"شمشون ودليله"
لمعين بسيسو"
دراسة في البناء الدرامي

دكتور/ ضيف عبد المنعم الفرجاني
مدرس الأدب العربي الحديث
كلية الآداب – جامعة المنيا

"تقديم"

إن محاولة تناول الثورات التي وقعت في التاريخ العربي مسرحيا – وغير مسرحي – على شرط التدليل بذلك على مواقف وفلسفات معاصرة إنما هو اتجاه يحمده أدبنا العربي.

كما أن محاولة المزج بين الواقع الحي، وبين التاريخ الذي يحول إلى ظلال عن طريق الدخول والخروج من وإلى مناطق زمنية متباعدة، إنما هو ضرب من الحرفية المسرحية، واستخدام الأحداث استخداما لا يخضعها لترتيبات المنطق، إنما هو اتجاه عصري فرضتة ظروف الإنسان الحديث الذي يعيش في عالم مضطرب لا يستقيم معه أي تفكير موضوعي.

ولكن على شريطة أن تخلف تلك الأحداث اللاممنطقة إشعاعات، خفيفة على صفحة شعور المتلقي.

وقد مثلت مسرحية "شمشون ودليله" لمعين بسيسو[1]" اتجاها من اتجاهات أدب المأساة ، فلقد كانت المأساة نبع وحي وإلهام للشعراء من أبناء فلسطين وأبناء الاقطار العربية.

وليس أدنى من ذلك ، فقد أنزلت هذه المأساة كثيرا من الشعراء من عالم الخيال إلى دنيا الواقع وجعلت من الشعر الذي استوحاها شعرا ملتزما هادفا يدعو للحرية والوحدة، والقضاء على الاستعمار وأذنابه والخيانة وأوكارها.

مع ذلك لم يغفل هذا الشعر النزعات الإنسانية، حيث دعا لتحقيق العدل وإقرار السلام وإحترام المبادئ والقيم.

والشاعر عاش المأساة وعبر عنها في شعره الذي هو – في نظري – عمل فني التزم فيه المؤلف بواقع يعيشه فجاءت أهميته واضحة تسير في اتجاه عرض شريحة من واقع التاريخ.

و"بسيسو" في مسرحيته – التي سنتناولها بالدراسة بعد هذه المقدمة – يختار حادثا أليما هو نكبة فلسطين فيقدم هذه المأساة في عمله المسرحي كموقف من المواقف التي يعيشها واقعه الأليم.

والمسرحية تقع في جزأين يكونان ست لوحات. وهذه اللوحات تشكل بمَ فيها من أوجه عدد الوحدات المكانية والزمانية داخل المسرحية.

والحدث الرئيسي الذي تلتف حوله مكونات المسرحية ومراميها يتعرض لقضية فلسطين التي بدأت بعد وعد بلفور".

وإذا أشرت إلى الاتجاه الذي سأسلكه في دراستي للمسرحية فإني أحاول جاهدا تناول النص الشعري من حيث البناء الدرامي له ، ومركزا على الشخصية الدرامية بوصفها عنصرًا من عناصر البناء الدرامي.

ورأيت أن أتناول نماذج معينة من الأداء الشعري داخل النص للتدليل من خلالها على بعض الظواهر الفنية في مفهوم البناء الدرامي خاصة وأن بسيسو قد اعتمد في المسرحية على المنطق الإنساني الذي يقنع أي إنسان في أي مكان، يشد عقل المتلقي ويهز قلبه، ويكسبنا آخر الأمر تاييده مهما يكن لون هذا المتلقي أو جنسه، مستخدما في ذلك الرمز حيث اغتصاب فلسطين.

البناء الدرامي:

الدراما ببساطة وإيجاز " الصراع في أي شكل من أشكاله ، والتفكير الدرامي هو ذلك اللون من التفكير الذي لا يسير في اتجاه واحد ، وإنما يأخذ دائما في الاعتبار أن كل فكرة تقابلها فكرة ، وأن كل ظاهر يستخفي وراءه باطن"[٢]، وترتبط الدراما بأنواع مختلفة من الفنون ، فهي على علاقة قوية بالفن المسرحي ، حيث أدى هذا الارتباط إلى رقي الفنون وتطورها.

فما تحمله الدراما في طيها من روح مرحة وأسلوب ممتع وشيق ، هو شكل وأسلوب جديد يقضي على الرتابة السردية المملة ، ليكون فهمًا عصريًا جديدًا للصراعات والأحداث في ظل تعقد الحياة الحديثة وتطورها السريع ، وتكسب العمل الأدبي أهمية وحيزًا مقبولا ،" إن المهمة الأساسية باستخدام أبسط وأقرب العبارات للفهم بالنسبة لكل من يهتم بتقديم أي نوع من الدراما لأي جمهور كان ، هي جذب انتباهه وشدة طوال المدة المطلوبة"[٣] فالتوظيف المقصود للدراما يُعني بأذواق المتلقين.

قبل أن نتحدث عن البناء الدرامي [٤]في مسرحية "شمشون ودليله" يجدر أن نشير إلى مصادر المسرحية التي استلهم منها الشاعر مادة مسرحيته، فللمادة الاصلية صلة بالبناء الدرامي للمسرحية مهما تكن ساذجة مفككة.

وفي ظني أن المصادر التي اعتمد عليها بسيسو في مسرحيته هي استلهمها من التراث شخصيات تضرب بجذورها في الواقع، حيث انتقى منه الرمز لشخوص بعينها، ولكثير من الأدلة؛ فاستخدم الشخصية استخداما واعيًا في تناوله للمسرحية.

يتضح ذلك حيث عرض بسيسو للموروث الديني في التراث حيث يونس وقصة الحوت.

كانت تبحث عن ولد ضائع...
سمته يونس ...
وأنا ابحث عنها الآن ...
من منا لم تصبح ريم ...
من منا لم يصبح يونس ...[٥]

فلقد رمز الشاعر بحساسيته المرهفة إلى فلسطين مستخدما "يونس" – كشخصية من التراث – رمزا لها، وما آل إليه من ابتلاع الحوت له والحوت عنده هو إسرائيل.

يونس يا ولدي ...

أي الحيتان ابتلعك ...[٦]

والصورة أكثر عمقا عند الشاعر، ففي تصوري أن المؤلف منذ أن ولد وهو يسمع عن قضية فلسطين وما آلت إليه.

وضح ذلك في استعماله للفظة "معتقل" بدلا من لفظة "مسجون" ولأشخاص معدودين بينما المعتقل مفتوح أبدا وللجميع.

ولم يكتف بذلك بل ذهب إلى اتساع بطن الحوت حيث احتوائه ليونس الذي هو شعب فلسطين، وإذا أردنا أن نقف قليلا عند هذا المفهوم الذي استعمله "بسيسو" في جعل الشعب الفلسطيني ببطن الحوت لرأينا أن ذلك يرجع إلى الأمل الذي ينتظره الكاتب وهو خروج يونس من بطن الحوت فالغد مشرق والعزيمة مضاء والكفاح مستمر وكأن ببسيسو يعرف وقع الحجارة وأطفال الحجارة الذين أرغموا الحوت ولازالوا إلى ضياع القضية في مكان لا نور فيه إلا المزايدات والشعارات الزائفة ، وهذا يدعونا إلى القول بأن الشاعر يحس بشرف قضيته حينما يقول :

معتقل يا ولدي أنت ببطن الحوت ...

معتقل منذ ولدت ...

ونجده أيضا استمد من التراث قصة "عنترة" وفروسيته في الجاهلية.

انهض يا عنترة العبسي ...

واصهل في نافذة القدس ...[٧]

أيضا استلهم من التراث قصة "طارق بن زياد" وفتحه لمضيق جبل طارق ، يقول :

اشعل يا طارق ...

سفنك بركان حرائق

كما استمد "بسيسو" من التراث أيضا موروثات دينية حيث جمع بين الإسلام والمسيحية "وجيفارا" العالم.

فالثائر يا عاصم ...
جيفارا العالم ...
وحسين العالم ...
ومسيح العالم ...
من أجمل الناس ...
وبعيدا عن كل الأجراس[٨]

وترامت نظرة "بسيسو" أيضا للتراث حيث "بلقيس" ملكة سبأ وصورتها التي اختارها، وصورها "بسيسو" صورة نفسية رغم أنها لا تملك الأرض.

من ليس له أرض ...
ليس له مطر يا بلقيس[٩]

وهنا إحساس بمدى الفداحة التي يتحملها الشعب الفلسطيني.

واستخدام الشاعر لألفاظ "أفيقوا" "انتبهوا" من غفلتكم توحي بذلك.

فمن ليس له أرض لا حياة له.

ولم يكتف "بسيسو" بالتراث والموروث الديني في المسرحية، بل استمد من الأسطورة ما أقام عليه بناء مسرحيته.

وشخصية "شمشون" و"راحيل" وما لهما من قصة ورد ذكرها في تاريخ العهد القديم" جاء بهما المؤلف في المسرحية ، وتحول المعنى الاسطوري عنده إلى رموز تُجسَّم لإبراز المعنى.

فالناظر للمسرحية يلاحظ أن "بسيسو" أعطى "لشمشون" قوة الإنسان – الواضح في العهد القديم – الجبار وأتى بها في محاورة مع "دليلة" فاستولت بذكاء النساء وحيلهن على قوة "شمشون" بعد قص شعره الكامن فيه سر قوته ، ومن النقاد مَن يذهب إلى أن " الفنان قد يفرغ الرمز من محتواه ويعطيه رمزا جديدا"[١٠] ، وهذا ما سلكه "بسيسو" في المسرحية.

وقصة "شمشون ودليلة" ؛ هي قصة مغامر أناني مخادع تحركه ثورات عاطفية جامحة ، ولا يكترث بشيء سوى ارضاء نزواته الوقتية، فشخصيته هي شخصية الطليق الفاجر الخليع.

ومن هذا المصدر عَنّون "بسيسو" مسرحيته ؛ لأن نظرته كفرد من أفراد الشعب الفلسطيني نظرة الناقم على عدوه.

أولا: الشخصيات.

بعرضنا لشخوص المسرحية بالدراسة، باعتبارها جزءًا من "البناء الدرامي" الذي هو محور الدراسة، فلابد إذن من وقفة عند مفهوم الشخصيات.

لقد ظل مشكَل (الشخصية) أبرز العناصر البنائية للعمل المسرحي المستعصية داخل حيز الإنشائية ، فالتبست بذلك مصطلحاته الدالة عليه ، واكتنف الغموض الرؤى النقدية التي تكابد جاهدة لترسيم حدوده وسير أغواره مفهومه ، وبما أن التحري عن مفاهيمها اللغوية قد أضحى مطلبًا هامًا فإننا ركنا إلى معاجم لغوية ؛ إذ نجد أن مصطلح (الشخص) ورد في لسان العرب وفق التحديد الآتي:"الشخص : كل جسم له ارتفاع وظهور ، والمراد به إثبات الذات ، فاستعير لها لفظ الشخص"[١١] ، في حين أن دلالة (الشخص) تحيل في معجم بطرس البستاني على "الجسم الذي له مشخص وحجمية ، وقد يراد به الذات المخصوصة ، والهيئة المعينة في نفسها تعيينا يمتاز عن غيره"[١٢]

ونخلص من هذين التعريفين الذين حددا مفهومي مصطلحي(الشخصية /الشخص) إلا ما يشبه التوافق بينهما ؛ إذ إن الهيئة التي تعين الشخص وتجعله مميزا عن غيره ، التي أشار إليها البستاني.

ولاهمية مشكل الشخصية داخل العمل المسرحي ، فقد دعت الناقد (إيف روتير) إلى أن يعتبر "كل قصة هي قصة شخصيات"[١٣] ، كما أن الروائي " يمكنه أن يصنع لنا عدة كُتل من الكلمات التي تصف الإنسان شخصيًا وصفًا عامًا يمنح هذه الكتل أسماء ويعين جنسهم ، كما ينسب إليهم حركات وإشارات معقولة ويجعلهم يتكلمون ، وذلك باستخدام الأقواس ، وربما يجعلهم يتصرفون تصرفًا مناسبا ، وهذه الكتل من الكلمات هي الشخصيات ، فهي لا تأتي ببرود إلى عقله ، بل إنها قد تخلق في اضطراب وهذيان ، وتتكيف طبيعتهم بآرائه عن الآخرين ؛ وعن نفسه ، ثم إنها تتغير تبع الأوجه الأخرى من عمله."[١٤]

فالشخصية هي " كلّ مشاركُ في أحداث الحكاية سلبًا أو إيجابًا ، أما من لا يشارك في الحدث فلا ينتمي إلى الشخصيات ؛ بل يكون جزءا من الوصف ، الشخصية عنصر

مصنوع ، مخترع ، ككل عناصر الحكاية ، فهي تتكون من مجموع الكلام الذي يصفها ، ويصور أفعالها ، وينقل أفكارها ، وأقوالها."[١٥]

والشخصية المسرحية هي ذلك الفرد الذي يقوم بأداء الأحداث المسرحية أمام المشاهدين فوق خشبة المسرح ، وتعد من أهم عناصر المسرحية وأقدرها على جذب اهتمام المشاهد ، لما في ذلك العنصر من قدرة على جذب الجمهور بما يتبعه من سلوك للتعبير عن الدور الذي يتقمصه قي عرض القضية[١٦] ، فهي تلك التي تحمل نوعا من السلوك والتفكير والتصرفات وهي حاملة لانفعالات معينة تميزها عن غيرها، كذلك هي التي توجه أحداث القصة وفقا للأبعاد الثلاثة الجسمية والنفسية والإجتماعية، وللبعد النفسي أهمية بالنسبة للسلوك والتصرفات.

وتتعدد أنواع الشخصيات المسرحية داخل شمشون ودليله ، فمنها الشخصية الرئيسية ، والشخصية الثانوية ،والشخصية النمطية ، وقد تتجمع بعض هذه الشخصيات في عمل مسرحي واحد ، وقد لا تتجمع حسب ما تتطلبه القضية التي يتناولها الكاتب ، وكذلك حسب وجهة نظر الكاتب في بنائه لهذا العنصر في مسرحيته.

وفيها يقدم أرسطو أربع ملاحظات عن الشخصية في "المأساة" تعني على الأخلاق فتختص بالنواحي النفسية[١٧] ؛ تلك التي لمسنا أثرها بالنسبة للسلوك والتصرفات.

١- والشخصية عند أرسطو فاضلة ، ولذا فالشاعر أتى بشخضيات في صورة واضحة صورة الأب وعاصم وما تمثلا به من رفض وتمرد وثورة.

٢- وأرسطو لا يرى بأسا من الاستعانة بأشخاص ثانويين قد يفيد تصويرهم.

وسنتتبع خلال المسرحية ما إذا كانت هذه الملاحظات تنطبق على شخوص مسرحية "شمشون ودليله". أم على بعض منها.

فيتحدث الأب عن الهجرة كقضية من القضايا التي يعيشها الشعب الفلسطيني وما يلاقيه أبناء الشعب الفلسطيني من هتك للعرض المتمثل في الفرد فقد جعل الوطن فتاة غالية عليه؛ هي الزوجة والأخت والبنت.

هاجرت فصنت ...

وكانت هجرته صونا لعرضه "الجسدي"[١٨].

ولا نبعد لو قلنا إن الشاعر لم تكتمل سعادته عندما صان ما يملك من بنت وأخت وزوجة ، لأن هناك عرضا منتهكا هو الشارع والدار والأرض.

عرض البنت وعرض الزوجة والأخت ...

لكن أي الأعراض هتكت ...

عرض الشارع والدار ... وعرض الأرض ...

ولا يكتفي الأب بحديثه عن الهجرة وإنما يتخذ منها موقفا .

موقف الرفض والثورة مهما عانى من مذابح وما لاقى من متاعب

كان علينا أن نُذبح فوق العتبة ...[١٩]

نَذبح بالكف ... وبالحجر ... وبالسونكي ...

نُذبح بالخشبة ...

بزجاج النافذة ... ولا نرفع قدما عن تلك العتبة ...

وينادي الأب للقيام بعمل فدائي ثوري.

يا ركاب العربة ... ماذا تنتظرون ...؟ [٢٠]

ولا يقتصر الأب على دعوته للثورة فقط وإنما ينادي بتوحدها.

هل نحن لنا عنوان واحد ...

حيث العنوان الواحد ...

يصبح عنوانين ...

أو أكثر ...

فعلينا أن نحذر يا عاصم ...[٢١]

وليست الثورة مظهرا أو شعارا ولافتة وإنما هي سهم قاطع يكشف الحقيقة ويجلوها، وليست تهديدا وخطفا.

الثورة ليست أضواء نيون ...

الثورة كالسكين ...

إن لم تقطعها قطعتك ...[٢٢]

والشاعر يعطي الأب صورة الشخص الذي يدعو إلى التعاطف وبيان حقهم الشرعي فليسوا أهلا للدمار والخراب.

قل لهم يا عاصم ...
إنا ما جئنا للعالم لنحطم آنية زهور ...
كي نخطف طائرة ونعلق في حائط هذا العالم منشور ...

واعتقد أن الشاعر استعمل آنية الزهور؛ حيث الآنية هي الأرض وزهورها هي أطفالها الأبرياء. فالأب على لسانه يقول لسنا أهلا للخطف والقتل.. وإنما هذا هو حقنا الشرعي.

والمؤلف في هذا العرض يوضح رفض للإرهاب وقتل الأبرياء، وذلك ليفهم العالم حقيقة الثورة الفلسطينية وينضم بصوته وقلبه مع شعب فلسطين ، هكذا صور المؤلف الأب بصور عديدة – كشخصية رئيسية – منها على سبيل المثال لا الحصر صورة الحكيم الواعي الذي يصف الماساة بأنها ليست جديدة، بل هي جرح غائر في ظهره مخاطبا ولده.

وأنا أسأل أيضا يا ولدي ...
فالجرح قديم في صدري ...
والجرح قديم في ظهري ...[٢٣]

ونمضي إلى بعض الشخصيات الرئيسية كشخصية "عاصم" وهي شخصية لها ثراؤها الفني حيث كانت مكملة لثورة الأب ورفضه للهجرة.

كنت تقول لنا، في العام الثالث سوف نعود ...
ومدرسنا كان يقول لنا في العام الرابع سوف نعود ...
والراديو كان يقول لنا في العام الخامس سوف نعود ...[٢٤]
والصحف تقول ...
والراقصة الأولى في الكباريه تقول ...
والأغنية تقول ...
والسينما والتليفزيون، وهذا المسرح قد قال، ومازال يقول ...[٢٥]

إن (عاصم) هنا يقرر حقيقة ، وهي أن الجميع قرروا العودة والتعبير السابق إنما هو في جوهره تعبير مأساوي وهزلي في نفس الوقت ، كما أن استخدام الشاعر

ل"سوف" وبتكرار يوحي بالمستقبل الذي يأمله الشاعر حيث الرجوع للفيافي الخضراء والأرض السمراء.

ولقد أجاد "بسيسو" في هذه اللوحة الفنية التي جمع فيها دور وسائل الإعلام في الحرب، حيث جعل اللوحة كمسرح وقف عليه كل هؤلاء ليؤدي كل منهم دوره؛ حيث المدرس والراديو والصحف والأغنية والسينما والتليفزيون.

ويقول الشاعر بعد ذلك عن القضية.

وتمر الأعوام ونحن نقول ...

وتمر الأعوام ونحن بهذه العربة ...

إحساسا منه بأمل يشع ودفعا للأبطال بتحريك العربة ولأطفال الحجارة بقيادة دفتها.

وبهذا العرض السريع لشخصيتي "الأب" و"عاصم" وما صورهم به من رفض للهجرة ودعوة للثوار ودور في تبيان الحقيقة التي يعيشها الشعب الفلسطيني ويعانيها، وأيضا كشخصيتين رئيسيتين، فمن الممكن القول بأنهما فاضليتن فيما يمكن أن يؤدياه من دور، كما ذهب "أرسطو إلى أن الشخصية فاضلة عكس أفلاطون.

٢- وإذا كان "أرسطو" لا يرى بأسا من الاستعانة بأشخاص ثانويين قد يفيد وجودهم أو تصويرهم في إحداث الأثر التراجيدي شريطة أن تدعو الضرورة الفنية إلى تصويرهم ، فإن" بسيسو" فيما أرى حينما كتب مسرحيته قد تأثر برأي "أرسطو" حيث بني مسرحيته على شخصيات رئيسية وأخرى ثانوية نذكر منها.

"شخصية العرافة" :

وما كان لها من دور في إيضاح الماساة؛ حيث الأمل الذي كانت دائما تبشر به لكنها تبحث – مع معرفتها للحقيقة – عن الابن الضائع :

تكشف للناس المستقبل ...

وتزيح عن الغيب الاستار ...

لكن من يتنبأ للعرافة ...

من يكشف مستقبلها ...[٢٦]

ويجئ الاستفهام عند العرافة بوصفها – شخصية ثانوية – فيجعل المتلقي في دائرة السؤال الذي يوصل للحقيقة مساعدا على إثراء العنصر الدرامي بالمسرحية يظهر ذلك في استعمال الشاعر للفظ "شيء" للبحث عن هذه الحقيقة ثم توضيحها بعد ذلك بالوطن" المغتصب

لم تخفون رءوسكم ... تحت وسائدكم ... ؟

أو ما ضاع لأحد منكم شيء يا ركاب العربة!

أو ما ضاع لأحد منكم وطن يا ركاب العربة ... ؟[٢٧]

والاستفهام هنا يفيد الاستنكار للحالة الراهنة التي يعيشها أبناء هذا الوطن العزيز إلى درجة أنها تتخلى عن الرمز، وتعرض قضيتها بصورة علنية أمام شمشون الجبار في قولها السابق.

وعلى الرغم من جبروت الشخصية الشمشونية كما وضحت لنا من خلال النص المسرحي، إلا أنها ستخون في نهاية المسرحية.

فالبطل قد كان يمثل قديما " شخصا مقدسا ، بل كانوا يظنونه أحيانا من سلالة الآلهة ، وكأنه هبة تهبها لهم ، حتى لا يقعوا فريسة لمن سواهم ، وحتى لا يسقطوا في مهاوي لا قرار لها من الاضمحلال والفناء"[٢٨]

وهذا يؤكد لنا إجادة الشاعر لاستغلال مدلول هذه الشخصية، فقد كانت قوية في التراث إلا أنها ضاعت بعد تجمع الشعب ووقوفه ضدها؛ حيث دوران شمشون حول الطاحونة في آخر المسرحية، وهذا تفاؤل بالأمل لضعف الشخصية الصهيونية يوما ما، وإذا كان أرسطو قد قدم أربع ملاحظات عن الشخصية ذكرنا أولاها ثم ثنينا بثانيتها ولنا الآن أن نوضح الملاحظة الثالثة.

٣- والتي رأى فيها توافق صفات الشخصية بما ينطبق عليها ويلائمها، فمن الملاحظ ان شخصية شمشون تظهر في النص كما أرادها "بسيسو"

أنا شمشون ... قاهركم في خمسة أيام ...

ريم : أعرف أنك شمشون ...

أعرف أننا كنا في خوذتك الفولاذية كالبيض المكسور[٢٩]

وتلعب شخصية شمشون دورا له أهميته حيث جاءت في المسرحية منطقة بما يشعر الشاعر متساوقة مع ما وصفها به، فالإرهاب والبطش والتعذيب صفة من صفات شمشون... إضافة هنا إلى ما تعنيه عبارة " في خمسة أيام " حيث نكسة ١٩٦٧م.

ففي اللوحة التي نراها وهو يمسك بأرنب في يديه ومعه سونكي به يطعن الأرنب دليل على جبروت هذه الشخصية التي ستضعف في النهاية كما ارادها "بسيسو"

يونس ليس سوى هذا الأرنب ...

هذا هو يونس ...[٣٠]

ويزداد احساس "معين بسيسو" بالماساة فتأتي الشخصيات عنده ملائمة لما وصفت به تحمل عنصر المشابهة لما هو واقعي ، ومن عرضنا لمفهومات "أرسطو" عن الشخصية يبقى لدينا آخر الملاحظات.

٤– وهي الرابعة حيث يرى فيها – أرسطو – توافر التناسق في الشخصية أي تصوير الكاتب للشخصية متناسقة في أفعالها وتصرفاتها مع المحافظة على ثبات الشخصية، ظهر ذلك من خلال عرضنا لشخوص المسرحية، فالمسرحية التي نتناولها بالدراسة تنتقي شخصيات تضرب بجذورها في الواقع سواء أكان ذلك بصورة مباشرة أو غير مباشرة حتى عن طريق التاريخ ناقد الأسطورة أو الرمز.

واتكأ الشاعر على شخصيات تاريخية لها أبعاد متناقضة فمثلا يونس معتقل في بطن الحوت، ولكنه بعد مدة حر طليق ، وشمشون جبار في البداية مهزوم في النهاية ، والشخصيات العربية تحمل فيض الأمل والتفاؤل.

"**الحوار**":

الحوار مأخوذ من مادة (حور) وهي تدور حول المراجعة والتردد ، فهو " التردد إما بالذات وإما بالفكر"[٣١] ، أما في الاصطلاح " فهو حديث بين شخصين أو فريقين يتم فيه تداول الكلام ما بينهما بطريقة متكافئة فلا يستأثر به أحدهما دون الآخر."[٣٢]

والحوار لابد أن يكون بعيدًا عن " المجانية لأنه محكوم بحاجة النص إليه ، أي بالدور الذي يؤديه تبادل الكلام في رسم الشخصيات وتفسير الأحداث . وهو بعيد عن العفوية بسبب طابعه الأدبي وقيود اللغة والأسلوب والتراكيب النحوية"[٣٣]

أمَّا عن دلالته ومفهومه في (معجم السرديات) فإنه انحصر في قولهم بأنه " الأقوال المتبادلة بين شخصيتين فأكثر منذ لحظة الالتقاء إلى لحظة الافتراق مع ما يصحب هذه الأقوال من هيئات وإيماءات وحركات وكل ما يخبر عن ظروف التواصل"[٣٤]

وللحوار أهمية عامة تتمثل في كونه وسيلة لعرض الفكرة في غير تعصب ومحاولة الإقناع بالتي هي أحسن ، فيكتسب " الحوار أهميته من كونه وسيلة للتآلف والتعاون ، وبديلا عن سوء الفهم والتقوقع والتعسف والفرقة والصراع ، وبذلك يصبح الحوار ضرورة طالما تفاعل الناس وتدافعوا ، واختلفت انتماءاتهم ومصالحهم ، وأفكارهم ومشاعرهم تجاه الأشياء والأشخاص من حولهم"[٣٥] ، فكل طرف من أطراف الحوار يعرض فكرته ، ويحاول إقناع الطرف الآخر بها ، وعن طريق ذلك العرض ومحاولة الإقناع تبرز فكرة كل طرف ، " ثم قدرة الأديب على التخير والانتقاء واستغلال عنصر المفاجأة ، ثم إجادته في خلق عنصر التوتر لدى القارئ أو السامع"[٣٦]

والحوار المسرحي هو الأداة الفنية التي يقدم من خلالها الكاتب المسرحي الحدث الدرامي إلى الجمهور ؛ لذا فإنه يقوم بوظائف فنية منها :

١- دفع الحدث إلى الأمام وتطويره.

٢- رسم أبعاد الشخصيات.

٣- يولد في المشاهد الإحساس بانه – الحوار- مشابة للواقع.[٣٧]

وعلى هذا الأساس فلابد لكل جملة في الحوار ، أن يكون لها صلة بصعود الحدث والمساعدة في نمو المسرحية إلى الأمام ، وهذا وتتضح أبعاد الشخصية وتطورها عن طريق "الحوار" في النص المسرحي فيمكن الكشف عن صفات الشخصية بالحوار، يستطيع أن نلمس ذلك في الحوار ما بين شمشون وريم.

ريم: أعرف أنك شمشون ...

شمشون : أنا شمشون ... قاهركم في خمسة ايام.

ريم : أعرف هذا ...

أعرف أنك شمشون ...[٣٨]

وهذا الحوار يكشف لنا إلى أي مدى يستخدم شمشون فخره بقوته وجبروته بل واعتداده بنفسه "قاهركم في خمسة أيام" بالرغم من أن ريم تعلم ذلك إلا أنها لازالت تدافع وتتمسك بحقها أمام هذه القوة التي ستنهزم يوما ما!!

وعليه ، فإنه يعرف الحوار على أنه " اللغة المعترضة التي تقع وسطا بين المناجاة واللغة السردية ، ويجري الحوار بين شخصيه وشخصية ، أو بين شخصيات وشخصيات أخرى داخل العمل"[٣٩] ، وهنا نجد ما للحوار من دور بارز في إضاءة العمل من الداخل بتوضيح الشخصية حيث اتصال الماضي بالحاضر والاسترجاع وغير ذلك كاستثمار الصمت في العمل المسرحي.

ولا نبعد إذا قلنا إن للحوار" وظيفة ضرورية في أنه يبين بأن تطور الحدث ، فالأحداث جاءت في المسرحية كمقدمات لأحداث تليها ، والمحاورة التي جرت بين السائق والكمساري والأب والأم وعاصم، تكشف لنا محاولة الفلسطينيين التعرف على العدو، وهذا يُعد – في رأيي – حدثا مهمًا فكيف ينادون بالثورة أمام عدو لا يعرفونه.

وسنقتصر هنا على هذا المثال:

السائق : ما هذه الصرخات ... ؟

الكمساري : ريم المجنونة يا مولاي السائق ... ؟

عادت تصرخ ...

السائق : بل دعها تصرخ ...

أوليس هنا يحضرن ...؟

كي يلتقطوا صورة فمها المفتوح...
لابد وأن يصرخ بعض الناس ... بعض الوقت ...
لابد وأن يكتب بعض الناس ... بعض الوقت ...
فالزمن عزيزي الكمساري يتحرك ...
والعربة تتحرك .[٤٠]

وهنا بدأ تمكن الشاعر في إجراء "الحوار" على لسان شخصيات بعينها اختارها، وكأن "الحوار" بالنسبة له هو الأداة اللغوية الوحيدة التي جرت على لسان هذه الشخصيات لكي توضح إلى مدى يتهم الإسرائيليون بعض دعاة الثورة من الفلسطينيين بأنهم مجانين.

ولم يكتف الشاعر بعد ذلك بل وضح دور وسائل الإعلام كالصحافة في هذه الماساة ، محاولا تصوير الواقع تصويرا تسجيليا حيث شعب فلسطين الشريد الذي لا يملك إلا سماع الشعارات ورفعها، ولا يستطيع حتى معرفة نوع عدوه أو مَن هو عدوه، هذه براعة الفنان في كيفية تصوير الماساة.

"**الصراع**"

يعد الصراع ذا أهمية كبيرة في العمل الدرامي ، فلا دراما بلا صراع ، لا سيما هو يكشف لنا ما يدور في أعماق الشخصية ، وما يدور في خلدها ، وطباعها ، وسلوكها ، وأبعادها في ذلك شأن بقية العناصر الأخرى ، وعندما يلجأ الكاتب للصراع عندما تكون الشخصية في ذروة الانفعال في عواطفها ، أو عندما تقف على مفترق طرق في حيرة من أمرها ، أي الطريقين تختار.

فالصراع " هو محرك الحبكة وشرط تطور الأحداث"[٤١] ، وليس من السهل أن يتحقق الطابع الدرامي في عمل شعري ما لم يتمثل وراءه أو فيه العناصر الأساسية التي لا تتحقق الدراما بدونها . ونعني بذلك الإنسان والصراع وتناقضات الحياة.[٤٢]

فالصراع الدرامي هو الذي يبعث روح الحركة داخل العمل المسرحي ؛ لأنه يقوم " بتوليد الحركة الدرامية على المسرح سواء كانت حركة خارجية بين الشخصيات أو حركة داخلية تجري داخل النفوس"[٤٣] ، وبذلك يمثل الصراع " العمود الفقري في البناء الدرامي ، فبدونه لاقيمة للحدث "[٤٤] فإنه يقوم بتحريك الأحداث ، وبنموه تنمو

الأحداث إلى الأمام ، وعلى هذا الأساس تتحدد أنواع الصراع ، فقد يكون الصراع ساكناً دون حركة ، أو يكون الصراع واثبا يخطو دون مقدمات ، أو يكون الصراع مرهصا وهو الذي يشعرنا بشك نشوبه ، أو يكون صاعدا ، وهو الذي يتحرك تحركا تدريجيا[٤٥]، معنى ذلك أن درجات الصراع تتحدد طبقا لحركة الحدث داخل النص المسرحي .

ويتمثل في وجود الشخصية بين رغبتين متناقضتين، قد يتميز الصراع مظهرا ماديا تتصدى فيه الشخصية للمعوقات من هولها سواء كانت تلك المعوقات مادية أو معنوية:

فشخصية مازن وما بها من صراع داخلي، حيث تحديه للعدو واستشهاده في سبيل وطنه الضائع تظهر وقد قتلت على أيدي أعدائه بحجة أنه متسللة.

الجوقة: "مجموعة من الفارين تشبه الكورس كانت تحمل جثة مازن"

متسلل ...

قالوا عنه ... متسلل ...

قتلوه ويده في الأرض تغوص ...

تصرخ يا وطني ...

قتلوه وقالوا متسلل ...

الأم : ولدي ...

ولدي مازن ...[٤٦]

الاب : ولدي ... ولدي ...

دعني الآن اقبل عينيك ...

ويديك ... واقبل قدميك ...

كم يا ولدي كنت أخاف ...

أن تلفظ انفاسك في أرض أخرى ...

ما أتعس يا ولدي الصياد، إذا باع المجداف ...[٤٧]

وشخصية مازن كما صورها الشاعر انتقلت عنده انتقالا منطقيا تدريجيا اقترن هذا الانتقال بتطور الحدث ، فقد ثار كما ثار أبوه وأخوه واستشهد على أيدي أعدائه.

قتلوه وقالوا متسلل ...
متسلل ...
متسلل ...[٤٨]

ونتيجة لضراوة الصراع فقد صحب بعض الشخصيات إحساس بالتمزق

عاصم : من يمضي كي يشرب جرعة برق ...
يأكل كسرة رعد ... يدعى متسلل ...[٤٩]

وضح هذا التمزق في شخصية عاصم الثائر الرافض ، فبرغم ثورته إلا أنه يرى أن كل ثائر يمضي لكي يحمل السلاح ويضيء به موقعه قتالا مصيره القتل!!! وإن كان كذلك فهي الشهادة وقد يشتد الصراع فتحاول الشخصية التصدي لقوى قد تفوقها ، يظهر ذلك في إصرار عاصم أمام قوة شمشون مما يكشف لنا – أحيانا – عن بعض الجوانب التراجيدية.

عاصم: رأسي بين ...
أنا لا أحمل رأسا بين القدمين ...[٥٠]

وإحساس الشاعر بشرف قضيته ووضوح رؤيته جعله يبتعد بالشعر إلى حد الابتعاد عن الأداء الفني الناضج، حيث طغيان الشعر على عنصر الدراما فتأتي الصور الشعرية في المسرحية قاتلة لعنصر الدراما.

فنلاحظ ذلك في "الصراع" الدائر بين عاصم وشمشون ومحاولته التصدي لقوى تفوقه وفيه تطغى الصورة الشعرية المكثفة على الدراما ، وهذا عيب فني يقع فيه بعض كتاب الدراما الشعرية.

عاصم: مرت سنوات كنا فيها يا شمشون بلا أعناق ...
كنا كرءوس تشبك بدبابيس ...
تتأرجح فوق الأكتاف ...
ما كان لنا أعناق ...
ذابت عبر السنوات الأعناق ...
حتى أمسكنا بالمدفع ...
إنك لن تفهمنا أبدا ...[٥١]

ومع أن هذه المسرحية تمتاز بالتكثيف الشعري، إلا أنها تبدو في جملتها مسطحة، حيث استجاب المؤلف لدواعي التعبير المعاصر من ناحية الشكل فلم يتحذلق في لغته.

والملاحظ أن الجدلية سمة وضحت في المسرحية ، بدأت بمواجهة الحلم للواقع والحاضر للماضي والعابر للخالد ، ووضحت كخط في البناء الدرامي للمسرحية.

الأب: حين الواحد منا يهجر بيته ...
يهجره والبيت آخر ...
فالبيت الآخر يصبح كل العالم ...
من يحمل حجرا في المنفى ليقيم به بيتا ...
فلتقطع يده يا عاصم ...[٥٢]
أنا أعرف ما قد قيل وما سوف يقال ...
سيتولون الإرهاب ...
وأقول نعم ...[٥٣]

هكذا وبعد عرضنا للصراع وتطور الحدث ، نستطيع أن نوضح بعض ملامح ظهرت في المسرحية.

"الأمل"

وعلى لسان من؟!

على لسان الأم؛ تلك المسكينة ، فالأمل الذي يمد ويجذر ليس أملا في شخص أو أشخاص بعينهم ، ولكنه أمل في شيء لم يتحقق بعد وهو الخلاص.

أمل في مجهول لا يأتي إلا مع المطر الزائد الصديق.

الأم: هي ذي الريح تعود ...
والبرق يعود ...
والرعد يعود ...
والمطر يعود
أحمر ... أحمر حتى البرق ...[٥٤]
لا يوجد برق أخضر ...

كان المطر صديقا ...[٥٥]

وعلى لسان عاصم الثائر المندفع بحماس الشباب يظهر الأمل؛ أمل في الخلاص.

عاصم: لن تبقى ريم طويلا يا أبتي في الحجر الصحي...

لن يبقى أحد في مستشفى الأمراض العقلية ...

لن يبقى أحد في سجن العربة ...[٥٦]

والأمل يظهر بعد ذلك على لسان ريم حيث يونس وقصة الحوت فيونس خرج من بطن الحوت وهذا رمز للأمل حيث الخلاص يوما بخروج شعب فلسطين من قبضة الإسرائيليين الحديدية والمتمثلة في قوة شمشون ، إن "بسيسو" قد وظف الرمز توظيفًا فنيًا ينم عن وعي بفن الدراما وفن المسرح.

وهنا جنح "معين بسيسو" في مسرحيته إلى "الأمل المتزن"

ريم : يونس يا ولدي ...

أي الحيتان ابتلعك ... ؟

واعتقلك في صدره ...

معتقل يا ولدي انت ببطن الحوت ...

معتقل منذ ولدت ...[٥٧]

والمتتبع للنص الشعري يجده قد جاء ملتحما بالواقع العربي مفسرا ناقدا إياه فاستطاع الشاعر بما يعانيه من الماساة أن يخلق جوا من التوافق النفسي بين النصر وبين هذه النكبة التي حلت بالأرض الفلسطينية فهو يحذر ويدعو لليقظة اولا.

الأب: صدقني يا ولدي حين تكون الماساة ...

أكبر من الكلمات ...

فحرام أن يكتب أحد ، أن يقرأ أحد يا عاصم ...

أن عليه ان يفعل شيئا آخر ...[٥٨]

ولا ننسى أن الشاعر نيتة هذه الأرض التي أنبتت أطفال الحجارة

والشاعر بعد هذا – باحساسه – يوجه دعوة إلى العرب مئة المليون كي يزحفوا إلى فلسطين:

عاصم : يا مئة المليون ...

لم لا تأتون إلى الخشبة ... ؟

ونمثل نحن جميعا فوق الخشبة ...[٥٩]

وبهذا العرض السريع لمسرحية "شمشون ودليلة" دراسة وتحليلا ، نستطيع إدخال المسرحية فيما يسمى بالشكل الهرمي في بنائها الدرامي ، حيث بدأت بالعرض للماساة وأسبابها، وما ترتب عليها، ثم تلت ببيان الهجرة والثورة والرفض – كما سبق وأن رأينا ذلك – حتى تصل إلى قمة الصعود وهي المواجهة والاستشهاد والصمود والإصرار لتصل إلى تدمير العربة – النهاية – بما فيها من مكان حيث انتهاء الصراع واسدال الستار .

شمشون : سأدمر هذه العربة ...

سأدمرها ...[٦٠]

خاتمة

والمسرحية بعد ذلك قليلة الاتقان جاء في بعض أجزائها استهانة الشاعر ببنائها، ولعل هذا راجع إلى أن هناك مضمون إنساني عظيم أوحى للشاعر بالاستهانة ببناء مسرحيته – ماساة شعب فلسطين – فيما وضح من طغيان بعض الصور الشعرية المكثفة على عنصر الدراما.

وقليلة الإتقان أيضا من حيث الصياغة اللغوية، فعلى الرغم من بعض الفقرات الغنائية وخاصة على ألسن الشخصيات الرئيسية، إلا أن الشاعر كثيرا ما يلجأ إلى الضرورات الشعرية، وربما وقع في أخطاء صريحة في الوزن.

فهناك مدن وشوارع ... [٦١]

ماذا يبقيكم في هذه العربة ... ؟ [٦٢]

كذلك تتقله المفاجئ بين أوزان عدة يبدو أقرب إلى الاضطراب والقلق حيث تاثير المأساة وانتظار نهايتها – منه إلى التنويع المشروع في التعبير النغمي.

ومع أن الحادثة التاريخية في المسرحية هي مجرد هيكل بسيط انتقاه المؤلف لكي يكسوه بلحم ودم وملامح عصرية، إلا أن المتلقي العادي لا يزال في حاجة إلى أن يشبع فضوله بمعرفة الواقع التاريخي لثورة فلسطين، مادام يواجه بأسماء وأماكن ووقائع قد تكون تاريخية ذلك ؛ لأن حتمية التناول المسرحي الذي تفرضه قضية خطيرة كقضية فلسطين تلزمنا بالضرورة بشكل المعالجة .. وهذا الشكل ينبغي – في رايي – ألا يشطح في العوالم الرمزية، وألا ينتقي عناصره من اللامباشريات فلا شيء يخدم هذه القضية بالذات مثل التناول المباشر الواضح القائم على أسس فنية واقعية ومنطقية أيضا.

ومسرحية "شمشون ودليله" تعتبر – في تصوري – من أكثر أعمال "معين بسيسو" احتكاكا بشخصيته وتجاربه الذاتية ، وإذا كان معين بسيسو في مسرحيته هذه قد استمد مادة مسرحيته من تجاربه الشخصية ، فإنه بمقدرة الفنان استطاع أن يخرج بها من نطاق التخصيص الضيق إلى نطاق التعميم الرحب، حيث المأساة ومالها من صدى في الرأي العام العالمي.

وقد يلتقي "بسيسو" مع ما نادى به "أرسطو" من قبل؛ من أن معالجة التجربة التاريخية كحادث فلسطين وبدايته – معالجة درامية؛ في المسرحية ينبغي أن تكون ذات دلالة عالمية.

ونقرر شيئا هو أن "بسيسو" جعل هذه التجربة التي يمر بها كل فلسطيني تجربة إنسانية شاملة، يرى فيها كل شخص صورته إذا ما عاش نفس الملابسات والظروف التاريخية.

وبالرغم ما يؤخذ على المسرحية من مآخذ إلا أن فيها من الخصال ما يجب الذكر فقد استطاع المؤلف في مسرحيته أن يصور الصراع تصويرا بارعا، كما وضح في تحليل المسرحية، كذلك فاقت قدرته في إجراء الحوار المعبر عن الشخصيات.

هذه هي تجربة "بسيسو" جاءت منصهرة في قالب الفن ومموضعة ومعممة بفضل نظرته الشمولية الإنسانية ، حتى ولو غمرتها روح الفنان ورؤية الشاعر الخاصة.

وبعد : فلعل دراستي للمسرحية – برغم ضيق مجالها – تكون قد غطت جزءا مما أريده هنا.

وإذا كنت قد قررت شيئا في دراستي للمسرحية، فهذه أولى خطواتي في بداية البحث المسرحي، ولعلها خطوة رائدة تقودني إلى خطوات أخر موفقة إن شاء الله ،

هذا وبالله التوفيق

الهوامش:

[١]- معين بسيسو : هو شاعر فلسطيني من مواليد غزة ١٩٢٦ وعاش في مصر حيث خاض تجربة المسرح الشعري ، أنهى علومه الابتدائية والثانوية في كلية غزة عام ١٩٤٨. وهو شقيق الكاتب والاديب عابدين بسيسو بدأ النشر في مجلة " الحرية " اليافاوية ونشر فيها أول قصائده عام ١٩٤٦، التحق سنة ١٩٤٨ بالجامعة الأمريكية بالقاهرة، وتخرج عام ١٩٥٢ من قسم الصحافة وكان موضوع رسالته " الكلمة المنطوقة والمسموعة في برامج إذاعة الشرق الأدنى " وتدور حول الحدود الفاصلة بين المذياع والتلفزيون من جهة والكلمة المطبوعة في الصحيفة من جهة أخرى. انخرط في العمل الوطني والديموقراطي مبكرا، وعمل في الصحافة والتدريس. وفي ٢٧ كانون الثاني (يناير) ١٩٥٢ نشر ديوانه الأول (المعركة). سجن في المعتقلات المصرية بين فترتين الأولى من ١٩٥٥ إلى ١٩٥٧ والثانية من ١٩٥٩ إلى ١٩٦٣، كان معين شيوعيًا فلسطينيًا وصل إلى أن أصبح أمينًا عامًا للحزب الشيوعي الفلسطيني في قطاع غزة، وكان سمير البرقوني نائبًا للأمين العام مقيمًا في القطاع، وفي عام ١٩٨٨ عندما توحد الشيوعيون الفلسطينيون في حزبهم الموحد، أعلن بسيسو ذلك من على منبر المجلس الوطني الفلسطيني الذي عقد بالجزائر حينها ،وظل معين عضو اللجنة المركزية للحزب حتى وفاته، https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%85%D8%B9%D9%8A%D9%86_%D8%A8%D8%B3%D9%8A%D8%B3%D9%88

[٢] – الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره المعنوية والمعنوية) ، عزالدين إسماعيل ، ط٣ ، دار الفكر العربي ، ص٢٧٩

[٣] – تشريح الدراما ، مارتن إسلن ، ترجمة : أسامة منزلجي ، دار الشروق ، عمان – الأردن ، ط١ ، ١٩٨٧م، ص٥١

[٤] – ويقصد به فن خلق الشخصيات وتنويعها وانطاقها بما يليق وسير الحركة في المسرحية والمطابقة بين طبيعة الشخصيات والأحداث وحبك العقدة، والتمهيد للصراع ثم الانتهاء به، ورسم المواقف وتتابعها.

[٥] – شمشون ودليلة ، ، ص١١٥

[٦] – شمشون ودليلة ، مصدر سابق ، ص٧١

[٧] – نفسه ، ص١٠٦

[٨] – – نفسه ، ص١١٨

[٩] – – نفسه ، ص٥٧

[١٠] – في محاضرات ألقيت على طلبة الدراسات العليا – تمهيد للماجستير عام ١٩٨١م. د. أحمد السعدني

[١١] – لسان العرب، ابن منظور، دار صادر، بيروت، لبنان ، ط١، ١٩٩٧م ، مج٣ ، مادة شخص ، ص٤٠٦

[١٢] – محيط المحيط ، مكتبة لبنان ناشرون ، بيروت ، لبنان ، د.ط ، ١٩٩٨م ، مادة شخص ، ص٤٥٥

[١٣] – بناء الشخصية في حكاية عبدو والجماجم والجبل لمصطفى فاسي ، جويدة حماش ، منشورات الأوراس ، الجزائر ، د.ط، ٢٠٠٧م ، ص٥٦

[١٤] – أركان القصة ، أ.م.فورستر ، ترجمة كمال عياد ، مراجعة حسن محمود ، دار الكرنك ، القاهرة ، ١٩٦٠م ، ص٥٦-٥٧

[١٥] – معجم مصطلحات نقد الرواية ، لطيف زيتوني ، مكتبة لبنان ناشرون ، دار النهار ، بيروت ، ٢٠٠٢م ، ص١١٣/١١٤

[١٦] – معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، إبراهيم حمادة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ط٣ ، ١٩٩٤م ، ، ص١٥٥ ، ينظر : من فنون الأدب (المسرحية) ، عبدالقادر القط ، دار النهضة العربية ، بيروت ، ١٩٧٨م ، ص٢٠ /٣٠

[١٧] – فن الشعر – أرسطو – ترجمة ، د. عبدالرحمن بدوي.،

[١٨] – شمشون ودليلة ، ص٣٣

[١٩] – نفسه ، ص٣٤

[٢٠] – نفسه ، ص٨٩

[٢١] – – نفسه ، ص١٠٤

[٢٢] – نفسه ، ص١٠٤

[٢٣] – نفسه ، ص١١٨

[٢٤] – نفسه ، ص٢٧

[٢٥] – نفسه ، ص٢٨

[٢٦] – شمشون ودليلة ، مصدر سابق ، ص٤٧

[٢٧] – نفسه، ص٤٦

[٢٨] – البطولة في الشعر العربي ، شوقي ضيف ، دار المعارف ، القاهرة ، مصر ، ط٢ ، ١٩٨٤م ، ص٩

[٢٩] – شمشون ودليلة ، مصدر سابق ، ص١٣٤

[٣٠] – – نفسه ، ص١٤٢

[٣١] – المفردات في غريب القرآن ، الراغب الأصفهاني ، تحقيق : محمد سيد كيلاني ، الطبعة الأخيرة ، ص١٩٦١ ، كتاب الحاء ، ص١٣٤

[٣٢] – الحوار بين الجماعات الإسلامية، محمد سيد أحمد، دار الطباعة المحمدية، القاهرة، ط١، ١٩٩٧م، ص١٣

[٣٣] – معجم مصطلحات نقد الرواية ، مرجع سابق ، ص٨٠

[٣٤] – معجم السرديات ، محمد القاضي وآخرون ، ص١٥٩

[٣٥] – الحوار فنياته واستراتيجياته وأساليب تعليمه ، منى إبراهيم اللبودي ، مكتبة وهبة بالقاهرة ، ط١ ، ٢٠٠٣م ، ص٢٠

[٣٦] – الحوار في الشعر العربي إلى نهاية العصر الأموي دراسة بلاغية نقدية ، عبدالرحمن بن عبـــدالعزيز الفايز ، رسالة دكتوراة بجامعة الإمام محمد بن سعود لعام ١٤٢٥هـــ ، ص٨/١٠

[٣٧] – معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، مرجع سابق ، ص١٠١

[٣٨] – **شمشون ودليلة ، مصدر سابق ، ص١٣٤**

[٣٩] – **في نظرية الرواية ، عبدالملك مرتاض ، عالم المعرفة ،الكويت ، ع٢٤٠ ، ١٩٩٨ ، ص١٠٦**

[٤٠] – **شمشون ودليلة ، مرجع سابق ، ص٧٢**

[٤١] – **جماليات الرواية (دراسة في الرواية الواقعية السورية المعاصرة) على نجيب إبراهيم ، دار الينابيع للطباعة ، دمشق ، ص٣٢٢**

[٤٢] – **الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية) ، مرجع سابق ، ص٢٨٤**

[٤٣] – **الأصول الدرامية وتطورها ، محمد مندور ، مجلة المسرح ، العـــدد الـــسابع ، يوليـــو ١٩٦٤م ، ص١٠**

[٤٤] – **البناء الدرامي ، عبد العزيز حموده ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٨م ، ص١٠٥**

[٤٥] –– **معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، إبراهيم حمادة مرجع سابق ، ص١٦٢**

[٤٦] – **شمشون ودليلة ، مرجع سابق ، ص٨٢**

[٤٧] – **نفسه ، ص٨٣**

[٤٨] – – **نفسه ، ص٨٢**

[٤٩] – **نفسه ، ص٨٢**

[٥٠] – **نفسه ، ص١٥٤**

[٥١] – **نفسه ،ص١٥٥**

[٥٢] – **نفسه ، ص٣٢**

[٥٣] – **نفسه ، ص٣٣**

[٥٤] – – **نفسه ، ص٣٧**

[٥٥] – – **نفسه ، ص٥٧**

[٥٦] – **نفسه ، ص٥٨**

[٥٧] – **نفسه ، ص٧٦**

[٥٨] – – **نفسه ، ص٣٦**

[٥٩] – **نفسه ، ص٨٤**

[٦٠] – – **نفسه ، ص١٥٩**

[٦١] – **نفسه ، ص٦٦**

[٦٢] – **نفسه ، ص٦٥**

المصادر والمراجع :

أولا المصادر :

١- شمشون ودليلة – معين بسيسو – الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧١ م

ثانيا المراجع :

١- أركان القصة ، أ.م.فورستر ، ترجمة كمال عياد ، مراجعة حسن محمود ، دار الكرنك ، القاهرة ، ١٩٦٠م

٢- – البطولة في الشعر العربي ، شوقي ضيف ، دار المعارف ، القاهرة ، مصر ، ط٢ ، ١٩٨٤م.

٣- بناء الشخصية في حكاية عبدو والجماجم والجبل لمصطفى فاسي ، جويدة حماش ، منشورات الأوراس ، الجزائر ، د.ط، ٢٠٠٧م.

٤- – البناء الدرامي ، عبد العزيز حموده ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٨م.

٥- تشريح الدراما ، مارتن إسلن ، ترجمة : أسامة منزلجي ، دار الشروق ، عمان – الأردن ، ط١ ، ١٩٨٧م.

٦- جماليات الرواية (دراسة في الرواية الواقعية السورية المعاصرة) على نجيب إبراهيم ، دار الينابيع للطباعة ، دمشق.

٧- الحوار بين الجماعات الإسلامية ، محمد سيد أحمد ، دار الطباعة المحمدية ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٩٧م .

٨- الحوار فنياته واستراتيجياته وأساليب تعليمه ، منى إبراهيم اللبودي ، مكتبة وهبة بالقاهرة ، ط١ ، ٢٠٠٣م

٩- الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره المعنوية والمعنوية) ، عزالدين إسماعيل ، ط٣ ، دار الفكر العربي، القاهرة .

١٠- فن الشعر – أرسطو – ترجمة ، د. عبدالرحمن بدوي.،مكتبة النهضة المصرية ١٩٥٣ م

١١- في نظرية الرواية ، عبدالملك مرتاض ، عالم المعرفة ،الكويت ، ع٢٤٠ ، ١٩٩٨م.

١٢- لسان العرب ، ابن منظور ، دار صادر ، بيروت ، لبنان ، ط١ ، ١٩٩٧م.

١٣- محيط المحيط ، مكتبة لبنان ناشرون ، بيروت ، لبنان ، د.ط ، ١٩٩٨م.

١٤- معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، إبراهيم حمادة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ط٣ ، ١٩٩٤م.

١٥- معجم مصطلحات نقد الرواية ، لطيف زيتوني ، مكتبة لبنان ناشرون ، دار النهار ، بيروت ، ٢٠٠٢م.

١٦- المفردات في غريب القرآن ، الراغب الأصفهاني ، تحقيق : محمد سيد كيلاني ، الطبعة الأخيرة

١٧- من فنون الأدب (المسرحية) ، عبدالقادر القط ، دار النهضة العربية ، بيروت ، ١٩٧٨م .

ثالثا الرسائل الجامعية الغير منشورة :

١- الحوار في الشعر العربي إلى نهاية العصر الأموي دراسة بلاغية نقدية ، عبدالرحمن بن عبدالعزيز الفايز ، رسالة دكتوراة بجامعة الإمام محمد بن سعود لعام ١٤٢٥هـ.

١- رابعًا الدوريات :

٢- الأصول الدرامية وتطورها ، محمد مندور ، مجلة المسرح ، العدد السابع ، يوليو ١٩٦٤م

٣- خامسًا المواقع الالكترونية

ttps://ar.wikipedia.org/wiki/%D٩٪٨٥٪D٨٪B٩٪D٩٪٨A%D٩٪٨٦_%D٨٪A٨٪D٨٪B٣٪D٩٪٨A