيوش العسكرية يتقدمهم القساوسة والرهبان لأجل وأد هذه الدولة «وقد عرفت محاولاتهم هذه باسم الحروب الصليبية، لأنهم رفعوا فيها لواء الصليب للاقتصاص من المصحف (...) والتي بدأها البابا (أربان) سنة 1095م، ولكن التحقيق التاريخي نلاحظ أن الحروب الصليبية قد بدأت قبل هذا التاريخ بمائة عام أو أكثر»[2].

[1] - محمد الغزالي: معركة المصحف في العالم الإسلامي، مكتبة رحاب، الجزائر، د.ط، د.ت، ص65.

[2] - سعد الدين السيد صالح: المرجع السابق، ص20.

ومعنى هذا أن الدين في قلب المعركة، فكيف كانت معاملتهم للآخر المسلم العربي أو الشرقي.

من غير شك، فإن نظرة الصليبيين للآخر المسلم العربي نظرة عداء، ولا يجب التسامح معه، فهو يمثل خطرا عليهم، ويجب التخلص منه، ولا حل غير الاستئصال «الحروب الصليبية كانت جاذبيتها في أوروبا حتى ق18 (...)، كانت تشكل جزءا حيا وحيويا من عالمهم، (...) كما أن آلاف عديدة من أبناء الغرب الأروبي ساهموا بأموالهم في تمويل الحملات.

أما العالم العربي في سنة 1096 و1291م، قامت عدة مستوطنات صليبية على التراب العربي في فلسطين وبلاد الشام والجزيرة، وتعين على سكان هذه المنطقة العربية أن يدفعوا ثمنا فادحا لكي يقضوا على الكيان الصليبي من جهة، ويتصدوا للمشروعات والغارات الصليبية المتأخرة من جهة أخرى (...)، كانت سببا رئيسيا من أسباب تعطل قوى الإبداع والنمو في الحضارة العربية الإسلامية»[1].

فالغرب المسيحي في حربه على المسلمين العرب يريد أن ينهب خيراته، ويعمل على تخلفه وتجهيله، لا يريده أن يعيش في أمن وسلام، فهو في حروبه ليس من أجل مبادئ سامية، وإنما من أجل الاستئصال والإبادة.

وما فعلوه بالقدس، يقول ياسين بن علي: <<هل يذكر الغرب وما فعله في القدس حين دخلها مستعمرا، ألم يذبح الصليبيون المسلمين ونصارى المشرق واليهود حتى سالت الدماء كالأنهار (...)>>[2].

وهذا يعني أن من مثل هذه الشعوب لا يمكن بحال من الأحوال أن يفكروا في شيء اسمه الحوار أو التسامح، يبدو لا وجود لهذه المصطلحات في قاموسهم، فقد كان رسولنا

[1] - قاسم عبده قاسم: ماهية الحروب الصليبية، سلسلة عالم المعرفة، الحس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، العدد 49، مايو1990، ص08.

[2] - ياسين بن علي: مفهوم التسامح بين الاسلام والغرب، مجلة الزيتونة، دار الدعوة، الإسكندرية، ط1، 1427ه/2006م، ص58.

الكريم -صلى الله عليه وسلم- يقدم النصائح والإرشاد خلال الحروب بعدم قتل الشيوخ والنساء والأطفال، وحتى البيئة يجب أن تسلم هي الأخرى من التدمير، لكن الغربي المسيحي ما يضمره للآخر العربي المسلم هو: الصراع، الحرب، الحقد، الاستئصال، التدمير، الهدم، التجهيل، تمني الشر، ... وما يضمره العربي المسلم للآخر الغربي المسيحي: الحوار، التسامح، السلم، الحفاظ على وجود الآخر، الإعمار، البناء، تمني الخير...

فرسالة لويس التاسع عندما وصل إلى دمياط بمصر التي بعث بها إلى نجم الدين أيوب: «أن نقتل العباد وندوس البلاد ونطهر الأرض من الفساد، فإن قابلتنا أوجبت على نفسك النكال، ورميت رعيتك في أسر الوبال، ويكثر فيهم العويل، ولا نرحم عزيزا ولا ذليلا»[1]، هذه الرسالة توضح لنا صورة روح التعالي والاحتقار، والاستهانة بالآخر.

يقول **جيبون** Edward Gibbou [(*)]: «فالحملة الصليبية تركت في التاريخ أقسى ما عرف من التعصب لا ضد المسلمين فحسب بل ضد مسيحي الشرق، فيوم استيلائهم على بيت المقدس في 15 - 07 - 1099م، رأوا أن يكرموا الرب بذبح سبعين ألف مسلم، واستمرت هذه المذبحة ثلاثة أيام، ولم تنته إلا لمّا أعياهم الإجهاد...»[2].

ومن هنا يتبين أن الحرب ضد العرب والمسلمين، إنما هي حرب صليبية دينية، وأن الإسلام هو العدو الأول، بل الوحيد للغرب المسيحي.

ثالثاً: الأنا والآخر في الإسلام:

لمّا بعث الله رسوله محمد -صلى الله عليه وسلم- إلى أمة العرب بالمهدي ودين الحق، ولما شملها ووحدها بعد شتات، حيث صارت دولة حكمت العالم قرونا من الزمن

[1] - سعد الدين السيد صالح: المرجع السابق، ص22.

[(*)] إدوارد جيبون : من مواليد 1737 توفي 1794 أهم أعماله، إضمحلال الإمبراطورية الرومانية وسقوطها.

[2] - جيبون: نقلا عن كامل سلامة الدقس: آيات الجهاد في القرآن الكريم، دار البيان، الكويت، د.ط، 1972، ص101.

وطبيعيا أن تصطدم هذه الدولة طيلة مسيرتها الحضارية بغيرها من الأمم، فما هو العلاج الذي قدمه هذا الأخير في مفهوم الأنا والآخر؟.

1- التسامح وقبول الآخر في الإسلام:

إن كلمة التسامح لها وقعها على النفوس، لما تثيره من ارتياح وأريحية، وقد كثر في حياة الشعوب وصار ضروريا كما يعرفه **ياسين بن علي**: «هو قبول الآخر، وهذا المعنى أي قبول الآخر من المعاني الواردة التي لا تمثل واقعا، ولا تضبط أمرا حسيا، ولا ينتج عنها أي التزام أو مسؤولية شرعية كانت أم قانونية وضعية، لذلك لا بد من ضبط المعنى بتحديد موضوع القبول وواقعه الذي ينصب عليه»[1]، فهذا معناه أن التسامح هو قبول الآخر، ومعنى قبول الآخر مطاط، فماذا في الآخر؟ وماذا أرفض فيه؟، هو صادر من نفس الإنسان، لا قوانين تظبطه أو تنظمه، لكن الإسلام حدد معالمه العامة، لذلك نجد أول مبدأ أقره الله تعالى هو بعثه -محمد صلى الله عليه وسلم -رحمة للعالمين، لقوله تعالى: { وَمَا أَرْسَلْنَاكَ إِلَّا رَحْمَةً لِّلْعَالَمِينَ } (*)فهو رحمة لجميع المخلوقات في هذا الكون والتسامح من أهم عناصر الرحمة، فقد خلق الله تعالى الناس للتحاور والتعارف، لا للاقتتال والتناحر لقوله تعالى: { يَا أَيُّهَا النَّاسُ إِنَّا خَلَقْنَاكُم مِّن ذَكَرٍ وَأُنثَى وَجَعَلْنَاكُمْ شُعُوبًا وَقَبَائِلَ لِتَعَارَفُوا إِنَّ أَكْرَمَكُمْ عِندَ اللَّهِ أَتْقَاكُمْ إِنَّ اللَّهَ عَلِيمٌ خَبِيرٌ } (**).

ويعني هذا أن موضوع الآخر قائم على مبدأ الاختلاف، فهذا الآخر يختلف عني في أشياء كثيرة قد يكون في اللغة، الدين، الثقافة...، <<والبديهي أن قبول الإنسان الآخر أو رفضه ينصب على ما يجعل هذا الآخر مختلفا عن ذاك الإنسان ومغايرا له، ولا ينصب على ما يشترك فيه الاثنان، ولا يتميز به أحدهما عن الآخر (...) فلا ترد هنا مسألة

---

[1] - مصطفى حلمي: الإسلام والأديان "دراسة مقارنة"، دار الدعوة للنشر والتوزيع، الإسكندرية، ط1، 1411ه/1990م، ص 157.

(*) - سورة الأنبياء: الآية 107.

(**) - سورة الحجرات: الآية13.

القبول أو الرفض، بل ترد هنا مسألة الآخر، لأنه هو المقابل لك، المختلف عنك بسمات وميزات جعلته بالنسبة لك كيانا منفصلا قائم بالذات»[1].

فالإسلام يقر مبدأ الاختلاف بين الناس، فهناك المؤمن، الكافر، المسلم، المسيحي اليهودي، والعلماني، العالم الجاهل، الغني، الفقير ...، فإسلامنا دين حق لقوله تعالى: { إِنَّ الدِّينَ عِندَ اللّهِ الإِسْلاَمُ } [(***)]، يقول محمد الغزالي وهو يتحدث عن الإسلام والمسيحية: «وليست هناك خصومات مسلحة بين الإسلام والمسيحية، (...) فلسنا بمرغمي أحد على طرح ما يعتقده، ولا يجوز أن نلجأ إلى إكراه مادي أو أدبي لتحوير أتباع دين عن دينهم»[2].

فالدعوة في الإسلام إذن ليست من باب فرض الهيمنة، وإنما دافعها الحب لهذا الآخر والإشفاق عليه، فمن باب الرحمة شرع وجوب دعوتهم إلى الإيمان به عقيدة ونظاما وترك ما يعبدون ويعتقدون، قال نبي الرحمة - صلى الله عليه وسلم-: << **فوا الله لأن يهدي بك رجلا واحدا خير لك من أن يكون من حمر النعم**>> -متفق عليه-[3].

فهذه المبادئ الإسلامية في التسامح مع الآخر، نجد أن الدولة الإسلامية في أوج قوتها، ولم تضق بالمخالفين لها من الديانات الأخرى.

2- **الجهاد في الإسلام**:

شرع الله الجهاد دفاعا عن الإسلام، وردعا للطغاة والإسلام في تعامله مع الآخر قد تضطره لتغييرها، يقول الغزالي: «إن الخصومة المسلحة تنشب يوم تتحول المسيحية إلى صليبية عنيدة (...)، والصليبية اليوم في العالمين الثقافي والسياسي تفعل الأفاعيل لتنكيل بالإسلام وتدويخ أممه ولفتهم عن دينهم، بل إن هذه الصليبية في ميدان الاستعمار تصطلح مع أعدائها التقليديين من شيوعيين ويهود، كي تحارب الإسلام وتهدد مستقبله»[4].

---

[1] - مصطفى حلمي: المرجع السابق، ص158.

[(***)] - آل عمران: الآية19.

[2] - محمد الغزالي: معركة المصحف في العالم الاسلامي، م.س، ص36.

[3] - ياسين بن علي: المرجع السابق، ص34.

[4] - محمد الغزالي: المرجع السابق، ص36-37.

إن المسلم الذي كان يعامل الآخر بما أمره الإسلام، فلا يظلمه ولا يجوز عليه، ولا يكرهه على أي أمر، هذا المسلم لن يقف مكتوف اليدين، إذا انقلب عليه هذا الآخر واعتدى عليه، وعمل على تقويض دولته ومجتمعه.

والإسلام لم يبادر بالعدوان على الآخر، ولم يغدر به، إنما شرع الجهاد ردا على العدوان، أو لمنع التسلط الذي يمارس على الشعوب المستضعفة، كما وضع له ضوابط وأخلاقا، فهو إذ يحارب هذا الآخر لا من أجل إبادته أو استئصاله، ولكن يقاتله لردعه وصده، فالإسلام قدم أروع الأمثلة والنماذج في التسامح واحترام الآخر والقبول بمبدأ الاختلاف.

III- الفضاء:

أولاً: مفهوم الفضاء في المعاجم الغربية:

بداية السائر في طريق الفضاء هو سائر في درب شائك ووعر المسالك وغير واضح المعالم، ذلك أن الدراسة حول هذا المفهوم قليلة عند المنتجين الأوائل لها: أي الغرب، وما قدم من قبلهم لا يخرج عن كونه مجرد اجتهادات نظرية متباينة.

فقد اشتق الفرنسيون والانجليز مصطلحي (Espace)و(Space) من لفظة (Spatuim) اللاتينية التي تعني في الأصل الامتداد واللامحدود[1].

ويعني أيضا في اللغة الفرنسية القديمة والوسيطة مدة من الزمن أي الديمومة والحديث عن الفضاء يكون من أجل تحديد نوع من المسافة «المسافة بين شخصين فهو يرتبط هنا بمفهوم الزمن».

في حين لم يعرف الإغريق لفظة الفضاء، إذ لم يظهر في لغتهم كلمة تدل على المكان، إنما عرفوا لفظة "Topos" وتعني الموقع[2].

إن النظر إلى مختلف الدلالات المعجمية حول مفهوم الفضاء، يكشف تعدده الدلالي، فهو لا يعني المكان فقط، باعتباره هذا الأخير شكل من أشكاله، ثم إن هذا المصطلح يعود في أصله لمجالات عملية وفلسفية، لأنه أحد المفاهيم التي دار حولها النقاش.

يعد الفضاء في المسرح رؤية فنية، حيث اهتمت الدراسات المسرحية في العصر الحديث بالفضاءات المسرحية وعملت جاهدة على تطويرها، فسلطت الضوء على زاوية النظر للمخرج المسرحي المعاصر، الذي بدأ يقترح رؤى كثيرة ومتنوعة في هذا المجال

---

[1]- ينظر: أكرم يوسف: الفضاء المسرحي <<دراسة سيميائية>>، دار المشرق، مغرب، دمشق، (د.ط)، 2000، ص25.

[2] - ينظر: أكرم يوسف: المرجع نفسه، ص25.

للكشف عن بنية الفضاء المكاني الدرامي، وعن دلالاته المتعددة، كما رصد مستوياته المختلفة التي تتكون منها البنيات الخطابية للنص ضمن فضاء العرض المسرحي.

المزدوج في المسرح نص، عرض دور أساسي في جعله فريدا في خصوصيته، فهو من ناحية نص أدبي ومن ناحية أخرى فهو عرض وفرجة: "لقد اعتبر المسرح فنا سحريا دائما، وفي الوقت نفسه فنا فلسفيا عميقا يساعد على إدراك الحياة"[1].

فهذه الحياة الإنسانية التي يسكنها هاجس الصراع الأبدي بين الأنا والآخر شكلت جوا مسرحيا مشحونا بالكلمات والأفعال، هذا الجوهر "هواء المكان والزمان، حيث يعيش الإنسان محاطا بعالم كامل من الأصوات ومختلف الأشياء الممكنة"[2].

ويعني هذا أن الفضاء هو المكون المهم في تكوين سلوك الإنسان، وله دور فعال في التعبير عن المقومات الاجتماعية والثقافية، وفيه "تنتظم الكائنات والأشياء والأفعال، معيارا لقياس الوعي والعلائق والتراتيبات الوجودية والاجتماعية والثقافية"[3].

وقد تناول الناقد المغربي حميد لحميداني مفهوم الفضاء في الحكي بالشرح، فميزه بأربعة أنواع هي:

1- **الفضاء الجغرافي**: وهو مقابل لمفهوم المكان، ويتولد عن طريق الحكي، إنه الفضاء الذي يتحرك فيه الأبطال.

2- **فضاء النص**: وهو فضاء متعلق بالمكان الذي تشغله الكتابة الحكائية.

3- **الفضاء الدلالي**: ويتعلق بالصورة التي تخلقها لغة الحكي.

4- **الفضاء كمنظور**: ويشير إلى الطريقة التي يستطيع الكاتب بواسطتها أن يهيمن على عالمه الحكائي[4].

---

[1]- الكسي بوبوف: التكامل الفني في العرض المسرحي، تر: شريف شاكر، منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي، دمشق، 1986، ص11.

[2] - المرجع نفسه، ص95.

[3] - حسن نجمي: شعرية الفضاء السردي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2000، ص32.

[4] - حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط3، الدار البيضاء، المغرب، 2000، ص62-63.

حيث أبدى السيمائيون حذرا واضحا من الفضاء مفهوما ومصطلحا نظرا لشساعته الدلالية والرمزية والاستعارية والجمالية "إن مصطلح الفضاء مستعمل في الدلائلية بمفاهيم متباينة، قاسمها المشترك هو اعتباره كموضوع مبني (يتضمن عناصر متقطعة) انطلاقا من الامتداد، المعتبر كاتساع مملوء ممتليء.

إن بناء الموضوع –الفضاء- يمكن فحصه من وجهة هندسية (بإخلاء أي ملكية أخرى)، ومن وجهة نظر اجتماعية ثقافية (كتنظيم ثقافي للطبيعة)، وإذا أضفنا جميع الاستعمالات الاستعارية لهذه الكلمة فإن استعمال مصطلح الفضاء يتطلب حذرا شديدا من طرف الدلائليين"[1].

هذا ويعد مصطلح الفضاء عند **طامر أنوال**: "المحتوى الواسع والشامل لامتداد في جميع الاتجاهات بامتلاك الأبعاد الثلاثة بحسب هندسة "إقليدس"، وهذا الامتداد لا يتحقق إلا من خلال الأبعاد المعروفة: الطول، العرض، العمق، كما يجب التمييز بين ثلاثة مستويات من الأمكنة وهي:

- **الفضاء** وهو كلي.
- **المكان** وهو جزئي.
- **الموضوع** وهو الأكثر جزئية والأكثر تحديدا[2].

وهكذا نجد أن **طامر أنوال** قد ميزت وحددت ثلاثة مصطلحات، وهي المكان الفضاء، الحيز، وانتقلت إلى المسرح أيضا، وميزت فيه ثلاثة أنواع من الفضاءات وهي:

1- **الفضاء المرجعي**: وهو الذي يشير إليه الكاتب والذي يتجسد بفضل الديكور.

2- **الفضاء الركحي أو المادي**: أين يلعب الممثلين، وهي خاصة بحدود الخشبة.

3- **حيز خارج الخشبة**: قد يقع في الكواليس[3].

---

[1] - حسن نجمي: شعرية الفضاء السردي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2000، ص35.

[2] - طامر أنوال: المسرح والمناهج النقدية الحديثة،دار القدس العربي، وهران، الجزائر، د.ط،2011، ص233.

[3] - طامر أنوال: المرجع نفسه، ص233.

وبما أن المسرح يعد رسالة ومرسل ومتلقي، أو بمعنى آخر رسالة ذات أضلاع ثلاثة وفقدان ضلع من الأضلاع، ينفي وجود المثلث ذاته.

والمسرح بهذا المفهوم هو أحد أنواع التبليغ والتواصل والخطاب المسرحي يتكون من نص وعرض، إذ يجب أن ننظر إلى الدراما في سياقها المسرحي «باعتبارها فن لا تكتمل دورته الحياتية، إلا بتحقيقه وتجسده ماديا (العرض)، وإنها أبعد من ذلك، أبعد من مجرد الاهتمام، إلى الاعتراف ومن ثم الممارسة الفعلية»[1].

وبعد وضعه "كير إيلام نموذجا للتواصل، تناول فيه جميع أنواع الإرسال، فمصادر الإرسال تتعلق بالمؤلف، المخرج، السينوغرافي، الممثل.

أما قناة الإرسال فتتجسد في لغة الجسد بحركاته، وأما المستقبل فهو المتفرج الذي يستقبل الرسالة عبر حاستي السمع والبصر، وفي هذه اللحظة يتحول المتلقي مرسلا من خلال الأصوات أو الإشارات أو الحركات، مكونا بذلك رسائل متباينة بين القبول والرفض"[2].

ومن هذا المفهوم يمكن لنا أن نتحدث عن «مرسل ومتلقي ونظام روامز، ونظام توقعات وكفاءات درامية ومسرحية يحتاجها المتفرج لزيادة إنتاجية التواصل المسرحي»[3].

أي أن النص المسرحي يتشكل وفق منظور شكلي مادي، هو العرض المسرحي والأدوات العلامية التي تترجمه من نص مكتوب إلى نص بصري.

فالفضاء المسرحي هو كل ما يؤطر الخشبة المسرحية "ومعنى ذلك أن كل المظاهر الموجودة على الخشبة من ديكور وأزياء وأشياء، وحتى الممثلين أنفسهم وأدوارهم

---

[1] - نديم معلا محمد: في المسرح، في العرض المسرحي، في النص قضايا نقدية، مركز الاسكندرية للكتاب، مصر، 2000، ص267.

[2] - عمر بلخير: تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2003.ص41.

[3] - أكرم يوسف: الفضاء المسرحي دراسة سيميائية، دار مشرق، المغرب، 2000، د.ط، ص89.

وحركاتهم وملامحهم يدخل ضمن ما يسمى بـــــ <<السمطقة المسرحية>>"[1].

فالنص المسرحي أثناء عرضه يحقق متعة فعلية ناجمة عن التفاعل الحاصل بـــين الممثل والجمهور، فالوظيفة البارزة للمثل هي التلفظ بالنص الدرامي، أي أنه الجسر الذي يجمع بين الدرامي والمسرحي.

« إن الشفرات الفضائية لا تقوم فقط بتحديد وتشكيل وبناء معنى فضاءات اللعب والمشاهدة، وإنما ترتبط بالعلاقات بين المؤدين على خشبة المسرح والتفاعلات بين المؤدي والجمهور»[2].

فالفضاء المسرحي تبرز خصوصيته المسرحية باعتباره فضاءا مسرحيا، يحتل فيـــه اللعب المسرحي دورا أساسيا في إحداث الفرجة الدرامية، « إن الخشبة عادة بناء، وليست طبيعتها البنائية هي التي تجعلها خشبة المسرح، بل حقيقة كونها تمثل مكانا دراميا»[3].

أما الفضاء المسرحي عند باتريس بافيس فإنه يحمل دلالات غنية في النظرية المسرحية ويتخذ عدة أشكال:

1- **الفضاء الدرامي**: وهو فضاء يتحدث عنه النص، يشيده القارئ عبر الخيال .

2- **الفضاء الركحي**: وهو الفضاء الحقيقي لخشبة المسرح حيث يتحرك الممثلون ويتفاعلون فيما بينهم .

3- **الفضاء السينوغرافي**: هو الفضاء الذي يجمع الفضاءات المسرحية ويعتبر محطة أساسية في إنجاز فرجوية العرض المسرحي .

4- **الفضاء التمثيلي**: هو الفضاء الذي يخلقه الممثل من خلال حضوره وتنقلاته على خشبة المسرح .

---

[1] - فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاخـــتلاف، ط1، الجزائـــر، 2010، ص104.

[2] - الين أستون وجورج ساقونا: المسرح والعلامات، تر: سباعي السيد، مراجعة محسن مصـــليحي، وزارة الثقافـــة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ط1، ص162.

[3] - سيمياء براغ للمسرح، دراسات سيميائية، عدد من المؤلفين، تر: أدميـــر كورتـــه، وزارة الثقافـــة، دمشـــق، د.ط، ص98.

5-**الفضاء النصي**: يرتبط بفضائية بعض أشكال اللغة الشعرية فهذا الفضاء النصي ،عندما يكون النص على
شكل مادة معدة للرؤية.»[1]

وبهذا نرى أن "باتريس بافيس" قسم الفضاء المسرحي إلى خمسة فضاءات منها الفضاء الدرامي وهو الذي يتخيله القارئ أثناء قراءته للنص، والفضاء الركحي وهو فضاء خشبة المسرح حيث يتحرك الممثلون ويتفاعلون فيما بينهم، والفضاء السينوغرافي الذي بدوره يعتبر محطة أساسية في إنجاز فرجة العرض المسرحي، وأيضا الفضاء التمثيلي الذي يخلقه الممثل من خلال حضوره على خشبة المسرح ،وأخيرا الفضاء النصي وهو فضاء مرتبط بفضائية بعض أشكال اللغة.

1 - Patrice pavis ,dictionnaire du théâtre, éditions sociales,paris,1980,p151.

III-1- الفضاءات المسرحية:

- الفضاء الدرامي:

يتشكل الفضاء الدرامي من خلال البناء الدرامي للمسرحية، إذ تبنى هذه الصورة بفعل الشخصيات وأفعالهم، وعلى القارئ أن يشيد عبر خياله أن «الفضاء المكاني الدرامي لا يمكن أن يبنى إلا من خلال وجهة نظر شخصية تحترقه، أو تعيش فيه، فهو بالعمق ليس إلا مجموعة من العلاقات المتواجدة بين الأماكن والديكور والوسط الذي تجرى فيه الأحداث والشخصيات الدرامية، والتي تدفع بالقارئ إلى تشكيل هذا الفضاء جماليا وذهنيا»[1].

ومن هذا الفضاء الدرامي يتبين لنا أنه فضاء تخييلي يدركه القارئ من خلال تفاعل الأحداث وحوارات الشخصيات وانتقالاتها المكانية، وينشأ عادة من الارشادات المسرحية أو ما يسمى بالنص الموازي الذي يقدمه الكاتب والذي يظهر جليا في الحوار الموجود داخل النص.

«والفضاء الدرامي بشكل عام هو فضاء مكاني، كما يقدم من خلال الحبكة الدرامية بما هو مجموعة من انتقالات مكانية كما هو في المسرح الإليزابيتي، أو فضاء ثابت كما هو في التراجيديا الإغريقية ومسرح الكلاسيكية الفرنسية، وباختصار هو الفضاء الذي يصوغها لخطاب الدرامي، وهو مكون بفضل اللغة سواء داخل النص الدرامي الرئيسي أو من خلال النص الثانوي (...) يتضمن كل المشاعر والتصورات المكانية التي تستطيع اللغة التعبير عنها»[2].

بالإضافة أيضا الفضاء التقديري الخاص بالنص، وينشأ من مفهومين -المفهوم الخاص بالفضاء النصي الذي يمكن أن يحدد الفضاء المادي للنص المسرحي، المطبوع أو

[1] - أكرم يوسف: الفضاء المسرحي، ص14.

[2] - المرجع نفسه، ص14.

المكتوب على الآلة، كما يظهر على الورق، بنظامه الخاص (حوارات، ارشادات مسرحية).

- **الفضاء الركحي**:

يعني به الفضاء المرئي على الخشبة يشكل نقطة التلاقي بين النص والعرض، وبين الفضاء المسرحي والفضاء الدرامي، ويدركه المتفرج بحواسه، وهو فضاء دال يتشكل من مجمل علامات العرض، وله وظيفة إرجاعية ذلك أن المتفرج وعلى مدى الامتداد الزمني للعرض يتعرف على العناصر الموجودة على الخشبة مهما كان وضعها، ويرجعها إلى شيء ما في الواقع»[1].

وبذلك مهما كان شكل هذه الخشبة على المسرح أو طريقة تكوينها، فهي المكان المادي الذي ستقع فيه أحداث المسرحية، يعني أن العملية المسرحية تتمثل في تحويل الواقع إلى متخيل.

وهي الأخرى تطورت بتطور المسرح وتقنيات العرض المرافقة له، وأهم هذه الأشكال هي:

1- مسرح البروسينيومProcelnium stage : حيث يرى المتفرجون فيه المنظر من خلال إطار Frame، أو قوس يحدد العناصر المرئية من العرض الموجود على المنصة.

2- مسرح بروسينيوم ذو الحافة: Thrust stag: وهو مسرح بروسينيوم، سكن مع امتداد لمنطقة التمثيل (المنصة Stag) أمام الإطار المسرحي.

3- المسرح المفتوح:Open staye، وفيه تكون منطقة المتفرجين على شكل نصف أو ثلاثة أنصاف أرباع الدائرة، بينما تكون المنصة Stageدائرية Circulaire أو شبه دائرية.Semi circular.

[1]-عبد الرزاق معاد وحسام دبس وزيت :السينوغرافيا في القرن العشرين وإرتباطها بفنون التصوير وإتجاهاتها ، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية ،المجلد (31)،العدد 1،2009

4- مسرح الأريتا (المسرح الدائري)Arencr stage : وفي هذا المسرح يحيط المتفرجون بشكل دائري Circulaire بمنصة المسرح Stage وبشكل كامل، وبذلك تكون المنصة دائرية في العاصمة الايطالية "روما Rome".

5- مسرح الهواء الطلق: Open air théâtre، ويكون هذا المسرح مكشوفا وتتنوع أشكاله بين مسرح البروسينيوم والمسرح الدائري، وإن كان المسرح الدائري أهم أشكاله.

6- المسرح المحمول:Mobile theater وهو المسرح الجوال، ويمكن أن يطلق عليه أيضا اسم مسرح الهواء الطلق، حيث يتم نصب منصة العرض في مكان عام، وتتم مشاهدة العرض من الجهة الأمامية، أو من جميع الجهات حول المنصة[1].

والفضاء الوهمي يتشكل انطلاقا من النص، ويوحي به النص، سواء ظهر أم لم يظهر على المنصة[2]، فإذن هو لا وجود له خارج ذهن المتفرج، فهو بناء ذهني يخلقه المتفرج بنشاطه التخييلي، وتكفي قراءة النص الدرامي لإدراكه، إلا أنه يتخذ في العرض المسرحي بعدا بصريا ودعامة مادية هي المكان الركحي[3].

فورد في المعجم المسرحي بأن الفضاء الدرامي هو العالم الذي يحتويه نص المسرحية من خلال الحكاية التي يرويها، وهذا الفضاء هو فضاء الصراع بين القوى الفاعلة التي تشكل البنية العميقة للنص، ويتجلى بشكل ما في البنية الظاهرية عبر العلاقات المكانية المتولدة عن الصراع حسب رأي "يوري لوتمان" و"آن أوبرسفلد"،« والفضاء الدرامي يأخذ بعده المكاني من خلال عملية التخيل، من خلال عناصر مرئية كالمنظر، الأزياء، الإضاءة المكياج، الشعر المستعار، القناع، والمسموعة (الأصوات) تتموضع في مكان مادي ملموس هو الخشبة»[4].

---

[1]- عبد الرزاق معاد وحسام دبس وزيت، المرجع السابق، ص5.

[2]- ماري إلياس وحنان القصاب: المرجع السابق، ص339.

[3] - محمد التهامي العماري: مدخل القراءة الفرجة المسرحية، دار الأمان، (دط) المغرب، 2006

[4]- ماري الياس وحنان قصاب: المرجع السابق، ص339.

تمهيد:

إن المدخل الأساس لميدان كل بحث علمي إنما يأتي من سبيل تحديد مصطلحاته ومفاهيمه، ولا يغيب على المطلّع أن مفاهيم المسرح ومصطلحاته عسيرة متمنعة، وذلك لأساب كثيرة مختلفة، أهمها أنه ميدان بكر خاصة في العالم العربي الذي خطا فيه النقاد والدارسون خطوات كبير في فن الشعر والرواية بينما بقي المسرح متخلفا عن القافلة مسافة وسنحاول التعريف بهذا النوع من خلال:

مفهوم المسرحية لغة واصطلاحا:

إن المسرح لغة: من الفعل سَرَحَ يَسْرَحُ سَرْحًا، وسَرَّحْتُ الماشية أي أخرجتها وَسرَّحتُ ما في صدري أي أخرجته.

والأصل اللغوي لكلمة "مَسْرح" (بفتح الميم) ، هي مشتقة من الفعل "سَرَح" ويعني "رعى" ومنه اسم المكان الذي تسرح فيه الماشية للرعي ، وجمعه مسارح.[1]

ووردت كلمة مسرح بمعنى مكان السَرْح "القرية مسرح طفولتي" وكانت تمثل عليه المسرحيات: "ذهب غلى المسرح أخشاب مرتفعة معدة للتمثيل : "مسرح فسيح جدا، صعد إلى المسرح" التمثيل المسرحي "نجوم المسرح والسينما" والمسرح نوع أدبي يشمل كل المؤلفات الموضوعة للمسرح " المسرح اليوناني" أي الآثار المسرحية "مسرح العمليات" ميدان الأعمال العسكرية والحربية، مسرحي: مختصّ بالمسرح "فن مسرحي" الذي يدرس أمور المسرح: برنامج مسرحي:"الذي يرمي إلى إحداث وقع، إلى التأثير، نعبر عن شعور متصنع أو مبالغ فيه "موقف مسرحي"، جمع مسرحيون: مؤلف مسرحيات أو مشارك في مسرحية، كاتب مسرحي ممثل مسرحي، مسرحية: جمع مسرحيات: تمثيلية، رواية تمثل على المسرح: مسرحيات: عند الإغريق توجيهات يكتبها مؤلف المسرحية اليونانية القديمة في النص ليتقيد بها المخرج والممثلون [2]

---

[1]- ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين محمد ابن مكرم) :لسان العرب، مرجع سابق، مادة سرح،ص194

[2]- أنطوان نعمة وآخرون: المنجد في اللغة العربية المعاصرة ، ص751.

والمتصفح للمعجم المسرحي لـــ "ماري الياس وحنان قصّاب" يجد أن الدراما مشتقة من الفعل (dram) والذي يعني فَعَلَ، وصفة درامي (dramatique) موجـــودة فـــي اللغـــة اليونانية (dramaticos) وفي اللاتينية (dramaticus) وهي تدل على كـــل مـــا يحمـــل الإثارة أو الخطر ، وتستخدم كلمة دراما في اللغة العربية بلفظها الأجنبي وتطلق على كل الأعمال المكتوبة للمسرح مهما كان نوعها. [1]

ولفظة مسرح" (théatre) مأخوذة من اليونانية théatron) التي كانت تعني حرفيـــا مكان الرؤية أو المشاهدة، وصارت تدل فيما بعد على شكل عمارة. [2]

المسرحية: إذًا نسبة إلى هذا المكان، حكاية التي تمثل في المســـرح أمـــام جمهـــور مـــن المتفرجين.

فالمسرحية بأنواعها المختلفة تختلف عن الملحمة والقصة معا في أنها لا تعتمـــد علـــى السرد أو الوصف، بل على الحوار، وهذا ما قصده "**أرسطو**"*(3) Aristote من قبـــل، حـــين نصَ على أن محاكاة المسرحية للطبيعة إنما تتم عن طريق (أشخاص يفعلون إلا بواســـطة الحكاية) وجوهرها الحدث أو الفعل،فأصل معنى كلمة (دراما) باليونانيـــة وهـــي اللفظـــة المرادفة للمسرحية هو "الحدث" أو "الفعل"، ولذلك تتبني المسرحية علـــى جملـــة أحـــداث ترتبط بعضها ببعض ارتباطا حيويا أو عضويا بحيث تسير في حلقات متتابعة، حتى تأتي على نتيجة يتطلب الكمال الفني، أن تؤخذ من نفس الأهداف السابقة، وهـــذه الأحـــداث أو الأفعال خارجية أو داخلية ، فالأولى هي التي تؤثر في الشخصيات، والثانية هـــي تأديـــة الأشخاص في المسرحية بتجاوبهم مع الأحداث الخارجية أو نفـــورهم منهـــا، فالأحـــداث الداخلية هي الصراع النفسي والمسلك الخلفي ، لأن المسرحية في جوهرها أحداث متتابعة

---

[1]- ماري إلياس وحنان قصاب: المرجع السابق، ص 194.

[2]- مرجع نفسه، ص2.423

[3]- أرسطو طاليس (322.384) ق م، فيلسوف يوناني أهم مؤلفاته: المقولات، فن الشعر، الجدل والخطابة، كتابـــة بعـــد الطبيعة....

منظمة خارجية، مترابطة ترابطا وثيقا مع مسلك الشخصيات، بحيث تبرر هذا المسلك تبريرا مقنعا. [1]

قد تعددت المفردات الدالة على هذا الجنس الأدبي في الحضارات الإنسانية المختلفة فعند اليونان استخدام ارسطو تسمية (التراجيديا) بمعنى المأساة، أما عند الرومان فاستخدمت كلمة الخرافة (fabula) بمعنى النص المكتوب الذي يجمع بين الفقرات المختلفة التي يؤديها الممثلون، فأطلقت تسمية (fabula palliaté) على المسرحية التي تكون شخصياتها من الكوميديات اليونانية (fabula togota)على المسرحية التي تكون شخصياتها من المواطنين الرومان(...) ثم صارت كلمة (fabula) تعني المسرحية بشكل عام. [2]

وفي القرون الوسطى أضحت كلمة (jeu/ ply) تطلق على المسرحية، وفي القرن السادس عشر عادت المسرحية من جديد إلى تسميتها حسب النوع المسرحي الذي تنتمي إليه، هذا وقد استعمل الفرنسيون والإسبان في القرن السابع عشر كلمة الكوميديا للدلالة على المسرحية.

أما في القرن الثامن عشر صارت (الدراما) تطلق على أي عمل تمثيلي يقوم على عرض فعل درامي يتطور في منحى معين، ويحتوي على الصراع في حين كلمة مسرح صارت تستخدم للدلالة على المسرح كنوع وعرض ومكان. [3]

وفن المسرح ظهر عند اليونان القدماء في كنف الدين الوثني القديم، وعلى وجه التحديد في كنف عبادة اله الكرم "العنب والخمر" ديونيزوس، وبذلك يصبح فنا مدنيا بعدما كان في أصله فنا دينيا ، بل إن المسرحية الفكاهية أخذت تعالج مشاكل الحياة الشعبية، والشؤون

---

[1]- محمد غنيمي هلال: أدب مقارن، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع د ت، د ط، ص134.

[2]-ماري الياس وحنان قصاب: المرجع السابق، ص423.

[3]- مرجع نفسه، ص422،423،424.

السياسية الأخلاقية، وتتطور إلى أداة نقد اجتماعي وأخلاقي وسياسي لاذع يجسد المفاسد ويفضحها ويثير منها الضحك والسخرية كجزاء اجتماعي قوي قادر. [1]

فالمسرحية على حد قول محمد مندور تدخل ضمن فنون النثر والشعر معا، لأنه إذا كان ابتدأ عند اليونان شعرا ، فإنه قد تحول إلى فن نثري في العصور الحديثة. [2]

من أجل هذا وغيره كان فن المسرحية أكثر فنون الأدب استعصاءً على كاتبه، وأشدها حاجة إلى مهارات فنية خاصة تستطيع أن تؤلف بين عناصر هذا الفن المتشعبة من قصة وممثل ومسرح وجمهور وحوار، وأن تخضع في غير افتعال بقيود المسرح والتزاماته، وأن تتعاون كل هذه العناصر في غير تضارب أو تنافر حتى يصل الكاتب إلى عمل فني متكامل متناغم. [3] فإذا غاب عنصر من عناصرها اختلّ توازنها الفني فهي ذات وحدات مترابطة.

ويذهب "ألارادیس نیکول" في كتابه "علم المسرحية" إلى أن المسرحية تتميز من الصور الأخرى من صور الأعمال الأدبية من حيث أنها مكتوبة بقصد تمثيلها في مسرح. [4] وهذا يعني أن تكتب المسرحية قصد تمثيلها لا لقراءتها مثل بقية الأعمال (الأجناس) الأدبية الأخرى.

فالمسرحية إذا نص أدبي يأتي على هيئة الحوار يصوّر بها الكاتب قصة مأساوية أو هزلية متضمنا إياها مجموعة أفكاره، ونظرياته وتصوراته، سواء السياسية أو الاجتماعية، فهي الوعاء الذي يتضمن الأماني والأحلام والرغبات التي يسعى المؤلف إلى تجسيدها في عملية الفن وفق تسلسل منطقي محكم.

---

[1] - محمد مندور: الأدب وفنونه، دار النهضة، مصر ، د ت،د ط، ص62.

[2] - مرجع نفسه، ص69.

[3] - محمد زكي العشماوي: أعلام الأدب العربي الحديث، دار المعرفة الجامعية، مصر، 2005، د ط، ص277.

[4] - ألارادیس نیکول: علم المسرحية، ترجمة: دريني خشبة، ط2، دار سعاد الصباح، الكويت، 1992، ص89.

تشبه المسرحية البناء المحكم بعناية فائقة، لا مجال فيه للمصادقة والإرتجالية، ومن ثم فإن كاتب المسرحية هو مندس بارع بالدرجة الأولى، وإذا كانت المسرحية تحتاج إلى لباس وهيكل جذاب يقدمها في أحلى حلة وأحلى طلة بالنسبة للمشاهد القارئ، فإن لها أيضا دعائم ترفع هذا الهيكل وتقوم عليه تلك الجلية وهوما سنعرضه في هذا الجزء.

III- عناصر المسرحية المشكلة لفضاء الأنا والآخر:

العناصر المسرحية هي مقوماتها التي لا يقوم عمل مسرحي بغير توافرها جميعًا وهي متداخلة متلاحمة بحيث يصعب فصل بعضها عن بعض، حيث أن كل عنصر فيها بل كل جزئية تتضافر مع غيرها وتتفاعل لتجسد في النهاية هدف المسرحية.

« فالحديث عن الحدث المسرحي ونموه وبنائه وتعقده يفضي بالضرورة بل ويتداخل مع الحديث عن الشخصية المسرحية، كما أن الوقوف عند الشخصية المسرحية يتداخل مع الحديث عن علاقاتها وصراعها مع الشخصيات، لكن المسرحية كغيرها من الفنون القصصية تعتمد في المقام الأول على "**حادث**" يعرض علينا من خلال الحوار» [1] ليعطي لنا في الأخير بناء درامي متكامل، وهذه العناصر:

III-1- الحدث المسرحي:

لكلٍ منا أحداث في حياتنا وقصص نمر بها وهذا نتيجة لسلوكنا الاجتماعي والنفسي وعلاقاتنا مع غيرنا «فالبشر متمايزون عن بعضهم في كل شيء تقريبًا لما يترتب عليها من مضاعفات وأخطار وأضرار على الصعيد الفردي والجماعي» [2] .

[1]- شكري عزيز الماضي، فنون النثر العربي الحديث، ج2، القاهرة، الشركة العربية المتحدة للتسويق و التوريدات، د ط، 2008، ص123.

[2]- عبد القادر القط: من فنون الأدب (الفن المسرحي) الشركة المصرية العالمية للنشر، لونج مان، الجيزة، مصر، ط1، 1978، ص11-12.

فالحدث المسرحي ليس فعلاً عاديًا ولا حدثًا مألوفًا إنه حدث فني يتميز عن الفنون الأخرى بكونه يعرض من خلال الحركة والحوار أي بكونه ممثلاً ولا يتجاوز سويعات قليلة .

هذا يعني أنه مقيد بإمكانات المسرح في الزمان والمكان، فمدة العرض محدودة لذا يرى أن المؤلف يختصر كثيرًا من المناظر، ولا يعرض إلا ما يتصل اتصالاً مباشرًا بموضوع المسرحية فمثلاً في مسرحية **(أوديب ملكالسوفوكليس)** لا يفقأ عينه أمام المتفرجين، ولكنه يدخل إلى المسرح متخبطًا في مشيته والدم يسيل من عينيه [1] ، أي ينبغي أن يكون مشهد العنف يميل إلى الرمز فقط، ذلك أن زمن العرض لا يسمح بإطالة الأحداث و رسمها وتشعبها، مما قد يشتت انتباه المشاهد، حتى يوفر على المخرج جهد العنا و المشقة.

لذا يختار المؤلف الحدث الملائم، يعمد إلى تركيزه وصقله بحيث يبدو شبيهًا بأحداث الحياة ومختلفًا عنها في وقت واحد، أي مرتب وفق تسلسل محكم بعناية فائقة

قادرًا على نقل الدلالات الخاصة التي لا يمكن أن تتكشف إذا ظل الحدث مختلطًا بغيره ومتناثرًا عند صياغته لأحداث مسرحيته يعمد لتسلسل منطقي معين، وترتيب زمكاني محددين، وهما اللذان يرتقيان بالحدث المسرحي إلى رحاب الفن ويميزانه عن أحداث الحياة [2] أي أن هذا التسلسل يفصل بين الواقع والعرض.

كما أنه ينطوي على تخطيط دقيق أي له بناء هندسيًا محددًا ويعبر عنه بالحبكة وأحيانًا العقدة. وهو يخضع لقوانين فنية صاغها **أرسطو** في:

أ- **البداية**: تعني أن تبدأ أحداث المسرحية من نقطة محددة لا يسبقها شيء وتفرض أن يتبعها شيء، فهي ليست مجرد أية نقطة يبدأ بها الكاتب.

---

[1]- شكري عزيز الماضي ، المرجع السابق، ص 124.

[2]- د.محمد مصطفى أبو شوارب: المدخل إلى فنون النثر الأدبي الحديث، ومهاراته التعبيرية، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الإسكندرية، ط1، 2008، ص63.

ب- الوسط: وفيه تتطور الأحداث وتتعقد، وينتج عن تطورها مشكلة اجتماعية أو عاطفية أو فكرية، وينجم عن بروز هذه المشكلة وصراع أطرافها نتيجة أو عدة نتائج.

ج- النهاية: وهي عكس البداية، فوجودها يجعلنا نفترض أن شيئًا قد سبقها ويجعلنا نحتم أن شيئًا لن يلحقها [1] ، معنى ذلك أن الحدث المسرحي يرتكز على الحدث الرئيسي دون أن يعمد إلى الجزئيات البسيطة، فيبدأ من نقطة يتحتم أن لا يسبقها شيء، ويتحتم أن يتبعها شيء ولا تركز على ما يجري.

[1]- شكري عزيز الماضي ، المرجع السابق، ص 125.

III-2- الشخصية المسرحية:

لا مسرحية بدون شخصيات إنسانية فالمرء يحب بقليل أو كثير من النرجسة، أن يشاهد ذاته على المسرح، من خلال الممثلين، لذلك هو لا يمل الموضوعات ذات الصلة بأحاسيسه ومشاعره. وربما لهذا السبب نحب في المسرحيات التحليل الداخلي للشخصيات بحيث تبرز سماتها النفسية، وعلاقاتها الإنسانية، وتعاني صراعاتها الداخلية، فنشفق عليها أو نتفاعل معها، ونعيش معها في معاناتها [1] ، ذلك ما يدفعنا إلى التأقلم مع المسرحية هو الشخصية التي تؤدي أحداثها من خلال رصد نشاطها بتميز.

ولاشك أن سلوك الشخصية وما تأتيه من أفعال وما تتصرف به في بعض المواقف خير وسيلة تفصح عن طبيعة تلك الشخصية وقيمتها وتكوينها النفسي أو الخلقي أو الفكري أو غير ذلك من جوانب النفس الإنسانية.

وما دام أن وقت عرض المسرحية محدود وإمكانات حركتها مقيدة التي لا تتيح للمشاهد المسرحي أن يراقب الشخصية ويرصد نشاطها، فإن المؤلف يحاول أن يبلور تلك المواقف، ويكشف سلوك الشخصية بحيث تبرز سماتها المقصودة في أوضح صورها استجابة لتلك المواقف المبلورة المتوترة.[23]

كما يمكن إبراز وتبيين الشخصية وما يقوم من صراع وتناقض من خلال الشخصيات الأخرى عنها وسلوكها نحوها، وحتى سلوكيات الشخصية نفسها، والصراع بينها وبين الشخصيات وصراع الشخصية مع ذاتها(3).

لأن المتلقي يحس بحسها ويشعر بمشاعرها، كما يقاسمها معاناتها، ويشاركها فرحتها، ينحاز إليها أحياناً أثناء الصراع فيحدث تجانس بينه وبين ما يراه من سلوكيات

---

[1]- عزالدين اسماعيل: الأدب وفنونه، دراسة ونقد، درا الفكر العربي، مؤسسة مصر، للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة ، مصر، ط8، د ت، ص161.

[2]- عبد القادر القط، المرجع السابق، ص22.

[3]- عبد القادر القط: المرجع السابق، ص 17.

تعكس نفسيته، فتكون مؤثرة إذا اتصلت بأحاسيس ومشاعر المتفرج حيث تبرز سيماتها النفسية وتعاين صراعاتها.

« فبدون هذا الصراع تظل الشخصية "**مسطحة**" وقد يسرف أحياناً في إطفاء وجود متميز للشخصية فينتهي بها أن تصبح شخصية "**نمطية**" وهي التي تحقق فيها صفات يفترض أن تتحقق عند من ينتمي إلى مهنة معينة كالقصاب، الحلاق، خادم مقهى»... [1].

والشخصية المسرحية على رأي **صالح لمباركية** هي «أبرز السمات الفنية في المسرح، لأنها الأداة التي تعبر عن أفكار الكاتب وتقوم بتجسيدها وبلورتها»[2]. فهي بنية معقدة تتضمن مدلولات وإشارات سواء لغوية، أو خارجة عن نطاق اللغة كتعبير الوجه أو الحركات أو اللباس متضمنة في هيكل مرحب فرضه النص الدرامي.

وقد وضح **أرسطو** معايير لرسم الشخصية المسرحية مثل:

1- **الملاءمة**: أي أن تكون صفاتها ملائمة لنوعها فهناك صفات تتلاءم الرجال لا النساء (مثل: القوة، الشجاعة، الفظاظة...).

2- **التشابه**: أي لها من شبيهاتها في الحياة ما يجعلها مقنعة، وهي لا تعني المطابقة.

3- **التناسق**: أي أن تكون الشخصية متناسقة في أفعالها وتصرفاتها، وهذا لا يعني أنها غير متناقضة، ولكن متناقضة في انسجام، وتصور بتناسق.

4- **التمرد على صفاتها الغالبة**: فالبخيل يجب أن يستجيب في بعض المواقف استجابة خاصة لا تخضع لصفة البخل وهذا ما يجعل الشخصية "**مرنة**" [3].

والجدير بالذكر أن نعرض إلى:

البطل المسرحي: وهو الشخصية التي تدور حولها معظم الأحداث وتؤثر في الأحداث وتتأثر بها أكثر من غيرها من شخصيات المسرحية، فهو المحرك الأول لأحداث

---

[1]- المرجع نفسه، ص24.

[2]- صالح لمباركية: المسرح في الجزائر، دراسة موضوعاتية فنية، ج2، دار الهدى، عين مليلة ، الجزائر، ط1، 2005، ص144.

[3]- شكري عزيز الماضي: المرجع السابق، ص128.

المسرحية، وهو الذي يبقى في- أغلب الأحوال- أطول مدة على الخشبة، ويتمثل في سلوكه ومصيره، موضوع المسرحية الرئيسي [1].

فالبطل عند الإغريق ملكًا أو قائدًا أو أميرًا، عندما تكون الملوك والقواد وحدهم من يسيطرون على أمور الدولة، وغالبًا ما كان الصراع يدور بين البطل المتسم بالنبل والمكانة العالية، وبين قوى خارجية أو كائنات غير بشرية، فيدور الصراع بين الخير والشر، قصد جلب إعجاب المشاهد وتعاطفه.

أما في العصر الحديث فقد تغيرت طبيعة العمل المسرحي« بظهور طبقات لها شأن في المجتمع كالعمال والفلاحين والمثقفين... فاكتسب الإنسان العادي صفة التأثير في محيطه وفق ما يعيشه من مشكلات نفسية وفكرية واجتماعية صارت محور الصراع في مسرحيات ذات مستوى فني عال» [2].

فالبطولة أحيانًا قد تتمثل في مدينة بأسرها أو حقبة زمنية بعينها أو أسرة أو حتى فكرة أو مبدأ عام يكون المحرك الأول من وراء الشخصيات والأحداث.

[1]- محمد مصطفى أبو شوارب: المرجع السابق، ص58.

[2]- عبد القادر القط: المرجع السابق، ص21-22.

III-3- الصراع المسرحي:

مفهوم الصراع **Conflit** من «الفعل اللاتيني **Confligere** الذي يعني يصدم، وهو مفهوم عام يقتضي علاقة صدامية أو معنوية بين طرفين أو أكثر، وهو مبدأ يحكم العلاقات بين الأفراد والمجتمعات موجود ضمن الذات البشرية» [1].

والمقصود بالصراع المسرحي «فالصراع روحها وهو من العناصر التي تميز المسرحية عن غيرها من الفنون، والذي يولد الحركة وينمي الأحداث ويمنحها التوتر والدلالة والتمايز عن الأحداث العادية، هو مصدر الجاذبية والتشويق وإثارة اهتمام المشاهدين، ينشأ من اصطدام أفعال الشخصية مع الشخصيات الأخرى حول أمر ما قد يكون فكرة أو مبدأ خلقيًا أو قضية اجتماعية أو وطنية أو طموحًا شخصيًا...

وقد يكون بين البطل المسرحي والمجتمع وتقاليده، وقد يكون داخليًا في نفس الشخصية ذاتها بين نوازع نفسية منوعة بين عقلها وعاطفتها، بين حبها وواجبها...» [2].

ولما كان الحوار هو المظهر الحسي للمسرحية، فإن الصراع هو «المظهر المعنوي لها... وهذا لا يقل في جوهريته بالنسبة لفن المسرحية عن الحوار، والصورة العامة التي يتمثل فيها الصراع هي صورة بين الخير والشر، وليست المشكلة دائمًا هي الخير والشر المطلقين، ففي الحياة صور لا حصر لها لهذين المعنيين المطلقين، ولا تكاد تفرغ الحياة كل يوم من صور هذا الصراع، سواء بين أشخاص وآخرين حول مبدأ، أو بين الشخص ونفسه حول فكرة أو نزعة» [3].

ورغم أن الصراع المسرحي يهدف إلى انفعال المشاهدين وتحريك عواطفهم وهو ما يحقق للتجربة المسرحية شرطًا من شروط نجاحها يتمثل بالتواصل مع المتفرجين، فإنه كغيره من العناصر الأساسية في المسرحية تم تجاوزه من قبل عدد من أدباء وكتاب القرن العشرين مثل مسرح اللامعقول والمسرح الملحمي.

---

[1]- ينظر: ماري إلياس، حنان قصاب: المرجع السابق، ص288.

[2]- شكري عزيز الماضي: المرجع السابق، ص130.

[3]- عز الدين إسماعيل: المرجع السابق، ص239- 240.

« ولكن إهمال الصراع المركز المحدد الأطراف لابد أن تعوضه أحداث أخرى تولد الحركة على خشبة المسرح وإلا انتفت عن المسرحية صفتها الأساسية باعتبارها فنًا حركيًا تعد الأحداث فيه الوسيلة الأولى للتعبير والإيحاء... » [1] ، فقيمة المسرحية تكتمل اجتماع شخصيتها إزاء قضية أو فكرة تتصارع الأحداث فيما بينها.

[1]- شكري عزيز الماضي: المرجع السابق، ص132.

III-4- الحوار المسرحي:

الحوار شكل من أشكال التواصل، يتم فيه تبادل الكلام بين طرفين أو أكثر، «وكلمة **Dialogue** منحوتة من اليونانية **dio** وتعني اثنين وَ **lougos** التي تعني الكلام» [1] .

وبالحوار تتواصل الشخصيات في المسرحية، فينمو الحدث، وتتفاعل المواقف وعلى الرغم من أن هذا الحوار يبدو طبيعيًا، إلا أنه نموذجي أو مثـال، لأنـه هـادف وغنـي بدلالاته، وغالبًا ما يكون فصيحًا وبليغًا، يعتمد الإيجاز، إذ لا يسمح الوقت لحشـر مـا لا يلزم من كلام [2] ، مهمته الحقيقية ابلاغية إذ يوصل المعلومات إلى المتلقي عـن طريـق الشخصيات، ولا يجوز فيه التوقفات و المقاطعات التي تكون في الحديث العـادي، فهـو محكم التنظيم، كل ينتظر دوره.

والحوار لا يعني النقاش، لأن محوره في خلاف الرأي وغايته إقناع أحد الطـرفين بالحجة والدليل، في حين نجد الحوار المسرحي «صراع بين قوتين إنسـانيتين، وغايتـه غلبة قوة اجتماعية وإنسانية على أخرى» [3] .

فلو درسنا حوارًا في موقف من المواقف المسرحية لاكتشفنا أن المتحدث يعبر عـن عواطفه وأفكاره بلا تلعثم أو تردد أو خروج على الموضوع كما هو في الحياة.

ولذا كان لزامًا أن يتوفر في الحوار جملة من الخصائص حتى يحقق جميع وظائفـه وهي:

1- التركيز والإيجاز:

يحدد العمل المسرحي بمكان وزمان معينين، فهو عمل مقيد تحكمه الضرورة الفنيـة لارتباطه المباشر بالمتلقي، وبالأداء والإشارات التي تفصح عن الطبائع وبذلك كان الحوار في المسرح موجزًا مركزًا، لأن الكاتب المسرحي مطالب بمـلأ ذلـك الحيـز الزمـاني

---

[1]- ماري إلياس، حنان قصاب: المعجم المسرحي، ص175.

[2]- د. عبد القادر القط: المرجع السابق، ص33.

[3]- فرحان بلبل: النص المسرحي، الكلمة والفعل، دراسة، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2003، ص107.

الضيق، بغية التأثير في جمهوره [1] ، لان ذلك يقوم على السرعة و الإشارة و القدرة اللفضية.

« وليس معنى ذلك أن يكون الحوار قصيرًا دائمًا، فقد يطول الحوار فيبلغ على لسان إحدى الشخصيات صحيفة بأكملها، وقد يقصر فيكون كلمة أو كلمتين والذي يحدد طول الحوار وقصره مواقف القصة نفسها» [2] .

2- حيوية الحوار:

لابد للحوار أن يتسم بالحيوية، وذلك من خلال قدرته على إيضاح ما يدور في نفس الشخصية وفكرها، وأن يتنوع بما يتناسب مع طبيعة الموقف والشخصية مما يخلق تحريكاً لجو المسرحية.

«والحيوية في الحوار تتحقق بما يصاحب الأداء من حركة عضوية أو القراءة من حركة ذهنية، وكذلك حين يرتبط الحوار بالشخصيات فيدل عليها من حيث وضعها الاجتماعي، ومستواها الفكري والخلقي، ومثلها في الحياة، فالحوار قبل كل شيء لغة الأشخاص أنفسهم، أو هو لغة المؤلف التي كان من الممكن أن تتحدث بها شخصيات بذاتها» [3] .

فالفرق بين العرض على خشبة المسرح أنها حركة عضوية وذهنية في نفس الوقت بينما المسرحية المقروءة فهي حركة ذهنية فقط، مما تجعل القارئ يفتقد الحركة والحيوية فيعوض بحركة ذهنية من خلال الحوار المكتوب.

3- مناسبة اللغة لموضوع المسرحية:

تختلف لغة المسرحية حسب الموضوع الذي تعالجه، فالمواضيع التاريخية يختلف أسلوب لغتها عن نظريتها الواقعية، ولغة المأساة ليست نفسها في الكوميديا، وكذلك إذا

---

[1]- شوقي ضيف: في النقد الأدب، دار المعارف، مصر، ط4، 1976، ص239.

[2]- محمد زكي العشماوي: المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة، مع دراسة تحليلية مقارنة، النهضة العربية، بيروت، لبنان، دت، ص30.

[3]- عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه، دراسة ونقد، م.س، ص248.

اختلف زمنها، بمعنى حوار المسرحية التي تدور أحداثها في عصر مضى كالجاهلي مثلاً يختلف عنه في مسرحية أحداثها من العصر الحديث [1] .

4- مناسبة الحوار للشخصية:

يجب أن يتلاءم الحوار مع الشخصية فلغة المثقف غير لغة الأمي، ولغة الطبيب غير لغة الفلاح...،

5- أن يكون الحوار مساعدًا للممثل على الإلقاء:

من أهم الشروط الواجب توفرها في الحوار أن يكون مساعدًا للممثل أثناء الإلقاء وذلك بالابتعاد عن الحروف التي لا تتوافق إذا تجاوزت كالقاف والكاف، والسين والشين مثلاً [2] ، لأن يعمل على إبراز طبيعة شخصية الممثل ورسم الملامح والقسمات بشكل جلي بعيدا عن التعقيد ذلك كله تتكفل به اللغة.

6- الواقعية:

إن لغة المسرح ليست لغة الحياة العادية، فهي تعتمد على الحوار المكثف المختصر للتعبير عما يجري في الحياة، «والواقعية في المسرح لا تعني الواقعية اللفظية، أي أن يدور الحوار بين الشخصيات باللهجة الدارجة، وإنما تعني نقل الأصوات التي تجري بالواقع بشكل مكثف ومركز، يعبر عنه بلغة تستوعب هذا الواقع، ضمن لغة حوارية خاصة تختلف عن لغة الحياة العادية» [3] . أي أن يكون الكاتب مجبرًا على الاقتصاد في الكلام والابتعاد عن الحشو، لأن عمله مقيد بزمن محدد.

---

[1] - فرحان بلبل: النص المسرحي، الكلمة والفعل، م.س، ص112.

[2] - المرجع نفسه، ص112.

[3] - جورية محمد حمو: تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق في سوريا ومصر، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1999، ص283.

5- **البناء الفني للمسرحية (الدرامي):**

لكل مسرحية بنيتها الفنية الخصوصية، «ولا يمكن أن تقوم مسرحية علـى الحـدث وحده، بمعزل عن الشخصيات، كما أنه لابد لهذه الشخصيات من أن تتفاعـل وتتصـارع فيما بينها» [1] . ويكون صراعها وتفاعلها من حيث الحوار وكل هذا سيعطي فـي النهايـة بواسطة النسيج بين هذه العناصر «وهذا ما يهدف إليه الكاتب المسـرحي، فيخلـق مـن الحدث، والشخصيات، والصراع، والحوار، بناءًا متكاملاً» [2] . فالإنسان دائمًا يسعي باحثًا عن حقائق موجودة في حياته وربما يتعرف على هذه الحقـائق مـن «خـلال الرمـوز والدلالات، والحوار، والحركة وليست غاية الكاتب المسـرحي مـن هـذه العناصـر أن يستخدمها لذاتها، وإنما يهدف من ورائها إلى خلق "**بناء**" مسرحي كامـل ينشـئه خطـوةً خطوة منذ بدايتها حتى نهايتها، حتى إذا اكتمل للبنـاء اكتملـت تلـك العناصـر معـه وتضافرت في نقل "**تصور كلي**" لموضوع المسرحية وأحداثها وشخصياتها» [3] .

لذا فإن الكاتب لا يستطيع بنفسه أن يعرف بشخصيات المسرحية وعلاقاتها بعضـها ببعض، عليه أن ينقل كل هذه الحقائق في إطار مسرحي قائم علـى الحـوار والحركـة النابعين من حوافز نفسية وفكرية تدفع الشخصيات إلى هذا الحوار، فالصورة المسرحية لا تتحقق إلا إذا هيأ المؤلف للشخصيات من المواقف ما يحفزها إلى القول والإفصاح عـن بعض ما يروي جوانب من موضوع المسرحية ويعرف بشخصياتها، حتى إذا نما الحـدث واتضحت طبيعة الشخصيات وصلاتها، أخذت الحركة المسرحية تنمو بالتدريج في سـبيل تطور الحدث واكتمال الشخصيات ووضوح الدلالات والرموز [4] .

وتتألف المسرحية التقليدية من ثلاثة أو خمسة فصول، وكل فصل قد يكون من مشهد واحد أو يشتمل أكثر من مشهد. وعلى المؤلف أن يعرض في كل فصل ما يقدر أنه يخطو

---

[1]- د. عبد القادر القط: من فنون الأدب (فن المسرحية)، م.س، ص40.

[2]- شكري عزيز الماضي: المرجع السابق، ص134.

[3]- عبد القادر القط المرجع السابق، ص40-41.

[4]- المرجع نفسه ، ص41.

بالحدث في سبيل النمو خطوة خاصة إلى الأمام، وتتطور بشكل تصاعدي حتى يتوقع المشاهد تطور جديد في الفصل التالي، كما يحرص أن يكون نهاية الفصل- أو نزول الستار- نهاية مثيرة للتوقع دالة على أن الأحداث والشخصيات تسير في سبيلها إلى قمة «**الأزمة المسرحية**» [1] ، ولأن المسرح من الأعمال الفنية الجادة، فقد تميز بقوة الإحكام من خلال تمسكه بحياة الانسان بكل مستوياته ذلك أن « **الصدق الفني وأصالة التصوير كفيلان بأن يكسبا العمل الفني متى - أجيد بناءه- قيمته الفنية و الإنسانية** »[2]، أي رغم اختلاف الرؤى بقيت ملازمة لبناها الفنية.

وإذا كان العمل الأدبي المسرحي بناءا متكامل، لا يمكن فصل عناصره غن بعضها البعض فإن دراستنا تتطلب تفكيك هذه البنى خلال التطبيق.

[1]- عبد القادر القط، المرجع السابق، ص42.

[2]- محمد غنيمي هلال ، في النقد المسرحي، دار العودة، بيروت، لبنان، دط، 1975، ص65.

الفصل الثاني:

الفضاءات الدلالية في المسرحية.

1- البنية السطحية في الأنا والآخر وتمظهراته من خلال المسرحية

2- البنية العميقة في الأنا والآخر وتمظهراته من خلال المسرحية(المرجعية السياسية)

3- دلالات الفضاءات المسرحية

4- عناصر المسرحية

I-البنية السطحية في الأنا والآخر وتمظهراته من خلال المسرحية

يتجلى مكمن التغاير بين الأنا والآخر في ذلك الصراع المولد لضغوطات لا حصر لها بين إنسان وإنسان، وهذا الصراع الذي يبدأ منذ أن يضع الإنسان خطواته الأولى على سلم ارتقائه الإنساني، وكل صراع بين طرفين يوضع في حيزي الآخرية ولا يكون بينهما صراع ما لم يكن منهما آخر بالنسبة للآخر.

والأنا والآخر ثنائية مزدوجة للكينونة الذاتية في الآن نفسه فالفرد يمكن أن يكون آخر حتى بالنسبة لنفسه قبل مدة قصيرة، ويمكن أن يتحول بعد مدة قصيرة أيضا إلى آخر وكل شخص هو آخر بالنسبة لأي شخص على وجه الأرض.

ومسرحية "وجه واحد لإثنين ماطرين" هي مسرحية أردنية للكاتبة سناء شعلان في ثلاثة فصول من خمسة مشاهد تزخر بثنائية الأنا والآخر تدور حول الفتاة المومس* والرجل الثائر على وطنه، ترمز للظلم والقهر الجبري، وسنحاول أن نرصد أهم العلاقات التي ميزت التعامل بين الأنا والآخر.

1- **المرأة /الرجل:الأنا/ والآخر:**

منذ الأزل والكون قائم على ثنائيات تشكل كل منها طرف لآخر فكما تكون المرأة آخر للرجل يكون الرجل أنا للمرأة فهي تظهر في علاقة تبادل وهو ما نجده في هذه المسرحية بين شخصياتها الأساسية محورية يتصلان ببعضهما عبر الحوار وفكرة المحادثة التي يردي الفرد أن يصيغها في عقل الآخر وهو يمثلان لعبة غرامية وبها تتحد شخصية في أخرى بغرض تشكل الوحدة بين الأنا والآخر.

المسرحية جسدت العلاقة بين الأنا والآخر فالكاتبة تنطلق منذ الوهلة الأولى إلى تشريح الأنا المشتت عبر جملة من المتناقضات الاجتماعية،إنه تشريح للواقع الذي تصطدم به هذه الأنا التائهة في متاهة الضياع والنسيان تسير بخطى ثابتة نحو المجهول هذا الآخر الذي لا يخشى على نفسه لفحة البرد ولا ضربات الصقيع ، فهو متحمل من أجل حبها وجسدها الجميل حيث يخبرها بأنه :"لولا جسدك الجميل لما كنا عاريين في ليلة ماطرة

دون وجهين"[1]، يتبادلان القناع الوحيد بينهما الذي يرى فيه الدفء من البرد والحماية وهو ما تجسد في المقطع :"هي بحماس إذن لنفتح الصندوق ونسترد وجوهنا لقد طال اشتياقي لوجهي أشعر ببرد عظيم أحتاج إلى وجهي"[2]، فالأنا تكشف حقيقة الآخر المختبئ وراء قناع الزيف والتنكر ، وهي وجوه قبيحة متألمة بقوة الجبر التي فرضها المجتمع، وبهذا القناع يستردان حبهما لكن تحدث خيبة الأمل بوجود واحد فقط:"هو بسخرية هذا وجه بملامح خنثى لا هي ملامح رجل ولا هي ملامح أنثى يصلح أن يكون وجها لرجل أو إمرأة"."هي برعب:أتقصد أن تقول إنه وجه يصلح لإثنين ماطرين في ليلة باردة".[3]

وهذا ما يحدث الصراع بين الأنا والآخر حول هذا الوجه وتظهر الأنا مستعلية على الآخر بدلالها الأنثوي في هذا الحوار نلمس ذلك.

"هو بانزعاج :ولكنني أنا من وجده وأنا الأقوى وأنا الرجل ولذلك عليّ أن أرتديه أولا"."هي بدلال أنثوي لئيم: ولأنك الرجل ولأنك الأقوى ولأنك أول من وجده عليك أن تسمح لي بأن أرتديه أولا".[4]

فالآخر يظهر مشاعر الحب تجاه الأنا المرأة التي تمثل له درعه الداخلي من انقلابات روحه على جسده والرجل الآخر هو درع المرأة الواقي من كل ما هو خارجي ومؤذ فهما يحميان بعضهما.

ولا يمكن للأنا أن تستغني عن الآخر كما أن الآخر لا يوجد ما يغنيه عنها لتبقي المرأة دائما هي الأقوى في معركة الحياة.

لأن القناع قد ينفصل عن الذات ليصبح ركزا للقوة الدفينة فهي دائمة السؤال بما يشعر عند ارتداء القناع.

---

[1]- سناء الشعلان ، وجه واحد لاثنين ماطرين، ص06.

[2]- المصدر نفسه، ص09.

[3]- المصدر نفسه، ص11.

[4]- المصدر نفسه، ص13.

"هو يخلع الوجه ببرود وتمهل استعراضي إذن سأخلع الوجه اللعين لتتوقفي عن هذا السؤال الأحمق"[1].

قد يكون المقصود هنا أنه كلما حاولت الأنا أن تنزع عنه القناع كان يتدمر لذا قد تجد تحته إلا جوعه الإنساني والعاطفي ، لكن هذا الجوع عندما وجد من يشبعه وجدت الأنا نفسها إلا موضوعا محظا لرغبات الآخرين.

وهو ما تجسد في لفظ العرى التي هي كتابة عن انتقاء العواطف الإنسانية.

المرأة تجسدت الأنا فيها دائما بالنسبة لعالم الرجولة ليست أكثر من ماعون للرجل أو موضوع إشباع للذكر وبالتالي في علاقاتها بالضدة نحن أما علاقة تكاملية بين الأنا والآخر كل مكمل للآخر.

2- الأنا / الآخر في المرأة / الحلم:

تتجسد رؤية الأنا في صورة المرأة الحالمة بشعورها ولقاءاتها السرية مع الآخر في عالمها الخيالي، وتحقيق هذا التمازج الذي يمثل لها بمثابة الجسر بوصفه امتدادا للآخر ووسيلة لا يمكن الاستغناء عنها للعبور إليه فلو ضاع الحلم ضاعت الحياة، فالحلم يعطي لنا الدفع للاستمرار في الحياة ولذلك تعزز الكاتبة الصورة الإيجابية للآخر عن طريق الحلم لترسم صورة عشيقها في حالة يأس قاتم يلف ما تبقى من حطام الذات لتبني جسور التفاهم عبر صورة الأنا العاشقة للآخر في هذا التجاذب الغريزي بين الجنسين وذلك بكل ملامحه العفوية ومشاعره الصادقة التي ترسمها هي وفق ما تريد وتتمنى في أحلامها وعبر مخيلتها وهو ما يتجلى لنا في هذا المقطع:"هي بشرود كنت أعشقه،معه عرفت كيف تكون المرأة ماطرة كان وسيما بمعايير المطر"،[2] لتأخذ دلالة المطر بعدا نابض بالحياة من خير ووعد بالجمال لصورة عشيقها ، وهذه الأنا العاشقة المكتملة عن العشق دائما

[1]- سناء الشعلان، المصدر السابق، ص25.

[2]- المصدر نفسه، ص16.

تستحضر الآخر في ذلك فلا وجود لأنا متكلم دون استحضار افتراضي لـــــــــ أنـــت وما من واقع ذاتي إلا وهو مستدع بالضرورة لذات الآخر ولأن الأنا تشعر بأنها مهمشـــة من الجميع لذلك تنسب إليها حياة خيالية ورغبة الأنا في الهروب من الواقع المرير.الفتـــاة المومس*.

وعلى الرغم من نبل الأنا إلا أنها لا تحقق انتصارها إلا من خلال مخيلتها وأحلامها تهاجر في الخيال وعبر الأحلام تعيش لحالات خيالية بواسطة الحلم وتتجلى صورة العشق ممزوجة بأحلام اليقضة وهو ما نجده في هذا الحوار"عند ما سألها هو :كيف يكون الرجل وسيما بمعايير المطر؟هي:عندما تكونان هناك بحيرتان في عينه وتكـــون لمســـاته مائيـــة ولعابه بطعم الزبد ولمسته تحمل عواصف وأمطار وبرد".[1]

- نلاحظ أن المطر أخذ دلالة إيجابية والأنا رسمت ملامح هذا الآخـــر بطريقـــة خياليـــة غريبة ومشوقة في ذات الوقت النابعة من شعور داخلي أراد أن يصـــرخ ويخـــرج إلـــى الواقع لكن قسوة المجتمع والقبيلة كانت أقوى وما هي إلا أسباب جوهرية ومحفزًا للانتقام والتمرد على ذلك الماضي الذي يلازمها عبر أحلامها اليقظة لتـــوهم نفســـها فـــي ذلـــك الفردوس المفقود الذي تنعم به الدفء والوصال لكنه مفقود في بيئة ذاتها فهو يحمل دلالة تشظي وضياع للأنا وتسمح لنفسها بالعيش في أحلامها التي تبقى الأمل الوحيد للعيش فيه والشعور بالأمان لأنها وحدها من ترسم هذه الحياة ومن دون جبر من أحد وفق ما تريـــد وتشتهي دون رقيب.

وقد تكرر الحلم هنا في هذه المسرحية بشكل لافت ولعل مرد ذلك إلى رغبـــة الأنـــا المرأة في استخدامه وسيلة تخرج من خلاله عن الواقع المفروض عليها، أو كوسيلة تعبر من خلالها عن رؤاها الداخلية في اللاوعي خصوصا تجاه عشيقها الغائب الحاضر عبـــر

---

[1]-المصدر السابق،ص16.

* المرأة التي تتاجر بجسدها.

الحلم أو كوسيلة تكشف من خلالها صراعاتها الداخلية وهو ما تمظهر في هذه المقاطع،"هي بابتسامة عميقة وهي تحدق في البعيد:أما أنا فكنت أعشقه ،أتعرف ماذا يعني أن تعشق إمرأة رجلا قابلته لدقائق في عمرها؟هو بلا مبالاة: يعني أنها مجنونة؟هي بلا اهتمام لما قاله:بل يعني قد أصبح هاجسها وحلمها،يعني أن كل تفاصيله مصنوعة من خيالها ، يعني أنه قال لها في الأحلام كل ما انتظرته من كلمات ،يعني أنه أمطرها عندما لمسها،يعني أنه أنجب منها جيشا من الأمراء والأميرات عندما عرّاها،يعني أنه خلقها من جديد على مهمل عندما قبلها،يعني...".[1]

نجد أن الأنا تعبر عن الآخر من خلال خلجاتها وعن الأفكار الأشد حميمية والأقرب إلى اللاشعور عن طريق الحلم حيث عرضت الذات الباحثة عن أنها في عوالم ذات طابع جسدي تعكس صوتا واحدًا ركز على الجوانب الذاتية دون قيد بواسطة أحلامها الوردية وكأن الحياة التي لم تتحقق لها في الواقع جسدتها عبر أحلامها ومخيلتها وتعيش مغامراتها بحرية مع الآخر الذي يسحرها ويغريها ببريق الحياة كما كانت تعانقها في أحلامها حتى أنها عشقته إلى حد كتابة قصة من نسيج خيالها عنه.

لنبين ذلك في هذا المقطع:"هو:هو ماذا فعل؟ أي عشيقها التي تحلم به ،هي:هو ضاجعني وذاق أول تنهيداتي كان صاحب عذريتي وباكتشافي دخل سفر الفاتحين وأصبح من الخالدين ،هو:ماذا حدث بعد ذلك؟ هي :كتبت له قصة فالرجال يحبون أن تكتب النساء قصصا عن بطولات فحولتهم".[2]

وهذا يعني أن الأنا تبدي اطمئنانها للآخر الذي بدا في أوله لا يحمل أي حقد أو ضغينة حيث كانت تعيش نشوة الحب السعيد وتنعم بدفء الحياة في خيالها بطريقة رومانسية غير أن ذلك لم يدم فسرعان ماطرأ تحول مفاجئ عندما بدأ يتقلص ذلك الرصيد من الحب

---

[1]- المصدر السابق، ص16-17.

[2]- المصدر نفسه، ص17.

وتقلصت معه الرغبة الجامحة ليصبح هذا الحلم طويلا دون تحقيق مما يتعب كاهلها وتفكيرها .

هو:أقسمي أنه لن يكون حلمك

هي:هجرت النوم كي لا يكون حلمي

هو:أقسمي أن لا يكون طيفك

هي:ما عدت ألقى نفسي كي لا أراه

هو بارتياح مزعوم:إذن هو غير موجود

هي بابتسامة ساخرة:بل هو من يسكن بين حدقتي العينين ، وبين الإغفاءة والصحوة،هو جمرتي،هو موجود في كل هدية اشتريتها له ،ولم أجرؤ على أن أعطيها له، هو موجود في كل مفرق طرق انتظرته عليه في ليلة معتمة دون قمر أو رفيق، هو موجود في تفاصيل قسمات البني الذي لم ألده منه ،هو موجود في كل الضحكات التي كان مذابا في سرها ،هو موجود هنا في أعماق قلبي الماطر.[1]

فهي لا تريد الإستفاقة منه لأنه مآلها فقد كان نداءًا بعيدا يختبئ في خليفة ذاكرتها فلا يشغل حيزًا من وجدانها الذي اشتغل بحلم تطير فيه، لنجد الآخر يمد جسور التفاهم والمحبة عبر سياق اجتماعي كان يقهر أحلامها ويلغي وجودها وإنسانيتها بحرارة والتي تقتل الحلم وتذيب الرغبات البريئة ،و كأنها تصرح بذلك من خلال هذا الحوار:

هي:ولكنني تزوجته ألف مرة في خيالي،تزوجته أنجبت مئات الأبناء والبنات أصحاب الأكف الماطرة والعيون المائية.

هو:متى حدث ذلك؟

هي:هناك حيث ذبحوني كنعجة لأنني امرأة ماطرة.

هو بفزع:هل قتلوك؟هذا رهيب !

[1]- سناء شعلان، المصدر السابق، ص29.

هي: بل شعور لذيذ ،لذيذ أكثر ما تتخيل ليس هناك أجمل من أن تحز سكنية عنقك لأن قلبك عاشق.[1]

فالصورة المشوهة للآخر في مخيلة الأنا العاشقة نسجت صورة مسبقة في مخيلتها وهو ما لاحظناه، حيث يوجد تماهيا بين السكين التي تحز عنقها والزمن الذي يحز عمرها بدلالته السلبية فيقطع صلتها بالحياة هذا العشق الذي لا جود له إلا عبر نسيج أحلام في المخيلة.

إذ أن نساء الشعلان تحاول عبر هذه الأحلام أن تنطلق بنا إلى عالم تستوطن فيه الأنا لتؤسس ثقافة الحب والتسامح مع الآخر.

3- الأنا والآخر العاشقة:

تتمظهر صورة الأنا في الرجل العاشق والذي يبدي عشقه الأبدي الذي لا تضاهيه قوة في الكون حيث يعيش علاقة متوترة مع الآخر المرأة وقد غزاه الجنون لهذا العشق فنجده متحديا كل من ينطق بأن القلب لا يجمع بين عشقين لمحبوبته وعشقه له، هو : بل اسمه قلبا تكاثر فأصبح قلوبا،وعشقا تكاثر فأصبح عشقا،هي:قلب الرجل لا يتسع لغير عشقه،هو:يالك من جاهلة غرّة ! قلب الرجل يتسع دائما لعشق عملاق اسمه الله ، ولعشق مقدس اسمه حواء.[2]

نجد الأخر هنا في صورة غير مبالية بحبه لأنه لا يقوى على مصارحتها ويفضل عشقها من بعيد ،ومع ذلك نجده متعلق بأمور تحبها هي وموجودة فيها وبطباعها فقد أحب اللون الأبيض لأنها تحبه،حيث نجد الآخر في هذه الثنائية يهدم جسور العلاقة لكن هذه المرة من غير علم أو قصد .

وسنوضح ذلك من خلال حوار الأنا مع الآخر.

هو يحدق في وجه هي:كانت تحب الأبيض.هي:وأنت؟

---

[1]- المصدر نفسه، ص19.

[2]- سناء شعلان، المصدر السابق، ص34.

هو:لأجلها آمنت باللون الأبيض عند ما تحب المرأة الأبيض تكون تحب أصل وجودها الطاهر أحببتها بشدة لكنها أحبته.

هي:هل خانتك وأحبت غيرك؟

هو: لم تخني لم تحبني يوم ولو للحظة واحدة أساسا أنا لم أحدثها أبدًا في حياتي كنت أراقبها من بعيد ولم تعلم أبدًا بوجودي...لأن من نحبهم أجمل عن بعد!

هي:.........

هو: لم يكن محظوظا فقد رفض حبها فقد كان عاشقا لأخرى،هي:إذن ماذا فعلت هي؟

هو يتجنب من جديد:انتحرت حزنا على صدّه لها.

هو بنبرة حاقدة:ولذلك قتلته لأنه كسر قلب المرأة التي أعشقها.[1]

ما يتبين أن حب الأخر دفع بالأنا إلى الجنون لدرجة القتل من أجلها كما تصفه

هي:كل لحظة أتأكد من أنك مجنون

هو بصدق شديد:كانت ستبقى حينها على قيد الحياة ،لقد عشقتها فوق عشقي لنفسي ،كان سيكفيني أن تبقى على قيد الحياة لأظل سعيدًا راضيًا.[2]

فهو لا يرضى العيش بدونها فهي تمثلن صفه الآخر الذي يَعُد نفسه ميتا بموتها لينزع القناع الشؤم الذي كان يخفي به أحزانه وآلامه التي أخذت ملامح الآخر التي رحلت عنه فعند تأمل ملامحه الحزينة المرعبة التي رحلت عنه ،نجد أنها مرسوخة بأنامل تخنق الأنا.

نحن أمام متشظية متوترة متألمة والذات مستسلمة للألم النفسي والذي تعانيه بسبب العشق فهي بذلك ذات تعاني خللا نفسيا داخليا لم يبق لها أي مبرر لوجودها.

---

[1]- المصدر السابق، ص38.

[2]- المصدر نفسه، ص39.

4- الأنا منتقما للآخر:

يضيع الحب ليفسح المجال والطريق أما الكراهية فنجد الحب الذي ينبض في كل قلب وبه تزيل كل الشوائب التي تمزق العلاقات الإنسانية وتنشر الكراهية إذ لمسنا لغة تنتقم للآخر في هذه المقاطع:

هو بحسد أكبر:أكرهها بقدر ما أحببتها ،وأنا أحببتها كثيرا ولذلك كرهتها أكثر ،لن أغفر لها أبدًا أنها تفوقت عليّ،كي أكسرها وكي أهين أنوثتها كنت أخونها مع سفلة النشاء كنت أشتريهن من أجل أن أكوي قلبها وأدوس على كرامتها.[1]

ذلك في تنامي الروح الانتقامية للأخر ما جعل الأنا تتحدث عن الهزيمة ولذلك تمظهر جنسيا لأنه يرى أن ما يكسر قلب امرأة هي الخيانة مع أخرى وذلك سببه الحقد والغيرة الذي يملك كل شيء ومتفوقة عليه دائمًا ،ولأنه الرجل لا يجد عدلا في ذلك بل هو إذلال له.

وهو ما يعبر عنه بانفعال:في البداية ثارت وغضبت عندها سعدت لأنني عذبتها بقسوة عند ما سألتني عن سبب خياناتي خرست تماما، تبا لها ألا تعرف أنني أهينها لأنها تفوقت عليّ؟... ألا تعرف أن الصدارة يجب أن تكون للرجل؟ فكيف تذلني وتتفوق عليّ؟ ما كان يجب أن تفعل ذلك، ولذلك يجب عليها أن تتألم جزءًا على تفوقها ولي أن أسعد بعذاباتها.[2]

الأنا هنا مجنونة بسبب عشقها للأخر ومريضة نفسيا وهو ما بدا جليا في انتقامه للمرأة عشقها فتبدوا صورة المرأة هنا أقرب إلى التعاطف أو الحياد مع هذا الآخر لأنها دائما كعادتها المرأة تسامح وتناضل من أجل حبها،فالحب يمثل طريق تحرير الأنا وهو تيمة الأكبر أهمية.

---

[1]- سناء شعلان، المصدر السابق، ص45.

[2]- المصدر نفسه، ص46.

هو يحقد لكنها كعادتها قد تفوقت عليّ سامحتني المرة تلو الأخرى ،ساعدتني في الكثير من الأمور، لكن الفشل بقى حليفي القسري... فعندها كل شيء إذن لأهبها ألما مقيما في نفسها، أنا لا أملك غير الألم لمن يحبوني...

يظهر صوت الأنا للتعبير عما يضطرم في الأعماق من مخاوف وألم وأفكار فتنطلق في نقد الآخر عجبا وكأن الرجل العاشق يسير عكس التيار في كل مرة تعطيه شيئا يصدها بجنون، فالفروق الاجتماعية تترك جرحا غائرا في النفس ومرارة في الروح فقد بلغ الألم أقصى حد سلطت الكاتبة الضوء على هموم الآخر ومعاناته وتميز حياة الأنا الآخر ورفاهيتها حتى أن حياته لا يمكن أن تقارن بحايتها هي حتى ألقت هذه المعاناة بضلالها على علاقة الحب بينه وبينها

5- نظرة الآخر للأنا:

من خلال كل هذا نرى أن الآخر المرأة كيف أنها لم تكن تنظر للأنا نظرة عداء أو يعده خصما ولا يحمل أي حقد أو ضغينة، بل ما نراه هو المسامحة دائمًا والتعاطف معه وذلك باكتشافها وتبرير سلوكه بالمرض النفسي من شدة عشقه لها لتوهم نفسها بهذا الحب و تتستر وراء قناع المرض الذي يعطيها الدفع و الاستعلاء على الآخر.

هو: بعد سنين من ترددي على نساء الشارع عرفت أنني مريض نفسي، نعم أنا مريض بامتياز، لقد اكتشفت أنني رجل مزبلة ولذلك لا ترضيني إلا النساء الموحلات حد الأنوف أتصدقين، أنا أفضلك في هذه اللحظة عليها وعلى كل طهارتها...

فنحن هنا أمام أنا تيتمت عاطفيا من طرف الآخر.

6- الأنا الآخر/الوطن/الغربة.

المسرحية بأكملها تنطق بصوت الأنا حيث تظهر في هذه المرة بصورة الرجل المناضل التي تعيش محرومة من الحياة داخل مكان محدود فالإنسان أقسى ما يعانيه حين ينتقل من مكان ألفه إلى مكان غريب عنه ، حيث تقهره مشاعر الخوف والقلق ويحاصره إحساس

بعداء الآخر تجسدت الأنا في حب الوطن الذي عادت من الجبل لتكمل مسيرتها في وطنها وتحقق ذاتها الذي يمثل لها الأصالة والولاء للأرض وللعروبة.

لأنه بحاجة إلى دفء الوطن الذي يمده السلطة والقوة والمال، حيث تجسد هذا في هذا المقطع :الذي يشبهه بالمعطف الواقي من البرد و من كل شيئ قد يصيبيه.

هو:أنا لا أحتاج إلى دفء لقد تعودت على البرد منذ كنت هناك في الجبال الصقيع امتد إلى كل مكان في قلبي أنا في حاجة الآن إلى المزيد من السلطة والقوة والمال فهي الدفء الوحيد للقلوب المتجمدة مثل قلبي.[1]

فالأنا أبدت شعورها بالصلابة والقوة نتيجة بقائها في الجبل مدة طويلة فالكاتبة أعطت تصوير دقيق للطبيعة المحيطة بالذات جاء في ذلك عاكسا مشاعر تلك الذات في حالاتها النفسية المختلفة فعوامل الطبيعة القاسية كالصقيع والبرد قتل في الأنا الإحساس بكل شيء جميل من حب وعشق حتى دفء الجسد الأنا منحه السلطة والقوة وبات متيما في عشقه إذ جعلت الأنا تضطرم في بيئة فيها قوانين الطبيعة و بذلك لم تستطع أن تعيش زمنا عاديا فقد تغيرت الطبيعة و توترت أحوال الطقس حتى انقلب كله على نفسيته فغاب عن وعي الإنسان الرجل جماله وقهره وهو ما تجسد في هذا المقطع:

هو:أنا أعشق الوطن لأجله عشت في الجبال خمسة عشر عاما ثائرا على كل قوى الظلم والتمرد،آن لشعبي المسكين أن ينال حقوقه وأن يتحرر آن للجبل أن يصبح وطنا وللثائر أن يصبح حاكما.[2]

فعزيمة الثائر العاشق للوطن وإصراره بالعودة لنيل الحرية التي انتظرها سنين في الجبل لتتغير وترفع شعار التحدي نحو عشقه لوطنه وشعبه.

---

[1]- سناء شعلان، المصدر السابق، ص21.

[2]- المصدر نفسه، ص21-22.

مبدية الأنا بذلك اعتزازها بعروبتها ووطنها وبذلك يحس المتلقي وكأنه يسمع صوت المؤلفة يصرخ متألما من قهر الغربة معبرة عن رغبتها في الإنعتاق من القيود المفروضة على المغترب عن وطنه.

7- **الحنين للوطن**:

تُظهر الأنا حنينها للوطن في رمز الأنثى المحبوبة والتي تتحول بدورها إلى رمز الوطن وهو بلا شك يعكس شعور الذات بالتماهي مع الوطن بإعتباره ذاتا ثورية عاشت نضالا مسلحا ضد الإحتلال وهذا التماهي الوطني بكل دلالاته الرمزية من شعور بالأمان العزة،الكبرياء،الاستقلال،الاحتواء،الإشباع،السكن يتمثل عند المحبوبة والعشيقة أيضا باعتبار الوطن أنثى في احتوائه وحنانه على أبنائه .

الأنا هنا تتغنى بعشقها للوطن فلسطين ذلك العشق الممزوج بحنين المغترب لأرضه بعد طول غياب15عاماوبشوق العاشق لمحبوبته بعد الفراق، لتصل اللوحة العشقية الوطنية إلى أعلى درجاتها الروحية حين يصبح الوطن هو المعشوقة ويحمل الآخر صفات الأنثى الرحيمة بأبنائها فهناك علاقة وثيقة وهو ما تبينه هذه المقاطع:

هي:وماذا عنها؟

هو:أتقصدين الوطن الحبيب؟

هي:أقصدها هي

هو:الواجب والإخلاص للوطن يُحتم عليّ أن أنساها المصلحة أولا

هي:مصلحة من؟

هو:مصلحة الوطن مصلحتها مصلحتنا جميعا[1]

من أجل الوطن مستعد الثائر لتخلي عن أي شيء حتى وإن كان صعبا عليه، فهو يولي الولاء والأمر فالأنا هنا بمثابة الإسفنجة التي تمتص كل ما يلقى إليها من معلومات وأوامر.

[1]- المصدر السابق، ص22.

وقد أتاحت لنا هذه المسرحية معايشة الأنا المعتزة بوطنها الواثقة بنفسها لهذا استطاعت أن تؤثر فيه، وقوة الجبر والاحتلال جعلت من الرجل أن يكون في قمة السلطة والنفوذ حيث نجد علاقة الأنا مع الآخر مثلت الملاذ الآمن الذي تحققت فيه مفاهيم مثالية كثيرة فيما يتعلق بالأنا الثورية ضد المحتل.

8- الأنا / الآخر العشق/ المرأة

حيث ظهرت الأنا العاشقة التي عاش من أجلها في الجبل فترة طويلة متعبة ومحبطة معترفة بهزيمتها العاطفية أمام امرأة لم يستطع أن يمتلكها فهي كالوطن المفقود والمنهوب من قبل المحتل تجسده هذه المقاطع:

هو بغضب:قلت لك إن قلبي هناك في الجبل أنا الآن بلا قلبي همس أقول لك إنني أيضا بلا فحولة،ماذا تريد امرأة ماطرة من رجل بلا فحولة؟[1] ! الفحولة والشرف أهم شيء يقهر الإنسان من قبل مجتمعه .

فالكاتبة أتاحت لنا عبر الثائر الأنا معايشة الجروح التي يخلقها البعد عن الوطن وتظهر أعراضها في كآبة دائمة ووحشة تنغص الحياة وتوتر النفس ،تريد الأنا أن تلازم الآخر وأن تحمل صورة بطولية فقط، وعن وفائه و إخلاصه لوطنه لكنه يتخلى عن عشقه وهو ما جعله يحس بالملل .

هو بملل:قلت لك إن لا قلب لي هكذا هم الأبطال المهزومون بلا قلوب، فقط يملكون أياديا باطشة ولا أروحا قاحلة لا ترتوي من الأخذ والمال...[2]

كما يشعر بالإهانة والذل والغربة وعدم المسؤولية داخل وطنه فهو مقهور لهذا الظلم الذي يُمارس عليه وعلى شعبه.

---

[1]- سناء شعلان، المصدر السابق، ص24.

[2] - المصدر نفسه، ص24-25.

من خلال هذا كله تظهر الأنا ثائرة تطمح إلى تغيير الأوضاع المحيطة بها بسواء أكانت سياسية أو اجتماعية وذلك بهدف إحداث تحول جذري داخل المحيط الذي تعيش فيه.

الأنا كانت في المسرحية عبارة عن صرخة ضد من يعتدي على الوطن فلسطين فقد بدت عاشقة للآخر الوطن لترتدي رداء الثورة ضد كل أنواع الوجع بعد أن أخذ بعدًا نفسيًا ليتحول العشق إلى رداء بلاغي تصويري وذلك للتعبير عن عشق أشمل وأعمق وأكثر قربا من باطن الذات بفقد حبيبها الأنثى/الوطن ليخلع ذلك الوجه المشؤوم المتجمد الحقيقي لأنه لا يشعره بالدفء بسبب حالته الماطرة ،حيث تذهب ملامح الوجه الحقيقي فهذا الاضطهاد السياسي يعكس فقدان الأنا هوية الجهاد الحقيقي ضد المحتل وعدم تحوله إلى الداخل لصنع المستقبل.

9- الأنا /الآخر في صورة الجنس:

تظهر هذه الثنائية من خلال المرأة كجسد تشهد صراعا مريرًا البراءة والجور بين الأنا المغتصبة المقهورة والمكسورة الجناح وتظهر صورة الآخر الآمر الناهي الذي يشبع نزواته فقط، في المسرحية تتداخل الأنا مع الآخر الذي يمثل لها الرجل الشريك الجنسي والنقيض الجنسي في آن واحد.

حيث تظهر الأنا فيها منشرخة مسلوبة مهمشة متضاربة مع قبيلتها مع أهلها ومع نفسها أيضا، فهي تشعر بالضياع بالغربة وفقدان الهوية الحقيقية في وطنها، تمثل أنا مروية بصوت الأنثى عاشت محرومة من الأهل والأقارب.

هي بمرارة:ليس كل البشر ولدوا من أرحام أمهاتهم،ولا من أصلاب آبائهم،فأنا ولدت لا شك من رحم نبات شيطاني ينمو وحده، ويموت بقراره، لم أعرف لي أسرة وأهلا أو أقارب.

وقد ولد هذا الحرمان في ذات الأنا شعورا بالوحدة و الانتقام انتقمت من الرجل الذي ذبحها أول مرة في الشارع عندما تذللت له ليرحمها ولم يبال حتى أخذ منها مقابل، هذا ما

جعل الأنا تشعر باضطهاد وسببه الخوف والجوع و لذلك انعم الله على قريش بنعمتي الخوف والجوع لقوله تعالى : لِإِيلَافِ قُرَيْشٍ { قريش/1 } إِيلَافِهِمْ رِحْلَةَ الشِّتَاء وَالصَّيْفِ { قريش/2 } فَلْيَعْبُدُوا رَبَّ هَذَا الْبَيْتِ { قريش/3 } الَّذِي أَطْعَمَهُم مِّن جُوعٍ وَآمَنَهُم مِّنْ خَوْفٍ { قريش/4 }

9-1- الخوف والجوع:

هاتان الكلمتان وقعهما على النفس ثقيل لأنه يسبب إذلال الإنسان وتحطيم كرامته، خاصة المرأة لأنه يعرضها للرذيلة والإمتهان وهنا مكمن الخطر على الدول والمجتمعات

يقول رسول الله - **صلى الله عليه وسلم** - **"من أصبح منكم آمنا في سربه، معافى في جسده، عنده طعام يومه، فكأنما حيزت له الدنيا"** رواه البخاري

وهذا ما تجسد في هذه المسرحية إذ نجد الفتاة بسبب الجوع والخوف من الشارع تبيع جسدها مقابل لقيمات تقول المومس بصوت أعلى نبرة:هل تعرف أن للجوع أسنانا قاطعة تقضم الروح كما تقضم الأمعاء؟أنا كنت جائعة؟وهم كانوا جائعين لجسدي،أنا اكتفيت بلقيمات قليلة، ولكنهم ما شبعوا مني حتى أكلوا عظامي وداسوا على جلدي[1] ولا يدرك قيمة نعمة الإطعام من الجوع و نعمة الأمن من الخوف ، إلا من حرمهما ، وهو ما جسدته الكاتبة في مسرحيتها و أثار فقدان هاتين النعمتين على شخصياتها مصورة معاناتها الكبيرة بسبب ذلك .

هذا لسد رمق جوعها لكن ألجأها إلى إهدار كرامتها وامتهان إنسانيتها فعدت فريسة تنهشها الذئاب البشرية إن الجوع قاهر النفوس ، مذل الرجال الإنسان، و مورث الأمراض، مقرب الآجال يقول "**فؤاد زكريا**" في تقديمه لكتاب "صناعة الجوع" للمؤلفين **فرانسيس مورلابيه** و **جوزيف كولتر** موضوع الغذاء و الحصول على الخبز، وبقدر ما يؤمن القارئ الواعي بأنه ليس بالخبز وحده يحيا الإنسان فإنه يؤمن أيضا بأنه بغير الخبز

1- سناء الشعلان، المصدر السابق، ص 42.

لا يحيا الإنسان و بأن من يتحكم في خبزه قادر علي أن يتحكم في فكره وتعطيـل عقلـه و إلغاء قدرته على ممارسة كل ما هو رفيع من مكانه و قدراته[1].

إن الوجه الآخر للمجتمع غابة موحشة ومظلمة وجه لا يعرف بالعدالـة ولا كرامـة الإنسان وحريته،إنه الآخر الذي يقهر الذات ويدوس عليها برجله تتألم وتعانى وتتلاشـى هناك في الغابة الموحشة لتسقط بين أنياب ابن أوى ومخالب الذئاب لتنـدثر إلـى الأبـد وبدون رجعة .

وأما الخوف فإنه مكدر الحياة ومنغص اللذات ومشتت الأفراد والمجتمعات وهو رد فعل في جسم الإنسان في مواجهة شيء يهدد سلامته وأمنه فهي لم تجد سـوى جسـدها لتتاجر به خوفا من الجوع ومقابل حياة بسيطة إذن الجوع والخوف احد الأسباب و الأسى لدفع الإنسان للرذيلة ، وإذا وجد الخوف والجوع في أي مجتمع ، فإنما هو نتيجة غيـاب العدل و الحريات و الحوار.

نحن أمام أنا وحيدة رغم وجود الآخر الرجل في حياتها لكن رغـم ذلـك لا تحـس بالطمأنينة والراحة حيث ظهر بأشكال متعددة منه المثقف الجاهل القوى الضـعيف إلا أن ذلك لا تشعر الأنا تجاهه بأي رغبة أو حب لأنه يمثل لها سوى الجسد واشـباع لرغبـة ونزوة عابرة فقط، حيث نفهم ذلك من خلال هذه المقاطع.

هي بضحكات ساخرة:دعني أحكي لك بعض طرائف زبائني المثقفين

هي بضحكات متتالية:مرة طلب زبون أن أقرأ عليه قصيدة من ديوان شعر أحضره معه !

هي: أتذكر أن زبونا مثقفا أحمق صمم مرة على أن أركب فوق ظهـره ، وهـو ينهـق كالحمار !

هي: مرة ضربني زبون،لأنه اكتشف أنني لا أقرأ عـاموده الأسـبوعي فـي الصـحيفة الرسمية[2] ! الكاتبة تعطي لنا نظرة عن المثقف السلبي الذي يتردد على مثل هذه الأماكن.

---

[1] - فؤاد زكريا، في تقديمه لكتاب، فرانسيس مورلابيه وجوزاف كولتر: صناعة الجوع(وهم الندرة)، تر، أحمد حسان، سلسلة عام المعرفة، ع 34، 1983، ص07.

[2]- سناء الشعلان، المصدر السابق، ص 48.

فقد تحولت ذاتها إلى مجرد أجساد تئن تحت وطأة سياط اللذة حيث هذا الجلاد الذي لا يعرف الرحمة ولا الشفقة،لترسم ملامح هذا الآخر بطريقة مشوهة وتصطدم الأنا بجداره معترفة باختلافها مع الآخر الذي لم يتقبلها، فحاصرها مكانيا وزمانيا واجتماعيا لتشعر بكراهيته ونبذه لها، حيث ترى ذلك عندما فال لها ذلك في هذا المقطع:

ذلك الذابح كان حيوانا بشري قبيح...قال لي في ليلتها إنني قبيحة جدًا وبزق في وجهي احتجاجا على قبحي، ولكنه على الرغم من ذلك صمم على أن يأخذ مقابلا لدراهمه الحقيرة، ذبحني وهو لا يقوى على أن يحدق في عيني..

فشعرت برفضه لها إلا لغاية جسدية يشبعها وشعورها بالاضطهاد تعبر عن وصولها إلى درجة عالية من التوتر الانفعالي والوجودي العام ومن شعورها بالغليان الداخلي للعدوانية التي كانت مقموعة بشدة والتي بدأت تفلت من القمع وتظهر على السطح في شكل بحث عن الذات المهدورة والمضطهدة.

9- 2- **الجنس الأعمى** :

نرى في هذه المسرحية أن الأنا مارست الجنس لأول مرة في حياتها الأنثوية مع الآخر وهو مجهول الهوية من الشارع تقول هي :

لا أتذكر متى رمتني الأيدي إلى الشارع لأول مرة ... وأتذكر كذلك وجه ذلك الذابح كان حيواناً برأس بشري قبيح , ليلتها رأيت ذيله , أقسم على أنه كان بذيل مشعوعر غليظ[1] فهي ضحية مجتمع تمزقت أوصاله ولا يمكن رأبه.

9- 3- **الجنس المأجور**:

حيث تجسدت الأنا فيه مجبورة لتبيع جسدها بالمقابل , وأيضا غيرأن الآخر كان يذهب ويتردد إلى بيت الدعارة المخصصة لتأجير الجنس مع المومسات.

[1]- المصدر السابق ، ص43.

هو ... بعد سنين من ترددي على نساء الشارع عرفت أنني مريض نفسي , أنا مـــريض بإمتياز ... ولذلك لا ترضيني إلا النساء الموحلات حد الأنوف[1] .

هي : ماذا يمكن أن أعمل , سوى أن أبيعهم جسدي الصغير .[2]

9- 4-الأنا معترفة

ووظيفتها الكشف عن العوالم النفسية التي يعتبر الكشف عنها عورة وهي أخطر مستويات التعبير عن أناها لأنها تختص بالجزء الشعوري السري جداً أو العوري من خبرات الأنـــا قد تكون مخجلة محرجة أو بغيضة أو معيبة أو مؤلمة غير مرغوب فيها اجتماعيا مثلمـــا جسدته لنا الكاتبة حيث اعترفت الأنا الذات بممارساتها للجنس والمتاجرة بجســدها لأنـــه يمثل بالنسبة لها المتعة والانتقام في ذات الوقت

هو بتخبط : لولا جسدك الجميل لما كنا الآن عاريين في ليلة ماطرة دون وجهين

هي تتفقد جسدها بحركة سريعة من يديها : ولكننا لسنا عـــاريين !!![3] إذ الكاتبـــة اكتفـــت بالتعرية غير المباشر للأنا والآخر على حد السواء جاعلة من العري الفعلي على أجسادهم مدخلا بلاغيا للعوالم السرية التي عرتها بكفاءة فنية مميزة .

على الرغم من ذلك جسدت لنا ذلك بهذه المرارة مرارة الغربة وهي في وطنها بعيدة عن أهلها وقسوتها على النفس حتى وان كونت المال والثروة الطائلة فهي لا تغني عن الأهـــل والوطن, وهو واقع مر مرارة الحنظل واقع لامناص من تغييره مادامت الذات لا تقـــوى على ممارسة حريتها وأنها مجبرة على البقاء في ذلك البيت مع هذا العمل.

هي : منذ زمن طويل لم أعرف الجوع , ولا أخال إنني سأعرفه في يوم , فعندي الكثير من الأموال والمدخرات فالفتاة القبيحة سلعة رائجة أكثر مما تتخيل[4] نجد الأنـــا حققـــت مرادها لكن في المقابل المادي ضيعت هويتها.

---

[1]- سناء الشعلان،المصدر السابق، ص48.

[2]- المصدر نفسه، ص42.

[3]- المصدر نفسه، ص6.

[4]- المصدر نفسه، ص47.

9 - 5- الأنا نرجسية:

فالمرأة نرجسية هنا ولعل البعد الهام في الأنا المتصل بالحب والجنس والمغازلات والممارسات الجنسية بالإضافة إلى ذلك ترسم نرجسية الأنا عبر البعد الهام للآخر وهو ذاك الرجل حسب قولها :

هي بتدلل : الآن أنا أمارس مهنتي من باب الهواية لا أكثر تمر أيام دون أن يغريني زبون في أن أقضي ليلتي معه, فأنا إنتقائية جداً الآن فيما يخص اختيار زبائني .[1]

هي بفخر داعر : ... لارجل ذاقني إلا وعاد ذليلاً إلى حضني , وعندها كنت أضع شروطي , وعليه أن يقبل بها , وإلا فلن يحظى بي .

هي بصلف : على كل رجل يريدني أن يقبل قدمي أولاً [2]، فالنرجسية نوع من التباهي لا تكون فقد في الجسد والجنس الذي ما هو رغبة زائلة عند الانتهاء منها، لكن ما يجب أن يحقق هذه النرجسية الطموح لمستقبل واعد بلتفاهم والتواصل الاجتماعي .

10- الأنا /الآخر: الفضيلة / والرذيلة :

المسرحية صورت العلاقة بين الأنا والآخر تصويراً دقيقاً من خلال تشريح المجتمع حيث تعيش الأنا معذبة مشتتة في متاهات عالم غريب يجمع بين جميع المتناقضات عالم قادر على جميع الاستجابات , استجابات اللذة والألم ذلك أن الأنا تحترق بشدة في داخلها من إحساسها اتجاه الآخر بأنها تخونه وما تشعر به من صراع تجاه ذاتها والآخر خاصة إذا كان هذا الآخر عشيقها

الأنا متشظية بين عالم الطهارة وعالم الخيانة وهذا يوضحه هذا المقطع :

هي: نعم تحترق وبشدة عندما تكون موزعة بين عالمي الفضيلة والخطيئة تحترق بلا رحمة عندما نخلص لرجل اسمه زوجها بجسدها وتخلص لرجل اسمه حبيبها بقلبها وأزمانها ولحظاتها فتتمزق بين قوتين لا ترحمان ضعفها .

---

[1]- سناء الشعلان، المصدر السابق، ص47.

[2]- المصدر السابق، ص 45.

فنحن أمام أنا ضعيفة أمام الآخر مشتتة تعاني التمزق الداخلي , فلو تأملنا هذا المقطع للمسنا فيه لغة متوترة توحي بالضعف المعنوي إذ بدت الأنا درامية قلقة حائرة بين التعاطف الإنساني للآخر الذي يمثل زوجها والخضوع للمألوف الذي يقتل الإحساس بالآخر لتعلن الأنا خيانة زوجها وعشيقها في نفس الوقت وهو مالاحظناه هنا في هذا :

هو: كوني عاشقة لمن تحبين ؟

هي : عندما أكون خائنة لزوجي !

هو: إذن كوني مخلصة لزوجك

هي : عندما أموت خزناً لبعدي عن من أحب[1] .

فهي لا تريد أن تكون خائنة وقلبها يحترق لوعة عن عشيقها الذي لم يكن لها يوما إلي عبر تفكيرها وأحلامها ، لكن الظروف أجبرتها وبقيت تائهة في غياهب الدجى المظلم لا تعرف أين الخلاص ، لكن في داخلها تعلم أن عشيقها سيخونها لأنها متمسكة بطهارتها ومبادئها .

هو : كوني مع من تحبين

هي : سيهجرني مرة أخرى من أجل امرأة تجيد الغنج والسكر وإلقاء القصائد بشهوة وهي عارية فوق طاولة قمار أما أنا فلا أجيد سوى ترانيم الطهارة[2]

فهي متألمة لما هي فيه وما يخفي هذا الألم والحزن سوى قناع ترتديه لعله يستر ملامحها من خلال تعابير وجهها ، لا تريد أن تكشف خيانتها لأن ملامحها ستفضحها من شدة عشقها الذي يشبه المطر في قوته عند النزول.

هي : النساء ذوات القلوب الماطرة عليهن أن يرتدين وجوهاً ضاحكة كي يخفين دموعهن الحرى .[3]

---

[1]- سناء الشعلان ،المصدر السابق، ص28.

[2]-المصدر نفسه، ص28.

[3]- المصدر نفسه، ص29.

وهو ما نجدها مستاءة ومنزعجة وتلوم نفسها على هذا الانقسام بين الطهـارة والخطيئـة مبدية ندمها بتمسكها بطهارتها ذلك أنه يولد لها الألم الداخلي إزاء بعدها عن عشيقها فلولا التمسك بمبادئها لضاع العالم وتداخلت العلاقات وتشابكت فيما بينها , لأن هناك من يلعب هذه اللعبة دون كشفهن, فهي منشرحة تائهة بين أمل في الالتحاق بالآخر وبين يأس يحول دون تحقيق ذلك, بين تطلع إلى حياة تحقق فيها الأنا ملاذها وعشقها وبين فشـل وخيانـة يحول الذوات إلى مجرد أجساد بلا روح

هي بندم : لو كنت اقل تمسكاً بمبادئي لكنت أسعد

هو : بل ستكونين أشقى نساء الأرض

هي : أنا الآن أشقى بلا منازع

هو : كان من الممكن أن تكوني أشد شقاءً لو احترفت التنقل بين سريري جمرتيك

هي كأنها تحدث نفسها : اعرف نساء يحترفن هذه اللعبة الجهنمية ولا ضير عليهن

هو يضرب كفاً بكف : تلكم النساء غير ماطرات هن نساء الوحل.[1]

فالسبيل إلى تحقيق العدل وقتل إحساسها تجاه الآخر عليها أن تخلع هـذا القنـاع لتظهـر حقيقتها المختبئة وراءه , ولكي تنطفئ جمرتها لأن في النهاية ومهما ارتدت هـذا القنـاع لتخفي به احساسها وملامحها العاشقة والحزينة سوف يخلع لأن العري وملامح الوجه هو قمة حقيقة الإنسان ناشدة الأمل في تحقيق العدل على هذه الأرض .

وإني لتعروني لذكراك هزة

كما انتفض العصفور بلله القطر

فيا حبها زدني جوىً كل ليلة

ويا سلوة الأيام موعدك الحشر [2]

---

[1]-سناء الشعلان، المصدر السابق، ص30.

[2]- المصدر نفسه، ص30.

فالموعد آت لا محال والحقيقة ستعلو مهما طغت أصوات موحشة ،والنصر أكيد والخير في النهاية هو من يفوز إذ الأنا ظهرت تعاطفها للآخر مما جعل الآخر يعطيها الدفع للاستمرار في الحياة وهذا لا يعني أن الموقف مع الآخر طبع بالايجابية في كل المسرحية إذ يبدو أن الظروف التي كانت فيها دفعتها لتبني هذه الطريقة ،والوضع أرغمها على عناق الآخر .

مدخل

تنفتح مسرحية "**وجه واحد لاثنين ماطرين**" **على** مجموعة من المعطيات الفكرية والاجتماعية والحضارية لواقعنا العربي، فهي نص على قدر عال من المرونة يمكن للمتلقي أن يتناوله من أي زاوية شاء، فالكاتبة ابنة هذا المجتمع الذي سُلبت منه كامل حقوقه.

والقراءة السطحية تلفت نظر المتلقي من الوهلة الأولى،

أما النظرة العميقة تنفتح فيها رؤية المتلقي على مجموعة من التأويلات والقراءات بحيث تختلف وجهة النظر من متلقي أو قارئ إلى آخر وهذه الدراسة للأنا والآخر النسبة للنظرة العميقة التي تناولتها بوصفي متلقية ما هي إلا قراءة وتأويلات حسب رأي الشخصي ومفهومي لها.

وهي آراء قابلة للنقض والدحض في أي زمان وفي أي مكان، ذلك أن القراءة تتغير بتغير الرؤية والزاوية والايدولوجيا والبيئة، فكلما تغيرت الزاوية تغيرت النظرة، فمثلا وجه الإنسان إذا نظرنا إليه نظرة تَقَابُلِ وجهاً لوجهٍ رأينا وجهه كاملاً، وإذا غيرنا موقعنا تغير وجهه في أعيننا مع أن وجه الشخص واحد لا يتغير

II- البنية العميقة في الأنا والآخر وتمظهراته من خلال المسرحية(المرجعية السياسية)

لقد عرف الوطن العربي تدهوراً كبيراً في الوضع السياسي لاسيما بعد العديد من الانكسارات وخيبات الأمل التي حضي بها المواطن العربي سواء داخل وطنه أو كافة القطر العربي , مثلما حدث في فلسطين والعراق وسوريا ...

والتي جعلت من المبدعين يلجئون إلى الكتابات عبر نصوص إبداعية ضمنوها مواقفهم من السلطة الاستبدادية مثلما نجده في مسرحية الكاتبة سناء الشعلان رغبة في نقد الأوضاع السياسية ، وهو بحث عن الذات القومية الضائعة والهوية المفقودة .

كانت العوامل السياسية دافعاً قوياً للكثير من المبدعين إلى اقتحام عالم الكتابة ، كما كانت الظروف السياسية التي عرفتها الأرض المحتلة الدافع الأول لولوج سناء الشعلان عالم السياسة إذ صدمت بوفاة عمها على يد اليهود وهو ما دفعها لقراءة أول كتاب سياسي عن الشعب الفلسطيني .

1- الأنا/ الآخر: صراع/ السلم:

ترمز ثنائية الأنا والآخر التي باتت بؤرة الصدام في التجربة الفلسطينية بنماذجها المحدودة = حيث الآخر هنا هو مستعمر مستوطن يتلبس الظلم والسلطة والأنا الفتاة رمز للأرض المسلوبة , فالثور الذي اغتصبها ما هو إلا رمز للحكم المستبد و الهيمنة, فقد عبرت عن الاستعمار الذي يحتل الأوطان ويسلب خيراتها ويدمرها بأنواع وسائل الدمار , فالصراع مصيري والمنحى الانتقامي الذي يتخذه تفكير الأنا في الآخر حيث تجسدت تلك الإشكالية في قيام الكيان الصهيوني .

تبدأ هذه المسرحية بتقديم الكاتبة لنا في متنها رؤية تحمل الصراع بين فلسطين والاحتلال الصهيوني وعرض الصراعات تستبعد الإفرازات السلبية الآيلة إليها، تبث رؤيتها من خلال التجربة التي عايشتها الأنا فلسطين فتبرز الأنا متوترة قلقة وتؤكد على فكرة العداء لمن نهبو خيراتها وسلبوا منها حياتها حياة شعب مغلوب على أمره , فالأنا قبيحة الوجه جميلة الجسد لترمز بذلك إلى الأرض الفلسطينية في عيون الآخر العدو

الإسرائيلي على أنها إرهابا أعمى يهدد حياتهم بالخطر , غير أن جسدها جميلاً دلالة منهم على خيرات التي تنعم بها فلسطين أرض القدس وهو ما جسدته الكاتبة في صورة الفتاة التي تنهشها كل الأيادي والذئاب لتظهر إبدالاً جنسياً الأرض ، لكن التكوين الترميزي يحجم من جنسية الإبدال ليطلقها في فضاء المسرحية صراعاً مصيرياً مع الآخر , العدو في لبوس جنسي يظهر ذلك من خلال هذا المقطع :

هي بفجيعة : لكنني أتذكر بالتفصيل وبالصرخة وبالألم متى كانت أول مرة ذبحت فيها من أجل دراهم قليلة، وأتذكر كذلك وجه ذلك الذابح ... قال لي ليلتها إنني قبيحة جداً ، وبزق في وجهي احتجاجاً على قبحي ... ذبحني وهو لا يقوى على أن يحدق في عيني .

قال لي بصوته الثوري ... أنت قبيحة وبالكاد تستحقين ما أعطيتك من دراهم [1]

والمقابل هو دفع أرواح الشعب المغتصب هذه الروح التي لا تعني للآخر شيئاً همه الوحيد الامتلاك ويصبح لعالم أقوى يتطلع من فوق على العالم الآخر الضعيف

هي :اكتشفت سريعاً أنني أملك حضوراً جنسياً مثيراً على الرغم من قبحي.[2]

نعايش هنا هيمنة صوت الآخر والسلطة الحاكمة على الأنا المقهورة المغتصبة وهي ترسم صورة مبتسرة لهذا الآخر العدو .

هي : لعله نسي أنه كان صاحب عذريتي، هكذا هو الرجل الماطر ينسى كل من يضاجع من نساء , وينسى عذرياتهن المسفوكة [3] فالسفك يفوق درجة التعدي والاغتصاب بل أخطر أنواع التدمير الجسدي و النفسي.

المعتدي في هذه المسرحية هو العدو الإسرائيلي في هيئة رجل المغتصب لامرأة عنفاً لا يأبه لوجعها و ألمها بقدر ما تهمه نظرة الأقوياء وجعله في خانة التقدم و القوة و التفاخر بهذا الانتصار على هذه الضعيفة التي تعيش في كنفه.

---

[1]- سناء شعلان، وجه واحد لاثنين ماطرين، ص43-44.

[2]- المصدر نفسه، ص45.

[3]- المصدر نفسه، ص18.

تعيش الأنا العربية اغتصاباً من الآخر الذي همه الأرض حتى وإن استعمل كل وسائل التنكيل لأهانتها فالعلاقة بين الأنا والآخر علاقة عداء في ظاهرها لكن في باطنها لا تستغني عنها كما لا يستغني الرجل على امرأته .

متذمرة لوضعها هي : تباً لك من هذا الاحتضان لقد تكسرت عظامي[1] لأن الآخر لا يأبه لما يعانيه هذا الشعب همه الإستولاء على هذه الأرض باسم القوة والسلطة والنفوذ .

هي : هذا كله بسبب مرضك القاهر الذي اسمه الخلود والقوة والنفوذ

هو : نحن الآن في هذه الأرض اللعينة , نحن هنا بسبب جسدك الجميل لولا جسدك الجميل لما كنا الآن عاريين في ليلة ماطرة دون وجهين[2].

فسبب معاناة الآخر العدو لقرون عديدة يرجع إلى صراع للبحث عن أصل وجوده في هذه الأرض اللعينة بشعبها بعربها في نظره لكن مكوناتها وخيراتها نافعة هيكل سليمان ويحاول أن يعزز لقاء الأنا مع الآخر ويؤكد التقارب بينهما , فالقناع الذي يغطي ويستر العيوب والحقيقة التي تختفي وراء هذا القناع تمثل حقيقة الوجه الناصع الذي أضاء فيه بصيص بقاء الآخر متمركزاً في الأرض الأنا وتمسكه بها.

هو : أحتاج إليك

هي : ولذلك نشعر بالبرد لا يجوز أن نكون ماطرين دون وجهين فالوجوه هي من تغمرنا بالدفئ .

هو : مرة كان عندي وجه لعقود طويلة بل لقرون ممتدة بلا نهاية وعندها كنت أشعر بدفئ غامر[3] فسنوات الحرب ممتدة و الحال مازال على أمره دون الكشف عن الحلول و الحقيقة التي تعري الواقع لكن اليهود لا يكشفون أشياءهم مثل العرب ويكشفون مالديهم لعيون الناس وعيون الشمس التي تظهر حقيقة الوضع لأن الفلسطيني لم يستطع أن ينسى الواقع المر كما لم يستطع نسيان التاريخ الذي أنجب هذا الواقع بكل معاناته .

---

[1]-سناء الشعلان ، المصدر السابق، ص04.

[2]-المصدر نفسه، ص06.

[3]- المصدر نفسه، ص07.

ولهذا عجز عن تحويل هذا التاريخ إلى ذاكرة تنسى أو يمكن أن تختفي تارة وتظهر تــارة أخرى وراء قناع الزيف والتنكر .

هي : ولكن لا بد أن تخلع هذا الوجه من وقت لآخر بغية غسله وتجفيفه تحـت الشـمس كي لا يصيبه عطب الحقيقة[1]، حقيقة أن لا أرض لهم في هذه الأرض المقدسة سوا شعبها المجيد الذي لم ينعم يوما بالراحة، وهكذا تهاوت أوهام شكلها الآخـر بفضـل التقـارب الإنساني بين الأنا والآخر ودفعت الآخر على تمرد على الصورة النمطية التـي رسـمها الآخر تجاه الأنا , ويريد أن تبقى السلطة له ليدفعها بالتنازل له وهو يتبين من خلال هذا

هي : أتقصد على أحدنا أن يختار التنازل عن الوجه للآخر .

هو : أو عليه أن يختار أن يستأثر بالوجه دون الآخر ؟

هو بنبرة قاطنة : لعل هذه هي حكمة المطر أن يكون احدنا بوجه والآخر بقناع.[2]

يعني أن البقاء للآخر بحكم القوة ومن ذلك فلا وجود ولا مكان للضعيف فلسطين نحـن في عالم تسيطر عليه الهيمنة و السلطة والنفوذ و البقاء للأقوياء.

2- الأنا /الآخر العرب / التخاذل القومي:

العرب كانوا ومازالوا يعانون الفرقة والاختلاف والانفصال ويعـانون أيضـاً مـن الاحتلال الصهيوني لفلسطين, هذا الاحتلال الذي انعكس على العرب فمنهم متخاذل عـن الجهاد والتحرير ومنهم من يريد السلام والمهادنة ومنهم من سالم واستسلم وهادن بطريقة سرية مخادعاً شعبه وأمته منهم من حمل راية الجهاد والمقاومة والحرية .

فالعرب يعانون الفرقة والضعف ومن استمرارية الاحتلال للبلاد العربيـة وتطـوره وتكالبه عليها ونهب خيراتها وتدمير أهلها مثل ما هو الحال في فلسطين وقد برزت بشكل واضح وسافر الخيانات العربية، حيث برز تخلي الكثير مـن القـادة والحكومـات عـن مسؤوليتهم الوطنية والقومية والأخلاقية والإنسانية اي التخلي عن الواجب المقـدس لكـن

---

[1]- سناء الشعلان المصدر السابق، ص08.

[2]- المصدر نفسه، ص11.

هناك من يناضلون في سبيل الحق والمبدأ و الفكرة وفي سبيل طرد المستعمر المحتل واستعادة الكرامة والمسلوب وهو ما يظهر في تخاذل الدول العربية والتخلي عن القضية الفلسطينية في أيدي الآخر العدو الإسرائيلي من خلال ما جسدته الكاتبة في الأنا فلسطين المرأة التي تركتها القبيلة والأهل في الشارع بلا رحمة ومآله تحالف الجماعة أو القبيلة لأن حالة فلسطين والوضع التي هي عليه يعود لتواطؤ القومية العربية التي تمثلها السلطة الحاكمة وهو ما جعل الآخر اليهود يعيش بسلام بعيداً عن ضوضاء العالم ونتيجة لهذا التواطؤ العربي والخذلان الذي شهد على قيام عنصر الاستيطان والاستعباد للدولة اليهودية ما يثبت سكوت المنظومة الدولية والعالم كله على فرض السلطة والهيمنة على الأنا العربية حسب رأيها .

هي بحقد : بل هي حكمة القبيلة التي تنزع الوجوه دون رحمها وتهبها لمن تشاء وتحرمها على من تشاء [1]

وهذا فيه اعتراف للتخاذل العربي لأن فاعلية الأنا ومركزيتها موقوفة على الفتاة الأرض والاتصال المفقود رمز يستقطب حقيقة الصراع العربي الإسرائيلي حول السلطة إذ يرى الآخر هو بانزعاج: ولكنني أنا من وجده وأنا الأقوى وأنا الرجل ولذلك علي أن أرتديه أولا [2]

تظهر قوة الآخر بفعل العالم, أمريكا التي تصنع منه هذه القوة لذلك يجبر الأنا على تركها والتنازل له على هذه الأرض بحكم البقاء للأقوى في عالم تحكمه السلطة الفاسدة ولأن الضامن الوحيد لبقاء سلطة التبعية والهيمنة التي تفرضها على الشعوب العربية الضعيفة هو العالم العربي , والدفاع عن روح العبودية والظلم والإستكانة لكل ماتعلق بما هو يهودي وبسبب اسئثار الآخر بها لن يغير أمراً وتحقيق أمر واحد هو بقاء الحال كما هو

[1]- سناء الشعلان، المصدر السابق، ص12.

[2]- المصدر نفسه، ص13.

وتقبل فلسطين وترضى بالأمر الواقع لما أرادته السلطة والإرادة الدولية والجماعة العربية المتخاذلة معلنة بذلك موتها من قبل العرب

هي : القبيلة هي من كانت السبب في موتي [1] أي أن بسبب تخاذل القومية العربية.

لأن حياة الظلم والاستعباد لفلسطين بات مرهون باستكانة العرب وظلم العالم أجمع .

إذن الحياة مع الآخر هي اضطهاد, ذلك أن الاستعمار الاستيطاني يستهدف الأرض مثلما يستهدف الإنسان إنه يلغي الإنسان لكي تبقى له الأرض, كما تبرز قوة الآخر في رسمها الصراع التاريخي وتومئ في نهايتها إلى إمكانية استعادة الحلم , حلم قيام إسرائيل وطرد الفلسطينيين وإلى الأبد من أرضهم

هو : آن للجبل أن يصبح وطناً وللثائر أن يصبح حاكماً .

أنا لن أعرض سلطتي ونفوذي وأموالي وآمالي وأحلامي ومكاسبي للخطر[2] إنها تبلور الصراع في مرحليته وفي تاريخيته, فالواقع عرب فلسطين المتعاونين مع اليهود ومستقبلهم المظلم من جراء خيانة التعامل .

هو : يقول سألتني عن سبب خياناتي خرست تماماً , تباً لها ألا تعرف انني أهينها لأنها تفوقت علي ؟ ... ألا تعرف أن الصدارة يجب أن تكون للرجل ؟ [3] الذي يمثل هنا السلطة الحاكمة و أمريكا.

أي أن الحكم يظل في أيدي الأقوياء الذي تدعمه السلطات العليا في الحكم فهو الآخر العدو " في كل تجلياته زارع العنف في الأنا فلسطين محاولاً تجريده من ثقافته وحضارته ومعتقده وذلك ما صاحب الحب الجريمة الانتحار والقتل انتقاماً للشعب بكل وسائل العنف ومن هنا كان التلافخ معها دموياً حرباً يخوضها

هو ينتجب من جديد : انتحرت حزناً على صده لها .

هي : انتحرت هذه فاجعة .

---

[1]- المصدر السابق، ص20.

[2]- المصدر نفسه، ص22.

[3]- المصدر نفسه ص46.

هو بنبرة حاقدة : ولذلك قتلته لأنه كسر قلب المرأة التي أعشقها [1]

فهذه هي طبيعة الآخر العدو في قدرته على فعل أي شيء في سبيل التفوق والنفوذ, وهو ما قدمته الكاتبة لنا في صورتين متناقضتين للإسرائيلي حيث قدمته في صورة إنساني حين يكون ضعيفاً بدون دعم السلطات أمريكا/انجلترا وفي إطار وحشي حين يكون قوياً وقد تجسد هذا في المشهد حين برزت الأنا متسامحة مع الآخر ذلك هي طبيعة الشعب العربي الفلسطيني

هو بانفعال :: في كل مرة سامحتني فيها كرهتها أكثر

كلما كانت أكثر عطاءً , كنت اكرهها أكثر, لا استطيع أن أهبها شيئاً غير الألم[2] دائما الإسلام يدعو للرحمة والتسامح وهو مبدأ الفلسطنيين يكفيهم ظلما ودمارا حيث ظهور الآخر في صورة مستبدة , وأما لغته استعلائية تحتقر الأنا والشعب الفلسطيني وتؤسس للكراهية في القلوب وتدمر إمكانية العيش المشترك فهو لا يريد ان يشارك فلسطين الذي يعتبرها أرضه واصله أحداً

ويتهافت على مصافحة الحكام العرب الذي لا يموت بل يزداد قوة واغتصاباً ما رأيناه في هذا المقطع

هي : أنا عاشقة , لقد عشقته منذ رأيته أول مرة عندما صافحته نسيت كفي في كفه تخيل كيف تبدو الحياة بلا كف , هي صعبة جداً أعني لذيذة جداً .

أي أن إسرائيل منذ وطأة قدمها أرض فلسطين وهي تسعى لهذا الاغتصاب وتدمير شعبها لا يهم كيف يتم ذلك مما حرض على الحكام العرب وإجباره على هذه المصافحة .

3- الأنا/الآخر: الهيمنة /الخضوع

تتوضح مجموعة الإدراكات "للأنا" عبر الآخر في أثناء معالجة قضية الصراع عبر النص المسرحي, فقد أظهر النص فكرة الأنا المنقسم على ذاته داخلياً وخارجياً

[1]- سناء الشعلان، المصدر السابق، ص 38.

[2]- المصدر نفسه، ص46.

وهذا ما يؤجج طبيعة الصراع ضمن الذوات الواعية إذ تصبح الأنا حالة أخرى حالة من التأكد للذات والنفي لها في الوقت نفسه عبر صراعها الداخلي في قبول الآخر , وعدم قبول ما ينتج عن الموضوع الذي يتعامل مع هذا الآخر وهذا ما رأيناه عنده هو ضمن البعد الإيجابي للعلاقة مع صراعها النضالي لتحقيق ذاته الذي يوصله إلى الموضوع الذي يناضل من أجله

هو : أما أنا فأحتاج السلطة والقوة والنفوذ .

هي : من أجل الوطن ؟

هو (بتوتر وعدم ارتياح) : بل من أجلي دون سلطة سوف أقتل بعد ساعات العري من النفوذ ومن القوة ضعف لا يطاق .

هي (بقلق) : من سيقتلك ؟

هو (بريبة وهمي) : الوطن من سوف يقتلني .

هي : الوطن الذي عشت من اجله سنوات في الجبل ؟

هو (بنبرة صدق): بل الوطن الذي استرددت منه ثمن كل سنين الحرمان والعذاب والقهر والخوف والهرب [1]

بينما نرى العملية ذاتها عندها "هي" أفرزت علاقة سلبية في موقفها مع الآخر الذي امتد إلى الموضوع وعمق هذه السلبية كما عمقت الكاتبة بنية الصراع العربي الإسرائيلي بإعطائها حالة فلسفية تصل حد العلاقة مع الغوص في البنى النفسية للشخصيات الإسرائيلية مثل "هو " الذي يعيش حالة من القلق والتمزق في السلطة والقوة في الكمال ليجد ذاته

المسرحية تعري الواقع السياسي تعريه فيها من البراعة والحرفية وتتخذ من خلالها شمولية واقع سياسي مترد إلى أسفل درك يمكن أن تصل إليه الشعوب والحكومات معاً .

[1]- سناء الشعلان المصدر السابق، ص23-24.

إن قضية الصراع العربي الإسرائيلي تقتضي نضالاً مركباً وصعباً ويتطلب هذا الوعي بالضرورة إلى تفكيك عرى الصراع وتفحص هذا العري ضمن رؤى موضوعية للعلاقة بين الأنا والآخر وهذا توضحه هذه المقاطع :

هو : أتحبين الحقيقة ؟

هي (الأنا) : أحب العراء لأنه قمة الحقيقة، من خبرتي المتواضعة أقول لك :

إن البشر وهم عراة يكونون في قمة صدقهم, ولذلك قليلاً ما أقابل كاذبين , فأنا لا أقابل البشر إلا عراة , هذه ميزة من ميزات عملي [1] .

إذ أنه كانت الكاتبة سناء الشعلان تطمح إلى الخروج من حالة الأنا سعياً إلى حالة الذات التي تتماهى في داخلها , حيث أن الصراع العربي الإسرائيلي على الأمنية أو التظاهر والإدعاء الكاذب والسذاجة أو السطحية الغارقة في الغيبيات

هو : أنا لا شيء , أنا محض رجل يقف على حافة الانتظار على أمل أن تتغير نواميس الكون فيمتطي جواداً مجنحاً ويطير إلى سدرة المنتهى دون عمل أو حساب أو موت [2]

هو (بقهقهة عالي بقرف) : كم أنا كذبة كبيرة

هي (وهي تقهقه بصخب حزين) : وأنا أيضاً كذبة صغيرة جداً[3] وما إسرائيل كذبة كبيرة كذبها هو وصدقها

وهكذا تريد الأنا إنهاء العداء والظلم لكن الآخر يُصر على الاستمرار في إبادة الظلم ضد هذا الشعب المقهور إلا أن فلسطين بقوة شعبها وإرادتها وإدراكها لما وراء هذه المظاهر إذ تعاني الغربة الخيانة والقهر والحرب وتواجه الشر بإخلاص ضد العدو الإسرائيلي حاملة معها الحب والخير لشعوبها , وأن اليوم الذي تحلم به آت وأن نفض الغبار عن الظلم آت

---

[1]- سناء الشعلان، المصدر السابق، ص 50.

[2]- المصدر نفسه، ص42.

[3]- المصدر نفسه، ص51.

وذلك بالبحث بشتى الطرق لطوق الاستقلال والنجاة فنهاية الحاجة بحث بكل سبيل يوصل إليها

هي (بحزن) : ماذا كان يمكن لامرأة مثلي أن تعمل ؟ كيف كان يمكن أن آكل ثلاث وجبات وأنا أنام على سرير , وأن أقفل بابي علي دون أن يكون لي عمل ؟ [1]

فهذا هو الوجع الوجداني الذي أفرز هذا النص وهو يوضح بشكل كبير أن الصراع مع العدو لا يتم إلا بالمقاومة التي يتبناها الناس أصحاب المصلحة العليا في الدفاع عن قضيتهم وعن أنفسهم وحتى يصل المواطن إلى هذه اللحظة لا بد من أن ينتزع حريته ويخلق مناخه الديمقراطي بكل أسباب الخلق , ومهما كانت التضحيات وهي ما ضحت به من أجل هذا الوطن

هي (بانفعال) : لم يرحمني أحد في هذا العالم المتوحش , ماذا كان يمكن أن أعمل سوى أن ابيعهم جسدي الصغير ؟

هي (بصوت أعلى نبرة) : هل تعرف أن للجوع أسناناً قاطعة تقضم الروح كما تقضم الأمعاء ؟ أنا كنت جائعة ؟ وهم كانو جائعين لجسدي

أنا اكتفيت بلقيمات قليلة ولكنهم ما شبعوا مني حتى أكلو عظامي, وداسوا على جلدي[2]

الشعب مستعد لتضحيات من أجل طوق الحرية وتحرير أرضه من الاحتلال

وحتى يحقق المواطن النصر لا بد أن يعي بأن لا سلطة ولا قبيلة ولا عشيرة تعطي هذه الحقوق لكن هذه الحقوق تنتزع انتزاعاً وهذا ما أرادته سناء الشعلان توضيحه

غير أن من اجل تجاوز مرحلة الصراع والمعارك وإيجاد أسر التواصل من جديد تستحضر الكاتبة في المشهد الختامي للمسرحية علو وطغيان الصوت

هو (يصمت قليلاً , وثم يدخل في قهقهة هستيرية) : نعم أعرف ذلك ... هاهاهاهاهاها ويرتفع صوت القهقهات ويرتفع ويرتفع

---

[1]- سناء الشعلان، المصدر السابق ص41.

[2]- المصدر نفسه، ص42.

وتعتم الخشبة , وتستدل الستارة وصوت القهقهات مجلجلاً في المكان [2]

حتى تكاد تختفي الأصوات الأخرى ولعل الكاتبة تخاطب المتلقي الفلسطيني وتعلن وجهة نظره المقموعة من العالم أجمع , كأنها تريد أن تَلمح إلى أن الظلم والقهر اليومي اللذين يعانيهما الفلسطيني قد يحرفه عن المشاعر الإنسانية الطبيعية والرؤية المتوازنة ويجعله ضحية فكرة واحدة لا يرى الخلاص في سواها هي فكرة الانتقام من العدو لهذا تتعطف الأنا التي يراها الآخر إرهابا قاتلاً خطيراً .

- نظرة المجتمع للمرأة وهيمنة السلطة الذكورية (العالم العربي):

المجتمع هو الذي يرسم لكل جنس مساره ويضع له داخل هذا المسار خطوطاً، ملونة حمراء وخضراء وينتظر منهم ومنهن مجموعة من السلوكات، فالرجال عليهم الامتياز بالفحولة والمنافسة والصراع من أجل إثبات الذات والرجولة وانتزاع الاعتراف بها فالمجتمع الذكوري هو الذي تكون فيه الأولوية للرجل دون الأخذ بعين الاعتبار حقوق المرأة واحتياجاتها، ويضع المرأة في المرتبة الثانية بعد الرجل والعمل على إخناق حقوق المرأة لتكون كل الحقوق له، وينظر إلى المرأة النظرة التقليدية، ويحصر دورها في المجتمع على أنها الزوجة الأم فقط والمسرحية "**وجه واحد لاثنين ماطرين**" واحدة من تلك الصرخات المناجية لمنح المرأة قيمتها الحقيقية وطموحها وآمالها المسلوبة والسعي لتخليصها من بعض المعتقدات والأفكار السلبية التي ترجعها إلى الوراء في مجتمع لا يعرف في المرأة إلا كونها مجرد أداة لتفريغ عواطف الرجل ولم يَعْرِفُها على أنها نصف المجتمع، وهي من تنجب نصفه الآخر.

فالسلطة الذكورية خاصية كونية متجذرة في لا وعي الأفراد وهي تعلن عن نفسها كنظام طبيعي ثابت، لكنها في الأصل بناء تاريخي اجتماعي ثقافي...

وعلى الرغم من وصول المرأة إلى مراكز عليا وحصولها على بعض حقوقها، إلا أن طابع الذكوري هو السائد في مجتمعنا لأن ثقافة المجتمع تفرض ذلك، فعدم حصول المرأة على حقوقها واحتياجاتها من المجتمع وتمتعها بها بمساواة مع الرجل يرجع إلى الموروث الثقافي والتقاليد السائدة وقلة الثقافة والعلم والوعي بصدى أهمية حصول المرأة على حقوقها من قبل المجتمعات ودورها الفعال لتنمية المجتمع، كل هذه الأسباب مجتمعة تؤدي إلى عدم حصول المرأة على حقوقها وممارسة الاضطهاد والعنف عليها.

فالمرأة روح وعقل.

III- دلالات الفضاءات المسرحية

III-1- دلالات الفضاء الدرامي:

- دلالات الفضاء الاجتماعية:

تحمل المسرحية من خلال الفضاء الدرامي دلالات اجتماعية تجسدت في بيت الدعارة الذي جرى فيه الحوار، وإن كان هذا الفضاء قد أخذ منحى إيحائيًا فالفضاء لم يحدد صراحة وإنما رمز له ليدل على الحالة الاجتماعية للفتاة هي تقول «لكنني أعترف بأنك الأكثر طرافة من زبائني المثقفين، فلعبة الوجه والأقنعة أمتعتني تمامًا ولكن هذا لا يعني أبدًا أنني لن أتقاضى منك ثمن هذه الليلة مضاعفًا كما وعدتني».

"**هي**": «أحب العراء لأنه قمة الحقيقة... فأنا لا أقابل البشر إلا عراة»[1].

وكل هذا بعد أن تصبح فتاة "**مومس**" ولتصور لنا الكاتبة الحالة الاجتماعية بعد أن سلبت منها عذريتها وشرفها: هي تقول: زبون طلب مني أن أرسم على جسده بالفرشاة وبالألوان!. أتصدق أن زبونًا طلب مني أن أحممه بالعسل!.[2]

«على كل رجل يريدني أن يقبل قدمي أولاً الكثير من الرجال المتعجرفين يرفضون ذلك ولكن الأكثر يرضى ذليلاً بشرطي الوحيد. فلا حيلة لمن يذوقني على أن يقاوم سطوتي».[3]

فالكاتبة تقدم من خلال مسرحية "**وجه واحد لاثنين ماطرين**" فضاءًا اجتماعيًا ترصد فيه القيم السائدة في المجتمع الفلسطيني والحالة الاجتماعية التي عاشتها جرّاء شراسة الاحتلال الصهيوني الذي مارس أشكال القهر والتنكيل بطمسه الشخصية العربية والإسلامية بشتى الطرق كحرمانه من أبسط الحقوق في الحياة وهذا ما نلحظه من خلال

---

[1]- سناء الشعلان: وجه واحد لاثنين ماطرين، مخطوط قيد الطبع، ص50.

[2]- المرجع نفسه:ص 49.

[3]- المرجع نفسه:ص 45.

تقديم خشبة المسرح التي تكاد تخلو من وسائل الحياة العادية حتى: قطعة قماش، وكرسي هزاز، وصندوق.

قد تريد بهذا الوصف تصوير بيت فلسطين الفارغ من أبسط مقتضيات الحياة والراحة عكس بيوت إسرائيل.

إلا أننا نلاحظ الفضاء الدرامي ساهم في حركة المسرحية وأدى دورًا أساسيًا وفاعلاً في شخصياتها، فالكاتبة أرادت أن تجمع بين ثنائية الأنا والآخر في تشكيلها الفضاء المسرحي، حيث نجد فضاء الوطن الذي يلم شمل وشتات أبناءه إذ تبدوا الأنا **الذات** منقسمة على نفسها ما بين ذات عاشقة وأخرى ثائرة تحمل هموم الوطن **فلسطين**.

"**هو**" بغضب: قلت لكِ إن قلبي هناك في الجبل. أنا بلا قلب **يهمس** أقول لكِ إنني أيضًا بلا فحولة. ماذا تريد امرأة ماطرة من رجل بلا فحولة[1]: فالذات بين انكسار وقوة أمام المجتمع.

فالثنائية بين هذا الانقسام تنعكس بشعور الذات بالمكان ذلك الشعور الأليف الذي يجعله يشبهه بالمرأة، والمسرحية في مجملها تعكس هذه الثنائية فقد تعلقت برداء العشق لكنه عشق الوطن من خلال عشقه للمرأة، فالعشق واحد والمعشوقة تجسدت في صورة المرأة وهي الوطن لا غير.

كما أن الاحتلال **الإسرائيلي** سرق من الشخصية الدرامية **المومس** حلمها في تكوين أسرة متماسكة تعج بالحياة الدافئة عندما جعلها تسكن "**بيت الدعارة**" إجباريًا وهو سيحرمها من ذلك من أمومة طبيعية كما حرمت هي من أمها وأهلها ذلك أن المجتمع لا يرحم أولاد ولدوا هكذا من رحم فاسدة. "**هي**" بمرارة: «ليس كل البشر ولدوا من أرحام أمهاتهم ولا من أصلاب آبائهم. فأنا ولدت لا شك من رحم نبات شيطاني ينمو وحده ويموت بقراره، لم أعرف لي أسرة أو أهلاً أو أقارب».[2]

---

[1]- سناء الشعلان، المرجع نفسه:ص 24.

[2]- المرجع نفسه:ص 42.

فهذه حالة **المومس** في المجتمع لن تعيش ولن تليق لها الحياة الكريمة.

أيضًا يتجسد الفضاء الدرامي في صورة الخيانة الزوجية من قبله "**هو**" فيرمي بنفسه في أحضان نساء الوحل اللاتي يغريهن المال واللهو في حياة ترف.

وهو ما كان في نظره احتلال لفضائه وانتقاص في حريته وفي هذا إسلاب لهويته وقلبه الذي أخذهما الجبل وبعد رجوعه للوطن وجد نفسه طاعن في السن ولا تتزوجه أي امرأة وهو دفعه لعالم الرذيلة "**هو**" **بحسد أكبر**: «أكرهها بقدر ما أحببتها، وأنا أحببتها كثيرًا، ولذلك كرهتها أكثر، لن أغفر لها أبدًا أنها تفوقت عليّ. كي أكسرها، وكي أهين أنوثتها كنت أخونها مع سفلة النساء، كنت أشتريها من أجل أن أكوي قلبها، وأدوس على كرامتها».[1]

نرى من خلال هذا أن الكاتبة تعمل في مسرحيتها هاته على رصد الفضاء الدرامي لتبرز من خلاله الوضع الاجتماعي السائد، لأن الفلسطينيون يعيشون حالة من الضياع والتيه في وطنهم ولا ينعمون بأبسط معاني الحياة إنهم مشردون في كل مكان ولا يمتلكون فضاءًا يحميهم من خطر الموت فوجود الشخصية في جو مظلم بارد ممطر عاري تدل على الدمار والخراب داخل المجتمع وعرى الحياة التي لا تحميها أي قوانين. كما استعانت بالفضاء الدرامي لتصور حالة اختلال واللاتوازن في المجتمع بينه هو وعشيقته ليبين لنا وهو في حيرة: «**أنا لا أعرف أبدًا لماذا تحبني امرأة كهذه؟ لا أملك أي شيء سوى فشلي وسني عمري التي جاءت راكضة تتوجني بغابة شعر بيضاء آيلة للسقوط» «هي أفضل مني في كل شيء، عندها الجمال والعمل والعائلة العريقة والضحكة المشدودة والنية الطيبة والبيت الجميل والسيارة الفاخرة، ومحبة الناس لها. وأنا ماذا عندي؟ أنا لا شيء...**» [2] فالفروق الاجتماعية تصنع نوع من الإحباط والكره والحقد والغيرة اتجاه الآخر.

---

[1]- سناء الشعلان، المصدر السابق، ص45.

[2]- المرجع نفسه، ص41-42.

- دلالات الفضاء النفسية:

تحاول الكاتبة دائمًا أن تضع أو تختار الفضاء المناسب للحدث أو القصة التي تدور حولها فكرة المسرحية، إذ نجد مسرحية "**وجه واحد لاثنين ماطرين**" تعالج الأفعال الشنيعة والمسيئة في حق فتاة طاهرة ذنبها أنها تملك جسد فاتن أطاح بها في أيدي هؤلاء الذئاب والثيران البشرية طبعًا، وذلك بعد ما رمى بها الأهل والقبيلة إلى الشارع خوفًا من أن تجلب لهم العار وتخلوا عنها، لتصطدم بواقع وحقيقة أمر من مرارة نفسها، ولتسد حاجياتها ومتطلباتها البسيطة من جوع وبرد وحر... تبيع هذا الجسد الصغير مقابل ذلك لهؤلاء الذئاب. تقول "**هي**" «لم يرحمني أحد في هذا العالم المتوحش ماذا كان يمكن أن أعمل سوى أن أبيعهم جسدي الصغير؟».[1]

إذ يوحي الفضاء من خلال الحوار الذي نلمسه في المسرحية بتأزم الحالة النفسية والشعور بالخوف والتمزق وهذا ما حاولت الكاتبة تصويره، فإيراد الفضاء مظلم يمهد لوقوع الاعتداء نجده في الافتتاحية ظلام، رعد ووهج، برق. فهي مجانسة للمعنى الذي تصوره لنا الكاتبة ذلك أن الظلام والرعد في الفضاء الدرامي يأخذ بعدًا نفسيًا ليدل على الفزع الخوف الدمار وعدم الإحساس بالسكينة والطمأنينة لأنه مكان معادي، غير أن هذا الفضاء أو الظلام يتحول ليصبح محلّ اهتمام وتركيز "**المومس**" إذ أصبح يعبر عن وسيلة للعيش فهو منبع رزقها وكما أنها أصبحت فخورة وسعيدة. إذ تغلب جمال جسدها على قبح وجهها لأنها ترى في الظلام جمالها الجسدي إذ يأوي كل الرجال لتقبيل قدميها كشرط أساسي وذلك في الليل الذي يستر كل العورات تقول "**هي**" «اكتشفت سريعًا أنني أملك حضورًا جنسيًا مثيرًا على الرغم من قبحي، الرجال يقولون إن النساء تتساوى في الظلام ولكن هذا غير صحيح، بل إن هناك نساء تتفوق في الظلام وتأسر الرجل من رأسه حتى

[1]- سناء الشعلان ، المصدر السابق، ص42.

أخمص قدميه، وأنا بفخر بأنني أكثر النساء إثارةً في الظلام لا رجل ذاقني إلا وعاد ذليلاً إلى حضني وعندها كنت أضع شروطي، وعليه أن يقبل بها وإلا فلن يحظى بي».[1]

كما أن بهذا الجسد أصبحت مع مرور الوقت امرأة غنية إذ ودعت الجوع والفقر والذل والإهانة تقول «منذ زمن طويل لم أعرف الجوع، ولا أخال إنني سأعرفه في يوم فعندي الكثير من الأموال والمدخرات».[2]

فنلاحظ أن الفضاء هنا تحول إلى حالة إيجابية في حياتها "الأنا" وأصبح مصدر ترفها وعيشها برواج جسدها كسلعة في المجتمع وانعكس ذلك على نفسيتها "**تقول هي**" «الفتاة القبيحة سلعة رائجة أكثر مما تتخيل».

كما نجد أيضًا حالة الرجل"الآخر" في هذا الفضاء الدرامي يوحي على الحالة النفسية التي آل إليها جرّاء حبه لوطنه واعتناقه الجبل الذي صار مأواه لسنين حيث انعكس ذلك سلبًا على نفسيته فتارةً يظهر لنا هذا الفضاء أنه يحبها وتارةً أخرى لا يحبها بل يحب الوطن فعشقه لوطنه قضى على كل طموحه وأحلامه مع من يحب تقول: «**هي بخجل: وماذا عنها؟. "هو": أتقصدين الوطن الحبيب؟ "هي": أقصدها هي؟ "هو": الواجب والإخلاص للوطن يحتم عليّ أن أنساها، المصلحة أولاً**».[3]

فوجد نفسه محصورًا في الوسط بين هذا وذاك بين حبه للمرأة وحبه لوطنه وهو ما تولد عنه مرض نفسي «قالت لي عندما هَجَرَتني أنني مريض نفسي وأنني في حاجة إلى علاج يومها ضقت عليها أكثر من أي وقت».[4]

وهو يقر بذلك لأنه أصبح منبوذ من المجتمع ومن قِبلها هي على الخصوص فالفضاء الدرامي يساهم في إبراز وفهم الحالة التي يشعر بها كل من "**هو**" و "**هي**".

---

[1]- سناء الشعلان ، المصدر السابق، ص45.

[2]- المصدر نفسه، ص 49.

[3]- المصدر نفسه، ص22.

[4]- المصدر نفسه، ص47.

إذ نجد "**المومس**" تمارس عملها في الظلام وفي بيت الرقيق الأبيض **الدعارة** فهذا الفضاء هو مساحة تؤدي دورًا فعالاً في دلالته فهذا الضيق في المكان يوحي إلى التوتر الذي ينتاب الطرفين "**هو**" و "**هي**" ويشعران بالتمزق والانهيار بين عالم الفضيلة والرذيلة فمن خلال الحوار الذي جرى بينهما تبين الحالة النفسية التي تسيطر عليهما كليًا ويشعران بضيق الحياة والمنكر الذي تعرضا لهما.

وجاءت سيميائية البيت من حيث القذارة الوضاعة الانغلاق العتمة عكس ما يحمله البيت العادي كونه بمثابة القلعة والحصن التي تحمينا من كل خوف وفزع فإذا انهارت وسقطت نحس نحن بهذا التهدم النفسي والعرى الذي نتعرض له من قبل الآخر. فبيت الدعارة هذا هو بمثابة مكان للتنقل وعلاقة الأنا معه هي علاقة حياة فالأحاسيس المتأنية منه تنشأ في أعماق الأنا **الهو** والذي وصفه "**فرويد**" بمركز الشهوات ومستودعها وخاصةً من الجانب الجنسي فهو مكان **عام/ خاص** في نفس الوقت لأنّ مرتاديه من فئة خاصة تقنع من المتع بما هو متاح فيها.

كما نلاحظ من خلال هذا الفضاء تمزق وشتات في نفسية المرأة الأنا "**المومس**" فهي لا تعيش حياة طبيعية مثل النساء الأخريات تقول: "**هي**": **كانت مأساتي ستكون أصغر لولا طبيعتي الماطرة بشدة. ماذا كان سيخسر الإله لو كنت ماطرة باعتدال؟.**[1]

الظروف دفعتها لتعيش في هذا العالم الرذيل وتتاجر بهذا الجسد قد يتجسد هذا في فضاء درامي بين الغربة وبشاعتها فهي في وطنها تعاني في الغربة غربة داخلية وهي أبشع وأمر من الغربة خارج الوطن مما جعل نفسيتها تتأزم وكل هذا بفعل القبيلة التي غربتها وهي لا تقوى على المواجهة فالأنا تمثلت هنا في الوطن **القبيلة** والآخر تمظهر في الغربة في بيت الدعارة مما شكل فضاءًا مسرحيًا وعاملاً مهمًا في رسم ملامح "الأنا" باعتباره المكون الأساسي في النصوص الروائية والمسرحية فتسبب في حالة الاكتئاب والوحشة لقبيلتها ففقدان البيت يترتب عليه فقدان عنصر الدفء والراحة النفسية وفي

[1]- سناء الشعلان ، المصدر السابق، ص27.

الجسدية يقول "**هو**": «**مرة كان عندي وجه لعقود طويلة بل لقرون ممتـدة بـلا نهايـة وعندها كنت أشعر بدفء غامر**»[1]. فهنا الوجه يعبر عن البيت والوطن والقبيلة.

فالكاتبة "**سناء الشعلان**" اقتربت من الواقع الاجتماعي في تجسيدها لحياة الناس والحالة النفسية من خلال ما يحدث في الوسط والمحيط وطبيعة التفكير الإنساني والسرعة الإيقاعية التي تجري بها حياة الناس تتولد من خلال العلاقات الإنسانية المتباينة فالحالة النفسية انعكاس للبيئة والمجتمع.

[1]- سناء الشعلان، المصدر نفسه، ص7.

- دلالات الفضاء السياسية:

تظهر الدلالات السياسية للفضاء في هذه المسرحية ارتباطها ببعض الأحداث التاريخية التي جرت في فلسطين، إنها هذه الدلالات لا تحمل محمولات إيجابية غير أنها محملة بدلالات سلبية إذ يشير الفضاء الدرامي إلى بعض الدلالات السياسية، فهو يسهم في إبراز رؤية المحتل الإسرائيلي نحو القضايا السياسية واغتصاب الأرض المقدسة عنوةً لسلب كل خيراتها وهذا بسبب الصراع بينه "**هو**" الذي يمثل إسرائيل و "**هي**" التي تمثل فلسطين يقول "**هو**" « يامرأة هي عقابي على خطيئتي السماوية... بالتأكيد خطيئة حبي لك وهي تؤكد على ذلك بقولها: «لماذا لا تقول خطيئة طمعك وجحودك؟ أردت أن نشارك الخالق في علاه بالخلود... مرضك القاهر الذي اسمه الخلود القوة والنفوذ[1] ذلك يعني عشق إسرائيل لفلسطين بسبب أطماعها، من خلال هذه التهم التي دارت بينهم. فعامل الزمن الممتد على قرون عديدة يشهد على هذا الصراع "**هو**" كان عندي وجه لعقود طويلة، بل بقرون ممتدة بلا نهاية»[2] وهذا الذي يدل على احتلال فلسطين من قبل إسرائيل لقرون ولا نهاية والحرب مستمرة إلى غاية القضاء على شعبها واحتلال الأرض المقدسة.

كما يرتبط الفضاء بالأحداث الدامية وما جرى من خراب ودمار للفضاء والشخصية الدرامية تحاول من خلال الفضاء أن تجد هويتها الضائعة المسلوبة وتتموضع في أرض الوطن التي طردت منه إجباريًا، فالأرض والوطن يمثلان الفضاء الأكبر الذي يفرض خطابه الاجتماعي والسياسي والثقافي والحضاري في علاقة سيطرة وتملك وقوة. ويتبين لنا ذلك من خلال رؤية الكاتبة التي تجسد وتظهر لنا كيف تسعى إلى التحرر من هذه العبودية وهذا الدمار بقولها «أخيرًا سنصبح ماطرين بوجهين بدل هذين القناعين القبيحين

[1]- سناء الشعلان، المصدر السابق، ص5.

[2]- المصدر نفسه، ص7.

اللذين نعيش بهما منذ زمن طويل بقوة الجبر والقسر»[1] أي الطموح إلى التحرر والأمل في الخلاص من هذا الاحتلال غير أن هذا الحلم لا يتحقق يبقى نهاية مفتوحة بلا تحقيق.

والنص المسرحي السياسي على الخصوص يحمل من الدلالات السياسية التي نفهمها نحن من خلال تجسيد رموز أحيانًا والتصريح أحيانًا أخرى كأن يعرض آلامًا يقاسيها مجتمع ما فيلجأ إلى موضوعات من الماضي وذلك حتى يطرح هموم الحاضر والواقع.

فالاحتلال الإسرائيلي يسعى عن حقيقة أصله بالعودة إلى الأرض المقدسة فلسطين. وقد يراها هذا المستعمر على أنها هي أرضه الأصلية وإبعاد الفلسطينيين من أرضهم وتركهم يموتون جوعًا ويتيهون في اللامكان، كما يريد أن يلغي حق المقاومة من أجل تحقيق استقلاله واسترجاع ممتلكاته السياسية والتاريخية وكانت أبشع المجازر والجرائم التي ارتكبها المحتل الإسرائيلي في حقوق الإنسان حيث أصبح المقاوم مرادف للإرهابي. الذي يريد أن يتنازل له الشعب الفلسطيني على الحكم والسلطة وعلى أراضيه يقول: «نعم هو وجه واحد يصلح لاثنين ماطرين».

"**هي**": «منهارة أتقصد أنّ على أحدنا أن يختار التنازل على الوجه الآخر؟».

"**هو**": «أو عليه أن يختار أن يستأثر بالوجه دون الآخر!»[2] وهذا مفاده أن تبقى السلطة والنفوذ والقوة في يد إسرائيل وتحتوي الشعب الفلسطيني بالوجه الظاهر والتي تمثله "هي" أي تصبح تحت سيطرتها وتابعة لها "**هي**"«بحزن ولكن ما جدوى أن يكون أحدنا بوجه والآخر بقناع؟» "**هو**": «لعل هذه هي حكمة المطر، أن يكون أحدنا بوجه والآخر بقناع».

وهي بحقد: « بل هي حكمة القبيلة التي تنزع الوجه دون رحمها، وتهبها لمن تشاء وتحرمها على من تشاء»[3] وذلك نتيجة التواطؤ العربي الذي شهد على قيام عنصر الاستيطان والاستعباد للدولة اليهودية والصمت المطبق من طرف المنظومة الدولية والعالم

---

[1]- سناء الشعلان، المصدر السابق، ص10.

[2]- المصدر نفسه، ص11.

[3]- المصدر نفسه، ص11-12.

أجمع... والواضح أن البقاء للأقوى فهذه الحياة للشعب الفلسطيني والظلم والحرمان مرهون باستكانة العرب، فالمكانة الآن للعالم الجديد في صورة أمريكا التي تعرت من كل أقنعتها حتى ولو كانت مخالبه جارحة كحد الزجاجة أو السكين وإسرائيل التي تعيش بحماية من أمريكا فهي البنت المدللة لها.

أي أن إسرائيل من تجبر الفلسطينيين بالعيش في وسط الذل والاستعباد وطرد الشعب من أراضيه فيقول «أنا أعشق الوطن، لأجله عشت في الجبال خمسة عشر عامًا ثائرًا على كل قوى الظلم والتمرد، آن لشعبي المسكين أن ينال حقوقه. وأن يتحرر. آن للجبل أن يصبح وطنًا وللثائر أن يصبح حاكمًا»[1] فهذا يعني استوطان الشعب الفلسطيني في الجبل والهيمنة السياسية الإسرائيلية للفضاء المكاني وتجسد السلطة على المكان واستغلال خيراته ونهب حقوقه بالمقابل يتشرد صاحب الفضاء الأصلي ويفقد سلطته على الفضاء.

فالشعب الفلسطيني يؤمن بالثورة أنها لن تستكين وستطرد يومًا من المحتل بل تجبره على حمل أذيال الهزيمة، وكله أمل ليعود ويستقر في وطنه الأصلي وينعم الشعب المغوار بالحرية واحتضان أرض القدس.

"**هو**" يقول: «الواجب والإخلاص للوطن... المصلحة أولاً».

تسأله "**هي**" «عن قلبه أين هو؟ ويجيبها هو بانكسار وحصرة هو هناك في الجبل كل شيء خلعته هناك بقوة جبرية».[2]

"**هي**": «كل شيء؟ يجيبها: نعم كل شيء خلعته هناك، كي لا تشعر في البرد في الجبال حيث الثلوج والصقيع عليك أن تخلع جلدك، كي لا تشعر بالجوع عليك أن تخلع معدتك، كي لا تشعر بالحرمان عليك أن تخلع قلبك، كي لا تشعر بالانتظار عليك أن تخلع ذاكرتك، كي لا تشعر بالرغبة عليك أن تخلع فحولتك، الجبل أخذ مني كل شيء»[3]. فالعدو

---

[1]- سناء الشعلان، المصدر السابق، ص21-22.

[2]- المصدر نفسه، ص22-23.

[3]-المصدر نفسه، ص23.

جرد الشعب من كل حقوقه البسيطة وشردهم في الجبال ألمًا وجوعًا وخوفًا فالوطن هو صميم ذلك الجمال، والتضحيات التي قدمها هذا الشعب البطل من أجل أن يسعد بحرية «الوطن الذي استرددت منه ثمن كل سنين الحرمان والعذاب والقهر والخوف والهرب» فمظاهر الحرمان بكل أشكالها هي من تحقق الانتماء للوطن والتي يمكن التضحية من أجله بكل شيء.

ففلسطين أرض خصبة والتربة الصالحة والزيتون، كما أن أرض القدس الشريف فقد ترى إسرائيل فيها أنها أرض هذه الخيرات كلها والتي لا تنقطع وهذا يعني لهم أن فقدان هذه الأرض هو فقدان للحياة فالكاتبة "**سناء شعلان**" من خلال الفضاء الدرامي وحركة الشخصيات وانفعالاتها فيه تستعرض تداخل العلاقات المعقدة وتشابكها المتناقضة بين الإسرائيليين والفلسطينيين، والزمن تقبل ليشهد على هذا الصراع الذي لطالما كان قائم بسبب البحث عن الوجود الذي يمثله الوطن.

فالفضاء الدرامي ممثل في هذه المسرحية من خلال الوجه الذي من خلال ملامحه والذي يعبر عن هذا الوجود وهذا ما تقرره ثنائية المعالم بين الضعف والقوة وبقيت فلسطين تتأرجح بين هاته الثنائية.

- دلالات الفضاء الدينية:

تعد الدلالات الدينية في مسرحية "**وجه واحد لاثنين ماطرين**" ليس بالأمر الملفت وإنما نجد الكاتبة جسدت لنا هذا الفضاء من خلال الفضاء الدرامي من ألفاظ دينية، قد يرجع إلى ثقافة الكاتبة الإسلامية.

وتظهر هذه الرموز من خلال لغة المسرحية فنجد هذه الرموز منها ما هو مأخوذ من القرآن الكريم وهذا بعد التقصي من خلال هذه المقاطع داخل النص وذلك بسبب عشقه "**هو**" لمحبوبته إذ يرى أن القلب لا يتسع إلى عشق واحد وما عدا ذلك فهو شرك.

"**هو**" **بنبرة متحدية**: من قال أن القلب لا يمكن أن يجمع بين عشقين؟

"**هي**": هذا اسمه شرك.

"**هو**": بل اسمه قلب تكاثر فأصبح قلوبًا، وعشقًا تكاثر فأصبح عشقًا.

"**هي**": قلب الرجل لا يتسع لغير عشقه لنفسه.

"**هو**": يا لكِ من جاهلة غرّة! قلب الرجل يتسع دائمًا لعشق عملاق اسمه الله، ولعشق مقدس اسمه حواء.[1]

ليدل هذا على أنه يقر بحبه لله وحبه لهذه المرأة في قلب واحد ليربط عشقه لهذه المرأة دائمًا بعشقه لله لأنه يدرك أن لولا وجود هذا الخالق العظيم لما كان عشقه لهذه المرأة بهذا الوزن.

ويحب الله لأنه يتصور بأن هذا الخالق العظيم خلق له هذه المعشوقة وفق ما يطلبه ويتمناه تسأله "**هي**": أتعشقها؟ ويجيبها وهو يسمو بنظرة إلى السماء: بل أعشقه. "**هي**": من؟

[1]- سناء الشعلان، المصدر السابق، 34.

"**هو**": الخالق العظيم الذي خلقها على وفق ما أشتهي وأتمنى وجودها هو دليلي على وجود الله، من كان سيخلق كائنًا خرافيًا مثلها سوى خالق عظيم. قبلها كان ملحدًا. وعندما عشقتها غدوت سلطان العاشقين.[1]

وهذا ما يدخل الشك لذات الشخصية وحتى القارئ يجد صعوبة في فهم انتماء هذا الرجل "**هي**": لم أعد أفهمك. أأنت عاشق لامرأة أم عاشق موحد إلهي؟! فهي في حيرة لكن يزيل لها هذا الغموض وهذه الحيرة بصوته الرحيم الهادئ: يا صغيرتي. لا رجلاً يتقن أن يعشق امرأة إن لم يكن عاشقًا للرّب.[2]

يعني أنه يرى في نفسه ما دام يعشق هذه المرأة بهذا الوزن والإتقان فهو عاشق للرّب. وهو ما جعلها تسأله بتعجب؟ أتريد أن تقول إن كل عشاق التاريخ كانوا عشقًا للرب؟. و"**هو**" بثقة: دون شك.

وكأنه يرى حقيقة واحدة أن هناك علاقة تكافؤ منطقي وجود عشق امرأة يستلزم عشقًا للرّب.

"**هي**": وتريد أن تقول إن كل عباد الرّب المخلصين كانوا عشاقًا لنساء؟. وهو بثقة أكبر: كوني على ثقة بذلك.

ليعتقد أن من يقول غير ذلك فهو كافر.

"**هي**" بخوف: أنت مجنون.

"**هو**" بانفعال: وأنت كافرة.[3]

وهو دليل على أن عشقه لهذه المرأة نصفه الآخر ودليله على وجود الله. فعندما خسرها وبعد موتها اعتقد أن الله هو أيضًا مات من قلبه. "**هو**": لقد رحل الله من قلبي منذ رحلت. أنا الآن بلا قلب، ومن هو دون قلب هو دون رب. "**هي**": أنت كافر مجنون.[4]

---

[1]-سناء الشعلان، المصدر السابق، ص35.

[2]- المصدر نفسه، ص36.

[3]- المصدر نفسه، ص.37

[4]-المصدر نفسه، ص39.

يرى أنه فقد الحياة منذ فقدانه لمعشوقته فترصد لنا الكاتبة فضاءً دراميًا عبر خيالنا ليدل فعلاً على الاتساع والإبحار بعيدًا.

"**هو**" ينظر بعيدًا: «أنا محض رجل يقف على حافة الانتظار على أمل أن تتغير نواميس الكون، فيمتطي جوادًا مجنحًا، ويطير إلى سدرة المنتهى دون عمل أو حساب أو موت».[1]

وهو فضاء واسع ارتبط بالسموات العليا عندما عرج النبي- صلى الله عليه وسلم- تكريمًا له إلى السموات السبع أين التقى بأنبياء الله إلى أن وصل إلى "**سدرة المنتهى**" وهي آخر الحدود في هذا الكون الغيبي فرضت الصلوات الخمس بعد التخفيف.

وكأن الكاتبة هنا ومن خلال هذا الفضاء أرادت أن تثبت معجزة الخالق وذلك لتبين لنا إنارة الهدف فالمكان هنا له خاصيته كإطار للأحداث إلى فضاء درامي يحمل أبعادًا دينية بمقصد توجيهه.

[1]- سناء الشعلان، المصدر السابق، ص41-42

III-2- دلالة الفضاء المتخيل:

وهو ما يتخيله المتلقي أثناء القراءة أو بالمشاهدة. وقد عرف الفضاء ذو المرجعية الواقعية فيعمل على إيجاد شبيهه في الواقع المرجعي، الشيء الذي يجعله يهمش النص في حد ذاته وينفي عنه شعريته الخاصة، وكل ذلك ليوهم القارئ بواقعية ما يعرض أمامه ونجد في فضاء المتخيل ينزاح عن الفضاء المرجعي، فأبعاده ودلالاته الرمزية تحيل على الواقع ولا ينفصل عن باقي مكونات النص، وإنما يدخل معها في شبكة من العلاقات التي تكّون البنية العامة للنص الروائي، وبذلك أصبح النص الروائي يتفجر فيه الخيال كما في الحلم[1].

لأن فضاء المتخيل لا يوجد في الواقع فهو مرتبط بالحلم والذكرى، في حين تطغى النصوص العربية الجديدة بالفضاءات المتخيلة. تجعل السارد يستعيد عوالم أخرى تبنى بطرق كتابية تنزاح عن اللغة المباشرة إلى لغة الشعر والأحلام.

فالكاتبة جعلت من المكان جوهر ينبع منه الحدث فالذات الساردة لم تعد منفعلة فقط بهذا المكان، وإنما فاعلة فيه من خلال جعل تفاصيل المتخيل عبارة عن صورة نابعة من الحلم والذكرى ففضاء التخيل تجسد في المسرحية "**ببيت الدعارة**" إذ يعتبر هذا المكان فضاءً مسرحيًا بامتياز، ذلك لأنه يعد فردوسًا مفقودًا حيث يعود الخيال إليه باستمرار لكونه مركز للحميمية والدفء ويتم استحضاره من قبل الكاتبة عن طريق التذكر وأحلام اليقظة. إذ تجعله يقيم الألفة والحماية وهو ما نلمسه من خلال هذا الحوار "**هي**" بضجر: اللعنة لقد تكسرت عظامي من هذا الاحتضان المنهك.

"**هو**" بقرف: أنظري إلى أين وصلنا. نحن الآن في الأرض اللعينة نحن هنا بسبب...

"**هي**" مقاطعة: بسبب طمعك. "**هو**" متأتأً: بل بسبب جسدك الجميل!![2].

---

[1]- حورية الظل: الفضاء في الوراية العربية الجديدة، مخلوقات الأشواق الطائرة، دار نينوى، دمشق، سوريا، 2011، ص 106.

[2]- سناء الشعلان، المصدر السابق، ص6.

ويقصد ببيت الدعارة اللذان وصلا إليه وهو يتخبط: لولا جسدك الجميل لما كنا الآن عاريين في ليلة ماطرة دون وجهين.

"**هو**" باستسلام: قد لا تكونِ ماطرة، ولكنني ماطر بشدة.

"**هي**" بنبرة منكسرة: وأنا ماطرة كذلك، ماطر حد الغرق، ماطرة حد الفيضان أنا شآبيب لعنة من عند ربّة عانس وحيدة. "**هو**" باحتياج: أحتاج إليكِ.

"**هي**" بنفور: الماطرون يحتاجون فقط إلى معاطف واقية من مطرهم الداخلي.

... فالوجوه هي من تشعرنا بالدفء.[1]

"**هي**": أنا قبلته طويلاً طويلاً. "**هو**": وهو ماذا فعل؟

"**هي**": هو ضاجعني وذاق أول تنهيداتي، كان صاحب عذريتي...[2]

و"**هو**" بنبرة حالمة: هل كان من حقي أن أحب نجمة في السماء؟ أم أنني كنت مجرد صبي مغرور يراهن على حصان لا يستطيع أن يلمسه حتى في أشد أحلامه جموحًا؟،... فلا أحلام تصبح حقيقة إكرامًا لرجل أصبح عمره خمسين عامًا.

"**هي**": اكتشفت أنني أملك حضورًا جنسيًا مثيرًا.[3]

"**هي**" بتدللٍ: الآن أمارس مهنتي من باب الهواية لا أكثر... فأنا انتقائية جدًا... يعجبني الزبائن المثقفون، فلهم طباع وسلوكيات ترفه عني وتكسر رتابة عملي، وتدهشني.[4]

ويعتبر الفضاء جاذبًا للذات الساردة حيث تمارس عليها تأثيرًا خاصًا يتمظهر عن طريق معاودة استحضاره في النص إلى أقصى حد عبر الحلم والتذكر. وقد أوجدت الكاتبة "**بيت الدعارة**" مكانًا خاصًا إيجادًا فنيًا عن طريق اللغة وهي لغة الحلم والذكرى.

---

[1]- سناء الشعلان، المصدر السابق، ص7.

[2]- المصدر نفسه، ص17.

[3]- المصدر نفسه، ص 45.

[4]- المصدر نفسه، ص 48.

"**هي**": أتذكر أن زبونًا مثقفًا أحمق صمم مرة على أن أركب فوق ظهره، وهو ينهق كالحمار!... مرة ضربني زبون، لأنه اكتشف أنني لا أقرأ عاموده الأسبوعي في الصحيفة الرسمية!.[1]

لذا تعتبر المقاطع التي استحضرتها من خلال هذه اللغة من أشد المقاطع حرارة في المسرحية بحرارة الجسد وإمعانًا في تقصي دواخل السارد وخلجاته النفسية لأنه أسقط على هذا المكان ذاتيته ونتيجة ذلك يعتبر «المكان الذي ينجذب نحو الخيال لا يمكن أن يظل مكانًا لا مباليًا ذا أبعاد هندسية وحسب»[2].

من خلال تحليلنا لأشكل الفضاء في هذه المسرحية استطعنا الوقوف على الانزياحات التي حققتها المسرحية الجديدة في تناولها لأشكال الفضاء، حيث لم يعد الفضاء المتخيل مجرد أشكال هندسية أو مؤطر للشخصيات والأحداث وإنما أصبح طرق لغوية ورؤى للعالم ومعرفة بالواقع والحقيقة.

وعلى الرغم من كون اللغة وطرق الكتابة هي المتحكمة في رؤيتنا لأشكال الفضاء وهي تحقق تمايزها وتناقضها وتداخلها فإن الإيديولوجية تظل حاضرة لأنها هي التي تفرض أشكال كتابية خاصة في استحضارها للفضاء.

ففضاء التخيل الذي ركزت عليه الكاتبة كان فضاءً مغلقًا وجاء في النص رمزًا باهتًا ولم يحضر إلا كحاضن لفضاء الجسد واستمد قيمته من تواجد المرأة به كما استمدت الأنثى قيمتها من تواجدها به.

وقد تم استحضاره في أحلام اليقظة وحقق انزياحًا عن الفضاء الواقعي وتم بناؤه من خلال اللغة الشعرية ويمكن استحضار كذلك هذه الأشكال الفضائية وتبئيرها من قبل الذات الساردة وليس من قبل الشخصيات. وبذلك يكون الفضاء قد أصبح عنصرًا بنائيًا في العمل الأدبي حيث يسهم في السيرورة السردية كما يحيل على أبعاد ودلالات خاصة.

---

[1]- سناء الشعلان، المصدر السابق، ص49.

[2]- غاستون باشلار: جماليات المكان، بيروت، ط4، 1996، ص45.

III-3- دلالة الفضاء الجغرافي:

تعددت الفضاءات الجغرافية في هذه المسرحية إذ يستوجب على الكاتبة أن تستمده من البنى الاجتماعية والثقافية، فلا معنى للأحداث الدرامية والعلاقات إذا كانت بعيدة عن بنياتها الاجتماعية والثقافية والجغرافية فهي فضاءات للعبور نحو المكون الأهم والذي تسعى إليه "**سناء الشعلان**" في تشكيله. بتوظيفها الأنا والآخر من خلال ثنائيات الفضاء متمثلة في أماكن طبيعية وأماكن اصطناعية، وثنائية أماكن الإقامة/ الانتقال وثنائية الانغلاق/ الانفتاح: حيث ربطت أو زاوجت بين الفضاء والحالة النفسية للشخصية، لأن للمكان علاقة وثيقة بها إذ أن: «الاتساع في المكان تأكيد على حرية الفرد أو التأكيد على الخروج من الذات إلى الآخر»[1]. أي أن علاقة بضبط العناصر الفنية الأخرى من خلال تحديد جغرافية المكان بدقة إذ نجد في هذا النص المسرحي ما يكفي من رموز طبيعية التي ذكرتها الكاتبة منها: الرعد، البرق، المطر، الماء، الشمس. "**هي**" باستهزاء: «ولكن لا بد أن تخلع هذا الوجه من وقت لآخر بغية غسله وتجفيفه تحت الشمس كي لا يصيبه عطب الحقيقة»[2] لتدل على الوضوح إذ تجلت آلية التفاعل بين هذه الرموز والشخصية وقد أرادت بها الكاتبة محاولة إعادة التوازن لنفسية الشخصية القلقة ولتحقق الاستقرار لمن حولها، ولم تكن بغايات الديكور بل جاءت متنفسًا للشخصيات فنجد في جلّ المسرحية هطل المطر دلالة مقرونة بإسقاطات الذات وصولاً لتحديد دلالات قصدية كما يأخذ بعدًا جنسيًا للعلاقة الحميمة بين المرأة والرجل فيغدو في النفس هدوءًا.

- **الأماكن الاصطناعية**: أي التي تتدخل يد الإنسان في تشكيلها وإعطاءها طابعًا مختلفًا عن غيره من الفضاءات، إذ نجد حضورًا واسعًا في المسرحية لهذه الأماكن منها شارع، قبيلة، الوطن وهي أماكن مفتوحة مشاعة للجميع وحدودها متسعة لتدل عادةً على الحرية والسعادة والفرح والحالة النفسية المستقرة، في حين يقترن المكان المغلق بمعاني

[1]- صلاح عبد الصبور: جماليات المكان في المسرح، مجلة ألف: مجلة البلاغة المقارنة، القاهرة، مصر، العدد 6 سنة 1986م، ص32.

[2]- سناء الشعلان، المصدر السابق، ص08.

الانطواء، العزلة، الحزن، وحتى الكبد والاضطهاد. وهذه الأماكن تتفرع عليها أماكن منها ما هي أماكن أليفة أي التي نعيش فيها وتحمل ذكرياتنا كالبيت والوطن وهي أشد أنـــواع الألفة.

كما نجد المكان المعادي والذي لا نشعر بألفة معه أي نشعر نحوه بالعداء وقد نكون مجبورين للعيش فيه، كما نلمس هذا في فضاءات المسرحية وهناك أمـــاكن انتقـــال بـــين الفضاءات، فدعوة الكاتبة إلى الفضاء المغلق هي دعوة للانتقال الدلالي بين ثنائية المغلق/ المفتوح والذي نجده غالبًا.

- **القبيلة الريف**: فالشخصية في البداية مقيمة فيه وهو فضاء مفتوح واسع لكن لم يقابلـــه انفتاح في الروح واستقرار النفس بل على العكس من ذلك.

إذ تمثل القبيلة بمواصفاتها الاجتماعية كفضاء للثبوت والمكوث مـــرتبط بضـــرورة المعاش والتواطن، وحتمية الارتباط والتعامل والمعاشرة، وقد ورد ذكرهـــا فـــي الـــنص صريحًا مقرونةً بالألم والذكرى الحزينة، حيث بدت الذات مستعيدة الماضي مـــن خـــلال المكان وقد أحدث ذلك بداخلها الكثير من الألم والصدمة إذ يتضح في هذا المقطع «أما أنا فقد أصبحت ماطرة بقرار القبيلة، قالوا عندها إذ وجود النساء أكثـــر فتنـــة... يجـــب أن تقتلها[1].

و"**هي**" بحقد: بل هي حكمة القبيلة التي تنزع الوجوه دون رحمها، وتهبها لمن تشـــاء وتحرمها على من تشاء...[2] القبيلة هي من كانت السبب في موتي»[3].

فالقبيلة ارتبطت في ذاكرة الذات بالذكريات الحزينة فجعلها تشعر بالضياع وفقـــدان الهوية إذ يظهر ذلك من خلال تعبير الوجه التي تدل على الهوية وهو ما نجد فـــي هـــذا

---

[1]- سناء الشعلان، المصدر السابق، ص08.

[2]- المصدر نفسه، ص 12.

[3]- المصدر نفسه،ص02.

الحوار "**هو**": «أنا لم أضعه ولكنه مات في حادث أليم، أنتِ من أضاعت وجهها!، "**هـــي**" بهلع: أنا لم أضع وجهي، بل القبيلة من صادرته!» [1].

فهي تشعر بحصار لذاتها بعدم الانتماء لأنها مجبرة على الخروج منه.

فقد تحولت القبيلة هنا من مأوى للذات تشعر فيه بالطمأنينة والاستقرار إلـــى منفـــى تشعر فيه بالاغتراب والوحدة والضياع، لذا تكرر هذا اللفظ باستمرار للدلالة على الشعور بالضياع، فاللغة تتجاوب مع الأنا أو الذات وتضطرب لتستخدم التكرار وســيلة بلاغيـــة تعكس ضياعها، فقد شكلت منحًا مكانيًا محاصرًا للذات فكانت علاقتها به علاقـــة تنـــافر ورفض.

- "**بيت الدعارة**": يعد مكان انتقال وهو لم يظهر صريحًا إلا ما يستشـــف لـــه مـــن خلال ذكر العمل والزبائن والجسد. حيث انتقلت الشخصية من مكان مفتوح إلـــى مكـــان مغلق ليوفر الأمان ويجعل من جسدها مرتكزًا وأكثر قربًا من المرأة والانفراد بها وليؤكد على القيمة الممنوحة للجسد الأنثوي ويُعد عتبة لولوج فضاء الجسد يظهر ذلك من خـــلال "**هي**" بانفعال: لم يرحمني أحد في هذا العالم المتوحش. ماذا كان يمكن أن أعمل سوى أن أبيعهم جسدي الصغير؟. وبصوت أعلى نبرة تقول: هم كانوا جائعين لجسدي وأنا اكتفيـــت بلقيمات قليلة ولكنهم ما شبعوا منى حتى أكلوا عظامي، وداسوا على جلدي[2].

فقد جعلت من هذا المكان الدنس بإصرار أهلها على الانحراف والانسلاخ عن روح الفطرة مكانًا وملجأً لها.

- **ثنائية الانفتاح نجد الشارع يمثل الخوف/ الخجل**: إذ يعد مكان انتقال ومرور نموذجي فهو الذي يشهد حركة الشخصيات وتشكل مسرحًا لغدوها ورواحها فهو شريان الحياة الذي ينبض بحيويته المتواصلة لتدل لنا الذات الساردة على حالة الخوف والحزن والتذلل وهذا ما نراه في النص "**هي**" تقول أكاد لا أتذكر متى رمتني الأيدي إلى الشارع لأول مرة.[3]

---

[1]- سناء الشعلان، المصدر السابق، ص09.

[2]- المصدر نفسه، ص42.

[3]- المصدر نفسه ، ص42-43.

لكنني أتذكر بالتفصيل وبالصرخة وبالألم متى كانت أول مرة ذُبحت فيها من أجل دراهم قليلة. وأتذكر كذلك وجه ذلك الذابح، كان حيواناً برأس بشري قبيح، ليلتها رأيت ذيله، أقسم على أنه كان بذيل مشعوعر غليظ... صمم على أن يأخذ مقابلاً لدراهمه الحقيرة[1]. كان جسدها بمثابة شاة لذئب مفترس فقد أصبحت تحس بالخجل والنفور من المجتمع لبيعهم جسدها وسلب شرفها كما أحست بالخوف والضياع فالشارع بالنسبة لها غول أخطوبوطي إذ يعكس تداخل الذات وتشابكها. لتعود وتتطور الأحداث ويحدث انقلابًا للفضاء الجغرافي حيث يتحول فضاء الشارع مكانًا انتقاميًا فالشخصية تمثل مرآة عاكسة للذات فتولدت روح الكراهية والانتقام من الثور الذي ذبحها أول مرة وهو موت عقلي ونفسي وجنسي وليس موتًا أبديًا. تقول: قبل أن يذبحني قلت له إنني فقيرة والجوع يدفعني إلى حضنه، كنت آمل أن يرحمني وأن يعطيني دراهمه القليلة دون مقابل، ما كان ذلك بأمر عسير عليها فقد كانت محفظته تعج بالأوراق النقدية، وقلادته الذهبية التي تتدلى من رقبته الجاموسية يمكن أن تنفق عليه ببذخ لأشهر طويلة. عندها قال لي بصوته الثوري:... أنتِ قبيحة وبالكاد تستحقين ما أعطيتك من دراهم.[2]

و"**هي" بشماتة**: «بعد سنين جاء ذلك الثور الذي ذبحني كي يشتريني لليلة، هو لم يعرفني، ولكني عرفته، كان شرطي أن يقبل قدمي، وبعد أن قبلها رفسته، وطلبت من رجالي أن يقذفوه في الشارع بعد أن بصقت عليه، ورميت عليه دراهمه النجي نقدني إيّاها قبل زمن طويل لقاء شراء روحي».[3]

وهو ما جعل الشخصية في النص تشعر بالراحة لرد اعتبارها وشفي غليلها منه.

- **فضاء الجبل**: ورد ذكره هنا ليدل على الحالة الداخلية للرجل الذي كان مجبورًا هو الآخر على الإقامة فيه بسبب احتلال وطنه إذ يشكل انغلاقًا على عكس انفتاحه ذلك لأنه يحاصر حركته وتنقله فالجبل مكان وعر يوحي بالخوف والموت يبعث على الرهبة فتسأله

[1] - سناء الشعلان، المصدر السابق، ص43.

[2] -المصدر نفسه، ص44.

[3] -المصدر نفسه، ص46.

إذ هو يشعر بالدفء؟ و"**هو**": أنا لا أحتاج إلى الدفء، لقد تعودت على البرد منذ كنت هناك في الجبال، الصقيع امتد إلى كل مكان في قلبي.[1] فقد شبه القلب بمكان يسقط فوقه الصقيع.

و"**هي**": «تسأله عن قلبه أين هو؟ فيجيبها: هو هناك في الجبل كل شيء خلعته هناك بقوة جبرية»[2] فقد شكل حضوره وأنتج دلالات موضوعية بعدم الاستقرار.

- **فضاء الوطن/ الغربة**: تمثلت هذه الثنائية من خلال علاقة الذات بالوطن والغربة فالانتقال من داخل الوطن إلى الجبل يشكل ثنائية ذهنية تترجمها العواطف التي ترسم حركة الافتقاد من جهة والغربة من جهة أخرى وخاصة عندما يتحول الوطن الأم إلى قضية للمتاجرة أو المساومة من طرف أيدي مخضوبة بدماء الأبرياء. وعلى الرغم من دلالته على الانفتاح والحرية لكنه شكل حصارًا وانغلاقًا على أنفاس البطل **الشخص هو** والذي ابتعد عنه مرغمًا. يتبين ذلك من خلال سؤالها له "**هو**" سوف أقتل بعد ساعات. "**هي**" من سيقتلك؟ "**هو**": الوطن من سوف يقتلني. "**هي**": الوطن الذي عشت من أجله سنوات في الجبل؟.[3]

"**هو**"**بنبرة صدق**: «بل الوطن الذي استرددت منه ثمن سنين الحرمان والعذاب والقهر والخوف والهرب».[4]

فثنائيات المغلق/ المفتوح، الانتقال/ الإقامة، قد اتسعت في تفاصيل الأجداد وظهرت بنية المكان المغلق بوصفها بنية مهيمنة واهتمت الكاتبة بالدلالة لا بالمكان.

---

[1]- سناء الشعلان، المصدر السابق، ص21.

[2]- المصدر نفسه، ص23.

[3]- المصدر نفسه، ص نفسها.

[4]- المصدر نفسه، ص24.

IV- عناصر المسرحية:

- المضمون :

تدور أحداث المسرحية حول حادثة تعرضت لها فتاة ظلمتها قبيلتها التي كانت ترى فيها أنها صاحبة الجسد الجميل قد يجلب لها العار فرمت بها إلى الشارع لتجد نفسها في أحضان الذئاب البشرية تتذلل لهم من أجل سد رمق جوعها وأن يرحموها لكن يرفضون ذلك ويطلبون مقابل منها لتجد نفسها مجبرة لأن تبيع لهم جسدها الجميل كما يرون والذي غطى على قبح وجهها وبعد زمن تصبح غنية تملك مدخرات وأموال وتنتقم من (الثور) الرجل الذي ذبحها أول مرة بعدما قبل قدميها رمت به إلى الشارع، تلتقي في ليلة ماطرة باردة مع زبون حيث تبدي إعجابها به فيلعبان معا لعبة الأقنعة للتسلية ومن خلالها يحكي كل حكايته للأخر، تحكي هي قصتها مع من تعشقه ولكن هذا العشق موجود في أحلامها فقط لأنها ترى أن ذلك لا يتحقق لفتاة أصبحت مومس.

أما هو فحكايته تبدأ من عشقه للوطن وفي سبيل تحقيق النصر والحرية لشعبه المسكين وطماعه هو بالسلطة والمال والنفوذ بعد أن عاد من الجبل الذي قضى به 15 عام، حيث جرده من كل معاني الحياة من شبابه وعشقه للمرأة وكذلك فحولته، حيث كان يحب إمرأه لكن لم يصارحها بحبه لأنه يرى نفسه قد كبر و أن الحب أجمل من بعيد هذه المرأة تعشق آخر الذي هو بدوره يحب أخرى، وعندما تشعر بصدها من طرف هذا الذي تعشقه تنتحر موتا ليقوم هو بقتل هذا الرجل الذي كان سببا في انتحارها وبالتالي سبب له أيضا الموت الذي كان يكفيه أن تبقى على قيد الحياة وأصبح ينتقم من نفسه بالتردد على نساء الشارع والوحل لإهانتها وإذلالها فهو يرى أنه يتلذذ بتعذيبها وتنتهي اللعبة بنهاية القصة مع أخذ مقابل مضاعف منه لهذه المومس، إذ أنها أصبحت انتقائية جدا لزبائنها.

- فضح اللعبة في المسرحية:

وهي وسيلة من وسائل التغريب،وعادة الكاتب في البداية يشير على أن المسرحية لعبة لغرض الاتعاظ والاعتبار لكن الكاتبة سناء الشعلان في هذه المسرحية لم تصرح في البداية على ذلك لكنها تركت الأمر حتى نهاية المسرحية لتكتشف على أنه لعبة وذلك في المشهد الخامس:**هي (وهي تحدق في قناعة) :لكنني أعترف بأنك أكثر طرافة من زبائني المثقفين، فلعبة الوجه والأقنعة أمتعتني تماما(...).**

وهو (يبتسم على مضضٍ) :لقد انتهت اللعبة. ألا تزالين تلعبين لعبة المطر؟[1]

وذلك حتى لاتغتال الشوق لدي المتلقي وقد اختارت الكاتبة شكل اللعبة لتأكد أنها ليست محاكاة للواقع بل هي تساعد على فهم لبعض الحقائق إذ تحتوي اللعبة على أهم عنصر يدور حوله الصراع والحوار وهو هذا القناع أو الوجه المستعار أي الطبقة الحاكمة التي تحكم العالم .

فالتنكر هنا كان مختلفا فمن قبل ("هو وهي") كان بهدف التسلية، أما التنكر من قبل الكاتبة أرادت به أن تقدم رأي سياسي واجتماعي حول كشف الظلم في حق الفتيات (المرأة) وكشف الأوضاع المتخفية وراء السلطة الحاكمة لأن البقاء للأقوى ويجب تغيير هذه الأوضاع.

استخدمت الكاتبة مسرح بريخت في مسرحيتها والذي لم يقتصر على جهة واحدة معينة من العالم بل انتشر في مسارح العالم كله وعلى وجه الخصوص في الوطن العربي، وذلك لتوعية الناس وتعليمهم وخلق حالة من الوعي بين أفراد المجتمع من خلال طرح قضايا المعيشة لتبين لنا في هذه المسرحية كيف أن البقاء للأقوى مستلهمة آراء بريخت في

---

[1]- سناء شعلان، وجه واحد لاثنين ماطرين، ص50-51.

الاستسلام لحالة **الإيهام** [1] وجعل الجمهور والمتلقي في حالة يقضة تامة **بكسر الإيهام**[2]،واستخدام **مسرح داخل مسرح**[3]. وكل ذلك لتجعل المتلقي يشارك بعقله في القضية المطروحة.

---

[1]-**الإيهام**: هو تأثير فني وعملية متكاملة تستند على الإيحاء بالحقيقي وجعل القارئ يندمج من الحدث بحيث يطبع أن نعرف بناء الشخصية الحقيقية والممثلة.

[2]- **كسر الإيهام**: يدعو بريخت إلى ضرورة فصل الشخصية عن التشخيص حتى يتابع المتلقي المسرح بوعي ويمكن إعلامه مسبقا، ومن العوامل التي يتحقق بها في المسرح: استخدام عناصر مسرحية تعلن عن المسرحية كالأقنعة واللافتات المكتوبة.

[3]- **مسرح داخل مسرح**: أسلوب دارمي يقوم على إدخال لعبة داخل لعبة بغض النظر عن حجم أي من اللعبتين، يؤدي ذلك إلى بنية مركبة فيها حدثين أو حكايتين تتوضعان ضمن مكان وزمان

IV-1- الحدث المسرحي:

الحدث المسرحي ليس فعلا عادياً مألوفاً، إنه حدث فني لكنه يتميز عن الفنون الأخرى بكونه يعرض من خلال الحركة والحوار أي بكونه ممثلا.

تبدأ أحداث مسرحية "وجه واحد لاثنين ماطرين" من النهاية لحظة انفجاره، بعدما تعرضت الفتاة للطرد من القبيلة ووجدت نفسها في الشارع بلا مأوى وتتعرض للاغتصاب وتواصل مشوارها في بيت الدعارة كمكان لإيوائها، ولحظة التقائها مع احد الزبائن فيسْرِدا الحدث وعن الأسباب التي أوجدتهما في هذا المكان، حيث تبدأ "هي" متضجرة من هذا الوضع الذي آلت إليه قائلةً اللعنة لقد تكسرت عظامي من هذا الاحتضان المنهك، تبا لك، فأنت السبب في كل معاناتي.[1]

وهو أيضا بضجر وتأفف نزق:أليس عنادِك هو السبب في كل هذه المعاناة؟

حيث يتبادلان التهم و الشكاوي غيران الصراع يبدأ مباشرة منذ الخطوات الأولى سببه الاحتضان المنهك.

إذ أن المقدمة تعرض في أول المسرحية لمساعدة المتلقي على متابعة الأحداث لكنها لا تكشف عن هذه الأحداث فتحكم عليها بالموت و تغتال الشوق لدي المتلقي .

ومن بداية الحدث تجر "هي" و "هو" قهرا ليشاهد معه واقع الإنسانية القائم على الجور و الظلم و سيطرة القوى على الضعيف و مصادرة حقه في الحياة الكريمة لتعود الأحداث بعد ذلك إلى الوراء لتبين الأحداث التي أدت إلى هذه النتيجة ،والكاتبة بهذا تبدأ من نقطة محددة أو من الذروة أو قمة الأزمة.

لأنه بذلك تحقق لمسرحيتها وحدة الحدث، لأن الحدث الذي جرى قبل رمي الفتاة للشارع، ووجود الثائر على أرضه في الجبل مدة طويلة مآله معرفة النتيجة أكيداً، أي أدى بيهما إلي تواجدهما ببيت الدعارة وهو ما يعرف بقلب الأحداث.

[1]- سناء شعلان، المصدر السابق، ص04.

هذا يعني أن الأحداث تخضع لمبدأ الحتمية ما جعلها متماسكة خالية من الاستطراد والتشعب، فالجزئيات الصغيرة مندمجة متماسكة مع الجزئيات الكبيرة لتعطي في مجموعها الحدث الرئيس.

بعدها ينتقل الحدث في مواصلة الصراع، وأن انتقامه من المرأة التي يحب وذلك بخياناته لها وتردده على نساء الشارع حتى يهينها ويسعد بعذاباتها ويتلذذ بهذا الانتقام منها، وأن بقاءه في الجبل 15 عاماً ثائرا على كل أنواع الظلم والاستعباد ليعود إلى الوطن من أجل تحرير وطنه وشعبه ووصوله إلى السلطة والنفوذ، كما ترى هي أن لا ملجأ لها سوى ذلك المكان لتسد جوعها وتكتم ألمها وهو ما يوحي ويدل على الظلم والقهر الذي يمارس عليهما من قبل المجتمع والسلطة الحاكمة، فالفتاة المغتصبة دلالة على اغتصاب العدو (الصهيوني) الأرض وهذا الثائر ومكوثه بالجبل دلالة على إجباره وخروجه من أرضه واحتلالها جبرا .

وكلها معانٍ تخدم الفكرة الأساسية للمسرحية من عدة زوايا شعارها "رفع الظلم" وتنتهي المسرحية بنزع القناع وانتهاء اللعبة ، التي تعد بمثابة رسالة لتغير الواقع .

"هي": منذ زمن لم أر وجها، لا أرى من البشر سوى الأقنعة.[1]

أحداث المسرحية تدور في مكان هو بيت الدعارة.

أما زمان المسرحية فهو في ليلة ماطرة كاملة.

[1] -سناء الشعلان، المصدر السابق، ص 50.

IV-2- الشخصية المسرحية

- مستوى تصوير الشخصيات:

- **المستوى الداخلي:** الواضح في تصوير الكاتبة لشخصيات مسرحيتها أنها لم تتناول الحركة الداخلية لاستنطاقها وجعلها تعبر عن مكنوناتها الداخلية إلا أننا نجد في الشخصيات تركيبا معقدا إلى حد التناقض.

فالإحسان بالغربة هو حافز قوي يحرك الشخصية داخليا في رفض واقعها الحاضر فتلجأ إلى رسم واقع آخر تحلم به وتناضل من أجل تجسيده لكن في نفس الوقت تجد نفسها عاجزة عن تغيير هذا الواقع الذي أصبح يخضع لجبروت أصحاب النفوذ فتعجز الشخصية عن البوح برفضها لهذا المنطق فتجد نفسها متوترة ومضطربة لا تعرف مخرجا لهذا الطريق الوعر:**وهو ما نراه في هذا المقطع:هو الواجب والإخلاص للوطن يحتم عليّ أن أنساها، المصلحة أولا.وهو بعصبية أن لن أعرض سلطتي ونفوذي وأموالي...للخطر من أجل بضع قرعات في قلبي المتجمد ! أقول لكِ الحقيقة لا قلب لي.**

وفي مقطع آخر نجد **هو: لم تخني، لأنها لم تحبني في يوم ولو للحظة واحدة أساسا أنا لم أحدثها أبدا في حياتي، كنت أراقبها من بعيد ولم تعلم أبدا بوجودي.**

هي: يا لك من رجل مجنون كنت متأكدة منذ البداية من أنك مجنون، لماذا لم تخبرها بحبك؟ - هو: يبكي، لأن من نحبهم أجمل عن بعد !

هي: كل لحظة أتأكد من أنك مجنون.

هو: لقد عشقتها فوق عشقي لنفسي: كان سيكفني أن تبقى على قيد الحياة. لأظل سعيدا وراضيا.هي: أنت مجنون، جميعكم مجانين يا الله هذا ألم عظيم ![1]

فالشخصية تظهر هنا مسلوبة الإرادة في اتخاذ القرار المناسب وهي تبدو مزدوجة وغامضة، لتظهر في هذا المقطع بحزن: **ماذا كان يمكن لامرأة مثلي أن تعمل؟ كيف كان يمكن أن آكل ثلاث وجبات، وأن أنام على سرير، وأن أقفل بابي عليّ دون أن يكون لي**

[1]- سناء شعلان، المصدر السابق، ص38-39.

عمـــل؟[1] فتبدو الشخصية مضطربة وحزينة وإحساسها بالضياع ،ذلك أن الحيـــاة تتطلـــب الجهد والعمل والمصاريف وهو مالا يتحقق عندها (الفتاة).

- **رسم الشخصيات في المسرحية:**

المسرحية غنية بالأفكار التي تؤديها إذا استعملت الكاتبـــة شخصـــيات المســـرحية وجعلتها في مستوى واحد ترتكز الواحدة على الأخرى حيث ظهرت بمستوى القوة الفاعلة والفعل المحرك حيث يشكل الفاعل في النص الدرامي وحدة دلالية من وحـــدات القـــص. والممثل هو الذي يلعب دور الوسيلة الفعلية لأداء هذا الدور الفاعلي على الخشبة فالكاتبـــة هنا استغنت تماما على الشخصيات المساعدة والمعيقة التي تشارك الفاعـــل فـــي بعـــض مميزاته وشخصيات هذه المسرحية هي ضمائر الغائب بدل التسمية وهما: "هـــو"، "هـــي" وتتجلى الشخصية الفاعلة في هذه المسرحية في:

- **شخصية الآخر/هو**:الذي يمثل شخصية محورية (رئيسية) تبدو هذه الشخصية لاهية عن أمرها وأحوالها ومتفرغة ومركزة على قضية وطنها وشعبها فأحداث المسرحية تنبئ عن حالة الحكام والسلطة الفاعلة وحلمه في استعادة الأرض والـــوطن كمـــا تبـــدو شخصـــية نرجسية من خلال حواره معها أما أنا فأحتاج السلطة والقوة والنفوذ. "هـــي" مـــن أجـــل الوطن؟

"هو": بل من أجلي، دون سلطة سوف أقتل بعد ساعات، العرّي من النفوذ ومن القـــوة ضعف لا يطاق.[2]

كما يبدو إنسانا ضجرا تسيطر عليه حالة من السأم وتكون تسليته العبـــث مـــع نســـاء الوحل والشارع (الموسات) هو: بتفجع: لكن بعد سنين من ترددي علـــى نســـاء الشـــارع عرفت أنني مريض نفسي... لذلك لا ترضيني إلا النساء الموحلات حد الأنـــوف،[3] كمـــا

---

[1]- سناء الشعلان ،المصدر السابق، ص41.

[2]- المصدر نفسه، ص23.

[3] - المصدر نفسه، ص47-48.

تبدو حالته النفسية واضحة. فهو يتلذذ بتعذيبها لكنه سرعان ما يصبح في مشهد لآخر في حالة قلق وجنون بعدما يرى أن المرأة التي تمثل الوطن قد ماتت، هو: كلنا مجانين...[1]

وما يمكن أن يشار إليه أن هذه الشخصية (هو) شخصية نامية تحمل الكثير من الأبعاد الاجتماعية والنفسية والسياسية لأن الأمور لم تسير على وفق ما يشتهي الحلم بالسلطة والقوة.

- **شخصية الأنا /هي**: تظهر أيضا شخصية فاعلة في هذه المسرحية وهي محورية (رئيسية) تكاد الأحداث تدور حولها وهي بطل هذه المسرحية تحرك الأحداث تعرضت للإساءة من طرف المجتمع (القبيلة- الشارع) والذي حرمها من أبسط حقوقها وأبسط معاني الحياة وجعل حياتها تشبه الجحيم وحرمانها من تكوين أسرة فهي تبدو مسلوبة لهويتها فهي تشعر بفقدان ذاتها وكأنه بات محرم عليها فهي ترتدي قناع دائم لتتصتر علي عيوبها وخجلها من نفسها ذلك أن الفتيات المومسات لإمكان لهم بين المجتمع.

"هي": أكره قناعي . "هو": وتكرهين ملامح وجهك.

"هي": أنا أحترق الآن أكثر.

"هو" ببرود: اخلعي وجهك، فتنطفئ جمرتيك.

"هي" مقهقهة بستيرية:.... خلع الوجه لا يخلع جمرات القلوب الحرّى !!

كما تبدو شخصية بسيطة تعيش مع أحلامها وموزعة بين عالمين عالم الرذيلة والفضيلة بين عشقها لمن تحب وخيانتها لزوجها.[2]

"هو": كوني مع من تحبين.

"هي": سيهجرني مرة أخرى من أجل امرأة تجيد الغنج والسكر وإلقاء القصائد بشهوة وهي عارية فوق طاولة القمار، أما أنا فلا أجيد سوى ترانيم الطهارة .[3]

---

[1]- سناء شعلان، المصدر السابق، ص40.

[2]- المصدر نفسه، ص31.

[3]- المصدر نفسه، ص28.

كل هذا هو موجود في أحلامها فقط تدرك أنها مومس فهي ترى أنها خالدة في سفر النساء الماطرات. فهي بلا أمل بلا وجه، لم تعرف لا أسرة ولا أهل ولا أقارب، فهي تحس دائما بالظلم وهذا ما قررته القبيلة.

تظهر حالة الإستلاب القصوى التي أرادتها الكاتبة هنا.

الذابح كان حيوانا برأس بشري قبيح... قال لي في ليلتها إنني قبيحة جدا وبزق في وجهي، احتجاجا على قبحي.[1] وذلك كان بفعل الاغتصاب وسلب شرفها فالكاتبة تكشف أشكال التنكيل الذي يتعرض له الشعب الفلسطيني وبالأخص المرأة من عملية اغتصاب وسلب للحرية فهي رسالة تبدو في مجملها فضح السلطة الحاكمة، كما تفضح التخاذل والتواطؤ العربي وترك القضية في أيدي من يقرر مصيرها. ووضع القناع لطمس الحقيقة لكن من خلال تعابير الوجه والملامح يكشف ويوضح ذلك للعالم كله، وربما أرادت من خلال هذه الرسالة أن تستفز المتلقي وتثيره وتحرضه على أن يكون له دور في انتقاد الأوضاع وتغيير الواقع الراهن لذا تسعى لتحطيم الإيهام من خلال مسرحيتها هذه.

فالشخصيات تتسم دائما بالبحث والسؤال لترى مدى التطابق بينهما وبين ما يحصل أمامها في هذا الوجود فالشخصيات في هذه المرحلة قلقة وغير مستقرة ولا تستطيع أن تطابق بين الذات (الأنا) وبين الموضوع (الأخر) وما يقلق هذه الشخصيات أنها مضطرة لأن تواجه الغير فهي لا تستطيع العيش بذاتها لذلك تفرض الاختيار على شخصياتها وهي تبعث بالذات الشعور لأنها تعاني مجموعة من الأزمات الحادة وأقسى هذه الأزمات الوحدة التي تعزلها عن مجتمعها بحكم ظروفها الذاتية وإحساسها بعدم التواؤم والضآلة .

[1]- سناء شعلان، المصدر السابق، ص43.

IV-3- رسم الحوار المسرحي:

استطاع الحوار في مسرحية الكاتبة سناء الشعلان أن يضفي حيوية على فضاء المسرحية ومنحها بعدها الواقعي، فقد أقامت علاقة حميمية بين الشخصيات، وأيضا أبرز الحوار حسن تصرف الشخصيات فيما بينهم، كما نرى سير الحوار بطريقة بعيدة عن التكلف والتصنع مما منحه الصدق في التعبير حتى يكاد المتلقي أن يحس بهذا الصدق كما تظهر مدلولات تدل على دور الشخصية كما يظهر "هو" في شخصية الثائر والبطل المحب لوطنه ويحقق النصر الذي يحلم به منذ أمد طويل.

هو:آن لشعبي المسكين أن ينال حقوقه، وأن يتحرر، آن للجبل أن يصبح وطنا، وللثائر أن يصبح حاكما.[1]

فالحوار في هذه المسرحية ليس محادثة بسيطة ولكنه يتعلق بحدث يتطور وينقل معه المواجهات بين الشخصيات وهو ما يجسد الصراع ويجعله محتدمًا ولذلك نراه يتسم بالحيوية كما نجد الإيجاز والطول في بعض مشاهد المسرحية حسب الموقف الذي تكون فيه الشخصية ومن هذه المقاطع التي ظهر الحوار فيها طويلا نوضحه في الصفحات التالية، ص5، 29، 40،41، 43، 44، 45، 46، 47، 48.

ص5 (وأحتمل كذلك... خطيئتي السماوية)

ص29 (هي بل هو من يسكن ...أعماق قلبي الماطر)

ص 40 (هو كلنا مجانين... مجنون)

ص41 (هو هي أفصل مني... أو موت)

ص43(هي بفجيعة: لكنني أتذكر... يحدق في عيني)

ص44(هي بنفس متوتر: قبل أن يذبحني...من دراهم)

هو بحسد لقد كانت محضوضة...خمسين عاما

ص45(هي بفخر داعر: اكتشفت سريعا... يحضى بي

[1]-سناء الشعلان، المصدر السابق، ص22.

ص45(هو بانفعال: في البداية ... بعذاباتها)

ص47-48:(هو بتفجع: قالت لي ...يا إمرأة ؟)

كما تميزت الجمل بالوضوح والسلاسة في مشاعر الشخصية، وجاءت اللغة مناسبة للشخصية فاللفظ الذي استعملته الكاتبة جسد المعنى على أكمل وجه دون زيادة فألفاظ المومس حديثها عن الجسد العري هي: أنا من قبلته طويلاً طويلاً طويلاً :هو: وهو ماذا فعل؟ هي: هو ضاجعني، وذاق أول تنهيداتي، كان صاحب عذريتي...[1]

بينما لغة "هو" فهي لغة ثائر بطل يتحدث عن الجبل والوطن وعشقه له والسلطة ومن وظيفة المسرحية تطوير الحكبة التي جاءت خاصة لهذا التطور حيث أدى الحوار دوراً كبيراً وهو ما ساهم في بناء حبكة فنية للنص وهذا ما يظهر من خلال المقاطع:

هو (بطريقة تمثيلية استعراضية): أنا أعشق الوطن لأجله عشت في الجبل خمسة عشر عاماً ثائرا على كل قوى الظلم والتمرد.

هو (بزهو وحماس): هذه فكرة رائعة قولي لها أن تكتب رواية عن بطولتي وعن الجبل وعن وطني الذي أكرهه حدّ الاشمئزاز.... [2] من خلال هذا الحوار دُفعت الأحداث إلى التطور عندما رفض وضع الوجه لعدم إحساسه بالدفء وهو ما يبعث بالصراع من جديد، فالشخصية تكشف عن نفسها من خلال توضيح هذا الحوار بالسلاسة، ومن خلال تعبير الحوار عن الشخصية المسرحية والالتصاق بها فهو يطول في موضع ويبدو عنيفا قويا من المواقف التي تستدعي ذلك ويبدو رزينا هادفا في مواضع أخرى ليلاءم الموقف والشخصية معا.ونجد في المسرحيات الكثير من الإيحاءات التي تجلي المعنى في المقاطع الحوارية بين الشخصيات ونستدل على ذلك بهذا الحوار:

هي: تبدو أكثر جنونا بلا وجه، وفي ليلة غير ماطرة.

هو: بل هي ليلة ماطرة.

---

[1]- سناء الشعلان، المصدر السابق، ص17.

[2]- المصدر نفسه، ص21-24.

هي: بإصرار: هي ليلة غير ماطرة.[1]

وفي هذا الحوار نلتمس لغة واضحة، تؤدي المعنى مع توظيف لغة شعرية

هو: عشقي يفني عشقي.∴. وفنائي استغراق[2]

دلالة على عشقه الأبدي لوطنه وعمره كله سوف يفنيه لأجله وبقاءه متمسكا بحبه لوطنه وإخلاصه. وهذه اللغة الشعرية بصورها تعمل على تلوين الشخصية الإنسانية. كما نرى خطابه تحول من أنا المتكلم إلى "نا" ضمير الجمع ليوحي بتحول حال فاعله الجمعي ليخبرنا بأن الكل معني بتحقيق النصر والتغيير في الوضع.

"هو": مصلحة الوطن مصلحتنا جميعا.

نوع الكلام: نجد تساوي في الكلام بين الطرفين وهو ما وردمجمل المسرحية على التقريب منها في هذا الحوار:

هو: عن أي قبيلة تتكلمين؟

هي: أتحدث عن قبيلة المطر.

هو: وهل هناك قبيلة للمطر؟

هي: ليس هناك قبيلة إلا للمطر.[3]

فهذا الحوار المتساوي يضيء جوانب الأحداث ويفسرها ويمهد لها أو يتحدث فيه غلبة طرف على آخر، كما نجد كم الكلام حيث حيز الكلام كان ملائما لدور كل شخصية ولأنهما شخصيات مسرحية حملها كماً كبيرا من الكلام.

---

[1]- سناء شعلان، المصدر السابق، ص7.

[2]- المصدر نفسه، ص35.

[3]- المصدر نفسه،ص9.

IV-4- الصراع المسرحي:

يتجلى الصراع في هذه المسرحية التي أرادته الكاتبة فضاءً رحباً لتنمو فيه الأحداث ويكاد يكون صراعاً واحداً في هذه المسرحية وهذا الصراع هو:

الصراع الصاعد: تجسد في المسرحية منذ البداية في سلوك الشخصية المحورية (هو) و (هي) وذلك عندما حضنها بقوة وجعل عظامها تتكسر، من ثم بدأ الصراع يتصاعد إلى أن وصل إلى ذروته وهو ما حقق الانتباه لدى المتلقي نجده في هذه المقاطع:

هي (بضجر): اللعنة لقد تكسرت عظامي من هذا الاحتضان تباً لك، فأنت السبب في كل معاناتي.

هو (بضجر أكبر وتأفف نزق): أليس عنادِك هو السبب في كل هذه المعاناة؟

هي (بالدهشة ورفض): أنا السبب؟ ها قد عدنا من جديد إلى جنونك...؟ [1]

ليصل الصراع إلى التأزم، فالضجر يوحي بالقلق وهو ما تبينه الإرشادات المسرحية وهذا ما يسمى بالصراع المتدرج أو المنطقي وهو يوجد مع وجود الفعل وردّة الفعل نلحظه من خلال هذه المقاطع:هو: وانظري إلى أين وصلنا. نحن الآن في الأرض اللعينة نحن هنا بسبب....

هي مقاطعة: بسبب طمعك. هو(متأتأً): بل بسبب جسدك الجميل !!

هي(بالدهشة): بسبب جسدي الجميل؟ !وما علاقة جسدي بما نحن فيه الآن؟... [2]

والواضح أنه كلما يحتدم الصراع تنكشف نوايا الشخصية وتتضح أسباب تصرفاتها مما يدفعها إلى اتخاذ قرار مصيري هي مقابل سد جوعها تبيع جسدها وهو يعود لوطنه من أجل السلطة وتحرير شعبه.

- **صراع نشعر بقرب نهايته**: وفيه يعمد الكاتب على خلق نوع من التوتر والترقب لدى المتلقي ففي الوقت الذي يعتقد المتلقي لمسرحية "وجه واحد لاثنين ماطرين" أن الأمور

[1]- سناء شعلان، المصدر السابق، ص 04.

[2]- المصدر نفسه، ص06.

ستعود لنصابها وطبيعتها حيث يعود هو لوطنه وهي تنقطع عن هذا العمل الرذيل نفاجأ ببقاء الأمور على حالها، تنتهي المسرحية دون معرفة المصير .

هي: أنا الآن أمارس مهنتي من باب الهواية تمر الأيام ولا أحد يغريني.[1]

هي: هل يمكن ان أحتفظ بهذا الوجه الغريب؟

هو: ما حاجتك إليه؟

هي: أحب جمع الأشياء الغريبة فمنذ زمن طويل لم أر وجها. لا أرى من البشر سوى الأقنعة.

ففي هذا المشهد صراع فيه إشارات من الكاتبة على قرب النهاية ،وذلك لترك المتلقي يساعد في إيجاد الحلول عبر إستنتاجاته وما يجده مناسبا .

هي: هل تقبل قدمي أيضا؟

هو: نعم أقبل قدميكِ.

هي: الآن [2]

ويمكن للصراع المسرحي أن يأخذ أشكالا قد يكون خارجيا على الخشبة وقد يكون صراعا داخليا تعيشه الشخصية.

- **الصراع الخارجي**: تمظهر في المسرحية بين الشخصيتين "هو"و"هي".

هي: من لها قلب عاشق لا تحتاج إلى وجه.

هو بلؤم: إذن لماذا صممت على أخذ ارتداء الوجه أولا ؟

هي(تنزع الوجه بعصبية): هاك هذا الوجه اللعين.[3]

هو(بقلق):ماذا لو أنك رفضتِ أن تخلعيه وهربتِ بعيدا هل أبقى دون وجه مرة أخرى.[4]

---

[1]- سناء الشعلان، المصدر السابق ، ص47.

[2]- المصدر نفسه، ص50-51.

[3]- المصدر نفسه، ص21.

[4]- المصدر نفسه، ص13.

الصراع يكشف عن نزاع حول هذا القناع كما نجد صراع بين الشخصية (هي) وقبيلتها التي رمت بها إلى الشارع "لا أتذكر متى رمتني الأيدي إلى الشارع أول مرة؟

- **صراع داخلي**: تمثل هذا الصراع في نفس الشخصية المحورية والفاعلة (هو) بين الحب والواجب حيث انشرخ قلبه بين عشقه للمرأة التي يحب والتي تركها إكراما لعشقه وواجبه نحو وطنه.

هو: المصلحة أولا.

هي: مصلحة من؟

هو: مصلحة الوطن مصلحتي مصلحتنا جميعا.

وهي عندما وجدت نفسها وحيدة بلا مأوى هي: ماذا عليّ أن أعمل سوى أن أبيع جسدي الصغير.فهذا الوضع جعل منها شخصية مهتزة تعيش صراعا داخليا كله آمال وأحلام. هل تعرف أن للجوع أسنانا قاطعة تقضم الروح كما تقضم الأمعاء؟ أنا كنت جائعة؟ تسعى الكاتبة إلى مخاطبة العقل لا العاطفة فهذا الصراع صراع محمّل بذاتية الأنا المشبعة بالمأساة الإنسانية وبالحيرة وبالانقسام بين الجسد والعشق.

خاتمـــة

وفي ختام هذا العمل توصلت إل أهم النتائج والاستنتاجات هي:

- إن الفن المسرحي يُعَد من أعقد الدراسات لدى الباحثين، لما في خطاباته من ازدواجية فالمؤلف غير منفصل لدى إتيانه فعل الكتابة عن مجتمعه وبيئته، فهـو دائـم التواصـل بالقارئ والمتلقي من خلال العملية التأثيرية الممارسة من هذا الأخير، وبالتـالي يصـبح المتلقي متضمنا في فعل الكتابة شكلا ومضمونا.

- إن النص المسرحي دائم الحركية من خلال حاجته الدائمة لآلية التأويل وأدوات نستطيع معها استنباط دلالاته المتوالدة وهو ما لاحظناه في هذه مسرحية إذ أنه بإمكاننا أن نسقطها على واقعنا وواقع فلسطين بالأخص وتأويل دلالتها على حسب ما نراه يحـدث للشـعب الفلسطيني مع العدو فهي قصة فتاة مغتصبة، وثائر على أرضه فـي سـطحيتها إلا أنهـا تحمل دلالات أخرى.

- أخذت الكاتبة سناء الشعلان في مشاهد المسرحية مرجعية المتلقي (قارئ/ مشاهد) بعين الاعتبار، بمعنى أنها ركزت على عوالمه من تجربة ثقافية تاريخية أو سياسية اجتماعيـة وهكذا يصبح المشهد المسرحي المتخيل مبينا الفارق بين ما نقرؤه وما نعيشه.

- الفن المسرحي له قواعده وأسسه لا بد أن يتقيد بها تتمثـل فـي الانتقـال التـدريجي والمترابط بين أحداث وفصول المسرحية، وضرورة وجود فكرة أساسـية تـدور حولهـا المسرحية بمعنى أن يكون لها هدف إنساني تتطلع إلى تحقيقه وأهم ما ميز هذه المسرحية هو حوارها المسرحي إذ مجال الوصف فيها ضيق ومدارها على تقديم الحدث في الـزمن الحاضر دائما. والفكرة تدور حول الهيمنة والاستبداد.

- إن المسرحية الناجحة هي التي تقدم طبيعة الأفراد ومقومـاتهم النفسـية والاجتماعيـة والإنسانية، مستعينة بخيال الأديب في رسم نماذج تحاكي الواقع، بحيث إذا شـاهدناها أو قرأناها أحسسنا أنها ذات قسمات واضحة لا تُنسى ويُكتب لها الخلود، وهو مـا وجـدناه واضحا في هذه المسرحية.

- لقد كشفت المسرحية عن امتلاك الكاتبة لرؤية درامية ورسالة فكرية تود إيصالها من خلال اعتمادها أدوات فنية التي تسهم في بناء مسرح وتحمله رؤية اجتماعية وسياسية لعصر مليء بالمتناقضات، عن طريق كشف السلبيات المتفشية في الواقع من خلال تقديمها للنماذج السلبية لكنها في الوقت نفسه قدمت نماذج إيجابية مثل شخصية "هو".

- إن عمل الأديبة سناء الشعلان هذا في مجمله يحاور الشعوب العربية والعالم أجمع وتبحث عن ملامح الهُوية العربية، ومن خلال هذا العمل الخلاق تنفض الغبار عن الظلم والقمع في حق فلسطين والمرأة العربية، وتبث فيها الحياة لأجل إضاءة دروب الفلسطينيين الذين أنهكتهم أسئلة الهوية وسنوات مرّة من الحرب والدمار والاستعباد.

وقد أجرت الكاتبة شخصيات المسرحية حواراتها في فضاءات وفرت على تفاوت درجاتها فرصة للاجتماع والتقارب، وتعدد الفضاءات فيها ابتداءً من الفضاء الجغرافي الخارجي إلى الأمكنة المتعلقة بالهوية هوية "الأنا والآخر".

- إن دراسة الفضاء من خلال دلالاته المضمونية والموضوعاتية الاجتماعية والسياسية والنفسية والدينية أمر يسمح للدارس من معرفة طبيعة الفرد العربي، من خلال قدرته على التأقلم مع الظروف وتوظيف الفضاء بحسب الحال، فكان فضاء المسرحية مركزاً على "بيت الدعار" والذي له دلالة على التمزق والتشظي بين المجتمعات وانتشار الفساد والظلم.

- اعتمدت الأديبة سناء الشعلان على صراع الثنائيات التقابلية مما سمح للمتلقي من إدراك المغزى من النص المسرحي، وكذا تغير مسار تكوينه الفكري بالقضاء على التفكير السلبي، وهو ما جسدته في صورة "هي" المومس والتقائها مع الزبائن المثقفين وهو رمز للمثقف السلبي، فهذا التقابل إذن يقوي الإدراك والإحساس بالمسؤولية من خلال عملية التأويل.

- كما تطمح الكاتبة سناء الشعلان من خلال عملها المسرحي إلى إحداث تغيير لمستقبل مميز (عالم آخر) يستطيع من خلاله المواطن العربي والفلسطيني بخاصة تقديم عملية إصلاحية على جميع المستويات، ويتطلع إلى مستقبل زاهر وبوصف النص حاضراً في

الذاكرة العربية، فإنه يشكل المحدد المتعارف عليه، فإن له دلالة في السعي إلى بناء واقع مرغوب فيه وآخر مرغوب عنه السلطة الحاكمة.

- إن المسرحية تنفتح على تعدد القراءات ومن ثمّ اكتشفت الدراسة على ثرائها الفني والفكري على حد السواء.

- ينبغي أن ننظر إلى إشكالية "الأنا والآخر"، وفق منظور أن "الأنا" ليست خيراً مطلقاً لأنها تتضمن التجربة التاريخية والإنسانية التي ارتكبت فيها المظالم، وابتعد البعض في السلوك والأخلاق عن متطلبات القيم المعيارية الكبرى، كما أن "الآخر" لا يشكل الشر المطلق يتضمن الاستعمار والحروب.

- بالنظر إلى الجانب الفني وجدت شبه تطابق بين التعبير عن "الأنا" واللغة وتعددت الأساليب وطرحت إشكاليات جديدة تخص إستراتيجية الكاتبة المعبرة عن الذات (الأنا) حيث:

- الذات تعاملت مع اللغة بوصفها لعبة فنية استطاعت أن تمرر من خلالها أناها بكل عوالمها ذات البعد الاجتماعي والسياسي والنفسي أو الفلسفي، مع بوحها بأسرار تلك الذات سواء بطريقة رمزية أم وصفية أم إيحائية.

- تجاوز "الأنا والآخر" من خلال الهُوية الفردية، بكل ملامحها وهمومها الخاصة إلى التعبير عن الأنا الجماعية المحيطة بها بكل ما تعكسه من بعد قومي أو وطني ليدل على اهتمام الأنا /المجتمع، والاهتمام بموضوع فيه الكثير من الانكسار والخيبة.

- صورت المسرحية "الأنا" صورة الأنثى تبحث عن هُويتها الأنثوية في مجتمع لم يشعر بوجودها، والآخر يبحث عن هويته الوطنية مقابل المستعمر والمعتدي الداخلي، كما نجد "الأنا" الأنثى تبحث عن هويتها الوجودية بشكل مستقل عن الرجل وتُسخر إمكاناتها الأنثوية لتحقيق ذلك الهدف.

- ظهر "الآخر" (الرجل) خصماً للذات "الأنا" الأنثوية وليس مقابلا لها، وهذا لافت بالفعل إلى تصوير عوالم أناها الخفية ما بين شعورها بالتمرد على واقعها وشعورها بالظلم وانحرافاتها الأخلاقية التي أدت إلى الكثير من الارتداد الداخلي.

- صورة "الأنا": كما رأينا من خلال المسرحية أنها أخذت منحيين فهي تارة تمثل "أنا" وتارة تمثل "آخر" فهي علاقة تلازم وتكافؤ، فالفتاة الطاهرة بفعل تخلي الآخر عنها (القبيلة) وجدت نفسها في الشارع من الخوف والجوع فهي لم تتغير حياتها فقد تعرضت للألم والظلم فذاقت ألوانا من العذاب والمهانة والإذلال كما تعاني تفكك أسري والإحساس بالظلم الاجتماعي.

- صورة "الآخر": ظهر في المسرحية في صورة الثائر المحب لوطنه يسعى للسلطة والنفوذ تارة، وتارة أخرى صورة الآخر تظهر في تخاذل القومية العربية (القبيلة)، تهيمن عليه روح الانتقام والانقسام بين ثائر لوطنه وبين حب السلطة.

- صورة العلاقة بين "الأنا والآخر": أظهرت لنا المسرحية، صورة "الأنا" تطمح لغد ومستقبل سعيد، وترى في الآخر عدواً وخصماً وتريد أن تطرد هذا الآخر وأن تتخلى عنه، وتسعى لمعاملتها من طرف الآخر باحترام، كما أظهرت صورة الآخر الذي لا يقبل بمشاركة أحد في أرضه الذي يرى فيهم إرهابا.

من خلال هذه النتائج التي توصلنا إليها، يمكننا أن نجيب على الأسئلة التي صغنا بها الإشكالية فيما يلي:

- تمسك كل طرف أو الشخصيات (الأنا/ الآخر) بهويته المفقودة، وهو حق مشروع.

- الصورة النمطية التي يحملها "الآخر" عن العرب والإسلام باتهامهم بالإرهاب والتخلف (الأنا).

- وقد عالجت الأديبة سناء الشعلان تلك القضايا السياسية والاجتماعية والثقافية بأسلوب فني وأدبي، وذلك بتوظيفها الكثير من الرموز، بداية من عتبة العنوان، بداية الوجه الذي يرمز للحالة والهيئة، وحالة فلسطين وشعبها الذي يعاني، كما جاء ذكر المطر رمزا

للحزن والألم، والإثنين رمز للثنائية والصراع، وقد ركزت الكاتبة على المرأة ودروها في المجتمع وهيمنة السلطة الذكورية لإضاءة الصورة والجسد حيث يرمز لفلسطين التي وقعت ضحية تتناوشها كل الأيادي.

- كما أن دراسة العنوان من خلال الوحدات المعجمية، والدلالة الظاهرية والتي أحدثت تفاعلا فيما بينها، شكلت المحطة الأولى التي يعانق فيها المتلقي النص الدرامي، فهو كالمنبه الذي يمارس عملية الإيقاظ في ذهنه،وعلى اعتبار أنه عتبة لها بعد تأثيري فإنه قام على تقابل مكنوناته، مما أعطى القارئ حرية في توقع ما سيحدث قبل الغوص في فعل القراءة، أو تفسير النتائج المترتبة بعد القراءة فالعنوان رمز في علاقته بما يرمز إليه.

- بدأت الأنا المظلومة المقهورة هي الأكثر حضورا في صورة المرأة من ناحية كمية ودلالية ثم تحول هذا الظلم إلى ثورة على المحيط بها من الموجودات السياسية والاجتماعية وهي محملة بكثير من مشاعر المعاناة والتيه على المستوى الجماعي، إلى أن وصلت الذات (الأنا) لتعبير عن المسكوت عنه مثل الجنس والجسد وذلك في دلالة واضحة على المستوى الإلزامي الذي وصلت إليه من تعرية لذاتها الخفية.

- تعيش "الأنا" حالة من الانشطار بين ما قبل وما بعد وبين الحلم والواقع، وأصبحت متحولة متحركة نحو التشظي.

- تكتب الكاتبة سناء الشعلان كتاباتها الأدبية بعيون الآخر (المجتمع) ذلك أنها ابنة هذا المجتمع يؤثر ويتأثر.

وأخيرا أرجو أن أكون قد وُفقت ولو جزءاً يسيراً من أغوار هذا الخصم، الذي لا يمكن الإحاطة به أو الإلمام لمكنوناته، وعزائي أنني ربّما قد فتحت نافذة على عالم سناء المسرحي الذي يستحق وقفة بل وقفات بما تحمله أعمالها الأدبية من قضايا لا زالت في اعتقادي مجالاً رحباً لمن أراد أن يبحث في أعمال الكاتبة سناء الشعلان الإبداعية ويبقى الموضوع مفتوحاً أمام الباحثين، ليكتشفوا ما غاب عني، ويكملوا ما فيه قصّرت، والله ولي التوفيق.

قائمة المصادر والمراجع :

القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم الكوفي

الحديث الشريف

المصدر:

1) **سناء الشعلان :مسرحية "وجه واحد لإثنين ماطرين" ،نسخة قيد الطبع**

2) **سناء الشعلان: أعشقني، دار الوراق للطباعة والنشر، عمان، الأردن،** 2012.

المعاجم:

1) أنطوان نعمة وآخرون:المنجد في اللغة العربية المعصرة

2) إبن منظور :لسان العرب ، ج14 ، دار صادر ،بيروت ،ط1، 1991م.

3) عبد المجيد سالم ، توردين خالد : معجم المصطلحات علم النفس،دار الكتاب المصري بالقاهرة، لبنان، دط، دت.

4) فيصل الأحمر :معجم السيميائيات ، دار العربية للعلوم ناشرون ،منشورات الاختلاف ، الجزائر ،ط1 ، 2010م

5) لويس معلوف :المنجد في اللغة والإعلام ،المادة آخر ، لآدم .

6) ماري إلياس، وحنان قصاب: المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض ، مكتبة لبنان ناشرون ،بيروت ،لبنان ،ط1،1997م.

7) مجمع اللغة العربية: المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، مصر، دط، دت، 1983.

8) نصر الدين الأشد: معجم الأدباء الأردنيين في العصر الحديث، منشورات وزارة الثقافة، دار الجمال،ط1،2007.الفيروز أبادي : القاموس المحيط

الجزء 2 ، تحقيق: محمد عبد الرحمان مرعشلي،دار إحياء التراث العربي بيروت، ط1،1997.

الموسوعات :

1) عبد الرحمن بدوي :موسوعة الفلسفة ،ج1،المؤسسة العربية مصر ،ط1،1984م

2) فرج عبد القادر طه :موسوعة علم النفس والتحليل النفسي ،دار غريب ،مصر ،ط2،2003م.

المراجع :

أ- **المراجع العربية** :

1) احمد ياسين السليماني :التجليات الفنية لعلاقة الانا بالأخر في الشعر العربي المعاصر ،دار الزمان ، دمشق ،سوريا ،دط،دت.

2) اكرم ليوسف ك الفضاء المسرحي درسة سيميائة ، دار المشرق ، المغرب دط، 2000مك

3) بشري كاظم الحوشان الشمري :علم نفس الشخصية ،عمان ،دار الفرقان للنشر والتوزيع ،دط،2007م.

4) حسن بحراوي : بنية لاشكر الروائي (الفضاء ،الزمن ، الشخصيات) المركز الثقافي لبنان ، ط1، 1999م

5) حسن نجمي :شعرية الفضاء السردي ،المركز الثقافي العربي ،دار البيضاء المغرب ،ط1،2000م

6) حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الادبي ، المركز الثقافي العربي دار البيضاء المغرب ، ط3،20003م

7) حورية الظل: الفضاء في الرواية العربيـــة الجديـــدة، مخلوقـــات الأشـــواق الطائرة، دار نينوة، سوريا، 2011.

8) حورية محمد حمو: تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق في سوريا ومصر من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د،ط، 1999.

9) زهرة بالحاج: الغرب في فكرة هشام شرابي ، دار الفرابـــي ،بيـــروت ،ط1 2004م.

10) سعد الدين السيد صالح :إحذرو الاساليب الحديثة في مواجهة الإسلام ،مكتبة رحاب ، الجزائر ،دط،دت .

11) شكري عزيز الماضي: فنون النثر العربي الحديث، ج2، الشركة العربيـــة المتحدة للتسويق والتوريدات، القاهرة،2008.

12) شوقي ضيف : في النقد الأدب ن دار المعارف ، مصر ،ط1976،4م.

13) طامر أنوال : المسرح والمناهج النقدية الحديثة ، دار القدس العربي (دط)، وهران، الجزائر، 2011

14) عباس يوسف الحداد :الانا في الشعر الصوفي (إبن الفارض،أنموذجـــا)،دار الحوار، سوريا ،ط2005،1.

15) عبد الرحمن بدوي :درسات في الفلسفة الوجودية، النهضة المصرية ،مصر ،ط1966،2م.

16) عبد القادر القط :من فنون الأدب (فن المسرحية)، الشركة المصرية العالمية للنشر ،لونجمان ،الجيزة ،مصر ،ط1998،1م.

17) عز الدين إسماعيل :الأدب وفنونه، دراسة ونقد ،دار الفكر العربي ،بيروت ،لبنان ،ط1978،7م.

18) عمر بلخير : تحليل الخطاب المســـرحي فـــي ضـــوء النظريـــة التداوليـــة منشورات الإختلاف ، الجزائر ، ط1، 2003م.

19) غنام محمد خضر :فضاءات التخييل مقاربات في التشكيل والرؤى والدلالة في إبداع سناء الشعلان القصصي ،عمان مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع ،ط1،2012م

20) فرحان بلبل :النص المسرحي ،الكلمة والفعل، دراسة ،من منشورات إتحاد كتاب العرب ،دمشق ،سوريا ،دط،2003م.

21) مالك إبن نبي :ملاد مجتمع (مشكلات الحضارة)، دار الفكر، سوريا دط،2000م.

22) محمد التوهامي العماري : مدخل القرائة الفرجة المسرجية ، دار الأمان، (دط) المغرب، 2006.

23) محمد بنيس:شعر العربي الحديث ، بناياته وإبداعها ، ج3،دار البيضاء ، دار توبقال ، ط1،1990م

24) محمد راتب الحلاق: نحن والآخر، "دراسة في بعض المتداولة في الفكر العربي الحديث المعاصر"، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د،ط، 1997.

25) محمد زاكي العشماوي :أعلام الأدب العربي الحديث ، دار المعرفة الجامعية مصر ،دط ،2005م

26) محمد زاكي العشماوي :المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة، مع دراسة تحليلية مقارنة، النهضة العربية، بيروت، لبنان، د،ط، د،ت.

27) محمد غنيمي هلال :الادب المقارن ،نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع ، مصر ،دط،دت .

28) محمد مصطفى أبو شواري: مدخل إلى فنون النثر الأدبي الحديث ومهاراته التعبيرية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الأسكندرية، ط1، 2008

29) محمد مندور :الأدب وفنونه دار النهضة ، مصر ، دط،دت .

30)مخائيل براهيم أسعد:شخصيتي كيف أعرفها؟،دار الافاق الجديدة ،لبنان ،ط3،2003م.

31)مريم سليمان : علم النفس التعلم ،دار النهضة العربية ، لبنان ، ط1،2003م.

32)مصطفي حلمي : الإسلام والأديان "دراسة مقارنة "،دار الدعوة للنشر والتوزيع الإسكندرية ، ط1411،1ه/1990م.

33)مصطفي سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني في شعر خاص ،دار المعارف ،مصر ، دط،1959م.

34)نجيب البلدي :-ديكارت،سلسلة نوابع الفكر العربي ،دار المعارف ، مصر ،ط2،1968م

35)نديم معلا محمد: في المسرح ، في العرض المسرحي ، في النص ، قضايا نقدية مركز الاسكندرية للكتاب ، مصر ، دط، 2000م

الكتب المترجمة إلى العربية:

1) الأرديس نيكول :علم المسرحية ،تر :دريني خشبة ،دار سعاد الصباح الكويت ،ط2،1992.

2) ألكسي بوبوف :التكامل الفني في العرض المسرحي ،تر :شريف شاكر منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ،دط،1986.

3) إلين أستون، وجورج سافونا :المسرح والعلامات ،تر :سباعي السيد ،مراجعة محسن مصليحي ،وزارة الثقافة ،مهرجان القاهر الدولي للمسرح التجريبي، ط1،دت.

4) جان بول سارتر :الوجود والعدم ،نر:عبد الرحمن بدوي ،دار العودة ،لبنان ،ط3،دت

5) جيبون:نقلا عن كامل سلامة الدقس :آيات الجهاد في القرآن الكريم ،دار لبنان ،،الكويت ،دط،1972م

6) سيمياء براغ للمسرح ،دراسات سيميائية ،عددمن المؤلفين ،تر:أدمير كورته،وزارة الثقافة ،دمشق ،دط،دت.

7) غاستون باشلار:جماليات المكان،تر:غالب هلسا،المؤسسة الجامعية للدراسة والنشر والتوزيع ،بيروت، ط1987،3م.

8) محمد عثمان نجاتي :مقدمة كتاب سغموند فريد ،الانا والهو ، تر :محمد عثمان نجاتي القاهرة ، دار الشروق ،ط4، 1402ه/1992م.

9) ميشيل فوكو:الإنهمام بالذات ،ترجورج أبو صالح ،مركزالإنماء العربي،لبنان ،دط،1992

10)ولاس د.لابين ،برت جرين :مفهوم الذات أسسه النظرية والتتبيقية ،تر:فوزي بهلول ،مكتبة الأنجلو المصرية ،مصر ،دط،1979

11) Patrice pavis ,dictionnaire du théâtre, éditions sociales,paris

المجلات والحويلات :

1) سناء الشعلان :حالة ابداعية شبابية ،ظاهرة استثنائية ،الجسرة ،مجلة فصلية ثقافية،العدد 19 ، الدوحة ،قطر،2007.

2) صلاح عبد الصبور :جمالية المكان في المسرح ،مجلة ألف، مجلة البلاغة المقارنة ، القاهرة ،مصر ،العدد 6،1986م.

3) عبد الباسط المعطي :إتجاهات في نظرية علم الإجتماع ، سلسلة علم المعرفة الحس الوطني للثقافة والفنون ،الكويت ،عدد 44،أوت1989م.

4) عبد الرزاق معاد وحسام دبس وزيت : السينوغرافيا في القرن العشرين وإرتباطها بفنون التصوير وإتجاهاتها ، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية ،المجلد(31)،العدد1،2009م.

5) عبد القادر شرشار :كتابة الآخر في الرواية العربية المعاصرة ،مجلة الخلدونية،العدد التجريبي ،نشر إبن خلدون ،تلمسان ،2005.

6) علاء عبد الهادي شعرية الهوية (نقض فكرة الأمل ، الأنا بوصفها أنا أخرى)نمجلة عالم الفكر ،النعدد 1، مج 36نكويت ،سبتمبر.

7) فؤاد زكرياء في تقديمه لكتاب :فرانسيس مور لابيه و جوزيف كوتير:صناعة الجوع ووهم الندرة، تر:أحمد حسان ،سلسلة عالم المعرفة، العدد34،1983.

8) قاسم عبده قاسم :ماهية الحروب الصليبية ،سلسسة علم المعرفة ، الحس الوطني للثقافة والفنون ،الكويت ،العدد 49،مايو 1990م.

9) محمد بوعزة :من النص إلي العنوان ،مجلة علامات في النقد النادي الادبي بجدة ،مج 14،ع53-رجب -1425ه.

10)محمد رجب : المرأة والفلسفة حوليات كلية الآداب ،الحولية الثانية ،جامعة الكويت ،دط،1981م

11)محمد عابد الجابري :الغرب والإسلام ،مجلة العربي،ع 503،الكويت ،أكتوبر 2000م.

12)ياسين بن علي :مفهوم التسامح بين الاسلام والغرب ،مجلة الزيتونة ،دار الدعوة ،الاسكندرية ،ط1،1427ه/2006م.

فـهرس المـوضوعــات

الموضوع	الصفحة
شكر وعرفان	
مقدمة.....	أ
الفصل التمهيدي: قراءة في المدونة	
1-ملخص المسرحية (وجه واحد لإثنين ماطرين)	08
رؤية خشبة المسرح:	08
- رؤية الشخصيات:	08
المشهد الأول :	08
المشهد الثاني: المشهد نفسه إضاءة خافتة، وحالة داخلية تصور قمة الغضب.	10
المشهد الثالث: الوثبات نفسها، إضاءة خافتة.	11
المشهد الرابع: الوضع نفسه.	12
المشهد الخامس	12
2-نبذة عن حياة الكاتبة سناء الشعلان وأهم إبداعاتها الأدبية:	13
3-قراءة العنوان	16
الفصل الأول: تحديد مفاهيم الدراسة	
- توطئة	20
- الأنا والأخر	21
أولا: مفهوم الأنا والأخر لغة	21
ثانياً- مفهوم الأنا والآخر اصطلاحا	22
ثالثاً- مفهوم الأنا والآخر في الفلسفة	23
رابعاً: مفهوم الأنا والآخر في الفكر العربي:	25
خامساً– مفهوم الأنا والآخر في علم النفس	27
سادساً: مفهوم الأنا والآخر في علم الاجتماع:	29

فـهرس المـوضوعــات

II- الأنا والأخر في الأديان السماوية:	31
أولاً: الأنا والآخر في الديانة اليهودية	31
ثانياً: الأنا والآخر في الديانة المسيحية:	33
ثالثاً: الأنا والآخر في الإسلام:	35
1-التسامح وقبول الآخر في الإسلام:	36
2-الجهاد في الإسلام:	37
III- الفضاء:	39
III-1- الفضاءات المسرحية:	45
III- عناصر المسرحية المشكلة لفضاء الأنا والآخر:	52
III-2-الشخصية المسرحية:	55
III-3- الصراع المسرحي:	58
III-4- الحوار المسرحي:	60
الفصل الثاني:الفضاءات الدلالية في المسرحية	
Iالبنية السطحية في الأنا والآخر وتمظهراته من خلال المسرحية	66
II-البنيــة العميقــة فــي الأنــا والآخــر وتمظهراتــه مــن خــلال المسرحية(المرجعية السياسية)	89
- نظرة المجتمع للمرأة وهيمنة السلطة الذكورية (العالم العربي)	100
III- دلالات الفضاءات المسرحية	101
III-1- دلالات الفضاء الدرامي:	101
III-2- دلالة الفضاء المتخيل:	115
III-3- دلالة الفضاء الجغرافي:	118
IV- عناصر المسرحية:	123
IV-1- الحدث المسرحي:	126
IV-2- الشخصية المسرحية	128

IV-3- رسم الحوار المسرحي:	132
IV-4- الصراع المسرحي:	135
خاتمة	138
قائمة المصادر والمراجع	

ملخص:

تدور دراستنا حول: "الأنا والآخر" في مسرحيات سناء الشعلان، مسرحية "وجه واحد لاثنين ماطرين" أنموذجا، هي مسرحية بثلاثة فصول للكاتبة الأردنية سناء شعلان.

تناولنا فيها العلاقة بين "الأنا والآخر" في ظل الصراعات القائمة في الحياة البشرية، والمواجهة التي تحدث بين هذه الثنائية المتأسسة على أساس الحوار بين الشعوب داخل فضاء مليء بالتناقضات والدلالات المتعددة السياسية والاجتماعية والنفسية والدينية.

وقد كان للجانب السياسي والاجتماعي الذي لازم الشعوب سببا لطغيان (هيمنة) النزعة التفوقية على الآخر، والخوف الذي يجعل الإنسان يعيش مغلقا مع نفسه فلا يتقدم ولا يتطور، وبالتالي يبقى لقمة سهلة للآخر، وهو ما أرادت الأديبة سناء الشعلان في هذه المسرحية إبرازه من تجسيد مظاهر: القهر، الظلم، التشتت التيه، الانكسار، الاغتصاب...).

فلن تزدهر الحياة في بيئة تهيمن عليها لغة واحدة، تعزّز العدوان والاستعلاء، أي بيئة تعزز عزلة الإنسان عن أخيه في الإنسانية، فتنسى أن "الآخر" هو أنت.

وهي في مجملها رسالة هادفة لمعرفة قضايا الإنسان بصفة عامة والأمة العربية بصفة خاصة.

the summary :

This study is about "the ego and the other" in the plays of "sanaa chalan" play of "one face for two raining" for instance ,it is from three chapters for the Jordanian writer "sanaa chalan".

we dealt in this study the relation between the ego and the other under the existing conflicts in human life, and the confrontation that occurs between the established duality on the basis of dialogue between nations within a full space of contradictions, and multiple political, social, psychological and religious connotations.

the political and social sides have a big impact on the ruling of one to another .fear keeps people isolated and stop its development and progressing ,as a result it stays an easy beat for others. all this are presented in the play through the appearances of (defeating injustice, dispersion, wandering, refraction and rape...)

life will not flourish in an environment dominated by one language . promotes aggression and arrogance. any environment that promotes human isolation from his brother in humanity and forget that the other is you .

in all, it is a targeted message to know human issues in particular and the Arabic nation in general .