البوليفونية في مسرحية "أنشودة الرصاص" لأمين بكير[1]

د/ ديانا ناجي جمعة

مدرس بكلية الألسن . جامعة عين شمس . قسم اللغة العربية

diananagy711@yahoo.com

إصدار أكتوبر لسنة ٢٠٢٤م

شعبة النشر والخدمات المعلوماتية

[1] **أمين بكير:** كاتب وناقد مسرحي، عضو اتحاد الكتاب، عضو نادي القصة، عضو لجان التحكيم في العديد من المهرجانات المسرحية مثل: المسرح العربي، الرواد، مهرجان آفاق، مهرجان شبرا الخيمة، مؤسس فرقة الرواد المسرحي، رائد مسرح المونودراما في مصر والوطن العربي.

حصل على جائزة اليونسكو عام ١٩٦٩ عن مسرحيته "فجر ورماد"، وجائزة إبداع العالم الثالث بالجامعة الأمريكية عن مسرحيته "أنشودة الرصاص" (بكير، أوراق اعتماد المسرح المصري، ٢٠١٦، صفحة ٢١١. ٢١٢).

الملخص:

يتناول هذا البحث البوليفونية في مسرحية "أنشودة الرصاص"، التي تسلط الضوء على القضية الفلسطينية بوصفها همًا قوميًا من هموم العربي بشكل عام والفلسطيني بشكل خاص، بحيث تأتي أي قضية أخرى على الهامش مقارنة بأهميتها. وتجسد صورة من صور الصراع العربي الإسرائيلي – الصراع الفلسطيني الإسرائيلي – والانتهاكات الوحشية التي يمارسها الإسرائيليون لبسط سيادتهم على الأرض الفلسطينية – مركز الدائرة في هذا الصراع – وانتزاعها من أصحابها الشرعيين / الفلسطينيين.

يعتمد البحث على نظرية ميخائيل باختين، التي تشكل ظاهرة تعدد الأصوات حجر الزاوية فيها، ولكن باختين يقصر هذه الظاهرة على الجنس الروائي دون الأجناس النثرية الأخرى مثل الجنس الدرامي؛ ومن هنا يحاول البحث إثبات التعددية الصوتية في المسرحية، حيث تتباين الشخصيات في مواقفها، وتوجهاتها، ورغباتها، ووجهات نظرها، وتعدد رؤاها للعالم؛ وهو ما يجعل من النص الدرامي مسرحًا لصراعات فكرية وأيديولوجية تتجاذبها شخصيات العمل الدرامي؛ للتعبير عن وعيها الأيديولوجي، ومقاومة الأيديولوجيات المضادة المتطرفة.

الكلمات المفتاحية:

المسرح البوليفوني . أمين بكير . أنشودة الرصاص . المقاومة . ميخائيل باختين.

Polyphony in Amin Bekir's Play "The Song of Lead"

Abstract:

This study explores the concept of polyphony in Amin Bekir's play "The Song of lead," which sheds light on the Palestinian cause as a central Arab concern. The play presents a vivid portrayal of the Arab-Israeli conflict, particularly the Palestinian-Israeli struggle, and the brutal violations committed by Israelis to establish dominance over Palestinian land.

The study makes use of Mikhail Bakhtin's theory, in which the phenomenon of polyphony serves as a cornerstone. While Bakhtin primarily associates polyphony with the novel genre, this study aims to demonstrate the presence of multiple voices in a dramatic work. The play's characters exhibit diverse attitudes, orientations, desires, and perspectives, creating a stage for ideological conflicts that reflect their consciousness and resistance to extremist ideologies.

Keywords:

Theater, polyphony, Amin Bekir, The Song of Lead, resistance, Mikhail Bakhtin.

مقدمة

إن التعددية الصوتية ليست وليدة على فن المسرح "أبي الفنون"، الذي يضم في بوتقته منذ بزوغه كافة الأشكال الفنية سواء السمعية أو البصرية أو السمعية البصرية، حيث "ينبني فن المسرح في الأصل على فكرة التراكب والتعدد ما بين عناصره وفنونه المكونة بعضها البعض" (يحيى، ٢٠٢١، صفحة ص١٠) فالمسرح البوليفوني يرتكز على عنصر الصوت بمفرداته المتعددة سواء آلية أو غنائية أو أصوات كلامية، إضافة إلى ما تصدره الحركات والإيماءات الجسدية من أصوات، وهذه العناصر المتداخلة تعمل على خلق رؤية مسرحية جديدة بوليفونية الطابع والمزاج.

تشكل ظاهرة "تعدد الأصوات" أو "البوليفونية" حجر الزاوية في نظرية باختين عن الخطاب الروائي، وقد تلمس هذه الظاهرة الفنية في روايات دوستويفسكي بوصفها الخاصية الأساسية المميزة لعالمه الفني، ونظَّر لها، وحدد مقوماتها، وأهدافها في كتابه "شعرية دوستويفسكي" مشيرًا إلى تعدد الأصوات أو الحوارية التي ميزت هذا الكاتب الروسي – دوستويفسكي – الذي انفرد بوصفه "مؤسسًا حقيقيًا لتعدد الأصوات" (علي، ١٩٧٧، صفحة ص١٥) (باختين، ١٩٨٦، صفحة ١١).

يشير مفهوم تعدد الأصوات أو البوليفونية إلى تعدد الأيديويولوجيات، يضاهيه مفهوم آخر عند باختين ألا وهو الحوارية؛ ولهذا نجده يستخدم هذين المفهومين بالمعنى نفسه، ولم يميزهما بشكل دقيق؛ مما جعل الباحثين بعده يستخدمون المصطلحين معًا بالدلالات الباختينية نفسها؛ ففضل البعض البوليفونية أو تعدد الأصوات، واختار البعض الآخر الحوارية.

لقد وجدت البوليفونية ترحابًا كبيرًا في العالم العربي من قبل الأدباء الذين حاولوا تصوير واقع مجتمعاتهم في نصوصهم الأدبية عبر طرح أفكار شتى تلائم المجتمع والفكر المعاصر؛ فكل شخصية في العمل الأدبي تدل على أيديولوجيا فريدة، وصوتها بمثابة جزء لا يتجزأ من العمل الفني.

مفهوم البوليفونية

يعود مصطلح (polyphoney) إلى عالم الموسيقى، ويشير إلى "التناسق القائم بين الأصوات أو المقامات الموسيقية المختلفة في النغم الواحد" (القاضي و و آخرون، ٢٠١٠، صفحة ١٠١)، وقد وجد طريقه إلى النقد الأدبي حين استخدمه الناقد الروسي ميخائيل باختين في كتابه "شعرية دوستويفسكي" مشيرًا به إلى تعدد الأصوات أو الحوارية التي ميزت هذا الكاتب الروسي (دوستويفسكي).

ويتميز مصطلح البوليفونية عند ميخائيل باختين بالمصالحة بين الشكل والمضمون، فلا يتوقف مصطلح الصوت عنده على الصوت السردي الذي يشكل النص ولكنه ينفتح على الصوت بمعناه الأيديولوجي الفكري؛ فتصبح التعددية ظاهرة ملموسة في بنية النص التشكيلية، تتجلى بوضوح فيما تعكسه من رؤى وأفكار.

جدلية البوليفونية في المسرح

يقصر ميخائيل باختين ظاهرة التعدد الصوتي على الجنس الروائي دون الأجناس النثرية الأخرى مثل الجنس الدرامي (المسرح)، ويأتي نفي باختين لإمكانية وجود تعددية في المسرح ردًا على الناقد (أي ف لوناجارسكى) الذي يؤكد في مقالة نشرها عقب صدور الطبعة الأولى لكتاب باختين حول دوستويفسكي، أن ثمة أسلافًا لدوستويفسكي في مجال تعدد الأصوات، يراهم ممثَّلين بكل من شكسبير وبلزاك.

أما باختين فيرى أنه من غير الممكن الحديث عن وجود تعدد أصوات مكتمل الصياغة تمامًا بمسرحيات شكسبير؛ وذلك لأن الأصوات عند شكسبير "لا تعتبر وجهات نظر حول العالم بنفس المستوى الذي نجدها عند دوستويفسكي، فأبطال شكسبير ليسوا حملة أيديولوجيات بالمعنى الدقيق للكلمة" (تودوروف، ١٩٨٦، صفحة ٨٩).

وبالرغم من فرضية باختين التي تنفي وجود تعدد أصوات في المسرح، وتقر بمونولوجية (الصوت الواحد) الخطاب المسرحي، فإن البحث يحاول إثبات التعددية الصوتية في مسرحية "أنشودة الرصاص" حيث تتباين الشخصيات في مواقفها، وتوجهاتها، ورغباتها، ووجهات نظرها، وتعدد رؤاها للعالم، فنجد أنماطًا من التناقضات الأيديولوجية التي تتمثل في "وجهة نظر ضد وجهة نظر، نبرة ضد نبرة، رغبة ضد رغبة، مشروع ضد مشروع" (علي، ١٩٧٧، صفحة ٢٠)، وهو ما يجعل منها مسرحًا لصراعات فكرية وأيديولوجية تتجاذبها شخصيات العمل الدرامي للتعبير عن وعيها الأيديولوجي، ومقاومة الأيديولوجيات الأخرى المضادة المتطرفة.

مسرحية "أنشودة الرصاص" نموذجًا لمسرح المقاومة

تنتمي مسرحية "أنشودة الرصاص" إلى مسرح المقاومة، الذي يعد وسيلة فعالة للتعبير عن القضايا المعيشة في ظل الاحتلال، والتصدي لكافة الأساليب الفاشية التي يمارسها ضد الأرض الفلسطينية والشعب الفلسطيني على شتى الأصعدة.

يؤدي مسرح المقاومة دورًا فعالًا في تنمية الوعي الجمعي والتأثير فيه، من خلال محاكاة الواقع الاجتماعي والسياسي للشعوب العربية، ورغبتها في التحرر من القمع والظلم والاستعمار، والدفاع عن الحرية والكرامة الإنسانية، حيث يتبنى مسرح المقاومة فكرتين محوريتين هما "المأساة على مستوى الفرد، والانتصار النهائي على مستوى المجموع" (شكري، صفحة ١٧٩).

تطرح مسرحية "أنشودة الرصاص" مأساة الشعب الفلسطيني الذي يعاني ويلات الحرب، والخراب، والدمار، والقتل، والتهجير، إزاء تنفيذ المخطط الصهيوني، الذي شهدته فلسطين في نهاية الأربعينيات المتمثل في إقامة وطن قومي لليهود في فلسطين.

ساعد على تنفيذ هذا المخطط ونجاحه، تأهب اليهود واستبدادهم وتعبئتهم وتدريبهم في السنوات التي سبقت نكبة فلسطين عام ١٩٤٨م، إضافة إلى

"ضياع العرب بسبب جهلهم بمخططات اليهود، وضعف الوعي الإسلامي والوطني الذي كانت تصفيته إحدى مهمات الاستعمار" (جرار، ٢٠٠٨، صفحة ١٠).

لقد تبنت بريطانيا أثناء احتلالها لفلسطين عام ١٩١٨م فتح باب الهجرة الصهيونية إلى فلسطين، وسهلت لليهود سبل الاستقرار والسيطرة الاقتصادية، إضافة إلى أعمال القتل، والاعتقال والنفي، والمطاردة، التي مارستها ضد الشعب الفلسطيني وقيادته الوطنية؛ فساعدت بذلك على إرساء أسس الدولة اليهودية التي أصبح إعلان قيامها مطلب الحركة الصهيونية وشعارها.

يكشف أمين الحسيني – مفتي فلسطين – أهداف الصهيونية قائلًا: "تتطلع الصهيونية إلى إنشاء دولة يهودية في فلسطين والأقطار العربية المجاورة، وبناء هيكل يهودي مكان الصخرة المشرفة بالمسجد الأقصى" (الحسيني، ١٩٥٧، صفحة ١١٥).

لا تتوقف أطماع الصهيونية عند أرض فلسطين التي أُغتصبت بطرق متدرجة وممنهجة في الوقت نفسه، بل تمتد إلى سائر أرجاء المنطقة العربية، فالصهيونيون يعتقدون اعتقادًا جازمًا أن حدود دولتهم من النيل إلى الفرات، وما دعوتهم للسلام إلا ستار يخفون وراءه أطماعهم الساعية إلى استعمار الوطن العربي.

استطاعت مسرحية "أنشودة الرصاص" تجسيد صورة من صور الصراع العربي الإسرائيلي – الصراع الفلسطيني الإسرائيلي – وإبراز الانتهاكات الوحشية التي يمارسها الإسرائيليون لبسط سيادتهم على الأرض الفلسطينية – مركز الدائرة في هذا الصراع – وانتزاعها من أصحابها الشرعيين / الفلسطينيين.

لقد سلطت مسرحية "أنشودة الرصاص" الضوء على القضية الفلسطينية بوصفها همًا قوميًا من هموم الإنسان العربي، بحيث تأتي أي قضية أخرى على الهامش مقارنة بأهميتها.

أحداث مسرحية "أنشودة الرصاص"

تدور أحداث المسرحية في الأرض المحتلة بقطاع غزة على أطراف قرية عين جالوت، بلقاء صديقين قديمين في لحظة مشحونة بالانفعال والتوتر، هذان الصديقان جمعتهما في الماضي الصداقة، والرضاعة من المرأة نفسها، ويفرقهما في الحاضر انتماء كل منهما إلى معسكر يعادي الآخر، فنجد (شادي) الفدائي الفلسطيني المتنكر في زي حاخام يهودي، يواجه صديق الطفولة وأخاه في الرضاعة (يعقوب) الجندي الإسرائيلي، أثناء مرور الأول على الثاني في نوبة حراسته، وتكليفه لأحد العمال بلصق صور أحد المطلوب القبض عليهم على المباني والأكشاك؛ لخطورته على الأمن الإسرائيلي، ومشاركته في عمليات الاغتيال التي مورست ضد جنود جيش الدفاع الإسرائيلي، الذي يرصد مكافأة مالية قدرها ألف دولار لمن يستدل عليه.

وتتوالى الأحداث ويمر الفدائي بإحدى لجان التفتيش متخفيًا في زي حاخام يهودي على المجند الإسرائيلي يعقوب، المكلف بالبحث عنه، لم يستطع يعقوب كشف هويته في البداية، ويدور حوار بينهما – دون أن يكشف شادي عن هويته الحقيقية – ويطلب من يعقوب مساعدته للعبور داخل المستعمرة في ظل ملاحقة الدوريات والتفتيش عن الفدائي الهارب؛ خوفا من أن يصيبه مكروه، ثم يبدأ يعقوب بالشك في الحاخام اليهودي قائلًا:

"أشعر أني رأيتك من قبل.

لقد كان لي صديق يشبهك إلى حد كبير" (بكير، أنشودة الرصاص (ضمن مسرحيات مصرية من فصل واحد)، ١٩٧٣، صفحة ٦٦).

فيستعرض شادي (الفدائي الهارب) ذكريات طفولتهما معًا، ويعلن عن هويته الحقيقية لصديقه يعقوب، ويكتشف أنه صاحب الصورة (الفدائي) الذي يبحث عنه جيش الدفاع الإسرائيلي؛ ليرفع يعقوب سماعة الهاتف، ويتصل بالشرطة الإسرائيلية، ويبلغهم بنجاحه في القبض على الفدائي الهارب،

واستعداده للحصول على المكافأة المجزية التي رصدها جيش الاحتلال لمن يعثر عليه.

لم يصدق شادي ما فعله صديقه يعقوب، ويطلب من يعقوب أن يقتله بيده، لا بيد القيادة الإسرائيلية، لكن يعقوب يرفض ويصمم على تسليمه للشرطة الإسرائيلية، للحصول على المكافأة، ثم يجري معه اتفاقًا – لن يقبله بالطبع – يخلصه من ورطته، ويضمن حصوله على المكافأة في الوقت نفسه، وهو أن يتوسط له، ويصبح موالِيًا لهم، ويقوم بتوطينه في دارٍ، إضافة إلى الراتب المجزي الذي سيتقاضاه.

تصل الشرطة الإسرائيلية، ويخرج شادي رشاشًا من تحت ملابسه، ويتبادلان إطلاق النار، ويستشهد شادي في نهاية المسرحية، مؤمنًا بحق وطنه في الحرية.

يفجر الكاتب "أمين بكير" من خلال تكوين هاتين الشخصيتين (شادي ويعقوب) ضغوط المأساة الفلسطينية التي تجعل من البعض قتلة متعصبين، والبعض الآخر فدائيين يحملون أرواحهم على أكفهم.

أنشودة الرصاص فسيفساء لتعدد الأصوات

١. التعدد الصوتي

يعد العنوان مفتاح النص، وقد رأى "جيرار جينيت" أن العنوان "عتبة مهمة من عتبات تلقي المنتج الإبداعي، فهو يفتح أفق تلقي القارئ لما سيقرأه بين دفتي الكتاب، ويلقي ضوءًا على دلالة النص ومعناه" (بلعابد، ٢٠٠٨، صفحة ٦٥).

لقد ظهر التعدد الصوتي جليًا في عنوان المسرحية "أنشودة الرصاص"، وهو عنوان يدخل في علاقة تناصية مع عالم الموسيقى، الذي يعتمد على الإيقاع اللحني الصادر عن عزف الآلات أو الغناء.

تتميز البوليفونية – المصطلح الموسيقي في الأصل – بالإيقاع الصوتي، الذي يظهر واضحًا في التعدد اللحني وسماع عدة خطوط لحنية غنائية أو آلية أو كليهما معًا بشكل أفقي، وإبراز التباين بين تلك الخطوط اللحنية المختلفة، وتناغم الأصوات دون أن تفقد الوحدة اللحنية ترابطها.

بدأ استخدام البوليفونية عام ١٣٠٠م (عبد الكريم، ١٩٨٥، صفحة ١٠١) (حنانا، ٢٠١٤، صفحة ٢٤٩) للدلالة على تعدد الأصوات في الموسيقى، واقتصر استخدامها على المؤلفات الموسيقية ذات النسيج الموسيقي القائم على أصوات متعددة، والذي يعتمد على الاستقلالية النغمية الإيقاعية للألحان المختلفة المتزامنة.

ينجذب القارئ إلى عنوان المسرحية "أنشودة الرصاص" فيجده مزيجًا من لحنين متباينين، يجمعهما علاقة التناقض، فالأول (أنشودة) لحن له مدلول موسيقي غنائي، يعكس عواطف ومشاعر عديدة، يلمس الأحاسيس الذاتية للفرد الواحد، يثير داخلنا مشاعر متباينة يمكن أن تخضع للتفسير الخاص لكل مستمع على حدة. أما الثاني (الرصاص) فهو لحن مغاير تمامًا، له مدلولات عديدة مرتبطة بالقتل، والعنف، والدمار، والعدوان، لحن الخلاص، الذي يجسد وجدان الأمة الفلسطينية، ويعكس انفعالاتها القومية تجاه قضيتها.

"أنشودة الرصاص" تركيب إضافي (مضاف +مضاف إليه) يشير إلى تقابل الألحان أو الطباق اللحني، ويجعلنا نستدعي مصطلحًا من المصطلحات الموسيقية وهو "الكونترانبطية" "counter point" والتي يمكن تعريفها بوصفها "نقطة مقابل نقطة، نغمة مقابل نغمة، إبداع لحني موسيقي يتلاءم مع لحن آخر مفروض علينا" (حنانا، ٢٠١٤، صفحة ٢٤٩).

تقوم "الكونترانبطية" إذن على تقابل مجموعة من الألحان المتزامنة وتعارضها وتشابكها – لحنين أو أكثر – بحيث يكون لكل منهما كيانه الإيقاعي والنغمي المميز له.

لقد كتب أمين بكير "أنشودة الرصاص" بتنويعات متناغمة قائمة على الطباق اللحني أو تقابل الألحان الذي لا يؤدي إلى النشاز، ومن ثم التحول إلى فوضى وصخب منفرين، بل على العكس تمامًا تتقاطع الألحان وتتقابل في بنية جمالية تشبه المقطوعة الموسيقية القائمة على تعدد الأنغام والألحان (أنشودة)، معبرًا من خلالها عن القضية الفلسطينية منذ بدايتها وحتى زمن كتابة المسرحية، التي يحاكي فيها الانتهاكات الإسرائيلية الصهيونية التي مورست ضد الأرض الفلسطينية والشعب الفلسطيني المتمثلة في القتل، والسحل، والاعتقالات، والمحاكمات غير الشرعية، والدمار، والتهجير، والتشريد، وطمس الحقائق وتزيفها، ليبدأ عصر الفلسطيني التائه المهاجر أبدًا – هنا وهناك – والمحاصر من الجهات جميعها، حتى جهته العربية الممزقة.

إن الطباق اللحني للأنشودة – أنشودة الرصاص – نجح في سبر أغوار النفسيات المقهورة داخل وطنها والمهجرة خارجه، كما كشف عن معاناة الفلسطيني الذي يحمل يافا، وعكا، والقدس، والمدن الساقطة جميعها في قبضة الاحتلال أينما ذهب، فهو روح هائمة تبحث عن مستقر وثأر تاريخي، لن يتحقق إلا بالمقاومة والنضال المسلح.

ويتجلى هذا بوضوح في خطاب البطل المقاوم "شادي" لأحد أفراد الشرطة الإسرائيلية قائلًا:

"دعونا ننتهِ من معزوفة الأمل إلى سيمفونية الخلاص، يا سافكي دماء الأبرياء نظفوا آذانكم كي تسمعوا النغم الجديد، نغم المدافع" (بكير، أنشودة الرصاص (ضمن مسرحيات مصرية من فصل واحد)، ١٩٧٣، صفحة ٧٧).

تلك هي أنشودة أمين بكير ولحنه الأساسي المكوَّن من نغم المدافع ودوي الرصاص، أنشودة البطولة التي فرضها الآخر/ المستعمِر على المستعمَر إزاء فك قيود عبوديته، وحصوله على حريته، وعودة سيادته على أرضه.

كما برز التعدد الصوتي أيضًا في افتتاحية المسرحية، حيث توالت دقات الآلتين الإيقاعيتين "تمباني"[١] و"تريمللو"[*] اللتين تتنوع النغمات الصادرة منهما، مفجرة إيقاعًا منغَّمًا؛ نتج عن ارتعاش نغمتين مختلفتين أو اهتزازهما، فالإيقاع العام للمسرحية من أهم الخصائص التي يجب أن تدركها الموسيقى المستخدمة في المسرحية، واللحظة الموسيقية في أي جزء من الدراما "إنما تخدم ما قبلها وما بعدها من لحظات، ولا بد أن تنبع طبيعية من جو الدراما العام، بل وتؤكد هذا الجو" (عبد المعطي، ١٩٩٦، صفحة ١٩٠).

هذا الإيقاع الذي يهيئ القارئ للاندماج والمعايشة الكاملة للأحداث التي ستجري في سياق التسلسل الدرامي؛ ولهذا جاء متوافقًا مع أصوات الانفجارات والقصف وإطلاق الرصاص في افتتاحية المسرحية.

---

[١] **التمباني (Timpani)**: "لفظ إيطالي يُطلَق على طبول ذات صندوق مصوت كبير على شكل آنية نصف كروية من النحاس، ويتراوح قطرها ما بين ٥٠ و٧٠ سم، تثبت على حامل دوّار، ويُشَد على الفوهة غشاء جلدي ذو لوالب جانبيَّة لضبط الدَّرجات الصوتية، إضافة إلى دوّاسة متَّصلة بسقف التمباني للتلوين في إخراج النغمات، وتستعمل لها عدة مضارب مختلفة، وتضم الأوركسترا ثلاثًا أو أربعًا من هذه الآلة ذات طبقات صوتية مختلفة لتغطية مدى صوتي واسع؛ لأن الآلة الواحدة لا تغطِّي أكثر من خمس درجات إلا أن عدد هذه الآلات قد يزداد أو ينقص في الأوركسترا بحسب متطلبات القطعة الموسيقية. وأصل التمباني شرقي عربي كانت تُحمَل على صهوة جواد وتُدعى الكبّارات، وكانت معروفة ومستعملة في العراق في العصر البابلي القديم، وكانت تُسمى بالأكديَّة باسم (ليليسو) إذ عثر في مدينة الوركاء على نص مسماري من العصر السلوقي يحتوي على رسم لهذه الآلة مع اسمها القديم، وهي أول حالة في العراق نجد فيها اسم المسماري القديم للآلة الموسيقية مكتوبًا بجانب رسم لها في آن واحد" (إسحاق، ٢٠١٥، صفحة ١٧٧).

* **التريمللو (Tremolo)**: ارتجاف، ارتعاش، التكرار السريع (في الآلات الوترية) لنغمة أو أكثر بوساطة القوس. طريقة أداء في موسيقا الآلات الوترية ذات القوس، أو في الغناء، وهي عبارة عن تَرَعُّد نغمة ممتدة زمنيًا بعزفها بالطرف العلوي للقوس بسرعة شديدة ذهابًا وإيابًا، وأحيانًا يتم الترعد بين نغمتين مختلفتين ويظهر ذلك في أداء الآلات الأخرى. (حنانا، ٢٠١٤، صفحة ٣٢٣).

٢. تعدد الأصوات المسرحية (الشخصيات)

تتميز مسرحية "أنشودة الرصاص" بتعدد أصواتها وشخصياتها، فلكل شخصية فكرها وأيديولوجيتها الخاصة التي تسمح بتصاعد الصراع الدرامي، وتتسم هذه الشخصيات باستقلاليتها؛ فهي تعبر عن نفسها، ووعيها، ورؤيتها لذاتها وللعالم حولها، وتعاني القلق وعدم الاستقرار والأزمات النفسية؛ لأنها تعيش زمن الأزمة والمأساة، ومن ثم تكون أصوات/ شخصيات غير مكتملة أو غير منجزة على حد تعبير باختين.

تنقسم الأصوات/ الشخصيات في المسرحية إلى تيارين:

- التيار الأول: بمثابة أصوات تتفاعل في حد زماني ومكاني واحد، أصوات تحكي عن نفسها وقهرها ومعاناتها وتطلعاتها، أصوات تمثل أزمنة وأعمارًا وتجارب حياتية ووجهات نظر مختلفة، أصوات يجمعها مصير مشترك (الصوت الشاهد/ صوت الهَرِم الفلسطيني، وصوت البطل المقاوم).
- التيار الثاني: يضم أصواتًا مضادة للتيار الأول، تختلف ملامحه، وهويته، وعقيدته؛ فتتشابك الأصوات وتتصارع فكريًا، وأيديولوجيًا، وسياسيًا، وجدليًا، في محاولة لمقاومة الآخر الذي يحمل أيديولوجيا زائفة واهية، تتلخص في تشييد دولته الكبيرة التي سيفاخر بها العالم بعد تنفيذ مخططه بإفراغ الأرض من أهلها، فباتت حربًا خبيثة ومدنسة بلا دين ولا أخلاق (صوت البطل المضاد، والأصوات التي تمثل المحتل الصهيوني).

أ. الصوت الشاهد / صوت الهَرِم الفلسطيني

جرت العادة عند النقاد المسرحيين على تقسيم الشخصيات المسرحية إلى نوعين:

- شخصية رئيسة، تؤدي دورًا أساسيًا في المسرحية "تدور حولها معظم الأحداث، وتؤثر في الأحداث، أو تتأثر بها أكثر من غيرها من الشخصيات" (القط، ١٩٧٨، صفحة ٢٦).
- شخصية ثانوية، تتفاوت أهميتها من مسرحية لأخرى، فتارة لا يهتم الكاتب بتفصيلات حياتها، ولا يتابع تطور أفكارها إلا في الحدود التي تخدم الفكرة الجوهرية للمسرحية، وتارة أخرى نجدها شخصية مؤثرة في مجرى الحدث العام، بحيث تبدو من خلال دورها البسيط ومشاهدها القليلة، فاعلة، ودافعة لعجلة الأحداث، ومؤثرة على نمو الشخصية الرئيسة.

يتضح الصوت الشاهد في صوت الهَرِم الفلسطيني "عم غسان"، فهو شخصية ثانوية، لكنها مؤثرة في مسار الأحداث، بالرغم من مشاهدها القليلة ودورها البسيط. لقد كان "عم غسان" تاجرًا للغلال التي تطرحها أرض فلسطين الخصبة، والتي يضعها المحتل هدفًا نصب عينيه، ويستعين بكافة الوسائل غير الشرعية لاحتلالها، وسلب خيراتها التي يرمز إليها الكاتب بـ"الغلال" وانتزاعها من أيدي أبنائها.

إن صوت عم غسان – في المسرحية – صوت متعمد من قبل الكاتب لشد انتباه المتلقي نحو الواقع السوداوي الذي شكل قهرًا نفسيًا للإنسان الفلسطيني عامة وللمقاوم خاصة.

يعد هذا الصوت – صوت عم غسان – معادلًا موضوعيًا للزمان/ لتاريخ فلسطين، فلسطين القديمة (ما قبل النكبة)، وفلسطين الجديدة (ما بعد النكبة)، الصوت الشاهد على ملكية الأرض الفلسطينية ومحاولات الاستعمار السيطرةَ عليها، الصوت الشاهد على عري عصره، الذي ظهر جليا في تسلل الإسرائيليين إلى الأرض الفلسطينية، وارتكاب أبشع الجرائم والمذابح بها،

وصمت العالم أمام هذه الجرائم، الصوت الذي شهد الواقع المستجد – ١٩٤٨ وما بعدها – بكل تعاسته وآلامه وخيباته، الصوت الذي لم يرضخ لإرادة المحتل الطامع في خزائن بلده وخيراتها الظاهرة والباطنة، بدعمه ومساندته للمقاومة، وحثها على تحقيق ما لم يستطِع الجيل الذي ينتمي إليه الهَرِم الفلسطيني (جيل الأجداد) تحقيقه.

يتضح ذلك حينما ينادي أفراد الشرطة الإسرائيلية في الميكرفون ويحذرون أهالي المنطقة من دعم المقاومين وإخفائهم داخل منازلهم قائلين:

"الصوت (١): أمر إلى جميع أهالي المنطقة. إذا كان لديكم فدائيون سلموهم... اخرجوا من دياركم وخيامكم رافعين أيديكم إلى أعلى، بعد ثلاث دقائق سنطلق النار.

الصوت (٢): بيان من الشرطة. كل عربي لديه فدائي مسلح يخرج في الحال رافعًا يديه فوق رأسه" (بكير، أنشودة الرصاص (ضمن مسرحيات مصرية من فصل واحد)، ١٩٧٣، صفحة ٦٨).

بعد ثوانٍ يدخل أربعة من رجال الشرطة الإسرائيلية شاهرين أسلحتهم يقتادون رجلًا عربيًا هَرِمًا هو "عم غسان" الذي يتعرف عليه البطل المقاوم "شادي" عندما يراه، ليفهم القارئ ضمنيًا من السياق أن "العم غسان" أحد داعمي المقاومة، وهو ما يفسر مطاردة الجنود الإسرائيليين له ومحاولاتهم إلقاء القبض عليه، ويظهر ذلك بوضوح في الحوار بين البطل المقاوم "شادي" و"عم غسان" وأفراد الشرطة الإسرائيلية:

"الهَرِم: لا تدفعني هكذا. لقد قلت لك إنني تاجر غلال. لِمَ لا تصدق؟

رجل (١): تقدم يديك فوق رأسك.

شادي: (يلمح الرجل) عم غسان؟

رجل (١): آه. هل تعرفه؟

رجل (٢): يديك فوق رأسك يا تاجر الغلال. أقسم أنك فدائي أنت أيضا يا مخرب" (بكير، أنشودة الرصاص (ضمن مسرحيات مصرية من فصل واحد)، ١٩٧٣، صفحة ٧٣. ٧٤).

تتوالى الأحداث ويُقتل الهَرِم الفلسطيني أثناء محاولته الهرب من الشرطة الإسرائيلية "ديدبان الممر قتله عندما شاهده مسرعًا في خوف" (بكير، أنشودة الرصاص (ضمن مسرحيات مصرية من فصل واحد)، ١٩٧٣، صفحة ٧٦).

لا تنم محاولة هرب العم غسان عن خوفه، بل حرصٌ منه على استمرار تقديم الدعم الكافي للمقاومة، فهي الحل الوحيد للانتهاكات التي يمارسها المحتل في وطنه؛ لذا حرص الأخير على إخراس هذا الصوت نهائيًا.

إن قتل الجنود للعم غسان بمثابة قتل الصوت الشاهد على الاحتلال وجرائمه، الصوت الذي يدينه، ويشكل خطرًا على وجوده وكيانه.

ب . صوت البطل المقاوم

برزت المقاومة بوضوح في صوت البطل المقاوم "شادي"، والشخصية المحورية الرئيسة في المسرحية.

يُعَرِّف العشري البطل المقاوم بوصفه "الفدائي الذي يولد مع الشعب بكل معاناته وآلامه، وبكل خبرته ووعيه، ولم يكن بطلًا أسطوريًا وتمثالًا جامدًا، بل صاحب قضية يعي أبعادها" (العشري، ١٩٨٣، صفحة ٤٩).

وهي المعطيات جميعها التي تنطبق على البطل المقاوم "شادي"، حيث وُلد بفلسطين – يهودي فلسطيني – التي يدرك قضيتها منذ أن كان طفلًا صغيرًا، يقطن مع أسرته في داره، ويتعلم بإحدى المدارس الفلسطينية، ويلعب مع ندمائه في حقول البرتقال والزيتون، لينقلب الوضع الساكن الهادئ، وتُقتل أمه برصاص الاحتلال، ويُجبر على ترك داره وذكرياته وأحلامه – كغيره من أبناء فلسطين – الذين حكم عليهم الاحتلال بالتهجير والتشريد.

وتمر السنون ويصير "شادي" شابًا يافعًا، وينضم إلى صفوف المقاومة؛ أملًا في تحرير وطنه، الذي يسعى بكل الطرق لتخليصه من مأساته؛ ولذلك نجد مشاعر الانكسار والحزن غالبة عليه، فيسترجع ذكريات الطفولة مع أحد أصدقاء الماضي . يعقوب . قائلًا:

"شادي: كل مساء أغفو ساعات فوق الحلم الوردي... بأنني سأعود... وأحلم.

يعقوب: تحلم...؟

شادي: يخيل لي أني ما زلت أعانق كف الخيال. وأحلم. بباب داري... هنا. وهناك الكرسي الهائم. وتلك أميرته... أميرتي إلهامي الخافق. وعلى النافذة... نافذة العش الذي ضمنا أطفالًا أنا وأنت. على نافذته ستائر زرقاء طرزها فنان عاشق.

يعقوب: أميرة إلهامك الخافق. من تكون؟

شادي: شجرة البرتقال التي غرسناها معًا" (بكير، أنشودة الرصاص (ضمن مسرحيات مصرية من فصل واحد)، ١٩٧٣، صفحة ٦٧).

لم يجد البطل المقاوم شادي طريقًا لتحقيق حلمه المفقود المتعلق بتحرير وطنه والعودة إلى داره سوى المقاومة، التي يرى أنها حق مشروع تلجأ إليه الشعوب حينما تُنتهَك حقوقها من قبل المحتل، فيجادل الجندي الإسرائيلي عقب القبض عليه في شرعية المقاومة التي ينظر إليها الآخر/ المحتل بوصفها إرهابًا قائلًا:

"أريد أن أعلمك درسًا في التاريخ... إن لم تكن تعرفه. إن من حقي أن أقتل وأدمر وأنسف؛ لأني مطرود من داري وأهلك يقطنون بها" (بكير، أنشودة الرصاص (ضمن مسرحيات مصرية من فصل واحد)، ١٩٧٣، صفحة ٧٠).

إن للبطل صوتًا يتسم بإيمانه اليقيني بحقه في تحرير أرضه، وبتبني الفعل اللازم لتجسيد هذا الإيمان في اختياره الواعي للمقاومة رغم علمه بالقوة والإمكانات التي يتمتع بها عدوه.

ينشأ الصراع في المسرحية البوليفونية؛ نتيجة لتعدد الأصوات/ الشخصيات بها، وما حمله من اعتقادات، وأفكار، ووجهات نظر مخالفة لبعضهم البعض، فالنص البوليفوني لا يطغى عليه صوت واحد يحمل فكرة واحدة، بل "يشكل كل بطل أو كل مجموعة من الأبطال زاوية نظر خاصة ومخالفة لآراء الأبطال الآخرين" (لحمداني، ١٩٩٠، صفحة ٢٧).

لقد قدم لنا أمين بكير نقلة جديدة من نقلات الصراع حين نرى الطرفين المتصارعين في مواجهة درامية لأول مرة، عندما كشف البطل المقاوم "شادي" عن هويته الحقيقية، التي حاول إخفاءها عن طريق التنكر في زي حاخام يهودي، أمام صديق طفولته يعقوب المجند بالجيش الإسرائيلي في شبابه، قائلًا:

"شادي: (يرفع غطاء الرأس ويضحك) لا بأس إنه من أجل الحب يا يعقوب أكشف لك عن اللغز الذي يحيرك ويجعلك ترتعد خوفًا.

(يرفع لحيته)

يعقوب: (صارخًا في فرح) شادي... غير معقول... شادي... كيف أنت يا أخي؟

شادي: (ضاحكًا مبتعدًا عنه متفكهًا) كما ترى... حاخام. (يضحكان)

يعقوب: لِمَ أنت متخفٍ هكذا؟

شادي: لأني صاحب هذه (يشير للصورة التي على الكشك)" (بكير، أنشودة الرصاص (ضمن مسرحيات مصرية من فصل واحد)، ١٩٧٣، صفحة ٦٧).

يتم التنكر في هذا المشهد في إطار من الحيلة والخداع مارسهما البطل مع أحد أفراد دورية الشرطة الإسرائيلية المكلفة بالبحث عن الفدائي الهارب المتخفي في زي حاخام، تمويهًا لهم، بعد قيامه بتفجير سيارة عسكرية بها خمسة عشر جنديًا إسرائيليًا.

ويؤدي التنكر إلى تصاعد الموقف الدرامي لحظة اكتشاف الهوية، في احتجاز الجندي الإسرائيلي يعقوب للبطل المقاوم شادي، وإبلاغ الشرطة

الإسرائيلية بمكانه، والقبض عليه خلال عشر دقائق، لتتحول المواجهة الدرامية إلى مواجهة حوارية، يمكن أن نعدها مباراة حجاجية تُجرى بين طرفين (مهاجم / مدافع)، يجيد الطرف الأول (المحتل) استخدام العنف، والاستهزاء، والتجريح، والقذف، وذلك عبر لواء "الباتوس"[١]، لقد لعب الطرف المهاجم (المحتل) على وتر الباتوس باستفزاز البطل المقاوم (الطرف الثاني) وإثارة مشاعره، وانفعالاته، وزعزعة أيديولوجيا المقاومة لديه، وصرفه عنها، موظِّفًا في حواره "الباروديا" (PARODY)، التي تعني المحاكاة الساخرة من الكلام والحقائق الجادة، وتتعدد أنواعها: حيث يمكن أن نحاكي أسلوب الغير، أو شخصية على المستوى الفردي، أو طريقة في الرؤية، أو طريقة في الكلام.

تظهر المحاكاة الساخرة (الباروديا) في مسرحية "أنشودة الرصاص" في السخرية اللفظية، وجاءت في صورتين:

. **مفارقة الإيهام:** وتُعَرَّف بأنها "محاكاة زعم المخاطَب أو المتحدَث عنه في المفارقة" (العبد، ٢٠٠٦، صفحة ٨٢) حيث تختار المفارقة من اللفظ ما يحاكي هذا الزعم، ويوهم بأنه حقيقي ومبرَّر، في الوقت الذي تزدريه وتسخر منه.

وتبرز مفارقة الإيهام في محاكاة أفراد الشرطة الإسرائيلية لزعم البطل وتكرار كلامه كما في هذا المشهد:

"شادي: إن الضمير الإنساني سوف يستيقظ بين الصهيونيين المقيمين في إسرائيل ويجعلهم يدركون أنهم اغتصبوا أرض شعب آخر.

رجل (١) يتقدم إليه لضربه فيمنعه الرجل (٣) ضاحكًا.

---

[١] الباتوس: يشكل مجموعة من الانفعالات يرغب المخاطِب في إثارتها لدى المستعمين، وعليه يمكن أن نعرفه بوصفه "انفعالات المستمع وعواطفه مما رسمه صاحب الخطابة، حيث يخرج بالحديث عن وجهته الفكرية الاستدلالية ويُلِحُّون به على هذا الجانب من الإنسان القابل للتحريك والإثارة والانفعال، فتذعن له النفس فتنبسط من أمور، وتنقبض عن أمور من غير رؤية وفكر واختيار، وتنفعل له انفعالًا نفسانيًا غير فكري سواء إذا كان القول مصدقًا به أو غير مصدق"((صمود، ١٩٩٨، صفحة ١٣).

رجل (٣): ما دام مثقفًا فلنتركه يظهر لباقته... إنها تسلية... هه... وماذا بعد أن يستيقظ الضمير الإنساني بين الصهيونيين؟" (بكير، أنشودة الرصاص (ضمن مسرحيات مصرية من فصل واحد)، ١٩٧٣).

كان لتكرار كلام المخاطَب/ البطل المقاوم في المشهد السابق معنيان: أحدهما قريب توهم به المفارقة صحة المعتقد/ الزعم، والآخر بعيد تنقض به هذا المعتقد/ الزعم وتنفيه لتثبت ضده تمامًا.

ففي الظاهر يجاري أفراد الشرطة الإسرائيلية البطل المقاوم إيهامًا له بصحة معتقده، وتشجيعًا له على الاستطراد في الكلام، وإنما يَرِد ذلك في الواقع على جهة التهكم والاستهزاء.

ولصياغة مفارقة الإيهام استعان الكاتب بأدوات لغوية أسلوبية، فقد استخدم الفعل المضارع مسبوقًا بـ"سوف" في حديث البطل عن معتقده، الدال على المستقبل البعيد، وكأن البطل على قناعة بأن هذا اليوم سيأتي لا محالة، حتى وإن تباعد هذا اليوم.

والمفارقة هنا يصنعها المحتل عندما يكرر كلام البطل المقاوم، مع قلبه الجملة المثبتة "سوف يستيقظ بين الصهيونيين" إلى جملة استفهامية "وماذا بعد أن يستيقظ الضمير الإنساني بين الصهيونيين؟"، أسهم في مد بنية المفارقة الدلالية بطاقة هائلة على الاستهزاء بسخف معتقد المقاوم واستحالة تحقيقه، فالقصد من المحاكاة إيهامه بصحة معتقده، لكنه في الواقع أداة للتهكم والاستهزاء به.

. **التعبيرات التحقيرية والسب والإهانة**، وتتضح في وصف البطل المقاوم بـ"القذر" و"المخرب" كما جاء في هذا المشهد:

"رجل (٣): (يدور حول شادي برشاشه مسددًا إلى صدره) هه... وما هذه الملابس؟

رجل (٢): ما معنى هذه المهزلة؟ ترتدي زي كاهن يهودي؟

رجل (١): زي حاخام أيها القذر؟

رجل (٤): يا قذر... أغلق فمك.

رجل (١): يتقدم إليه لضربه" (بكير، أنشودة الرصاص (ضمن مسرحيات مصرية من فصل واحد)، ١٩٧٣، صفحة ٧٤).

لقد حولت المحاكاة الساخرة (الباروديا) الحوار الذي بدأ حجاجيًا إلى حوار يدور في إطار من الانحراف والكراهية في القول والفعل "في حين أنه من المعتاد، وحتى بين أشخاص يكرهون بعضهم البعض، أن يتم تجنب العدوان اللفظي لصالح استراتيجيات تقوم على عدم المباشرة، ولا يتم التخلي عن التحضر إلا كملجأ أخير" (عليوة، ٢٠٠٢، صفحة ٢٣٦)

كان لصدى المحاكاة بعد ساخر، هدفه الحط من شأن هذا النموذج البشري (البطل المقاوم)، ومغالطته، والتلاعب بعواطفه وعقله أيضًا، والاشمئزاز من فعله (فعل المقاومة)، ودفعه دفعًا إلى القبول بمزاعم المحتل ووجهه نظره؛ لما يشكله البطل المقاوم من خطر على وجود الآخر/ المحتل وتهديد لكيانه.

أما الطرف الثاني (المدافع/ البطل المقاوم) فلم يرتبك إزاء هذا الهجوم، والعدوان اللفظي، والجسدي، بل تشبث بالمناقشة المنطقية والاستدلالية عبر انطلاقه من اللوجوس "[1] مستخدمًا أدواته الحجاجية، والاستدلالية، والمنطقية؛ للتأثير في الآخر، وإقناعه ذهنيًا، ووجدانيا، بحتمية الانتصار، وعودة الحق لأصحابه قائلًا:

"شادي: سيأتي اليوم الذي ترى فيه فلسطين الديمقراطية حيث يكون لكم ولنا نحن السكان الشرعيين مكان بدلًا من الحياة في دولة صهيونية بحتة على حساب سكان فلسطين الشرعيين.

شادي: لقد رأينا الفاتحين يدخلون بلادنا لكننا رأيناهم أيضا يخرجون يجرون ذيول الهزيمة.

---

[1] اللوجوس: الحجاج المنطقي، الذي يمثل الجانب العقلاني في السلوك الخطابي، ويرتبط بالقدرة الخطابية على الاستدلال والبناء الحجاجي.((طروس، النظرية الحجاجية من خلال الدراسات البلاغية والمنطقية واللسانية، ٢٠٠٥، صفحة ١٨)

رجل (٤): أعتقد أنكم لم تروا غزاة غزوا بلادكم بمثل السرعة التي غزوناها بها أليس كذلك؟

شادي: وسأراك وأنت تخرج. أوكد لك أني سوف أراك" (بكير، أنشودة الرصاص (ضمن مسرحيات مصرية من فصل واحد)، ١٩٧٣، صفحة ٧٥، ص٧٧).

يتوتر الطرف الأول (المهاجم/ المحتل) ويشعر بضعف موقفه وحجته أمام خصمه، فيحاول إسكات الطرف الثاني (المدافع / البطل المقاوم):

"رجل (٣): كفى.

رجل (٤): ما كان ينبغي أن ندخل معه في تلك المتاهات... هيا... فلنمارس واجبنا...تقدم أيها المخرب إلى الأمام" (بكير، أنشودة الرصاص (ضمن مسرحيات مصرية من فصل واحد)، ١٩٧٣، صفحة ٧٦).

يتأزم الصراع ويصل إلى ذروته، وتتحول المواجهة الحوارية إلى مواجهة دموية، حين يقوم الجنود الإسرائيليون بإطلاق الرصاص تجاه البطل المقاوم شادي، فيطلق الآخر الرشاش صوبهم، ويصاب بعضهم ويقتل البعض الآخر، ثم يسقط على الأرض ويظلم المسرح تمامًا.

إن الموت في مسرح المقاومة موت اضطراري يرتبط بالأرض والقيمة، حيث يحيا البطل المقاوم عمره بما يمكن أن نسميه روح الاستشهاد الذي يمكن أن نعده "العمود الفقري في شخصية المقاوم" (شكري، صفحة ١٧٩)، وهي الروح التي تدفعه إلى المقاومة وتقوده إلى الموت، فلا يصبح مفاجأة، بل نهاية متوقعة تتوج حياته ونضاله.

ج . صوت البطل المضاد

صوت موازٍ لشخصية البطل الرئيس في المسرحية، ولكنه يمتلك اتجاهًا مضادًا لاتجاهه، ويؤدي دورًا رئيسًا في المسرحية، "غيرأنه لا يتمتع بالصفات الجسدية أو المعنوية التي يخلعها النص على بطله عادة" (زيتون، ٢٠٠٢، صفحة ٣٦).

يتجلى هذا الصوت في صوت المجند الإسرائيلي يعقوب، الذي يشترك مع البطل المضاد في انتمائهما إلى اليهود العرب – يهوديان فلسطينيان – ويشير مصطلح اليهود العرب إلى "اليهود الذين عاشوا في البلاد العربية، وتحدثوا العربية، وهاجر معظمهم بعد إعلان قيام إسرائيل وخلال فترة الهجرة الكبرى التي تمت بعد عام ١٩٤٨م" (الرفاعي، ١٩٩٦، صفحة ١٣٥).

بالرغم من أن هاتين الشخصيتين (البطل والبطل المضاد) يجمعهما قواسم مشتركة مثل العرق، واللغة، والوطن، فبينهما تباين في الأيديولوجيات، واختلاف في وجهات النظر الخاصة بكل منهما تجاه الاحتلال، حيث يمتلك البطل يعقوب توجهات سلبية مقارنة بالأيديولوجيا التي يتبناها البطل المقاوم؛ فالبطل المضاد بطل سلبي، لا يميل إلى التضحية، بل يبحث عن تحقيق طموحه وأحلامه بمشاركته في احتلال (وطنه)، وموالاة الجيش الإسرائيلي، فلا يهمه سوى مصالحه، حتى ولو كلفه ذلك التنازل عن الوطن، وهو ما يظهر في حواره للبطل المقاوم قائلًا:

"لا تتصور أننا أصدقاء. إني أعمل من أجل الإسرائيلية... لا عواطف" (بكير، أنشودة الرصاص (ضمن مسرحيات مصرية من فصل واحد)، ١٩٧٣، صفحة ٦٩).

اتسمت شخصية البطل المضاد يعقوب بصفات سلبية عديدة مثل الخيانة، والأنانية، والنفعية المتمثلة في اهتمامه بالمال، وسعيه للحصول على المزيد من الامتيازات التي تمنحها المؤسسة الإسرائيلية لمن يواليها، تلك

المؤسسة التي نجحت في "تطهير اليهودي العربي من عروبته" (عبود، ٢٠١٣، صفحة ٢٩٩).

لقد طرأ على البطل المضاد يعقوب تحولات جوهرية ناتجة عن وعي بقيم جديدة، ففي طفولته – قبل انضمامه للجيش الإسرائيلي – كان يرفض أن يقهر أمامه أحد حتى في اللعب، لقد أدت هذه التحولات الطارئة المكتسبة إلى استغراب البطل المقاوم من انسلاخ البطل المضاد عن هويته بهذا الشكل مبديًا استيائه في هذا المقطع الحواري:

"التطبع يغلب الطبع. إن المؤسسة الإسرائيلية تجيد صنع رجالها. ماذا تنتظر يا يعقوب؟ لقد ظننت أنك مازلت كما كنت بريئا. الآن من تكون؟ الإجابة أنا أعرفها... جندي صهيوني... ماذا تنتظر أيها النازي؟ يا جلاد أهلك... اضغط على زناد الرشاش لتخرج الطلقات إلى صدري الذي كان يعانقك كلما عدت إلى القرية من مصر لقضاء إجازتك. هذا الصدر الذي يحمل قلبًا كان إلى هذه اللحظة يحبك" (بكير، أنشودة الرصاص (ضمن مسرحيات مصرية من فصل واحد)، ١٩٧٣، صفحة ٦٩).

كشف المقطع السابق عن التغيرات الجذرية التي خضع لها البطل المضاد، لقد أصبح يتكلم بلسان المؤسسة الإسرائيلية، مرددًا شعاراتها، بوصفه فردًا من أفرادها، بعدما نجحت في تجريده من عروبته وطمس هويته، وجعلته يرى صديق طفولته – البطل المقاوم شادي – مخربًا خطيرًا وعدوًا لدودًا.

لم يستجِب البطل المضاد يعقوب لما مارسه البطل المقاوم شادي من اللعب على وتر العواطف والمشاعر، واستدعاء ذكريات الطفولة، والحنين إليها، وتذكيره بالمرأة التي أرضعتهما معًا، فقد قوبلت هذه المحاولات بالجمود والجفاء قائلًا:

"لا كلام. ارفع يدك يا شادي. آسف جدا. إن المكافأة مجزية والأوامر صريحة وقاسية. هذا واجبي. انس نغمة الأم والثدي" (بكير، أنشودة الرصاص (ضمن مسرحيات مصرية من فصل واحد)، ١٩٧٣، صفحة ٦٨).

إن البطل المضاد يعقوب بطل سلبي، ينتمي إلى السلطة العسكرية الإسرائيلية – في أدنى مرتبة منها – وهذا الانتماء لا يشكل حماية له، بل على العكس كان سببًا في الإحساس بالدونية والتهميش والإهانة، سواء من المقاومين الذين ينظرون إليه بوصفه خائنًا للوطن وموالِيًا للصهاينة، أو من وضعه داخل المجتمع الإسرائيلي الذي يضعه في مكانة متدنية، فهو منزوع السلطة فعليًا حتى بمعايير العالم الذي يمثله أو ينتمي إليه، والبطولة التي يتمتع بها بطولة زائفة، منقوصة، فهو مجرد عسكري دوره ملاحقة الفدائيين والقبض عليهم "غيرنا يحصل على المناصب المهمة، ونحن نُلقَى كما ترى في مناطق التفتيش" (بكير، أنشودة الرصاص (ضمن مسرحيات مصرية من فصل واحد)، ١٩٧٣، صفحة ٦٣).

لم يستطع البطل المضاد يعقوب تغيير وضعه داخل المجتمع الإسرائيلي بوصفه يهوديًا عربيًا (سفارد)؛ وهو ما يكشف عن الطبيعة العنصرية لهذا المجتمع، الذي يهضم حقوق طبقات كثيرة، ويطردهم من المركز إلى الهامش.

يستخدم مصطلح "السفارد" للإشارة إلى "اليهود الذين لا ينتمون إلى أصل أشكنازي غربي في التجمع الإسرائيلي" (المسيري، ١٩٩٩، صفحة ١٢٢) أما مصطلح "الأشكناز" فيقصد به "اليهود الذين هاجروا من العالم الغربي إلى إسرائيل" (المسيري، ١٩٩٩، صفحة ١٢٨) وتتحد مكانة اليهود الاجتماعية، ووضعهم الطبقي داخل المجتمع الإسرائيلي، طبقا لهذا التصنيف، فتصر النخبة الحاكمة في الدولة الصهيونية على الطبيعة الغربية (الأشكنازية) للدولة، ولذلك تمتلك طبقة الأشكناز ناصية الأمور، وتحتكر صنع القرار، وتسيطر على الحكومة، والجيش، والأحزاب، والاقتصاد؛ مما أدى إلى الشعور بالاغتراب لدى اليهود الشرقيين داخل المجتمع، وتوتر العلاقات بينهم وبين الأشكناز، بسبب النفوذ الطاغي للأشكناز، الذين يشغلون قمة الهرم المجتمعي، على عكس السفارد الذين يقفون على هامش المجتمع الغربي، ويُسند إليهم الوظائف الهامشية.

٣. تعدد أنماط الوعي

تتعدد أنماط الوعي بتعدد الشخصيات، وتنوع ثقافاتها، واختلاف منظوراتها السياسية والاجتماعية والأيديولوجية، فنجد من يمتلك وعيًا زائفًا، وهناك من له وعي واقعي عن العالم الذي يعيش فيه، وثمة شخصيات أخرى لها وعي ممكن أو تصورات مستقبلية إيجابية مبنية على تغيير الواقع واستبدال واقع أفضل به.

ويتراوح وعي الشخصيات في مسرحية "أنشودة الرصاص" بين الإيجاب والسلب؛ فيسيطر على البطل المقاوم شادي الوعي الممكن، وهو وعي استشرافي يتعلق برؤيته للمستقبل، وعليه يمكن أن نعرفه بوصفه "جملة الإمكانات التغييرية التي يسعى الفرد لتحقيقها بغية قلب الواقع الفعلي" (جولدمان، ١٩٩٦، صفحة ١١٦) وهو ما نلحظه في شخصية البطل المقاوم شادي، إذ تكونت لديه قناعة يقينية بحتمية الانتصار، فوعي هذه الشخصية وعي ذاتي خاص يختلف عن وعي الآخرين، وعي إيجابي تولد عن إدراكه لواقعه المعيش، وما يمثله من قسوة وسادية وإلغاء للآخر؛ دفعه إلى العمل السري الجهادي، مستندًا إلى فئات ثقافية، تنتمي أيديولوجيًا إلى الفكر الثوري، وعي يبرز المأساة الطامسة لمعالم فلسطين وهويتها، ويأمل في تغيير الواقع الجاثم على مشهد المجتمع، من خلال ممارسات جهادية لم تكن لتتضح لولا ما فرضه هذا الواقع.

يخاطب البطل أحد أفراد الشرطة الإسرائيلية قائلًا: "إني أؤكد لك أني سأراكم وأنتم تغادرون دياري، وإن لم أرَكم أنا ستراكم ابنتي التي تبلغ من العمر عامًا واحدًا، أو أخي الذي تحت السلاح، أو أحفادهما... نحن إيجابيون" (بكير، أنشودة الرصاص (ضمن مسرحيات مصرية من فصل واحد)، ١٩٧٣، صفحة ٧٨).

يسبق الوعي الممكن نوع آخر من أنماط الوعي، يتجلى في الوعي القائم أو الفعلي، وهو "وعي واقعي موجود لدى الشخصية في الحاضر، وعي آني

لحظي وفعلي، يدرك مشاكله التي يعيشها، لكنه لا يملك لنفسه حلولًا في مواجهتها" (الشريف، ٢٠١٨، صفحة ٦٤).

يقتصر الوعي القائم أو الفعلي – كما يتضح من التعريف – على إدراك المشكلات والأزمات دون القدرة على حلها، لكننا نجد الوعي القائم عند البطل يجابه مأساته، ويحاول حلها في حدود استطاعته؛ فيلجأ إلى المقاومة، وربما لا يكون هذا الحل (المقاومة) حلًا جذريًا ينهي مأساته في الوقت الحاضر، لكنه بلا شك – من وجهة نظره – سيمكنه مستقبليًا من حصوله على حريته واسترداد وطنه، وهنا يتولد الوعي الممكن، الذي يستند إلى الوعي القائم ليتجاوزه، ويكون تصورًا جديدًا مستقبليًا.

على الصعيد الآخر نجد البطل المضاد يعقوب يشهد انتكاسًا في الوعي يخرجه من جانب انتمائه الوطني إلى آخر بديل، جعله ينتمي إلى الجانب المعادي للعالم الذي كان يشكل جزءًا منه. إن وعي البطل المضاد وعي زائف، حيث يمتلك "مجموعة من التصورات أو الأفكار البديلة التي تمنعه من إدراك وضعه وعلاقاته، وإدراك العالم والمجتمع على النحو الصحيح" (خشبة، ٢٠٠٦، صفحة ٣٨٩) ويتجلى الوعي الزائف للبطل المضاد في حواره مع البطل المقاوم قائلًا: " قل لي بربك يا شادي أي شيء يلائم طموح ما تسميه أنت بالفلسطينيين؟ عش حياتك... إن ذلك أجدى من مطامح لا محل لها في الحقيقة" (بكير، أنشودة الرصاص (ضمن مسرحيات مصرية من فصل واحد)، ١٩٧٣، صفحة ٧٣).

لقد نجحت القوى الساحقة المستغلة (المحتل) في سلخ وعي البطل المضاد عن الواقع المعيش، والمتاجرة به، واستهلاكه لصالح تحقيق أهدافهم "فالطبقات المستغِلة هي التي تصنع للمقهورين وعيهم الزائف" (خشبة، ٢٠٠٦، صفحة ٣٨٩)، قامت تلك القوى بترسيخ أفكار زائفة، تنافر حقائق الأشياء والواقع، في عقول من هم على شاكلة البطل المضاد يعقوب، لنجده يسلك

اتجاهًا مضادًا لاتجاه البطل المقاوم شادي، اتجاهًا لا يأخذ صيغة النضال الثوري من أجل التحرر والانعتاق، بل يعيش في حالة انفصام عن المجتمع، على الرغم من أنه يعيش في قلب الأحداث، فلم تعد تؤثر فيه؛ نتيجة لممارسات المحتل القائم على مسخ الوعي القائم/ الفعلي، وصنع وعي زائف بديلٍ عنه، وعي يكرس وجودهم، ويحافظ على كيانهم، ويحقق أهدافهم الإمبريالية، وعي يضمن صانعه (المحتل) إتمام عملية التطبع الاجتماعي التي من خلالها "يصبح الإنسان فردًا في جماعة،

ويحاول أن يتلاءم بفضلها مع الثقافة التي تحيط به" (فهمي، ١٩٦٦، صفحة ٧) وبهذا يضمن المحتل تكيف الآخرين مع الإطار الاجتماعي والثقافي الذي يعيش فيه ملتزمين بما وضعه (المحتل) من أنساق تحكم هذا الإطار.

٤. تعدد الأصوات المستدعاة (التناص)

لقد أعاد الكاتب أمين بكير في هذا النص الدرامي صياغة الموروثات الدينية والسياسية في صورة تناص واضح، باستدعاء أصوات أو شخصيات كان لها بصمات بارزة على المستويين الديني والسياسي. وجاء استدعاء الأصوات/ الشخصيات في مسرحية "أنشودة الرصاص" وفق الصورة الآتية:

. **استدعاء بالفعل:** من خلال ذكر أصوات/ شخصيات دينية وسياسية اشتهرت بأفعال معينة.

ويمكن تقسيم **الأصوات الدينية** إلى:

أ. أصوات مقدسة: متمثلة في استدعاء "شخصية المسيح" التي يمكن فك شفراتها الرمزية استنادًا إلى الموروث الديني المسيحي، حيث ترمز إلى الآلام والمعاناة والمحنة "فصار كل صاحب فكرة نبيلة يتعذب من أجلها مسيحًا، واعتبر محاربة فكرته صليبًا" (زايد، ١٩٩٧، صفحة ٨٣).

يصور الكاتب أمين بكير البطل المقاوم شادي مسيحًا تمزقه خناجر المحتل، ويتضح هذا من خلال الصوت الذي يظهر في نهاية المسرحية عقب استشهاد البطل المقاوم مرددًا الآتي "يا هذا القادم من بعدي... الحلم على متن سحابة... اعملوا كي لا يصلب يسوع آخر" (بكير، أنشودة الرصاص (ضمن مسرحيات مصرية من فصل واحد)، ١٩٧٣، صفحة ٧٩). يتضح من خلال المقطع السابق الفعل الذي اشتهر به المسيح فعل (الفداء)، فكل إنسان يتحمل آلام المحنة وعذاباتها، إنما يتحمل فداءً لفكرة يعتنقها، وكل مناضل يسقط أو يتعذب، ففداءً لدعوته أو لأمته التي يناضل من أجلها.

كما نلاحظ أيضا تحذير الصوت الذي ظهر في نهاية المسرحية بعد استشهاد البطل من مغبة اضمحلال فعل (المقاومة)؛ فإنه الطريق الوحيد للحصول على الحرية وبدونه يشتد وتد المحتل في الأرض، ويستشري طغيانه إلى الأراضي المجاورة "اعملوا كي لا يصلب يسوع آخر" إشارة إلى الشعوب العربية بأكملها.

ب . أصوات منبوذة: وهي الشخصيات التي ارتكبت خطيئة فحلت عليها اللعنة. ويمكن التمييز بين نوعين من هذه الشخصيات:

"النوع الأول، حلت عليها اللعنة لتمردها على إرادة الله عز وجل، وعلى قمة هذا الفريق يقف (الشيطان)، ويتلوه في الصف (قابيل) ابن آدم أول قاتل على وجه الأرض متحديًا إرادة أبيه وإرادة الله، أما النوع الثاني فسبب لعنته السقوط وليس التمرد، وعلى رأس هذا الفريق يقف (يهوذا) تلميذ المسيح الذي وشى به إلى الكهنة" (زايد، ١٩٩٧، صفحة ١٠١).

لقد استدعى الكاتب أمين بكير في النص الدرامي "أنشودة الرصاص" شخصيتين منبوذتين:

. أولهما: "قابيل"، ويعد استدعاء شخصية قابيل في الأعمال الأدبية رمزًا لكل سفاح، قاتل، معتد خصوصًا إذا كانت ضحيته تقرب إليه بصلة ما، ويتجلى الاستدعاء في الحوار الذي يجمع البطل المقاوم شادي بأفراد الشرطة الإسرائيلية مستنكرًا أعمالهم العدوانية وممارساتهم الوحشية تجاه الفلسطنيين قائلًا: "يا قابيل... لماذا تقتل أخاك؟ لماذا تقتل أخاك؟" (بكير، أنشودة الرصاص (ضمن مسرحيات مصرية من فصل واحد)، ١٩٧٣، صفحة ٧٤).

. ثانيهما: "يهوذا"، وتُستدعى هذه الشخصية في الأعمال الأدبية للدلالة على "السقوط والخسة والجريمة في تجربة الإنسان المعاصر" (زايد، ١٩٩٧، صفحة ١٠٢) فيصف البطل المقاوم شادي صديقه الخائن يعقوب بـ"يهوذا" بعد موالاته للجيش الإسرائيلي وانضمامه إليه، قائلا: "شادي: اسمع تلك الضغطة الأولى على زناد رشاش... تراجع أنت وهو. (ليعقوب) تراجع يا يهوذا أنت أيضًا.

يعقوب: (متألمًا من الكلمة) يهوذا؟ أنا؟" (بكير، أنشودة الرصاص (ضمن مسرحيات مصرية من فصل واحد)، ١٩٧٣، صفحة ٧٧. ٧٨).

لقد اشتهر "يهوذا" بفعل الخيانة، وهو الفعل نفسه الذي قام به البطل المضاد يعقوب، عندما سمح لعناصر غريبة بسرقة وطنه واستباحته، ولم يكتفِ بهذا، بل شارك في هذه السرقة والاعتداء، مستفيدًا مما تمنحه القوى الغاشمة من امتيازات، وطامعًا في المزيد والمزيد على حساب وطنه.

. **أصوات سياسية ثورية:** تتضح في استدعاء أصوات غائبة عن النص الدرامي "أنشودة الرصاص" من حيث مشاركتها في الأحداث، وإنما حضرت من خلال حديث الشخصيات الأخرى عنها، وهو استحضار لبطولاتها وإنجازاتها،

وتتجلى هذه الأصوات في استدعاء أبطال الثورات والدعوات النبيلة أمثال: جيفارا، وإمليانو زبانا، ولومومبا، جورى ماركى، وهي أصوات عُرفت بالفكر الثوري ومساندة شعوبها المضطهدة المستضعفة، وجاء استدعاؤها في المسرحية على لسان المحتل، مشبهًا نضال البطل المقاوم بهذه الأصوات الثورية، وهو استدعاء يكشف عن موقف المحتل من هذه الأصوات، التي ينظر إليها بوصفها أصواتًا مخربة تعصف بكيانه، وتشكل خطرًا على وجوده، ومن ثم فهؤلاء أصوات غائبة عن النص من حيث مشاركتها في الأحداث، لكنها حاضرة في ذاكرة التاريخ بوصفها أصواتًا ثورية حاولت مجابهة الظلم، والاضطهاد، والقهر، وسعت إلى الحصول على الحرية.

الخاتمة

١. تعد مسرحية "أنشودة الرصاص" فضاءً رحبًا للمسرحية المتعددة الأصوات، ولا يتوقف مصطلح الصوت في المسرحية على الصوت السردي الذي يشكل النص، لكنه ينفتح على الصوت بمعناه الأيديولوجي الفكري، فيصبح تعدد الأصوات ظاهرة ملموسة في بنية النص الدرامية، تتجلى بوضوح فيما تعكسه من رؤى وأفكار.

٢. نجح أمين بكير في تضفير مسرحية "أنشودة الرصاص" بمقومات البوليفونية المتعددة مثل تعدد الأصوات (الشخصيات) المسرحية، تعدد الأيديولوجيات، تعدد أنماط الوعي، تعدد الأسلوب، والتناص مع النصوص الدينية والسياسية وغيرها من النصوص الحية، والمحاكاة الساخرة (الباروديا)، وآلية التنكر المسرحي.

٣. تقوض ظاهرة تعدد الأصوات في مسرحية "أنشودة الرصاص" الطرح الباختيني الذي يقصر هذه الظاهرة على الجنس الروائي دون الأجناس النثرية الأخرى وخاصة الجنس الدرامي؛ وهو ما يثبت أن المسرح عرف ظاهرة تعدد الأصوات.

٤. سلطت مسرحية "أنشودة الرصاص" الضوء على القضية الفلسطينية بوصفها همًا قوميًا للإنسان العربي بشكل عام والإنسان الفلسطيني بشكل خاص، كما جسدت أيضا صورة من صور الصراع العربي الإسرائيلي . الفلسطيني، والانتهاكات الوحشية التي يمارسها الإسرائيليون لبسط سيادتهم على الأرض الفلسطينية (مركز الدائرة في الصراع) من خلال محاكاة الواقع الاجتماعي والسياسي للشعب الفلسطيني، ورغبته في مقاومة الاستعمار، والتحرر من القمع، والقهر، والعدوان، ومن هنا جاء انتماؤها لمسرح المقاومة.

٥. قدم لنا أمين بكير في مسرحية "أنشودة الرصاص" أنموذجين من الأبطال هما: البطل الإيجابي الذي تظهر إيجابيته من خلال شجاعته ودوره في المقاومة، وتغليبه للمصلحة العليا على مصلحته الشخصية، وبحثه عن حرية شعبه، وتخليصه مما يعانيه من صنوف القهر والاضطهاد على يد المحتل الصهيوني، والبطل السلبي الذي لا يميل إلى التضحية، و تبتعد توجهاته عن القضية، وكل ما يعنيه هو مصلحته الشخصية، حتى ولو كلفه ذلك التنازل عن الوطن.

٦. قدم أمين بكير نقلة جديدة من نقلات الصراع حين نرى الطرفين المتصارعين في مواجهة درامية لأول مرة، تحولت إلى مواجهة حوارية، لعب

الطرف الأول المعتدي (المحتل) على وتر الباتوس باستفزاز الطرف الثاني (البطل المقاوم) وإثارة مشاعره، وانفعالاته، وزعزعة أيديولوجية المقاومة، بينما تسلح الطرف الثاني بأدواته الحجاجية، والاستدلالية، والمنطقية؛ للتأثير في الآخر، وإقناعه ذهنيًا، ووجدانيًا، بحتمية الانتصار.

٧. يتراوح وعي الشخصيات في المسرحية بين الإيجاب والسلب؛ نتيجة لتعدد الشخصيات، وتنوع ثقافاتها، واختلاف منظوراتها السياسية والاجتماعية، فوجدنا أنماطًا عديدة من الوعي منها: الوعي الممكن، والوعي الواقعي، والوعي الزائف.

٨. أعاد أمين بكير في هذا النص الدرامي صياغة الموروثات الدينية والسياسية في صورة تناص واضح، باستدعاء أصوات أو شخصيات لها بصمات بارزة على المستويين الديني والسياسي، وجاء استدعاء الأصوات في المسرحية استدعاءً بالفعل من خلال ذكر أصوات دينية وسياسية اشتهرت بأفعال معينة مثل "المسيح" و "قابيل" و"يهوذا" و" جيفارا".

قائمة المصادر والمراجع

أحمد العشري. (١٩٨٣). *المسرحية السياسية في الوطن العربي*. القاهرة: دار المعارف.

أمين الحسيني. (١٩٥٧). *حقائق عن قضية فلسطين*. القاهرة: الهيئة العربية العليا.

أمين بكير. (١٩٧٣). *أنشودة الرصاص (ضمن مسرحيات مصرية من فصل واحد)*. (حمدي السكوت، المحرر) القاهرة: قسم النشر بالجامعة الأمريكية.

أمين بكير. (٢٠١٦). *أوراق اعتماد المسرح المصري*. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

تزفيتان تودوروف. (١٩٨٦). *نقد النقد*. (سامي سويدان، المترجمون) بغداد: دار الشئون الثقافية العامة.

جمال أحمد الرفاعي. (١٩٩٦). إشكالية الإندماج الطائفي في شعر يهود الشرق في إسرائيل. ٢٤ (٣).

حسن أدهم جرار. (٢٠٠٨). *نكبة فلسطين عام ١٩٤٧/ ١٩٤٨ (مؤمرات وتضحيات)* (الإصدار ط١). عمان/ الأردن: دار المأمون للنشر والتوزيع.

حمادي صمود. (١٩٩٨). *"مقدمة في الخلفية النظرية للمصطلح" في أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم*. تونس: جامعة الآداب والفنون والعلوم الإنسانية (كلية الآداب/ منوبة).

حميد لحمداني. (١٩٩٠). *النقد الروائي والأيديولوجي (سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي)* (الإصدار ط١). لبنان / الدار البيضاء/ المغرب: المركز الثقافي العربي.

رانيا يحيى. (٢٠٢١). *المسرح البوليفوني (فنون ما بعد الحداثة)*. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

سارة الشريف. (٢٠١٨). رواية "براري الحمى" لإبراهيم نصر الله . دراسة بنيوية تكوينية. ١٢١ .

سامي خشبة. (٢٠٠٦). *مصطلحات الفكر الحديث*. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

عبد القادر القط. (١٩٧٨). *من فنون الأدب (المسرحية)*. بيروت: دار النهضة العربية للطباعة والنشر .

عبد الوهاب المسيري. (١٩٩٩). *موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية* (الإصدار ط١، المجلد ٢). القاهرة: دار الشروق.

عبدالحق بلعابد. (٢٠٠٨). *عتبات جيرارجينيت من النص إلى المناص* (الإصدار ط١). (سعيد يقطين، المحرر) الجزائر/ لبنان: منشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم.

عثمان عبد المعطي. (١٩٩٦). *عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي*. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

علي عشري زايد. (١٩٩٧). *استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر المعاصر* . القاهرة: دار الفكر العربي.

عواد علي. (١٩٧٧). *غواية المتخيل المسرحي (مقاربات لشعرية النص والعرض والنقد)*. بيروت/ الدار البيضاء: المركز الثافي العربي.

عواطف عبد الكريم. (يناير/ فبراير/مارس, ١٩٨٥). تعدد التصويت في الموسيقى. *مجلة فصول (الأدب والفنون)، الخامس*(الثاني)، صفحة ١٠١.

غالي شكري. (بلا تاريخ). *أدب المقاومة*. القاهرة، مصر: دار المعارف.

لطيف زيتون. (٢٠٠٢). معجم *مصطلحات الرواية* (الإصدار ط١). بيروت، لبنان: مكتبة لبنان ناشرون.

لوسيان جولدمان. (١٩٩٦). *العلوم الإنسانية والفلسفية*. (محمد برادة، المحرر، و يوسف الأنطكي، المترجمون) المجلس الأعلى للثقافة.

مجدي إسحاق. (٢٠١٥). *فن الإيقاع (التاريخ . الأوزان الشرقية . الآلات الإيقاعية)* (الإصدار ط١). بورصة للكتب للنشر والتوزيع.

محمد العبد. (٢٠٠٦). *المفارقة القرآنية (دراسة في بنية الدلالة)* (الإصدار ط٢). القاهرة: مكتبة الآداب.

محمد القاضي، و و آخرون. (٢٠١٠). معجم *السرديات*. لبنان: دار الفارابي.

محمد حنانا. (٢٠١٤). معجم *الموسيقا الغربية (الأعلام . المصطلحات الموسيقية . الأعمال الموسيقية الهامة)* (الإصدار ط١). بيروت/ لبنان: الدار العربية للعلوم ناشرون.

محمد طروس. (٢٠٠٥). *النظرية الحجاجية من خلال الدراسات البلاغية والمنطقية واللسانية* (الإصدار ط١). الدار البيضاء، المغرب: دار الثقافة للنشر والتوزيع.

محمد عبود. (٢٠١٣). *التمرد على الصهيونية في الأدب الإسرائيلي المعاصر*. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

مصطفى فهمي. (١٩٦٦). *الشخصية في سوائها وانحرافها*. الدار المصرية للتأليف والترجمة.

مها عليوة. (٢٠٠٢). عن التعدد الصوتي(البوليفوني) في المسرح الكوميدي. *مجلة فصول*(٥٨).

ميخائيل باختين. (١٩٨٦). *شعرية دوستويفسكي* (الإصدار ط١). (جميل نصيف التكريتي، المترجمون) الدار البيضاء.