

توظيف الأفعلة التاريخية في مسرح معين بسيسو الشعري

د/ بومالي حنان

المركز الجامعي ميله

Résumé :

الملخص :

Associé à l'héritage du théâtre depuis sa création, le premier, et est une source d'inspiration pour les dramaturges, est la masse la source dans laquelle ils trouvent le Saint-Graal, car il représente l'un des éléments de la nation et la continuité de l'excellence, mais c'est quelque chose basé à l'auto-arabe appelle à elle par derrière le temps, donc ils reviennent à la caractéristique dominante qui caractérise le drame contemporaine, qui a lutté pour consolider le formulaire théâtre arabe et le contenu, ainsi que théâtre poétique arabe contemporain, qui fait partie de ce travail, le jeu, comme il a quitté mécènes pour le patrimoine, l'attirant et lui donner l'entreprise à bien des égards différente de la dramaturge poète à l'autre, chacun selon son point de vue de ce patrimoine.

يرتبط المسرح بالتراث منذ نشأته الأولى، ويشكل نبعاً لإلهام الكتاب المسرحيين، فهو المصدر الشامل الذي يجدون فيه ضالتهم، لأنه يمثل أحد مقومات الأمة واستمرارية تميزها، ولأنه شيء قائم في الذات العربية يناديها من وراء العصور، لذلك كانت العودة إليه السمة الغالبة التي ميزت الأعمال المسرحية المعاصرة التي سعت جاهدة إلى تأصيل المسرح العربي شكلاً ومضموناً، وكذلك المسرح الشعري العربي المعاصر الذي يعد جزءاً من هذه الأعمال المسرحية، إذ رحل رواده إلى التراث ينهلون منه ويوظفونه في أعمالهم بأشكال متعددة تختلف من شاعر مسرحي إلى آخر كل حسب نظرته إلى هذا التراث.

مقدمة:

إن الاتصال الحميم بين المسرح والتراث كان إحدى أهم القضايا المطروحة في فن المسرح منذ نشأته الأولى فالإغريق الذين نهضوا بهذا العبء الفني وخلفوه للإنسانية تفيد منه تطورا وتجديدا وخلقاً على مر العصور كان لجوء إلى التراث الإغريقي نفسه، وبقدر ما استمد كتاب المسرح الإغريقي من تراثهم بقدر ما أغنوه ونشروه في العالم القديم. وكل الذين تبعوا الإغريق في المراحل التاريخية اللاحقة وحتى عصرنا الحاضر لجأوا إلى تراث شعوبهم لاستيحائه واستلهامه، وبذلك « استطاعت المأساة الإغريقية أن تتخذ لنفسها محورا أساسيا تدور حوله كل ألوان الصراع التي قدر للإنسان أن يخوضها ... ولا شك أن هذا المحور من المحاور الأساسية في حياة الإنسانية بعامه وليس الإنسان الإغريقي وحده »¹

فعندما يشتد الطغيان السياسي في أمة من الأمم في عصر من العصور، نجده يقيد حريات شعب هذه الأمة ولاسيما أصحاب الكلمة من المبدعين والمفكرين ويفرض عليهم الصمت بقوة القهر والظلم، مما يضطر المبدعين إلى اللجوء لوسائلهم الفنية ليعبروا عن آرائهم وأفكارهم بطريقة فنية غير مباشرة.

ومنذ « شكسبير وحتى اليوم لا تزال مسألة الإسقاطات السياسية والاجتماعية بهومها المعاصرة على أحداث التاريخ قائمة في الإبداع المسرحي، ولها في ذات الكاتب المسرحي ووجدانه وقع يستطيع أن يوصله إلى جمهوره أولاً، إما كما يريد هو أو ليجد الجمهور همومه الكبيرة والصغيرة فيه »² وهذه الحقيقة تتحقق أيضاً بالنسبة لمعين بسيسو الذي يوظف التراث في مسرحه الشعري منطلقاً من أن التراث ليس له تفسير واحد، وأن كل كاتب يفسره ويفهمه على قدر ذهنه.

كما أن الكاتب المسرحي يلجأ إلى التراث كوسيلة فنية، حتى لا يسقط في المباشرة التي تقتل جمالية الإبداع وينبغي في هذا الصدد أن يتم التفاعل الفني بين الدلالة التراثية كحقيقة تاريخية وبين الدلالة الفنية المعاصرة، ومن المعروف أن بسيسو ينتمي إلى الجيل الأول من شعراء الحداثة في فلسطين، وارتبط بمرحلة الريادة والتأصيل، وإذا كنا نستطيع أن نتبين اتجاهها محدداً لدى ذلك الجيل من الرواد المؤصلين، فهو الارتباط الحميم بحركة التاريخ والتشبث بها دون تفريط في الموروث الجمالي، واللواذ بالنماذج العليا يستلهمها

ذلك الجيل ويوظفها.³

لذلك حرص بسيسو على التواصل مع التراث القومي والإنساني ولم يقصر اهتمامه على جانب معين منه، لقد استعرض حوادث التاريخ وأعاد ترتيبها، كي يستخرج منها خيطها الدرامي الذي يعبر عن رؤيته الفنية، كما تناول قضية الصراع بين السلطة والكاتب المخالف لها من خلال الاستعانة بالموروث الشعبي، ولم يغفل جانباً مهماً من التراث وهو الموروث الأسطوري عن طريق استمداد بعض الملامح الأسطورية من المصادر التراثية. تلك المصادر التي لجأ إليها الشاعر، باحثاً فيها عن وجوه مختلفة للثورة، وجوه يستطيع استحضارها من التاريخ لكي يتخذ منها قناعاً لواقعا المعاصر بكل ما يحمله من تناقضات ونزاعات وآلام وآمال، ومن الملاحظ « أن أية أمة من الأمم عندما تتعرض إلى خطر ما يهدد كيانها ووحدتها القومية فإنها لا تلبث أن تترد إلى تراثها لترتكز عليه لمواجهة هذا الخطر، والعودة للتراث هنا تمنح الأمة الإحساس بالأمل بقوة شخصيتها القومية والإيمان بعراقها وأصالتها». ⁴

لذلك سجد بسيسو في مسرحياته الشعرية يترد إلى التاريخ ليستلهم تلك الوجوه الثورية الممثلة أساساً في: أرستوتشي جيفارا وعبد الله بن محمد قائد ثورة الزنج ويتقنع بها، ليوجه أنظار العرب عامة وحكامها خاصة إلى الخطر الصهيوني الذي يهدد الكيان العربي باحتلاله لفلسطين، ومن خلال هذه التقنية المعاصرة " القناع " واختياره للأحداث والشخصيات التراثية مع ما يتناسب وتجربته المعاصرة يتم الأخذ والعطاء أي التأثير والتأثير.

والكاتب المسرحي يترد إلى التراث لينهل من ينابيعه المتدفقة ما يساعده على إبراز تجربته المعاصرة، فقد يرى في « حدث من أحداث التاريخ أو شخصية من شخصياته مشابهة من أحداث أو شخصيات معاصرة فيحاول أن يربط بين التاريخ والحاضر وأن يعبر من خلال الماضي عن بعض القضايا في العصر أو المجتمع الذي يعيش فيه ... فالتاريخ ليس في النهاية إلا أحداثاً كانت ذات يوم وقائع لحياة عصرية شديدة الاختلاط بمختلف الرموز والدلالات». ⁵

لعل السمة الغالبة على الأدب المعاصر، ولاسيما شعر الحداثة هي البحث الدؤوب عن وسائل جديدة وتقنيات حديثة في الأداء الشعري، يعد القناع من أكثرها فاعلية في هذا الشعر ذلك لما يتيح للشاعر من التعبير عن رؤاه للعالم من ناحية والحيلولة دون وقوعه

تحت هيمنه المباشرة والغنائية.

أولاً- القناع بين اللغة والاصطلاح.

تشير كلمة القناع "Masque" في اللغة العربية إلى معان لغوية تدور في دلالات متفاوتة نسبياً، فقد يعني ما تنتقع به المرأة من ثوب تغطي رأسها ومحاسنها، والقناع أوسع من المقنعة، وكخوذة الرجل المقاتل وعدته التي تقيه بأس العدو... وقد يميل معناه إلى تجسيد المجردات وتقريبها، بحيث يدل على الوجه الذي يظهر للمرء أو يدعيه.⁶

وقد تدل كلمة "قناع" على ما يصنع من عناصر الطبيعة ويدخل في استخدامات الحياة اليومية، كطبق التمر الذي يصنع من عشب النخل وتوضع فيه الفاكهة، وفي حديث الربيع بنت المعوذ، قالت: أتيت النبي صلى الله عليه وسلم -بقناع من رطب...، وفي حديث: أخذت أبا بكر غشبة عند الموت فقال:

ومن لا يزال الدمع فيه مقنعا فلا يد يوحا أنه مهراق.⁷

والقناع في اصطلاح المسرحيين وجه مستعار من ورق مقوى أو نسيج أو جلد أو غيره، يثبت على وجه الممثل ليخفي ملامحه الأساسية فيتخذ نمطا محددا وصفات ثابتة، أو هو الشخصية التي تظهر غير ما تضر، وهو تاريخيا وسيلة درامية استخدمت في رقص القبائل البدائية ثم انتقلت إلى الاحتفالات الدينية، في المسرح الإغريقي وسواه، ولا تزال تستخدم حتى يومنا هذا.⁸ إن المعاني السابقة تؤدي في مجملها إلى معنى الإخفاء والتغطية على حالة أو هيئة كانت ظاهرة متجلية.

ولا يبتعد المدلول اللغوي لمصطلح القناع عن مدلوله الاصطلاحي، وإن وقع

اختلاف بين المبدعين والنقاد العرب في ضبط المصطلح، سنورده على الشكل الآتي:

1- القناع عند جابر عصفور: يعد القناع عند الناقد جابر عصفور «رمزا يتخذه الشاعر العربي المعاصر ليضيفي على صورته نبرة موضوعية شبه محايدة، تتأى به عن التدفق المباشر»⁹ وعندما يتخذ الشاعر القناع فإنه يذوب فيه، ويتوارى في أعماقه معتمدا عملية تفاعلية بينه وبين الشخصية، تؤدي إلى صهر مكونات التجربة.

ويكون ناتج هذه العملية التفاعلية خلقا آخر وكيانا جديدا مستقلا عن قطبي تكوينه ومشودا إليهما في الوقت نفسه بحيث يظل القناع يشي بمكوناته من طرف خفي، ففي حين تظهر الشخصية ظهورا واضحا عندما يتخذ اسمها عنوانا للعمل الشعري أو يعتمد على بعض أقوالها وأفعالها، فإن القناع لا يلغي دور الشاعر ولا يقوم على غيابه أو إهمال رؤيته وموقفه.¹⁰

ولا شيء يملئ على الشاعر الرمز الذي يزعم التقنع به، أو يحدد له هويته غير تجربته الشعورية، فهي التي تملئ عليه ذلك الرمز ونوعه ومصدره الذي يتلمسه فيه، ومدى قدرته على النهوض بالتجربة، وملاءمته لها، واندماجه في سياقه، ويعد جابر عصفور القناع استعارة موسعة -ربما بسبب علاقته بالرمز- لا تقوم على علاقة المشابهة، بحيث يحتفظ كل طرف فيها بكيانه المستقل، وإنما هي استعارة تفاعلية يفقد فيها كل طرف وجوده المستقل، ويكون «ناتج العلاقة معنى جديداً يفصل عن كلا الطرفين على السواء، وينبع من كلا الطرفين على السواء»¹¹.

2- القناع عند إحسان عباس: توسع الناقد في مفهوم المصطلح ودلالته كثيراً، فهو يمثل عنده «شخصية تاريخية في الغالب يختبئ الشاعر وراءها ليعبر عن موقف يريده، أو ليحاكم نقائص العصر الحديث من خلالها»¹² وتقنية القناع ليست حكراً على الشعر وحده، بل تشترك معها «المسرحية الشعرية... في استخدام هذه الوسيلة، كما تشترك في ذلك القصة القصيرة»¹³.

ويبدو أن الناقد أصدر هذا الحكم الشامل، لأنه يشترط أن يبقى هذا الأسلوب بعيداً عن التحدث بضمير المتكلم لتحقيق الدرامية المبتغاة، فيقع بذلك في تعارض مع أسلوب "القناع" الذي يعتمد ضمير المتكلم غالباً، وكأنه اعتبر التحدث بضمير المتكلم تمزيقاً للقناع، وظهور الشاعر بشكل مباشر وبطريقة غنائية.

ولا تقوم علاقة القناع على التجاوب مع الشاعر فحسب، وإنما تقوم أيضاً على التجاوب مع الشخصية أو الرمز الذي تحمل اسمه أو ملامحه أو تستدعي جانباً من مكوناته، ولذلك فإن الكثافة أو الرقة في قشرة القناع محكومة بحرارة التفاعل وعمق التداخل بين الشاعر وما تقنع به، وبقدر اقتراب أي من القطبين من السطح، وتخليه عن الآخر تكون الرقة والشفافية، أو الإيغال في الدرامية والموضوعية والمبالغة فيهما، فإذا طغى وجه الشاعر وعلا صوته كانت الغنائية والخطابية، أما إذا ظل الشاعر في أعماق التجربة ينفث فيها من روحه، ويكسوها بحرارة عواطفه دون أن يبعد قناعه أو يتخلى عنه، تحقق ثراء التجربة ودرامية القصيدة وموضوعيتها.¹⁴

3- القناع عند علي عشري زایديري الناقد أن العوامل الفنية كانت من أقوى الدوافع لشعراء الحداثة العرب نحو الاتكاء على تقنية القناع، إذ أن «نزعة الشاعر المعاصر إلى إضفاء نوع من الموضوعية والدرامية على عاطفته الغنائية»¹⁵، هي التي قادته إلى

استعارة بعض خصائص الفنون الأخرى وتقنياتها، كما أن تشابك الحياة وتداخلها أدى إلى تعقيد التجارب الشعورية وغموضها، لذلك أصبح الشاعر في حاجة ماسة إلى رموز جديدة تكون قادرة على النهوض بهذه التجربة المعقدة.

وكان أسلوب القناع من بين ما لجأ إليه الشاعر الحديث من الأساليب والوسائل في سبيل تجديد أدواته، وتطوير طريقة أدائه، معبرا بذلك عن حاجة فنية، ومتأثرا بثقافات وأفكار وافدة، أتاحت له سعة الثقافة الإطلاع عليها وإمعان النظر في نماذجها الغربية بخاصة.¹⁶ وتوظيف الشخصيات التراثية يعني «استخدامها تعبيريا لحمل بعد من أبعاد تجربة الشاعر المعاصر، أي أنها تصبح وسيلة تعبير وإيحاء في يد الشاعر يعبر من خلالها عن رؤياه المعاصرة.»¹⁷

ويبدو أن علي عشري زايد يربط بين القناع وفكرة المعادل الموضوعي بشكل كبير، إذ يعتبر أن اللجوء إلى تقنية "القناع" كان بهاجس تحقيق المعادل الموضوعي، وكأن المعادل الموضوعي لا يتحقق إلا من خلالها، ومما يؤكد هذا التوجه عنده تعرضه لأفكار "ت.س. إليوت" المتعلقة بالمعادل الموضوعي وتأكيد على قول إليوت «إن مركز القيمة قائم في النموذج الذي نصنعه من مشاعرنا، وليس في مشاعرنا نفسها.»¹⁸

والواقع أن علي عشري زايد يركز في تعريفه للقناع على اعتماده على الشخصيات التراثية، ولذلك اقتصر في متابعته على كيفية التعامل مع تلك الشخصيات إذ اعتبر أن «النزعة إلى تحقيق البعد الموضوعي والدرامي للقصيدة المعاصرة، عامل من أهم العوامل التي حدثت بشعرائنا إلى استخدام الشخصيات التراثية في شعرهم.»¹⁹

وبذلك يصبح القناع محاولة متطورة، يبتعد بها الشاعر عن ذاته ليمنح عمله الأدبي طابعا متميزا، وهو أيضا وسيلة درامية للتخفيف من حدة الغنائية والمباشرة، وهو تقانة جديدة لخلق موقف درامي أو رمز فني يضيف على صوت الشاعر نبرة موضوعية من خلال شخصية من الشخصيات يستعيرها الشاعر من التراث أو من الواقع، ليتحدث من خلالها عن تجربة معاصرة بضمير المتكلم، ولذلك يكون القناع وسيطا دراميا بين النص والقارئ.²⁰

ثانيا- القناع التاريخي في مسرح معين بسيسو الشعري

إن أسلوب القناع عن طريق استدعاء الشخصية الأخرى، أمر ضروري للكشف عن الجوانب الرمزية في الشخصية القناع، حتى لا يقتصر استخدام الشخصية التراثية عند

حدود الاستدعاء الذي لا يتعدى ذكر الشخصية في متن الأحداث، وبيان جوانب متوافقة تماما مع عالمها القديم أو ما يخصها من الحقائق التاريخية، بحيث لا ترقى إلى الرمز. كما أنه لا ينبغي أن تتطابق كلياً مع وجودها القديم، لأن اتخاذها قناعاً من قبل الشاعر يعني الجنوح بها إلى عالم أقرب إلى الأسطورة والرمز، بمعنى كل ما يدخل العمل الشعري يتجرد من انتمائه للواقع، ويصبح في كينونة جديدة من خلال سياقات أخرى لا تتطابق مع السياق التاريخي،²¹ وتفرض علاقات جديدة بين مكوناتها خاصة وأن « النص الشعري لا يحيل على واقع خارج عنه، يثبت صدقه أو كذبه على ضوءه، وإنما له واقعه الداخلي، فصدقه مستمد من ذاته وليس من خارجه »²²

وفق هذا فإن الشخصيات التاريخية عند بسيسو هي أقنعة شخصيات يستعيرها ليصوغ من خلالها مواقف، إلى جانب اعتبار القناع عنده ظاهرة جزئية ضمن الظاهرة الكلية التي يشير إليها مفهوم استدعاء الشخصيات التراثية التي تمر بثلاث مراحل عند توظيفها في التجربة الشعرية وهي « أولاً: اختيار ما يناسب تجربة الشاعر من ملامح هذه الشخصية، ثانياً: تأويل هذه الملامح تأويلاً خاصاً يلائم طبيعة التجربة، ثالثاً: إضفاء الأبعاد المعاصرة لتجربة الشاعر على هذه الملامح أو التعبير عن هذه الأبعاد المعاصرة من خلال هذه الملامح بعد تأويلها »²³

اتخذ معين وجوه عدة ينطق من خلالها ليضيف على صوته نبرة موضوعية ويحدد من خلالها موقفه من قضيته التي تؤرقه، أول هذه الأقنعة هي جيفارا التي وظفها في مسرحيته "مأساة جيفارا" التي كتبها انطلاقاً من إيمانه بأن الوعي بالتراث وعيا أميناً، بمعنى استقرائه وإعمال الفكر فيه لن يتحقق بدون مقارنة تراثنا بحصاد التجارب الإنسانية في الحضارات المختلفة.

حاول الشاعر في هذه المسرحية أن يقدم رؤيته لفكرة تواصل الثورات، فيقتنص من التاريخ القريب منطقة درامية كثيفة تكتنز بالدلالات، ويستلهم من روح الثورة التي قامت بها العصابات في قرية بوليفية، وسيلة لإضاءة وجه ثورة فلسطين، دون أن يهتم بإقامة علاقة واضحة بين الثورتين، مركزاً فيها على عنصر المقاومة التي نحتاجها اليوم بنفس القدر من الإيمان الذي وجدناه عند جيفارا.⁴²

الفلاح الشاب: وجيفارا ...

من هو حتى يدفع دولار لمشاهدته ... ؟

لا أدري هل هو دولار من ورق ...

لكن من هو جيفارا حتى يأتي من يدفع

دولارا ليشاهده ميتا ... 25.؟

جيفارا شخصية واقعية تاريخية، لكن بسيسو يرى أن ثمة جوانب كثيرة في هذه الشخصية تنبثق عن تفاعلات البطل والناس، على نحو يجعل هذه التفاعلات في حركة دائبة لا تتوقف عند حدود الواقع، وإنما ترتفع بجميع حالاتها إلى مستوى أسطوري قد يتجسد في معالم البطولة، والنموذج الإنساني الذي يعبر عن طموح وآمال الملايين من البشر.

كما يعبر في الوقت ذاته عن آلامها ومأساتها في مواجهة المصير المترتب عن قهر الإنسان، يكشف الشاعر أيضا عن المعالم الأسطورية، التي يحرص على رسم حركتها من خلال الظهور غير المتوقع للشخصية، ليخترق المألوف ويدنو من الخيال في ربط علاقات حميمة بين الأشياء في صورة مدهشة جديدة، لا يعرفها الواقع ولا يدركها الخيال في إطار البطل الكوني بإضافة أبعاد طبيعية تتمثل في اقتران ظهور البطل بظهور الصاعقة والزلازل اللذين يعطيان الحياة للأرض.²⁶

الـجـوقة: هو ذا الرجال على ظهر جواده ...

أبدا يظهر حين الصاعقة تعانق شجره ...

تسقط كي تعطي الميلاد لشجره ...

أبدا يظهر حين الزلازل تضم ذراعه الأرض الهرمه ...

كي يعطي الميلاد لأرض بكر ...²⁷

مثل أبطال الملاحم، يظل جيفارا متميزا مدهشا غريبا، إنه عند الشاعر نوع من الرجال يظهر فجأة كي يعطي للحياة معنى يليق بالبشر الموجودين فيها والذين يعانون عذابات لا تنتهي.

آمن جيفارا بالثورة فتحول في واقع الحياة إلى ثائر، وآمن بحرب العصابات ضد القوى المعادية لحرية الإنسان فدخل حرب العصابات، وكان واحدا من أفرادها وأبطالها، وآمن بضرورة فتح جبهات عدة ضد الاستعمار، وهذا ما جعل معين يتقنع بشخصيته ويتمنى تحقيق آماله من خلال هذه البطولة الملحمية فالإنسان عنده «الكائن غير الضعيف الذي يتميز مسلكه عن الآخرين فيعمل من أجل خير الجميع، لا من أجل ذاته فحسب»²⁸.

انطلق الشاعر بهذا الأسلوب ينشد تغيير كل ما من شأنه أن يحد من حريته في التعبير، أو يعيق قدراته الإبداعية، أو يعمل على تجاوزه وتخطيه « ليصل اللغة الحية الموحية بعد تحريرها من حرفيتها ... فيخضع الواقع من خلالها لأضواء النقد والتحليل، وبكل مكوناتها ونماذجه، فيعبر عن ذلك بلغة الأدب لا بلغة الواقع المباشر، وهو يستخرج شعر الواقع ويحدد قسماته الجوهرية ويمزج بين الخبرة الذاتية والوعي الموضوعي مزجا خلاقا». ²⁹

نمى بسيسو حاسته وضميره الثوريين، حتى إنه ليحس بالقلق إذا اغتيل مناضل في ركن بعيد من أركان العالم، ويبتهج إذا ما ارتفع علم جديد من أعلام الحرية في أي ركن من أنحاء المعمورة:

الرجل في صورة جيفارا: إنك لن تسكتني ...

لن تسكت حتى الأحجار بوطني ...

وطني ... هذي الحجرة حيث أموت ... ³⁰

يربط الشاعر بين جيفارا والفلاحين وهو في الحقيقة ربط بين الثوري والأرض التي تعكس هويته وقوميته، وفي هذا الربط أيضا بيان منه لسبب اختياره لجيفارا كقناع للثائر الفلسطيني بعد نكسة 1967م التي « هزت الوجدان العربي ولاسيما الولايات التي جرتها سياسات الرئيس المصري أنور السادات فيما سمي بمعاهدة السلام والتطبيع، وهي السياسات التي أنزلت الضرر الفادح بالنضال العربي، وألحقت الخسائر الباهظة بحركة التحرر العربية». ³¹

ثم إن الوعي والممارسة والمعاناة جعلت كلاهما (جيفارا / الثائر الفلسطيني) مشروعا ثوريا، ولكي يصبح المشروع كاملا، كان بحاجة لثورة جديدة، وثمة خيط واحد ينظم شتى وجوه حياة كل ثائر بجيفارا، منها الرغبة في قهر الاستعمار ومقاومة صور الطغيان والاستبداد والظلم. فجيفارا في المسرحية هو البطل على إطلاقه، الذي يسقط قتيلًا ليقوم من جديد ويعدم ويبقى حيا، لأن أحدا لا يستطيع أن يقتل الثائر في ظل هذا التصور الرمزي، المقاومة تبدأ وقد تم فعلا قتل جيفارا، لكن المسرحية تعيده ليس على النطاق الواقعي فحسب، وإنما في إطاره الرمزي والتاريخي والأسطوري معا.

إن بسيسو يصور في مسرحيته لا كمقتل جيفارا فحسب، بل كمقتل كل شهيد وليس كالفعل المحدود الذي تمخض عن موت جيفارا، إنما كالفعل الإنساني الواسع بأسبابه ومسبباته، مما يجعل اغتيال الأبطال ممكنا واستشهاد الأبطال ضرورة حتمية: ³²

الرجـل: قولاً لجميع الفلاحين بقريتك ...

من أهلكمو عاش جيفارا ...

من أهلكم سقط جيفارا ...³³

إن جيفارا في إطاره الكوني، بطل ينتمي إلى عالم البؤساء والمقهورين، يعبر عن مأساتهم، ويمثل أحلامهم كما يؤكد في موضع آخر:

الرجل في صورة جيفارا: لسنا في مسرح ...

أنا لست أمثل دورا ...

فالثورة ليست مسرح ...

ماذا تنتظرون ... ؟

ماذا تنتظرون ...³⁴

بعد أن كان الشاعر يتحدث عن شخصية جيفارا، أصبح يتحدث بلسانها مضمناً إياها رؤيته وأفكاره، راجعاً إلى ضمير الغائب على لسان الجوقة التي تقدم جيفارا الغائب، حاضراً في كل وجه ثوري:

الجـوقة: كان هلالاً لما قتلوه اكتمل ...

وأصبح بدراً ...

اكتمل وأصبح بدراً ...³⁵

بهذا يجسد بسيسو طريقة الشاعر المعاصر في بعث الشخصيات التاريخية ويوحد بين وجوه الثوار: جيفارا وفرناندو وأمدورا ورامون والفلاح الثالث... لتتعدد الأقنعة وليأخذ جيفارا صفة البطل الملحمي الذي يدافع عن الجماعة لا عن الفرد وتهمه قضايا الشعب خاصة إذا تعلق الأمر بالحرية ونبذ الظلم والاضطهاد.

وفق هذا يكون الاحتكام إلى النص بوصفه نقطة أصل بديلة عن الواقع التاريخي، وهو الفصل الحقيقي في قياس مقدار نجاح توظيف الشخصيات في النص الأدبي، بحيث يتوقف هذا النجاح على مدى اندماج الشخصية في بنية العمل الأدبي ومساهمتها في الإشارة إلى الدلالة الكلية، بغض النظر عن اتفاق هذا التوظيف أو اختلافه مع الواقع التاريخي.³⁶

فصوت جيفارا يتردد صداه عبر كلمات الثوار، الفلاح، الثائر، رامون، أمدو، فرناندو ... وحين يصرخ المخبر في وجه الفلاح الثائر أن يسكت ويطلق نيران مدفعه الرشاش

ويقتله، حينئذ نسمع صوت رامون كالصدى يردد الكلمات التي قالها صوت الرجل في صورة جيفارا من قبل:

صوت رامون: يا أبنائي ...

كانت قبلي الثورة ...

وستبقى بعدي الثورة ...

أنا لن أحمل فاكهة أو حلوى ...

في هذا العام ...

« بابا نويل » ...

راح يوزع بدل الأغصان بنادق ...

بدل شموع الليل صواعق³⁷

وهو الكلام نفسه الذي ذكره جيفارا في موضع سابق في الصفحة التاسعة والتسعين تحديداً، مما يوحي أن قناع جيفارا يستمد معالم شخصيته من جيفارا الثائر وأنه يحمل أيضاً، ملامح شخصية جديدة تعبر عن المعاناة والصراع الدائر بين الإنسان وبين مغتصبي حقوقه وحرية.³⁸

هذا الصراع الذي يستمر في مسرحيته "ثورة الزنج" التي حاول فيها أن يستلهم روح التاريخ بما بمثله من قيمة ليكون حاضراً حضور الشاهد على قضايا عصرية، فمنذ الوهلة الأولى يوحي إلينا العنوان بأنها مسرحية تاريخية تشير إلى ثورة الزنوج التي شهدتها التاريخ العربي الإسلامي مع ثورات أخرى مشهورة مثل: ثورة صاحب الحمار، رحلة العلاج، مولاي الحسين الحفصي ...

إلا أن الحقيقة غير ذلك وربما كانت فكرة مسرحية في أصلها قصيدة قناع من وراء وجه عبد الله بن محمد، خاصة وقد راجت في الستينات شخصية القصيدة القناع يستطيع الشاعر أن يقول كل شيء عبرها، لأنها « تحمل عنه عبء تجربته الشعرية، وتجنبه البوح المباشر الذي تأباه القصيدة الحديثة حيث يذهب الشاعر إلى تقديم نموذج مستقل بحياته الخاصة وحركته الذاتية ومكوناته الفكرية والنفسية، ويبقى بمنأى عنه موفراً له مزيداً من الخصائص الموضوعية »³⁹

عبر هذه التقنية اتسعت رؤية معين للشخصية، ولوقائع الثورة الفلسطينية وأخذت تتحول في نفسه وتتمو وتتطور، فلجأ إلى عملية تحجيم العصور في ثورة الزنج، لنرى على

خشبة المسرح ما مر في التاريخ منذ ألف ومائتين من السنين، وربط بين الثورة الفلسطينية وثورة الزنج محاولاً إقناع قارئه ومشاهده بتوحد حالات الإحباط بينهما. لم يوحد معين فنياً بين الثورتين عبثاً أو ترفاً أو اعتباطاً، بل نلمس بدءاً من هذا المقطع وعبر مشاهد المسرحية كلها أن الثورة الفلسطينية متمم طبيعي لثورة الزنج، وأن ثورة الزنج التي قادها علي بن محمد اغتيلت على أيدي القتل مرتين، مرة بسيف الخليفة ومرة بأقلام المؤرخين⁴⁰:

الرجل في ثياب عبد الله بن محمد: القتل ...

المعتمد بأمر الله قتلني مره ..

في القرن العشرين

لكني لن أقتل بعد الآن

لن يغسل وجهي، لن يصبغ ويعلق.⁴¹

اتخذ الشاعر من عبد الله بن محمد قناعاً آخر للبطل الثائر يعمق به ومن خلاله فكرة الثورة، حيث إن العنوان أيضاً يتيح لنا التركيز على الدراما المسرحية التاريخية من جهة، وموضوع الثورة من جهة أخرى، إذ تثير الدراما التاريخية إشكالات عدة في عملية التلقي، أولها إمكانية التعرف لدى الجمهور المطلع على التاريخ، وارتباط ذلك بالتشويق وإسهامه في جذب المتفرج أساساً.

مع جدوى استحضار التاريخ وعلاقته بالحاضر ومشكلاته وإمكانات التعميم والإسقاط والترميز المتاحة، يضاف إليها مدى توافق رؤية الكاتب في نصه مع رؤية المؤرخ في بحثه، مع موقف الجمهور أو شريحة منه من هذا الحدث أو ذاك، وهو ما ينطبق على كثير من الثورات التي شهدتها التاريخ العربي والإسلامي.⁴²

يستند الشاعر في مسرحيته أيضاً إلى بعض المقومات الأساسية لشخصية عبد الله بن محمد، لكنه يطور ملامحها بوصفها شخصية قناع في ضوء الملامح الإنسانية التي تتمتع بها، وربما كانت هذه المواقف هي الأساس المسوغ لوعي الشاعر بالشخصية، وبالتالي اختيارها والتقنع بها.

وتتجلى تلك المواقف في أعظم الصور الإنسانية لمعارضة سياسة استغلال السلطة، واحتكار الثروة من قبل أصحاب الثروات الضخمة الذين كانوا يمتلكون الضياع والقصور،

في حين ضاق الحال على الفقراء، فكان صوت الشخصية يفصح عن وصم العصر ومحاكمته، ويصل ما بين القرن الثالث الهجري والقرن العشرين الميلادي⁴³:

الرجل في ثياب عبد الله بن محمد: هاهم قد وضعوا السكين على عنقي

في القرن العشرين

لكني لن أقتل بعد الآن

لن يغسل وجهي، لن يصبغ ويعلق

في حبل غسيل بعد الآن...⁴⁴

يؤكد معين منذ البداية سعيه الحثيث نحو إقامة صلات عميقة مع التراث منطلقاً من إيمانه بأن «المسرحية التاريخية تقترب من التاريخ، وتبتعد عنه في آن واحد، فهي تقترب منه في الأحداث والمواقف الهامة والشخصيات الرئيسية وتبتعد عنه في بعض الأحداث والمواقف والشخصيات الثانوية ومن خلال ذلك يستطيع الكاتب المسرحي أن يخلق تفسيراً جديداً للتاريخ، أو أن يخلق بناء التاريخ من خلال وجهة النظر الفنية»⁴⁵ ولأن الشاعر في إطار المسرحية يجد نفسه أكثر التزاماً بجوهر الملامح التراثية للشخصية التي يستخدمها، حيث لا يتناولها مستقلة وإنما يتناولها في إطار علاقاتها المتشابكة بسواها من الشخصيات، فإن معين يربط شخصية عبد الله بن محمد بعلاقات تاريخية مع شخصيات من القرن الثالث الهجري ويضفي عليها ملامح عصرية مستوحاة من واقع الثورة الفلسطينية في القرن العشرين، تتمثل هذه الشخصيات أساساً في: (أبو بشار / الرجل الجالس إلى جانب الصليب، ابن الأسحم / الهندي الأحمر، ابن عتيق / الرجل المايوه، ابن قتنام / الرجل الغسالة ...) كما في قوله:

الرجل في ثياب عبد الله بن محمد: رغم الجمجمة ورغم الماكياج

أو لست أبا بشار؟

من كان يتاجر بجلود الزنج ...

من كان يسلي المعتمد بأمر الله ...

أو ليس الهندي الأحمر هذا المصلوب

هو ابن الأسحم ...

أما أنت ألسنت النحاس "ابن عتيق" ...⁴⁶

يؤكد هذا الاستدعاء لشخصية عبد الله بن محمد وجعلها قناعا وربطها بشخصيات أخرى عن تحملها لقضايا يكابد الإنسان واقعها المظلم في كل مكان وزمان، ويزداد دور الشخصية القناع أهمية إذ أنها «تجسيد مركز لفكرة معقدة، ولا تبدو غريبة بكل ما تحمله من تداخل وتعقيد، لأن ذلك قد يصدق على شخصيات تاريخية معروفة أيضا»⁴⁷، يريد معين بهذه الشخصية/ القناع نقل بعد متكامل من أبعاد تجربته لأنه يتبنى قضية عادلة، ولذلك يزوج بكل ثقله الإبداعي ليظهر الوجه الزنجي الثائر ويحمل السلطة السياسية والتاريخية مسؤولية القضاء على طهر ذلك الوجه، فإذا بالواقع الجديد يرده مرة أخرى إلى الماضي البعيد، فالمقهورون المغلوبون على أمرهم هم أنفسهم وإن كانوا في ثياب أخرى.

ثم إن الذين كانوا يستنزفونهم هم أيضا الذين يستنزفون بقرة فلسطين الحلوب اليوم وغدا إلى أن يرث الله الأرض ومن عليها، والمتاجر بقوتهم والنخاس والقواد والأدعياء مازالوا يمارسون اليوم أعمالهم القديمة، والمعذبون في الأرض تساقط ظهورهم على يد الجلادين كل يوم وهم ينتظرون يوم الخلاص⁴⁸.

إن الثورة اختيار عبد الله بن محمد واختيار الثوار لأنهم يكرهون التزييف، ويمقتون الاستغلال ويزدرون كل الذين يبيعون ضمائرهم في سوق النخاسة، فاختاروا الثورة، لأنه لا بديل عنها في المواجهة إذ تعني «تحرك عنيف يقوم به شعب ما ضد سلطة حاكمة لا تمثل ذلك الشعب، ولا تلبى رغباته، وذلك قصد الإطاحة بها وبنظامها، واستبدالها بسلطة جديدة ونظام جديد»⁴⁹.

هذه المواقف تجعل هذه الشخصية / القناع في إطارها الملحمي، تمثل جوهر العلاقة بين ما هو خاص وإطار محدد، وما هو عام يعبر عن روح الجماعة الإنسانية، وبها الجوهر الأصيل يكون جماع الذاتي والموضوعي في آن،⁵⁰ خاصة وأن الشاعر المسرحي لا يستطيع أن يحلل الشخصيات بنفسه أو يكشف كشفا مباشرا عما يدور في فكرها ووجدانها من أفكار ومشاعر، ولا يريد لصوته أن يتوقف عن قول كلمة الحق أو تغيير وضع معين ناشئ عن جهة أو سلطة محددة.

ولما كان عبد الله بن محمد كومبارسا غير مطيع، لم يؤد الدور الذي حدده له الرجل الغسالة، فإنه يلقى مصيره على صليب قطع خشبه أحد الزنج، ليبقى لنا الشاعر بذلك سمة

دالة على شخصية القناع وهي الرفض المرتبط بها على الدوام والمكون لمعالمها للدلالة على قضايا الإنسان المصيرية.

يصور لنا في المشهد الأخير من المسرحية، عشرة مصلوبين كلهم في هيئة عبد الله بن محمد، وهو اقتراح الرجـل (التيكـرز) على الرجل (الغسالة) بأن يؤلفوا عددا كلهم عبد الله، ثم يطلقونهم في أسواق الأهواز وبغداد والبصرة، فلا يعرف عبيد البصرة من من هؤلاء هو قائدهم:

الرجل التيكـرز: لنؤلف عبد الله آخر ...

لنؤلف ولنخرج أكثر من عبد الله ...

ولنطلقهم في أسواق الأهواز وبغداد وأسواق البصرة ...

حتى يصير هناك أكثر من وجه ...

أكثر من سيف لعبد الله بن محمد.⁵¹

إن هذه المعجزة لا تصنعها قوى سحرية غيبية، لأنها عند معين تكون بالفعل والعمل بالأيدي، فكما كانت يد عبد الله بن محمد معجزته، وكانت أيدي الزنج معجزة القرن الثالث للهجرة، لابد أن تكون للفلسطينيين وكل العرب معجزتهم التي تجمع الشمل وتثير الطريق فيضاء القرن العشرون وتزال عتمته.

لقد صدقت نبوة الشاعر عندما تجسدت هذه الثورة في " أطفال الحجارة " بالصفة الغربية وقطاع غزة، وكأنهم جميعا أبناء وطفاء وقد شبوا عن الطوق مشبعين بروح الثورة، متكاتفين متآزرين يواجهون رصاص العدو وقنابله برباطة جأش وعزيمة كبيرة، يسقط منهم من يسقط، لكنهم يصرون على صمودهم وتحديهم لقوى الطغيان.⁵²

هكذا نسمع عبر هذه الشخصية / القناع صوت معين الحافل بالأسى، لتمزق الثورة الفلسطينية ومعاناة شعبها، والمؤكد أنه عندما تتفاعل الموهبة الفذة مع موضوع كبير بحجم القضية الفلسطينية فإن الرهان على ولادة نص إبداعي مسرحي جيد لهو رهان مشروع، فقد عرف بسيسو بنزوعه القومي التحرري الذي يظهر من انخراطه المبكر في العمل الوطني وسجنه في المعتقلات.

دافع الشاعر عن القضية في مسرحه الشعري الذي كان يعج بنزوعه القومي وتحريضه على الثورة وانتقاداته اللادعة لأولئك الحكام الذين لا معركة لهم إلا مع الأحرار وطلاب الحرية، غير أن الهم السياسي دفعه إلى ممارسة المسرح الشعري الذي جسد القضية

بصورة أخرى وبشكل أقرب ما يكون ذوبانا في حريقها.⁵³ فبعث شخصية عبد الله بن محمد بصورة جديدة قائمة على الأصل التاريخي، ولكنها أصبحت متطورة ناهضة على مستوى آخر من الفكر الإنساني المستمد من التقاء رؤية الشاعر ذاته بعالم الشخصية التي اكتشف نفسه في وجهها، ورأى في ملامحها صورته.

إن المسرحية في تصويرها لثورة الزنج تشق لنفسها سياقاً خاصاً في إطار السياق العام للثورة، لأنها لا تعيد إنتاج تجربة قديمة، وإنما تبذل تجربة قديمة جديدة محملة بآثار وعلاقات تدل على انتماؤها إلى الشاعر الذي أبدعها،⁵⁴ وأضاء بها حيزاً وحجماً في المسرح الشعري للمقاومة العربية الفلسطينية في هذا العصر، ليرسم طريقاً ملتعباً يشع بروح النضال والثورة إلى القدس.

خاتمة:

على هذا النحو من المزج الكامل بين التاريخ والواقع وعبر آلية القناع عالج معين قضية الواقع الفلسطيني المبعثر والمفتت نتيجة لقوى القهر والبطش والكذب والخداع والمتاجرة بالقضية، والاكتفاء برفع الشعارات وترديدها، ولكنه لم يستخدم الواقع التاريخي بحرفيته، وإنما استخدم الحضور التاريخي بما يمكن أن يكون فيه من امتلاء انفعالي.

لعل فيما اختاره من شخصيات تاريخية كأقنعة يؤكد وعيه بأبعاد الحاضر والماضي، حيث حاول أن يقدم أبطالا نموذجيين في العصر الحالي وفي عصور سابقة وأن يستبطن أبعاد هذه الشخصيات في أعماق حالات وجودها، وأن يعبر عن محن العصر الحالي من خلالها.

بهذا المعنى والفهم العميق لأسلوب استدعاء الشخصيات التراثية بوصفه من أبرز التقنيات التعبيرية المعاصرة، يكون بسيسو قد استطاع أن يقف على أغوار العلاقة الجدلية بين التراث والمعاصرة، من خلال استجلاء الملامح الفنية في الشخصية القديمة لبناء مسرحياته الشعرية، جامعاً بين المنحى الدرامي والسمات التاريخية التي تحملها الشخصية، وانعكاسها على ذات الشاعر لتقديم مثال إنساني في صورته الفاعلة.⁵⁵

وعبر الأقنعة أيضاً يرفع التضحية في وجه كل القوى الباغية التي تحاول أن تسحق الإنسان وتدوس على كل قيمة نبيلة ويرفعها أيضاً لأولئك الذين يعيشون في ذل ومسكنه ورعب دائم، استبقاء حياة ذليلة تسحقهم فيها قوى البغي في الداخل "إسرائيل" وفي

الخارج " الدول المتحالفة معها " وتهدد إنسانيتهم وكرامتهم وتضرب عليهم الذلة والمسكنة والخوف.

يضاف إلى هذا أنه حاول أن يقدم البطل النموذجي في عصرنا وفي كل العصور، وأن يستبطن مشاعر هذه الشخصية النموذجية في أعماق حالات قوتها وأن يعبر عن المحنة الاجتماعية والكونية، وعن التخطي لما هو كائن في القرن العشرين إلى ما سيكون. هكذا أراد معين أن يكتب الحرف الحارق ويرسم الصورة المشعة عن طريق توظيف الأفعلة التاريخية في مسرحه الشعري، لأنه يؤمن بأن التاريخ ليس أحداثاً، وإنما معنى وقيمة وروح ونبض، ويؤمن أيضاً بالقدر الجمعي وبأن العلاقة بين الفرد ولجماعة علاقة تكامل ويوجد اتحاد بين القيمة والقوة، وبين الإحساس بالخير والقدرة على تحقيقه، فجعل كل الشخصيات أبطالا تتحد لتحقيق هذا الخير مع الاستعداد للفعل وهو التحرر عن طريق النضال.

الإحالات والهوامش:

¹ - عز الدين إسماعيل: قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر. دار الفكر العربي. 1980. ص 233.

² - خالد محي الدين البرادعي: خصوصية المسرح العربي " دراسة ". اتحاد الكتاب العرب: دمشق. 1986. ص 308.

³ - انتصار خليل الشنطي: القضايا الفكرية والتقنيات الفنية في مسرح معين بسيسو الشعري. الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة. 2007. ص 189-190.

⁴ - سيد علي إسماعيل: أثر التراث في المسرح المعاصر. دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع: القاهرة. دار المرجاح: الكويت. 2000. ص 153.

⁵ - عبد القادر القط: من فنون الأدب " المسرحية " دار النهضة العربية: بيروت. 1978. ص 52.

⁶ - ابن منظور: لسان العرب. مادة قنع. ج 8. ص 300.

⁷ - المرجع نفسه. ص 301.

⁸ - خليل موسى: شبيهة القصيدة العربية المعاصرة. ص 209.

⁹ - جابر عصفور: أفعلة الشعر المعاصر. مجلة فصول. 1984م. العدد 4. ص 123.

¹⁰ - محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي المعاصر " السياب ونازك البلياتي " ط 1. دار الكتاب الجديدة المتحدة: لبنان. 2003م. ص 91.

¹¹ - جابر عصفور: أفعلة الشعر المعاصر. ص 124.

- ¹² - إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر: المؤسسة العربية للدراسات: بيروت. 1992م. ص 121.
- ¹³ - المرجع نفسه. ص 121.
- ¹⁴ - علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي المعاصر. ص 83.
- ¹⁵ - علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر. دار الفكر العربي: القاهرة. 1970.. ص 24.
- ¹⁶ - علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي المعاصر. ص 86.
- ¹⁷ - علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر. ص 15.
- ¹⁸ - المرجع نفسه. ص 25.
- ¹⁹ - المرجع نفسه. ص 29.
- ²⁰ - خليل الموسى: بنية القصيدة العربية المعاصرة. اتحاد الكتاب العرب: دمشق. 2003. ص 209.
- ²¹ - انتصار خليل الشنطي: القضايا الفكرية والتقنيات الفنية في مسرح معين بسيسو الشعري. ص 230.
- ²² - محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري " إستراتيجية التناص ". المركز الثقافي العربي: الدار البيضاء. ص 11.
- ²³ - علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر. ص 109.
- ²⁴ - انتصار خليل الشنطي: القضايا الفكرية والتقنيات الفنية في مسرح معين بسيسو الشعري. ص 193.
- ²⁵ - معين بسيسو: الأعمال المسرحية " مأساة جيفارا " ط 1. دار العودة: بيروت. 1979. ص 11-12.
- ²⁶ - انتصار خليل الشنطي: القضايا الفكرية والتقنيات الفنية في مسرح معين بسيسو الشعري. ص 194.
- ²⁷ - معين بسيسو: الأعمال المسرحية " مأساة جيفارا " ص 62.
- ²⁸ - انتصار خليل الشنطي: القضايا الفكرية والتقنيات الفنية في مسرح معين بسيسو الشعري. ص 232.
- ²⁹ - محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي المعاصر. ص 161.
- ³⁰ - معين بسيسو: الأعمال المسرحية " مأساة جيفارا " ص 15.
- ³¹ - عبد الله أبو هيف: المسرح العربي المعاصر " قضايا ورؤى وتجارب ". منشورات اتحاد الكتاب العرب: دمشق. 2002. ص 413.

- ³²-انتصار خليل الشنطي: القضايا الفكرية والتقنيات الفنية في مسرح معين بسيسو الشعري. ص233.
- ³³-معين بسيسو: الأعمال المسرحية "مأساة جيفارا" ص16-17.
- ³⁴-المصدر نفسه. ص38.
- ³⁵-المصدر نفسه. ص62.
- ³⁶-أحمد مجاهد: أشكال التناص الشعري "دراسة في توظيف الشخصيات التراثية". الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة. 1998. ص355.
- ³⁷-معين بسيسو: الأعمال المسرحية "مأساة جيفارا" ص107.
- ³⁸-انتصار خليل الشنطي: القضايا الفكرية والتقنيات الفنية في مسرح معين بسيسو الشعري. ص236.
- ³⁹-أنس داود: الأسطورة في الشعر العربي الحديث. ص232.
- ⁴⁰-خالد محي الدين البرادعي: خصوصية المسرح العربي. ص144-145.
- ⁴¹-معين بسيسو: الأعمال المسرحية "ثورة الزنج" ص126.
- ⁴²-محمد منصور: سوسيولوجيا النص المسرحي الملثقي بين النص والعرض. مجلة كتابات معاصرة. مج8. ع29. كانون الأول 1996. كانون الثاني 1997. ص57.
- ⁴³-انتصار خليل الشنطي: القضايا الفكرية والتقنيات الفنية في مسرح معين بسيسو الشعري. ص237.
- ⁴⁴-معين بسيسو: الأعمال المسرحية "ثورة الزنج" ص126.
- ⁴⁵-سيد علي إسماعيل: أثر التراث في المسرح المعاصر. ص55.
- ⁴⁶-معين بسيسو: الأعمال المسرحية "ثورة الزنج" ص134-135.
- ⁴⁷-موسوعة المصطلح النقدي. تر: عبد الواحد لؤلؤة. ط2. المؤسسة العربية للدراسات والنشر: بيروت. 1983. مج3. ص397.
- ⁴⁸-عز الدين إسماعيل: الأدب وقضايا الوطن العربي. سلسلة الألف كتاب. ص42.
- ⁴⁹-يحيى الشيخ صالح: شعر الثورة عند مفدي زكريا. ط1. دار البعث: قسنطينة. 1987. ص55.
- ⁵⁰-انتصار خليل الشنطي: القضايا الفكرية والتقنيات الفنية في مسرح معين بسيسو الشعري. ص240.
- ⁵¹-المصدر نفسه. ص200.
- ⁵²-عز الدين إسماعيل: الأدب وقضايا الوطن العربي. ص50.
- ⁵³-خالد محي الدين البرادعي: خصوصية المسرح العربي. ص134.
- ⁵⁴-انتصار خليل الشنطي: القضايا الفكرية والتقنيات الفنية في مسرح معين بسيسو الشعري. ص242.
- ⁵⁵-المرجع نفسه. ص243-244.