المجلة الأردنية للفنون، مجلد 8، عدد 1، 2015، 35- 58

اغتراب المرأة الفلسطينية في النص المسرحي العربي (نماذج مختارة)

يحيى سليم عيسى، كلية الفنون والتصميم، الجامعة الأردنية.

تاريخ الاستلام: 2014/10/23 تاريخ القبول: 2015/2/24

Visual Exile of Palestinian Woman in The Arab Theatrical Script

(Selected Case Studies)

Yahya Saleem Issa, assistant professor, the University of Jordan, Faculty of Arts & Design.

الملخص

يهدف البحث إلى التعرف على اغتراب المرأة الفلسطينية في النص المسرحي العربي، وآليات توظيف المؤلف لفكرة الاغتراب والاشتغال عليها في النص المسرحي، إذ أن موضوع اغتراب المرأة الفلسطينية من الموضوعات التي أخذت مساحة واسعة في المسرح، فقد عاشت اغترابا نفسيا ومكانيا واجتماعيا نتيجة للممارسات التعسفية التي مارسها الاحتلال الصهيوني، وتنبثق أهمية البحث من محاولته رصد ملامح الاغتراب وسياقاته وأشكاله التي تظهر من خلال المرأة الفلسطينية في النص، وقد جاءت الحدود الزمنية للبحث بين عامي (1990-2003م)، حيث تم اختيار ثلاثة نصوص مسرحية عربية اختيارا قصديا وهي مسرحية الاغتصاب لـ (سعد الله ونوس)، وهند الباقية في وادي النسناس لـ (إميل حبيبي)، ونساء في الحرب لـ (جواد الأسدي).

الكلمات المفتاحية: الاغتراب، المرأة الفلسطينية، النص المسرحي العربي.

Abstract

The research aims to recognize the exile of Palestinian woman in the theatrical script, and the techniques of three dramatists in using the theme of exile on selected scripts. While the theme of Palestinian woman exile took a wide space in Arabic theater, as she lives a psychological, spatial, and social exile as a result of abusive practices of the Israeli occupation. The importance of this research came from its efforts on recognizing the forms, contexts, and the aspects of exile, which appears in the theatrical script through the Palestinian woman. This research takes a period between1993 and 2003. Because it is filled with acts and variables on political and social levels in all of Palestinian land. There are three Arabic scripts chosen as a research sample in an intended selection, which is : (Al-Egtessab) for "Saadallah Wannous" and (Hend albaqeah fe wadi alnesnas) for " Emile Habibi" and (Nesaa' fe elharbe) for "Jawad Al-Asadi".

مشكلة البحث:

شكّلت القضية الفلسطينية واقعاً عربياً حياً ومتطوراً، لتصبح بذلك الهم الذي انطبع على الذات العربية مخلفة بذلك عقدة غائرة في الوجدان العربي، وهذه القضية بحركتها وديناميكيتها تتجه بآمال الأمة العربية إلى الأمام بالرغم من كل الظروف المحيطة بها، والناتجة عمّا يتعرض له الشعب الفلسطيني نفسه من عمليات إبادة وتدمير للهوية الوطنية، وفي ضوء ذلك كان لا بد للمرأة الفلسطينية من أن تعيش جوانب مهمة من الصراع مع الاحتلال، حيث عمق ذلك الصراع الإحساس لديها بحجم المعاناة وحالة الاغتراب التي تعيشها.

وكان للظروف السياسية القاسية التي مر بها الإنسان الفلسطيني وقع قاس على المسرحيين العرب الذين انشغلوا بالهم الفلسطيني على اختلاف مستوياته، فكان موضوع اغتراب المرأة الفلسطينية من الموضوعات التي أخذت مساحة واسعة في النص المسرحي العربي، فقد عاشت تلك المرأة المتعددة الأدوار اغترابا نفسيا ومكانيا واجتماعيا في ظل الاحتلال، ونتيجة للتشرد والاقتلاع والقمع والتهجير القسري فقد تكون لديها الإحساس بانعدام فاعليتها وأهميتها ووزنها في الحياة، بسبب عدم تطابق أفكارها وقيمها ومعتقداتها وأهدافها مع الآخرين ومع الواقع الذي تعيشه، وباتت تشعر باستمرار بفقدان الأمن واليأس والعزلة الاجتماعية والعجز وانعدام المعنى، وكل تلك التداعيات ألقت بتأثيرها على النص المسرحي العربي، وفي ضوء ذلك تتلخص مشكلة البحث بالسؤال التالي:

ما هي أشكال وسياقات اغتراب المرأة الفلسطينية في النص المسرحي العربي؟.

أهمية البحث:

تنبثق أهمية البحث من خلال دراسة موضوع اغتراب المرأة الفلسطينية في النص المسرحي من خلال رصد سياقاته وأشكاله، ويسعى البحث لتفكيك هذا المفهوم إلى عناصره الأولية من خلال النص المسرحي ودراسته وتحليله، ويمكن أن يفيد البحث المشتغلين في الفن المسرحي من مؤلفين ومخرجين وممثلين ونقاد، وكذلك تقديم الفائدة للمؤسسات الأكاديمية التي تعنى بالمسرح.

أهداف البحث:

يهدف البحث إلى التعرف على:

- أشكال وسياقات اغتراب المرأة الفلسطينية في النص المسرحي العربي.
- آليات توظيف المؤلف لفكرة الاغتراب والاشتغال عليها في النص المسرحي العربي.

حدود البحث:

1- الحدود الزمنية: النصوص المسرحية المنشورة بين عامي (1990- 2003م).

2- الحدود المكانية: النصوص المسرحية العربية المنشورة والتي يمكن من خلالها رصد اغتراب المرأة الفلسطينية في النص المسرحي.

3- الحد الموضوعي: يتناول الباحث اغتراب المرأة الفلسطينية في النص المسرحي من خلال اختياره القصدي لثلاثة نصوص مسرحية منشورة.

تحديد المصطلحات:

- الاغتراب:

لغة: جاء مصطلح الاغتراب في اللغتين الانجليزية والفرنسية مشتقا من الكلمة اللاتينية (Alienation)، "وهي اسم مستمد من الفعل اللاتيني Alienare والذي يعني نقل ملكية شيء ما إلى آخر، أو يعني الانتزاع أو الإزالة، وهذا الفعل مستمد بدوره من كلمة أخرى هي Alienus أي الانتماء إلى شخص آخر، أو التعلق به، وهذه الكلمة الأخيرة مستمدة في النهاية من اللفظ Alius الذي يدل على الآخر سواء كاسم، أو كصفة"(حماد، 1995م، ص38).

وكان الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت 175 هـ/791 م) قد لخص مقتربات مصطلح الاغتراب لغة ومضموناً حينما ذهب في كتابه (العين) وفي باب (غ رب): " الغرب، التمادي، وهو اللجاجة في الشيء، وقيل: استغرب الرجل، إذا لج في الضحك خاصة، أما (الغربة) فهي: الاغتراب عن الوطن، وقيل، غرب فلان عن، يغرب غرباً أي تنحى، أو تعد، وأغربته وغربته: نحيته أو (طردته!)، والغربة: النوى البعيد"(الفراهيدي، 1982م، ص409).

أما ابن عربي (ت 638هـ/1228م) فقد ذهب إلى أن الغربة "تطلق بإزاء مفارقة الوطن في طلب المقصود...، الغربة في الاغتراب عن الحال من النفوذ إليه"(ابن عربي، 1983م، ص240)، وهي لا تخرج عن كونها خاصية لدى المتصوفة.

وذهب أبو بكر الرازي (ت 666هـ/1267م) إلى أن معنى "غريب، وغرب: الغرباء، الأباعد، ويقال: اغترب فلان، إذا تزوج من غير الأقارب: تيمناً بالحديث النبوي الشريف: اغتربوا ولا تضووا"(الرازي، 1981، ص470)، وفي ذلك الحديث النبوي دعوة لتغريب النكاح بالزواج من الأجنبيات، أما (التغريب) فهو "النفي عن البلد، وأغرب: جاء بشيء غريب أو صار غريباً وأغرب عني: أي تباعد"(الرازي، 1981، ص470)، ومما يبدو أن (الفراهيدي) قد أسس للمعاني اللاحقة للاغتراب، وإن لم يتوصل إلى صلب منطويات المصطلح المعاصر، فوضع قواسم مشتركة لكل خروج على المألوف أو المعاش إلى جانب مفارقة الوطن والابتعاد عن الأهل، أما (الرازي) فقد ركز على أن الاغتراب ارتبط بزواج الرجل من امرأة لا تربطه بها قرابة وهي غريبة عنه ومن الأباعد.

اصطلاحاً: الاغتراب هو: "مفهوم يصف كلاً من عملية ونتائج تبديل ناتج النشاط الإنساني والاجتماعي (منتجات العمل، النقود، العلاقات الاجتماعية... الخ) في ظروف تاريخية معينة، وكذلك تحويل خصائص وقدرات الإنسان إلى شيء مستقل عنها ومتسلط عليها، وأيضاً تحول بعض الظواهر والعلاقات إلى شيء يختلف عما هو عليه في حد ذاته، وتشويه علاقاتها الفعلية في الحياة في أذهان الناس"(روزنتال، 1980م، 26).

وترى (الحمداني) أن الاغتراب هو: " إحساس الفرد بانعدام فاعليته وأهميته ووزنه في الحياة بسبب عدم تطابق أفكاره وقيمه ومعتقداته وأهدافه وطموحاته ورغباته مع الآخرين ومع الواقع الذي يعيشه وشعوره أن اتساق القيم الذي يخضع لتأثيرها أصبحت نسبية ومتناقضة وغامضة ومتغيرة باستمرار وبسرعة، الأمر الذي يدفعه إلى سلوك يتسم باليأس والعزلة الاجتماعية والعجز واللامعنى وشعوره بانعدام الأمن وفقدان الثقة"(الحمداني،2011م، ص58).

ولكي يقرب الباحث معنى المصطلح إلى دراسته فقد حدد التعريف الإجرائي التالي للاغتراب في المسرح: هو إحساس الفرد بانعدام فاعليته وأهميته في الحياة، ونظرته إلى أن يرى في الشيء المألوف العادي شيئاً غير مألوف نتيجة لعدم تطابق أفكاره وقيمه ومعتقداته وأهدافه وطموحاته ورغباته مع الآخرين ومع الواقع الذي يعيشه، الأمر الذي يدفعه إلى اليأس والعزلة الاجتماعية والشعور بالعجز وانعدام الأمن.

شخصية المرأة الفلسطينية في النص المسرحي العربي: هي تلك الشخصية التي تناولها النص المسرحي العربي، بوصفها قد نمت وترعرعت تحت الاحتلال في فلسطين وبقيت على هذا الواقع، أو هجرت تهجيرا قسريا داخل أو خارج الوطن، فعانت بفعل ذلك ظروفا قهرية استثنائية انعكست بالضرورة على خصائصها النفسية والفكرية، وتجسدت بسلوكها في الأحداث وبما يميزها اجتماعياً وفكرياً وسياسياً، وفق وحدة بنائية متكاملة تظهر بالنتيجة قيمة الشخصية من خلال تفاعل بيئتيها الداخلية والخارجية.

ـ مفهوم الاغتراب في الفكر الفلسفي:

أخذ الاغتراب مساحة في الفلسفة وعلم الاجتماع والسياسة والثقافة والدين، وقد تعددت وجهات النظر التي تطرقت إليه وفقا لمجال استخدامه، وتشير بعض الدراسات إلى أن الجذور الأولى للاغتراب هي جذور يونانية، حيث أكد عدد من مؤرخي الفلسفة أن أفلاطون قد أسس من خلال كتاباته لفكرة الاغتراب، حيث يعد " فكره بذاته أول اغتراب واع، عندما قسم العالم إلى مطلق ووجود، والمطلق هو عالم المثل، والوجود هو عالم الظلال والصور المشوشة، ثم كانت جمهوريته تجسيدا لهذه الفكرة الاغترابية" (الألوسي،2003م، ص12)، فالاغتراب هنا عبر عن الإنسان بوصفه الكائن الوحيد الذي يستطيع الانفصال عن ذاته ومجتمعه أو كليهما، وتختلف درجة الإحساس بهذا الانفصال بحسب الظروف الممهدة له، ويتباين الأفراد في درجة إحساسهم بالاغتراب.

ويستطيع المتأمل لنظرية المثل الأفلاطونية أن يلمح في ثناياها جذور المفهوم الديني للاغتراب " بوصفه انفصالاً عن الله بفعل السقوط، فقد كان للنفس حياة قبل الحياة، هي حياتها في صحبة الآلهة من عالم المثل إلى عالم البدن " (كرم، د.ت، ص74)، فالنفس بذلك اغتربت عن الآلهة حينما سقطت في الخطيئة، وهذا التفسير للمفهوم الديني للاغتراب شاع أيضاً في الفلسفة المدرسية، وفي فلسفة سقراط مع مفهوم اقل قدرية للإنسان.

ويمكن أدراك بذور الاغتراب في بحث (سقراط) عن ذاته وحواره مع السفسطائيين الذي كشف عن اغترابه قياساً إلى ذرائعهم المعرفية ليدفع حياته ثمناً لذلك الاغتراب، " وتناول أرسطو ظاهرة الاغتراب في إطار مفهوم مادي للطبيعة وللإنسان، وذلك حينما أقر بالطبيعة المغتربة للثروة، والوظيفة المغتربة للنقود، وهو وإن لم يقل كلمات مباشرة عن الاغتراب لكنه ذكر حقائق اجتماعية تؤكد إدراكه لحقيقة الكثير من أبعاد الظاهرة " (اسكندر، 1988م، ص36).

وبعد ما يقرب من أربعة قرون جاء الفكر الديني المسيحي في مرحلة تلت الفلسفة الإغريقية القديمة، حيث شكلت الأفكار المبكرة للاهوت المسيحي الجذور الأولى لمفهوم الاغتراب، وقد أسس رجال الدين مفهوم الاغتراب انطلاقاً من اهتمامهم بالنفس الإنسانية التي تنطوي على طبيعة مزدوجة.

استخدم رجال اللاهوت المحدثون مصطلح الاغتراب في شرح الرموز القديمة التي يزخر بها التراث اليهودي والمسيحي، " وربطوا بين التراث الديني والأفكار المعاصرة، وحاولوا إثبات أن المفهوم الحديث للاغتراب هو بعث لأفكار دينية تقليدية معروفة من قديم الزمن مثل سقوط آدم بعد الخطيئة الأولى

والكفارة" (اسكندر، 1988م، ص25)، فسقوط آدم مفهوم ديني يرتبط بخطيئة عصيان الله، وهذا المفهوم ناشئ عن اعتقاد مسيحي بأن البشر معاقبون مع آدم على خطيئته بسبب بعدهم عن الله وانفصالهم عنه مما يحقق الانفصال عن الآخرين وعن جوهر الذات، وهذه الفكرة بقيت مسيطرة سيطرة تامة في الفكر اللاهوتي، وبقي الإنسان مركزاً للتناقضات وميداناً للصراع بين الروح والجسد الفاني.

وأخذ الاغتراب معاني متعددة في الديانتين اليهودية والمسيحية أهمها المفهوم البؤري، " وهو انفصال الإنسان عن الله، وكذلك اغتراب الإنسان عن جسده بوصفه عائقاً عن الله، لأن الروح تشتهى ضد الجسد، والاغتراب بمعنى انفصال الإنسان عن الناس الآخرين، إضافة إلى الاغتراب عن التنظيمات والمنظمات الدنيوية الزائلة التي تخرج عن نطاق المؤسسات الروحية على أساس أن الالتصاق بالعالم هو انفصال عن الله " (اسكندر، 1988م، ص28- 29).

والتقت الأديان السماوية جميعها بما فيها الدين الإسلامي على أن المفهوم الأساسي للاغتراب يكمن في الانفصال ببعديه الديني والدنيوي، إن " الاغتراب بالمعنى الإسلامي اغتراب عن الحياة الاجتماعية الزائفة الجارفة، واغتراب عن النظام الاجتماعي غير العادل. فالغرباء قاوموا الحياة ومغرياتها بطريقة إيجابية وسلبية، فقهروا السلطتين جميعاً، سلطة الحكام وسلطة النفس، بترويضها على الطاعات والمجاهدات واعتزالهم الناس"(خليف،1979م، ص88).

ورغم ما تم تناوله حول فكرة الاغتراب، إلا أنها قد تشكلت كمفهوم في الأزمنة الحديثة، وقد جاءت لتعالج نظريات القانون الطبيعي التي كانت سائدة في القرنين السابع عشر والثامن عشر. " ومن المعروف أن مصطلح الاغتراب لم يصبح فلسفيا في الغرب إلا عند (فشته 1762- 1814م) الذي ذهب إلى أنه يعني تخارج الذات عن الموضوع، فالموضوع عنده من وضع الذات وتجل من تجلياتها، فالعالم الظاهري (الموضوع) هو من نتاج الروح (الذات)" (أويزرمان،1977م، ص175).

ويمكن رصد مفهوم الاغتراب في الفكر الفلسفي الحديث عند أصحاب العقد الاجتماعي (هوبز ولوك وروسو)، حيث أخذ مفهوم الاغتراب في نظرياتهم بعداً قانونياً، فهم يرون أن إقامة مجتمع مدني يستلزم بالضرورة تنازل الأفراد عن حقوقهم الطبيعية للمجتمع أو للجماعة السياسية الحاكمة، وذلك لإقامة مجتمع سياسي. ويرى (توماس هوبز) أن الاغتراب " فعل إرادي حر لأن الفرد يكون بينه وبين السلطة الحاكمة عقدا اجتماعيا يمكن له أن يحقق للفرد الرغبات الممكنة وغير الممكنة، وهذا العقد الاجتماعي جاء نتيجة فعل غير إرادي، فهناك قوانين مرفوضة شكلاً ومضموناً من قبل الإنسان بوصفها لا تلبي حاجاته ورغباته" (سعد،1986م، ص24).

أما (جون لوك) فلا يبتعد في مفهومه عن الاغتراب عن (هوبز)، فكلاهما عاش في فترة عصيبة من تاريخ إنجلترا الذي تميز بالاضطراب والفوضى نتيجة للحرب الأهلية، مما كان له الأثر في انسلاخهما عن وطنهما وهروبهما إلى أوروبا بعيداً عن بطش حكومة لا تتفق مبادئها مع معتقداتهما السياسية، في حين أن (جان جاك روسو) ربط مفهوم الاغتراب بقيام الإنسان ببيع نفسه وتسليمها لإنسان آخر فجعل من نفسه عبدا له، لذلك عارض العلاقات الطبقية الإقطاعية والنظام الاستبدادي، وأيد الديمقراطية والحريات المدنية والمساواة بين الناس على اختلاف أصولهم.

أما (هيجل) فهو يوصف بأنه أول من رفع اصطلاح الاغتراب إلى مرتبة الأهمية الفلسفية، حيث عبر من خلاله عن مأزق الإنسان، وذلك من خلال دراسته للعلاقة بين التوافق والاغتراب وبيان صلتهما

بالمعاناة الإنسانية، وانطلاقاً من تحريه لعلاقة الفرد بالجماعة، والذات بالآخر، والخاص بالعام، فقد استخدم الاغتراب ليعبر من خلاله عن الانفصال والاتصال في آن معاً.

إن الميزة الرئيسة للاغتراب عند هيجل هو أنه " اغتراب ديني طبقا للتصورات المسيحية عن الخطيئة والسقوط والطرد والحرمان"(حنفي، 1979م، ص88)، فتصوره للاغتراب تمتد جذوره لدراساته اللاهوتية من جهة ولفلسفة العقد الاجتماعي خصوصاً فلسفة روسو من جهة أخرى، فقد ركز هيجل على الدين بوصفه مفتاحاً لحل التناقض المتأصل في الطبيعة الإنسانية المزدوجة، " والمعنى الأول للاغتراب عند هيجل يعني انفصال الذات عن الجوهر الاجتماعي، أما مفهوم الاغتراب الذي استقاه هيجل من فلسفة العقد، فهو ينصب على استسلام الفرد وتنازله عن حقه في السيادة على نفسه لآخرين يمارسون هذا الحق في إطار المجتمع المدني، وهذا الاغتراب يعبر عن تنازل الفرد عن استقلاله الذاتي وتوحده مع الجوهر الاجتماعي وانتهاء مرحلة اغترابه عنه " (اسكندر، 1988م، ص81).

لقد طوّر هيجل بشكل أكثر اكتمالا التفسير المثالي للاغتراب، وذهب إلى أن كل شيء موجود ينشأ من تخارج الروح، و تخارج شيء عن شيء جعله غريباً عن الشيء الذي خرج منه، وبذلك أصبح العالم الموضوعي روحا مستلبة، وقد تأثر بآرائه الفيلسوف (لودفيج فيورباخ) الذي أنكر على الدين أنه الحقيقة الوحيدة، ووجه نقد لفكرة الإله فدعا إلى تصحيح المسيحية بتحريرها من الوهم الإلهي وتوجيهها نحو الإنسانية، وتنطلق وجهة نظره في نقد الدين من أن الدين يشكل أيديولوجيا تشل فعالية الإنسان وقدرته على تحقيق الثورة، وذلك من خلال تخدير الشعب بإقناعه بالصبر على قسوة الواقع، وتوجيه اهتمامه بعيداً عن القضايا الخاصة بالإنسان ووجوده، وهو في ذلك ينطلق من ازدواج العالم إلى عالم ديني وهمي وعالم واقعي. " لقد أرجع فيورباخ العالم الديني إلى أساسه الزمني الذي لا يمكن له الانفصال عن ذاته والاستقرار في السحب بوصفه ميداناً مستقلاً، إلا بالتفكك والتناقض الذاتي ضمن هذا الأساس الزمني، الذي يمكن فهمه في تناقضه، ثم تثويره بالممارسة بفعل حذف ذلك التناقض، ويحل فيورباخ الماهية الدينية في الماهية الإنسانية التي هي ليست تجريداً لاصقاً بكل فرد على حدة، بل هي جماع العلاقات الاجتماعية، ولا تفهم إلا من حيث هي نوع، أو عمومية باطنية خرساء توحد بصورة طبيعية بين أفراد عديدين " (أنجلز، د ت، ص 108- 109)، وهذا الفهم المثالي لحقيقة الدين من قبل فيورباخ هو الذي أسس من خلاله فلسفته حول الاغتراب الذاتي الديني الذي يعيشه الإنسان، والذي لم يتجه لحل مشكلاته بسبب حالة الارتهان التي تمارسها عليه قيود الدين والآلهة.

وتناول (كارل ماركس) مفهوم الاغتراب حيث كيفه مع تصوراته الخاصة بالإنسان والمجتمع وطوعه لمتطلبات نسقه الفكري العام حتى أخذ مساحة واسعة في دراساته السسيولوجية، ورغم أن ماركس في البداية قد تأثر بفلسفة (فيورباخ) وبمفهومه عن الاغتراب، إلا انه لم يوافقه فيما ذهب إليه من أن الدين هو مصدر الاغتراب في المجتمع، وإذا كان الاغتراب عند (هيجل) قد شكل حالة أو ظاهرة من ظواهر العقل، فإن الاغتراب عند ماركس قد شكل ظاهرة متأزمة في سياق العلاقات الاجتماعية، فهو يوجد في بنية شروط العمل البشري التي تضطر الإنسان للاغتراب عن عمله وعن ذاته وعن زملائه، ويمكن للعمل القهري المغترب أن يمارس دوره في محو إنسانية الإنسان وتحويله إلى آلة منتجة مجردة من الأحاسيس والمشاعر.

والعلاقات المغتربة عند ماركس تنتج عن عملية العمل المغترب، " وهي تتخذ مظاهر تتمثل باغتراب الإنسان عن الطبيعة، واغترابه عن ذاته، واغترابه عن وجوده ككائن نوعي أو اغترابه عن

المجتمع، واغترابه عن غيره من الناس نتيجة لاغترابه عن نوعه ومجتمعه " (إسكندر 1988م، ص185)، وقد حلل ماركس ظاهرة الاغتراب الذاتي للعمل وكما تجلت في التنظيمات والوسائط التي يزخر بها المجتمع المغترب، وناقش انعكاسات هذا الاغتراب على الفكر، ولم يغفل العلاقات البنائية بين الاغتراب والظواهر الاجتماعية الأخرى داخل بناء اجتماعي محدد في لحظة تاريخية معينة.

وانطلاقا من تأثير الكتابات اللاهوتية الأولى وفلسفة ماركس، فقد نسج (أريك فروم) مفهومه عن الاغتراب، حيث رأى أنه قد تجسد من خلال حالة التأزم في علاقة الإنسان بالطبيعة وبالآخرين وبالذات وبمجالات الحياة الأخرى، إذ نشأت هذه الحالة نتيجة للمدنية المعاصرة التي فرضت على الإنسان اغتراباً يومياً، ورأى أن حضارة الإنسان الآلي " قد دفعت بالإنسان إلى طريقة مغتربة في الحياة تقوم على علاقات مشوشة ينشأ عنها اغتراب ثقافي في اللغة والفكر والإعلام، حيث تكشف عن عدم التوافق أو نشوز العلاقة بين الإنسان وذاته ومحيطه الاجتماعي والطبيعي والسياسي والثقافي" (شاخت، 1980م، ص196- 197)، فتحول إلى إنسان محكوم لقوى خفية تتحكم بإرادته، فبدا فاقدا للسيطرة على ذاته، ويعاني من انعدام الحرية والثقة بالنفس، وإذا كان فروم قد وافق في تحليله لاغتراب العامل على ما جاء به ماركس فإنه قد اختلف معه في تأكيده على اغتراب الخضوع من خلال الانفصال.

وحول موقف الفلاسفة الوجوديين من الاغتراب، يرى (شاخت) أن عموم الدراسات الوجودية عند كيركيجارد وهايدجر وسارتر وكامو ومارسل ويسبرز وغيرهم، قد جاءت في إطار التداولية الهيجلية والماركسية للمصطلح وتفرعاته، " والوجودي يفهم الاغتراب أساساً في إطار معناه الناطق، فهو اغتراب الموجود البشري عن وجوده العميق، بحيث لا يكون ذاته وإنما مجرد صفر على الشمال في الوجود الجمعي للجماهير او ترس في نظام صناعي أو ما شئت من الأوصاف " (ماكوري،1982م، ص279-280)، فالعالم المحيط بالإنسان والذي يصوره الوجوديون، يمكن وصفه بأنه كينونة خالية من قوانين التطور الاجتماعي التاريخي، وهو بسكونه المريب لا يستطيع أي إنسان أن يغيره لاسيما إذا كان الإنسان المعني بالتغيير عاجزاً عن فهم الواقع المحيط به، وعاجزاً عن التأثير بهذا الواقع نظراً لحالة الاستلاب التي يعيشها.

لقد اهتم (جان بول سارتر) في دراساته بالحديث عن حرية الإنسان، ورغم هيمنة مشكلة العدم في فلسفته إلا أنه قد ركز على مشكلة الوجود وما يرتبط بها من تداعيات بوصفه عالم الأشياء الموضوعي الذي لا أثر فيه لأي نشاط أو تطور أو حرية، أما الموجود لذاته فهو الوجود الإنساني الذي يعتمد النشاط الحر ولا يستند لقوانين موضوعية، " والمشكلة في نظره ليست في أن الناس أصبحوا - من خلال النظام الاجتماعي غي الإنساني - أشياء فاغتربوا عن ذاتهم الإنسانية والاجتماعية، بل أن الناس اغتربوا لأنهم يظنون في أنفسهم أنهم أشياء، ومن ثم يفقدون إنسانيتهم بإرادتهم. ويتنازلون طوعا عن حريتهم"(اسكندر، 1988م، ص281-282)، وهكذا فإن سارتر قد ركز على الاغتراب الذاتي النفسي كأساس جوهري يرتبط بأزمة الإنسان المعاصر، وهو يتفق في بعض وجهات نظره مع ماركس لاسيما في سيطرة المادة الجامدة على الإنسان الحي، وسلبها لحريته، وتحولها ضده من خلال العالم المادي، لكنه مع ذلك يختلف عنه في عدة وجوه: " فهو يرى أن الاغتراب يفترض الحرية لأنه تجربة شخصية اختيارية، والاغتراب ينشأ عن حالة نفسية تجعل الإنسان يتخلى عن حريته ويدعها في حالة كمون فلا يمارسها في حياته الواقعية" (ماكوري،1982م، 295-296).

ومع تعدد مفاهيم الاغتراب وأشكاله وتنوع حالاته، واختلاف وجهات نظر المفكرين حوله، نجد ثمة أشكال وظواهر وردت في الأدبيات المعرفية تشير إلى أهم مظاهره، ويمكن أن توجز المعاني المختلفة لمفهوم الاغتراب في العصر الحديث على النحو التالي:

1- الاغتراب بمعنى الانفصال، ويصف الحالات الناجمة عن الانفصال الحتمي والمعرفي لكيانات أو عناصر معينة في الحياة.
2- الاغتراب بمعنى الانتقال، وهو المعنى المتمثل في النزوح عن الوطن.
3- الاغتراب بمعنى الموضوعية، فالفرد واع بوجود الآخرين وهو يراهم شيئا مستقلا عن ذاته بصرف النظر عن طبيعة علاقته بهم التي تكون مصحوبة غالبا بالعزلة.
4- الاغتراب بمعنى انعدام السلطة والقدرة على مواجهة الآخرين.
5- انعدام المغزى بالنسبة للفرد، وانعدام إحساسه بقيمة الحياة.
6- تلاشي المعايير (الأنوميا) التي تضبط السلوك، وفقدانها للاحترام من قبل الأفراد.
7- اغتراب العزلة، ويستعمل لوصف المثقف الذي يعاني من عدم الاندماج النفسي والفكري في المجتمع، فيتكون لديه الشعور بالانفصال عن ذاته"(حماد،1996م، ص38-39).

إجراءات البحث:

1- **مجتمع البحث:** للوقوف على اغتراب المرأة الفلسطينية في النص المسرحي العربي، قام الباحث باختيار ثلاثة نصوص مسرحية، حيث جاءت لتتوافق مع مشكلة البحث وأهدافه.

2- **عينة البحث:** تم اختيار ثلاثة نصوص مسرحية اختياراً قصدياً للأسباب الآتية:-

أ- كانت العينات ممثلة لمشكلة البحث وأهدافه وأهميته.
ب- إمكانية رصد اغتراب المرأة الفلسطينية في النص المسرحي من خلالها رصداً واضحاً وموضوعياً.
ج- قراءة الباحث لها و تكوينه رأيا خاصا عنها.
د- جاءت هذه العينات بين عامي (1993- 2003م) وهذه مرحلة حافلة بالأحداث والمتغيرات السياسية والاجتماعية على الصعيد الفلسطيني.

وقد تكونت العينات التي تم اختيارها من المسرحيات التالية:-

أ- مسرحية الاغتصاب لـ (سعد الله ونوس) 1990م.
ب- مسرحية أم الروبابيكيا - هند الباقية في وادي النسناس لـ (إميل حبيبي) 1992م.
ج- مسرحية نساء في الحرب لـ (جواد الأسدي) 2003م.

3- **أداة البحث:** اعتمد الباحث في تحليله للعينات على قراءة النصوص قراءة نقدية تحليلية.

4- **منهج البحث:** اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي بهدف الوقوف على ملامح اغتراب المرأة الفلسطينية في النص المسرحي.

تحليل العينات:

1- اغتراب المرأة الفلسطينية في مسرحية الاغتصاب لـ (سعد الله ونوس):

يشكل مشروع سعد الله ونوس الثقافي مشروعا تقدميا على المستوى العربي نظرا لانشغاله بهموم وقضايا الإنسان على اختلافها، وتعد تجربته في المسرح السياسي من التجارب الناضجة لاسيما تلك التي ناقش من خلالها القضية الفلسطينية وواقع الإنسان الفلسطيني تحت الاحتلال، لاسيما واقع المرأة، ففي مسرحية (الاغتصاب) 1990م قدم ونوس رؤية جديدة لطبيعة العلاقة مع الآخر الصهيوني من خلال معالجته لإشكالية الصراع ثقافياً، حيث ارتكز على الحكاية كعامل أساسي في فعل المقاومة موجها النقد لسلطة العدو الصهيوني القمعية، وذلك من خلال عدد من المشاهد الموزعة بين أسفار النبوءات المرتبطة بالعدو، وأسفار الأحزان اليومية المعبرة عن واقع الإنسان الفلسطيني تحت الاحتلال.

وكان ونّوس قد أفاد في بناء مسرحيته من عمل الكاتب الأسباني انطونيو بويرو باييخو المسمى (القصة المزدوجة للدكتور بالمي)، الذي صور من خلاله فاشية (فرانكو) وقمعه للديمقراطيين الأسبان، وتحويل أسبانيا إلى ثكنة عسكرية من خلال إيقاع شتى صنوف العذاب بمعارضي النظام بل وسلبهم رجولتهم والاعتداء على زوجاتهم. " ولكن ونوس لم يلتزم بهذه الفكرة في تفصيلاتها الحرفية، وإنما قدم تنويعات فكرية أخرى تميزه عن باييخو، فهو على سبيل المثال لا الحصر يطرح بعض القضايا على هامش الرؤية السياسية كقضية التنشئة التربوية، التي تطرح من خلال حرص الأم على حقن حفيدها بكراهية العرب الفلسطينيين والحقد عليهم " (بو شعير، 1997، ص705)، وبذلك فإن ونوس لم يقدم الصورة النمطية المعتادة للآخر المحتل "العدو الإسرائيلي"، بل قدم قراءة عميقة في فهم الآخر، من خلال عملية الإسقاط التاريخي والذهاب أعمق في فهم تعامل الأنظمة الفاشية مع معارضيها.

ويرى ونوس " أننا منذ عام 1984م لجأنا إلى آليات بدائية في مواجهتنا لإسرائيل، ألقينا عليها المحرم ونفيناها إلى درك الرجس، ورتبنا تعاملنا مع هذا العدو الواقعي والملموس على أسس طقسية وشعائرية، إذ يكفي أن نتجاهلها، وألا نمسها، وألا نعرف عنها شيئا، وأن نحرص على سجن وجودها في المحرم حتى نهزمها، ونتخطى هذا الشر العابر الذي ألم بنا. لم نضع الصراع على صعيد تاريخي سياسي ديناميكي، وإنما اكتفينا بالجلوس في ظل عداوتنا الساكنة منتظرين معجزة سحرية يقدمها زعيم أو جيش لا يعرف شيئا عن عدوه" (ونوس،1996م، ص692).

ومنذ ترتيلة الافتتاح يبين ونّوس حجم المأزق الصهيوني من خلال حديث (الدكتور أبراهام منوحين) الذي عبّر من خلاله عن يأسه من الواقع، يقول:

" أبراهام منوحين : هذه مملكة العصاب والجنون. الرأس كله مريض، والقلب بجملته سقيم من أخمص القدم إلى الرأس لا صحة فيه, بل كلوم وحبط وجراح طرية لم تعصب، ولم تُلَيَن بدهن" (الاغتصاب،1996م، ص69)، لتتطور الأحداث بعد ذلك من خلال راويين وحكايتين (إسرائيلي وفلسطيني)، والحكايتان تتداخلان وتتبادلان النمو على غرار تقنيات المسرح الملحمي، لتبدو بذلك الشخصية الصهيونية بصورة تقابلية مع الشخصية الفلسطينية.

تتوزع الشخصيات المسرحية بين شخصيات ممثلة للجانب الصهيوني، وشخصيات ممثلة للجانب الفلسطيني، ويبرز من بين الشخصيات النسوية الفلسطينية (الفارعة) التي تمثل الشخصية الايجابية المعبرة عن المقاومة ومع ذلك فإنها لا تتردد عن التعبير عن حالة الاغتراب التي لا تنفصل عنها، تقول الفارعة :

" الفارعة : هم يذبحون ونحن نتوالد. هم ينسفون ونحن ننهض من بين الأنقاض. ما عدنا نولول. وأنا التي كنت نائحة في المآتم أقلعت عن النواح. هذا العالم الأناني لا يبالي بالضحايا، ولا يميز العدالة إلا إذا كانت مقاتلة جسوراً. لا.. ما عدنا نولول.. والحق لا يضيع ما دام وراءه مطالب "(الاغتصاب، ص170).

وهذه الحالة من الاغتراب التي تعيشها الفارعة هي أقل حدة من تلك التي تعيشها شخصية (دلال)، فإذا كانت الفارعة أنموذجا مقاوما صلبا فإن دلال تعد أنموذجا للمرأة الفلسطينية الضحية، تقول الفارعة واصفة حياة الفلسطيني:

" الفارعة : هذه هي حياتنا يا دلال...، إنك لست الوحيدة التي تحب، والتي سجن حبها.. حولنا الآلاف من النساء المنتظرات. ولكننا نتعلم كيف نصبر، وكيف نتهيأ للحظات الفرح القادمة " (الاغتصاب، ص77).

وفي موضع آخر تعزز الفارعة إحساسها بالاغتراب المكاني حينما تردد الكلام الذي تحدث به الطفل وعد (ابن دلال ومحمد الصفدي)، والذي قال حينما لم يتجاوز عمره شهورا:

" الفارعة : الدجاجة لها بيت.. بيت الدجاجة اسمه القن.. العصفور له بيت. بيت العصفور اسمه العش.. الأرنب له بيت. بيت الأرنب اسمه الجحر.. أما أنا الفلسطيني فلا بيت لي.. لأن بيت الفلسطيني يحيا فيه الآن عدو الفلسطيني " (الاغتصاب، ص80).

إن ونوس يستحضر المزامير وأسفار الملوك من العهد القديم محاولاً إعادة إنتاج المعنى بما يتوازى مع الأحلام الصهيونية العدوانية بالتوسع من خلال إبادة الشعوب، ينقلنا إلى شكل جديد من الممارسات الإرهابية الصهيونية من خلال جريمة اغتصاب دلال أمام زوجها (إسماعيل)، والهدف من ذلك هو الإيغال في قهرها وقهر زوجها وإخراجها من دائرة الإنسانية، بينما يقف الزوج ـ الذي اعتقل نتيجة لمواقفه الوطنية النبيلة ـ عاجزاً عن الدفاع عن زوجته أمام سطوة جلاديه وإرهابهم :

"إسماعيل : عونك يا رب...

دلال : (هامسة) إسماعيل.. ها نحن نلتقي.

إسماعيل : اغفري لي يا دلال. (...). هي لا شأن لها. عذبوني كما تشاءون. افعلوا بي ما تريدون. ولكن دعوها بعيدة عن هذا الجحيم.

مائير : أنقذها إن كنت تحبها إلى هذا الحد.

دلال : قالت لي الفارعة لا تخافي.. أنت أقوى منهم.

مائير : هل أخبرتنا بكل ما لديك ؟.

دلال : وقالت ارفعي رأسك. وإذا ضايقوك أبصقي في وجوههم.

إسماعيل : ليس لدي ما أخبركم به.

مائير : لنبدأ العرس.(دافيد وموشي يجران إسماعيل. وجدعون يمسك عجيزة دلال ويدفعها. الجميع يتجهون إلى الغرفة الداخلية)

جدعون : تعالي يا وافرة الخيرات (تبصق عليه) آه. هكذا أريدك. شرسة أريد عروسي يا رفاق. إني انتصب كجبل جلعاد.

إسماعيل : كلاب.. كلاب.."

مائير : لا بد أن يتكلم. هذه الوسيلة أكثر فاعلية من التيار الكهربائي. هل تمتشق عصاك، وتبدأ الاحتفال.

إسحق : دع جدعون يبدأ.

مائير : وددت لو أنك البادئ. لا يهم.. ستدير الحفلة معي "(الاغتصاب، ص109-110).

إن الاغتصاب هنا يتجاوز معناه المادي واللفظي، ليلقي بظلاله على مفاصل العمل بأكمله كبنية حكائية تركيبية، حيث يصبح الجسد أداة بيد السلطة تستعرض من خلاله قوتها، ليعبر الاغتصاب الجسدي بذلك عن التاريخ والأرض والاحتلال، فالاغتصاب هنا ليس إلا دليلاً على أن هذا الاحتلال لا ينتمي إلا لمرحلة بربرية همجية لا تزال تريد أن تمارس قوتها من خلال قمع الفلسطينيين وتشويه أجسادهم، ولا تحاول أبداً أن تذهب بعيداً في خلق علاقة جدلية حقيقية، أو فهم لهذا الشعب وفلسفته وفهمه بالعموم، لذلك فإن الأحداث تتأسس هنا وعبر الحكايتين من خلال حوار جدلي يؤجج الصراع على المستويات الفكرية والوجودية، ليحيلنا ذلك إلى أن الشخصيات تتباين بشكل عام لتعطي تشكيلة متناسقة، فهي ذات أنماط متعددة مختلفة في التكوين والأبعاد، وقد برز من خلالها اهتمام المؤلف بالأبعاد النفسية، فأغلب نصوص ونوس " لا تركز على إبراز شخصياتها لتظهرهم في صورة بطولية فيما بعد، وإنما تجسد فكرة معينة من خلال تمحور الأزمات الذهنية عند هذه الشخصيات، وأغلب الظن أن الكاتب يهدف إلى خلق توازن بين الذات وحقلها، بإضمار الجزء المظلم من الشخصية، المتناقض مع جوهرها، لمحاولة خلق نقد ذاتي عن طريق الاستعانة بالكوابح المستمدة من الماضي" (يونس, 1988م، ص56)، وذلك لتحديد مكانة الإنسان وحركته ضمن الوجود البشري، بوصفه يعد محوراً للتأملات والبحث الفلسفي الهادف للوصول به إلى الحياة المثلى البعيدة عن الزيف وتخلخل القيم والمبادئ.

إن من مظاهر الاغتراب التي تبدو على شخصية دلال هو إحساسها بالعجز، فهي تفتقد للقدرة على التأثير بالمواقف الاجتماعية والسياسية وشعورها بعدم السيطرة على مصيرها مع الإحساس بوجود قوة خارجية تدير حياتها وتتحكم بوجودها ألا وهي الاحتلال، الذي يتعامل معها ومع غيرها من الفلسطينيين ضمن منطق القوة التي تفقد المجتمع المعيارية، فالعدو يمارس العنف على جسدها للوصول إلى الغاية السياسية المبتغاة، وحينما تنهار مجموعة القيم والمبادئ والمعايير التي تحكم أفراد المجتمع فإنها تختفي القدرة على تنظيم السلوك وتوجيه أفراده، ويصبح الشعور المسيطر على الشخصية هو شعور الوحدة والفراغ النفسي والافتقاد للأمن.

إن دلال تستمد قوتها من مواقف الفارعة التي تعيش مثلها الحرمان والتشرد في ظل وجود الاحتلال. " فالحالة النفسية التي تعيشها شخصية المرأة الفلسطينية هنا هي التي تدفعها للانعزال والابتعاد عن مجريات الحياة العادية، فالحياة إذا كانت في عين الإنسان ضيقة يشعر بأنها تقتله يوما بعد يوم، وهذا ما كان يحصل لهذه الشخصيات على الرغم من ايجابيتها على المستوى الإنساني، فهي تلجأ إلى الوحدة لغايات التأمل وإعادة ترتيب الحياة من جديد، فالتمرد والتحرر من القيود هي نهاية القمع وسلب الإرادة، فلا يمكن العيش بكرامة ضمن هذا الوجود الإنساني من غير حرية " (العمري،2007، ص235)، لذلك فإن البطل عند ونوس قد ظهر قويا وهو يبحث عن خلاصه من ممارسات هذا المحتل، وبدت حالة التمرد لديه حالة وجودية تجاوزت كل الأطر التقليدية نحو الآفاق ليحيلنا من خلال صبره وقوته إلى حالة الضعف التي يعيشها المحتل من ناحية، وحالة إحساسنا بالأمل والتخلص من كبوتنا والنهوض من جديد من ناحية أخرى.

وحينما تقول دلال:

" دلال: الأرض لا تتسع لنا ولهم.. الأرض أضيق من القبر، إذا لم يزولوا جميعا. إما نحن أو هم"(الاغتصاب، ص120)، فإننا ندرك تماما أن الصراع هو صراع وجودي، فلا يمكن لامرأة أن تنسى كيف

انتُزعت من حياتها لتعيش حياة جديدة، قتل فيها الجلادون زوجها بعد أن عذبوه وأفقدوه رجولته، ثم تناوبوا على اغتصاب زوجته، واستبدت بأحدهم حمى فمزق لحمها واقتطع حلمتي ثدييها، ويبقى التصور بقيام دولة تتسع للجلادين والضحايا وهم سراب، فلا يمكن للصراع أن يحسم إلا من خلال حروب جديدة.

ومثلما أظهر ونّوس كلاً من إسماعيل ودلال وهما يقدمان تضحيات كبيرة نتيجة لمواقفهما الوطنية، فقد قدم لنا حدثاً موازياً من خلال إظهاره (إسحق) الذي مارس على إسماعيل دور الجلاد والمنتقم وهو يعيش مأزقاً مشابهاً لمأزق الاغتصاب، فبينما يلجأ إلى الطبيب النفسي منوحين الذي أخذ يعالجه نتيجة لشعوره بالعجز الجنسي، إلا أنه سرعان ما يكتشف ما هو أعظم من مصيبته وهو اغتصاب زوجته (راحيل) من قبل صديقه، تقول راحيل مخاطبة زوجها إسحاق:

" راحيل : وهل ضروري لمنعة إسرائيل ومجدها أن أغتصب أنا أيضاً !... لقد اغتصبني زميلك الفعّال جدعون... اغتصبني كما يغتصبون العربيات أثناء عملهم المجيد " (الاغتصاب، ص87)، وفي الوقت الذي يسمع فيه جدعون اعترافات زوجته، يعلن بأنه ودولته ورجالاتها يهوون إلى الحضيض، بينما هم يعللون أفعالهم الشائنة ضد دلال وغيرها بأنها لمنعة دولتهم.

إن الاغتراب الذي تعيشه كل من الفارعة ودلال هو اغتراب مكاني ونفسي واجتماعي، فهما قد تركتا المكان الذي ارتبط بذاكرتهما نتيجة للتشرد ولقسوة الظروف التي أوجدها الاحتلال، والتي أثرت في واقعهما النفسي والاجتماعي، فالصهاينة يرسمون سياسة القتل والاغتصاب منطلقين في ذلك من مبادئهم الدينية المحرفة التي تنادي بضرورة القضاء على العرب وثقافتهم وما إلى ذلك من التنويعات الفكرية التي فرضت على ونوس قالبا مسرحيا مغايرا لما جاء في مسرحية بابيخو، لذلك فلا عجب أن نجدهم يرددون دوما ما ورد في التوراة من أسفار حول تدمير المسلمين وإقامة الحضارة الصهيونية، أما المواقف الإنسانية الممثلة للروح الأخلاقية فهم لا يتعاملون معها، ويرون فيها أنها تتعارض مع عقيدتهم.

إن القارئ لمسرحية ونوس " يشعر كأنه يتصفح كتابين سماويين أحدهما خاص بالعرب، وتتلوه الفارعة، وآخر خاص بالإسرائيليين، يتناوب على تلاوته الطبيب النفسي أبراهام منوحين وأم اسحق، وفي النهاية يجمع ونوس بين الكتابين بالحوار المحتمل الذي يجريه بينه وبين الطبيب النفسي، بوصف الكاتب يمثل الجانب العربي المتضرر، فنراه يقف على ذات البقعة من الأرض التي وقفت عليها الفارعة، ليلخص الحوار جوهر الصراع المتمثل بالصهيونية وممارساتها القمعية، وقد وفر هذا التقسيم للمؤلف فرصة التحليل والتنويع في الأحداث والتعليق عليها، والغوص في أعماق شخصياته، ونسج علاقات جديدة بينها لم تكن في مسرحية بابيخو " (علقم،2002م، ص143-144).

ولا يتردد ونوس في المسرحية في التعرض للظروف العامة والخاصة التي تمر بها الأمة العربية والتي تنعكس على الواقع الفلسطيني انعكاسا سلبيا، محاولاً من خلال موقفه النقدي للسلطة تقديم درس حقيقي يعبر عن الحالتين الوطنية والإنسانية أجمل تعبير، وفي خضم الأحداث المسرحية يبقى مسيطرا في النص الإدراك العالي لطبيعة الشخصية الفلسطينية التي تتبنى قضيتها، ليصبح الإدراك الذاتي للحلول نابعا من الإيمان بالذات وعدم الاتكال على الحلول الخارجية، وبالتالي يصبح مصير الشخصيات و قدرها هو تبني المقاومة والثبات والوفاء للقضية الفلسطينية متجاوزة عزلتها واغترابها، وهذا الاختيار هو ما يمنح الشخصيات بطولتها التي تنبع من الإيمان بعدالة قضيتها، " إن الشخصيات الفلسطينية التي رسمها ونوس: الفارعة، دلال، إسماعيل، عمر، وحسين الصفدي... توزعت عليها البطولة حتى غدت البطولة هي القضية نفسها، بل هي الشعب الفلسطيني كله أجمع" (الشيخ حسن،2012م،ص54)، لذلك فلا عجب أن ينتهي

إسماعيل تلك النهاية المأساوية حينما يموت تحت التعذيب، وتتم إعادته من قبل سلطات الاحتلال إلى ذويه في تابوت مسمر، فيقيم له الناس جنازة حاشدة سرعان ما تتحول إلى مظاهرة، ويشتعل الصدام بين الطرفين، بينما تصاب الفارعة بطلق ناري، وحينما تفتح الراديو ينبعث من إحدى المحطات العربية نشيد وطني، فتوجه نقدها للعرب من خلال مطالبتها إياهم بإرسال الدم والطحين بدلا من الأناشيد التي لا تغني ولا تسمن من جوع.

2- اغتراب المرأة الفلسطينية في مسرحية أم الروبابيكيا - هند الباقية في وادي النسناس لـ (إميل حبيبي):

يعرض الأديب الفلسطيني (إميل حبيبي) في مونودراما (أم الروبابيكيا - هند الباقية في وادي النسناس) 1992م صورة امرأة فلسطينية في الخمسين من عمرها تدعى (هند) تعيش قهرا واغترابا من نوع خاص فرضه الاحتلال الصهيوني بوحشيته وقمعه للإنسان الفلسطيني، ورغم تشريد من كانوا يقطنون حولها إلا أنها قد بقيت صامدة في بيتها في وادي النسناس في حيفا، حتى أصبح هذا البيت ملتقى الكثيرين من أبناء الوادي فلقبوها بملكة الوادي غير المتوجة، ثم لقبت بعد هزيمة حزيران بأم الروبابيكيا لأنها باتت تعمل في بيع وشراء مخلفات الناس من أثاث، فها هي تتربع على أرض من الغرفة وقد فرشت أمامها لحافاً تتحسسه بيدها، بينما هناك جهاز راديو عتيق تنطلق منه أغنية فيروز (زورونـي كل سنة مرة)، وكل تلك الأحداث تجري في يوم من الأيام الأولى من شهر أيلول عام 1967م، أي بعد حدوث النكسة بشهور قليلة.

وكان حبيبي قد تناول قصة هذه المرأة في لوحة مستقلة من لوحات روايته (سداسية الأيام الستة)، حيث حدثنا عن هذه العجوز التي ظلت صامدة في وطنها بالرغم من نزوح زوجها وأولادها عقب النكبة، وصورها لنا وهي تشتري دواشك القنيطرة، وتجمع أثاث المهجرين الذين تركوا مساكنهم نتيجة للإرهاب الصهيوني، ومن الملاحظ أن حبيبي " يتعاطى الكتابة من منظور الأديب المنتمي، إذ يتخذها وسيلة من وسائل مجابهة الواقع الأليم الذي يرزح تحته شعبه الفلسطيني في ظل سطوة الاحتلال المتغول على كل ما هو فلسطيني، وهو صاحب نظرية روائية جديدة تقوم على ركائز معينة من أهمها، البناء النصي المختلف الذي تتماهى فيه أشكال كتابية تقليدية في أخرى معاصره، ويتناص فيه مع رواية التاريخ والجغرافيا والتراث، وتتداخل فيه الأزمنة والأمكنة وتتشعب فيه الحكاية " (العواودة، 2011م، ص1058)، طبقا لحالة التشعب التي تأتي عليها الأحداث المأساوية المرتبطة بالإنسان الفلسطيني.

لذلك فحينما يقدم لنا حبيبي أزمة هند واغترابها فإنه يقدم لنا ذلك ضمن سياقه الفلسطيني، وبالتالي فهي لا تخرج عن كونها أما واقعية ترتبط بعلاقات اجتماعية محددة بطبيعة حركتها، وهي في الوقت نفسه أم رمزية تمزج في صياغتها بين الواقع والرمز، لتمثل بذلك مظهراً من مظاهر انعكاس هزيمة حزيران تتمثل فيه فكرة الصمود والتشبث الواعي بالأرض.

إن حبيبي يعبر في الرواية عن معرفته الوثيقة بهذه المرأة الصامدة التي ترمز إلى فلسطين، ونتيجة لإعجابه بموقفها الوطني الراسخ، فقد اتجه إلى تخليد قصتها من خلال نص مسرحي شكّلت فيه الشخصية المحورية، حيث صورها وهي تعيش أزمة حقيقية نتيجة لما ألقته عليها الحرب من تداعيات.

تبدأ أحداث المسرحية بطرقات على باب المسكن الذي تقطن فيه (هند) وتعيش اغترابا في المكان الذي أصبح نهبا لجنود الاحتلال، والذي غاب عنه الأحبة بحثا عن مكان آخر آمن، وسرعان ما ترتفع تلك

الطرقات لكنها لا تحرك في دواخل هند ساكناً لأنها فقدت الأمل في عودة الغائبين إلى منازلهم، فقد ملّت الانتظار، لأن عودتهم في نظرها باتت ضرب من المستحيل.

ورغم ذلك إلا أنها لا تكف عن توجيه السؤال للقادمين، علّهم يخبروها شيئاً عن أولادها (حسن وحسني وحسنية) الذين تركوا منزلهم وهربوا خوفاً من بطش العصابات الصهيونية، تقول مخاطبة لأحد القادمين:

" هند : من وين جاي يا ابن حارتنا

من الكويت وإلا أبعد؟

واقف ومنزل راسه.

من مين مستحي؟!

أنت مش الحرامي، يا رجل، أنت المحروم.

لو يرفع راسه كنت عرفته....

هيه، يا زلمة!

سايق عليك الله ترفع راسك.

بتشوفني بشاورلك

ما شفتليش أولادي؟

حسني وحسن وحسنية ؟"(هند الباقية في وادي النسناس،2006م، ص11-12).

ورغم حالة الاغتراب التي تعيشها هند إلا أنها لم تتوقف عن التعبير عن مدى إعجابها بنفسها، فهي هند السمراء بنت الفران التي كانت تغار من حلاوتها كل النساء حتى (زنوبا) النورية، لقد كانت تشارك كل أهل القرية أفراحهم وأحزانهم، ولم تتوان عن خدمتهم كلما طلبوا منها ذلك، لكنهم لم يحركوا ساكناً حينما حدثت أزمتها، واكتفوا بمراقبة حركاتها وسكناتها، وإثارة القلاقل حولها.

وتتأزم معاناة هند حينما تصلها رسالة من الصليب الأحمر، لتكتشف أن ابنها (حسن) سجين في سجن أنشأه الصهاينة في الرملة أسمه (الجلمة)، وهذا السجن لا يختلف عن سجنها الاجتماعي والنفسي، تقول:

" هند : حسن هون؟!

حسن محبوس؟!

في الجلمة؟!

وأنا قاعدة هون، ايش أسوي؟.(تتابع القراءة)

ايش؟ أبعدوه؟!

أبعدوك، يامّاه!

يامّاه ليه ما خلّوك تكمل المشوار؟

عجناح الطير كنت جيتك يا ولدي...

يامّاه شو عملت حتى تكون الحسرة سجني الأبدي

يامّاه يا حسن، شو عملوا فيك؟.

يامّاه يا حسني ليش ما درت بالك على أخوك

الصغير؟
ياماه يا حسنية، يا ست البيت. شو صار فيكي؟
يا حكومة هد حيلك لو حط راسه على صدري ولو مرة
واحدة قبل ما تبعدوه!
يا ظالم إلك الله!"(هند الباقية في وادي النسناس، ص18-19).

وضمن أجواء القهر والاغتراب التي تعيشها تتجه هند إلى جمع العتق والأغطية من القرية، وحينما تفتشها بحثاً عن أشياء ثمينة تجد في داخلها أسراراً ترتبط بأصحابها، فها هي تعرض للجمهور بعض ما لديها من أوراق تؤكد من خلالها على عمق العلاقات الإنسانية ودفئها في ظل حياة إنسانية هانئة طيبة، كان يعيشها الإنسان الفلسطيني قبل أن يجتاحه إعصار الاحتلال الهمجي ويدمر حياته الآمنة.

وطوال رحلتها عبر أحداث المسرحية، تورد لنا هند عدداً من الشخصيات التي تمر بها والتي تتوزع بين شخصيات ممثلة للجانب العربي، وأخرى ممثلة للجانب الصهيوني، إذ نتعرف على المواقف الفكرية ووجهات نظر تلك الشخصيات من خلال الشخصية المحورية، وإذا كانت الشخصيات الصهيونية تبدو بصورها الاستيطانية القمعية، فإن الشخصيات الفلسطينية تبدو شخصيات مأزومة وتعيش حالة اغتراب مماثلة لحياة الشخصية الرئيسة، نتيجة للواقع المأساوي الذي أعقب الحرب والذي فرض عليها حياة مليئة بالتشرد والفقر.

ورغم ما حل بهند من آلام ومعاناة، إلا أنه قد بقي في ذاتها شيئاً من الحب والذكريات الجميلة تجاه (عبد الله) الذي فقدته هو الآخر، وحينما تتصور حضوره تبدأ بسرد حكايتها معه محاولة أن تبقيه إلى جانبها، فمرة تعاتبه على الرحيل، ومرة تحكي له حكاية إبريق الزيت، وهو " لعبة تراثية فلسطينية تتلخص في ذلك الإبريق الذي كان يدور حوله أهالي القرية طوال اليوم وهم ينادون إبريق الزيت حتى ينال منهم التعب والنعاس، فينامون ولكنهم يعاودون في اليوم التالي الدوران والنداء، وهكذا واللعبة لا تنتهي ولا تتطور ولا جديد يضاف إليها، ومن ثم يتضح مدى ارتباط تلك الثيمة الدرامية التراثية بالقضية الفلسطينية وإشكالاتها التي لا تنتهي"(دوارة، 2008م، ص69)، ومع ذلك يبقى إصرار هند قائماً طوال الأحداث على أنها لن تغادر وطنها رغم كل ما تتعرض له من محاولات للتهجير، فها هي تنادي أهل البلد وهي تقرع الجرس في محاولة منها لأن توجه اهتمامهم نحو موقفها الذي تبنته:

" هند : يا أهل البلد
الحاضر خاين والغايب بطل!
بكره من الصبح منع تجول
ورصاص مثل زخ المطر
وبعد بكرة من الصبح إضراب
ورصاص مثل زخ المطر...
يا أهل البلد، يا أهل البلد
حكايتي ما انتهت...
وعندي ذكريات
وعندي أولادي

وحكايات.
بس سلموا لي عليه...
وقولوا له:
هند الغالية
ترعى عز وتقعد غز
مثل جبالنا العالية.
زاروني وإلا ما زاروني
أنا قاعدة.
وهاي قعده"(هند الباقية في وادي النسناس، ص58-59).

وهند التي تعيش إفرازات الحرب بكل سلبياتها من تدمير وإرهاب وفراق عن الأحبة، تتخذ من الزغاريد والأغاني الشعبية وسيلة لتصوير معاناتها بوصفها تشكل سجلاً مريراً للأحداث، فها هيا أغنية فيروز (زوروني كل سنة مرة)، وأغنية سهام شماس (غاب نهار آخر) وغيرها من الأغاني التي تنطلق عبر الأثير، أو ترددها هند بين الحين والآخر ن وهي تحمل في طياتها مضامين فكرية تعبر عن حالات الغياب والرجوع المنتظر للوطن وتعمق الاغتراب المكاني والنفسي للشخصية، ولا تغب عن النص تلك الأغاني المصاحبة للألعاب الترفيهية وللأفراح الشعبية الفلسطينية، فها هي هند تأخذ الدربكة من حيث هي معلقة على الحائط، وتضرب بأصابعها عليها وهي تتفاخر بأنها كانت تقود سهرات الأفراح الخاصة بأبناء قريتها، وتغني:

" هند : زينه يا مزين وناولــه لأمــه
ودمعته هالغالية نزلت على كمه
زينه يا مزين تحت في التين
يا ميمته فرحانة وقلبها حزين...
زينه يا مزين بمواس الذهــب
لا توجع لي العريس عمنه عزب

تغني وهي تبكي:

آه يي ها وجيتك من الهيش
آه يي ها جلبوط وما عليك الريش
آه يي ها وعلمتك الزقزقة والطير والتعشيش
آه يي ها ومن بعد ما كبرت صار عجناحك ريش
آه يي ها طرت وراح تعبي عليك بخشيش.
زغرودة "(هند الباقية في وادي النسناس، ص37- 38).

ومن الملاحظ أن حبيبي قد عزز ومن خلال أسلوبه اللغوي حالة الاغتراب التي تعيشها هند، فقد استخدم لغة لها حضور مغاير، " إذ تتداخل اللغة العامية والعامية المفصحة في متونه مع اللغة الفصيحة في نسيج لغوي واحد، على نحو يتجلى فيه وعي الكاتب بماهية اللغة ووظائفها الدلالية، كما تتجلى فيه ثقافته العالية، ومخزون ذاكرته الطافح بوقائع التاريخ الفلسطيني القديم والمعاصر...، في مسعى منه ـ كما يبدو ـ

إلـى إعـادة صـياغة الهويـة التاريخيـة واللغويـة والحضـارية لوطنـه فلسـطين وللإنسـان الفلسـطيني" (العواودة، 2011م، ص1060)، وهذا ما يجعل هند تعبر عن حكايتها بطريقة عفوية سلسة لتحيلنا الأحداث بذلك إلى عمق المأساة التي عاشتها وعمق الشعور بالاغتراب لديها بعد أن أصبح الوطن أسيراً لمحتل فرض عليه واقعاً سياسياً جديدا، لتبدو هند بذلك مثالاً لكل فلسطيني مستلب مضطهد في وطنه، وهي بثباتها وصمودها تعبّر عن عدالة قضيتها ومشروعية موقفها في مواجهة المحتل مواجهة تقوم على الصمود والإدراك والوعي.

3- اغتراب المرأة الفلسطينية في مسرحية نساء في الحرب لـ (جواد الأسدي):

لم يكن الفنان المسرحي العراقي (جواد الأسدي) ببعيد عن تناول الألم الفلسطيني بكل تداعياته، فقد شكّل الفكر السياسي الذي تشبّع به الأسدي معياراً لكل اختياراته المسرحية، فلم يتمكن من تجاوز هذا الفكر، بل وقف منه ثائراً وناقداً، وهذا ما فرض عليه نتيجة للعلاقات السياسية المؤدلجة أن يختار كادره بدقة وإمعان، ليساهم معه في تحقيق الأهداف التي يتطلع إليها، ولم يكن ذلك خارجاً عن السياقات العالمية ذات الملامح التجريبية، والتي تقوم على العمل الجماعي للوصول إلى خلق صورة متميزة وإبداعية على المسرح، وقد اتخذ هذا الوعي في تجارب (الأسدي) بعداً قومياً من خلال تبني قضية الشعب العربي الفلسطيني، " إذ أن الأسدي يتخذ من الفلسطيني بعداً لكل إنسان مستلب من وطنه وطموحه ومشروعية عدالة قضيته، وفي مسرحه يحاول أن يقترب من هذا الإنسان يعلمه ويتعلم منه، يخلق جدلاً حادّاً معه، مثلما يحفزه على الانطلاق والتجرد والثورة، يعلمه كيف يواجه حين يدرك، فلا مواجهة حقيقية إذا لم تكن قائمة على وعي وإدراك " (يحيى، 1993م، ص57).

لقد كانت المعاناة الفلسطينية نافذة أطل من خلالها الأسدي نحو العالمية، إضافة إلى أن مصدره الأساسي في بغداد كان يقربه فكرياً وجمالياً من تلك القضية القومية المصيرية، ونتيجة لتشابك الرؤى السياسية والجمالية لديه فقد ابتعد الأسدي عن التقليدي والمكرر في عمله المسرحي، باحثاً عن لغة جديدة تمكنه من التعبير عن ثورية الفكرة والواقع الفلسطيني، يقول: " منذ خمسة عشر عاماً وأنا أحاول عبر عملي مع المسرح الفلسطيني، أن أفكك بيت النص كي ألغي أعمدة التمثيل الميت، ليس هناك أي تمجيد لثبات النص والعرض ولا أية ركيزة للرنين اللفظي الخطابي، ولا أي توق لابتزاز الجسد التمايل المركب في الفضاء المسرحي كان ولا يزال غاية من غاياتي التي لم تكتمل بعد، وثعبان التغيير يفعل فعله الدائم من أجل ديمومة البروفة والعرض، ملاحظة النور الخافت وموسيقى الروح هي موطن اللذة للرسم في الفراغ " (الأسدي، 1995م، ص393).

وإذا كان المغزى السياسي قد سيطر على خيارات الأسدي المسرحية، فإن قضية الحرب قد شكلت حضورا واضحا في مسرحه، لاسيما ذلك الذي ناقش من خلاله الواقع الفلسطيني، أو الواقع العراقي بعد الحرب، ففي مسرحية (نساء في الحرب) الصادرة عام 2003م نجد أنفسنا أمام ثلاث نساء عربيات قذفت بهن الأقدار- رغم الاختلافات بينهن - إلى المنافي بطرق مختلفة، ليجدن أنفسهن في ملجأ في ألمانيا ضمن فسحة للهروب من نزيف الدم في بلادهن بحثا عن الخلاص المرتقب أو الوهمي، وحول فكرة المسرحية يؤكد جواد أنه " تولدت فكرة نساء الحرب هذه من تراكم الإحساس بالفظائع والفضائح والجحيم الذي يتعرض له الإنسان العراقي عبر بحثه عن مجهول مصيره، بفقدانه لجنة بلاده، في تنقيب مضني عن المكان

الآمن، خصوصا بعدما ارتكب بحقهم جريمة التهجير، قاذفا بهم إلى تيه المطارات والبواخر المهربة، والحدود الملغومة، وتزوير الجوازات، والهروب من حدود الموت مع مهربين يتاجرون بالناس! بحيث تحولت الهجرة الإجبارية لهذا العدد الهائل من الناس إلى سوق تجاري، مريب راح ضحيتها عددا كبيرا من العائلات، من أطفال وصبيان وشيوخ " (نساء في الحرب، 2003م، ص5-6).

ولأن صورة الهم الفلسطيني لا تختلف عن صورة الألم العراقي فإن المؤلف قد اختار التعبير من خلال تلك النسوة عن وحدة الألم والمعاناة، فالأولى : أمينة، وهي ممثلة عراقية محترفة رمت بها الخشبة بعد انهيارات متعددة لوضع سياسي يهدد بالانفجار، وقد تعرضت للملاحقة والاضطهاد والاقتلاع من مسرحها وجمهورها، وعانت من سلوك زوجها وخيانته حيث كان يعاشر نساء غيرها دون مراعاة لمشاعرها وإنسانيتها ورابطة الزواج التي تجمعهما في بيت واحد، وقد هربت صوب بلدان شرقية كثيرة بحثا عن الحرية، معرضة نفسها للعديد من المخاطر قبل أن تحط الرحال في مخيم لطالبي اللجوء في ألمانيا. والثانية: ريحانة، وهي طبيبة نفسية جزائرية تعرضت للجور والظلم والتحقير في بلادها، وقد تعمقت أزمتها بعد أن ذبح زوجها وتم تقطيع جسده في الشارع لأنه كان نزيها ومقاوما للظلم، لذلك اختارت أن تتمرد على ذلك الواقع رافضة ذلك المجتمع الذي يذبح به الإنسان، مجسدة تمردها من خلال تجاوز الأعراف والقيم والمحرمات الأخلاقية والاجتماعية بممارسة الجنس، ورغم أنها كانت تعالج الآخرين من أمراضهم إلا أنها لم تعد تجد علاجا في كل النظريات التي تعرفها كي تعالج نفسها، فلجأت إلى السخرية من كل شيء. والثالثة: مريم، وهي شابة فلسطينية تعيش اغترابا عن واقعها النفسي والاجتماعي بسبب اقتلاعها الجبري من وطنها، فهي تحمل ألما كبيرا في دواخلها نتيجة لجرها إلى الشارع من قبل جنود الاحتلال الذين عروها أمام والدها، وسحقوا أنوثتها بعد ضربها من قبلهم على صدرها مما تسبب في ورم كبير أخذ يمزقه، إضافة إلى ما سببته لها تلك العلاقة العابرة التي أقامتها مع صديقها اللاجئ البوسني من آلام نتيجة لغدره بها.

ومنذ البداية تظهر أمينة وهي تحضر إفادتها التي ستتلوها أمام ضابط التحقيق الذي ستلتقي به في مركز اللجوء، تقول:

" أمينة : كلما يقترب موعد التحقيق مع المحققين يرتج جسدي كله وأحس بأني معطلة ولا قدرة لي على ترتيب أفكاري وفق تسلسل منطقي يجعل المحققين يصدقون كلامي!. كأنما لم أحترف التمثيل في حياتي ولم أمثل يوما على خشبات المسارح! وأنا المتهمة دائما خلال تمثيلي لأدواري، بالخروج عن النصوص وإضافة جمل وإشارات فاضحة والقدرة على صفع الجمهور ولسعه في أماكن لا يتوقعها!! صار المخرجون ينفرون مني ويطلقون علي وصف الممثلة الوقحة أو المشاكسة والشرسة المتمادية! بعد كل هذا الأرشيف العنيف انهارت قواي هنا، في هذه الملاجئ القذرة!" (نساء في الحرب، ص11).

وإذا كانت مريم لم تعد تؤمن بجدوى الحديث عن قسوة الجلادين في بلادها لأنهم صاروا عقدة تجمعت في صدرها، فاختارت العزلة أفضل صديق لها لطرد وحشة الألم، فإنها لم تكف عن الحديث عن حالة الحرمان العاطفي التي سببها لها (ساشا) البوسني، تقول:

" مريم : لا أعرف ما الذي حدث لي! فجأة انهار كل شيء، المرض يضرب بعظامي والموافقة على لجوئي تأخرت، والشيء الأكثر مرارة هو أن ساشا البوسني تركني، تصوري، لقد هرب من غرفته نهائيا لكي لا أراه! لماذا، لماذا، لأنني أحببته وأعطيته كل ما عندي! روحي، جسدي، وعقلي.. لماذا لم يقل لي بأنه لا يحبني، لماذا أدخلني إلى غرفته واستدرجني لكي أحبه بجنون وبهستيريا! لقد احتلني مثل مرض فتاك يفتك بي! كيف سأستأصل صورته من رأسي! كيف سأنسى رائحة فمه وطعم لعابه، ولهاثه وصراخه

ورجولته، كيف كيف؟؟! كنت أصلي وما زلت من أجل أن يدخل الله الرأفة في قلبه، من أجل ألا يكون فظا وخشنا! من أجل أن يقبل بي روحا تشتبك مع روحه! وجسدا ينسجم مع لذته! أردته أن يكون لي، لي، لي، أن يكون رجلي فقط! ألا يحق لي أن يكون عندي رجل أحبه! "(نساء في الحرب، ص40-41).

إن النسوة تعيش جميعها حالة اغتراب فرضتها حالات التهجير واللجوء في المنافي، فبعد أن يصلن إلى حافة الانهيار النفسي بعد انهيارهن جسدياً، سواء أثناء رحلة الهرب أو الانتظار لقرار الإقامة في البلد الجديد، نجدهن يقمن بتعذيب بعضهن بعضا استعجالاً في الانتهاء من قسوة الانتظار، فريحانة تضاجع عشيق مريم دون رغبتها ولكن فقط كي يهرب العشيق منها وتبقيان في نفس الملجأ تنتظران الأمل الذي لن يأتي، ونتيجة لذلك لا تتوانى مريم عن إعلان حقدها على ريحانة للممارسات التي تمارسها مع عشيقها، ولكن تبقى تتشبث بأمل عودة (شاسا) إليها بينما أمينة تحاول أن تهدئ من روعها، وفي هذه الأثناء تقرأ لها مقطعا من نص كانت قد مثلته يوما على خشبة المسرح بينما الريح في الخارج تزداد ضراوة، وهذا المقطع هو تعبير عن أزمتهن واغترابهن وحالات التشرد التي اعترتهن في المنافي، تقول أمينة وهي ترثي المكان الأول لصالح المكان الوهم:

" أمينة : تتحول الأرصفة إلى أمكنة مرفوعة على تواريخ ويوميات ومسرات، الأرصفة أوطان متباعدة، مدن محتشدة، بيوت ملتوية، بشر ضالون يحملون أوجاعهم وأناشيدهم، ملذاتهم وعطشهم، نصوصهم المحرمة المنبوذة، الأرصفة بيوت بلا جدران، غرف بلا سقوف، تشبه إلى حد بعيد شيخا مدمنا على الندم! لا نعرف إن كانت الأرصفة رحيمة أم أليفة، أهي أنيسة أم فقدت الإحساس بوجودها! "(نساء في الحرب، ص44-45).

وتبقى النساء الثلاث يرسمن في أحاديثهن حالات الخوف والرعب التي اعترتهن وهن في بلدانهن بسبب الممارسات التعسفية التي مورست ضدهن، ثم يعدن ليرسمن حالات الاغتراب والقلق والانتظار نتيجة لمصيرهن المتعلق بقرار من المحقق الذي قد يوصي بترحيلهن من ألمانيا إلى أي مكان آخر في حالة عدم اقتناعه بالأسباب التي قد توردها النساء، وعبر تلك الأحداث يقدم الأسدي ما ينسجم مع الموقف الداخلي للشخصيات المشحونة بالوقائع والأوهام والآمال المحطمة، فقد عاشت الشخصيات في النص في أسر بناء محدد، عبّر عنه المكان الميت الذي لا ذهاب منه ولا عودة، ومثل ذلك القلق يدفع لخلق خيالات جامحة ساعد في تحقيقها فرصة اللعب التي يباح بها كل شيء، لأن اللعب يعني الطفولة والتلقائية والبراءة وغياب المنفعة الآنية.

إن العالم الواقعي لم يعد يستوعب أزمة النسوة الثلاث فرحن يبحثن لهن عن عالم أفضل يكون أكثر اطمئنانا، وبما أن الشخصيات قد حاولت الانسلاخ عن ماضيها، فإنها قد ظهرت بمزاجها السوداوي واستلابها الاجتماعي نتيجة للضغوط التي مورست عليها، وميزة الأسدي في أعماله كلها أنه يقدم رؤية فنطازية تضرب بجذورها في أعماق الخيال والفلسفة والتراث الحضاري الذي نهل منه، ساعياً إلى تقديم عمل إبداعي خلاق يستند على مرتكزات فكرية وجمالية واعية، فهو يحاول استثارة مخيلة المتلقي من خلال تعميقه للإحساس بالأزمة الاجتماعية التي يعيشها الإنسان في العالم، ومن الملاحظ " أن الأسدي يمنح للنساء الثلاث، حرية في الكشف عن عالم أنثوي مغلق، فالممثلة أمينة تكشف عن علاقة بالرجل أرضها المسرح وفراشها العرض الذي يكتمل في (روميو وجولييت)، وريحانة المتحررة حد التهتك أحيانا تشاكس مريم بقسوة، بل وتصر على انتزاع حبيبها البوسني منها، وبدا البناء الدرامي في النص منسحبا لصالح اللغة في

حوار يتشظى ويكشف الفعل الإنساني، كون اللاجئات مازلن أسيرات ذكرى البلاد ووقائع رعبها، وأسيرات التناقض والتردد، حالهن في ذلك حال اللاجئ بشكل عام، فثمة لحظة ضعف أمام اختبارات الغربة، وحينها تبدو البلاد برغم جلاديها، رحيمة وآمنة " (عبد الأمير، 2003م).

وإذا كانت أمينة قد ظهرت بوصفها ممثلة حالمة بفنٍ نبيل ومسرح حر يمجد الإبداع ويحترم المبدعين، فإن آمالها قد انهارت أمام عينيها بعد أن وجدت نفسها مهملة خارج أسوار الوطن، وهذا الواقع لا ينفصل عن الواقع الذي تعيشه المرأة الفلسطينية (مريم) التي زادها اغتراب كل من أمينة وريحانة اغترابا فوق اغترابها، وألما فوق ألمها، نتيجة للتشرد والبعد عن الوطن، وفي لحظة من لحظات الانهيار التي تعيشها الشخصيات نراها تندفع وبشكل هستيري نحو البوح بأفكار تتجاوز حدود المنطق، فهذه ريحانة تبوح بشكل لا شعوري عن كل ما بداخلها من حقد بلادها بل وعلى العروبة وتاريخ العرب بسبب الآلام الغائرة في ذاتها نتيجة لسطوة جلادي بلادها عليها وظلمهم لها، لذلك نراها تنفعل بقسوة وهي تتلفظ بكلمات لها وقع الخنجر مخاطبة من خلالها مريم حيث تقول:

" ريحانة : كم كنت أتمنى لو سألتني يوما لماذا يغرق شعبي في بركة دماء كبيرة وكيف يولد القتلة أو أية أمهات تلدهم!، اسأليني لماذا جئت إلى جرمانيا! لماذا اخترت هذا الفردوس المستعار، الممزق، الملوث، الكلاب المترفة، الحدائق الرتيبة، الغابات الميتة!..،، سأؤكد لك بأنني أنوي الزواج من رجل جرماني وأنجب أولادا جرمانيين! ثم أغسلهم من آثار اللغة العربية والعرب وأكسر أمامهم سيوف تاريخهم وأهزأ من فرسانهم! إنني أكرهكم أكره صلاتكم وصلواتهم عقائدك وعقائدهم! لا أحب بلادي ولا أغنيات بلادي ولا شجر بلادي ولا شوارع بلادي ولا أي شيء في بلادي! سأرمي بكل شيء إلى الجحيم إلى المحرقة! سأحرق ذاكرتي كلها !"(نساء في الحرب، ص72-73)، ورغم أنها قد رفضت كل شيء يذكرها بالوطن نتيجة للصدمات التي تلقتها، إلا أن حب الوطن قد بقى يحرك عواطفها بين الحين والآخر حينما تجد أن جحيم الوطن أفضل من جنة الملاجئ والمنافي.

وتنتهي المسرحية بموت مريم بعد إجراء عملية استئصال لثديها المصاب بورم، وترفض لجنة التحقيق طلب أمينة وريحانة للجوء طالبة منهما مغادرة ألمانيا خلال ست وثلاثين ساعة، وهذه النهاية ليست ببعيدة عن إشارة بثها الأسدي في مقدمة نصه حينما قال: " الإنسان الذي يغادر بيته إلى بيت آخر، يظل في حالة من الارتباك والظلم، لأنه تواق أبدا إلى مكانه الأول، إلى رائحة أشيائه المؤنسنة، إلى مصدر ضوء قنديله في غرفته، إلى نار تنور جدته "(نساء في الحرب، ص7)، ومن الملاحظ أن المسرحية هنا تعبر عن واقع مأساوي مرير، وقد جاءت المونولوجات والحوارات الحادة للتعبير عن دواخل الشخصيات وقيمها الفكرية والعاطفية القريبة من البنية النفسية لشخصية المتلقي العربي، لاسيما أن الموضوع الذي تطرحه المسرحية يعبر عن تجارب العرب الهاربين من جحيم الحروب والصراعات السياسية، علهم يجدون مكانا آخر أكثر أمنا واطمئنانا من أوطانهم.

إن الشخصيات النسوية هنا تعيش جميعها حالة من الاغتراب، ومن معايير ذلك الاغتراب هو عدم تقديرهن في المجتمعات التي وفدن منهن والتي تتوزع بين الانتماءات المحددة ومواقف السياسة في ظل سيطرة قوى حاكمة على السلطة هم من المحتلين أو ممن قدموا مع المحتل لتخريب الوطن ونهب خيراته، ثم أن هذه النسوة مدفوعة للهرب من جحيم الأوطان تحت ضغط التهجير القسري والأوضاع الاقتصادية والضغوط الاجتماعية والحروب والنزاعات السياسية، وإذا كانت هذه النسوة قد عشن اغترابا في الوطن

فإنهن قد عشن اغترابا تجاوز ذلك خارج حدود الوطن، لكن تبقى قضية مريم الفلسطينية من أعقد القضايا التي لا يمكن أن تجد حلا في المستقبل القريب.

نتائج البحث:

1- قدم النص المسرحي العربي المرأة الفلسطينية ضمن صور متعددة، وقد بدا واضحا ملازمة الاغتراب لها طوال مراحل صراعها مع العدو الصهيوني، ففي مسرحية (الاغتصاب) لـ (سعد الله ونوس) لازم الاغتراب كلا من شخصية (الفارعة) وشخصية (دلال)، كذلك لازم الاغتراب شخصية هند في مسرحية (هند الباقية في وادي النسناس)، وهذه الشخصيات هي صورة معبرة عن الشخصيات الايجابية بسبب فعلها المقاوم.

2- جاءت حالة الاغتراب التي عاشتها الفارعة أقل حدة من تلك التي عاشتها (دلال) وذلك نتيجة لما تعرضت له من ممارسات تعسفية، وإذا كانت الفارعة أنموذجا مقاوما صلبا فإن دلال تعد أنموذجا للمرأة الفلسطينية الضحية، فقد قتل الجلادون زوجها بعد أن عذبوه وأفقدوه رجولته، ثم تناوبوا على اغتصابها، واستبدت الحمى بأحدهم فمزق لحمها واقتطع حلمتي ثدييها، ومن مظاهر الاغتراب التي تبدو على شخصية دلال هو إحساسها بالعجز والوحدة والفراغ النفسي والافتقاد للأمن أمام قوة خارجية تدير حياتها وتتحكم بوجودها ألا وهي الاحتلال.

3- كان للواقع الذي فرضه الاحتلال أثره في تعدد أشكال الاغتراب عند المرأة الفلسطينية، فقد عانت المرأة الفلسطينية من الاغتراب داخل الوطن كما ظهر ذلك عند (الفارعة، دلال، وهند)، والاغتراب خارج الوطن نتيجة للنزوح عنه كما ظهر ذلك عند (مريم) في مسرحية (نساء في الحرب)، فقد غادرت الوطن وهي تحمل ألما كبيرا في دواخلها نتيجة لجرها إلى الشارع من قبل جنود الاحتلال الذين عروها أمام والدها، وسحقوا أنوثتها بعد ضربها من قبلهم على صدرها مما تسبب في ورم كبير، كذلك فقد عانت تلك الشخصيات من الاغتراب الذي هو بمعنى الانفصال نتيجة لابتعادهن الحتمي عن أفراد معينين في الحياة مثل: الأبناء والحبيب عند هند، والأهل والأحبة عند مريم، والزوج إسماعيل عند دلال.

4- تعمق لدى الشخصيات الفلسطينية النسوية الإحساس بالاغتراب المكاني بعد أن أصبح الوطن نهبا لجنود الاحتلال واتخذ بعضها من الزغاريد والأغاني الشعبية وسيلة لتصوير معاناته بوصفها تشكل سجلاً مريراً للأحداث.

5- ظهرت شخصية المرأة الفلسطينية في النص المسرحي العربي وهي تعيش اغترابا على المستويين النفسي والاجتماعي، وهذه الحالة ناتجة عن الاقتلاع الجبري من الوطن، وعدم التأقلم مع الآخرين، والعجز في السيطرة على المصير نتيجة للظروف القاهرة، وهذا ما دفع شخصيات (الفارعة، دلال، هند، ومريم) للانعزال والابتعاد عن مجريات الحياة العادية وعدم التواصل مع الذات، فأصبحت غريبة عن مجتمعها وعن ثقافته العامة، وقد ظهر ذلك بنسب متفاوتة طبقا لحجم المعاناة التي عاشتها كل شخصية من الشخصيات تحت الاحتلال.

قائمة المصادر والمراجع:

ابن عربي، محمد بن علي الحاتمي، 1983، رسالة في بيان اصطلاحات الصوفية في الفتوحات المكية، منشورة في ذيل التعريفات للجرجاني، القاهرة.

الأسدي، جواد، 1995، نقوش على ماء المسرح، مجلة فصول، ج الثاني، المجلد 14، العدد الأول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

الأسدي، جواد، 2003، نساء في الحرب، ط1، دار كنعان للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت.

إسكندر، نبيل رمزي،1988، الاغتراب وأزمة الإنسان المعاصر، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية.

الألوسي، عادل، 2003، الاغتراب والعبقرية، ط1، دار الفكر العربي، القاهرة.

الحمداني، إقبال محمد رشيد، 2011، الاغتراب ـ التمرد قلق المستقبل، ط1، دار صفاء للنشر، عمان.

الرازي، محمد بن أبي بكر، 1981م، مختار الصحاح، دار الكتاب العربي، بيروت.

الشيخ حسن، فضل خليل، 2012، شخصية الفلسطيني والآخر في مسرحية الاغتصاب لسعد الله وّنوس, الجامعة الاسلامية، مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية، المجلد العشرين، العدد الأول، غزة.

العمري، حسين منصور، 2007، إشكالية التناص ـ مسرحيات سعد الله ونوس أنموذجا، ط1، دار الكندي للنشر والتوزيع.

العواودة، 2011، زين العابدين محمود، تمثيلات الأنا والآخر في لغة السرد الروائي الفلسطيني، الجامعة الإسلامية، مجلة الجامعة الإسلامية، سلسلة الدراسات الإنسانية، المجلد التاسع عشر، العدد الأول، غزة.

الفراهيدي، الخليل بن أحمد، 1982، كتاب العين ج 4، تحقيق مهدي المخرومي وإبراهيم السامرائي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.

انجلز، فريديريك، د ت، لودفيج فيورباخ ونهاية الفلسفة الكلاسيكية الألمانية، ترجمة وتقديم. فؤاد أيوب، دار دمشق للطباعة والنشر، دمشق.

أويزرمان، ثيودور، 1977م، تطور الفكر الفلسفي، ط1، ترجمة. سمير كرم، دار الطليعة، بيروت.

بو شعير، الرشيد، 1997، إشكالية الاقتباس في مسرح سعد الله ونوس ـ مسرحية الاغتصاب نموذجا، مجلة دراسات، المجلد 24، الجامعة الأردنية.

حبيبي، إميل، 2006، أم الروبابيكيا- هند الباقية في وادي النسناس، دار الشروق، عمان.

حماد، أحمد، 1996، الاغتراب في الأدب العبري المعاصر، مجلة عالم الفكر، المجلد 24، العدد3، الكويت.

حماد،حسن محمد، 1995م، الاغتراب عند أريك فروم، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت.

حنفي، حسن، 1979، الاغتراب الديني عند فيورباخ، مجلة عالم الفكر، المجلد العاشر، العدد 1، وزارة الإعلام، الكويت.

خليف، فتح الله، 1979، الاغتراب في الإسلام، مجلة عالم الفكر، المجلد العاشر، العدد 1، وزارة الإعلام، الكويت.

دوارة، عمرو، 2008، المهرجانات المسرحية بين الواقع والطموحات، ط1، أمانة عمان، عمان.

روزنتال. م،ي. يودين، 1980، الموسوعة الفلسفية، ط2، ترجمة. سمير كرم، دار الطليعة، بيروت.

سعد، حسن، 1986، الاغتراب في الدراما المصرية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

شاخت، الاغتراب،1980، ترجمة. كامل يوسف حسين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

عبد الأمير، علي، 2003، نساء في الحرب : نص مسرحي للأسدي يرصد مشهدا من الكارثة العراقية، صحيفة الحياة، العدد 14639، السعودية.

علقم، صبحة أحمد، 2002، المسرح السياسي عند سعد الله ونوس، أمانة عمان، عمان.

كرم، يوسف، د ت، تاريخ الفلسفة اليونانية، ط6، دار المعارف، القاهرة.

ماكوري، جون، الوجودية،1982، ترجمة. إمام عبد الفتاح إمام، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.

ونوس، سعد الله، 1996، أ، الأعمال الكاملة ـ مسرحية الاغتصاب، المجلد الثاني، دار الأهالي، دمشق.

ونوس، سعد الله، 1996، ب، الأعمال الكاملة، المجلد الثالث، دار الأهالي، دمشق.

يحيى، حسب الله، 1993، الأبعاد التربوية في تجارب جواد الأسدي المسرحية، مجلة الفنون، العدد 16، وزارة الثقافة، عمان.

يونس، أحمد قتيبة، 1998م، البناء الدرامي في مسرحيات سعد الله ونّوس، (رسالة ماجستير غير منشورة)، كلية التربية، جامعة الموصل، الموصل.