مسرح سعد الله ونوس
دراسة نصيّة على ضوء المناهج السياقية

إعداد
ريم خليف عبد الله المرايات

تعتمد كلية الدراسات العليا
هذه النسخة من الرسالة
التوقيع.....التاريخ.٤/٧/٢٠٠٠

المشرف
الاستاذ الدكتور ابراهيم السعافين

قدمت هذه الرسالة استكمالا لمتطلبات درجة الدكتوراة
في اللغة العربية وآدابها

كلية الدراسات العليا
الجامعة الاردنية

تشرين ثاني ٢٠٠٠

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

قرار لجنة المناقشة

نوقشت هذه الرسالة بتاريخ ٣٠/ ١١ / ٢٠٠٠ وأجيزت

أعضاء لجنة المناقشة	التوقيع
١- الأستاذ الدكتور ابراهيم السعافين	(مشرفا)
٢- الأستاذ الدكتور إحسان عباس	(عضوا)
٣- الأستاذ الدكتور محمد شاهين	(عضوا)
٤- الأستاذ الدكتور سمير قطامي	(عضوا)

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الإهـــــداء

إليها .. من نزف المعركة !

وقد وقفت تقاتل دوني

كي لا يموت الحلم في أعماقي

إلى أمي ..

بوصلتي ..

وطوق نجاتي ..

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

شكر وتقدير

لا يسعني في هذا المقام إلا أن أتقدم بالشكر الجزيل ، والامتنان الكبير ، إلى كل من :

١- أستاذي المشرف الدكتور إبراهيم السعافين ، الذي غمرني بفضله ، وحسن رعايته ، فما كان لهذه الرسالة أن تخرج على هذه الصورة لولا عظم صبره ، وحسن تشجيعه ، ونبل أخلاقه .

٢- أستاذي الدكتور إحسان عباس ، الذي ما فتيء يعلمني كل يوم شيئا جديدا ، هو بعض من علمه ، وفضلة من محيطه .

٣- أستاذي الدكتور محمد شاهين ، نائب رئيس جامعة مؤتة ، لتفضله بقبول هذه المناقشة .

٤- أستاذي الدكتور سمير قطامي ، الذي أثار فيّ الرغبة أساسا بدراسة هذا الموضوع ، حين درست معه مساقا ، تناول فيه مسرح سعدالله ونوس .

٥- أستاذي الدكتور محمد بركات أبو علي ، رئيس قسم اللغة العربية وآدابها ، الذي حلّ مكان أستاذي المشرف الغائب عن هذه المناقشة جسداً لا روحاً .

جزاهم الله عني جميعاً خير الجزاء

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المحتويات

الموضوع	*الصفحة*
* قرار لجنة المناقشة	ب
* الإهداء	ج
* الشكر والتقدير	د
* المحتويات	ه
* الملخص	و
* التمهيد	١
*** الباب الأول : بناء المضمون**	
– الفصل الأول : السلطة	٤٩
– الفصل الثاني : المجتمع	٦٨
– الفصل الثالث :الحرية	٨٦
– الفصل الرابع : المثقف	١٠٧
*** الباب الثاني : بناء الشكل**	
– الفصل الأول : البناء	١٢٤
– الفصل الثاني : الشخصيات	١٧٠
– الفصل الثالث : اللغة والحوار	٢٠٥
* الخاتمة	٢٤٩
* المصادر والمراجع	٢٥٢
* الملخص باللغة الانجليزية	٢٦٧

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الملخص

مسرح سعدالله ونوس
دراسة نصّية على ضوء المناهج السياقية

إعداد : ريم خليف عبدالله المرايات

إشراف : الأستاذ الدكتور إبراهيم السعافين

تناولت في هذا البحث الأعمال المسرحية الكاملة للكاتب العربي الراحل سعدالله ونوس، بهدف بيان تطورها ، والوقوف عند أهم قضاياها ومضامينها وتقنيات تشكيلها ، باعتبارها كتابات ذات قيمة بعيدة الأثر في التجربة المسرحية لفتت إليها الانتباه ، وترجمت الى عدد من اللغات العالمية . وسعت هذه الدراسة الى إضاءة جوانب من حياة سعدالله ونوس وثيقة الصلة بإنتاجه الأدبي ، كما عنيت بتأثره بواحد من أكبر كتاب المسرح في القرن العشرين هو الكاتب الألماني " برتولد بريخت " .

واعتمدت في تناولي لأعمال ونوس الدراسة النصية على ضوء المناهج السياقية . وجاءت الدراسة في تمهيد وبابين ، تناول الباب الأول بناء المضمون ، وضم أربعة فصول هي : السلطة ، والمجتمع ، والحرية ، والمثقف . وتناول الباب الثاني بناء الشكل ، وضم ثلاثة فصول هي : البناء ، والشخصيات ، واللغة والحوار .

وانتهت الدراسة الى أن ونوس قد سعى الى إصلاح العالم من حوله من خلال الفن ، فبنى أعماله على أساس المشاهد واللوحات ، واستخدم تقنيات التغريب في بناء الحدث المسرحي متأثراً " ببريخت " ، بهدف إقامة حوار فاعل بين الصالة والخشبة ، للتأثير في المتفرجين

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وحملهم على إقامة علاقة انتقادية مع ما حولهم . وقد مال إلى النماذج في بناء الشـــخصيات ، دون أن يهمل حركة الأفراد .

وعكس في أعماله قضايا المجتمع العربي التي ركز فيها على انهزاميـــة الفـــرد أمـــام السلطة بأشكالها المتعددة ، وغياب الحرية الفردية ، لارتباطها العضوي بحرية المجتمع الـــذي يفتقد بدوره المناخ الحر ، وسلبية المثقف ، وقصور دوره عن قيادة الناس نحـــو آفـــاق النـــور والخير .

ولم يقف ونوس عند حدود التأثر ببريخت ، وإنما مكنه فهمه العميق لمفهوم المســـــرح الملحمي ، من استلهام أشكال جديدة نابعة من البيئة العربية ، سعى من خلالها إلى دعم مســـيرة المسرح العربي ، متأثراً بالفكرين الوجودي والماركسي واهتم في أعماله الأخيرة بغنى الإنسان (تنوع الشخصيات وما يعتمل في داخلها من مشاعر واضطرابات) ، ولجأ إلى اللغة الفنيـــة لا إلى الفعل في هذه المرحلة ؛ لتنقل تحول رؤيته للمسرح وللحياة ، بسبب المـــــرض ، وهمـــوم الإنسان الفرد ، مما أطال السرد والحوار .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المقدمة

لم يعد الحديث عن فن المسرح، فكراً، ونظرية، وتطبيقاً ، يحظى هذه الأيام بالاهتمـــام الذي تحظى به الفنون الأدبية الأخرى في الدراسات النقدية الحديثة .

ولما كان المسرح فكرة ونظرية من أخطر الفنون، التي شكلت ثقافات الأمم والشـــعوب، منذ أقدم العصور، فقد اتجهت لدراسة أدب المسرح، لسببين:-

لقيمة هذا الفن ، ولخطر دوره في بناء ثقافة الأمة. ولعزوف النقـــاد والدارســـين ، فـــي الأغلب عن البحث في قضايا المسرح بخلاف الفنون الأدبية الأخرى ، من مثـــل : الشـــعر والرواية، والقصة القصيرة .

وسأتناول في هذه الدراسة الأعمال المسرحية الكاملة للكاتب العربي الراحـــل " ســـعد الله ونوس" بهدف بيان تطورها، والوقوف عند أهم قضاياهـــا ومضامينـــها وتقنيـــات تشـــكيلها، باعتبارها كتابات ذات قيمة بعيدة الأثر في التجربة المسرحية، لفتت إليها الانتباه وترجمت إلى عدد من اللغات العالمية.

وسعت هذه الدراسة كذلك الى إضاءة جوانب من حياة سعدالله ونـــوس ، وثيقـــة الصلـــة بإنتاجه الأدبي . كما عنيت بتأثره بواحد من أكبر كتاب المسرح في القـــرن العشـــرين هـــو الكاتب الألماني " برتولد بريخت " ، فقد جمعتهما الأيديولوجية المشـــتركة ، والـــنزوع نحـــو تحقيق أهداف فكرية وفنية شبه مباشرة في البناء المسرحي ، فضلا عـــن الإحســـاس الحـــاد بالواقع ، ومحاولات تغييره من خلال الفن .

واذا كانت الدراسات التي تناولت قضايا المسرح قليلة في الأغلب ، مقارنـــة بالدراســـات التي تناولت الفنون الأخرى ، فإن مسرح " سعد الله ونوس" قـــد ظفـــر باهتمـــام البـــاحثين والدارسين، وتجلى هذا الاهتمام في دراسات وبحوث مختلفة كثـــيرة، كـــانت فـــي مجملـــها

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

متخصصة بموضوع أو قضية من مجمل أعمال سعدالله ، عنيت باستقصائها ، والبحث عنها . وتحدد بعضها بفترة زمنيـــة . نذكـــر منها ما قام به بعض الباحثين في دراساتهم :

١- تناول بدر الدين عبد الرحمن "مفهوم المأساوي في الأدب المسرحي العربي السوري" وسعى إلى تحليله واستقرائه، والكشف عن حقيقة جذوره وبواعثه وجـــلاء هويتـــه، وتحديـــد خصائصه، وذلك في رسالته المقدمة لجامعة حلب لنيل درجة الماجستير، وقد عرض لعدد من مسرحيات سعد الله ونوس حتى عام ١٩٩٠.

٢- تقدمت حورية محمد حمو برسالة لنيل درجة الدكتوراه بعنوان " تـــأصيل المســـرح العربي بين النظرية والتطبيق" تناولت فيها أهم المسرحيين في سوريا ومصر والذين جمعـــوا في كتاباتهم المسرحية بين التنظير والممارسة وكان لهم دور كبير في تأصيل المسرح العربي ومنهم سعد الله ونوس، وعرضت لمسرحية " الملك هو الملك" باعتبارها مثالاً على اســـتقصاء التراث واستلهام حكاياته.

٣- تناول خالد عبد اللطيف رمضان مسرح سعد الله ونوس في دراسة فنية حتـــى عـــام ١٩٧٧ تحدث فيها عن سيرة الكاتب، وتتبع إنتاجه الفني، ومدى ما طرأ على موقفه الفكـــري من تطور، وذلك في رسالة ماجستير مقدمة لجامعة القاهرة بعنوان " أثر برتولد بريخت فـــي مسرح المشرق العربي".

٤- خصص "إبراهيم السعافين" في كتابه " المسرحية العربية الحديثة والـــتراث" فصـــلاً تحدث فيه عن مسرحية سعد الله ونوس " سهرة مع أبي خليل القباني".

٥- تقدم الرشيد بوشعير، برسالة لنيل درجة الماجستير تناول فيها مسرح بريخت وســـبل انتقاله إلى الوطن العربي وملامح أثره في المسرح العربي، كما رصد بصمـــات " بريخـــت" الفنية في النصوص المسرحية، وألحقه بتقييم عام للمسرح العربي المتأثر ببريخت، وقد أفـــرد للكاتب سعد الله ونوس فصلاً هو الفصل الثالث من الباب الثالث، وذلك حتى عام ١٩٨٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٦- تناولت زينب فلاح في رسالتها الماجستير الظاهرة التراثية في أعمال سعد الله ونوس حتى عام ١٩٩٠، وكان عنوان رسالتها " مسرح سعد الله ونوس والتراث".

٧- تناول غسان غنيم في رسالته" المسرح السياسي في سوريا(١٩٦٧ - ١٩٩٠) عدداً من مسرحيات سعد الله ونوس حتى عام ١٩٩، وكان قد قدم عمله من خلال ثلاثة أبواب تضمنت عدة فصول، عالج فيها تقنيات المسرح السياسي، وهموم المسرح السياسي السوري المعاصر.

٨- حاول " محمد محمود رحومة" في دراسته(النص الغائب" دراسة في مسرح سعد الله ونوس") أن يرسم صورة عامة لمسرح سعد الله ونوس، وقد اقتصرت الدراسة على انتاج الكاتب حتى عام ١٩٧٧.

٩- تناول إسماعيل فهد إسماعيل مسرح سعد الله ونوس في كتابه " الكلمة- الفعل في مسرح ونوس " ، حتى عام ١٩٧٧.

١٠- تناولت صبحة علقم في رسالتها الماجستير المقدمة للجامعة الأردنية عام ٢٠٠٠ " المسرح السياسي عند سعد الله ونوس" ركزت فيها على القضايا الخاصة بهذا الجانب، من مثل : السلطة.

وأفردت دوريات كثيرة، أعداداً متخصصة، تناول فيها عدد من الباحثين، أعمالاً متفرقة لسعد الله ونوس، وتجربته الكتابية، من مثل: مجلة الحياة المسرحية، في عددها الخامس والأربعين الصادر عام ١٩٩٨، ومجلة فصول، التي أصدرت عدداً خاصاً عن المسرح عام ١٩٨٢، تناول فيه بعض الباحثين مسرح سعد الله ونوس وأعدت المجلة نفسها محوراً عن سعد الله ونوس، عام ١٩٩٧، وكذلك فعلت مجلة الجديد في عالم الكتب والمكتبات، ومجلة الطريق، والكتاب الدوري قضايا وشهادات الصادر شتاء عام ٢٠٠٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

واعتمدت في تناولي لأعمال سعدالله الدراسة النصية ، على ضوء المناهج السياقية ، التي عنيت بالأبعاد الفكرية ، والاجتماعية ، والتاريخية ، والنفسية للنص .

واعتمدت في دراستي بصورة أساسية على الأعمال الكاملة للكاتب، بالإضافة إلى كتاب المسرحي الألماني برتولد بريخت : نظرية المسرح الملحمي ، وجملة من كتب النقد العربية والأجنبية ذات الصلة بموضوع الدراسة .

وقد واجهت هذه الدراسة، صعوبات تتعلق بقلة المصادر العربية التي تتناول النقد المسرحي الحديث، وتفتح الآفاق أمام حركة نقدية منبثقة عن الوعي بالتاريخ، والقضايا الراهنة، من أجل تعميق الوعي الفني، وإرساء معايير سليمة في النقد المسرحي، بوصفه أحد أهم مكونات الحركة المسرحية.

وقد جاءت هذه الدراسة في تمهيد وبابين، ضمّ الباب الأول وعنوانه : بناء المضمون أربعة فصول ، تناولت في الفصل الأول : قضية السلطة، وفي الفصل الثاني : قضية المجتمع وفي الفصل الثالث : قضية الحرية ، وفي الفصل الرابع : قضية المثقف .

أما الباب الثاني فتناول : بناء الشكل، وقد ضمّ ثلاثة فصول . الفصل الأول : البناء ، ودرست فيه ثلاث مسرحيات لسعدالله ، من أعمال المرحلة الأخيرة . ثم تناولت نقاط الالتقاء والافتراق بين الأعمال من حيث البناء، وكذلك تحدثت عن تقنيات التغريب التي استخدمها الكاتب في بناء الحدث وتطويره .

والفصل الثاني : الشخصيات، ودرست فيه ثلاثة أنواع من الشخصيات هي : الشخصية غير المتطورة ، والشخصية الدرامية، والشخصية الإشكالية، حيث أفردت لعدد من الشخصيات الإشكالية متسعاً تناولت فيه حركتها بالتحليل.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وتناول الفصل الثالث : اللغة والحوار، إذ تحدثت في هذا الفصل عن النص المسرحي بوصفه أدباً، حيث درست المفارقة، والسخرية المرّة، وغيرها من القضايا في أعمال الكاتب، انتقلت بعدها للحوار، ثم الحدث والحوار، والشخصيات ولغتها، والاستخدامات الخاصة للغة.

وأنهيت الدراسة بخاتمة ، وقائمة بالمصادر والمراجع.

وتأمل هذه الدراسة أن تكون شكلت لبنة قوية في بناء الدراسات التي تناولت مسرح سعدالله ونوس ، لأن مسرحه قابل للدراسة المتجددة ، والاكتشاف المستمر . وقد بذلت في إعداد هذه الرسالة جهداً أرجو أن يكون على مستوى الطموح ، بيد أنني أعلم أنه لم يصل إلى الكمال .

وأسأله تعالى العون والرشاد.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

التمهيد

سعدالله ونوس
حياتـــه وثقافتـــه وشخصيتـــه

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

حياته

ولد سعد الله ونوس عام ١٩٤١ في قرية (حصين البحر)، بمحافظة طرطوس [١] ، شمالي سورية ، لأسرة فقيرة ، فقد كان والده مزارعاً صغيراً ، ما لبث أن تحول إلى التجارة ، ولكنه لم يوفق فيها ، فعاشت الأسرة في ضائقة مالية، وصف ونوس طفولته خلالها، بأنها " سنوات بؤس وجوع وحرمان "[٢].

التحق ونوس بالمدرسة الابتدائية في قريته، وأظهر تفوقا في الدراسة، " فكانت أقصى أمنية له، وهو صبي صغير أن يكون مثل أخيه الذي وصل إلى " شهادة الكفاءة" أو الإعدادية كما تسمى هذه الأيام " [٣] في الوقت الذي كان فيه مولعاً بالقراءة، ولكن والده كان يرفض إعطاءه النقود اللازمة لشراء الكتب، مما جعله يضطر لشرائها بالأجل، ثم يستوفي صاحب المكتبة نقوده بعد ذلك من الأب ، الذي كان يستاء لتصرف ولده، ويستكثر المبالغ التي يصرفها على هذه الكتب [٤] ، التي كان أبرزها لجبران وميخائيل نعيمة.

حصل ونوس على شهادة الدراسية الثانوية العامة، عام ١٩٥٩، وحصل في العام نفسه، على منحة دراسية ، فسافر إلى مصر ليلتحق بقسم الصحافة في كلية الآداب بجامعة القاهرة . وقد أغنى تلك المرحلة من حياته بالمطالعات المتنوعة، وبمتابعة المناقشات الفكرية التي كان يشارك فيها عدد من الكتاب الكبار أمثال : محمد مندور، ولويس عوض ، وعبد الرحمن الخميسي، وغيرهم [٥]، حيث وجد سعد الله في نفسه ميلاً للاتجاه نحو الاهتمام بالمسرح وقضاياه، خاصة أنه كان يكتب خلال هذه الفترة قصصاً ، ومسرحيات ، ومقالات نقدية، كان

---

[١] سعد الله ونوس – الأعمال الكاملة، ط١، ج٣، دار الأهالي، دمشق، ١٩٩٦، ص ٧٨١.

[٢] خالد عبد اللطيف رمضان – مسرح سعد الله ونوس– دارسة فنية، الكويت، ١٩٨٤، ص ١٢(من حديث أجراه معه الكاتب في دمشق يوم٣/٤/١٩٨٤، وضمنه كتاب المذكور) .

[٣] المصدر نفسه، ص ١٢.

[٤] فؤاد دوّارة– حوار مع الكاتب السوري سعد الله ونوس، مجلة الهلال، إبريل، ١٩٧٧، ص ١٨٨– ١٨٩.

[٥] خالد عبد اللطيف رمضان– مسرح سعد الله ونوس، ص ١٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ينشرها في مجلة (الآداب) البيروتية، وجريدة (النصر) الدمشقية [١]. وقد تأثر فيها بالمذهب الوجودي الذي كان التيار الثقافي السائد في تلك المرحلة .

عاد ونوس بعد أن أنهى دراسته الجامعية إلى دمشق عام ١٩٦٣، وعمل قرابة ثلاث سنوات موظفاً في وزارة الثقافة ، ومحرراً في مجلة المعرفة السورية [٢]. كتب خلالها عدداً من المسرحيات القصيرة ، صدرت في كتاب مستقل عام ١٩٦٥ تحت عنوان " حكايا جوقة التماثيل" [٣] وهذه المسرحيات هي : " لعبة الدبابيس، الجراد، المقهى الزجاجي، ماساة بائع الدبس الفقير، والرسول المجهول في مأتم أنتيجونا" [٤].

١٨٦٩

ثم ما لبث سعد الله أن سافر إلى باريس عام ١٩٩٦، بعد حصوله على بعثة لدراسة الأدب المسرحي ، في معهد الدراسات المسرحية التابع لجامعة السوربون.

وفي فرنسا تأثر ونوس بالثقافات والرؤى ، والمعايير النقدية المسرحية التي وضع في مواجهتها في البيئة الجديدة، فقد أتيحت له فرصة التتلمذ على أيدي عدد من كبار المخرجين والمسرحيين الفرنسيين، أمثال: جان فيلار، وبرنار دورت..... وغيرهم، فواكب ما طرأ على المسرح من محاولات تحديث بوعي وبصيرة ، دون أن يفارقه الإحساس بمسؤولية تأصيل المسرح العربي : أي إيجاد مسرح عربي الهوية من حيث الشكل والمضمون[٥]، وقد أمضى جانباً كبيراً من لقاءاته بالمخرجين الفرنسيين ، وكبار النقاد والمسرحيين ، يناقش سبل هذا التأصيل، وبرزت آثار هذه المناقشات في الأعمال المسرحية التي كتبها بعد عودته، ولجأ فيها

---

[١] ونوس – الأعمال الكاملة، ج٣، ص ٧٨١.
[٢] المصدر نفسه، ج٣، ص ٧٨١- ٧٨٢.
[٣] ماري إلياس–معالم وتحولات في مسيرة سعد الله ونوس، مجلة الطريق،العدد الثالث،بيروت،١٩٩٧، ص٢٥.
[٤] ونوس- الأعمال الكاملة، ج٣، ص ٧٨٢، وقد جمعت هذه المسرحيات مع غيرها وهي ميدوزا تحدق في الحياة، فصد الدم، جثة على الرصيف ، في كتابين صدرا عن " دار الآداب" في لبنان عام ١٩٧٨، انظر د. ماري إلياس- معالم وتحولات، مجلة الطريق، ١٩٩٧ ، ص ٢٥.

[٥] انظر للمزيد : سيد أحمد (الإمام) – حول التجريب في المسرح – قراءة في الوعي الجمالي العربي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٢ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إلى التّوليف بين الأشكال التراثية، والتقنيات الغربية [١] ، وهذه الأعمال هي : الفيـــل يا ملـــك الزمان، مغامرة رأس المملوك جابر، سهرة مع أبي خليل القباني، والملك هو الملك .

ولم يتوقف ونوس خلال هذه الفترة عن كتابة الدراسات والمقالات النقدية ، التـــي تمـــيزت على المستوى الشخصي بالحماس الكبير نحو إظهار معرفة أكثر عمقاً بالعـــــــــالم مـــن حوله، وبالاتجاهات الثقافية المعاصرة، ومحاولة الإفادة من كل ما يمكـــن أن يعمـــق معرفتـــه بأصول المسرح، ويثري خبرته من أجل تطوير فنه المسرحي ؛ لهذا تميزت تجربته في فرنســـا بالنشاط الدائم الذي اتخذ أشكالاً عدّة، منها: القراءات المتنوعة، والتنقل الدائم لمشاهدة التجـــارب الجديدة في المسرح، وحضور المناقشات التي تتناول المسرحيين وأعمالهم بـــالنقد والتحليـــل ، وتلك التي تدور بين أصحاب الاتجاهات المختلفة . يقول ونوس عن مجمل متابعاته للأنشـــطة الثقافية أثناء وجوده في فرنسا : " شاهدت معظم التجارب المسرحية التي كانت سائدة في أوروبا آنذاك، من مسرح الكوميدي فرانسيس، اليابس القائم على صون التقـــاليد المســـرحية الفرنســـية الكلاسيكية، إلى آخر صيحات المسرح، مثل " المسرح الحي" ، وشاهدت تجارب " بيتر فـــايس " كما قدمت في فرنسا، وكما قدمها " بيتربروك " في مسرحية " مارساد" وشاهدت تجارب المسرح الشاب، مسرح الهواة، وما يسمى بمسرح العالم الثالث، الذي كان قائماً عليه " جان ماري سارو" ، ومجموعة آخرين، منهم الكاتب المسرحي الجزائري كاتب ياسين" [٢] . كما شاهد عروضـــاً، لبعض مسرحيات الكاتب الإيطالي لويجي بيراندييللو [٣] ، حيث اســـتفاد مـــن شـــكل العـــرض المسرحي لديه[٤].

---

[١] عبدالله أبو هيف- الإنجاز والمعاناة، حاضر المسرح العربي في سورية، ط١، منشـــورات اتحـــاد الكتـــاب العرب، دمشق، ١٩٨٨، ص ٣٠، وانظر : محمد بدوي، تجليات التغريب في المسرح العربي، قراءة فـــي سعد الله ونوس- مجلة فصول، عدد٣، مجلد٢، القاهرة، ١٩٨٢، ص ٨٩- ١٠١.

[٢] خالد عبد اللطيف رمضان- مسرح سعد الله ونوس، ص ٢٠.

[٣] المصدر نفسه، ص ٢٠.

[٤] إسماعيل فهد إسماعيل- الكلمة- الفعل في مسرح سعد الله ونوس، مكتبة دار الآداب، بـــيروت، ١٩٨١/ ص ١٣٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وتعرّف ونوس في فرنسا على الكاتب الألماني" بيتر فايس" مؤصل المسرح التسجيلي و على مسرح بريخت الملحمي، مما أحدث نقلة نوعيـــــة في فنه المسرحي، وكانت أولى ثمار هـــذا التأثر، مسرحية " حفلة سمر من أجل ٥ حزيران". التي كتبها بعد هزيمة ١٩٦٧ ، إذ يقول :-

" كنت قد تعرفت على بيتر فايس، وحضرت الحوار الذي دار حول بريخـــت فـــي برلـــين ١٩٦٨، حضـــرته بالإصرار، وبنفس الإصرار، أمكنني أن أحضـــر كثـــيراً مـــن التجـــارب المسرحية الهامة " [١] . وفي هذه الفترة التي شهدت " انكسار المشروع الناصري ، وانكســـار المعسكر الاشتراكي ، وتزايد هيمنة السلطة في مقابل تهميش المجتمع ، وهشاشة القوى السياسية ، وضعف قدرتها على المقاومة ، وعلى صياغة أساليب نضال مبتكرة وفعّالة " [٢] اعتنق ونوس الفكر الماركسي مبدءاً ومنهجاً، دون أن يرتبط بتنظيم أو حزب معين، وقد ظهر أثر هذا الفكـــر الاشتراكي في مسرحياته التي كتبها بعد ذلك، وحلل فيها البناء الطبقي في المجتمع من منظـــور مادي جدلي[٣].

لقد أغنت هذه التجارب مجتمعة شخصية سعد الله، وبلورت رؤيته الفكرية والنقدية، وأفادتـــه في التعرف على خصائص خشبة المسرح، وكيفية التعامل معها، وفي تعميق تجربته الكتابية.

وتميزت مقالاته النثرية من ناحية أخرى بالعمق، وطغيـــان روح النقـــد، وعـــبرت عـــن شخصيته وتجاربه، وثقافته الواسعة، وعناده وتصميمه، وإحساسه بالمسؤولية، كما حملت الرغبة الصادقة في المشاركة بالحياة الثقافية، والعمل على التغيير، على مســـتوى البنـــى العقليـــة والنفسية للأفراد، والبنى الاجتماعية والثقافية والسياسية للجماعات ؛ فأثرت الحركـــة الأدبيـــة،

---

[١] المصدر السابق، ص ٢١.

[٢] عبلة الرويني – السؤال الديموقراطي في مشروع سعد الله ونوس ، مجلة فصول ، مجلـــد ١٦ ، عـــدد ١ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٧ ، صفحة ٤٠٢ .

[٣] اسماعيل فهد اسماعيل – الكلمة – الفعل في مسرح ونوس ، ص٢٣ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

والمسرحية في سورية، وساهمت في تنشيطها، وتطورها، خاصة أن ونوس ظل طوال حياته يؤمن بضرورة التزام المثقف بقضايا وطنه، وأمته على المستويين الشخصي والفني.

وقد ظهر ذلك جلياً في مساهماته النقدية والإبداعية، وفي كتبه التي تتناول أفكاره عن المسرح والثقافة ، وهي : " بيانات لمسرح عربي معاصر " ، و" هوامش ثقافية " ، وقد قام بترجمة كتاب جان فيلار " حول التقاليد المسرحية " ، مساهمة منه في رفد الحركة الثقافية المسرحية العربية . وأصدر اعتباراً من عام ١٩٩٠، بالتعاون مع الكاتب الروائي عبد الرحمن منيف، والناقد فيصل دراج ، كتاباً دورياً بعنوان " قضايا وشهادات" ، قدم للأعداد الثلاثة الأولى منه.

وكان ونوس قد قطع دراسته في فرنسا وعاد إلى سورية عام ١٩٦٧ بسبب هزيمة حزيران التي هزّته من الأعماق، وجعلته يفكر غداة الخامس من حزيران في جدوى الكتابة في ذلك الوقت، وقيمة الكلمة، التي وصف موقفه إزاءها ، بقوله :-

" ما من هزيمة لعبت فيها الكلمات الدور الذي لعبته في هزيمة حزيران، كنت أحس الكلمة شركاً سقطنا في حبائله، كانت خديعة ، أو جثة تتحلل، وتتحول غازاتها في دخائلنا خجلاً صامتاً، وعاراً بارداً"[١].

فظل حبيس آلامه النفسية أربعة شهور، قضاها كما يقول: " في بؤس تام، وفي شبه غيبوبة " [٢] ، عاد بعدها إلى فرنسا، حيث أخرجته الحياة الفكرية الخصبة فيها من آلامه، فبدأ يتساءل عن هويته، وموقفه الفكري،ثم أتيحت له الفرصة لممارسة العمل السياسي، بحرية

---

[١] إسماعيل فهد إسماعيل- الكلمة- الفعل في مسرح ونوس، ص ٢٢٣- ٢٢٤ ، (من لقاء أجراه الباحث معه في مارس ، ١٩٧٩، ضمنه كتابه المذكور).

[٢] فؤاد دوّراه- حوار مع الكاتب السوري سعد الله ونوس، مجلة الهلال، إبريل، ١٩٧٧، ص ١٩٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ودون خوف، فشارك في التجمعات الطلابية التي كانت تناصر القضية الفلسطينية، كما شـــارك مع مجموعة من العرب في أحداث مايو ١٩٦٨ التي اجتاحت الجامعات الفرنسية[١].

صدم ونوس بعد عودته من فرنسا عام ١٩٦٩ بتعيينه رئيساً لتحرير مجلة " أسامة" الخاصة بالأطفال، ومع محاولاته للتخلص من هذه المهمة البعيدة عن اهتماماته واختصاصه إلا أنه لـــم يفلح، فظل رئيساً لها حتى عام ١٩٧٥، حيث حصل على إجازة بدون مرتب، وعمل محرراً في صحيفة " السفير" اللبنانية، وعندما نشبت الحرب الأهلية اللبنانية عاد إلى دمشق ليعمـــل مديـــراً للمسرح التجريبي في مسرح القباني ، الذي كانت تشرف عليه وزارة الثقافة عام ١٩٧٦، وبعـــد عام واحـــــد أوكلت إليه رئاسة تحرير مجلة "الحياة المسرحية" المتخصصـــــة فـــي شـــؤون المسرح[٢]. دون أن يتوقف خـــــــلال فترة السبعينـــات عن إقامـــة العروض المســـرحية، ومتابعتها، حيث سافر إلى فرنسا وألمانيا عام ١٩٧٣، من أجل متابعـــة تدريبـــات مســـرحية " مغامرة رأس المملوك جابر" ، التي عرضت هناك [٣] ، ولكن سبب الزيارة لم يمنعه من حضور اللقاءات الثقافية، ومتابعة التجارب المسرحية، والعوائق التي واجهتها، يقول عن تلك الزيارة :" في عام ١٩٧٣، التقيت أولئك المخرجين والمثقفين، الذين كانوا يحاولون متابعة تجربة فيـــلار، ومواصلة إلهامه، التقيت في ندوة واحدة، آريان منوشـــكين، وبيـــتر بـــروك، وبرنـــاردوت، وسواهم، وكانوا جميعاً يشكون الحصـــــار المادي الفاضح الذي تحاصرهم به الدولة " [٤].

٥٣٩٠٣٦

وبعد عودته بسنوات قام بإعداد مسرحية" رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة" اقتباســـاً عـــن نص لبيتر فايس هو " كيف تخلص السيد موكينبوت من آلامه "، كما قـــام بترجمـــة وإعـــداد "

---

[١] خالد عبد اللطيف رمضان- مسرح سعد الله ونوس، ص ١٤.

[٢] سعد الله ونوس- الأعمال الكاملة، ج٣، ص ٧٨٢- ٧٨٤، وانظر أيضاً : خالد عبد اللطيف رمضان، مسرح سعد الله ونوس- ص ١٥-١٦.

[٣] سعد الله ونوس- الأعمال الكاملة، ج٣، ص ٧٨٣.

[٤] سعد الله ونوس في حوار مع د. ماري إلياس – ماذا يعني المسرح الآن، الطريق ، ع٣، ١٩٩٧، ص ١٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يوميات مجنون" لغوغول، وأعد كذلك مسرحية بريخت " توراندوت" التي حملت نفس العنوان.[١]

لقد تمكن ونوس من خلال المناصب التي تقلدها من المساهمة في ترسيخ أسس لمهرجان مسرحي في دمشق عام ١٩٦٩، وإنشاء معهد لتدريس المسرح في سورية [٢]. ألقى فيه سلسلة من المحاضرات ، تحت عنوان " في البحث عن مسرح عربي" وذلك عام ١٩٨٥.

وكان للسياسة حضور كبير في حياة ونوس الذي انقطع إنتاجه المسرحي قرابة اثني عشر عاما، نتيجة موقفه من زيارة الرئيس المصري لإسرائيل عام ١٩٧٧، عاد بعدها للكتابة حين تجدد الأمل في داخله عام ١٩٨٩؛ بسبب الانتفاضة الفلسطينية حيث كتب مسرحية " الاغتصاب " التي تناول فيها موضوع الصراع العربي الإسرائيلي. كتب بعدها مسرحية " منمنمات تاريخية " ،التي عبر فيها عن موقفه من حرب الخليج، كما كانت تذكر بحصار بيروت عام ١٩٨٢[٣] .

أصيب سعد الله ونوس عام ١٩٩٢ بالسرطان، فأمضى دورة علاج طويلة في كل من دمشق وباريس، " كان يحاول خلالها الحضور في كل المناسبات التي تستدعي أن يتخذ المثقف موقفا، ويقول رأيا" [٤] ، حيث شهدت هذه المرحلة من حياته صدور أنضج أعماله الكتابية التي أدخل فيها " البعد الإنساني بكثافة كبيرة ، من خلال التركيز على وضع الفرد وكيانه ضمن الجماعة [٥] وتميزت هذه الأعمال بالابتكار وجدة الطرح، والتجديد على صعيد التعامل مع البنية الدرامية، وكيفية بناء الشخصية المسرحية، وهذه الأعمال هي:- طقوس الإشارات والتحولات ،

---

[١] سعد الله ونوس- الأعمال الكاملة، ج٣، ص ٧٨٤.
[٢] المصدر نفسه، ج٣ ، ص٧٨٤ .
[٣] ماري إلياس- معالم وتحولات في مسرح سعد الله ونوس، مجلة الطريق، عدد٣ ، ١٩٩٧، ص ٢٨.
[٤] سعد الله ونوس- الأعمال الكاملة، ج٣، ص ٧٨٥.

[٥] د. ماري إلياس- معالم وتحولات ، مجلة الطريق، ١٩٩٧، ص ٢٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وملحمة السراب، والأيام المخمورة ، وأحلام شقية ، ويوم من زماننا . وفي كتابه الأخير الـذي حمل عنوان " نصوص قديمة ومهملة " ، ضم الكتاب مسرحية لسعد الله نوس هي " بلاد أضيـق من الحب " ، وكان القسم الأخير في هذا الكتاب هو " رحلة في مجاهل موت عابر" ، وتمثـل النصوص- القصص التي اشتمل عليها الكتاب مرحلة في تطوره ، وبحثه عن نقاط ارتكـازه الأساسية ، مع التأكيد أن لها صفة تجريبية، فقد فتح فيها أفقاً جديداً، إذ أقام بناءً فنياً ، تتعدد فيـه أساليب التعبير، فاليوميات النابعة من التجربة، إلى جانب القصة القصيرة، إلى جـانب النـص التاريخي الفلسفي ، إلى جانب النص المسرحي [١].

وبسبب ما تمتاز به مسرحيات ونوس من سمات تدعو إلى رفع الظلم والقمع والتسلط عـن الناس، وتفتيح وعيهم السياسي والاجتماعي والثقافي عن طريق إثارة الوعي بأزمـة الإنسـان المعاصر وقضاياه المصيرية، أمام القوى السياسية السلطوية، فقد ترجمت أعماله إلى عدد مـن اللغات الأجنبية، وقد بادر مجمع اللغة العربية في دمشق في مطلع عام ١٩٩٧ إلى تقديـم اسـم ونوس، إلى دوائر جائزة نوبل العالمية [٢] كما أن عدداً كبيراً من أعماله تم عرضـها، وإثـارة الجدل حولها، في أكثر من عاصمة عربية وعالمية.

وقد كرم سعد الله قبل وفاته (١٥- أيار- ١٩٩٧) في محافل عديدة " أهمها مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي بمصر في دورته الأولى عام ١٩٨٩، وفي مهرجان قرطـاج بتونـس عـام ١٩٨٩، وحصل على جائزة سلطان العويس الثقافية عن حقل المسرح" [٣] عام ١٩٩٠.

وكان أكبر تكريم له قد تم من قبل المعهد الدولي للمسرح التابع لليونيسكو، الـذي رشـحه لكتابة كلمة يوم المسرح العالمي، التي ألقاها في الاحتفال الكبير الذي أقيم في مسرح الحمـراء

---

[١] عبد الرحمن منيف- الذاكرة والموت، قضايا وشهادات، ط١، دار كنعان، دمشق، ٢٠٠٠، ص ١٥١-١٧٠.
[٢] د. ماري إلياس- معالم وتحولات، ص ٢٥.
[٣] المصدر نفسه، ص ٢٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

في بيروت في اليوم المذكور ٢٧- آذار- ١٩٩٧، ونقلت مترجمة إلى كل بلاد العالم. وكان قد تحدث فيها عن الثقافة والمسرح في زمن النظام العالمي الجديد، وانتهى إلى أن " بدء الحوار الجاد والشامل هو خطوة البداية لمواجهة الوضع المحبط الذي يحاصر عالمنا في نهاية هذا القرن" [١]. ولعله كان يعني أن هذا الحوار لا بد أن يكون من خلال المسرح، باعتباره ضرورة.

ثقافته

تعلق ونوس في مرحلة مبكرة من حياته بالقراءة، بعد أن نبهه مدرس اللغة العربية، في المرحلة الابتدائية إلى ضرورة الإكثار من المطالعة ، من أجل تحسين مستواه في التعبير، فقضى شهور الصيف الأربعة، يقرأ كل ما يقع تحت يديه ، حتى عشق القراءة ، وأصبح كما يروي لا يغادر البيت إلا لضرورة ملحة، وبعد عام واحد أصبحت الموضوعات التي يكتبها ، تقرأ على تلاميذ الفصل[٢] . يقول عن قراءاته في تلك المرحلة:" بدأت القراءة في سن مبكرة، ومثل أي واحد في بيئتنا قراءاته متنوعة وخاضعة للصدفة، والإمكانات، ولما هو متوفر" [٣]. وكان أول كتاب اقتناه وهو بعد لم يتعد الحادية عشرة من عمره، هو " دمعة وابتسامة" لجبران خليل جبران ، ثم نمت مجموعة كتبه، وتنوعت ، فأصبحت تضم أعمالاً لكتاب كبار عرفتهم الساحة الثقافية العربية في تلك الفترة، من مثل : طه حسين ، العقاد ، ميخائيل نعيمة ، نجيب محفوظ، يوسف السباعي، وإحسان عبد القدوس... وغيرهم [٤]

---

[١] سعد الله ونوس- الأعمال الكاملة، ج١، ص ١٩.
[٢] خالد عبد اللطيف رمضان- مسرح سعد الله ونوس، ص ١٢، ١٦، ١٧.
[٣] المصدر نفسه، ص ١٧(من حديث أجراه الباحث معه بتاريخ ١٩٨٤/٤/٣) وضمنه كتابه السالف الذكر.
[٤] سعدالله ونوس - الأعمال الكاملة ، ج٣ ، ٧٨١ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الدمشقية، وكانت أولى مسرحياته التي نشرها في الآداب عام ١٩٦٢، بعنوان " ميدوزا تحـــدق في الحياة"، واصل بعدها كتابة المسرحيات القصيرة . [١]

سافر ونوس إلى فرنسا في إجازة دراسية، عـــام ١٩٦٦، وقـــد نشـــط ظـــهور التيـــارات والاتجاهات المختلفة التي انضم إليها الأدباء لتعبر عن آرائهم وأفكارهم، فقرأ لكثـــيرين ممـــن أثروا مسيرة الأدب العالمي في تلك الحقبة، وتركوا بصماتهم على الآداب المعاصرة في أوروبا، وخاصة دعاة التيار العبثي الذي نشأ عن الوجودية على يد (كامي)، والذي استقرت تسميته بعـــد انتشاره في فرنسا على يد أهم رواده (صموئيل بيكيت) و(أوجين يونيسكو) بمسرح العبـــث[٢] ، وذلك بعدما أضحى الاهتمام بالحياة الفردية ذاتها، وبالعالم الباطني الخاص بكل فرد كبيرا[٣] وقد عبر هذا الاتجاه عن موقف فلسفي وهو سخط الإنسان على الحياة في المجتمع الأوروبي إبـــان الحرب العالمية الثانية، مما أدى إلى استنكار حياة الإنسان المعاصر وتفكيره، وامتد هذا الرفض ليشمل بناء المسرح التقليدي، الذي تركوا قوالبه العتيقة، بسبب موقفهم من الحياة، واســـتخدموا أدوات مسرحية جديدة تعدم الواقع، وتكفر منطق العقل الواعي، وتعتمد الحلم أسلوبا للوصـــول إلى الحقيقة.[٤]

لقد كان الحال في أوروبا بعد الحرب العالمية الثانية مماثلا لذلك الذي ســـاد فـــي الشـــارع العربي، بعد هزيمة حزيران من شعور بالغربة والعبث والضياع، أمام دمار العـــالم، وصـــراع البقاء.

---

[١] ونوس – الأعمال الكاملة، ج٣، ص ٧٨١-٧٨٢.

[٢] د. حورية حمو – تأصيل المسرح العربي عند ونوس، مجلة الحياة المسرحية، عدد ٤٥، ١٩٩٨، ص ٤-٥.

[٣] سحر السيوفي – حركة التأليف الأدبي واللغوي في القطر السوري منذ مرحلة الاســـتقلال حتـــى منتصـــف السبعينات، ر. ج ، جامعة دمشق، ١٩٨١، ص ١٨٢.

[٤] عبد القادر القط – من فنون الأدب– المسرحية– دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٧٨، ص ٢٩١. وانظـــر ايضاً : جوزين جودت عثمان – مسرح العبث في فرنسا ، فصول ، م١ ، ع٣ ، الهيئة المصريـــة العامـــة للكتاب ، ١٩٨٢ ، ص١٠٩-١١٠ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وكان سبب هذا الشعور في أوروبا سيطرة الآلة على الإنسان، وما ترتب عليها من فقـــدان الترابط، والثقة والانسجام، وقد أدى ذلك إلى شيوع المترجمات ذات النزعة الذاتية، والوجوديـــة التي عنيت بالبحث عن ماهية الوجود، ومحاولة الكشف عن معناه، في الوقت الذي ســـاد فيـــه الشعور، بتدني قيمة الإنسان.

وتجدر الإشارة إلى أن أدباء هذه المرحلة، من مثل صموئيـــل بيكيـــت، ويونيســـكو.. لـــم يطرحوا حلاً في أدبهم، بل تناولوا الداء كما هو، وعرضوه للقاريء كنوع من الخلاص، آخذيـــن بعين الاعتبار أن الرفض والتغيير أمران لا يمكن تلقينهما. [١]

وكان ونوس معجباً بصفة خاصة بيونيسكو، الذي كانت مسرحياته تشتمل " على كثير مـــن آثار التغريب، إلا أن حصيلة هذه الآثار هو أن تقود المتفرج إلى عالم بائس، حيث الإنسان نفسه يداس ويعذب، وقد شهد سعد الله في باريس تحليلاً دقيقاً ليونيسكو مـــن النـــاحيتين السياســـية والاجتماعية، يكشف حقيقة مسرحه العابث، فانصرف عنه، وعن مسرح العبث إلـــى المســـرح السياسي" [٢]، حيث يمكن أن نلمس تأثره برائد هذا المسرح وهو " بسكاتور " الذي وجه مسرحه بالكامل إلى " الدعاية السياسية والاجتماعية، وتحليل المبادىء الفكرية والفلسفية الماديـــة " [٣]. ورغم أنه خاطب في مسرحه الطبقة العاملة دون غيرها من طبقات المجتمع، إلا أنه تعامل مـــع المسرح – كما فعل ونوس– بصفته أداة للتغيـــير الاجتمـــاعي، ووســـيلة لتوعيـــة الجمـــاهير، وتبصيرها بقضاياها من أجل تحويل مواقفها من مهادنة إلى ثورية [٤] .

---

[١] د. نبيل راغب– المذاهب الأدبية من الكلاسيكية إلى العبثية، مكتبة مصر، (د.ت)، ص ١٩٤. وانظر أيضـــا د. حسام الخطيب، محاضرات في (تطور الأدب الأوروبي) ونشأة مذاهبه، واتجاهاتـــه النقديـــة، جامعـــة دمشق، ١٩٧٥، ص ٣١٢– ٣١٥، ٣٢٦.

[٢] سمير قطامي – المسرح السياسي والملحمي بين بريخت وسعد الله ونوس، مجلة دراسات، مجلد٩، عدد٢، كانون الأول، ١٩٨٢، ص٨.

[٣] سعد أردش – المخرج في المسرح المعاصر، سلسلة عالم المعرفة،وزارة الإعلام،الكويت، ١٩٧٩، ص ٩٦.

[٤] انظر حول إيمان بسكاتور بالأثر الذي يمكن أن تحدثه الدراما في حياة الناس، في كتاب: أريك بنتلي، نظرية المسرح الحديث، تر: يوسف عبد المسيح ثروة، وزارة الإعلام العراقية، ١٩٧٥، ص٤٦٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لقد أتاح المناخ الفكري في فرنسا لسعد الله ونوس أن يتفتح، وأن يطلع على مختلف المذاهب الفكرية والمسرحية التي كانت سائدة في أوروبا وقتذاك ، فكان يتابع المناقشات الفكرية التي كانت تدور بين كبار المفكرين الغربيين من أصحاب الاتجاهات، وبذلك واتته الفرصة للخروج من حدود اهتماماته، وقراءاته الأولى، التي ركزت على الفكر الوجودي والعبثي، كما كان يسافر إلى الدول القريبة من فرنسا، لمشاهدة التجارب الجديدة في المسرح، وساهمت مشاهداته لهذه التجارب في ازدياد معرفته بأصول التعامل مع خشبة المسرح، بعد أن كان يكتب مسرحياته للقراءة، دون أن يلم بخفايا خشبة المسرح، وأصول التعامل معها. يقول عن هذه التجارب: " لقد شاهدت هناك عروضاً مسرحية من كل نوع، ومن كل أرجاء العالم، من آسيا، وإفريقيا .. من كل المدارس والاتجاهات ، كما بدأت أقرأ نقداً حقيقياً، مثلا يونيسكو، الذي هللنا له هنا، كان هناك من يحلله تحليلاً ناضجاً من الناحيتين السياسية والاجتماعية،ويكشف حقيقة مسرحه العابث " [١] .

لقد أغنى ونوس معرفته وخبراته، من خلال مواكبة الحركة الثقافية في فرنسا، ومتابعة الحركات الفكرية العالمية عن طريق القراءة والمشاهدة،والنقاش. فانعكس تأثير ذلك في كتاباته، وفي بناء أعماله، وأسلوبه ، وتوجهه الفكري. إذ تأثر بما ساد في عصره من اتجاهات وتيارات، وخاصة ذلك الاتجاه التعبيري في الأدب، الذي يتكىء على تيار الوعي في التغلغل إلى أعماق الإنسان الدفينة، ومعالجة قضاياه الإنسانية، عن طريق خلق عالم ذاتي خيالي ، خاضع لقوانين خاصة، يتضمن الخروج على الواقع، وتجاوز حدوده[٢] ، مراوحا في تأثره بالثقافات المختلفة بين مختلف التيارات ابتداء من الاهتمام باللاشعور، الذي فصّل القول فيه

---

(١) فؤاد دوارة – حوار مع الكاتب السوري سعدالله ونوس ، مجلة الهلال، عدد إبريل، القاهرة، ١٩٧٧، ص ١٨١ وانظر للمزيد، خالد عبداللطيف رمضان، ممسرح سعد الله ونوس، ص ٢٠.

(٢) عبد الغفار مكاوي – التعبيرية في الشعر والقصة والمسرح، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١، ص٨

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

سيجموند فرويد من قبل، في أبحاثه ودراساته للتحليل النفسي، من حيث الكشف عن رواسب الطفولة، والعقد النفسية والأحلام [١] مروراً بالسريالية التي تبنت فكرة التلاحم العضوي بين الحلم والواقع، وكل ما هو فوق الواقع، بالإضافة إلى أنها تمثل حلقة اتصال بين عالم الشعور واللاشعور، وبين حلم النوم، وحلم اليقظة ،وتعمل على تشابك الرؤى ودمج المتناقضات حتى توقظ الإنسان على رؤية جديدة للأشياء[٢] .

لقد أفاد ونوس دراسته في معهد الدراسات المسرحية التابع لجامعة السوربون،حين أتاحت له فرصة التتلمذ على أيدي عدد من كبار المخرجين المسرحيين في فرنسا، أمثال : جان فيلار، وبرنار دورت، وجان مارى سارو، وساروجي بلان[٣] حيث تبلورت رؤيته الفكرية، وأصبح يقف من التيارات المسرحية موقفاً ناقداً، يقول : " واستطعت في فرنسا أن أتميز وأبلور، ماذا أريد من المسرح، في فرنسا بلورت رؤيتي النقدية للتيارات المسرحية الأوروبية " [٤]. كما مكنه المناخ الحر من إعادة النظر في موقفه من المذهب الوجودي، ومبادىء الاشتراكية غير العلمية، التي كان يرى فيها طريقاً للخلاص، وذلك بعد أن ثبت فشلهما أمام الأزمات القومية العربية خاصة بعد هزيمة حزيران التي عاشها بمرارة، يقول : " كانت فترة قلق نفسي وفكري، وكانت تصطرع في النفس نزعات ميتافيزيقية ، وروما نسية ووجودية ، مع تعلق بالبطل في شخص جمال عبد الناصر ، وبأوهام اشتراكية غير علمية "[٥] ، حيث تحول الى الفكر الاشتراكي الماركسي ، وجعل ينتقد المرحلة الماضية ، مبيناً أن الاهتمام بالفكر الوجودي الذي ساد الوطن العربي في الستينات عبر بيروت، كان موجها، وليس بريئاً تماما، فالقصد من

---

[١] انظر للمزيد، فرويد، سيجموند – حياتي والتحليل النفسي، تر : مصطفى زيور، ط ٣، دار المعارف بمصر ص ٦٦ – ٦٨.

[٢] انظر فان تيغيم ، فيليب – المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، تر : فريد انطونيوس، ط ٣، منشورات عويدات، بيروت، ١٩٨٣، ص ١١٥ – ٣١٩.

[٣] خالد عبد اللطيف رمضان – مسرح سعد الله ونوس، ص ٢٠.

[٤] المصدر نفسه، ص ٢١ (من لقاء أجراه الكاتب مع ونوس عام١٩٨٤).

[٥] المصدر نفسه ، ص٢٢-٢٣ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

نشر الفكر الوجودي في تلك الفترة كما يرى هو " الوقوف في وجه أي فكر اجتماعي آخر، مثل الفكر الماركسي " [١] غير أن ونوس الذي أصبحت قراءاته تتركز حول الفكر الماركسي، أصبح اهتمامه متجهاً نحو التجارب المسرحية التي تمثل هذا الفكر[٢]، وخاصة ما يعرض من تجارب الكاتب الألماني(بيترفايس) مؤصل المسرح التسجيلي [٣]، الذي كان " يختار من جزئيات الواقع عينة قابلة للاستعمال والعرض نموذجاً للأحداث الحاضرة والهامة " [٤] بهدف إشراك الجمهور في الحوار والقص وتبادل الآراء، عن " طريق الارتجال المفتوح في الأحداث ذات الطابع السياسي " [٥] ، متخذاً موقف المراقب والمحلل إذ كان فايس يرى أنه " مهما كانت درجة تعقيد الحقيقة، فإنه يمكن دائماً تفسير تفاصيلها بوضوح " [٦]وهذا ما فعله ونوس في مسرحية " حفلة سمر من أجل ٥ حزيران " ، حين حلل أسباب الهزيمة وأبعادها، وإن تعامل مع الحدث كما لو أنه يحدث الآن . وقد وجد ونوس في مسرحيات فايس ضالته فكراً وشكلاً، حيث أغنته بمعالجاتها العامة لأزمة الإنسان المعاصر المهزوم من قبل قوى أعظم منه، وبأساليبها الجديدة، المتجاوزة للأشكال التقليدية، بالإضافة إلى ما فيها من مستوى فني رفيع . و قد كان يحرص ألا يفوته عرض مسرحي لفايس أنى كان، إذ كان يسافر من بلد إلى آخر في أوروبا من أجل مشاهدة أحد عروضه [٧] . خاصة أن فايس كان يقف " ضد الدراما التي تعرض اليأس والغضب " [٨] .

---

[١] المصدر السابق ، ص ٢٣.

[٢] المصدر نفسه، ص ٢١.

[٣] يقوم المسرح التسجيلي على العودة الى وثائق موضوع ما، واستنطاق علاقاتها، بقصد تقديم الحقيقة للجماهير عن طريق تسجيل صور من الواقع السياسي والاجتماعي، لا يربطها خيط قصصي انظر : عبد الله أبو هيف، الإنجاز والمعاناة ، حاضر المسرح العربي في سورية، ص ٣٦٣ وانظر أيضاً : د سمير قطامي ، المسرح السياسي والملحمي، مجلة دراسات ، ص ١٠ - ٢٠.

[٤] بيتر فايس – أنشودة أنغولا، ترجمة د. يسرى خميس، وزارة الإعلام ، الكويت، ١٩٧٠، ص ٢٣.

[٥] المصدر السابق ، ص ٢٣ .

[٦] المصدر نفسه، ص ٢٨ .

[٧] د. سمير قطامي – المسرح السياسي ، دراسات ، ص ١٠ - ٢٠.

[٨] بيتر فايس – أنشودة أنغولا، ص ٣٨. وتجدر الإشارة إلى أن ونوس قد اقتبس مسرحيته " رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة " عن نص لبيترفايس هو " كيف تخلص السيد موكينبوت من الآمه " .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لقـد بـدأت تتشكل في هذه الفترة رؤية سعد الله للمسرح بشكل عام، ولوظيفة المسرح في الوطن العربي بشكل خاص.

غيـر أن ونوس الذي كان دائم القلق والبحث عن شكل أكثر التصاقاً بالبيئة العربية وأكثر قدرة على التعبير عن همومها ومشكلات الإنسان فيها، وكان يسعى نحو رسم الخط الذي يمكنه مـن بـلوغ هذه الأهداف، لم يحصر اهتماماته في مجال واحد من المجالات الثقافية، فالتنوع والشمول أهم سمات تلك المشاهدات والقراءات التي كانت تسير في اتجاهين: اتجاه ثقافي عام ، واتجـاه خاص بالمسرح [1] ؛ لهذا لم يكن يرى بأساً من ترك ما لا يمكن أن يحرز تقدماً في إغـناء تجربته الشخصية على صعيدي الموقف والكلمة دون أن ينسى انتقاد تلك الاتجاهات، وإبراز سلبياتها، وأسباب تركه لها كلما أتيح له ذلك.

ولقـد أكسبته هذه الصفة الخاصة بمراجعة ما يقرأ والتدقيق فيه، وفي مجمل التجارب التي مر بها صفة نقدية ذاتية، وذوقاً فنياً مكنه فيما بعـد من القدرة على إحكام بناء أعماله ، وإثارة الوعي حول القضايا التي تناولها فيها .

غيـر أن النقـلة النوعية الحقيقية في ثقافة ونوس الكتابية، والمسرحية، تحققت نتيجة تأثره بواحـد مـن أكـبر كتاب المسرح في العصر الحديث في أوروبا، وهو الألماني " برتولد بـريخت " . وسـنعرض فـي الصـفحات اللاحقة لمفهوم هذا الكاتب للمسرح الملحمي، الذي اختصـر سعد الله نتيجة تأثره به ، مراحل زمنية طويلة كان قد استغرقها الغرب في تطوير فنه المسرحي، وخاصة ما يتعلق منه بالشكل الفني .

---

[1] خالد عبد اللطيف رمضان – مسرح سعد الله ونوس، ص ١٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

مفهوم بريخت للمسرح الملحمي

يعـد بريخت أول من رسم للمسرح خطوطه الحديثة، مفجراً ثورة مسرحية، تناولت وظيفة المسـرح الذي سعى بريخت إلى تحويله من وسيلة للمتعة والفرجة إلى وسيلة للتثقيف الفكري والفـني، وذلـك بهدف خلق الوعي السياسي والاجتماعي، فكانت المسرحية التعليمية الصياغة الأولى لمسرحه الذي أطلق عليه لاحقا مصطلح الملحمي[١] ، وهو مصطلح مستعار من أرسطو قصد بر يخت من ورائه وصف عدد من الأساليب المختلفة، والإشارة إلى أعمال مسرحية جديدة تفـتح الآفاق نحو آمال متجددة ، إذ " اتخذ بريخت موقفا سياسيا واجتماعيا من قضايا عصره، والـتزم بـه ،فجاءت نشاطاته الأدبية والفنية محاولات لتجسيد ذلك الموقف وإيصاله إلى الناس والـتأثير فيهم ، ومن خلال ذلك الموقف حاول تفسير كل شيء ،وقضى حياته وهو يجرب [٢] من أجل الوصول إلى أفضل السبل في مخاطبة الجماهير وإفهامها، لتثور على النظام الاجتماعي السائد في عصره القائم على استنزاف دماء الجماهير [٣] .

---

(١) وصـف بـريخت مسرحه بأوصاف أخرى كالمسرح العلمي أو الجدلي أو غير الميتافيزيقي، أو غير الأرسطي أو مسرح الاحـتجاج ،كمـا أن مسـرح بريخت ليس هو المسرح الملحمي الوحيد ،فهناك "بول كلوديل " المعاصر له. انظر : احمد عثمان ، قناع البريختية – دراسة في المسرح الملحمي من جذوره الكلاسيكية إلى فروعه العصرية ، فصول ، م١ ، ع٣ ، ١٩٨٢ ، ص٨٦-٨٧ . وهـناك جوانـب ملحمية كثيرة نلمسها لدى كبار الكتاب المحدثين من أصحاب المسرح الشعري والمسرح الحي ،ومسرح اللامعقول ،والمسرح التسجيلي ...الخ ،ولكن بريخت هو الذي حدد هذا المصطلح وأثراه بأعماله الفـنية والنقدية في إطار النظرية الاشتراكية . انظر : "عبد الغفار مكاوي ، المسرح الملحمي ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٧ ، ص٤ . وانظـر ايضا : د. أحمد زكي ، المسرح الشامل ، المركز العربي للثقافة والعلوم، بيروت، ص٢٠، وما بعدها ،ويذكر الدكتور سمير قطامي في مقالة له بعنوان المسرح السياسي والملحمي بين برخت وسعد الله ونوس –نقلا عن مقالة لريلكه بعنوان مسرح التغيير :إن برخت رفض بالسنوات الأخيرة مفهوم المسرح الملحمي بسبب عدم دقته ،ولكنه لم يقدم مفهوما جديدا .انظر مقالة الدكتور سمير قطامي في مجلة دراسات ،مجلد ٩ ،عدد ٢ ، كانون الأول ١٩٨٢ ،ص١٨.

(٢) استفاد بر يخت من التجارب المسرحية العالمية وخاصة التجربة الصينية والأسيوية القديمة والإسبانية انظر : بريخت ، مسـرح التغيير (مجموعة مقالات) ، اختيار : قيس الزبيدي ، دار ابن رشد ، بيروت ، ١٩٧٨ ، ص٢٠٧. وانظر : حسن عطية – الثابت والمتغير – دراسات في المسرح والتراث الشعبي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٠ ، ص ١١ .

(٣) د. سمير قطامي – المسرح السياسي والملحمي ، مجلة دراسات ، ص١٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لقد أسهمت الأوضاع السياسية والاجتماعية في ألمانيا في النصف الأول من هذا القرن في تشكيل أفكار "بريخت " ،ومسرحياته، باعتبار أن الأسس التي أرساها في نظرية المسرح ما زالت تعد إلى اليوم تجربة فذة وغنية ،تحاول التوفيق بين الشكل الفني والمضمون الاجتماعي ،وهو لمواهبه المتعددة في الكتابة والشعر والإخراج ، خليق بأن يشارك في تشكيل رؤية جديدة لفكرة المسرح وشكله ، من حيث إن شكل المسرح الملحمي نابع من ضرورات فكرية واجتماعية هي وليدة التغيرات السياسية والاجتماعية التي يعيشها إنسان هذا العصر ،ولقد قال هو عن ذلك :"إن أي تجديد في الشكل لا يخدم غرضا ،ولا يستمد مبرراته من مضمونه الاجتماعي يظل شكلا عقيما تماما لا ثمرة فيه " [١] .

ويرى "بريخت" أن المسرح يجب أن يكون أداة ثورية يسهم في عملية التحول الاجتماعي لصالح الطبقات الاجتماعية ، وعلى هذا النحو تختلف وظيفة المسرح عند بريخت عن وظيفة المسرح الدرامي الذي يسميه المسرح الارسطي ، ومن ثم لا بد أن يتغير الشكل[٢]، إذ يرى بريخت : " أن واجب الكاتب المسرحي تغيير العالم، وعدم الاكتفاء بوصفه" [٣]، والمسرح الارسطي في عصره عاجز عن إحداث حالة التغيير المطلوبة ، فالدراما الأرسطية تحاول أن تخلق الخوف والشفقة في نفس المتفرج لكي تطهره منها، ومن الانفعالات الضارة، فيغدو عضوا لا خطر منه على المجتمع بعد أن استهلكت طاقته العاطفية في رؤية أحداث مسرحية خالصة، فيخرج من المسرح مستريحا ،ومتجدد المشاعر، حتى يمكنه أن ينسجم مع مجتمعه.

ويتحقق هذا في المسرح بخلق إيهام بالواقع يشد المتفرج نحو الاندماج مع البطل فينسى نفسه تماما ،ويرى بريخت أن جمهور هذا المسرح يخرج مستريحا حقا ،لكن دون أن يتعلم أو

---

[١] جراي ، رونالد – بريخت ، تر: نسيم مجلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٢ ، ص٣.

[٢] المصدر نفسه، ص٣-٤.

[٣] بنجامان ، فالتر – بريخت ، تر : أميرة الزين ، سلسلة اعلام الفكر ، ط١ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٧٤ ، ص١٨٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يتهذب، والمسرح يجب أن يكون وسيلة للإنعاش العقلي، يجب أن يحطم أي إيهام بالواقع، حتى يحتفظ المتفرج بوجوده المنفصل عن الأحداث ،وكذلك بقدرته على النقد المحايد[١]، لهذا ركز "بريخت" اهتمامه وهجومه على ثلاثة عناصر في المسرح الأرسطي، وهي عنصر التطهير [٢]،وعنصر التماهي، وعنصر المحاكاة، كما ثار على الوحدات الثلاث: الزمان، والمكان، والموضوع .

ذلك أن بحث "بريخت" عن شكل مسرحي جديد، لم يكن مطلبا جماليا خالصا ،وإنما كان ضرورة تحتمها الأوضاع الاجتماعية الجديدة في عصر العلم، ففي سنة واحد وثلاثين وتسعمائة وألف كتب يقول: " والآن في الوقت الذي ينبغي فيه أن نفهم الشخصية الإنسانية كمحصلة لكل الأوضاع الاجتماعية، يبدو المسرح الملحمي هو المسرح الوحيد الذي يفهم كل العملية التي يمكنها أن تخدم الدراما باعتبارها موضوعات تعرض صورة العالم"[٣] ، إذ لم تعد هناك ضرورة لمسرحية محبوكة البناء، تفهم ككل ،بل نحن بحاجة إلى دراما ملحمية يمكن تقطيعها إلى شرائح تعطي معنى ومتعة معا، ذلك أن علاقتنا بالطبيعة وبالمجتمع -كما يرى بريخت- يجب أن تكون انتقادية، يقول : " إن الارتباط بعلاقة انتقادية تجاه النهر ، يعني أن نوجه مجراه باتجاه الشجرة المثمرة .. وتجاه المجتمع تعني أن نعيد تنظيمه " [٤] ، فان " مجرد الرغبة في تطور فننا بما يتلاءم وروح العصر يجب أن يجذب مسرحنا ،مسرح عصر العلم إلى الضواحي ليفتح هناك أبوابه على مصاريعها في وجه الجماهير الغفيرة ، وفي وجه أولئك الذين يعملون كثيرا ،ولكنهم يعيشون عيشة صعبة، لهؤلاء بالذات يتعين على المسرح تقديم تسلية نافعة،

---

(١) جراي ، رونالد – بريخت ، ص٤، والصفحات ٨٣-٨٤.

(٢) بريخت ، برتولد – نظرية المسرح الملحمي ، تر : جميل نصيف ، عالم المعرفة ، بيروت ، ص١٠١ – ١٠٢ و ص١٢١-١٢٤ .

(٣) جراي ، رونالد – بريخت ، ص٣-٤.

(٤) بريخت – نظرية المسرح الملحمي ، ص ٢٢٣ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

مكرسة للمسائل الكبرى التي تتمتع بالنسبة إليهم بأهمية خاصة " [١]، إذ " على المسرح أن يندمج في الواقع بقوة، إذا كان يريد أن يكون له الحق والإمكانية في خلق صورة أكثر صدقا لهذا الواقع ، في مثل هذه الحالة فقط يستطيع المسرح أن يقترب إلى أقصى حد من تلك الوضعية التي يصبح فيها مركزا للإشعاع وجهازا للإعلان " [٢] .

ويكون ذلك عن طريق ترسيخ أسس المسرح الملحمي الذي يقوم على الحكاية (القص) بدلا من الحوار ، واليقظة والنقد والتفكير من أجل التغيير ، وقد انسحب ذلك على فكرة القدر في المسرح الأرسطي ، فبرخت يؤمن بقدرة الإنسان وبإرادته، ويتناوله على أنه مجموعة كاملة للعلاقات الاجتماعية ، وليس بطلا منفردا ، تسوقه الأقدار على غير مشيئته كما هو الحال في المسرح الأرسطي، كما انسحب هذا على تفسير التاريخ، فالتاريخ عند بريخت ليس وصف أحداث ، ولكنه اكتشاف علاقات وتأويل أحداث [٣] ، ولذا فالأسلوب الوحيد الذي يستطيع تصوير ذلك هو أسلوب الملحمة الذي لا يستخدم الترقب النابض ، أو الإيهام والتخدير ،ذلك الذي يصرف المشاهد عن التفكير في قضاياه السياسية والاجتماعية . وهو الأسلوب الذي تكون غايته عرض (مشاهد ولوحات) تروي أحداثا ما تعبر في مجموعها عن فكرة أو قضية ، دون أن تخلق من المواقف المتوترة والصراع الدرامي ، ما يثير انفعال المشاهد ، أو يدفعه إلى توهم الحقيقة أو الاندماج مع بعض الشخصيات .

والمشاهد لا يتعرف على الواقع بارتياح بل بدهشة [٤] ، لهذا نجده يؤكد على مشاركة المتفرج ، فالمسرح عند بريخت ماهية متكاملة لا يمكن أن يكون الجمهور أقل عناصره ، إذ ينبغي تغيير المتفرج ليصبح منتجا ، ولهذا أقام "بريخت" مسرحه على أسلوب التغريب وهو

---

[١] المصدر السابق ، ص٢٢٤ .
[٢] المصدر نفسه ، ص٢٢٤ – ٢٢٥ .
[٣] المصدر نفسه ، ص١٣٦ .
[٤] المصدر نفسه ، ص٢٣٤ و ص٢٤١ . وانظر أيضا : قطامي، المسرح السياسي، دراسات ، ص١٦-١٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وسيلة لاستدعاء ذهن المتلقي وتحويله من موقف التأييد إلى موقف النقد ، ويكون عن طريق إحالة ما هو عادي عند المتفرج إلى غير عادي لخلق لحظة الاكتشاف عنده ، أو هو عبارة عن وضع المتناقضات بعضها في مقابل بعض من أجل التوصل إلى حالة من الوعي والفهم ، أو كما يقول بريخت نفسه :" إن تغريب حادثة أو شخصية تعني ببساطة نزع البدهي والمعروف والواضح عن الحادثة أو الشخصية ،وإثارة الاندهاش والفضول حولها " [١]،وهكذا تكون الصورة المغربة صورة تجعلنا ندرك الموضوع ،وفي الوقت ذاته تشعرنا أنه غريب عنا ،والتغريب بهذا المعنى هو صدمة المعرفة : معرفة الآخرين ،ومعرفة الذات ، ويمكن تحقيق عنصر التغريب في المسرحية عن طريق نقل أحداثها في الزمان والمكان ، وفي الإيحاء للمشاهد بعلاقة تحليلية انتقادية تجاه الأحداث[٢] ، والتغريب فعل ثوري في المسرح الحديث في التعامل مع النص والديكور والإخراج ، واستعمل " بريخت" المصطلح على أنه يعني " صنع التغريب " ؛ أي الصور المغربة التي تسمح بالتعرف على الشيء، لكن تجعله يبدو في ذات الوقت غريبا ويضيف بريخت إلى ذلك أن العالم إذا عرض على أنه غريب فلا بد أن يوقظ في المشاهد الرغبة في تغييره [٣] .

ويربط "بريخت " بين حالة الاغتراب التي يعيشها الإنسان والرأسمالية ، ويؤكد على أن إزالة الاغتراب لا تتم إلا بوعي الإنسان لذاته وثقته بنفسه وبقدرته على التغيير، ولكي يتحقق ذلك فان المسرح الملحمي يستخدم عددا من الحيل والأساليب والوسائل نذكر منها :"استعماله للأفلام أو الصور الفوتوغرافية على الشاشة بقصد إيجاد خلفية للحدث المسرحي واستعماله للحزام المتحرك الذي يتيح للشخصيات المشي المستمر دون تغيير أماكنها على خشبه

---

[١] بريخت – نظرية المسرح الملحمي ، ص١٢٤ .

[٢] متنسغاي ، فيرنر – مسرح التغيير ، ص١٣٧ . وانظر مقالة بريخت مشهد من الشارع-نموذج أساس للمسرح الملحمي ،في كتاب أريك بنتلي ، نظرية المسرح الحديث ، تر : محمد عزيز رفعت ، الدار المصرية ، القاهرة ، ١٩٦٥ ، ص٨٢ .

[٣] جراي ، رونالد – بريخت ، ص٨١ – ٨٢ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المسرح [١]، وامتيازه بالوصف الواضح ، والأسلوب التقريري ، واستخدام الجوقة ، وعرض الصور المتحركة بوصفها وسائل للتعليق والشرح [٢]، والبساطة الجميلة في التمثيل واستعماله للراوي ، والكورس والأشرطة السينمائية والإضاءة الساطعة حتى يظل المتفرج بعيدا عن الحدث المسرحي ،واستهدف بريخت بذلك إيجاد مسرح لا يقوم فيه أي احتمال للربط بين المتفرج والممثل ، ذلك أن تعاقب لوحات معينة يجب أن ينجز بدقة تامة ،ويتطلب ذلك طريقة خاصة في التمثيل لا تعرقل حرية ووضوح تفكير المشاهد .

لهذا كان بريخت يطلب من ممثليه أن يحتفظوا بنفس المسافة التي تفصل بينهم وبين الشخصيات التي كانوا يصورونها، ولا يعني ذلك أن يبقى الممثل باردا حين يمثل دوره متلما يتوقع ذلك للمتفرجين أيضا ، إن عمل الممثل أن يعرض الشخصية فقط ، إذ عليه أن يمثل أدوار الشخصيات العاطفية الحادة ولكن مشاعره فقط هي التي يجب ألا تكون أساسا نفس مشاعر الشخصية ، حتى لا تصبح مشاعر المتفرج هي مشاعر الشخصية أساسا ، ويحق للمتفرج هنا أن يحتفظ بكامل حريته ، فالوظيفة الأساسية للممثل هي أن يعرض الشخصية هكذا تماما كأي إنسان يتوقف عن الحديث لكي يثبت بالتمثيل الصامت جزءا من قصته . أما الوسائل التي استعملها "بريخت" لغرس هذه الطريقة في الذهن فكانت متعددة فقد شجع الممثلين في أثناء التجارب أن يترجموا كلماتهم بلسان المفرد الغائب ، كأن يسبقوها بكلمة قال ، أو أن يتحدثوا عن أعمال شخصياتهم في الماضي ،وهم يمثلونها ،ويقرءون الإرشادات المسرحية التي تشير إلى

---

(١) استفاد بريخت من تجربة مخرجين من معاصريه ، هما : رينهاردت في فينا ، وبسكاتور في المانيا . وكلن هذان المخرجان يعطيان أهمية خاصة لمشاركة الجمهور في الحدث الدائر على خشبة المسرح . أنظر : المصدر السابق ، ص٨٢ – ٨٣ . وأنظر أيضا : عبدالغفور نعمة ، الاتجاهات المعاصرة في المسرح ، مطبعة حداد ، البصرة ، ١٩٧١ ، ص٢١-٢٢ .

(٢) أنظر مقالة بريخت في كتاب اريك بنتلي ، نظرية المسرح الحديث ، ص٧٥ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الحالة النفسية أو الحركة ، في الوقت الذي يتفوهون فيه بالكلمات المتعلقة بأدوارهم ، وكذا يتبادلون الأدوار فيما بينهم [١].

إن تطبيق نظرية "بريخت " على أساليب الإخراج والتمثيل برغم أهميتها ،يجب ألا يخفي عنا حقيقة هامة هي أن تأثير "التغريب" يدخل في بناء المسرحية ذاتها وفي لغتها ،فقد لجأ إلى التكرار أو ازدواجية الشخصيات والأحداث في البناء [٢] .

ومن أجل الحصول على تأثير التغريب يقول برخت :" يتعين على الممثل أن ينسى كل ما تعلمه عندما كان يحاول أن يحقق بواسطة تمثيله الاندماج الانفعالي للجمهور بالشخصيات التي يخلقها ،فإذا كان الممثل لا يهدف إلى الوصول بجمهوره إلى حالة من النشوة والوجد ،عليه من باب أولى ألا يقع هو نفسه في مثل هذه الحالة .. إذ لا يتعين على الممثل وهو يصور المجنون أن يصبح مجنونا ،ذلك لان المشاهدين في مثل هذه الحالة لا يستطيعون فهم ما يشغل بال الشخصية التي يصورها الممثل ،كما لا يتعين على الممثل أن يسمح بإعادة تجسيد الشخصية المصورة ، ولا للحظة واحدة " [٣] . إن الممثل ملزم فقط بعرض الشخصية ، وليس أن يعيش الشخصية [٤] ، ذلك : " أن المشاهدين يذهبون إلى المسرح لغرض الحصول على إمكانية إبدال عالم تسوده التناقضات بعالم يظلله الانسجام :إبدال عالم غير معروف بصورة جيدة من قبلهم ، بعالم يمكنهم فيه أن يحلموا " [٥].

ولعل الرغبة في التوفيق بين التعليم والمتعة كانت من أهم المشكلات التي واجهت بريخت فقد هدد في شبابه بأنه سوف يحول المسرح إلى مؤسسة تعليمية ،لكنه طور أفكاره فيما بعد

---

(١) بريخت – نظرية المسرح الملحمي ، ص١٢٩ – ١٤٢ .
(٢) جراي ، رونالد – بريخت ، ص٨٧ – ٨٩ .
(٣) بريخت – نظرية المسرح الملحمي ، ص٢٣٥ .
(٤) المصدر نفسه ، ص٢٣٦ .
(٥) المصدر نفسه ، ص٢٢٧ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فكتب سنة (١٩٤٨) يقول :"دعنا نتناول المسرح كوسيلة متعة ،ولنتساءل أي نوع من المتعة يروق لنا " إن المتعة التي تلائمنا عنده هي متعة اكتشاف الحقيقة ،هي النشوة التي تعتري الإنسان لحظة الإدراك ،وهي تشبه لذة العالم حين يكتشف سرا من أسرار الكون ، هذه هي المتعة المقبولة في عصر العلم ،وبهذا ينتهي التعارض بين التعليم والمتعة . يقول بريخت عن ذلك :"ليس هناك من قيمة للفن الذي لا يهدف سوى إلى التعليم،ويعتقد أنه سيفعل ذاك باستعمال العصا متجاهلا كل الأساليب المختلفة الموضوعة تحت تصرف الفنون ، وهذا لن يعلم الجمهور ولكن سيضجره ،إن للجمهور الحق في التسلية ،وهذا يساعد على إعادة إنتاج قوة العمل ،ولكن ليس عليه أن يفعل هذا فحسب ،كما أن للفنانين الحق في أن يسمح لهم بالقيام بتسلية الجمهور " [١].

كما يرى بريخت أن لدى الموسيقا والغناء أهدافا تتعلق بالتسلية [٢] ،بالإضافة إلى أن المغني أو المنشد هو الذي يصنع حبكة الحكاية ، ويخلع عليها إطارها ،كما تحمل اللوحات المختلفة عناوين مستقلة تساعد على توضيح الخط الملحمي الذي تسير فيه المسرحية ،وبذلك نخلص إلى أن الفن المسرحي عند بريخت هو إحدى الوسائل الفنية المناسبة للدعوة إلى تغيير المجتمع ،ذلك التغيير الذي يفهم باعتباره عملية جدلية مستمرة ،يتصل بالنقد الاجتماعي الثوري الذي يقوم على تربية الإنسان على يقظة الوعي المستمر، وعلى إدخال عادة عظيمة جديدة هي إعمال الفكر من جديد في كل وضع جديد .

غير أن ونوس لم يقف عند حدود التأثر ببريخت ، وإنما مكنه فهمه العميق لرؤية بريخت من استلهام أشكال نابعة من الواقع العربي ، والتراث العربي ، لتوفر الفعالية التي يتوخاها بريخت ، وتحقق الاتصال الذي ينشده ؛ من حيث إن شكلاً مثل الحكواتي ، أو مغني الربابة ،

---

(١) بنتلي ، أريك – نظرية المسرح الحديث ، ص٩٦ – ٩٧ .

[٢] بريخت – نظرية المسرح الملحمي ، ص٢٥٠-٢٥١ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يمكن أن يحقق الاتصال الفوري والمباشر ، أكثر مما تستطيع القصائد التي كان بريخت يفتتح بها بعض أعماله ، ثم يقطع العمل من خلالها ، وتبدو غريبة وغير مفهومة حين تترجم للمتفرج عندنا ، والذي يتصف بصفات تختلف عن صفات المتفرج في الغرب ، الذي كانت تحكمه تقاليد مسرحية راسخة [١] ، كما لم يستطع مسرح بريخت أن يلغي الستارة ، في حين أن مسارحنا ألغتها ودون أي إشكال ، ونقل الجمهور عاداته الشعبية في الفرجة ، الى الصالات المبنية حديثا . يقول ونوس حول ذلك :"إن التجديدات التي اقتضت الكثير من الجهد والوقت لدى بريخت ، مبذولة لنا بشكل تلقائي ، وبعض محاولاته لكسر الإيهام المسرحي تبدو بالنسبة لنا غير مفهومة ، لأننا لم نعش مرحلة الإيهام المسرحي أو لم تترسخ لدينا تقاليد فرجة تتضمن الإيهام المسرحي "[٢] .

لقد بحث ونوس عن طريقه الخاص في الكتابة بعد أن أدرك " أن الصعوبة في تقديم بريخت والإفادة منه ، ليست في مضمون المسرحيات ، وإنما في البنية الشكلية التي تقوم عليها " [٣] ، وإن لم يفارق استخدام تقنيات بريخت التي أوردها في مسرحه الملحمي ، حتى أواخر أعماله .

شخصيته

يمكن أن تتضح لنا معالم شخصية سعد الله ونوس ، إذا تم بحثها من خلال بعدين أساسيين ، آمن بهما سعد الله ، فشكلا شخصيته ، وانعكسا في إنتاجه الأدبي إبداعا ً، وتأثيرا ً. وهذان البعدان هما :-

---

[١] ونوس - الأعمال الكاملة ، ج٣ ، ص٩٧ .
[٢] المصدر نفسه ، ج٣ ، ص٩٧ .
[٣] المصدر نفسه ، ج٣ ، ص٩٧ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

١- البعد الوطني

لقد تفتح الوعي الوطني عند ونوس في سن مبكرة، فهو عربي الانتماء، يرى في فلسطين قضيته، وقضية كل عربي، ويدعو للالتزام بالدفاع عنها، ومواجهة أعداء الأمة، وعن ذلك يقول : " ... كنا نكبر، وكانت تكبر هموم هذه القضية معنا، وكنا نحمل هموم هذه القضية على كواهلنا النحيلة المتعبة، كنا بلادا فقيرة، كان علينا أن نفكر بمسألة الطعام، ومسألة الصحة والتعليم، وكنا نحمل إلى جانب هذه الهموم، هذا الهم الذي اعتبرناه الهم الأكبر والأهم وهو ضياع فلسطين" [١] .

فنشأ سعد الله شديد الحب لوطنه، منتميا إليه " لم يكن يرتبط بأحداث مجتمعه الذي جاء منه فقط وهو سوريا، وإنما كان يرتبط بأحداث العالم العربي، عامة" [٢]. ولقد تجلى هذا الارتباط عبر اهتمامه بخدمة مجتمعه المحلي ، وتنميته ، بوصفه جزءا من الوطن العربي الكبير، ملتمسا توعية الناس بأوضاعهم، لتنمو لديهم إرادة التغيير والتقدم، ويمكن أن نلمح هذا الاهتمام ، في العمل الذي قام به مع صديقه المخرج " عمر أميرالاي" في أوائل السبعينات (١٩٧١)، حين انتقلا إلى الأرياف، ليصورا فيلما سينمائيا يرصد الحياة اليومية في قرية سورية، بهدف إلقاء الضوء على معاناة الناس، ودمج المثقف بقضايا بيئته، ليوفق في إيجاد التعبير المناسب ، لمحاورة الواقع، وإغناء إمكانيات التغيير فيه [٣]، وقد استغرق إعداد هذا الفيلم سنتين ، عايشا فيهما القرية ومشكلاتها، وذلك لأن سعدالله شديد الحرص على ترجمة مشاعره الوطنية، وتأكيد انتمائه عبر الممارسة والفعل ؛ لأنه يرى أن " إرادة التغيير لا تتحقق وتتضح إلا إذا انطلقت من

---

(١) حسن م. يوسف – الإنسان في سعد الله ونوس، قضايا وشهادات، ط١، دار كنعان للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ٢٠٠٠، ص٣٠١.

(٢) أحمد سخسوخ – مشروع ونوس الثقافي الوطني ، مجلة فصول ، المجلد ١٦ ، ع١ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٧ ، ص٣٣٩ .

(٣) ونوس – الأعمال الكاملة ، ج٣ ، ص٣٥٧ – ٣٦٤ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

معرفة عميقة، وعلمية، للوضع الراهن ومسبباته، أما أن تظل رغبة عائمة في التمني ، والجمل الإنشائية فإنها لن تقود، إلا لمزيد من السكون، هو بالذات ما يريده الأعداء" [١].

إنّ ذلك جزء من إيمان سعد الله بالمستقبل، وبقدرة الإنسان على صنعه، إذا توافر لديه الوعي، وإرادة الفعل والرغبة في التغيير، وهو يعكس بصورة أخرى، غيرته الوطنية، التي يعبر عنها من خلال تمسكه بمبادئه المرتبطة بأحلامه القومية، والعمل على تحقيقها بعناد وتصميم، لاعتقاده وحتى في أواخر أيامه بأنّ " الظروف والمثابرة، تجبران الأحلام على التحقق" [٢] وأن لا شيء مستحيل.

إن حب ونوس لوطنه، ووعيه لذاته، وإحساسه بما حوله، هو ما دفعه إلى الاهتمام بالسياسة، دون ان يفصل اهتمامه بها عن العمل الكتابي، فقد كانت القومية العربية متأججة في منتصف الخمسينات ، بعد قيام ثورة يوليو في مصر عام ١٩٥٢، وكان الشباب السوري ضمن " جموع الشباب العربي الذي تطلع إلى زعامة عبد الناصر على أنها المنقذ والمخلص للأمة العربية من آلامها ومتاعبها" [٣] ولكنّ الانفصال بين سوريا ومصر عام ١٩٦١، حمل معه خيبة الامل لونوس، الذي بين موقفه من الانفصال بقوله :

" كان بالنسبة لي ولأبناء جيلي، صدمة أيقظتنا على مجموعة أسئلة" [٤] ثم ما لبث أن كتب مسرحية طويلة عنوانها " الحياة أبدا" . لم تنشر حتى الآن [٥].

---

[١] المصدر السابق ، ج٣ ، ص٣٦٣-٣٦٤.

[٢] سعد الله ونوس في حوار مع الدكتورة ماري إلياس – ماذا يعني المسرح الآن، مجلة الطريق، ع٣، ١٩٩٧، ص١٠.

[٣] خالد عبد اللطيف رمضان – مسرح سعد الله ونوس، ص٢٢.

[٤] المصدر نفسه، ص٢٢ (في حديث أجراه معه الباحث، بتاريخ ١٩٨٤/٤/٣)، وضمنه الكتاب المذكور .

[٥] سعد الله ونوس – الأعمال الكاملة، ج٣، ص٧٨١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لقد كان العصر الذي عاش فيه ونوس هو عصر السياسة، من حيث لا يستطيع أحد أن يهرب منها، أو يتخلص من تبعاتها، كما لا يستطيع أن يأمن نتائجها.

وقد ذاق ونوس مرارة الهزيمة التي خلفها الفشل المرحلي للصراع العربي الإسرائيلي بعد حرب ١٩٦٧، وتوالي الهزائم والخيبات والاضطرابات السياسية، التي أدت إلى تزايد العوائق أمام تقدم الثقافة العربية، من مثل :" غياب الديموقراطية، وإشاعة القمع، وترسيخ الأحادية، وعدم القبول بالآخر، أو بالتحاور معه" [١]، وتقييد حرية الفكر والثقافة، مما أدى بدوره إلى تفاقم الظلم الاجتماعي، وتولد الشعور بضرورة الانطواء، والتجريد، والانبعاث لصالح الفرد، عند الأدباء بعامة، الذين عمدوا إلى إيجاد وسائل أكثر فنية، وقوة تعبيرية، ترسم الوضع العام بشكل جيد [٢].

لقد كانت الأحداث السياسية سبباً في التحول الكبير الذي طال تجربة ونوس الكتابية، في مرتين، الأولى : إيجابية، عبر مسرحية " حفلة سمر من أجل ٥ حزيران"، التي كتبها بعد أحداث هزيمة ١٩٦٧، وشكلت نقلة نوعية في إنتاجه الأدبي، حين عبّر من خلالها عن موقفه وموقف الجماهير العربية من هذا الحدث التاريخي المؤلم، الذي جعله يعيد النظر في أدواته المسرحية الفنية، والمعرفية [٣]، كما كانت هذه المسرحية، علامة على تحول نهجه الكتابي نحو آفاق أكثر جدّة وواقعية، وإحساساً بنبض الشارع العربي، الذي كان يعيش " مرحلة الانتقال العسير إلى مرحلة ليس من اليسير، أو ليس بالإمكان ، تبين معالمها، ولا حتى أشكال

---

(١) محمد دكروب – عوائق أمام الثقافة العربية ، مجلة الطريق، ع٦، ١٩٩٧، ص٦.

(٢) رياض عصمت – الصوت والصدى (دراسة في القصة السورية الحديثة)، دار الطليعة، بيروت، ١٩٧٩، ص٢٤.

(٣) د. سمير قطامي – المسرح السياسي بين بريخت وسعد الله ونوس، مجلة دراسات، مجلد ٩، عدد٢، كانون الاول، ١٩٨٢، ص١٠-١١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

صراعاتها" [١]، فقد ازداد الشعور بالضياع والقلق والغربة، والعجز أمام السلطة، والتغيرات السياسية المتسارعة، يقول ونوس معبرا عن أثر هزيمة ١٩٦٧ في نفسه، مبينا موقفه منها :-

" منذ منتصف الستينات بدأت بيني وبين اللغة علاقة إشكالية، ما كان بوسعي أن أتبينها بوضوح، في تلك الفترة، كنت أستشعرها حدسا، أو عبر ومضات خاطفة، لكن حين تقوض بناؤنا الرملي صباح الخامس من حزيران، أخذت تلك العلاقة الإشكالية تنجلي وتبرز تحت ضوء شرس وكثيف، ويمكن الآن أن أحدد هذه العلاقة بأنها الطموح العسير لأن أكشف في الكلمة، أي في الكتابة، شهادة على انهيارات الواقع، وفعلا نضاليا مباشرا، يغير هذا الواقع" [٢]، وقد حلل في " حفلة سمر من أجل ٥ حزيران" أسباب الهزيمة وأبعادها، معتمدا على الحقائق الواقعية، بهدف توعية الناس، ودفعهم للاهتمام بما يدور حولهم.

أما المرة الثانية التي تأثر ونوس فيها بالسياسة، فقد كانت بعد اتفاقية كامب ديفيد (١٩٧٧)، وتمثلت بمرحلة الصمت التي امتدت قرابة اثني عشر عاما، وعكست طبيعة الإشكالية التي نشأت منذ وقت مبكر، ولا تزال قائمة إلى الآن بين السلطة السياسية، وبين المبدع، وانعكست سلبا على الطرفين، يقول سعد الله : " إن مواقف الأديب في حياته ونتاجه مترابطة، ولا يمكن الفصل بينها إلا عسفا ، وهي تتبادل التأثير والانعكاس، فحين يسهل التنازل في حياة الأديب اليومية، يسهل أيضا في نتاجه" [٣]

ولكن ونوس أدرك فيما بعد خطأ موقفه، حين اتخذ الصمت وسيلة للاحتجاج، لأنه كان قد ربط وبشكل عضوي بين فعاليته الإبداعية، وفعاليته السياسية.

---

[١] محمد دكروب – عوائق أمام الثقافة العربية، الطريق، عدد٦، ص٦.
[٢] سعد الله ونوس – الاعمال الكاملة، ج٣، ص٢٣٧.
[٣] المصدر نفسه ، ج٣ ، ص٤٠٠ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وكما كانت وطنية ونوس، وانغماسه في السياسة سببا في انقطاعه عن الكتابة، كانت كذلك سبباً في العودة إليها ، حين جدّدت الانتفاضة الفلسطينية أمله في مواصلة النضال بالفعل والكلمة، يقول :" في فترة الصمت الطويلة المغمّسة بالاكتئاب، أمضيت معظم الوقت في القراءة، والتأمل ... ولعل الانتفاضة الفلسطينية داخل الأرض المحتلة كانت واحدة من حوافزي لكسر طوق الصمت الذي كنت غارقاً فيه" [١]، وقد كتب مسرحية الاغتصاب عام ١٩٨٩ ، التي تناول فيها موضوع الصراع العربي الإسرائيلي، وحاول تحليل بنية النخبة الحاكمة في إسرائيل. وانتقل بعد حرب الخليج في كتاباته إلى طرح إشكالية المجتمع العربي، عبر رؤية تستند إلى شكل متجدد، ومضمون يحاور الواقع، ويخاطب العقول.

لقد كان سعد الله يعيش الأحداث السياسية التي كانت تشهدها الساحة العربية بصورة انفعالية لا تحتملها صحته [٢] ، يقول أحد أصدقائه، معبراً عن ذلك :" قد يبدو الربط بين حالة سعد الله الصحية، والآمال الوطنية أمراً غير قابل للتصديق، لكنها الحقيقة فعلاً، فما أن تلوح بادرة أمل مهما كانت ضئيلة، في الأفق، حتى ينتعش سعد الله، ويهب لينافح عنها، ويسهم في تقويمها، ولم الناس حولها" [٣].

ويقول سعد الله بعد أن علم بإصابته بمرض السرطان، بعد حرب الخليج :" لقد كانت الضربة الأخيرة موجعة بصورة أشك معها أنها كانت السبب المباشر في إصابتي بالسرطان، تلك الضربة هي حرب الخليج، التي أجهزت على بقية الآمال الموجودة لدى العرب، وكما قلت ليس من قبيل الصدفة أن يبدأ الشعور بالإصابة بالورم أثناء الحرب مباشرة، وأثناء القصف الجوي الوحشي، الذي كانت تقوم به الولايات المتحدة الأمريكية ضد العراق" [٤] .

---

[١] حسن م. يوسف – الإنسان في سعدالله ونوس ، قضايا وشهادات ، ص٣٠٥-٣٠٦ .
[٢] خالد عبداللطيف رمضان – مسرح سعدالله ونوس ، ص٢٤ .
[٣] حسن م. يوسف – الإنسان في سعدالله ونوس ، قضايا وشهادات ، ص٣٠٦ .
[٤] المصدر انفسه ، ص٣١٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لقد تأثر ونوس بمجمل الأحداث السياسية التي مرّت بها المنطقة العربية، طوال حياته، بدءاً من العدوان الثلاثي على مصر[١]، مروراً بهزيمة حزيران، وحتى حرب الخليج، وليس أدل على ذلك من محاولة الانتحار التي قام بها في أعقاب زيارة الرئيس المصري لإسرائيل عام ١٩٧٧ [٢].

ويشجع سعد الله في أعماله المواطن المتمرد على النظم التي تقيد حرية الإنسان، وسعيه نحو ممارستها وجعلها حقيقة في واقعه، ويظهر ذلك من خلال إدانته مواقف الجبناء والمتخاذلين، وتعظيم مكانة المناضل سواء كان رجلاً أم امرأة، فالمرأة التي كان دورها هامشياً في أعمال السبعينات، عادت لتتصدر مجموعة أبطاله في أول عمل له بعد مرحلة الصمت الطويل، حين عاد للكتابة، في مسرحية الاغتصاب ؛ لأن النضال كان جزءاً من إيمان سعد الله بحق الإنسان في العيش بحرية، يقول معبراً عن أسفه، وعن مرارة إحساسه بالحياة الخالية من الحرية :" أشعر بالهول على نفسي، وعلى أجيال كاملة، تولد وتعيش وتموت، ولا يتاح لها فرصة أن تكون حرّة، أن تتفتح، أن تبني وعيها، في مناخ حي، للإنسان فيه كرامة، وكبرياء، وجغرافيا"[٣].

والحرية ليست ترفاً يطالب به الإنسان العربي، بل هي حق ينبغي أن ينالـه كي يصبح ارتباطه بوطنه ارتباطاً عضوياً، وحين يدافع ونوس عن الحرية، لا يكتفي بإعلان تشاؤمه، بل يدافع عنها حاضاً عليها، ويصرح بموقفه من ضرورة البدء بالحوار؛ لأنه وسيلتنا لبلوغ الحرية التي بات البحث عنها الآن ملحاً أكثر من أي وقت مضى .

---

[١] المصدر السابق ، ص ٢٩٨.
[٢] المصدر نفسه، ص ٣٠٣.
[٣] ونوس- الأعمال الكاملة، ج٣، ص٤٥٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

من التاريخ ، يقول : " أحلم أن يكذب نهوض عربي النبوءات التي يحظى بها الواقع، وأن يظل العرب في المكان الذي يستحقونه، والذي يملكون إمكانياته في سياق التاريخ العالمي" [١].

٢- البعد الفني

كانت التغيرات الكبيرة التي حدثت في أجزاء كثيرة من الوطن العربي في النصف الثاني من القرن العشرين، على الصعيدين السياسي والاجتماعي ، من أسباب إحساس سعد الله بالمسؤولية للمساهمة في إصلاح العالم من حوله ، من خلال الفن، نتيجة إيمانه برسالة المسرح من جهة، وإحساسه الحاد بالواقع من جهة أخرى؛ لذلك كان المسرح لديه هو العالم الموازي أو البديل لهذا الواقع. إذ " إن الإنسان يذهب إلى المسرح، ليتعرف على نفسه وهمومه من خلال الدراما أو المتخيل" [٢]. إذ يبرز اهتمام سعد الله في فنه بالجماعة عبر إقامة حوار فاعل بين الصالة والخشبة، باعتبار أن المسرح أحد اهم الأشكال الثقافية التي يمكن أن تعيد إلى المجتمع لحمته، وتعيد إلى الفرد انتماءه إلى الجماعة، وتعيد للجماعة شعورها بأن قدرها واحد[٣] . ويمكن أن نلمح في فهم ونوس للمسرح رؤية اجتماعية وإنسانية واسعة الأفق، تهدف من خلال الفن إلى خلق سياق اجتماعي متماسك ، في مرحلة مضطربة من مراحل الثقافة العربية، توالت فيها الخيبات والهزائم على الأمة العربية، مما جعل الحاجة ماسة إلى المقاومة والتغيير، وقد كان سبيل ونوس إلى ذلك عملية الكتابة للمسرح التي هي نفسها عملية خلق. فالمسرح لديه هو " هذا المكان المفتوح للاحتجاج والنقاش والرفض، وإعادة النظر بأسس

---

[١] نعمة خالد – بانوراما سعد الله ونوس، تداعيات ذاكرة، وحوارات أخيرة وكتابات لم تنشر، مجلة الجديد في

[٢] سعدالله ونوس ، في حوار مع د. ماري إلياس – ماذا يعني المسرح الآن ؟ مجلة الطريق ، العدد الثالث ، ١٩٩٧ ، ص١٢ .

[٣] المصدر نفسه، ص١١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المجتمع" [١] ، خاصة أن الضرورة الإنسانية هي التي أفرزت الأشكال المسرحية، فكان الاحتفال الديني والعيد أو الكرنفال، قبل المسرح ، صيغة للقاء والتجمع والقول والمتعة [٢]. يقول سعد الله حول ذلك :" أنا لا أنظر أبداً إلى المسرح على أنّه حلية ثقافية لا بد من وجودها في المجتمع كي يبدو هذا المجتمع معاصراً، أنا أنظر له كحاجة، هي جزء من حاجات أكبر بالتعريف الاجتماعي للمسرح"[٣] ذلك أنّ مهمة المسرح الأساسية عند ونوس هي أن يقدم جهداً لتغيير الواقع العربي، وتنمية الفعل فيه، مما يستدعي الاهتمام بالمستوى الفني للعمل المسرحي، وقيمته الفكرية، وهو يقدم لذلك مصطلحاً جديداً هو " مسرح التسييس"[٤] الذي يعرف من خلاله المسرح السياسي بأنه " المسرح الذي يحمل مضموناً سياسياً تقدمياً" [٥] ، في حين يبين أن مفهوم التسييس لديه يعني طرح المشكلة السياسية، من خلال قوانينها العميقة وعلاقاتها المترابطة والمتشابكة داخل بنية المجتمع الاقتصادية والسياسية، واستشفاف أفق تقدمي في الوقت نفسه لحل هذه المشاكل، حيث يتوجه المسرح إلى الطبقات الشعبية المستلبة، والتي يؤمل أن تكون ذات يوم بطلة الثورة والتغيير، باعتبار أن الطبقة الحاكمة مسيّسة أصلاً. ويُبَسّط " إدوار الخراط" تعريف مسرح التسييس بأنه : مسرح الحوار الحقيقي الحي بين الخشبة والصالة، أو إلغاء هذين المستويين تماماً، واندماج الخشبة مع الصالة .. كما يحدث في تجارب حداثية أصبحت الآن مأثورة

---

[١] المصدر السابق، ص٩.
[٢] المصدر نفسه، ص٧.
[٣] المصدر نفسه، ص١٣.
[٤] قدمت في الجامعة الأردنية، رسالة ماجستير بعنوان " المسرح السياسي عند سعد الله ونوس" إعداد الطالبة : صبحة علقم ، وإشراف د. سمير قطامي، تناولت مفهوم التسييس.
[٥] ونوس – الأعمال الكاملة، ج٣، ص٩١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ومشهورة، وكما كان يحدث في تراثنا في بابات ابن دانيال وخيال الظل[١] ومسرح السيرك، وغيره من الأداءات [٢].

لهذا نجد سعد الله يشعر بالحرقة الداخلية في الكلمة التي ألقاها يوم المسرح العالمي، نتيجة انحسار رسالة المسرح، تبعاً للتطور الذي نعيشه، والذي يدفع بنا باتجاه الفردية. وحين يتساءل :" هل ننظر بموضوعية إلى انحسار ما يذكر الناس بانتمائهم للجماعة، أو بما يحيي جماعية الجماعة؟" [٣]، فإنه يسعى نحو أن يناضل الناس من أجل استعادة حضور المسرح في حياتهم" كمكان تلتقي فيه الجماعة من أجل اللقاء والحوار، واستعادة شعورها بالانتماء الجماعي"[٤] ؛ لأنّ المسرح وحده بين الأشكال الثقافية، قادر على الوقوف في وجه الوهم الذي يمكن أن تخلقه الفرجة عبر الأجهزة الحديثة كالتلفاز وغيره، والتي يمكن ان تضاعف عزلة الناس ووحدتهم، إذ " من المؤكد أنّ هناك تطوراً في حياة المجتمعات، ومن المؤكد أيضاً أن هذا التطور ليس في صالح المسرح، فهذه الأجهزة الجديدة، وقرت للإنسان، وبدون عناء أن يشبع حاجته للفرجة بشكل عام، أما حاجته إلى رؤية همومه وإشكاليته كإنسان، فإنه لن يجدها إلا نادراً، وفي حدود ضيقة في هذه الأجهزة الجديدة، وبما أنّ الأمر كذلك فإني لا أستطيع إلا أن ألاحظ تلك المحاولات الدؤوبة، لتكريس هذا الجديد، وتوفير أكبر قدر ممكن من التسهيلات لانتشاره وغرسه في العالم بأسره" [٥].

---

(١) انظر حول هذه الفنون : إبراهيم حمادة – خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال، المؤسسة المصرية العامة، ١٩٦١. وانظر أيضا : فخري البارودي- مذكرات البارودي، بيروت، ١٩٥١، وانظر : عادل أبو شنب- مسرح عربي قديم، وزارة الثقافة ، دمشق، بلا تاريخ وانظر: مدحت الجيار – خيال الظل – مسرح العصور الوسطى الاسلامية ، فصول ، م١ ، ع٣ ، ١٩٨٢ ، ص٢١-٢٨ .

(٢) إدوار الخراط – مسرح تأمل المصير، أخبار الأدب، ع٢٠٢، ٢٥ مايو ١٩٩٧، ص١٤.

(٣) سعد الله ونوس، في حوار مع د. ماري إلياس- ماذا يعني المسرح الآن، الطريق، ١٩٩٧، ص٧.

(٤) المصدر نفسه، ص٨.

(٥) المصدر نفسه، ص١١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إن سعد الله بصورة أخرى يربط بين تهميش المسرح، والسعي نحو تفتيت لحمة الجماعة، يقول :" إني لا أستطيع أن أرى في ذلك إلا رغبة السلطة في إزاحة هذا الشيء المدني لصالح شكل من أشكال الاتصال، يكرس فردية الفرد"[١]، لهذا قد يكون الأجدى والأهم هو النضال من أجل تعزيز الثقافة، وتأكيد دورها في حياة كل مجتمع؛ لأنّ الثقافة هي التي كانت تطرح دائما الأسئلة الجذرية والجوهرية بالنسبة لمصير المجتمعات[٢]، إذ لا شك أن توفر سياسة ثقافية تستوعب وتلبي حاجات المجتمع المدني الذي يتمتع بالديموقراطية، والتعددية، سيعطي للمسرح مكانه وسييسر أمامه الإمكانيات لتجاوز أزماته، ومعوقاته، سواء بالمعنى المادي أو بالمعنى الفني الاجتماعي [٣]، كذلك فإن " الثقافة بعامة، والمسرح بخاصة، هما نشاطان شديدا الحساسية، وإن شروطاً عديدة ينبغي توفرها، كي يستمرا، ويزدهرا"[٤]، وأول هذه الشروط، وأكثرها أهمية هو الحرية ، باعتبار أن " توفر شيء من الحرية، وعدم انكسار كبرياء الإنسان في مجتمعه يمكن أن يمد الحياة في المجتمع حتى لو كان مفككاً بكثير من علائم الحياة والصحة" [٥] إذ " لا بد أن يكون المجتمع نفسه حراً، وقادراً فعلاً على تأمل مصيره ومشكلاته، كي يصبح المسرح ضرورة حية، ويأخذ حيزاً كبيراً في الحياة الثقافية لهذا المجتمع"[٦]، باعتبار أن " ميزة المسرح التي تجعله مكاناً لا يضاهى هي أنّ المتفرج يكسر فيه محارته، كي يتأمل الشرط الإنساني في سياق جماعي، يوقظ انتماءه إلى الجماعة، ويعلمه غنى الحوار وتعدد مستوياته" [٧] ، حيث تتجلى أهمية المسرح كما يقول ونوس:" حين يستطيع أن يستغرق اهتمام متفرجه كي يشحنه، وبمجمل العرض، بالدهشة والتوتر والوعي" [٨] .

---

(١) المصدر السابق، ص١٠-١١.
(٢) المصدر نفسه، ص١٥.
(٣) المصدر نفسه، ص١٦.
(٤) المصدر نفسه، ص١٦.
(٥) المصدر نفسه، ص١٦.
(٦) ونوس - الأعمال الكاملة، ج٣، ص٦٥٦.
(٧) المصدر نفسه، ج١، ص١٧.
(٨) سعد الله ونوس في حوار مع د. ماري إلياس- ماذا يعني المسرح الآن، الطريق، ١٩٩٧ ، ص١٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لهذا كان سعد الله يسعى للتوجه بخطابه نحو المتفرجين [١]؛ لأنه يرى أنّ " الجمهور هو العنصر الأساسي الذي لا يتم مسرح بدونه" [٢] وينبع اهتمامه بالجمهور أيضاً من عمق فهمه للظاهرة المسرحية التي تقوم لديه في الأصل على عنصرين هما " المتفرج والممثل"، و " غياب أحد هذين العنصرين فقط هو الذي ينفي الظاهرة المسرحية"[٣] بمعناها الأساسي، وهو يبني عليهما تصوره لولادة ونمو حركة مسرحية، لهذا لا بد من تحديد نوعية الجمهور، وتمييز تركيبته الاجتماعية والثقافية: مشاكله، وصور معاناته من أجل تحديد ملامح التعبير المسرحي الملائم لهذا الجمهور، بصورة تضمن مخاطبته بما يتناسب مع وعيه، وبشكل يضمن التفاعل العميق بين المتفرج، ومضمون الرسالة الموجهة إليه عبر المسرح، كي يحقق المسرح بدوره الغاية التي وجد من أجلها، وهي القدرة على الفعل والتغيير. إذ يستدعي التعبير الفني عن التغيرات التي حدثت في المجتمع العربي ، البحث عن أشكال جديدة، قادرة على استيعاب هذه التغيرات واستكمال إيصالها إلى المتلقي[٤] ؛ كي توقظ وعيه، وتضعه في مواجهة قضاياه المصيرية، لأنّ " المسرح الذي يواجه جمهوراً مستلباً، وذائقته مخرّبة، لا بد له من البحث عن أشكال اتصال جديدة ومبتكرة، لا يوفرها دائماً التراث الموجود في المسرح العالمي، أو العربي، حتى لو كان هذا المسرح يحمل مضموناً سياسياً تقدمياً" [٥] ،

لقد حمل ونوس في الفن بصفته مثقفاً أمانة مسؤولية تأصيل المسرح العربي، من حيث إنه " لا يمكن أن تكون للأداة الفنية لدينا نفس وظيفتها في أوروبا وأمريكا، فمشاكلنا تختلف،

---

[١] لم يعتن ونوس بالمتفرج في بدايات أعماله أثناء تشكيل النص، ووضع بدلاً منه قارىء نصوص أدبية اتخذت شكل المسرح. انظر للمزيد : حازم شحاته – المؤلف المشارك، مدخل إلى قراءة نصوص سعد الله ونوس، مجلة فصول، مجلد ١٦، ع١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧، ص٣٥٩-٣٦٢.

[٢] ونوس – الأعمال الكاملة ، ج٣ ، ص٢٠ .

[٣] المصدر نفسه ، ج٣ ، ص١٩ .

[٤] فرحان بلبل – ونوس والمسرح التجريبي، مجلة الحياة المسرحية، عدد ٤٥، ١٩٩٨، ص٢٦.

[٥] ونوس– الأعمال الكاملة، ج٣، ص٩٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وظروفنا متباينة، وإنها لمسألة مصيرية أن نبني مجتمعنا بمعيارية نابعة من حاجاتنا وأوضاعنا"[١] ، لهذا دأبت مسرحيات سعد الله ونوس على تجسيد قضايا الواقع العربي الراهن المتمثلة بالاستبداد، والسلطة، وغياب الحرية، والمجتمع المدني، والتخلف، والتبعية، والتجزئة القومية، وكذلك القضية الفلسطينية ، ذلك أن المسرح نشأ سياسيا – كما يرى ونوس– وما يزال ولذا فإن عليه، منطلقا من وعيه لحقيقة الصراعات الدائرة حوله أن يوضح هذه الصراعات، ويكشفها، ويحدد طبيعتها:" أي يعلم الجمهور، ويعكس له أوضاعه، بعد أن يحللها ويضيء خفاياها، كما أن عليه في الوقت نفسه ومنطلقا من إدراكه لطبيعة القدر السياسي، كقدر غير نهائي، وقابل دائما للتبديل متى نضجت إمكانيات التبديل، وقرر الشعب مباشرتها، أن يحفز الناس على العمل، أي أن يحثهم على أن يباشروا مهمة تغيير قدرهم الراهن" [٢] .

ولا يمكن إنجاز ذلك إلا إذا توفر وعي حقيقي بالواقع السياسي والاجتماعي للشعب، واتفق المضمون الفكري للمسرح أو للقائمين عليه مع المصالح الحقيقية لهذا الشعب، لأن "أعلى صور التماسك في أي مسرح هو أن يتطابق نشاطه مع هوية جمهوره وحاجات هذا الجمهور الثقافية" [٣] ؛ لهذا يطلب من المتفرج أن يكون يقظا فطنا، باعتباره النصف الأساسي لأي عرض مسرحي، فهو هدف هذا العرض، ومسؤول عنه أيضا ، وعليه كذلك أن يملأ حيزه في كل نشاط مسرحي: أن يقبل ويرفض، أن يضبط ويقاطع، أن يقول ما يريد، ويصحح ما يحكى له، كي يصبح المسرح نشاطا اجتماعيا وثقافيا فعالا يجمع الخشبة والصالة في علاقة جدلية وثيقة وغنية [٤] . ولتحقيق هذه الغاية بحث ونوس بعد هزيمة حزيران " عن أشكال نابعة من البيئة ، ويمكن التفاعل معها بصورة فورية وراهنة " [٥] ، فكتب مسرحية " حفلة سمر من

---

[١] المصدر السابق، ج٣، ص٣٥٨-٣٥٩.
[٢] المصدر نفسه ، ج٣، ص ٣٦.
[٣] المصدر نفسه، ج٣، ص ٤٦.
[٤] المصدر نفسه، ج٣ ، ص ٣٧ – ٣٩.
[٥] المصدر نفسه ، ج٣ ، ص ٩٨ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أجل ٥ حزيران " ، بهدف التصدي للهزيمة والواقع مباشرة . وقد استلهم ونوس البيئة المسرحية فيها من طبيعة المتفرج في بلدنا " هذا المتفرج الذي لا يندمج ، ويجلس في المسرح بعفوية ، تكاد تكون ديموقراطية ، تاركا لنفسه الحرية والتفاعل والاستجابة والتعليق " [١] ، حيث يقول : " كنت أعلم أن حفلة سمر لا تكتب إلا مرة واحدة، وهي إما أن تنتهي بمظاهرة ، أو تنتهي الى عرض مسرحي عادي، ثم تطوى ومأساة التيار العريض الذي حاول أن يقلدها هي أنه تجاهل أن حفلة سمر ليست شكلا منفصلا عن المضمون" [٢] . وقد دعا فيها ونوس المتفرج عبر الشكل الاحتفالي المفتوح إلى المشاركة، وتجريب وسائل متنوعة لتحقيق أقصى فعالية للحوار. " وبرغم قصدية الدفع بالمتفرج وتوريطه بالحوار، حيث يضع سعد الله في سياق العمل المسرحي متفرجين يتحدثون ويتناقشون، ويقدمون نموذجا لما يستطيعه المتفرج أو لما ينبغي أن يكون عليه، فإن تلك القصدية والوسائل التي تبدو مصطنعة هما محاولة لكسر طوق الصمت، ووسيلة مقترحة لتأسيس فعل المشاركة والتدريب عليه لفتح نوافذ الحوار ، حتى لو تجاوز المتفرجون العرض المسرحي في الحوار الممتد بينهم" [٣] .

وقد قدم سعد الله من خلال حفلة سمر " للمسرح العربي المعاصر شكلا جديدا عليه، وهو شكل المسرحية المرتجلة" [٤] ، مستخدما في ذلك أسلوب المسرح داخل المسرح. ورغم أن حفلة سمر قد " عالجت واقعية أمتنا بطريقة تبناها اليمين واليسار، لأنها لم تعالج الحدث السياسي الواقعي بتسجيلية محضة، بل بحثت في مسبباته وجسدتها"[٥]، إلا أنها لم تنته بمظاهرة كما أراد لها ونوس، بل تحولت إلى " أداة تفريغ تطهر المتفرجين من عوامل النقمة والغضب، فسقطت

---

(١) المصدر السابق ، ج٣ ، ص٩٧-٩٨ .
(٢) المصدر نفسه ، ج٣ ، ص٩٧ .
(٣) عبلة الرويني – السؤال الديمقراطي في مشروع سعد الله ونوس، مجلة فصول، ١٩٩٧، ص٤٠١.
(٤) د. على الراعي – المسرح في الوطن العربي، سلسلة عالم المعرفة، وزارة الإعلام، الكويت، ١٩٨٠، ص١٩٤.
(٥) رياض عصمت – بقعة ضوء – دراسات تطبيقية في المسرح العربي، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٧٥، ص٩٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

في وهدة التنفيس والتصفيق الحاد"[١]، وذلك " لأنها كسبت المتفرج إلى جانبها، فاندمج بها، وتحمس لها، مما ترتب عليه توفر نوع أقرب لأن يكون حاداً من المشاركة الوجدانية بين المتفرج والحدث الماثل، بدلاً من تحقق المحاكمة العقلية بين الاثنين" [٢]. يقول ونوس :" حين عرضت المسرحية، كنت أحس مذاق المرارة يتجدد كل مساء في داخلي. ينتهي تصفيق الختام، ثم يخرج الناس كما يخرجون من أي عرض مسرحي، لا الصالة انفجرت في مظاهرة، ولا هؤلاء الذين يرتقون درجات المسرح ينوون أن يفعلوا شيئا ... " [٣]. ويعلل حازم شحاته ذلك بقوله :" هذه الصورة تعكس تصور الذات المبدعة عن المتفرج أثناء عرض المسرحية، أو المتفرج الضمني الذي شارك في تأليف النص ، والذي يختلف بالضرورة عن المتفرج الفعلي .. وقد توقع ونوس والفرقة المسرحية أن يخرج الجمهور بمظاهرة من المسرح، ولكن ذلك لم يحدث بسبب تلك المسافة بين المتفرج الضمني، أي وعي الذات المبدعة بالمتفرج الفعلي، والمتفرج الفعلي نفسه"[٤].

إن صيغة الحفل في حفلة سمر بشكلها السياسي التحريضي، وبشكلها الفني بفاعايته المباشرة، حين لم تؤد إلى مظاهرة دفعت سعد الله إلى مراجعة التجربة[٥]، ومحاولة تطويرها عبر شكل جديد. فلجأ في مسرحيته التالية " الفيل يا ملك الزمان"، إلى اختيار حكاية شعبية من التراث من أجل أن يتأمل الجمهور أمثولة يعرفها بصورة أكثر عمقاً وصفاء، ليكون العرض، بالنسبة له فرصة لتأمل هذه الحكاية وتدبر العبرة المستخلصة منها[٦]. وجاءت بعدها مسرحية "مغامرة رأس المملوك جابر" وهي "الخطوة التالية في سياق التجربة "[٧] لجأ

---

(١) المصدر السابق ، ص١٠٤. وأنظر أيضا : ونوس، الأعمال الكاملة، ج٣، ص٢٣٨-٢٣٩.
(٢) إسماعيل فهد إسماعيل – الكلمة– الفعل في مسرح ونوس، ط١، دار الآداب، بيروت، ١٩٨١، ص١٣١.
(٣) المصدر نفسه ، ص١٤٤(من حوار أجراه الكاتب مع سعد الله في مارس، ١٩٧٩).
(٤) حازم شحاته – المؤلف المشارك، مدخل إلى قراءة نصوص سعد الله ونوس، مجلة فصول، ١٩٩٧، ص٣٦٢-٣٦٣.
(٥) عبلة الرويني – السؤال الديمقراطي في مشروع سعد الله ونوس، فصول، ١٩٩٧، ٤٠٠.
(٦) ونوس – الأعمال الكاملة، ج٣، ص ١٠٠.
(٧) المصدر نفسه، ج ٣، ص ٩٩ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فيها ونوس الى مسرحية الأمثولة، وهي ليست تراجعا عن حفلة سمر كما يقول[١] وإنما حاول من خلالها أن يجرب مسرح التسييس بتناول هم سياسي وتخيل شكل مسرحي جديد يتيح للمتفرج الدخول في التجربة والتحاور معها، والنمو بها، وتنميتها في الوقت نفسه، ولكن هذه التجربة كادت أن تخفق مرحلياً بسبب الحاجة الى من يؤمن بالشكل الذي وضع لها ويعمل على تحقيق التجربة ومواصلتها بجهد إبداعي [٢]. وقد استخدم ونوس في هذه المسرحية " المقهى الشعبي" للتقريب بين المسرح والواقع " فالمقهى ليس مكان الحدث، ولكنه المسرح نفسه (خشبة وصالة) ومن خلاله يكسر الطوق اليابس للعرض المسرحي، لتحقيق مكان عفوي ولانتزاع هامش للارتجال، فمعمار المقهى يكسر كل حصار وعزلة تشكيلية، كما أن وضعه بوصفه مكاناً يعكس وظيفة داخل الحياة الاجتماعية، والبيئة الشعبية، يفرض مشاركة حية وحيوية في إبداع الصورة المسرحية" [٣]. وقد أراد ونوس بذلك أن يضع المتفرج في أقرب نقطة للعالم الحقيقي، غير أنه لم يلتفت إلى أنه قدم نموذجاً للفعل كي يحتذيه المتفرج الفعلي، وبذلك فإنه لم يضع المتفرج في موقع المبادر بالفعل، وإنما في موقع المتعلم من فعل صورته في المسرحية، وهكذا تحول المسرح إلى منصة تعليمية مباشرة، وليس إلى منصة حوار جدلي خلاق [٤] خاصة أن استلهام حكاية من التراث أو التاريخ العربي لا يكفي بحد ذاته لتأصيل المسرح ، وإقامة حوار فعال بين الصالة والخشبة؛ لأن المسرح منذ نشأته كان يعتمد على حكايات سابقة.

---

[١] المصدر السابق ، ج٣ ، ص٩٨ . (في الحوار الذي أجراه معه نبيل حفار ونشر في مجلة الطريق ، ع٢،١٩٨٦)

[٢] كما فعل جواد الأسدي حين أخرجها عام ١٩٨٤ ، انظر : المصدر السابق ، ج٣ ، ص٩٩ .

[٣] عبلة الرويني – السؤال الديمقراطي، فصول، ١٩٩٧، ص٤٠١.

[٤] حازم شحاته – المؤلف المشارك، فصول، ١٩٩٧، ص٣٦٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إن ما يؤصل المسرح " هو قوله وكيفية هذا القول وفي سياق هذه العملية المركبة يمكن أن نستفيد من تاريخنا وأشكال فرجتنا، كعناصر في البنية العضوية للعمل، لا مجرد تزيينات ملزوقة على العمل" [١] .

ورغم أن اللعبة في مسرحية " الملك هو الملك " تشكل فعل مشاركة، ففيها كسر للتقليد، والتلقين، وكل جماليات التوقع النمطية، بين الممثل والجمهور، بوصفها تجسيداً فعلياً حراً في الحوار مع الآخر، وقد استفاد سعد الله فيها من تقنيات كسر الإيهام التعليمية [٢] إلا أن ونوس الذي نضجت تجربته الكتابية خلال مرحلة الصمت (١٩٧٧-١٩٨٩)، كان قد أجرى مراجعة جديدة لأعماله السابقة ، حين اكتشف " ان المسرح وحده غير قادر على تسييس مجتمع محاصر بكل قوى الاستبداد بدءاً من سلطة الحكم إلى سلطة الأعراف، فالارتجال في المسرح كما في الحياة بحاجة إلى جمهور مثقف ثقافة واعية، وليس مجبراً على تغييب وعيه بميتافيزيقيا الفكر والإعلام، جمهور قادر على التدخل في الفعل المسرحي، وإعادة صياغة الحكاية المروية، وتسيير الحدث الدائر من أجل مصالحه"[٣]، ذلك الذي تعذر في المرحلة السابقة، حين عجز الفعل المسرحي عن تحريك الفعل الواقعي. فقدم لنا ونوس تصوراً جديداً للعلاقة بين الصالة والخشبة في أعماله الجديدة، حين أدخل المتفرج إلى العالم الداخلي للشخصيات في مسرحه، بوصفها ذواتاً اجتماعية لها مفرداتها الخاصة وكينونتها المستقلة، ومتاعبها التي تعوقها عن الفعل الثوري. " فالعائق هنا لم يصبح نقصاً في الوعي السياسي للمتفرج الفعلي، وإنما هو نقص في الوعي بذاته، بوصفه عنصراً في سياق اجتماعي متخلف، محجوز عن النهضة" [٤] يقول :" يمكنني القول بأنني حاولت تجربة بناء مسرح عربي عبر طرح إشكالية المجتمع العربي،

---

[١] ونوس – الأعمال الكاملة، ج٣، ص ١٠٢.

[٢] عبلة الرويني– السؤال الديمقراطي، فصول، ١٩٩٧، ص٤٠١.

[٣] حسن عطية – الوعي التاريخي ومعادلة المثقف – السلطة في أعمال ونوس آنية الوقائع، فصول، ١٩٩٧، ص٣٤٧.

[٤] حازم شحاته – المؤلف المشارك، ص٣٦٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وليس عبر طرح إشكالية الشكل[١] باعتبار أن المسرح في النهاية عملية جدل، وأنّ الخلاصة ليست فيما يطرح على الخشبة فقط، وإنما فيما يتمخض عنه الجدل بين الصالة والخشبة بمعنى رد فعل المتفرج إزاء ما يصور أمامه ، ومن عملية التفاعل تنبثق في النهاية مقولة المسرحية.

وقد شكل سعد الله نصوصه في مرحلة التسعينات، لتكشف للمتفرج الفعلي عن بنية أعمق من بنيات وعيه، حين رسم متفرجاً ضمنياً جاء المسرح ليشاهد أشخاصاً مثله، أو من الممكن أن يكون مثلها، وبذلك يكون ونوس قد أدرك مقعد المتفرج الحقيقي مما ساعده على تشكيل نص يقوم على الجدل، أو على حوار آخر أعمق وأكثر تأثيراً من الحوار الحاد المرتجل الذي كان يبتغيه من قبل، خاصة أنه أعطى للشخصيات في مسرحه حريتها، فانتقلت تلك الحرية إلى المتفرج الفعلي في مقعده، حيث يفسح الفضاء لمونولوجات الشخصيات الأيدولوجية لتبوح بمكنونها، فتسقط أمام المتفرج الفعلي الذي سيقارن بين وجودها في العالم التخيلي وأوهامه عنها في العالم الحقيقي، فلا يندمج اندماجاً كلياً، بل يتحرك على خط (الواقع- المسرح) إلى منطقة الإيهام، دون أن يدخلها كلية، فقد وقفت النصوص " منمنمات تاريخية"، و"الاغتصاب" عند ذلك الحد الفاصل بين المنطقتين وهو ما أنتج الحوار الجدلي ؛ فالمتفرج لا ينسى عالمه الحقيقي تماماً، حيث لا يسمح له الكاتب بالاندماج كلية في العالم التخيلي، عبر تقنية الراوي المباشر في العملين المذكورين. وليس أدل على ذلك من قول ونوس حول منمنمات تاريخية :"أردت أن يكون عملي "منمنمات تاريخية " تأملاً في التاريخ، أرجو أن يحث القارىء والمشاهد إلى مباشرة تأمله الخاص، في هذا التاريخ الذي هو تاريخنا جميعا"[٢].

---

[١] ونوس- الاعمال الكاملة، ج٣، ص ١٠٦.

[٢] المصدر نفسه ، ج٣، ص٦٩٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويمكن وضع " يوم من زماننا" و"أحلام شقية" على خط الجدل الفاصل بين تقنيات الإيهام، وكسر الإيهام، حيث تعملان كباقي نصوص هذه المرحلة على تقريب المتفرج من المسرح، وتوحده بالعالم التخيلي في الوقت الذي تذكره من حين إلى آخر عبر منطقها الداخلي، بالعالم الحقيقي[١]. وقد أدى الكاتب في هذه المرحلة دور الوسيط المحايد بين أشخاص الحكاية الحقيقية والمروى عليهم.

أما في "طقوس الإشارات والتحولات"، فيقدم لنا ونوس " تقنية جديدة هي المواقف والعبارات الصادمة لتابوهات المتفرج الفعلي في عالمه الحقيقي، لترده إلى العالم الحقيقي ذاته مدركاً الفرق بين العالمين، وهي أعلى تقنيات ونوس في تشكيل العلاقة بين الكاتب والمتفرج، تلك العلاقة التي يجسدها النص ويتشكل بها في آن"[٢]. إذ يهدف ونوس إلى بناء الوعي، الذي يمكن أن يتم عبر عرض ما هو سلبي أي أن يتم التعلم عبر السلب يقول : " تأخذ عيباً من العيوب، وتضخمه وتظهر عقابيله وآثاره ، وتكون بذلك قد قدمت أمثولة أو درساً تطبيقياً لهذه الحالة "[٣] وذلك من أجل أن يبني الناس وعيهم الخاص لا أن يعطى لهم الوعي جاهزاً يقول سعد الله :" كان هاماً بالنسبة لي أن أنقد وأحلل وعيا سائداً، هو بالذات الذي يقود الى الهزيمة أو الى الاستسلام لها " [٤].

إذ يجب أن تتاح للإنسان إمكانية تأمل مصيره وواقعه ، تأمل ردود فعله هو إزاء الأحداث والواقع [٥] يقول :" كنت أتصور أن الناس في بلدنا، عندما تتاح لهم الفرصة للتعبير

---

[١] حازم شحاته – المؤلف المشارك، فصول، ١٩٩٧، ص٣٦٥-٣٦٦.

[٢] المصدر انفسه ، ص٣٦٥.

[٣] ونوس – الأعمال الكاملة، ج٣، ص١٠٧.

[٤] المصدر نفسه، ج٣، ص١٠٩.

[٥] كان سعد الله ونوس أبرز دعاة المسرح التجريبي بوصفه امتداداً للمسرح السياسي، وامتداداً لاتجاه فواز الساجر، الذي يدعو الى إبراز (الفعل) على المسرح، وتجديد أشكاله، ليصبح في مكانة أهم من مكانة الكلمة– دون نسيان أهميتها – ووضع هذا الفعل في حالة جمالية فائقة، مثيرة لعين المتفرج وعقله، بمعنى آخر كان مسرحهما التجريبي تعميقاً للتجديد المسرحي شكلاً ومضموناً، بحيث يصبح ظاهرة جمالية تخوض معركة سياسية واجتماعية . انظر :نبيل حفار– ونوس والمسرح التجريبي، الحياة المسرحية، ص٢٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

عن أنفسهم للتعلم على القول، وعلى التصويت سيملكون تدريجياً الجرأة على إعلان الحقيقة، ومن ثم القوة الداخلية للإمساك بقدرهم" [١] . وهو لهذا يأخذ على مسرحياته أنها مازالت تحمل بعض آثار الوعي الجاهز الذي يجب في النهاية التخلص منه، باعتباره شيئاً سلبياً.

وينطوي الانتصار على خشبة المسرح ولو جزئيا على إعطاء وعي جاهز للمتفرج كما يرى ونوس إضافة إلى أنه ينطوي على إشارة سلبية وهي إحساس المتفرج بالانتصار الوهمي، وحتى لا يحدث مثل هذا الوهم تقتل "الزرقاء" في مسرحية "ملحمة السراب"، وتسقط "الفارعة" جريحة في شارع الثورة في مسرحية "الاغتصاب " رغم أنهما شخصيتان إيجابيتان باعتبار " أن تفاؤل العمل أو تشاؤمه لا ينبع من مدى احتوائه على شخصيات إيجابية متفائلة أو سلبية متشائمة، وإنما يتم من خلال مجمل العمل وبنيته " [٢] إذ إن هناك إمكانية لتقديم البطولة عبر تصوير غيابها، وهناك إمكانية لتقديم التفاؤل عبر تقديم الآلية التي يوجد فيها الاحباط واليأس والاستسلام، فلا يحدد إيجابية عمل أن يكون فيه " بطل إيجابي" وإنما بنيته وعلاقتها بالواقع ، ومدى ما تشير إليه من آفاق يقول ونوس :" لم تكن المسألة هي أن نعكس الواقع فقط كما هو، وإنما أن نحاول عبر عكس هذا الواقع أن نشير الى آفاق أخرى. إلى واقع آخر يمكن الوصول إليه عبر التخلي عما يقيدنا من سلبيات ومن وعي زائف، وطرائق في السلوك متخلفة " [٣]. لهذا نجده يلجأ في مسرحيته الأخيرة " الأيام المخمورة" إلى الفلسفة التغريبية في المسرح، أي خلق المسافة بين المتفرج، وبين العالم التخيلي؛ بهدف إكساب المتفرج الوعي بواقعه، وعالمه الحقيقي بإدراك علاقاته مستخدماً الحكاية بوصفها جسراً بين عالمين : عالم المتفرج الحقيقي (المروي عليه) وعالم شخصيات الحكاية (عالم الراوي)، ومنطلقاً من تفاصيل الحياة اليومية، حيث يقابل النص المسرحي (العرض المسرحي

---

[١] ونوس – الأعمال الكاملة، ج٣، ص١٠٦.
[٢] المصدر نفسه ، ج٣، ص١٠٨.
[٣] المصدر نفسه، ج٣، ص١٠٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المحتمل) بين حكايته، وحكاية المتفرج، إذ يصمم النص حكايته (العالم التخيلي)، بوصفه مرآة للمتفرج يرى فيها أحداثاً تشتبك مع عالمه الحقيقي، يستطيع أن يتعرف فيها وقائع مشابهة، لكنه في الوقت نفسه، يحتفظ لنفسه بمحور مستقل عن محور الراوي – الحكاية، فهو يعرف أنها حكاية تخيلية تشبه واقعه، وانه فقط مدعو للحكم عليها مقارنة بواقعه. ويستخدم ونوس لذلك تقنية أساسية وهي تحويل الراوي الأساسي في الحكاية الممسرحة إلى مروي عليه، فليلى (الأم) تحكي لابنها الذي كان راوياً في أول المسرحية، وسلمى (الخالة) تحكي له أيضاً، وهكذا .. وفي كل حكاية نشاهد الأحداث على المسرح، كأننا نعاينها في اللحظة الراهنة (هنا – الآن)، وهكذا تبدو الحكايات مرآوات مصقولة يرى فيها المروي عليهم ذواتهم بالقدر الذي يرون فيه عالماً تخيلياً، وبذلك يتأسس عالمنا الواقعي في كل لحظة من لحظات استقبالنا للعالم التخيلي للحكاية[١]. إذ يبين سعد الله " أن فعل المسرح لا يمكن أن تفصل فيه الإيهام خالصاً، وكسر الإيهام خالصاً كذلك، وإن ما هو فعل ، مجاوز لتلك التفرقة المبسطة والتبسيطية في آن، فالمتفرج فيه لا يتوحد مؤقتاً أثناء الفعل مبتعداً عن عالمه الحقيقي، وفي الوقت نفسه لا يقارن عالمه الحقيقي بالعالم التخيلي، وإنما يدخل إلى العالم التخيلي حاملاً معه عالمه الحقيقي، وذلك ضمن سياق يجمعه مع الراوي– الممسرح (هنا– الآن) ليصبح صانع النص المشارك" [٢]. لهذا يقدم ونوس أعماله بمجملها على صعيد الكتابة المسرحية على أنها محاولات بحث على مستوى القول والشكل المسرحي معاً، باعتبار أن العمل المسرحي والكتابة المسرحية مشروع لا يكتمل إلا بالعرض وبذلك فإن " محاولة البحث على مستوى الكتابة لا تكتمل ، ولا تغتني إلا إذا وازنتها تجربة بحث على مستوى العرض المسرحي، على مستوى الإخراج والتمثيل معاً"[٣]، لهذا لم يقدم ونوس شكلاً فنياً محدداً، بوصفه الشكل النهائي، كما لم يقدم نصوصاً مسرحية " تامة" أو "

---

(١) حازم شحاته – المؤلف المشارك، ص٣٦٧-٣٧٠.

(٢) المصدر نفسه ، ص٣٦٩ .

(٣) ونوس – الأعمال الكاملة، ج٣، ص١١٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

مغلقة"، لكنه كتب دائماً للعرض المسرحي نصاً مقترحاً لمخرج مجتهد، وفريق عمل متجـــانس، وجمهور عليه أن يشارك بنوع من الإيجابية. إذ في كل مسرحية من مسرحيات سعد الله هـلمش مطروح للبحث والاجتهاد، مساحة فارغة تركت عمداً كي يملؤها العرض المسرحي، مما يتيـــح للمخرج القيام ببحث موازٍ للنص على المستوى الإبداعي، من أجل أن ينمي مقولة المســـرحية، في جغرافيا وتاريخ جديدين [١]، إذ لكل عمل إبداعي مناخه التاريخي الخاص به.

وما دام التجريب يتضمن في معناه الابتعاد عن التقاليد المعروفة، فإن ونوس في تجريبـه قد استفاد من جل التجارب المسرحية العالمية والعربية، ودأب علـــى البحـــث عـــن الأشـــكال المناسبة قديماً وحديثاً، من أجل عرض المضمون، والحفاظ على القيمة الجماليـــة لأعمالـــه، وألح على أن البحث مازال قائماً بوصفه قابلاً للإضافة، وأنّه بحاجة إلى مزيد من الاســتقصاء والبحث في البيئة، مواكبة لحركة التاريخ، وما يصاحبها من مستجدات.

وبذلك فقد أوصلت القصص الأسطورية والمجردة ونوس في بداياته إلـــى الابتعـــاد عـــن المتفرجين، ولم تمكنه الحكايات التراثية والشعبية من إقامة حوار فعال بين الصالـــة والخشـــبة، حين عجز الفعل المسرحي عن تحريك الفعل الواقعي في مرحلة السبعينات، حيـــث تراجعـــت أحلام النهضة، والتحرر، والعمل الوطني.من حيث كان ونوس معنياً بالهم الجمـــاعي، وكـــان تعامله مع الفرد/ المتفرج لا يتعدى حدود التعليم والتثقيف، ولكنه أدرك بعد مرحلـــة الصمـــت الطويلة، وطول المراجعة أن مما يمنح الجماعة قوة إنسانية، ويعزز تماسكها، ويجـــاوز كونـــها جمعاً من آحاد فارغة، أن تولي اهتماماً بالفرد، وتفرده، وثرائه الداخلي، بهدف إقامـــة علاقـــة جدلية بين المتفرج والعرض، وذلك عن طريق الحكاية الممسرحة، إذ إن محاولة إصلاح العـــالم عند ونوس من خلال العمل الفني مرت بمراحل تطورت خلالها تجربته الكتابية، عبر الممارسة الواعية، والنقد، وإعادة النظر، والمراجعة المستمرة؛ بسبب الأحداث المتغيرة، ووجود التبـــاين

---

[١] عبلة الرويني – السؤال الديمقراطي، فصول، ١٩٩٧، ٤٠١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

في وعيه التاريخي تبعاً لذلك، وتشابكه الفكري مع حركة الواقع خلال مراحل إبداعه المسرحي، إذ كان "ونوس" يسعى بصورة أخرى نحو تجربة مسرحية متكاملة، وهو يعبر بذلك عن حلمه في توفير مناخ يتيح المجال أمام العمل المشترك والجماعي عبر فرقة متجانسة، ومجموعة تتكامل في بحث واحد، باعتبار أن الكتابة كانت لديه جزءا من مشروع ثقافي وطني غايته الإصلاح، والتأثير في الناس، ولم تكن مجرد كتابة نص مسرحي [١] يقول : " الجماعية كانت دائماً بالنسبة لي العلامة الجوهرية في طموحي المسرحي، وهي أيضاً العلامة الجوهرية في مسألة التسييس التي طرحتها في المسرح " [٢]. ولما كان لابد من إيجاد المعادلات الحركية والبصرية والأدائية لتجربة البحث الموجودة في الكتابة ، فإنّ ما يحقق للعمل أصالته أو تميزه عند ونوس، هو العنصر الفكري ، والذي يمثل بالذات : المضمون والموضوع، والمعالجة أي العمل المسرحي المتكامل القادر على أن يفجر لدى جمهوره طاقاته الإبداعية، ليشارك في عملية صياغة المسرحية في شكلها النهائي.

---

[١] ونوس – الأعمال الكاملة، ج٣، ص١٠٩-١١٢.
[٢] المصدر نفسه ، ج٣، ص١٢١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الباب الأول

بنـــــــاء المضمـــــــون

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الفصل الأول

السلطـــــــــــة

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يفتتح ونوس مسرحيته " الملك هو الملك " على صوت الملك ، وهو يعلن بدء اللعبـــة ، حيث يبدأ التعريف بالشخصيات ، ومضمون لعبة السلطة ، على النحو التالي :

" عرقوب : (ووراءه تقف المجموعة الأولى) مسموح .

السياف : (ووراءه تقف المجموعة الثانية) ممنوع .

عرقوب : مسموح .

السياف : ممنوع .

عرقوب : والحرب بين المسموح والممنوع قديمة قدم البشرية ، الدهماء ، الرعاع ، العامـــة ، ولنا من الأسماء ما لا يحصى ، ولا نشبع من طلب المسموح .

السياف : والعظام ، الملوك ، الأمراء ، السادة ، ولنا من الأسماء ما لا يحصى ، لا نتعب مـــن فرض الممنوع .

عرقوب : نحن نشد .

السياف : ونحن نشد .

عرقوب : وخلال قرون وقرون هم يشدون ، ونحن .. (يتوقف ، يرخي يديه علامة عدم الشد) لن أطيل الشرح ، المهم استقرت أخيرا بلادنا الميمونة على الحكمة القديمة المأمونـــة . المسموح على قدر الممنوع " [1] .

ثم ينتقل إلى التاجر ورجل الدين :

" الشيخ طه والشهبندر : (معا) ونحن .. من المحراب ومن السوق نمسك الخيوط .

الشيخ طه : خيط يمسك العامة .

الشهبندر : وخيط يمسك أسباب الرزق والتجارة .

---

[1] ونوس – الملك هو الملك ، الأعمال الكاملة ، ج١ ، ص ٤٨٣ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الشيخ طه والشهبندر : وخيط يمسك القصر والملك والسياسة ، ونحن نمسك الخيوط من المحراب ، ومن السوق ، وسنظل نمسك الخيوط " [١] .

على هذا النحو تتشكل العلاقة بين الحكام والمحكومين في أعمال ونوس ، إذ تتمثل السلطة في صورة الحاكم أو الملك بوصفه التجريد الرمزي للنظام كله ، الذي يرتكز على ثلاثة أعمدة هي : الاقتصاد (كبار التجار ممن يملكون رؤوس الأموال) ، والدين (الشيوخ والعلماء) ، والأمن (رموز النظام من شرطة ومخبرين ومن والاهم من المثقفين) " وكل شيء يصدر عن هذه الأقطاب ، كأنما صدر عنها جميعا " [٢] ، وقد عبرت " أم عزة " في مسرحية " الملك هو الملك " عن هذا المعنى ، بقولها : " ما قاله الملك ، سمعناه من الإمام ، والقاضي ، والشهبندر ، كأنهم لسان واحد ، وعائلة واحدة " [٣] .

ويجيز الحاكم لنفسه الاستئثار بالحكم ، وغاية ما يهمه هو نفسه [٤] . لهذا يوجه كل شيء لمصلحته ، ويجعل كل ما حوله في خدمته ، تقول " هيرا " لوالدها الحاكم ، في مسرحية " ميدوزا تحدق في الحياة " :

" هانتذا تعاملني كوسيلة ، حين يتعلق الأمر بالسلطة ، لا تفكر إلا بنفسك " [٥] .

فقوة الحاكم مطلقة ، وإرادته تبعا لذلك لا حدود لها ، وهو حين يقرب العلماء ، فذلك من أجل تثبيت وجوده وترسيخ سيطرته على ما حوله " أي توحيد السلطة وتكثيفها في بؤرة واحدة ، كلية القوة .. تعرف كل ما تشاء ، وتصرف الأمور كلها طبقا لما تشاء " [٦].

---

(١) المصدر السابق ، ج١ ، ص ٤٨٧ – ٤٨٨ .

(٢) غسان غنيم – المسرح السياسي فس سورية ١٩٦٧ – ١٩٩٠ ، ط١ ، منشورات دار علاء الدين ، دمشق ، ١٩٩٦ ، ص ٢٣٩ .

(٣) ونوس – الملك هو الملك ، الأعمال الكاملة ، ج١ ، ص ٥٦٣ .

(٤) انظر : ونوس – منمنمات تاريخية ، الأعمال الكاملة ، ج٢ ، ص ٣٧٤ – ٣٨٢ .(هروب السلطان من دمشق ، ورجوعه إلى مصر وتركه الناس يواجهون عدوهم (تيمورلنك وجيوشه) وحدهم ، حين بلغه أن طامعا اغتصب عرشه .

(٥) ونوس – ميدوزا تحدق في الحياة ، الأعمال الكاملة ، ج١ ، ص ٣٦٧ .

(٦) المصدر نفسه ، ج١ ، ص ٣٧٧ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويضر الحاكم التهاون برموزه ؛ لأنه يستمد هيبته من وجودها فقد خسر الملك ملكه في مسرحية " الملك هو الملك " حين استخف برموزه ، ففي ظل الأنظمة المستبدة " علامة النهاية أن ينسى الملك شرطه ، ويعامل بالاستخفاف ثوبه وتاجه " [١] .

وتعمل السلطة على تثبيت أركانها ، وتدعيم نظامها ، وتعزيز طبقتها ؛ لهذا لا تتوانى عن استخدام أية وسيلة يمكن أن تحقق لها ما تريد ، وغالبا ما تكون وسيلتها القمع والبطش ، فثمة تلازم بين السلطة والقمع ، يقول الملك : " أريد أن أتحد بالحديد ، أن نصبح كتلة واحدة ، ونصلا واحدا ، هكذا ستظل أيها السياف إلى يميني ، البلطة تسند يدي ، وتنفذ في سامي ، وحتى يندغم واحدنا بالآخر ، الملك والبلطة " [٢] .

وتضمن سياسة القمع للسلطة خوف الناس وطاعتهم ، بدلا من تحقيق العدل والحرية والمساواة بين الرعية ، باعتبار أن البطش والتنكيل هما الطريق الذي يمكن أن يضمن للسلطة ثباتها وهيبتها ، يقول الشرطي لحنظلة : " في أنظمتنا لا يجوز أن تكون في السجون أماكن شاغرة ، شعارنا اعتقل الشبهة ، ولا تواجه فتنة " [٣] .

والسلطة بهذا المفهوم " ظالمة ، تقف في الجانب المناقض للشعب " [٤] ، فهي تظهر منفصلة عن الجماهير ، وعندما تصبح السلطة جهازا فوقيا متعاليا عن الجماهير ، تصبح الفرصة سانحة لنمو الإرهاب السياسي [٥] ، حيث ينشأ الصراع بين المواطن والسلطة ، ويظهر هذا الصراع في مستويين :

---

[١] ونوس – الملك هو الملك ، الأعمال الكاملة ، ج١ ، ص ٥٢٨ .
[٢] ونوس – الملك هو الملك ، الأعمال الكاملة ، ج١ ، ٥٥٢ ,
[٣] ونوس – رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة ، الأعمال الكاملة ، ج٢ ، ص ١٢ .
[٤] غسان غنيم – المسرح السياسي ، ص ٢٣٨ .

[٥] محمد بدوي – تجليات التغريب في المسرح العربي ، قراءة في سعد الله ونوس ، مجلة فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٢ ، ص ٩٩ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المستوى الأول : المادي أو الجسدي :

ونجده في مسرحية " مأساة بائع الدبس الفقير " ، التي تكشف استبـــــــداد السـلطة ، وتفضح ممارساتها القمعية ضد أفراد من الطبقة البائسة المسحوقة ، التي لا تملك قوت يومـها ، حيث تصادر حرية " خضور " [١] ، ويسجن ويعذب ، إذ تمارس السلطة المستبدة ضـــده أشـد أنواع القهر والتنكيل الجسدي ، والروحي ، بهـــــدف تهميشه ، وإلغاء حضوره ، دون سـبب لذلك ، " والتعذيب لا يترك فرصة للتساؤل عمـــــا يجري ، ما الذي يجري ؟ " [٢] .

لقد تم سحق " خضور " بشكل كامل على قارعة الطريق في نهاية المســـرحية ، إذ إن مجرد وجود المواطن في هذا العالم تهمة كبيرة تبيح للسلطة إدانته وقمعه وإذلاله . فـــالصراع غير متكافئ الأطراف وقد أنتج الفرد المنهزم ، المنعزل عن قضايا مجتمعه ، وإن كان خضـور أحـــد ضحايا السلطة ، فذلك لأنه من جانب آخر شخصية سلبية في ذاتها ، تتوخى الحذر كـي تحافظ على بقائها [٣] ، ولا تجرؤ على فعل شيء على المستوى الخارجي تقاوم فيه ، وتدافـــع عن وجودها ، مما جعلها ضحية لقمع الســـــلطة وجبروتها . " ألف علقة سوداء انقضـــت على الجسد العجوز ، فأنشبت فيه خراطيمها ، وامتصت ، حتى سمنت كفئران الحقل (صمت) اليدان في الحديد الملعون ، والعلق يمص الدم .. ويقـول المرء : يا ليتني كنت ترابا (صمت) ترابا بلا لون .. وبلا حجم " [٤] .

---

[١] انظر ما حدث لحنظلة ، في مسرحية ونوس – رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة ، الأعمال الكاملـــــة ، ج٢ ، ص ٦ – ٥٩ .

[٢] ونوس – مأساة بائع الدبس الفقير ، الأعمال الكاملة ، ج١ ، ص ٢٤٦ .

[٣] انظر : أحمد زياد محبك الذي يرى أن بائع الدبس الفقير ، جدير بالازدراء والامتهان ، اكثر مما هو جدير بالعطف والشفقة ، فهو مدان ، وليس بريئا ، وهو مقصر ومتخل ، وليس بسيطا ، ولا طيبا – مسرح ســعد الله ونوس المرحلـــــــــــة الأولى ١٩٦٣ – ١٩٦٧ ، مجلة فصول ، ١٩٩٧ ، ص ٣٨٠ .

[٤] ونوس – مأساة بائع الدبس الفقير ، الأعمال الكاملة ، ج١ ، ص ٢٤٥ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

على أحبتنا . تعودنا تغير الأوضاع ، وتعاقب الخلفاء و الوزراء ، وقتل الرجال لأتفه الأسباب وغياب رجال لكذبة أو وشاية ، ما لنا نحن وشؤون السادة .. " [١] .

ويصل الأمر بالمجتمع أن ينزع نحو عدم معرفة ما يدور حوله أو حتى تشكيل الوعي به :

" زبون ٤ : دعونا نسمع نشرة الأخبار .

زبون ١ : بلا أخبار ووجع قلب " [٢] .

لقد نشأ خوف عظيم في قلوب الناس من عامة بغداد ، وجعلهم لا يجرءون على الاستفسار عما يدور حولهم ، وأورثهم هذا الخوف الاستكانة والتظاهر بالتخاذل ، واللامبالاة ، فأصبحوا يتصرفون ، وكأن الأمر لا يعنيهم ، وأصبحت تتردد بينهم عبارات تحيل إلى جماعة سلبية متخاذلة إلى أبعد حدود التخاذل من مثل : " من يتزوج أمنا ، نناديه عمنا " [٣] ، في إشارة إلى موقف الصمت إزاء الظلم ، والاستسلام للقدر ، رغم أنهم باتوا يدركون أن الأمور في بغداد كانت تسوء يوما بعد آخر ، بدليل وقوفهم أمام أفران الخبز ، محاولين ابتياع أكبر قدر منه تحسبا للأيام القادمة .

لقد بلغ الخوف بالناس إلى حد إلغاء الذات ، والشعور بعدم المسؤولية ، والانفصال عما يدور حولهم من أحداث .

أما في مسرحية " الفيل يا ملك الزمان " فإننا نرى الانفصال بين السلطة والشعب يتخذ شكلا حادا ، " فالمدينة تحولت إلى طرفين منفصلين ، علاقتهما غير متكافئة ، الفيل رمز القهر الذي يمارسه جهاز الدولة ، وعلى رأسه الملك ، والناس ضحاياه العاجزون " [٤] ، حيث تظهر صورة الجماعة المتخاذلة ؛ فمجموعة الناس المتضررين من الفيل الذي يعيث فسادا في المدينة

---

[١] ونوس – مغامرة رأس المملوك جابر ، الأعمال الكاملة ، ج١ ، ص ١٤٠ – ١٤١ .
[٢] المصدر نفسه ، ج١ ، ص ١٨٤ .
[٣] ونوس – مغامرة رأس المملوك جابر ، الأعمال الكاملة ، ج١ ، ص ١٥٩ .
[٤] محمد بدوي – تجليات التغريب ، فصول ، ١٩٨٢ ، ص ٩٩ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

تتردد أولا في الشكوى من هذا الفيل خوفا من السلطة ؛ لأنها تمثل في أذهانهم ، مجموعة من الرموز التي تشير إلى الجبروت والعسف [١] :

" – نشكو أمرنا للملك ؟

- ندخل القصر ؟

- ولم لا .. ؟

- ومن نحن حتى نتحدث مع الملوك ... " [٢]

وحين يذهب الجميع إلى قصر الملك ، " يدخلون في انحناء بالغ ، بحيث يعجزون عن رفع أعينهم نحو الملك ، أو الحديث معه " [٣] ، حيث يظهر الملك في صورة تجاوز إنسانيته ليس لأنه كذلك فعلا ، وإنما لأن الجماعة غير مطمئنة إلى السلطة بجميع أجهزتها ، وأجزائها ، حتى قمة الهرم ، وهم ينظرون إليها نظرة فيها الكثير من الشك ، وعدم الاطمئنان ، بل ينظرون إليها على أنها الطرف المقابل الذي يقف ضدهم ، لا على أنها ، الراعي الذي يؤمن الحاجات الضرورية للرعية من أمن وأمان [٤] ، لهذا حين مثلوا بين يدي الملك ، لم يستطيعوا أن يرفعوا شكواهم إليه ، فبمجرد أن رأوا رموز السلطة من الحراس وسواهم ، وجبروت النظام وهيبته ممثلا بالملك ، حتى لجم الخوف ألسنتهم ؛ لأنهم يختزنون الخوف في ذاكرتهم ، وقد تعلموا أن " السلطة تعني البطش ، وأن ضبط اللسان يؤدي إلى السلامة " [٥] . فكيف يمارسون حريتهم أمامها ؟ ! .

إن نتيجة الصراع المعنوي بين السلطة والشعب الذي ظهر في صورة سبب ونتيجة (القمع / والخوف) حيث يفضي كل منهما إلى الآخر ، غالبا ما تنعكس نتائجه

---

[١] غسان غنيم – المسرح السياسي ، ص ١١٧ .

[٢] ونوس – الفيل يا ملك الزمان ، الأعمال الكاملة ، ج١ ، ص ٤٦١ .

[٣] محمد بدوي – تجليات التغريب ، فصول ، ١٩٨٢ ، ص٩٩ .

[٤] غسان غنيم – المسرح السياسي ، ص ١١٦ .

[٥] المصدر نفسه ، ص ١١٨ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

السلبية على الشعب ، إذ استبيحت المدينة ، وحل بها الدمار في مسرحية " مغامرة رأس المملوك جابر " ، وتعاظم البطش في مسرحية " الفيل يا ملك الزمان " . لأن السلطة المستبدة تبيح لنفسها في سبيل الحفاظ على وجودها أن تدوس كرامة الإنسان ، دون اعتبار لإنسانيته وحقه في الحياة ، فتغدو الجماهير تبعا لذلك ، معطلة ، مسلوبة الإرادة غير قادرة على بلوغ أهدافها ، أو حتى تحديدها ، وتصورها ؛ لأن الفرد فيها مسحوق ، يكابد الحياة من أجل أن يعيش . ويصل به الامتهان واستغلال السلطة له حد أنه لا يجرؤ على رد الظلم عن نفسه ، خاصة حين تستأثر السلطة بالحكم ، وتنفصل عن الناس ، ويغدو حضورها ممثلا برموزها ، التي تعمل على تعميق سياسة القمع والتنكيل ، الذي قد يتخذ أحيانا شكلا فكريا ، ففي مسرحية " يوم من زماننا " يغدو واضحا أن فساد السلطة سبب في فساد الناس ، وخاصة المسؤولين منهم ، الذين يفسدون العاملين بدورهم . إذ نجد للفساد دائرة كبيرة تتمثل في رأس الهرم وتمتد لتشمل جميع الدوائر الأخرى، وهذه بدورها لا تنتج إلا دوائر أخرى على صورتها في الفساد والانحلال والرذيلة، وتنعكس في المجتمع بصور مختلفة يمثلها" مدراء المدارس" والمدراء الآخرون" و" رجل الدين" و " الست فدوى". وصورة الرئيس المعلقة على الحائط في مكتب مدير المدرسة، ومكتب مدير المنطقة الزراعية تعبر عن هذا المعنى ، إذ يعد مدير المدرسة صورة عن " الرئيس الأعلى" والمعلمة " ثريا" صورة عن المدير، وهكذا، حيث تكرس المؤسسات الثقافية، السلطة السياسية ، " لأن الفلسفة الحاكمة تعيد ترتيب منظومة القيم في المجتمع كما يتراءى لها ، محددة " العابر " منها " والجوهري " ، وفق مصالحها الخاصة ، فالأخلاق والحديث عنها هو ضرب من الحكايات العرضية غير المهمة ، أما " الجوهري " الحقيقي فهو حماية سلطة الحاكم ، وعدم المساس به ، والعمل على تربية المواطن مواليا له " [١]

---

[١] حسن عطية – الوعي التاريخي ومعادلة المثقف – السلطة ، في أعمال ونوس ، فصول ، م١٦ ، ع١ ، القاهرة ، ١٩٩٧ ، ص ٣٥٠ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويمثل " أزدار " أمير قلعة دمشق في مسرحية " منمنمات تاريخية " سلطة الحاكم التابع ، الذي بقي مرتبطا بالسلطة في مصر تابعا لها رغم اجتياح تيمورلنك لدمشق ، فكان في بداية دفاعه عن المدينة والقلعة - بعد أن أقنعه التاذلي بذلك - يهدف إلى المحافظة على النظام والدفاع عنه ، يقول لمعاونه شهاب الدين :

" نحن يا شهاب الدين رمز النظام ، وقلعته الأخيرة ، إننا النظام .. وإننا نقاتل لكي نبرهن أن النظام لم يتداع .. إني أقاتل من أجل الدولة التي أنتمي إليها ، الدولة التي أعطتني مركزي ، وحددت لي مسؤوليتي " [١] .

غير أن شهاب الدين لم يستطع أن يقنع الأمير أن النظام الذي يدافع عنه لم يعد له وجود ، كما لم يستلهم الأمير الظرف التاريخي الذي لم يبق على أحد ، حين لم يطلق سراح المعتقلين المخالفين له في الرأي ، ولم يعف عن ابن الشرائجي ، خوفا من العلماء ، وتيمور ، مما قاد في النهاية إلى المجزرة .

ومن أقطاب السلطة أصحاب المناصب من القضاة والعلماء ، أو ما يمكن أن يطلق عليهم اسم جماعات المصالح ، في مسرحيتي " منمنمات تاريخية " ، " وطقوس الإشارات والتحولات " ، وهم فئة شأنها شأن السلاطين في الانعزال عن الجماهير ، والانشغال بمصالحها ، في الوقت الذي ينتظر منها في ظل الأنظمة المستبدة ، أو الضعيفة ، أن تقوم بدور يكون لها فيه تأثير واضح على حياة الناس . وحركة الجماهير ، وقيادتها نحو الأفضل ، خاصة أنها تملك النفوذ اللازم . ويوضح التاذلي بعد هروب السلطان ، الدور الحقيقي لهذه الفئة في مسرحية " منمنمات تاريخية " بقوله : " في زمن ليس ببعيد كان العلماء والفقهاء في مقدمة أهل الحل والعقد ، في كل ما يتوالى على الأمة من عوارض وأحداث . وكان القادة والأمراء يبالغون في إجلال القضاة والفقهاء ، ويرون أن بهم عرفوا دين الإسلام ، وفي بركتهم

---

[١] ونوس - منمنمات تاريخية ، الأعمال الكاملة ، ج٢ ، ص ٤٢٧ - ٤٢٨ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يعيشون ، وحسب أعظمهم قدرا أن يقبل يد الفقيه والقاضي ، ولكن الدنيا زينـــة وفتنة ، وقد أغرتنا نحن العلماء زينة هذه الدنيا ، فتهافتنا عليها ، ورحنا نتوسل الأسباب لكي نصل إلى المناصب ، ... وبدلا من أن نكون طليعة الأمة ، وكلمة الحق التي تقوم الأحوال ، وتردع السلاطين ، نزلنا من أهل الدولة منزلة سوء ، وتكلم فينا أقل المماليك شأنا ، وأرذل الباعة بكل قبيح ، عقوبة من الله لنا ، لامتهاننا العلم ، وخضوعنا في طلب الدنيا " [١] .

لقد كشف سعد الله من خلال المسرحيتين المذكورتين ، فساد هذه الفئة ، التي كان من المفروض أن تقوم بدور الوسيط بين الحاكمين ، والمحكومين ، أو بين النخبة السياسية والجماهير ، فتنقل آراء ورغبات وأهداف كل من الطرفين إلى الآخر ، عن طريق الأساليب السلمية ، من أجل تحقيق العدل والرخاء في المجتمع ، بوصف هذه الفئة عناصر أساسية في النظم التي تقوم على أسس ديموقراطية سليمة ، وحتى ولو لم تكن النظم كذلك ، فإن هذه الفئة تملك إمكانية الاستقلال في مواقفها وقراراتها - كما فعل التاذلي في المنمنمات في موقفه من السلطان والشعب ، وحرب تيمور - يقول لحاجب السلطان : " إن سلطانا لا يحمي بلاده وعباده يفقد شرعيته ... أما من أنا ! فإني مجرد واحد من علماء هذه الأمة ، نذرت نفسي للشهادة ، ولا أبالي أن تأتيني الشهادة على يد سلطان جائر ، خائر ، أو على يد عدو غاصب ، كافر ، إني مجرد عالم ، وإني أخلعك أيها السلطان " [٢] .

ويعرض ونوس هذه النخبة الفرعية في صورة لا تختلف عن النخبة الحاكمة ، في بسط نفوذها ، وسيطرتها على قطاعات المجتمع المختلفة ، بل وتقوم بدور أكثر ضررا ، حين تمارس سلطتها بصورة تحارب فيها من يخالفها الرأي ، أو يحاول الإبداع والتجديد ، كما حدث مع ابن الشرائجي ؛ لأنها ترى في التجديد ، تهديداً لمصالحها ، ولسطوتها على الناس ، إذ يجمع على

---

[١] ونوس - منمنمات تاريخية ، الأعمال الكاملة ، ج٢ ، ص ٣٧٩ - ٣٨٠ .
[٢] المصدر نفسه ، ج٢ ، ص ٣٧٦ - ٣٧٧ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

تكفير ابن الشرائجي جميع العلماء والفقهاء بمن فيهم التاذلي [١] ، الذي شذ عنهم في موقفه من محاربة تيمور ، فقد تزعم فريق المقاومة الشعبية ، وكان له موقف من الشعب ، تمثل في " لو كنا غير ما نحن عليه ، لكان لنا سلطان جدير بالسلطنة ، سلطان يعرف كيف يقود الأمة في شدتها ، وكيف يصون أرضها وناسها "[٢].

ويمارس رجال الدين دوراً سلطوياً في المجتمع حين ترعاهم السلطة المستبدة، وتوظفهم لخدمة مصالحها؛ لأنهم – كما في النماذج التي قدّمها ونوس – يعمقون الجهل في المجتمع ويؤثرون في الناس لارتباط دورهم بالعاطفة الدينية ، ويغلقون السبل أمام المبادرات الفردية للإصلاح، ويهيئون المناخ النفسي المناسب للسيطرة على الناس ، ويكرسون النظام القائم عن طريق تزييف الحقائق ، وتزيين الباطل ، ففي مسرحية " مغامرة رأس المملوك جابر " يدور الحوار التالي الذي يظهر فيه عبداللطيف قلقه من الدور الذي يمكن أن يؤديه رجل الدين ، فيكشف الوزير موقفه من هذه الشخصية على النحو التالي :

" عبداللطيف : وخطيب الجامع ، أي موقف سيتخذ في رأيك ، إذا شاء يستطيع أن يهيج العامة ، وأن يلعب دوراً مؤثراً .. لا أكتمك أنا لست شديد الثقة به .

الوزير : لا تخف .. أعرف خطيب الجامع أكثر منكم . إنه دقيق النظر ، وبعيد في حساباته ، لا يورط نفسه ، ولا يمشي خطوة إلا إذا كان واثقاً ان خط الرجعة مأمون . ستكون خطبة الجمعة أدق من إبرة الميزان ، وسيختار كل كلمة ، بحيث لا يوحي بأي انحياز (تعبير ازدراء على وجهه) لا .. كل هذه المسائل ثانوية ولا ينبغي أن نضيع وقتنا فيها "[٣] .

---

[١] لقد كان ونوس يميل إلى التنميط في بناء الشخصية الدينية ، ورغم أنه قدم شخصية رجل الدين في هذه المسرحية ، بصورة مختلفة ، إلا أنه عاد ليسقط هذه الشخصية حين جعلها تميل إلى النقل على حساب العقل ، وتشارك في الحكم على ابن الشرائجي ، وتحرق كتبه ، وتصفه بالكفر والزندقة .

[٢] ونوس – منمنمات تاريخية ، الأعمال الكاملة ، ج٢ ، ص٣٧٩ .

[٣] ونوس – مغامرة رأس المملوك جابر ، الاعمال الكاملة ، ج١ ، ص١٧٠ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إن غاية ما يفكر به رجل الدين هو مصلحته المرتبطة بمصالح السلطة ، والعناصر التي تشكل مراكز قوى في المجتمع ، إذ نجد إمام المسجد الشيخ متولي في مسرحية " يوم من زماننا " يدلل على صدقه - في حواره مع المعلم فاروق - بنصوص يحفظها بعد أن يفرغها من معناها الحقيقي ويغلفها بالحرص على مصلحة المسلمين وخلاص الإنسان الفردي بحيث لا يميز الحقيقة إلا المتبصر العارف حين يرى أن " المدارس هي الموبقات "[١] ويبرع في التعبير عن ذلك بالتفريق بين العلوم النافعة، وتلك التي يوسوس بها الشيطان يقول:" وما تلك الفلسفة والاجتماعيات والطبيعيات والفلك والرياضيات إلا وسوسات شيطانية، وضعها الكفار، كي تضل المرء ، وتزرع في قلبه الشعور وترمي به إلى هاوية الاستكبار والإلحاد"[٢]. إلى الحد الذي يجعل الشيخ يدافع عن بيت الست فدوى الذي تحدث فيه الفواحش، ويمنع الناس من القول فيه، بحجة أن الحديث عن هذا البيت خوض في أعراض الناس بلا احتشام. وأن هذا الذي جاء به المعلم فاروق، والذي يدخل ضمن باب درء المفاسد، ما هو إلا غيبة ونميمة وظنة، وحجة الشيخ في ذلك أن الست فدوى دفعت مالاً لرفع مآذن الجامع وتزيين قبابه يقول:" وهي تغدق في الهبات والصدقات ولديها الكثير من المشاريع التي سيعم خيرها الحي كله"[٣] ويتابع " الشيخ متولي" مخاطباً" المعلم فاروق" : " أتمنى فعلاً أن أقلب أفكارك، وأن أجعلك ترى أن الفساد هو في المدرسة التي تعمل فيها، وهو العلم الذي تعلمه، وبدلاً من تصيد الشبهات والخوض في أعراض الناس ليتك تواجه الفساد الذي تحيا فيه"[٤]. وكذلك تسبب الشيخ عباس بضياع أهل الضيعة في مسرحية " ملحمة السراب " حين أغراهم ببيع أراضيهم وجعلهم يلهثون خلف قيم مادية ، دون أن يتمكنوا من كشف زيفه لتخفيه وراء ستار الدين.

---

[١] ونوس – يوم من زماننا ، الاعمال الكاملة، ج٢، ص ٢١١.

[٢] المصدر نفسه، ج٢، ص ٢١٢.

[٣] المصدر نفسه، ج٢، ٢١٥.

[٤] المصدر نفسه ، ج٢، ص٢١٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إن الدور السلطوي الذي يمثله فريق من رجال الدين للسيطرة على عقول الناس ودفعهم إلى الشك يشكل خطراً على المجتمع ويمثل نوعاً من الهيمنة، ما كان ليحدث لولا غياب الوعي، ورعاية السلطة المستبدة لهذه الفئة لتجعل منها أدوات لسطوتها على عقول الناس، وتجهيلهم وإثارة الرهبة في نفوسهم.

ويأتي العامل الاقتصادي ، ليشكل أبرز مظاهر غياب الاستقلالية عند فئة أصحاب المصالح ، وتغليبها لمصالحها على مصلحة الشعب ، مما يتيح لرجال المال ذريعة التدخل في شؤون تلك الجماعات ، حيث تعد سلطة المال من الوسائل التي يعمد لها المتنفذون في السيطرة على الناس ، والتسلط على أفكارهم وعقولهم. ومحاربة قيمهم من حيث لا يتنبه لمخاطرها الناس عادة؛ لأنها ترتبط بالحاجات وانسياق الناس نحو إشباعها دون أن يلتفتوا لما يعتمل داخلهم من تفكك وضياع وفساد، حين يغيب الوعي ويغيب معه التوازن في تحقيق الآمال والطموحات، ويشتد خطر هذه السلطة، عندما يكون مخططاً لها ، ففي مسرحية " ملحمة السراب " مكّنت قوة المال عبود الغاوي – الذي يرتبط بعلاقات مع السلطة في المدينة – من السيطرة على الناس في الضيعة ، والتحكم بمصائرهم ، حين قام بشراء الأرض التي يملكونها (مصدر رزقهم) ، وتسنى له أن يتلاعب بقيمهم ، وينقلها من المستوى المعنوي إلى المستوى الاستهلاكي المادي ، يقول الخادم لعبود : " لم نيسر الفرصة لثراء عدد من الأعوان إلا لكي نزين صورة السوق ، ونضمن نزوح الأموال والفوائد إلينا ، ولم نبتلع أموال الناس لحاجة ، بل لكي نروضهم على الخضوع لجبروت السوق وتقلباته " [١] .

وحين سافر عبود مع زوجته وخادمه ، ترك الضيعة وراءه متنازعة ، متناحرة ، يقتتل أبناؤها لأتفه الأسباب ، حيث لم يعد لديهم قيمة لشيء :

---

[١] ونوس – ملحمة السراب ، الأعمال الكاملة ، ج٢ ، ص ٧٤٣ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

" ياسين : بعت اللحم والدم بالورق .. بعت لحمك ودمك .. بعت الرقة والطهارة .. بعت أجمل وألطف ما لديك .. بعت ابنتك .. بعت نفسك .. بعت ربابتك .. أخذوا كل شيء وأعطوني رزما من الورق .. " [١] .

وتتضح في مسرحية منمنمات تاريخية " سطوة أصحاب المال في توجيه الأمور لمصالحهم الأنانية القريبة ، فقد التقت مصلحة دلامة التاجر مع ابن مفلح ضد مواقف العامة ومشاعرهم ، وبين ما يكنانه للعامة من كراهية وازدراء " [٢] ، حيث يعمل التاجر على تسيير الأمور لتعمل وفق ما يناسب مصالحه ، حتى لو كلف الأمر خراب المدينة وضياع أهلها

" دلامة : إذا لم يأت السلطان .. أو إذا .. إنك تفهم قصدي ، إن ساعة القرار آتية ، أنت تعوف لغة العجم ، ولك من حسبك وعلمك حصانة . لن نجد من هو أليق منك للسفارة ، وإنقاذ المدينة .

ابن مفلح : من أوحى لك بهذه الفكرة ؟

دلامة : هي فكرتي .. وهي فكرتك أيضا . ليس ابن مفلح من تدير رأسه المواكب ، وجعجعة العراضات .

ابن مفلح : اكتم هذه الأفكار ، ولا تطلع أحدا عليها .

دلامة : لن ندع التاذلي يجرنا إلى الخراب . ولن نكرر غلطة حلب . هذه المحنة لا يمكن تجاوزها إلا بالتدبير والسياسة .

ابن مفلح : اضبط نفسك ، وكل شيء بأوانه " [٣].

---

[١] المصدر السابق ، ج٢ ، ص ٧٣٨ .

[٢] إبراهيم السعافين – المسرحية العربية الحديثة والتاريخ – منمنمات تاريخية نموذجا ، قضايا وشهادات ، ط١ ، دار كنعان ، دمشق ، ٢٠٠٠ ، ص ٢٣١ .

[٣] ونوس – منمنمات تاريخية ، الأعمال الكاملة ، ج٢ ، ص ٣٤٥ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لقد استطاعت السلطة المؤتلفة من التجار ، ومن على شاكلتهم من العلماء ، إسقاط التاذلي ، وجر الهزيمة إلى المدينة ، التي سقطت بمساعدتهم في يد تيمور ، حيث يبرز الدور المؤثر للتجار عند تدخلهم بالسياسة ، وتقديم مصالحهم المالية على أي اعتبار آخر ، خاصة أن دلامة بات يرمز للتتار داخل المدينة دمشق ، في حين يعد تيمورلنك رمزهم خارجها ، إذ ترتبط صورة التجار في ارتباطهم بالسلطة عند ونوس بالمواقف اللاأخلاقية .

وإذا كان الشيخ طه ، والشهبندر في مسرحية " الملك هو الملك " صورة من صور ارتباط السلطة بهذه الجماعات ، المتوافقة مع النظام ، فإن فئة أصحاب المصالح الموجودة في " منمنمات تاريخية " و " طقوس الإشارات والتحولات " تتصرف بوصفها سلطة منفصلة قائمة بذاتها ، ما يعنيها هو الحفاظ على مصالحها ، فبالرغم من أن المفتي تابع للوالي في حكمه ، إلا أنه خف لنجدة نقيب الأشراف ، واستبدال زوجته بالغانية ، التي كانت معه في السجن ، قبل أن يصل الأمر إلى الوالي ، لأن " هيبة الدولة واحدة ، ومتضافرة . وما يضبط كل شيء هو عدد من المناصب التي ينبغي أن تحفظ حرمتها ، وتصان هيبتها " [١] ، يقول المفتي لرئيس الدرك :

" نعم ، إن الرجل عدوي ، ولكن نقابة الأشراف مرتبة تسند مرتبتي ، وهيبتها تعزز هيبتي " [٢] .

إن الصراع بين أقطاب السلطة لا يحتمل تدخل أحد من الطبقة العامة ، لأن " تدخل أي عنصر من طبقات أخرى ، سيوحد الخصمين ضد القوة الثالثة ، لأنها ليست

---

[١] ونوس – منمنمات تاريخية ، الأعمال الكاملة ، ج٢ ، ص ٤٨٥ . تذهب مونيكا روكو إلى أن ونوس تناول في هذه المسرحية السلطة الأخلاقية ، وليس السياسية ، انظر : مسرح سعد الله ونوس ، والمجتمع العربي ، قضايا وشهادات ، ٢٠٠٠ ، ص٢٧٣ .

[٢] المصدر نفسه ، ج٢ ، ص ٤٨٥ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

من عنصر المتصارعين ، وليست من طبقتهما ، وهما يعلمان أن انتصار القوى الثالثة فيه زوال لامتيازاتهما " [١] ، يقول المفتي لعبدو بعد أن طرد العفصة وعباس :

" نبّه عليهما ، وعلى جميع الرجال من أنصارنا ألا يتجاوزوا الحدود ، وألا ينسوا أن للمراكز حرمتها ، إياهم أن يظنوا أن الفرصة سانحة كي يتخطوا المراتب ، ويلطخوا ببذاءاتهم الأشراف والأكابر " [٢] .

وإلى جانب هذه المسرحية فقد تناول ونوس الصراع بين أقطاب السلطة في أعماله الأولى ، في مسرحية " مغامرة رأس المملوك جابر " وكان طرفا الصراع رأسين كبيرين في الدولة . هما الخليفة ، والوزير ، اللذان كان كل همهما أن يحتفظا بالسلطة ، حيث يمكن أن نلاحظ أن بنية السلطة بقيت واحدة ، في التعامل مع الطبقة العامة ، عند سعدالله ونوس ، رغم تباعد المرحلة الزمنية بين العملين ، مما يحيل إلى الطبيعة الطبقية لهذا الصراع :

" الرجل الثالث : سأقول لك شيئا .. عشت عمراً طويلاً يكفي لكي يتعلم المرء كيف تجري الأمور هنا . مهما اشتدت الخلافات بين سادتنا ، وفرّقت بينهم المصالح ، فإنهم يظلون متفقين على شيء واحد ، أتعرف ما هو أيها الرجل الذي لا تنقصه الفطنة ؟

الرجل الرابع : أتمنى أن أعرف ما هو ..

الرجل الثالث : هو ألا نتدخل نحن العامة في شؤونهم وخلافاتهم . ولو فعلنا لتوحدوا فوراً ، واتجهوا بكل قواهم نحونا .

المرأة الأولى : وبعدئذ تمتلئ السجون

الرجل الثاني : ويختفي الرجال " [٣]

---

[١] غسان غنيم – المسرح السياسي ، ص ٢٥٤ .
[٢] ونوس – منمنمات تاريخية ، الأعمل الكاملة ، ج٢ ، ص ٤٨٤ .
[٣] ونوس – مغامرة رأس المملوك جابر ، الأعمال الكاملة ، ج١ ، ص١٥٧ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ولا تعرف السلطة غير لغة البطش في التعامل مع العامة ، الذين يغرقون في السلبية ، في زحمة هذا الصراع الدامي ، ويترتب عليهم أن يحتملوا الفقر والجوع ، وزيادة الضرائب ، والتعسف والجور ، " في النهاية نحن من يدفع الثمن " [١] ، " نهتريء كالنفايات ، ونجري قلقين كالكلاب الملدوغة ، وندفع ضريبة خلافات لا نعرف أسبابها ولا مغزاها " [٢] ، دون أن يلتفتوا الى أهمية اتخاذ موقف جماعي ، مما يدور حولهم ، يقول جابر (رمز العامة) :

" ليختلفا ، وليفقأ كل منهما عين الآخر ، لن ألطم خدي ، وأمزق ثيابي ، لأن الخليفة والوزير مختلفان " [٣] .

لم يع جابر الذي حاول استغلال خلاف أقطاب السلطة لتحقيق أطماعه الشخصية ، بمعزل عن طبقته الشعبية ، أن السلطة لا تهتم بأمثاله ، إلا بمقدار ما يمكن أن يحقق لها من خدمة وفائدة ، لهذا فقد رأسه (حياته) ، حين وضعه في خدمة من لا يهمهم سوى الحفاظ على مصالحهم ، حتى لو كلف الأمر ضياع البلاد والعباد . ولم تختلف كثيراً نهاية عزت " رئيس الدرك " في طقوس الإشارات والتحولات " الذي ظن أنه يقدم خدمة للمفتي حين اعتقل نقيب الأشراف مع جاريته وجرّس بهما . فسقط ضحية للصراع بين أقطاب السلطة .

وتبقى أخيراً سلطة العادات والتقاليد [٤] ، التي تناولها ونوس في صورتها السلبية مرتبطة بقضايا الشرف وتخليص العائلة من العار، وقد وجد " ونوس" في هذه السلطة مخرجاً لإنهاء

---

[١] المصدر السابق ، ج١ ، ص١٤٥ .

[٢] المصدر نفسه ، ج١ ، ص١٥٨ .

[٣] المصدر نفسه ، ج١ ، ص١٤٣ .

[٤] انظر: سلطة العادات والتقاليد في مسرحية "طقوس الإشارات والتحولات" المرتبطة بقضية المظهر والمخبر، وتقديم صورة كلية لمدينة بعلاقاتها ومستوياتها. في مقالة أسامة غنم – طقوس الإشارات والتحولات، كتاب قضايا وشهادات، ٢٠٠٠ ، ص ٢٦٤ – ٢٦٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

حركة شخصياته في أكثر من مسرحية، كانعكاس لنظرته السوداوية، وموقفه من المرأة، التي جعل حركتها مرتبطة بالفعل الجنسي [١].

وعلى الجانب الآخر، فقد كانت هذه السلطة ذات أثر واضح على الأفراد الذين أصبحوا يعانون من أزمات، واضطرابات نفسية نتيجة الشعور بالعجز عن مواجهة هذه السلطة، لأن الاختبار المرتبط بها بالنسبة للشباب هو اختبار الرجولة، أما بالنسبة للفتيات فهو المعيار الأخلاقي، حيث يعيش الفرد حالة التمزق والضياع بين أن يكون هو ذاته وبين أن يكون صورة عن الآخرين، وامتداداً لأفكارهم، كما حدث، للمستأجر" بشير" في مسرحية " أحلام شقية" الذي رفض قتل أخته، حين طلب منه أبوه ذلك، لأن بشير يحب أخته، وموقفه إيجابي من المرأة [٢] ، ولكن أخته سارعت إلى إنقاذه من مثل هذا الاختبار، حين ألقت بنفسها في النهر، مما سبب له أزمة نفسية تمظهرت في الكوابيس التي كان يعيشها، من حيث كان الواجب يقتضي أن يمنعها أو يدافع عنها، يقول:-

" لم أستطع قتلها، رمت نفسها في النهر، كي توفر علي الامتحان. كنت أغوص في الطين والماء يبلعها، تخليت عنها، تخليت عنها.. ما الذي يشل ساقي؟ لماذا لا أستطيع أن أتحرك؟ أريد أن أنقذها .. إني أغوص.. الطين، الطين" [٣].

إن القيم الاجتماعية ذات سلطة يصعب انتهاكها، وإن تم ذلك، فإن الفرد سيغدو في مواجهة قانون المجتمع، حيث لا تساهل مع انتهاكات النساء لهذه السلطة على الإطلاق.

إن سلطة العادات والتقاليد، حين تكون سلبية تقمع المبادرات الحرة للفرد، وتحوله إلى ضحية من ضحايا القيم الزائفة .

---

[١] انظر: فصل الشخصيات في هذه الرسالة.
[٢] تداخلت أدوار النساء في المشهد الخاص بهذا الجانب في هذه المسرحية، لتصبح المرأة" حبيبة" كذلك .
[٣] ونوس – أحلام شقية ، ج٢ ، ص ٢٨٩ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لقد كانت السلطة في أعمال ونوس ظالمة قاسية ، متعسفة ، مخيفة ، فهي سبب في انهيار الفرد وعجزه ، وفي تراجع المجتمع ، وغياب الحرية ، والعدل ، والمساواة ، لهذا أدان الأساليب القمعية التي تتخذها السلطة وسيلة لفرض سيطرتها ، وتأكيد وجودها ، حتى غدت مثل القدر المسلط على رقاب الناس .

ودعا ونوس المواطن إلى الوقوف في وجه الظلم ، والنضال من أجل انتزاع حقوقه ، فقد كان يرى أن الخلل يكمن في بنية السلطة ، فدعا إلى تغييرها ، والثورة عليها ، وعالج هذه القضية من منظور مادي جدلي في مسرحية " الملك هو الملك " التي بين فيها أن تغيير الحاكم لا يحل مشكلة الواقع السياسي ، وإنما لا بد من تغيير السلطة كي يتغير كل شيء ، وذلك نتيجة تأثره بالفكر الاشتراكي الماركسي .

وفي الأعمال الأخيرة التي اتجه فيها بصورة أساسية إلى معالجة قضايا المجتمع ، ركز ونوس على الصراع بين أقطاب السلطة بسبب التناقض والتباين ، وتعدد المصالح ؛ لأن الوصول إلى السلطة ، (التي أصبحت تعني امتلاك القرار) ، والحفاظ على المنزلة فيها ، يتطلب الاحتفاظ بعناصر القوة ، التي لم تعد تتمثل في الرداء ، والتاج ، والصولجان ، فقد حل مكانها العقل والتدبير والحيلة ، لاستبعاد الخصوم ، أو القضاء عليهم فقد أصبح الفرد يعزز موقفه ، ويرسخ وجوده ، دون أن يفصل نفسه عن طبقته ، حيث يمكن أن نجد أمامنا : طبقة حاكمة / غنية / قوية ، تستعين بالمثقفين من أجل ترسيخ دعائم بقائها ، مقابل طبقة محكومة / فقيرة / ضعيفة ، لها من يمثلها من المثقفين كذلك ، الذين يسعون نحو تحصيل حقوقها والانتصار لقضاياها ، التي هي في الأصل حقوقهم ، وقضاياهم الشخصية .

غير أن بنية السلطة بقيت واحدة في أعماله جميعا ، في ارتباطها بالقمع والظلم ، فهو لا يرى في السلطة ناحية إيجابية أبدا ؛ لأن موقفه ثابت منها . رغم أن للسلطة جوانب إيجابية كثيرة ، ولكن ونوس لا يقبل المصالحة معها ، ومع كل من يمثلها أو يرتبط بها .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الفصل الثاني

المجتمـــــــــــع

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يكتشف المتتبع لكتابات ونوس أنه كان شديد الاهتمام بالحيـــاة الاجتماعيـــة للمجتمـــع العربي ، وبخاصة الوضع الطبقي ، الذي بنى عليه كثيرا من جوانب الحيـــاة الاجتماعية ، فقد اهتم ونوس بالإنسان في أعماله ، وركز في بداياته على رسم صورة الفرد المسحوق الذي كـــان يواجه وضعاً طبقيا تستغل فيه إنسانيته ، وتهدر كرامته ، خاصة إذا كان ينتمي إلى طبقة دنيا ، فقيرة وجائعة ، إذ لم يعن ونوس بسبب وجود فقراء وأغنياء في تلك المرحلة ، ولم يلـــق بـــالا لهموم أفراد الطبقة العليا ، وإنما اكتفى برصد ظاهرة الغنى والفقر ، مهتما بمعاناة الفرد الـــذي يرزح تحت ثقل القيود السياسية ، والاجتماعية ، والاقتصادية ، فقد شغل بالإنسان في الطبقـــات الدنيا ، وتدني قيمته بسبب الجوع ، ودان أساليب القمع ، وعوامل الإحباط واليأس والضعـــف ، التي أنهكت جسد الإنسان وروحه ، حتى وصل الأمر الى أن يعرض متسول جثة صديقه للبيـــع من أجل أن يأكل بثمنها ، في مسرحية " جثة على الرصيف " ، حيث يرغب أحـــد الأغنيـــاء بشرائها طعاما لكلبه ، وتدور المفاوضات بين السيد الغني ، والمتسول الفقير ، بواسطة شـــرطي يقف إلى جانب الغني ، فيحقق له سيطرته على الفقير ، ولا يكتفي بذلك بل يهتف حيـــن يدفـــع السيد قطعتين فضيتين ثمنا لجثة المتسول : " ما أكرمك يا سيدي ، هذا كنز بالنسبة لجثـــة " [١] ، دون اعتبار لإنسانية الإنسان .

وتفضح ظاهرة التسول انعدام التكافل الاجتماعي ، والإحساس بالآخر ومعاناته . "ومن الجلي أن المقصود بالمتسول الفقير ، الطبقة الفقيرة المسحوقة ، وبالسيد الغني الطبقة الغنيـــة ، وبالشرطي السلطة الحاكمة التي تنفذ القانون لصالح الطبقة المسيطرة ، والتـــي تســـهر علـــى مصالحها ، فكل شخصية تمثل طبقتها الاجتماعية التي تنتمي إليها " [٢] ، وتعبر المسرحية عن

---

[١] ونوس – جثة على الرصيف ، الأعمال الكاملة ، ج ١ ، ص ٢٩٩ .

[٢] احمد زياد محبك – حركة التأليف المسرحي في سورية ، ١٩٤٥ – ١٩٦٧ ، منشورات اتحـــاد الكتـــاب العرب ، دمشق ، ١٩٨٢ ، ص١٨٠ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

مدى التفاوت الطبقي الذي يعيشه المجتمع . فحياة الفقراء لا أهمية لها عند الأغنياء ، إلا بما تقدمه لهم من الرفاهية والمنفعة ، وتتحالف السلطة مع الأغنياء الذين يسخرونها لخدمة مصالحهم ، وتسهيلها [١] .

وقد قصد ونوس من استخدام الرمز ، التعبير عن هموم إنسانية كبيرة ، تصل كما في مشهد بيع الجثة إلى ملحمة سريالية مفجعة ، بهدف إبراز معاناة الفرد المنتمي إلى الطبقة الدنيا ، حيث لا قيمة لكرامة الإنسان ، حتى وصل الأمر إلى فقدان الأمل بوجود القيم الخيرة ، وتعاظم الشعور بالقهر واليأس والإحباط ، الذي يدفع الفرد في هذه الطبقة ، إلى عالم الأحلام ، من أجل أن يشبع رغباته ، ويحقق أمنياته ، كما حدث ليوسف في مسرحية " الجراد " الذي حلم أنه يتزوج زوجة أخيه ، التي كان يحبها من قبل . ولكن عالم الحلم لا يحقق له السعادة التي كان يرجوها ، وبدلا من أن يمنحه الإحساس بالراحة ؛ قدم له معرفة متصلة بواقعه القاسي ، وتتجسد أزمة البطل في قبول هذا الواقع ، وعدم رفضه ، أو السعي للانسلاخ عنه ، ونجد البطل لا يفعل شيئا من أجل تغيير واقعه ، وإنما يستسلم له ، حيث يمكن أن نستشف صورة لشخصية بطل ونوس المسالم السلبي ، الذي لا يسعى نحو العمل من أجل تغيير ظروف حياته وتحسينها ، بل على العكس من ذلك ، فهو يتعلق بقوى غيبية خارجية ، يأمل أن تأتي لتنقذه مما هو فيه ، وتعيد لمعادلة حياته توازنها المفقود ، حيث نجد " خضور " في مسرحية " مأساة بائع الدبس الفقير " يستنجد " بالخضر " ، لينقذه من جبروت الطغاة ، دون أن يقدم موقفا على المستوى الفعلي ، يعين به نفسه ، لذلك فان " الخضر " لا يسمعه " لا بد أن الخضر – قدس الله سره – سمع

---

[١] غسان غنيم – المسرح السياسي في سورية ١٩٦٧ – ١٩٩٠ ، ط ١ ، منشورات دار علاء الدين ، دمشق ، ١٩٩٦ ، ص ٤١

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

استغاثاتي ، مثلي لا يستطيع شيئا ، أما الخضر فسينصر الضعفاء " [١] . في إشارة إلى موقف ونوس من الفرد المسالم الذي لا يدافع عن نفسه وعن كرامته ، ولا يقدم شيئا يحمي به ذاته ، إذ يدين ونوس سلبية هذا الفرد ، ويدعوه للوقوف في وجه الظلم ، وعندها سيجد من ينصره . ويمثل ونوس لذلك " بخضرة " ، التي استنجدت بقوى غيبية ممثلة " بأبي العباس " ، من أجل أن يمدها بالعزم والقوة ، والمزيد من الصبر ؛ لتتمكن من مواجهة قوى القهر والطاغوت :

" يا سيدي " أبو العباس " ، يا من جلله النور الذي يتدفق من السماء ، أبعد أصابعه..." [٢] وعلى الرغم من أنها فعلت ذلك لتسند موقفها الرافض للظلم والقمع والاستبداد ، ولتعبر عن إيمانها بسنة التغيير ، وحتمية انتصار قوى الخير على قوى الشر المتمثلة برموز النظام ، فإن الموقف لا يخلو من التعبير عن أيديولوجية الفرد التي تحكم نظام حياته ، المتمثلة في إيمان الشخصية بعجزها عن الانتصار منفردة ، أي انتفاء إمكانية التحقق الشخصي ، بمعزل عن القوى الغيبية المساندة .

لقد كان الفرد الذي يعبر عن فكرة في الأعمال الأولى لونوس ، يعيش صراعين : أولهما : صراع داخلي مع ذاته ، يقتل فيه " علي " نصفه الآخر - الفاسد " عليوة " ، في مسرحية " فصد الدم " ، حيث " نفسي تنزف فاسد دمها لا اكثر .. الآن فصدت دمي ، ولم يبق إلا أن أبدأ " [٣] ، في ظل ظروف اجتماعية ساكنة يمتد فيها حاجز اللامبالاة والجمود ، الذي عجز " أنسي " عن كسره ، والإشارة إليه في مسرحية " المقهى الزجاجي " . وثانيهما : صراع خارجي مع السلطة ، أو قوى النظام التي تسعى إلى تجهيل المجتمع ، وسحق الفرد وتحطيمه ، حيث يقتل " عبد العليم " المثقف الحالم ، الذي كان يرى الأمور بصورة مختلفة ، ويمثل الأمل

---

[١] ونوس - مأساة بائع الدبس الفقير ، الأعمال الكاملة ، ج ١ ، ص ٢٣٥ .
[٢] ونوس - الرسول المجهول في مأتم انتيجونا ، الاعمال الكاملة ، ج١ ، ص ٢٧٦ .
[٣] ونوس - فصد الدم ، الأعمال الكاملة ، ج١ ، ص ٣٥٥ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

والوعي في مسرحية " عندما يلعب الرجال " ، وخضور في " مأساة بائع الدبس الفقير " . في حين تقضي خضرة على خصمها في " الرسول المجهول في مأتم انتيجونا " .

ولكن هذا الصراع يتطور في الأعمال التي كتبها ونوس بعد هزيمة حزيران ، ليصبح صراعا بين طبقات المجتمع ، التي تتمثل في : الطبقة العليا ، ممثلة الشر في أعمال ونوس ، وهي طبقة رأسمالية ، إقطاعية ، رجعية ، مؤلفة من (رجال الحكم ، ورجال الدين ، وكبار التجار) ، ترتبط مصالحها ، فتتحالف ضد الطبقة الدنيا ، وهي طبقة الكادحين من أبناء الشعب .

وتتسع الفجوة بين الطبقتين (الغنية والفقيرة) ، ويشتد الصراع ، خاصة حين يتعلق الأمر بالمثقفين ، وهي فئة المتنورين ممثلي الطبقة الدنيا ، الملتزمين بالانتصار لقضاياها . وتحمل هذه الفئة على عاتقها مسؤولية النضال من أجل مجتمع حر ، لا استغلال فيه ، ولا طبقات ، حيث تعمل (الفئة المتنفذة التي تملك السلطة) على استقطابهم ، أو وقف مبادراتهم ، ومحاربتهم ، بالممارسات القمعية ، للحد من نشاطهم الذي ترى فيه تهديدا لبقائها ، ففي مسرحية " سهرة مع أبي خليل القباني " نجد القباني يسعى مع فرقته نحو إرساء قواعد مشروعه المسرحي ، وهو أحد مميزات المجتمع المدني ، بوصف المسرح مكانا لالتقاء الجماعة من أجل المشاركة والحوار . ويكتسب المسرح أهمية خاصة في بناء المجتمع ، كتعبير اجتماعي ومبدأ أخلاقي ، فهو وان عمد إلى التسلية كوسيلة ، فإن الإصلاح منتهاه [١] . وكان القباني يهدف من خلال المسرح إلى توعية الناس ، وإثارة حسهم بالقضايا السياسية والاجتماعية والاقتصادية القائمة حولهم ، ولكنه اصطدم بالرجعية ، المتمثلة بالشيخ " سعيد الغبرا " ، فنشأ بينهما صراع فكري حول البعد الأخلاقي والقيمي لفن المسرح [٢] . ويتمكن الشيخ سعيد الغبرا في نهاية هذا

---

[١] رفاعة رافع الطهطاوي – تخليص الإبريز في تلخيص باريس والديوان النفيس بإيوان باريس ، الأعمال الكاملة لرفاعة رافع الطهطاوي ، دراسة وتحقيق : محمد عمارة ، ط ١ ، ج ٢ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٧٣ ، ص ١١٩-١٢١.

[٢] انظر لمتابعة الصراع : ونوس ، الأعمال الكاملة ، ج ١ ، ص ٦١٩ – ٦٢٥ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الصراع من انتزاع أمر سلطاني بإغلاق مسرح القباني وحرقه ، ومطاردة صاحبه " بأمر خليفة المسلمين ، وأمير المؤمنين ، أغلقوا هذا الماخور ، حطموا المكان ، ومزقوا كل ما فيه ، أحرقوا هذه الدار ، حتى تتطهر دمشق من بدعة التمثيل " [١] .

ويقضي الفرد حياته مقهورا في ظل الطبقة المسحوقة ماديا وروحيا ، حيث لا سبيل لتحقيق انتصاره الشخصي ، بسبب وضعه الطبقي ، ففي مسرحية " الملك هو الملك " يتمنى أبو عزة أن يصبح ملكا من أجل أن ينتصف من خصومه " طه الشيخ الخائن المخادع ، أجرسه على حمار بين العامة ، ثم أشنقه بلفة العمامة ، وشهبندر التجار الكبير ، ومعه تجار الحرير ، الذين يسيطرون على الأسواق ، ويتحكمون بالتجارة والأرزاق " [٢] .

لقد كانت الحاجة والحرمان ، ووطأة الضرورات الإنسانية ، هي التي دفعت " المملوك جابر " في مسرحية " مغامرة رأس المملوك جابر " للتفريط برأسه ، من حيث كان يتوق لإشباع حاجاته الأساسية المتمثلة : بالرغيف (الحصول على المال) ، والحب / الجنس (الزواج من حبيبته) ، وتحقيق الاحترام والمكانة بين الناس عن طريق (الارتقاء إلى طبقة غير طبقته التي كان ينتمي إليها) ، يقول مخاطبا زمرد : " أفعل ذلك من أجلنا ، هل تريدين رجلا بلا طموح ، وبلا قيمة ، كنت أظنك فخورة بي ، ستتزوجين رجلا رفيع المقام ، وله ثروة ، وسأعرف كيف أوظف هذه الثروة " [٣] . ويؤكد ذلك الوزير بقوله : " عندما تبلغ الرسالة ، نعطيك من المراكز ما تريد ، وفي بغداد ستنتظرك المرأة التي تشتهي ، وكوم من المال " [٤] . حيث تستغل الطبقة العليا أفراد الطبقة الدنيا من أجل تحقيق مصالحها ، دون اعتبار لأحلامهم ، ومشاريعهم ، وأبعادهم الذاتية . و يلخص الوزير هذا الموقف بقوله : " العامة ، من

---

[١] ونوس – سهرة مع ابي خليل القباني ، الأعمال الكاملة ، ج ١ ، ص ٦٧٠ .
[٢] ونوس – الملك هو الملك ، الأعمال الكاملة ، ج ١، ص ٤٨٤ .
[٣] ونوس – مغامرة راس المملوك جابر ، الأعمال الكاملة ، ج ١ ، ص ١٩٦ .
[٤] المصدر نفسه ، ج ١ ، ص ١٧٧ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

السلطة هو الشيء الذي جربناه دائما ، وكان في كل حالاته عمليات انقلابيـــة ســـطحية ، لكـــن الشيء الأصعب الذي لم نجربه هو تغير المجتمع ، الأصعب هو أن تحاول هز سكون ونوســـان واستغراق المجتمع بالخرافة "[١] . لهذا سعى ونوس نحو التركيز على الفرد وحريته ضمن سياق الجماعة ، باعتبار أن السلطة في ظل علاقات الإنتاج تقتل الإبداع ، وتخنق المبادرات الحـــــرة للأفراد ، وتعمق الاغتراب ، إذ أن سيطرة الفئة المتنفذة المؤلفة من (كبـــار التجـــار وكبـــــار العلماء) ، وحرصها على مصالحها في مسرحية " منمنمات تاريخية " هو الذي جر الهزيمة إلى المدينة ، وقتل الإبداع في شخص " ابن الشرائجي " ، الذي أحرقت كتبه ، لأنه نادى بـــــالعقل ، يقول :

" أنا الشيخ جمال الدين ابن الشرائجي ، آمنت أن العقل خير من النقل ، وأن الله عـــادل ، لا يقدّر على عباده الفقر والذل ، فأذاع أحدهم أمري ، فاستدعاني قضاة دمشق الأربعة ، وبعد السب والضرب ، وإحراق كتبي ، رموني في سجن القلعة "[٢] . وأدت هزيمة المدينة ، وســقوط القلعة ، إلى انتحار سعاد ابنة التاذلي ، وقد أدركت أنها تحقق بذلك انتصارها الشخصي ، بعد أن فقدت الأمل في الانتصار الجماعي ، وتحقيق الذات .

إن هذا الوضع الطبقي ذاته ، والاغتراب الناجم عنه ، وتواطؤ المجتمع مع الازدواجيـــة في الفكر والسلوك ، هو الذي دفع الأفراد إلى التحول المتطرف من النقيـــض إلـــى النقيـــض ، بصورة قاتلة ، في مسرحية " طقوس الإشارات والتحولات " بهدف نشـــــدان الثقـــة والتوافـــق والسلام في البحث عن الذات . كما كرس الممارسات الشاذة للأفراد التي تحيل إلـــى العجـــز ، والنقص ، وضعف القدرة على التناغم والانسجام .

---

[١] سعد الله ونوس ، حوار ونوس عن كتاباته الجديدة مع د. ماري الياس ، مجلة الطريق ، العدد الأول ، يناير – فبراير ، ١٩٩٦ ، بيروت ، ص ٩٩ .

[٢] ونوس – منمنمات تاريخية ، الأعمال الكاملة ، ج ٢ ، ص ٤٦٥ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أما في مسرحية " ملحمة السراب " التي تدور أحداثها في ضيعة ، يصعب التمييز إن كانت ضمن العالم الحقيقي أو العالم الموضوعي ، من حيث تشكل المكان المسرحي العام . وهي عامرة بالحياة والناس ، والأشجار والمشكلات ، وكل الأمكنة المتفرعة عنها (البيوت والمتاجر) ، إذ ليس ثمة ما يجعلنا نطمئن إلى القول هذا مكان مفترض ، وذاك مكان موضوعي ، يطرح ونوس موقفه من القرية والمدينة من منطلق قيمي ، فهو لا يرى في القرية جانبا رومانسيا ، وانما تحضر في أعماله بوصفها تضم مجتمعا ، يختلف عن مجتمع المدينة ، فهو مجتمع فقير الموارد الاقتصادية ، يعيش أفراده نمطين من الحياة : إحداهما معلنة يعيشها الناس بصورة نمطية مملة ، فهي خالية من المباهج والمسرات ، وفيها الكثير من الحرمان . والأخرى سرية حيث يسعى أفراد القرية نحو إشباع حاجاتهم عن طريق الممارسات السرية ، المخالفة للمنظومة الأخلاقية للمجتمع ، إذ تلتقي " فضة " زوجة ياسين ، بعشيقها " عبد الرحمن " ، في بستان التين ، ويتطارحان الغرام ، دون اعتبار للروابط الزوجية ، أو العلاقات الأسرية . ويدرك " ياسين " خيانة زوجته ، ولكنه لا يفعل شيئا من أجل ردعها عما تفعل ، لشعوره أمامها بالتضاؤل والعجز .

وترفض ابنتهما الزواج من حبيبها (بسام) لأنها تشعر في أعماقها بروح الغواية " ما زلت صغيرة يا بسام ، ومشاعري تموج متغيرة كتقلبات الريح . إن لدي أحلاما كثيرة ، وأحيانا أحس أن الدنيا أضيق من أن تتسع لطموحي وإمكانياتي "[1] .

وينتقد ونوس العلاقات ضمن هذا الواقع الريفي ، الذي يقع أفراده فريسة سهلة في يد "عبود الغاوي " ، وخادمه الشيطاني ، بسبب الفقر والحرمان الطويل ، حيث يبيعون ذاتهم ومستقبلهم ، حين يوافقون على بيع أراضيهم بوصفها مصدر رزقهم الوحيد ، مقابل مبالغ زهيدة

---

[1] ونوس – ملحمة السراب ، الاعمال الكاملة ، ج٢ ، ص٦٤٢-٦٤٣ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يصرفونها على إشباع رغباتهم وأهوائهم ، بعد أن تكالبوا على المنكرات والكماليات ، وشاعت بينهم القيم المادية .

وتعد أسرة ياسين " عينة نموذجية للمجتمع الذي يهبط إليه (عبود الغاوي) ، تكشف عن التخلخل ، والتهرؤ في الواقع الساعي (الغاوي) للسيطرة عليه ، وهو تخلخل أصاب بنية المجتمع ذاتها ، مما انعكس بالضرورة على مجتمع النص ، لذلك اجتمع أعيان القرية وممثلوها على رفض تزويج بناتهم للغاوي ، لكنهم سرعان ما يتراجعون أمام عرضه إقامة مشروع مجمع سياحي بالقرية ، مدعم بسلطة البلاد في العاصمة ، ومحقق الخير لسادة القرية ، خاصة وانه يصحب عرضه هذا عرضا آخر لشراء الأرض التي سيقام عليها المشروع بستة أضعاف ثمنها ، وهو ما يسيل لعاب الجميع له ، ويبدأ التحول في المواقف والسقوط لمن تمسك يوما بقيم الحفاظ على الأرض والعرض "[1] . ليصبح مجتمع " الزرقاء " ، مجتمعا قرويا ، تحكمه قيم مادية في الوقت الذي تجسد فيه الزرقاء ، القيم المعنوية المرتبطة بالعقل ، والرؤية المستقبلية . إنها نوع من البطل التراجيدي الذي ينتهي إلى الموت قتلا ، على يد الناس الذين حاول الدفاع عنهم .

لقد كانت القيم الفلاحية المرتبطة بالشرف والعار ، والتستر ، ضاغطة إلى حد بعيد على نفوس الناس التي استمرأت ارتكاب الخطيئة في الخفاء (كما مر من شأن عبدالرحمن وفضة) ، وما يمكن أن نراه في تلون رجل الدين ، وسلبية المختار .

على أننا يمكن أن نلمح بوضوح ، كيف أن القيم الفلاحية التي ظلت رمزا للجهل والتخلف والبلادة ، صارت في موقف الزرقاء تعبيرا عن التقدم والرقي ، واستشراف المستقبل ، حين وقفت في وجه الجديد ، لأنها لم تبصر في هذا الجديد تقدما يوصل إلى السعادة الحقيقية ، بل أبصرت دمارا وانتكاسا ، على صعيد الفرد والمجتمع يحتاج إلى بعد نظر ثاقب ، وتأمل

---

[1] حسن عطية – الوعي التاريخي ، ومعادلة المثقف – السلطة في اعمال ونوس ، مجلة فصول ، م١٦ ، ع١ ، ١٩٩٧ ، ص٣٥٦

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

طويل لإدراك مخاطره ، وتجنب آثاره . " إن ألاعيب الشيطان معقدة ، ولا أستغرب أن تكون إحدى ألاعيبه سلسلة طويلة ، مترابطة الحلقات ، تبدأ من مكان بعيد ، وتنتهي بنا "[١] .

ويمكن إحالة المشهد الثقافي الخاص بالزرقاء في مواجهتها رجال تسلطت على حياتهم الاجتماعية القيم المادية إلى المناخ الناتج عن انهيار الآمال ، هذا الانهيار الذي سبق قتل المرأة المبصرة . لقد قتل الناس الزرقاء ، لأنه ليس في الأفق بعد بدائل محسوسة لتلك الحقبة المتخيلة السعيدة ، التي انهارت ومضت برحيل عبود وخادمه .

لقد اتخذت ردة فعل المجتمع (مجتمع القرية) شكلا مدمرا هازما للذات الواعية الحرة المتمثلة في الزرقاء ، وتراجعت القيم الثقافية ، أمام القيم المادية الاستهلاكية إلى حد يفضي إلى الدمار " لن أنسى ما حييت عيون الناس ، وهي تجول بين المعروضات ، عيون تبرق وتتراقص ، وتكاد تنط من محاجرها ، إن الدهشة والإغراء والوعد هي القوة التي تخدرهم ، وتسوقهم في الاتجاه الذي تريده "[٢] وكانت نتيجة حتمية ؛ لأن عبود وخادمه الذين أدخلا التطورات الحديثة والأجنبية إلى مجتمع القرية ، سعوا نحو تحلل النسيج الاجتماعي تحت تأثيرها . إذ إن الثنائية التي جمعت بين عبود (ابن الضيعة) وخادمه الشيطان (ابن المدينة البعيدة الغريبة) تحيل إلى ثنائية (الضعف / والقوة) وعلاقتها بالسلطة المرتبطة بسيطرة العناصر الأجنبية وعملائها على مصدر الثروة الحقيقي ، وهو الأرض ، عن طريق ملكيتها والتصرف بها ، وقد كان عبود وخادمه مصدر كل الشرور التي نتجت عن صراعهم غير المعلن في البداية مع أصحاب الأرض الحقيقيين ، المالكين لها ، ولكن هذا الصراع اتخذ بعدا قيميا حين نزع فيما بعد إلى اتخاذ مظاهر اجتماعية وتجارية صريحة (تمثلت ببناء المجمع السياحي) ، خاصة أن عبود وخادمه تبنوا أنماط الحياة والقيم والتقاليد الغربية ، لدرجة بدا معها المجمع جسما غريبا عن الضيعة وأهلها ، وبؤرة للمفاسد ، وليست حياة الشيطان وأعوانه ،

---

(١) ونوس – ملحمة السراب ، الاعمال الكاملة ، ج٢ ، ٧٣٢

(٢) المصدر نفسه ، ج٢ ، ص٧٣٣ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

التجارية ، إلا انحراف عن القيم الأخلاقية للعائلة ، عملت على تفكيكها كما ظهر في (قتل أمين لشقيقه مروان) ، وتفكيك الروابط الجماعية ، ذلك الذي قاومته الزرقاء عن وعي وبصيرة ؛ لأنها رأت فيه خرابا وتمزيقا .

لقد كان رحيل عبود ، وبيع الأرض نذيرا بحلول أزمنة صعبة ، يشقى فيها الناس ويكدحون ، ويجرون وراء أحلامهم ، " ولا يجدون إلا السراب ، لا شيء إلا السراب . سراب براق وملون وقاتل "[1] تعقد فيها الزرقاء الأمل على تلاميذها من المثقفين (بسام وفاطمة) ، الذين اختاروا الدرب الطويل ليسيروا فيه عن إرادة ووعي ، إذ اختاروا مواجهة واقعهم حيث تقتضي المرحلة وجود مناضلين يسعون نحو إعادة تأكيد الحقيقة ، لتتوازن المعادلة وتعود حياة الناس إلى مجراها الطبيعي في شكلها الصحيح ، وإن استغرق ذلك عقدا إضافيا من زمن المعاناة .

لم تكن الحركة التي واكبت قدوم عبود حتى رحيله نتاج ما أقدم على فعله ، بل كانت جذورها تمتد في الحرمان الذي جعل الناس يتوقون للتغيير ، ويسعون إليه ؛ لأنهم رأوا فيه الخلاص من حياة البؤس والشقاء .

إن الصراع بين مجتمع القرية ومجتمع المدينة سببه امتلاك المدينة للقرار، حيث الأشخاص المتنفذون ، فقد كان عبود يشيع بين أهل القرية عن علاقاته في المدينة التي يستطيع من خلالها أن يحصل على ما يريد من أراضي الضيعة بأبخس الأثمان ليتمكن من بناء المجمع السياحي ، وذلك من أجل أن يثير رعب الناس ، ويحملهم على بيع أراضيهم خوفا وطمعا .

إن المدينة في أعمال ونوس حاضنة للسلطة والمكاره ، ومركز للثروة والشرور ، والسيطرة ، منذ الأعمال الأولى حيث التسول ، والنوم في الطرقات ، وحتى الأخيرة حين تحضر بوصف أفرادها مالكين للسلطة والقرار .

---

[1] ونوس – ملحمة السراب ، الاعمال الكاملة ، ج٢ ، ص٧٤٧ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويتجلى أثر الصراع بين الفرد والمكان (المدينة) في مسرحية " يوم مـــن زماننـــا " ، حين يعاني المعلم " فاروق " من الاغتراب الذاتي والموضوعي ، بسبب تصادم قيمه ، مع قيـــم مدينته التي اكتشف أنها قائمة على الزيف والخداع ، والتواطؤ مع نظام السلطة الفاسد حتى غـدا هذا النظام لغزا استغلقت عليه رموزه " وما زال هذا اللغز يحيره ، والألغاز تتكاثر ، في الجامع ألغاز ، وفي المدرسة ألغاز ، وفي المديرية ألغاز ، وفي المدينة ألغاز ، وهناك في ذلك البيـت ، تلتقي الألغاز والغوايات معا "[١] مما أدى إلى انعدام توافقه مع المدينة التي يعيش فيها ، ويعشش فيها الخراب ، لقد كان يضن أن " اللامبالاة تواطؤ "[٢] ، فحاول أن يقدم جهدا من أجل إصـــلاح المدرسة التي يعمل فيها ، حيث تمارس طالبات المدرسة الدعارة بالتعاون مع إحدى المعلمـــات وهي الست فدوى ، لكنه صدم بالواقع حين وجد الفساد منتشرا بصورة فاضحة ، فقد طال رموز المدينة ، ووصل بنية الأسرة ؛ فأصيب بالإحباط .

ويرى د. إحسان عباس أن علماء الاجتماع قد ذهبوا إلى أن " كثيرا من الإحباطات التي يحس بها ساكن المدينة ، إنما هي نتيجة صراع أساسي بين القيم : بين الذات والمجموع ، بيـــن الحرية والسلطة ، بين التنافس الحاد والمحبة الأخوية "[٣] .

إن القيم الأخلاقية غير الثابتة سمة من سمات المدينة ، التي تمارس استغلال أبنائـــها ، فالقوي يأكل الضعيف ، والقيم تنهار وتتبدل مع تبدل المواقف والمواقع " هذه مدينة لا يعرفـها ، ولم يسر في شوارعها ! أ يمكن أن تتبدل المدن في يوم واحد ؟ ! ، وأسرع الخطى ... لم يكـــن يسير ، بل كان يهوي في جروف عميقة ، يغطي قيعانها ضباب صديء اللون ، وتتزاحم فيـــها شتى أنواع الزواحف والأفاعي . كل شيء صلب يتفتت ، ويتحول إلى غبار . القيم والمفـــاهيم والأخلاق "[٤] . لقد حسم الصراع بين فاروق ومجتمعه لصالح المجتمع ، فالفرد " منهزم قبل أن

---

(١) ونوس – يوم من زماننا ، الاعمال الكاملة ، ج ٢ ، ص ٢٤١ .
(٢) المصدر نفسه ، ج ٢ ، ص ٢١٧ .
(٣) د.احسان عباس – اتجاهات الشعر العربي المعاصر ، ط ٢ ، دار الشروق ، عمان ، ١٩٩٢ ، ص ٩٠ .
(٤) ونوس – يوم من زماننا ، الاعمال الكاملة ، ج ٢ ، ص ٢٢٧ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

تبدو إمارات هزيمته ، فمن ذا الذي يستطيع أن يقول بأن الفـــــــرد هو الذي سينتصر فـــي النهاية "[١] .

إن الفرد عاجز عن الفعل في ظل المجتمع القائم على علاقات قسر معممة ، كمـــا أنـــه غير قادر على الانتماء للجماعة أو التواصل معها " كان متعبا وخاويا ، وكان يفتش عن الغضب فلا يجد إلا مواء خائرا وشاحبا "[٢] ، حيث يسود عالم القهر ، الذي يقدم الفرد والجماعة عـــبر مواقفهم مبررات استمراره ، من حيث إن " السمة الغالبة على أصوات الاعتراض على القـــهر في عالم ونوس ، هي سمة السلبية المطلقة والعجز عن عمل أي شيء من شأنه أن يكون بديـــلا للتخلف والإرهاب ، فالمملوك منصور في " مغامرة رأس المملوك جابر " يتوقف رفضـــه لمـــا يجري حوله عند حد تحذير جابر من الخطر المحدق ، وحين يعرف بنية جابر فـــي الخـــروج بالرسالة ، بالرغم من حصار حرس الخليفة لبغداد ، لا يفعل أكثر من الحزن لاندفاعه وتهوره ، أما الرجل البغدادي رقم (٤) فإنه يقنع بمجرد الكلام أمام الحوانيت ، وكلاهما لا يقف بعيـــدا عن ساحة المعركة ، وبرغم ذلك لم يطمح واحدا منهما إلى اتخاذ موقف جـــاد وجـــدي "[٣] . والمعلم فاروق يضع حدا لحياته منتحرا حيث " النوم أمنية مستحيلة ، وأن تنسى أمنية مستحيلة ، وأن تدير ظهرك أمنية مستحيلة ، لم يعد لك مكان ، ولم يعد لك زمان ، وليس أمامك إلا هـــذا الفراغ المظلم "[٤] .

على أن القهر يبرز نقيضه في أعمال ونوس بعد مرحلة الانقطاع ، إذ " لا يمكن الحديث عن سيادة مطلقة لسمة واحدة ، لأن ذلك يعني تحدد المجتمع في وجه واحد من وجوه الحيـــاة ، وهو أمر مستحيل ، إذ برغم سيادة القهر وقوته في عالم ونوس ، فإنه يخلق نقيضه ونفيـــه "[٥] .

---

[١] د. احسان عباس – اتجاهات الشعر العربي المعاصر ، ص ١٥٣ .
[٢] ونوس – يوم من زماننا ، الاعمال الكاملة ، ج ٢ ، ص ٢٤٠ .
[٣] محمد بدوي – تجليات التغريب ، مجلة فصول ، ١٩٨٢ ، ص ١٠٠ .
[٤] ونوس – يوم من زماننا ، الاعمال الكاملة ، ج ٢ ، ص ٢٤٣ .
[٥] محمد بدوي – تجليات التغريب ، فصول ، ص ١٠٠ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ذلك الذي أكثر ما يبرز في مسرحية " الاغتصاب " ، حيث تلد المقاومة من رحم البطش والعذاب ، فيقف إسماعيل مدافعا حتى الموت عن حقه في الوجود والحياة الكريمة فوق أرضه ووطنه ، بعد أن استنفذ أعداؤه كل وسيلة يمكن أن تقهر إرادته ، وتحطم كبرياءه ، فلم يفلحوا .

وتعالج المسرحية قضية حق الفرد في ممارسة حريته الفردية والاجتماعية بعيداً عن الاستلاب والقمع ، ويقابل ونوس من أجل ذلك بين المجتمع العربي ككل (بوصفه قيمه) وبين المجتمع الإسرائيلي ، بهدف " إدانة أعمال التعذيب السياسي التي يقدمها في جذورها التاريخية العميقة ، ويدرس أسبابها النفسية لدى من يقومون بها ، ويستنفذ كل ما يمكن أن يقال في الدفاع عنها وتبريرها ، ثم تكون النتيجة الرهيبة التي ينتهي إليها أنها بالإضافة إلى كونها تشويهات اجتماعية ونفسية شائنة ، فهي لا تقضي فقط على ضحاياها ، وإنما على جلاديها أيضاً "[١] . وهو يصل إلى هذه النتيجة بوسائل درامية بحتة ، أبعد ما تكون عن الخطابية ، أو النزعات الأخلاقية الجوفاء ، إذ يدير أحداثه في مناخ عائلي حميم مستخدماً حيلة نفسية معقدة هي عملية الإسقاط التي توقع البطل (إسحق) وهو رجل مخابرات إسرائيلي في وضع حرج ، إذ يصاب بالعجز الجنسي ، كنوع من العقاب النفسي ، على ما فعله بإسماعيل وزوجته دلال ، من خصوم النظام السياسيين ، وأبناء البلد الأصليين ، المعارضين لوجود الاحتلال . ويعقب فعله تخلخل شخصي ينعكس على كل ما حول إسحق ، فيعيد نظرته للكون والحياة من جديد على أسس جديدة .

وإذا كانت السمة السلبية هي الغالبة في المسرحية على الفرد في المجتمع اليهودي ، والسمة الإيجابية هي الغالبة على الفرد في المجتمع العربي ، فإننا لا نعدم أفراداً وفئات عربية وضعت في إطار منفر ، وفي مقدمة هؤلاء " محمد شقيق كل من إسماعيل والفارعة " ،

---

(١) صلاح فضل – دراسات أدبية – ظواهر المسرح الاسباني ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٢ ، ص١١٢ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لاستغراقه في الأنانية . وأرباب العمل الذين حاولوا استغلال المرحلة لمضاعفة أرباحهم ، عن طريق استغلال العمال من أبناء جلدتهم ، وكبار التجار الذين لم يخرج اهتمامهم عن نطاق مصالحهم ، مثل والد دلال الذي أعلن براءته منها حفاظاً على موقعه .

ومن جانب آخر فقد كانت أزمة الفرد في المجتمع العربي تنبع من صدامه مع الاحتلال ، ومن هنا كثرت مواقف الصراع بشقيه المادي ، والمعنوي . حيث تغتصب " دلال " أمام زوجها إسماعيل ، من أجل أن يعترف أو يقلع عن السير في طريق النضال ، واستخدمت باعتبارها عنصراً للضغط النفسي على زوجها من أجل قهره ، وتحطيم إرادته ، وإذلاله ، ولكنه لا يعترف ، ويموت تحت التعذيب بين أيدي معتقليه بصورة مأساوية تجسد بطش سلطة المحتل ، وشراستها في التعامل مع أبناء البلاد المعارضين ، مجسداً بموته المستوى المادي في الصراع مع المحتلين ، بوصفه نتيجة لفعل الإرادة ، لا لفعل الهزيمة ، حين يفجر موته ثورة في الشارع الفلسطيني ، الذي يعزم على الاستمرار في المقاومة ، مهما كلف ذلك من تضحيات ، بعد أن تحقق الوعي باعتبار أن الموت هو الوجه الآخر للحياة . ليصبح موقف " إسحق " من موته ، إعلاناً لانتصار الموقف الذي يمثله إسماعيل ، وهو حق الفرد العربي في الحياة ، والدفاع عن الذات ، وإثبات الوجود على تراب وطنه خاصة أن إسماعيل كان قد أدرك أن لا خيار له ولزوجته دلال في هذا الصراع : صراع قيم الخير مع قيم الشر ، وهو صراع البقاء ذاته ، ذلك الذي تعبر عنه دلال بعد خروجها من السجن ، بقولها : " إما نحن ، وإما هم "[١] .

ويمكن أن نلمس تميز الفرد في أعمال ونوس الأخيرة ، ضمن الطبقة الاجتماعية ، كما يمكن أن ندرك سبب انسلاخ البطل عن مجتمعه ، أو طبقته ، وعدم رغبته في مهادنة الطبقة الأخرى .

---

(١) ونوس – الاغتصاب ، الاعمال الكاملة ، ج٢ ، ص١٢٠ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لقد كان ونوس يميل إلى التنميط في بناء الشخصية الاجتماعية في أعماله الأولى ، على نحو ما نجد من ثبات صورة رجل الدين ، بوصف مواقفه شبه ثابتة ، تتمثل في الحفاظ على المصالح الشخصية ، وتقديمها على أي أمر سواها ، ووقوفه في وجه التقدم الاجتماعي تبعا لذلك ، مثل شخصية الشيخ " سعيد الغبرا " الذي يمثل الرجعية في مسرحية " سهرة مع أبي خليل القباني " والشيخ طه في موالاته للسلطة ، لارتباط مصالحه بها في مسرحية " الملك هو الملك " . ولكن ونوس فارق هذا النهج في أعماله الأخيرة ، وأصبحنا نجد تطورا في صورة الشخصية ، وان لم تخرج عن النمط الأساسي كما هو الحال في شخصية التاذلي في مسرحية " منمنمات تاريخية " . والمرأة التي كان دورها هامشيا وسلبيا ، أصبح بطوليا وقياديا ومؤثرا . فقد سلم ونوس في المرحلة الأخيرة بوجود الفارق الطبقي في المجتمع ، على أنها قضية موجودة منذ القدم ، فدعا إلى ضرورة فتح قنوات الحوار والتفاعل بين الفقراء والأغنياء ، وامتازت هذه المرحلة ببروز صراع القيم ، بصورة كبيرة وفاضحة ، حيث تبرز كذلك الخيارات الفردية بصورة أكثر تميزا ، إذ يمكن أن نجد صورة للبطل المقاوم ، والبطل المادي .. وهكذا . مع الالتفات إلى قضايا الفرد الخاصة ، بوصفها قضايا ذات أثر على تقدم الجماعة الإنسانية ، وعامل من عوامل تماسكها واستقرارها .

لقد أتاحت مرحلة التسعينات لونوس تحليل أسباب إخفاق الأفراد وانتصارهم في مواقف حياتهم ، تبعا لسلوكهم القيمي على مستوى الفرد والجماعة خاصة أن " قيمة الفرد في أنه المكون الأساسي للجماعة الإنسانية "[1] . إذ ينتحر المعلم فاروق نتيجة شعوره بالضياع في مجتمع عم فيه الفساد ، وفقد فيه البطل التآلف والانسجام ، يقول مخاطبا زوجته التي خانته ، ثم أرادت الانتحار معه " أنا لا أفهم لماذا تطلبين الموت ، أنت تسبحين في مائك ، تكيفت مع التيار ، وتعلمت كيف تزدهرين فيه ، المدينة مدينتك ، والبيت المتلألىء بالغواية بيتك ، إن

---

(1) الرشيد بشير بوشعير – الفن المسرحي ، مقالة في كتاب أساليب التعبير الادبي ، د. ابراهيم السعافين وآخرون ، ج٢ ، دار الشروق ، عمان ، ١٩٩٧ ، ص٣٢٦ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الوقت وقتك يا نجاة ، ولا يلائمك أن تطلبي الموت "[1] . وتنتحر أخت بشير في مسرحية " أحلام شقية " بإلقاء نفسها في النهر احتجاجاً على القيم البالية وامتهان كرامة الإنسان .

ومن القيم البالية السائدة في المجتمع استمرار المرأة في العلاقة الزوجية والإخلاص لواجبات هذه العلاقة ، على الرغم من أنها لا ترغب باستمرار الحياة مع زوجها ، وذلك لأنها زوجت له قسراً ، ولم تجد نفسها في هذا الزواج ، كما حدث " لماري وغادة " في المسرحية ذاتها . وعندما يسكن المستأجر بشير في الغرفة العلوية ، يصبح موضع اهتمام المرأتين ، اللتين تتقاسمان حبه : واحدة تعده ابناً لها ، والأخرى حبيباً (تعويضاً عن العلاقة السوية المفتقدة بينها وبين زوجها) في إشارة إلى الكبت وغياب الحرية ، وتشويه إنسانية الإنسان ، وتدني قيمة المرأة في ظل هذا المجتمع ، حيث لا وجود للعلاقة الطبيعية والعفوية (الصادقة) بين الرجل والمرأة ضمن منظومة القيم الاجتماعية ، التي لا تتيح مجالاً للعلاقة بين الطرفين حتى لو جمعهما النشاط العقلاني . إذ تكابد المرأة في ظل هذا المجتمع من أجل العيش ، وهي تناضل في سبيل انتزاع حريتها ، والاعتراف بإنسانيتها ، ولكن محاولاتها دائماً تبوء بالفشل ؛ لأن المجتمع مبني على التواطؤ مع منطق الذكورة في القول والفعل مما يساهم في تمزق الفرد ، أو دفعه نحو التطرف ، والخيارات الصعبة في الحياة ، على نحو ما نجد من تحول " مؤمنة " و " عبدالله " في مسرحية " طقوس الإشارات والتحولات " .

٥٢٩٠٣٦

ومن القضايا الاجتماعية الأخلاقية التي تناولها ونوس في أعماله ، قضية الانحراف ، والخيانة الزوجية ، التي كثيراً ما يكون الفقر ، والظلم الاجتماعي سبباً في حدوثها كما جرى مع نجاة ، والست فدوى في مسرحية " يوم من زماننا " . ويلحق هذه القضايا قضية " العار " ، التي غالباً ما تنتهي بالقتل ، ثأراً للشرف وذلك لأنها ترتبط بالسلطة الأبوية ، وباختبار الرجولة ، حيث تكفي كلمة " رجل " قيمياً أن يتوجه الأخ لقتل أخته ، دون أن يقتنع بالسبب ، وغالباً ما

---

[1] ونوس – يوم من زماننا ، الاعمال الكاملة ، ج٢ ، ص٢٤٥ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يكون مدفوعاً من غيره ، فقد يكون هو نفسه منحرفاً ، ولا قيمة لوجوده ، كما اندفع صفوان لقتل " مؤمنة " التي تحولت إلى الماسة ، ليثبت أنه رجل ، رغم أن المجتمع بأكمله مبني على الازدواجية في الفكر والسلوك .

ويبرز مدى تناقض المجتمع المتزمت مع نفسه وتشتته بين القبول والرفض ، والاستسلام والتمرد ، حين ينخرط فرد ونوس وينصاع لتزمت المجتمع على غير قناعة ، أو يرفض الانصياع فينبذ ، ويولد لديه هذا الموقف شعوراً بالازدواجية والتناقض ففي مسرحية " أحلام شقية " يعاني المستأجر بشير من كوابيس مفزعة ، بسبب سطوة المفاهيم المتحجرة ، والعادات البالية ، التي تطالبه بقتل أخته ، شرطاً للاعتراف برجولته ، من حيث لا تقيم هذه العادات وزناً لإنسانية الإنسان ، وحقه في الاختيار ، وقد انتحرت أخته ، لتجنبه ذلك الاختبار ، مما ولد في نفسه الحزن واليأس وعذاب الضمير .

ويدين ونوس السقوط الاجتماعي في مسرحية " الأيام المخمورة " ، من خلال سقوط (سناء - الأم / الجدة) في إشارة للأسباب والظروف الاجتماعية التي أدت إلى هذا السقوط ، إذ يكشف المونولوج الداخلي الذي تضرعت به لله أن ينقذها مما هي فيه ، أنها ليست خاطئة بطبعها ، وإنما يكمن الخطأ في المجتمع الفاسد الذي لا يقيم وزناً لإنسانية أفراده ، وحقهم في الاختيار ، وترتيب حياتهم كما يشاءون ، حتى إذا جاءت " سناء " تستدرك حقها في اختيار الشريك وقعت المأساة ، مأساة هروبها مع حبيبها ، وانهيار أسرتها ، وضياع أولادها تبعاً لذلك الاختيار . وتعاظم أثر المأساة حين لم تصل إلى التوازن النفسي في هروبها ، وقد انهزمت إرادتها من قبل في مقاومة بريق الغواية الذي رأت فيه مخرجاً لوضع حد لمعاناتها مع زوجها ، لتنتهي بصورة مفجعة ، هي صورة لمجتمع ينهار ويتداعى ، بتداعي أفراده ، وقد فقدوا القدرة على التحقق الشخصي ، في ظل غياب المناخ الحر ، مما أبعد إمكانية التحقق الاجتماعي .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

تشكل قضية الحرية محوراً رئيسياً في فكر سعد الله ونوس واهتمامه، فقد تناولـــها فـــي أعماله، بوصفها قضية إنسانية عامة، متعددة الأبعاد، تتداخل مع العدالة الاجتماعيـــة - التـــي تعطيها البعد الاجتماعي- فتشكلان معاً قيمة عليا يتأسى ونوس على افتقادهـــا فـــي الواقـــع، ويتطلع إلى إقرارها في المجتمع، ناقداً روح الممارسات والسلوكيات السلطوية المناقضة لـــها. وقد ظهرت في أعماله الأولى الممارسات المضادة للحرية ، من مثل توغل رجال النظام إلـــى أعماق الشعب عن طريق التصنت، والاندساس المتخفي بين الناس؛ للتعرف على مـــا يـــدور بينهم سراً وعلانية، بل حتى الكشف عن النوايا، والتفتيش في الضمائر، ولم يكونوا يتوانـــون عن تعقب البسطاء من الناس، ممن لا علاقة لهم بالسياسة، ولا رأي لهم فيما يجري حولهم، إذ يستدرج رجل المخابرات (حسن)، بائع الدبس الفقير (خضور)، بعد أن يظهر له في صـــورة صديق في مسرحية "مأساة بائع الدبس الفقير" ، ويورطه في الكلام معه، ثم يعتقله دون ذنـــب، ليتعرض خضور لشتى صنوف التعذيب الجسدي والتدمير المعنوي، ويخرج من السجن فـــاقد العزم، وإرادة الحياة، حيث يسحق نهائياً على قارعة الطريق ، دون أن يدرك السبب : " لست أدري شيئاً، لا شيء، لا شيء، كإنسان لا يجيد السباحة، أسقطه الحظ العاثر في غيابة تيـــار هائج، فراحت تتقاذفه الأمواج، وداخ، ضاع منه الصواب، لا أفهم شيئاً، لا أعلم شيئاً، لا شيء على الإطلاق" [١]، حيث لا إرادة للشعب فيما يجري حوله " لا تنتظروا تعقيباتنا العادلـــة، لا تتوقعوا تدخلنا في مجريات الأحداث ... صمتاً، صمتاً، الشجاعة ماتت، واستحال الكلام"[٢].

لقد تأثر سعد الله بالفلاسفة الوجوديين في موقفهم من الكون والحياة في أعمالهم، وكان قـد ارتبط لديهم مفهوم الحرية بالقدر الذي وقفوا منه موقفاً واحداً على ما بينهم من تفاوت ، وهو:

---

[١] ونوس - مأساة بائع الدبس الفقير، الأعمال الكاملة، ج١، ص٢٣٧.
[٢] المصدر نفسه، ج١، ص٢٢٥، ٢٣٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أن هناك قوة لا تراها العيون، هي التي تحدد مصائر الناس، وتعبث بوجودهم سواء أكـــانت تلك القوة روحية غيبية، أم طبيعية اجتماعية، أم مادية جبرية، وبالتالي فإن القدر الذي تصـب فيه هذه القوى جميعاً هو عدو لدود للإنسان، يسعى إلى سحقه، ويهدف إلى دماره[١] .

وقد اختلفت مواقف الغربيين من هذا العناء المسلط على رقاب الناس، إذ يرى "كـلمي" أن القدر" يسلك كل أسلوب من أجل أن يسحق الإنسان، وسواء خضع الإنسان لهذا القدر العنيف المحتال أم تمرد عليه، فالنتيجة سواء: هزيمة الإنسان" [٢] والحل الوحيد عند كامي حيال ذلـك هو" خنق الوعي، أو لفظ الحياة " [٣] . إذ " مهما فعلنا، مهما صمتنا أو تكلمنا، فنحن في موقف المحكوم عليهم" [٤] . كما حدث لـــ "غادة وماري" في مسرحية " أحلام شـقية" اللتيـن حكـم عليهن العيش في مكان (مغلق) مادياً وفكرياً، فسعين نحو الخلاص أي انتزاع حريتهن عـــبر قتل المسببين (الزوجين) وحين باءت محاولتهن بالفشل، من حيث أكل الصبي مـــن الطعـام المسموم قبل الأزواج (لاحظ تدخل القدر) تم خنق وعيهن بإغلاق الباب عليهن من جديد داخل نفس المكان، حيث لا أمل في الخروج منه، ومن وضع الاستلاب إلا للقاء الموت والعدم .

إن علاقة القدر بمصائر الناس تصل حداً من القسوة والسخرية يغدو معها القـــدر ليـس قدراً، ولكن عبثاً! حيث ينادي "كامي" بلا معقولية العالم؛ لأن كل شيء يسير إلـــى المـــوت[٥] فالإنسان لا حرية له، ومصيره مصنوع سلفاً وصراعه مع القوى التي لا يراها من أجـــل أن

---

[١] د. عماد الدين خليل- مشكلة القدر والحرية في المسرح الغربي المعاصر، ط١، الدار العلمية، ١٩٧١، ص ٤٢ - ٤٣.

[٢] المصدر نفسه، ص١٧.

[٣] المصدر نفسه، ص ٢١، وتجدر الإشارة إلى أن سعد الله بقي متأثراً بهذه الافكار حتـــى فـــي حقبـــة التسعينات.انظر: النهايات التي آل إليها الأفراد في أعمال التسعينات رغم اختلاف أدوارهم ووظائفهم .

[٤] ساميه أحمد أسعد- مقدمة سوء التفاهم لكامي ، مسرحيات عالمية، ص٢٣-٢٤.

[٥] عماد الدين خليل- مشكلة القدر والحرية، ص٢٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يحصل على الحرية يبوء دائما بالفشل المرير، فالقدر عبثي، لا يعرف منطقا ولا طريقـــا ولا هدفا [١] .

وأمام هذا الاتجاه، وجد اتجاه آخر ، رأى أن القدر ينبع من داخل ذواتنا، ومـــن أعمـــاق نفوسنا، فهو يكمن هنا على الارض، وينفجر من وجدان الناس وضمائرهم، ولكنـــه " يرسـم للناس مصائرهم المحتومة، ويجبرهم على سلوك طريق مرسوم، ويصل بهم في النهاية إلـــى أهداف وغايات لم يكونوا يريدون أن يصلوا إليها، ولا سعوا إلى اختيارها" [٢] .

أما " ميللر" فيرى أن الإنسان مخيّر لا مسيرّ، في التحرك صـــوب مســتقبله، وتشـكيل مصيره، شرط أن يمتلك الشجاعة، وأن يتحمل المسؤولية؛ لأنه مسؤول عن نفسه أولا، وعـن تصرفاته وأفعاله ثانيا[٣].

فالقدر أي (المصير) قوة خلف حركة صراع مستمرة بين قوى مناضلة وقوى رجعية ، وهو بهـــذا المعنى بنية حتمية تحمل معنى القهر ، رغم أنها يمكن أن تحمل معنـــى الحـظ أيضا [٤] . وإنّ حرية إذعان الإنسان للقدر يمكن أن تحيل الإخفاق الى نجاح ، والهزيمة الـــى انتصار[٥] بوصف القدر اختيارا حين يعبر عن القانون الباطني لوجود الشخصية . لهذا نجـد خضرة في مسرحية " الرسول المجهول في مأتم انتجونا " تصر على ممارسة حقها في التعبير عن رأيها ، والدفاع عن ذاتها ، فتقف في وجه الظلم المتمثل برموز النظام ، وتتحمـــل فـي سبيل ذلك الاعتداء والعذاب ، ولكنها تنتصر ؛ لأنها صمدت حتى النهاية ، ولم تفقد قدرتـــها

---

[١] المصدر نفسه، ص ١٦، حيث يرى كل من سلاكرو وكوكتو ومترلنك هذا الرأي كذلك.

[٢] عماد الدين خليل- مشكلة القدر والحرية، ص ٢٦.

[٣] المصدر نفسه، ص ٣٥، وانظر : سارتر ، جان بول - الوجودية مذهب انســاني ، منشـورات دار مكتبة الحياة ، بيروت ، ١٩٨٣ ، ص٤٦ ، ص٥٥ . وانظر ايضا : عدنان بن ذريل – الفكر الوجودي عبر مصطلحه ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٨٥ ، ص١٩ .

[٤] عدنان بن ذريل - الفكر الوجودي ، ص٢٥٢ .

[٥] المصدر نفسه ، ص٢٥٣ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

على المقاومة : " واحدا خلف الآخر ، رأيتهم وهم يدورون على أنفسهم ، ثم يسقطون في القرار الأحمر المربع .. الموت غصة يا جارات ، لن أموت " [١] .

ويرى " جان جيرودو" أن بمكنة الإنسان الوقوف بوجه القدر والتغلب عليه بمجرد أن يعرف كيف يستخدم عقله وحكمته لقهر هذا القدر في حين يرفض " سارتر" ومدرسته الوجودية، القدر رفضاً تاماً، ويؤمن بالحرية المطلقة، حيث لا تتم حرية الإنسان إلا اذا توفرت عنده الشجاعة الكافية للوقوف إزاء كل قيد يأسره، ويمنعه عن السعي لتحقيق حريته الكاملة، الشجاعة التي تعتمد على معطيات الإنسان الذاتية: الإرادة والعقل، والحكمة[٢]:

" فالإنسان حين يختار، يختار بكل حرية، ولا يعنيه شيء آخر غير هذه الحرية، ...إذ ليس هناك جبرية، لا من الطبيعة، ولا مما فوق الطبيعة، ...الإنسان حر، الإنسان هو الحرية"[٣].

وقد شكلت الوجودية عند " سارتر" أساساً لنظرية الرفض الشامل العنيف، باعتبار أن الحرية الوجودية كما عبر عنها، هى القدرة على الإعدام: إعدام الواقع، وإعادة بنائه من جديد[٤] فالحرية هي ماهية الإنسان، وأي مصادرة لها، هي مصادرة للوجود ذاته، أي إعدامه، كما حصل مع "خضور" في مسرحية "مأساة بائع الدبس الفقير" فهي" ليست معاينة للبؤس الطبقي لبائع دبس فقير، بل هي معاينة في الوجود وتأملاً في المصائر"[٥] فكما أن الحرية بلا

---

[١] ونوس _ الأعمال الكاملة ، ج١ ، ص٢٧٠ ، ص٢٨٦ .

[٢] عماد الدين خليل – مشكلة القدر والحرية، ص٣٧.

[٣] د. محمد القصاص– مقدمة مسرحية (الذباب) لسارتر،(مسرحيات عالمية)، ص ١٦–١٧.

[٤] انظر: عبدالله العروي– مفهوم الحرية، المركز الثقافي العربي، ط٤، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٨٨، ص ٧٧ – ٧٨.

[٥] د. عبد الرزاق عيد – الحرية، المعرفة، السلطة في مسرح ونوس– قضايا وشهادات، ص ١٠١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

شروط، فكذلك القمع تدمير وإعدام للوجود بلا شروط[١] وقد شخص" ونوس" الحرية في هـذه المسرحية باعتبارها حرية مطلقة للنظام الحاكم، مقابل عبودية مطلقة للمحكومين.

لقد جاءت الحرية في أعمال ونوس بعد هزيمة حزيران في صـورة مقاومـة الشـعب لاستبداد السلطة واكتسبت بذلك، البعد السياسي، إذ انعكس تكوين الكاتب الفكري، وإخلاصـه للفكر الماركسي[٢]، في أعمال هذه المرحلة، التي قرن فيها ونوس الحرية باختفاء الطبقـات، وأدوات القمع، وتحرير الطبقات العاملة من الاستغلال؛ بالقضاء علـى مظـاهر الاسـتهلاك والتحكم، لتخلو شؤون الجماعة من الإكراه والسيطرة[٣] ولهذا كان لا بد من مباشرة النضـال من أجل جعل الحرية حقيقة في الواقع يعيشها الناس؛ إذ يرى الماركسيون أن الإنسـان ولـد مستعبداً، مقيداً بمختلف الظروف الخارجة عن إرادته، مما يتطلب العمل من أجل وضع حـد لعبودية الإنسان، واغترابه عن ذاته، خاصة أن الحرية " سعي ثوري وراء الممكنات ، وجـهد متواصل من أجل العمل على تحقيقها " [٤] ، وهي بهذا المعنى " صراع ، وحوار دائـم مـع الواقع ، يسعى الى التغيير " [٥] ؛ ولذلك " فإن مهمة الإنسان إنما تنحصر في القيـام بعمليـة إبداعية مستمرة ألا وهي عملية التحرّر"[٦] . ويرفض الفكر الماركسي اعتبار الحرية أمـرا يخص الذات وحدها ، " بل هي مسألة اجتماعية واقعية تخـص الحيـاة العينيـة للإنسـان ،

---

[١] المصدر السابق ، ص ١٠١.

[٢] يقرن الفكر الماركسي تحقيق الحرية بالمجتمع الشيوعي إذ يرى في الحرية معنى اجتماعي أي ثمرة تحقيق نظام اجتماعي غير استغلالي، وليست مجرد نصوص قانونية أو وعود سياسية. انظر : لينيـن- الدولـة والثورة – نظرية الماركسية في الدولة ومهمات البروليتاريا في الثورة. تر : لطفي فهيم، الهيئة المصريـة العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧٠، ص٥٨-٦٤.

[٣] ماركس ، انجلس – بيان الحزب الشيوعي، دار التقدم، موسـكو، ١٩٦٨، ص٥٥-٦٠، ص٦٧ وانظـر أيضا : عبد الله العروي، مفهوم الحرية، ط٣، دار التنوير، ١٩٨٣، ص٧٦.

[٤] د. زكريا إبراهيم، مشكلات فلسفية، (١) مشكلة الحرية، ط٢، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٦٣، ص٢٠٩.

[٥] د.نهاد صليحه – الحرية والمسرح ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩١ ، ص١٣ .

[٦] زكريا ابراهيم – مشكلة الحرية ، ص٨٩ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

باعتبارها دراما حية ، تنشأ بين الفرد والعالم المحيط به " [١] ، وبهذا المعنى فإن عناصر الحرية بوصفها موقفا أصليا واقعيا في سياق اجتماعي إنساني ، وفعل الصراع ، وجدل وحوار مستمر ، ومتحول مع هذا الموقف ، هي ذاتها عناصر الدراما والتجربة المسرحية أثناء العرض ، والتي تتضمن كذلك التعبير كحصيلة للحرية على المستوى الذاتي والاجتماعي والتاريخي [٢] . وتبعا لذلك فإن الإبداع الفني في شتى المجالات يصبح بصورة منطقية أبلغ تجسيد للحرية ، تمتاز فيه الظاهرة المسرحية الحقيقة بأنها في جوهرها ، وبحكم طبيعتها ممارسة لفعل التحرر على مستوى الجماعة [٣] ، لهذا تحوي الحرية عند ونوس مضمونا اجتماعياً إلى جانب مضمونها السياسي فالديمقراطية لا تكون تامة إلا إذ كانت حاملة للمضمونين معا، مشتملة عليهما[٤]، إذ إن الهدف من الديموقراطية والحرية والعدالة، هو خدمة المجموع وسعادته، وحين يطرح ونوس مفهوم الحرية فذلك من أجل تأصيلها في عمق المجتمع، حيث يمكن أن نلمس إلى جانب الفكر الماركسي، تأثره بالكواكبي [٥]، الذي لا يرى في الحرية السياسية نزعة فردية، بل يراها التزاماً للإنسان إزاء قومه ومجتمعه، بقدر ما هي تحرر لشخصه، إذ إن الإنسان الحر" مالك لنفسه تماما، ومملوك لقومه تماما" [٦].

وقد ارتبطت المشاركة السياسية بحرية الرأي، وحق الفرد في المناقشة والمعارضة والنقد، كما اقترنت بقضية العلاقة بين الحاكم المطلق الإرادة، والشعب المحكوم؛ إذ يرجع غياب المشاركة السياسية إلى سطوة السلطة، وبطش المسؤولين من جهة، وضعف الشعب،

---

[١] المصدر نفسه ، ص٧٥ .

[٢] نهاد صليحه – الحرية والمسرح ، ص١٤ .

[٣] المصدر نفسه ، ص٩-١١ .

[٤] عبد الرحمن الكواكبي- أم القرى، الأعمال الكاملة لعبد الرحمن الكواكبي مع دراسة عن حياته وآثاره، تحقيق : محمد عمارة، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧٠، ص١٧٤-١٧٨.

[٥] عني ونوس بالمثقفين العرب من أعلام عصر النهضة في أعماله، ومنهم الكواكبي – لاحظ كتاب الكواكبي الذي كانت تقرأ به الطالبة، في مسرحية " يوم من زماننا"، وفصلت من أجله. انظر: ونوس، الأعمال الكاملة، ج٢، ص٢٠٥-٢٠٦.

[٦] الكواكبي – طبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد، الأعمال الكاملة لعبد الرحمن الكواكبي، ص٤٢٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وإيمانه بهذا الضعف من جهة أخرى، حيث تزيد عوامل القهر والاستغلال، إذ يمثل أبو عزة في مسرحية " الملك هو الملك" صورة من صور استلاب الإنسان وقهره من قبل خصومه المتمثلين بكبار التجار، ورجال الدين، المرتبطين بالنظام، ولا يجد سبيلاً للانتصاف من خصومه، وتحقيق العدالة في حياته، إلا باللجوء للحلم، والتمني، الذي يحمل معنى المستحيل، وهو أن يملك القوة المطلقة المتمثلة في أن يصبح ملكاً " عندما أصبح سلطان البلاد، سأعرف كيف أعامل هؤلاء الأوغاد ... أنقش الختم على بياض، فينقضي أمري بلا اعتراض"[١].

ويبرز غياب أبسط أشكال المشاركة السياسية في المسرحية في انفراد الحاكم بأمور السلطة، وتوليها كأمر مفروض، وغياب حق الشعب في الاختيار، وتتضح بصورة أكبر حين تعرض المسرحية لفكرة تغير الحاكم، هذا التغيّر الذي لا يأتي تعبيراً عن إرادة الشعب، ولا حتى برضاه أو علمه، وقد حل ملك مكان آخر؛ لأنّ الملك الذي يستخف بالرعية أراد أن يتسلى، حيث تكشف اللعبة انفراد الحاكم بالحكم، وتسيده على الشعب، وفرض سلطانه عليه بالقوة، ليبرز الصراع من أجل الحرية، وتقويض الوضع الطبقي القائم في حركة " زاهد وعبيد اللذين يناضلان من أجل الإطاحة بنظام الحكم، الذي يريان فيه، استغلالاً للطبقات، واستلاباً لإنسانيتهم، حيث يتسلى الملك برعيته " في المساء أقهقه في وجوه الجميع، وأعلمهم معنى أن يكون الملك على مقاس الرجل، والرجل على مقاس الملك"[٢]، إذ يعطي الملك رداءه وسريره للمواطن أبي عزّة، حيث يستلهم " زاهد وعبيد " قوانين اللعبة، فيمعنان في التنكر، ويظهر أن بصورة لا تمثل حقيقتهم من أجل الوصول إلى الأهداف، فهما يمثلان تيار مقاومة الحكم المطلق، والسعي إلى تحقيق نوع من التوازن بين صلاحيات السلطة، وحقوق الأفراد وضماناتهم :" في هذه المرحلة يجب أن ننظم السباق بشكل محكم، هم يمعنون في الإرهاب،

---

[١] ونوس- الملك هو الملك ، الأعمال الكاملة، ج١، ص٥١٤، ص٥١٠.

[٢] المصدر نفسه، ج١، ص٥٢٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ونحن نمعن في التنكر ، التناقضات تنمو، وحركتنا تشتد. ينبغي أن نتواقت مع اللحظة المواتية، لا نبكر ولا نتأخر"[١]. خاصة أنهما يفعلان ذلك من أجل الناس جميعاً، إذ تتبدى الحقوق الاجتماعية والاقتصادية على الحقوق الفردية التقليدية، وتتراجع مصلحة الفرد أمام المصالح العليا للمجتمع، فالفرد ليس له وجود مستقل عن مجتمعه، وإنما يتحدد وضعه في إطار المجموع[٢]، ذلك لأن الحرية الاجتماعية هي الضمانة الحقيقية لممارسة الحرية السياسية، التي لا تتحقق بدورها بدون تحرر الفرد من كافة القيود، ولا مدلول لها في إطار استغلال الإنسان [٣]. إذ يتناول ونوس في مسرحية " الفيل يا ملك الزمان" قيمة وجود الحرية في حياة الناس خاصة حرية الرأي والتعبير والمشاركة، وتصور المسرحية جو الفساد السياسي والاجتماعي والظلم والعدوان الذي تشيعه السلطة السياسية الحاكمة، ومن يلوذ بحماها، فقد كان فيل الملك " يلذه الشر كالغذاء، كل يوم ضحية، وكل يوم مصاب" [٤].

وفي المقابل تصور المسرحية جو اللامبالاة، وتحول الشعب - نتيجة الظلم والهوان - إلى مجرد متفرج لا يحرك ساكناً بينما يقع عليه الظلم، ويقدم الضحايا كل يوم واحداً تلو الآخر، حيث " لا أمان .. لا أمان على شيء"[٥] في الوقت الذي تسود فيه عبارات الخنوع والاستسلام " الصبر مفتاح الفرج ، والعين بصيرة، واليد قصيرة"[٦].

---

[١] المصدر السابق، ج١، ص٥٠٠-٥٠١.

[٢] د. أيكن ، هنري- عصر الأيديولوجية، تر: فؤاد زكريا، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، ١٩٦٣، ص٢٢٩-٢٣٠.

[٣] نادية أبو غازي- قضية الحرية في المسرح المصري المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩، ص٥٣.

[٤] ونوس - الفيل يا ملك الزمان، الأعمال الكاملة، ج١، ص٤٥٨.

[٥] المصدر نفسه، ج١، ص٤٦٠.

[٦] المصدر نفسه، ج١، ص٤٦٠-٤٦١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

كل الأشياء على الإطلاق؟ العمل، والحياة الزوجية، والمال، والصحة، والحذاء ..."[١]، وكان المجتمع مقيّد بسلسلة من القهر متتابعة الحلقات " فهم متفقون كأفراد العصابة الواحدة .. يضطهدونني، يسرقونني، يستغلونني، وأنا غافل"[٢].

وتتعدد أشكال مصادرة الحريات العامة والخاصة، والتدخل المفرط في شؤون الأفراد واختياراتهم في مسرحية " سهرة مع أبي خليل القباني" حيث يغلق مسرح القباني ومن معه، ويصادر حقهم في العمل، والمشاركة في بناء المجتمع، والحياة العامة : " شتتوا شملهم، واتبعوهم بالتحقير والإهانة، ارجموهم بالحجارة واللعنات، امنعوهم من تدنيس هذه المدينة مرة أخرى" [٣].

لقد كان لغياب حرية الرأي والتعبير من جهة، وسيادة الرأي الواحد من جهة أخرى، أثره على واقع المجتمع، وسلوك الأفراد، تمثل في مظاهر ونتائج سلبية عديدة في مسرحية " يوم من زماننا" أهمها : جنون الرجل المتمرد، وانتحار المعلم فاروق " لا المكان مكاني، ولا الزمان زماني، رأسي عجين رخو من الصور والبذاءات والكلمات، لو أغيب لو أغيب"[٤].

لقد جسد ونوس في " يوم من زماننا " صرخة الملهوف الى العدل ومكابدة المعذب الى الحرية ، وشوق الإنسان الى الكرامة والإحساس بالذات ، وقد ربط في هذه المسرحية ، ومسرحية أحلام شقية ، ومنمنمات تاريخية ، بين الحرية والتحرر ؛ لأن الأعداء الداخليين كانوا أخطر (أو في خطورة) الأعداء الخارجيين .وقد صاغ ونوس بذلك شهادته على الواقع

---

[١] المصدر السابق، ج٢، ص٥٦.

[٢] المصدر نفسه، ج٢، ص ٥٨.

[٣] ونوس – سهرة مع أبي خليل القباني، الأعمال الكاملة، ص٦٧٠.

[٤] ونوس – يوم من زماننا، الأعمال الكاملة، ج٢، ص٢٤١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الراهن ، داعيا لوقف الانهيار الاجتماعي والأخلاقي في حرية وطن هي حرية مواطنه في الوقت نفسه . وقد بالغ في رسم نهايات أشخاص المسرحيات المذكورة ، لكنه نداء الموجوع ، يخشى عمق الهوة التي تردت فيها القيم ، وتشوهت فيها المعايير .

فالفرد لا بد أن يخضع للسلطة، ويردد آراءها حتى لو كانت خاطئة، وذلك حتى يضمن أمنه وأمانه، إذ لا حرية في ظل سلطة القمع والاستبداد بأشكالها المتعددة، من حيث يمثل صمت الشعب في مسرحية " مغامرة رأس المملوك جابر" مظهراً من مظاهر غياب حرية الكلمة والرأي والتعبير بسبب تخاذل الشعب. إذ إنّ " الوعي الذي يتأسس على فلسفة أزمنة القهر " فخار يكسر بعضه" في مسرحية " مغامرة رأس المملوك جابر " لا يمكن أن يقود إلا للعبودية، والوعي الذي لا يستشعر سيادة الإنسان على نفسه وحقه في الخيار، وفي مسؤوليته تجاه نفسه ومجتمعه، والذي لا يرفض أزمنة الإنحطاط والتردي" من يتزوج أمنا نناديه عمنا" لن يقود إلا إلى الهاوية والويل وخسارة النفس والوطن" [١] .

وتستدعي حرية الوطن النضال من أجلها، ويتعاظم هذا النضال حين يكون الوطن محتلا ، حيث تأخذ قضية التحرر الوطني من الاستعمار والسيطرة الأجنبية، والتبعية، أولوية على الحرية السياسية في حياة المواطن، حتى لو كلف الأمر التضحية بالحرية السياسية في سبيل الاستقلال السياسي ؛ لأن حرية المواطن تتشكل في إطار حرية الوطن.

ويعالج ونوس هذه القضية في مسرحية " الاغتصاب" التي تأثر فيها بمسرحية الكاتب الأسباني " أنطونيو بويرو باييخو" [٢] " القصة المزدوجة للدكتور بالمي" " بوصفها نموذجا

---

[١] د. عبد الرزاق عيد – الحرية في مسرح ونوس ، قضايا وشهادات ، ٢٠٠٠ ، ص ١١٠.

[٢] تجدر الإشارة إلى أن هذا الكاتب الإسباني قد تأثر ببريخت، ومسرحه الملحمي، حين قرأه باستيعاب في أوائل الخمسينات، وصاغ مسرحيته " الأم شجاعة" لتقدم بالإسبانية في بداية الستينات، حيث تضاعف اهتمامه ببريخت ومسرحه الملحمي، واشتد عمقا بعد ذلك، انظر للمزيد " د. صلاح فضل، دراسات أدبية - ظواهر المسرح الإسباني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٢، ص١٢٤-١٣١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

للعمل الذي تنمو به قدرة الإنسان على تأمل مصيره، وتثري به رؤيته للحياة، ومسؤوليته في تغييرها، فهي أولاً مسرحية تلتزم بقضية محددة، هي حق الإنسان في ممارسة حريته الفردية، والاجتماعية، دون ضغط أو إرهاب، هذا الحق الذي ما زالت تنتقص منه، وتطغى عليه المجتمعات على اختلاف أشكالها وأيديولوجياتها، وإن كانت تتفاوت في ذلك تفاوتاً بيّناً يحدد مدى التزامها بحقوق الإنسان، واحترامها لحرياته"[١].

وجسد ونوس في مسرحية " الاغتصاب" التي قابل فيها بين مجتمعين، المجتمع العربي، والمجتمع الإسرائيلي مرحلة دقيقة في تطور المجتمعات نحو الحرية والديموقراطية، مما يجعل الجمهور يكتسب وعياً صادقاً بما يعانيه، ويستشرف أملاً حقيقياً في تجاوزه، إذ تكتشف دلال أن زوجها الذي كانت تربطها به علاقة عاطفية قبل الزواج، وقد ارتبطت به رغماً عن إرادة أبيها، ينتمي إلى إحدى المنظمات السياسية التي تعمل ضد الاحتلال، وقد تم اعتقاله، وسجنه، مما ولّد في نفسها الحيرة والأسى إذ كان عليها أن تنظر إلى الحاضر والمستقبل ، نظرة جديدة واقعية، بعيدة عن الأحلام الرومانسية، وقد كانت تظن من قبل أن غاية ما يتمنى إسماعيل أن يعيش معها بهناء في العش الذي اختاراه لنفسيهما، بعيداً عن السياسة، وحركة النضال، وقد بدأت تنتابها مشاعر متضاربة حول حقيقة شعوره نحوها، فتوضح لها الفارعة موقف إسماعيل " أعرف أن الواقع كان يصحبه الى الفراش ، يشحب وجهه حين يرى المداهمات... كان يرى ما لا ترين، وكان يعلم أن عناقكما محاصر"[٢]

لقد أدركت دلال أن زواجها وليس حبها فحسب كانا محاصرين وأن الأمان الذي كانت تشعر به هو أمان كاذب، فالمواطن (الإنسان) تحت الاحتلال لا حرية له ، فهو مستلب لا بد له من أن يسعى جاهداً من أجل استقلال بلاده، ونيل حريته، بوصفها مطمحاً، يحمل معنى

---

[١] صلاح فضل – دراسات أدبية ، ظواهر المسرح الإسباني ، ص١١٣ .

[٢] ونوس – الاغتصاب، الأعمال الكاملة، ج٢، ص٧٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الهوية والوجود وتأكيد الذات، إذ لا تنفصل الحرية الفردية تبعا لذلك عن حرية الوطن، التي دفع إسماعيل حياته ثمنا لها ، لأن الفرد لا يمكن أن ينمو، ويتفتح، ويمارس نشاطاته الحرة، بمعزل عن المجتمع الحر، والوطن الحر، إذ يستعيد الفرد ذاتيته حين يستعيد حريته الوطنية والاجتماعية، ، ففي الاحتلال قمع واستلاب، لأن الصراع عنيف وشرس، فهو قائم على إزالة أو إنهاء أحد طرفيه . وتسعى دلال مع الفارعة نحو النضال من أجل حرية الوطن التي تفهمها كل واحدة منهما بوعي يختلف عن الأخرى، حيث يدور بينهما الحوار التالي، بعد خروج دلال من السجن ، وانضمامها للمقاومة :

"الفارعة : ما يسيطر عليك هو الانتقام، لا النضال من أجل وطن حر وجميل.

دلال: الوطن الحر والجميل هو بالنسبة لي حلم غامض وبعيد أما الانتقام فبسيط وواضح" [1].

إن في عبارة دلال تأكيد على الحرية الفردية بوصفها أساس كل الحريات الأخرى، إذ يستعيد الفرد ذاتيته حين يستعيد حريته، في حين يمثل غياب الحرية الفردية والوطنية نفي واستلاب للذات، واغتراب في الوجود والنضال من أجل حرية الوطن تبعا لذلك فيه خلاص للذات واستقرار في الوجود. إذ تشكل سلطة " المحتل" رعبا للقطاع الأوسع من الناس بسبب تضارب المصالح أو بسبب اختلاف الأهداف إلى الحد الذي يتبرأ فيه الأب من ابنته المعتقلة، ويتخلى الأخ عن أخيه، ويعمل الناس مكرهين على تعزيز الاحتلال بالعمل في ورشاته، وهم يعلمون أنه ليس الحل الوحيد أمامهم بل يشكل الخيار الأقل صعوبة في مجتمع بدأ الفرد فيه يسير نحو خلاصه الذاتي، وتصبح الصورة اكثر قتامة حين تتفكك لعبة السلطة وتظهر الأمور

---

[1] ونوس – الاغتصاب ، الأعمال الكاملة ، ج٢ ، ص١٢٩-١٣٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وهي تسير ضمن نظام مدروس وتخطيط دقيق وواسع، من أجل إحكام القبضة علـــى النـــاس والتحكم بهم وبخياراتهم وبمصائرهم.

والمقطع التالي بين الفارعة، وشقيقها" محمد" يوضح ذلك:

" محمد: لا شأن لي بأخي... له طريقه ولي طريقي.

الفارعة: محنتنا واحدة يا محمد، فكيف يمكن أن يكون لكل منا طريق!

محمد: دعيني بعيداً عن إسماعيل ومشاكله. هو اختار... وأنا اخترت.

الفارعة: وماذا اخترت؟

محمد: أن أجرب كل الوسائل كي أجمع شمل عائلتي.

الفارعة: وماذا لديك من الوسائل؟

محمد: قيل لي... إن العمل في ورشاتهم يسهل الموافقة على الطلب"[١].

إن هذه النتيجة من أفعال السلطة المعتدية التي تستغل كل شيء في سبيل تحقيق مآربـــها، ولا تضيع موقفاً يمكن أن يضيف إلى جملة إنجازاتها، إنجازاً جديداً، بدءاً بالتربيـــة الخاصـــة لأفرادها، وحتى استغلال نقاط الضعف عند الخصم مهما صغرت، إذ تشوه السلطة النفـــوس، وتعمق نمو المصالح الشخصية والخيانة.

---

(١) ونوس – الاغتصاب ، الأعمال الكاملة، ج٢، ص ٩٥ – ٩٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إن الحرمان من الحرية، يولد الرغبة في ممارسات غير مشروعة، مما يزعـــزع البنـــاء النفسي للأفراد والمجتمعات، التي تفرض على أفرادها التخفي، حيث تنمو الازدواجية، وتضيع الحقيقة، وينعدم التآلف والانسجام بين مظهر الإنسان ومخبره .

إن حرية الفرد حق طبيعي سابق على الجماعة، وانضواء الفرد في إطـــار الجماعـــة لا يعني تنازله عن هذا الحق ، بل يعني تطلعه إلى حمايته ، وصيانته، باعتبار أن العمل الحـــر هو العمل الذي يستطيع به الإنسان، أن يغير عالمه وذاته، فالفعل يكون حراً فقط عندما يقرره الإنسان بنفسه[١] ، ولكن الحرية تتمثل في " أن يمتلك الإنسان ذاته على نحو عقلاني. وتكـون في ممارسة الفرد لقدراته الطبيعية بحيث يتخذ قرارات متروية، ويشرع بأفعال مصممة حسب المعايير العقلية التي يقال إنها قسمة بين الناس جميعا، و الحرية من حيث هي كذلك ضرورية للشخصية، فقد ولد الإنسان حراً بمعنى أنه يكتشف نفسه كفرد من خلال الإفصاح عن قابليتـــه للفعل المبني على القرار المتروي، الذي يتصل بصميم طبيعته كإنســـان ولا تتضـــح فرديـــة الإنسان إلا من خلال ممارسة هذه القدرة. ولا يستطيع الإنسان أن يرفض هذا الامتياز، فإذا ما حرم منه فإنه يستلب حق الوجود كشخص إنساني"[٢].

وليس بالإمكان فصل مفهوم الحرية، على أية حال عن التعقل وهذا التعقل هو قدرة الفرد على فهم عواقب أفعاله فيتحكم بها على أساس اختيار ما يكون خيراً إن الشخصية التي تعـــي إمكانياتها تستدعي مثل هذه التصورات، وعلى أساس من ذلك تقام مسؤولية الذات عن أفعالها.

وتعد المرأة الأكثر معاناة من غياب الحرية في المجتمع والأبرز دوراً في أعمال ســـعد الله في السعي إليها.

---

[١] أديب نايف – مقالة مترجمة من كتاب كاجو بتروفيك- الانسان والحرية، ص٣.
[٢] أديب نايف- مقالة مترجمة من كتاب كلارنس أ.ب – معنى الحرية، ص١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وقد سعت النساء إلى الحرية في معظم المسرحيات دون اعتبار للنتائج، حين تساوت في دواخلهن رغبة الخلاص(الموت)، مع رغبة الحياة (التحرر) نتيجة الصراع الحاد بين القدرة والأمل، ولكن قانون المجتمع لم يكن يعمل لصالحهن[١] ، فهناك جملة من القيم البالية والزائفة[٢] ، التي تجعل أية مبادرة للمرأة تحمل بذور نقضها في داخلها، بسبب ثبات الموقف من المرأة باعتبار أن محور الاستقطاب فيها جاذبيتها الظاهرة (جسد محض) وليس باعتبارها ذاتاً حرة، مما يحد من سعيها إلى امتلاك ذاتها على نحو عقلاني.

إن التطرف في سلوك النساء مرده إلى غياب الحرية من حيث كانت كل امرأة في أعمال سعد الله تعاني واقعاً مأزوماً، لا تشعر فيه بذاتها[٣] ، بسبب الكبت والقهر والاستلاب والظلم، الذي يأخذ أشكالاً مثل: الإكراه على الزواج، إذ لا حرية في اختيار شريك الحياة، أو الحرمان من التعليم[٤] أو عدم الإشباع المادي أو العاطفي او الجنسي(بسبب عجز الزوج[٥] ، أو خيانته[٦]، أو الهجر[٧] أو الطلاق) ويمتد الاستلاب إلى أدق التفاصيل بين الرجل والمرأة وأكثرها حساسية[٨]، إذ تجد المرأة نفسها في دائرة مغلقة تعاني واقعاً ساكناً مفروضاً عليها في عالم متنام متغير من حولها.

ويمارس الرجل وضع الاستلاب على المرأة حيث يعاني هو نفسه من الوضع ذاته في المجتمع غير الحر، وغالباً ما تبحث المرأة عن التوازن في علاقتها مع ذاتها، ومع العالم من

---

(١) كان السبب يكمن في نوع الفعل الذي فرضه الكاتب عليهن- كما سيأتي في فصل الشخصيات.
(٢) مثل الكاتب عبر رؤيته هذا الجانب- (لاحظ سعي نجاة نحو أن يكون لها دور اجتماعي).
(٣) يمكن استثناء سعاد بنت التاذلي.
(٤) انظر : غادة في مسرحية " أحلام شقيه".
(٥) انظر : فضة في مسرحية "ملحمة السراب".
(٦) انظر : عبدالله والغواني، في مسرحية "طقوس والإشارات والتحولات"
(٧) انظر : زهية وكريمة في مسرحية " ملحمة السراب".
(٨) انظر : فصل الفراش الزوجي في مسرحية " الأيام المخمورة.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

حولها، عبر علاقة الحب ، ويصلح في هذا المقام أن نأخذ " سـناء" مـن مسـرحية "الأيـام المخمورة"[١] ، نموذجاً للحرية الفردية:-

سعت سناء من خلال فعل الهرب مع حبيبها نحو تحقيق حريتها، والاستقلال بذاتها، عـبر فعل الحب، ولكن هذه الأفعال باءت بالفشل، كما فشل المسعى ذاته، بسبب عدم قدرتها علـى إسقاط الماضي من حياتها من جهة، إذ تقول لحبيب بعد زيارة ابنها عدنان لها:-

" يبدو أن شعورنا بالانعتاق، وبأننا نبدأ من نقطة طاهرة ليس لها ذاكرة، لم يكن إلا وهما، بددته زيارة.. انظر كيف يتدافع الماضي، ممسكاً بتلابيبي" [٢] .

ومن جهة أخرى رغبة حبيب بامتلاكها، ومصادرة حريتها من جديـد، وقـد بـدأ ذلـك بمحاولة بناء" السور" الذي قاومته سناء بشدة في أول الأمر، مـن حيـث إدراكـها لأبعـاده (باعتباره قيداً)[٣].

تقول لحبيب:

" لن نحول البيت إلى سجن ، ولم أتبعك لكي انتقل من سجن إلى سجن.. أنا لا أريد هـذا السور، سيظل البيت مفتوحاً على الوادي والغابة والبحر" [٤] ولكن حبيب بنى السور، ثم حاول أن يمتلك ماضيها، بالاستحواذ على ذاكرتها، تقول المرأة (التابعة[٥] لسناء):

---

[١] يبرز النص كذلك، الفرق بين الحرية الشكلية المرتبطة بالمظهر والحرية الحقيقية المرتبطة بالفكر كمـا حدث لعبد القادر(زوج سناء) انظر : الأيام المخمورة، فصل التمدن والرقي، ص ١٥.

[٢] سعد الله ونوس- الأيام المخمورة ، ط١، دار الأهالي- دمشق، ١٩٩٧، ص ١٠٨.

[٣] إن كل ما يعيق حرية الإنسان في الفكر والحرية والعاطفة، يمثل قيداً .

[٤] ونوس – الأيام المخمورة ، ص٨٦.

[٥] تذهب يمنى العيد إلى أن المرأة التابعة ترمز إلى طاقة الحب المشتعلة،وإلى نقاوته الناصعة البيـاض وإلى سطوته التي لا تقاوم، انظر : يمنى العيد، هي هذه الإنزلاقة، قضايا وشهادات ، ص ١٨٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

" إنه يستولي ببراعة ودأب على كل الحميميات التي تجعل المرء يحس أن له حياته التي تخصه، وأنه يستطيع أن يقول" أنا" ، بدأ بالذاكرة، وانتقل إلى الأفكار ، والعادات الصغيرة"[١] حتى غدت الحرية، الشكل الموازي للموت، بدلاً من الحياة، حيث تنتهي الشخصية يائسة[٢] من التحقق الشخصي، بعد أن خسرت كل شيء[٣].

إن الأماني والأحلام غير ممكنة التحقق في المجتمع غير الحر، حيث يفقد أفراده الرغبة في الحياة، ويصبح الموت فرحاً بالنسبة لهم، كما هو "لماري" التي أصبح طموحها أن تموت ميتة رضية بين يدي الرجل الذي توهمت أنه ابنها. إذ تبحث المرأة في هذا المجتمع عن التعويض في الحلم الذي قد يصل حد المرض، وتموت الأحلام لأن مشاعر الإنسان الطبيعية مثل الحب والاحترام والتفاهم محرمة في هذا المجتمع، الذي يفقد فيه الافراد التوافق بسبب انعدام التكافؤ في الفرص والغايات وفقدان الحرية، التي قد تتمثل في أبسط الأشياء وأصغرها وأقلها قيمة وأهمية. ولكنها تشعر الإنسان بإنسانيته " من حيث هو كائن حر الفكر، حر الإرادة، يختار الاهداف كما يشاء ويفكر لتحقيقها بغير معوقات أو حوائل" [٤] .

تقول " ماري " عن أثر إحساسها بالحرية عبر الحديث مع المستأجر بشير:

" تحدثت وتحدثت، وكنت أحس أني اتناول روح النعناع، صدري يتسع ويتفتح، والهواء ينفذ بارداً ومنعشاً إلى رئتي" [٥].

---

[١] ونوس – الأيام المخمورة ، ص ٨٤.
[٢] لاحظ تعثر سعي "قضة" ونزوعها نحو التطرف فيما بعد، في مسرحية "ملحمة السراب".
[٣] فقد كان العجز الذي أصابها يفضي إلى الموت، فهو في الرحم، في مكمن الولادة، في موضع الخصب، – انظر : يمنى العيد، هي هذه الإنزلاقة، قضايا وشهادات، ص ١٨٨.
[٤] د. زكي نجيب محمود– إنسانية العلم، تيارات فلسفية، ع ٢٨، ١٩٦٧، ص ٢٧.
[٥] ونوس – أحلام شقية ، الأعمال الكاملة، ج٢، ص ٢٧٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وتسعى المرأتان "ماري وغادة" في مسرحية " أحلام شقية" كما سعت من قبل "سناء" في " الأيام المخمورة" إلى العلاقة العاطفية نتيجة تجاربهن المؤلمة في الزواج. إذ رأين الخلاص في الحب فهن لا يشعرن بحريتهن ووجودهن إلا من خلال هذا الفعل الذي يمثل الحرية[١] بالنسبة لهن، من حيث يصدر عن الذات الفاعلة وتنتفي إمكانية الفرض فيه، خاصة أن هذه الشخصيات الثلاث. قد أرغمن على الزواج، ولم يكن لهن رأي في اختيار شريك الحياة.

إن الحب بالنسبة لغادة و ماري بمثابة الشمس والهواء النقي لأنه يحمل معنى الحرية والاختيار، تقول غادة عن أثر الحب:" هذا الفرح الذي أحسه يعوض أي أذى ويشفيه"[٢] وتقول عن تعلقها ببشير:" كان حلما جميلاً، وكنت أنتظره"[٣]. هذا الحلم محكوم عليه بالزوال لأن هناك من يرقب فرح الآخرين ويخطط لاغتياله حتى لو كان هذا الفرح محض وهم. تقول غادة يائسة " يا رب... لماذا تكون الأحلام الجميلة سريعة الزوال؟ أكان حقاً هنا ... أم أن امرأتين بائستين كانتا تحلمان[٤] حيث لا أمل في الحياة السعيدة، إذ يعيق فعل طرد المستأجر " بشير" مساعي الشخصيتين نحو الحرية وتحقيق الذات، مما يدفعهن للصراع من أجلها، تقول غادة لزوجها كاظم بعد أن طرد " بشير":-

غادة: إني أحبه، إني أحبه...

كاظم :- لا ، لا تكرريها .. يا رب هل أنت يائسة إلى هذا الحد؟ أتفتشين عن الموت؟

---

(١) تخطت " ليلى" في مسرحية " الأيام المخمورة" مشكلتها الذاتية عبر الحب من خلال ارتباطها بشامل، من حيث لا يطرح وضعها ضمن منطق مأساوي رغم كل معاناتها، لأنها تحمل بعداً مستقبلياً، مفتوحاً على العالم الخارجي فهي دوماً تجد معنى لحياتها، يتخطى ذاتها.
انظر : د. ماري إلياس – قراءة أولى في الأيام المخمورة، قضايا وشهادات، ص ٢٠٦-٢٠٧.

(٢) ونوس – أحلام شقية ، الأعمال الكاملة، ج٢، ص٢٨٩.

(٣) المصدر نفسه ، ج٢، ص٢٩٨.

(٤) المصدر نفسه، ج٢، ص٢٩٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

غادة : لا يهمني الموت. " [١].

إن حرية المرأة زائفة منقوصة، بسبب هيمنة سلطة العادات والتقاليد والمفاهيم البالية التي تجعل هذه الحرية ضيقة إلى أبعد الحدود، بالإضافة إلى نوع التربية ، التي تنأى بـــها عـن الخيارات الحرة، الواعية، إذ يوافق والد دلال على زواجها من إسماعيل، ولكن موافقته ليـس احتراماً لحريتها في الاختيار، وإنما خوفاً من " الفضيحة" تقول دلال :-

" قال لي أبي إذا واصلت عنادك، فانسي أن لك أباً أو بيتاً، أجبته إذا كان هذا هو الثمـن، فإني أقبله راضية، كانت عيناه ناراً وبغضاً ، لولا أمي وخوفه من الفضيحة لذبحني على عتبة الدار ، لكنه بصق ودمدم، أغربي عن وجهي، بالنسـبة لـي أنـت ميتـة، خسـرت أهلـي وبيتي..."[٢].

لقد سعى " ونوس" إلى تثوير الواقع الساكن، من خلال مبادرات الأفراد نحو نيل حرياتهم، في أعمال التسعينات، ولكنه أحبط هذه المحاولات حين أبرز معـها مجتمعـاً مبنيـاً علـى الاستقرار في الاستلاب، عبر ممارسات أفراده، الذين لا يرون أنّ للمرأة حقاً في الاختيار، أو في التعبير عن نفسها، بوصفها ذاتاً حرّة[٣].

إن الشخصيات التي سعت نحو الحرية جميعاً في أعمال ونوس يأسرهم قدر ينبثـق مـن الباطن، هو حصيلة مكونات البيئة، والتجارب الزمنية المتراكمة، فهي شـخصيات تخضـع لماضيها من جهة، وتتميز بتوقها إلى الحرية، وصراعها من أجل امتلاكها، من جهة أخـرى، ولكن هذه الشخصيات تعاني من تبعيتها لمحيطها الاجتماعي، بدلاً من أن تكشف عـن ذاتـها

---

[١] المصدر السابق ، ج٢، ص٢٩٣.
[٢] ونوس – الاغتصاب ، الأعمال الكاملة ، ج٢، ص٧٣.
[٣] انظر : موقف والد بشير، من إبنته التي أحبت، في مسرحية " أحلام شقية" .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

العميقة الأصيلة المستقلة، من حيث يصعب عليها إسقاط ماضيها الذي يبقى متصلاً بها، باعتباره حيا.

لقد كان في إسقاط ونوس للنماذج الساعية نحو التحرر تواطؤ مع وضع الاستلاب، حيث لا حرية للإنسان، فالقدر المرتبط بعوامل ضعف الشخصية، وبقانون المجتمع، يقف بالمرصاد. خاصة أن مبادرات النساء[١]، لم تكن تخلو من إشارة إلى أن الحرية تنتزع انتزاعا، حتى لو كلف الأمر إنهاء الحياة.

وقد أعطى " ونوس" مفهوم القدر بعداً مادياً، حين نقل مفهومه من القوة الغامضة، ليرتبط بالسلطة، ويحد من حرية الإنسان.

وكذلك كانت الازدواجية في الفكر والسلوك، تجعل علاقة المثقف بالمجتمع قائمة على الصراع، بينه وبين المجتمع من جهة، وبينه وبين ذاته من جهة أخرى. حيث ينتهي الصراع بين الفرد والمجتمع بصورة عبثية، إذ تبوء المحاولات الفردية للتحرر من سطوة القيم والأفكار البالية بالفشل، من حيث إن صلابة قوانين المجتمع الزائفة لا تتحطم بمواجهة الفرد وحده، بل تستلزم تآزراً جماعياً.

---

[١] سعاد بنت التاذلي كانت الوحيدة من بين الشخصيات التي قيض لها أن تختار، وقد ترعرعت في جو من الحرية، مكنها من اتخاذ قرارات حياتها الواعية، وهي قرارات مصيرية، ارتبطت بالفكر والشعور : فقد اختارت طريق الدفاع عن الحق منهجا، واختارت الرجل الذي أحبت زوجا، واختارت حتى شكل الموت بعد أن استحضرت في قلعة دمشق، غزو لبنان من جيش تتاري حديث.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الفصل الرابع

المثقـــــــف

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لما كانت بنية السلطة واحدة في جميع أعمال " سعد الله"، من حيث إنها تمارس القمع والهيمنة على أفرادها، في ظل غياب قيم الحق والعدل والديموقراطية، فإنا نجده لا يفصل الهم السياسي عن الهموم الأخرى الاجتماعية والثقافية، وهو يرى بعد أن الوعي والثقافة هما أهم دعائم مقاومة السلطة المستبدة، والنهوض بالمجتمع، والوصول بالإنسان إلى التوازن العقلي والنفسي الذي يمكن من خلاله أن يحقق ذاته، ويخدم مجتمعه، ويشارك في بناء الحضارة الإنسانية.

لقد تتبع ونوس في كتاباته " الأنظمة العربية التي تحرم المثقف العربي من دوره الطليعي، لتحوله صوتاً في جوقتها الاعلامية، ويتم هذا من خلال القمع السافر، حيث السجون والمنافي، والزنازين، وبالقمع المخملي حيث الاحتواء والمكاسب وتمجيد التفاهة، وليس هذا إلا تأكيداً على خطورة الثقافة والمثقف" [١] الذي لم تخل مسرحية من مسرحيات ونوس من تقديم صورة له، بوصف حضوره محورياً في أعمال الكاتب.

إن الثقافة محصلة معرفية تاريخية، ومنظومة قيمية في الوقت نفسه، تهذب الأذواق، وتنمي العقول وتنهض بالمجتمعات، ولهذا كانت حركات التغيير والتطوير على مر العصور منبثقة عن الثقافة[٢]، باعتبارها مظهراً من مظاهر وعي الجماعات يعكس موقف الإنسان من الحياة . ويمكن التعبير عن هذا الموقف بطرق عدة، ووسائل مختلفة فهي بصورة أخرى تجعل من صاحبها مسؤولاً عن تصويب الأوضاع المنحرفة، وتقييم الواقع، والسير به نحو الأفضل. بسبب

---

[١] أحمد سخسوخ – مشروع ونوس الثقافي ، مجلة فصول، ١٩٩٧، ص٣٤٢-٣٤٣.

[٢] المصدر نفسه، ص٣٤٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

اختلاف المثقف عن غيره، بوعيه لمتطلبات العصر حضارياً وإنسانياً وبقربه من المجتمعات، ووعيه لمشكلاتها، وسعيه نحو التبصير بها، والمشاركة في إيجاد حلول لها.

لقد كانت الثقافة بالنسبة لونوس، معركة يخوضها المثقف بالفعل والقول، في محاولة لتحرير العقول، وتحديث المجتمع[١] ، " فالمثقفون هم الذين صاغوا الوعي العربي، وهم الذين زاوجوا بين الكلمة والممارسة"[٢]. فالثقافة لا تجد تعبيرها عند ونوس إلا من خلال التورط في النضال؛ لأن " المثقف الوطني يعيش اليوم مفارقة كئيبة ، ففي الوقت الذي يهمش فيه، والتهميش يتم على صعيدين متداخلين ومتساوقين: أحدهما كوني، والآخر محلي، فإنه يجد نفسه مطالباً بمهمات زادت جسامة وتعقيداً"[٣] ، ولكن " المهم هو ألا تساوره الأوهام حول دوره، وألا يغفل، ويترك الهزيمة تتسلل وتهزم وعيه"[٤]. ففي مسرحية " يوم من زماننا" ينتقد ونوس منهج سيادة الرأي الواحد، وفلسفة النظام الحاكم التي تسعى الى فرض أفكار واحدة، وإجبار الشعب على الانضواء تحت لوائها ، فقد أدان التسيد والتسلط ، وانتقد الالتزام السياسي الجامد، الذي لا يستطيع الفرد منه فكاكا، وهو أسلوب ممارسة السلطة التي أفقدت الشعب قدرته على الاختيار والتصرف، وفرغته من قيمه وأخلاقه، وغمطته حقوقه الاجتماعية في الحياة الحرة والعيش بأمان، الأمر الذي جعل السلطة ممثلة في الحاكم وبطانته، المتحكم الفعلي والمتصرف الأوحد في الشؤون العامة والخاصة لأفراد الشعب . وقد امتد الفساد من رأس الهرم الى شخصيات المسؤولين الذين اعتبروا مراكز قوى تسببت في انتشار الفساد، والسلبيات القائمة. وقد أطلق عليهم ونوس أسماء المراكز والمؤسسات التي يشغلونها، مثل: مدير المدرسة، مدير المنطقة الزراعية... وهكذا.

---

[١] المصدر السابق، ص٣٤٢.
[٢] المصدر نفسه، ص٣٤٣.
[٣] ونوس – الأعمال الكاملة، ج٣، ص٥٨١.
[٤] المصدر نفسه، ج٣، ص٥٨١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وتتبع السلطة سياسة تقريب الموالين، وترقيتهم بالمناصب. وإقصاء المخـــالفين ، وإلغـــاء دورهم، يقول مدير المدرسة للمعلم فاروق: " لقد احتفظت بمنصبي كل هذه السنوات لأني أعرف واجبي، وأؤديه بأمانة. وواجبي الفعلي هو أن أحمي المدرسة من جرثومة السياسة، وأن أربـــي الطلاب على الولاء والطاعة " [١] . وغالبا ما يكون المخالفون من المثقفين، مما يعني إلغاء دور المثقف، لهذا نجد الرجل المتمرد يوصف بالجنون، وينتحر المعلم فاروق، بعد أن وصل الـــى" نقطة المعرفة الفاصلة بين وعي مغيب ، ووعي صحيح بالواقع المعيش"[٢] ، آخذا على الســلطة السياسية استبدادها، وعلى السلطة الأخلاقية فسادها، وساخطا على انهيار القيم وسط استشـــراء الأنانية، والانتهازية . ويمثل المعلم الذات المثقفة – الواعية، التي فضلـــت المـــوت علـــى أن تستعبد فكريا حيث المجتمع حاضن لمقومات استعباده فهناك من يعمل فيه على مصادرة حرية " المعلم فاروق" عبر مصادرة وعيه، تماما كما حدث للطالبة التي تقرأ كتابا للكواكبي. فكان موت المعلم، احتجاجا ضد بنى اجتماعية، وثقافية وسياسية، تنفي ذاته، وتسحق إنسانيته عبر تغييـــب حريته، يقول : " ما اكتشفته في المدرسة والجامع، والشارع، والمديرية، وبيت الست فدوى، لـــم يترك لي في هذا العالم جحرا صغيرا أنطوى فيه .. لم يبق شيئا .. خراب شامل لا يـــترك لنـــا خيارا إلا الرحيل .. لم يبق لي إلا الرحيل .. الموت.. ولا..." [٣] .

لقد انهزم المثقف[٤] نتيجة إلغاء دوره ، واستبعاد فكره ، وتفريغه من قيمـــه، وقـــد رأى أن الناس باعوا أنفسهم للسلطة، بسبب المكاسب الآنية ففقدوا الإرادة والوجود كبشر لهم كيان.

---

(١) ونوس- يوم من زماننا، الأعمال الكاملة، ج٢، ص ١٩٧.
(٢) حسن عطية- الوعي التاريخي ومعادلة المثقف- السلطة ، فصول ، ١٩٩٧، ص٣٥٢.
(٣) ونوس – يوم من زماننا ، الأعمال الكاملة، ج٢، ص٢٤٦، ٢٤٨.
(٤) تضم مسرحية " أحلام شقية" صورتين للمثقف الهارب، المنكسر أمام سلطة العادات والتقاليد، تمثلـــت فـــي شقيق غادة الذي تخلى عنها، والمستأجر بشير الذي جاء الى بيت المرأتين هاربا من سلطة تقاليد مطاردة له، ثم ما لبث أن قبل الطرد من المكان الجديد بإرادة العسكري (كاظم) وتابعه فارس، وهي صور من انكســـار المثقف، وانهزامه في واقعة. انظر : حسن عطية، الوعي التاريخي ومعادلة المثقف – الســـلطة، فصـــول، ١٩٩٧، ص٣٥٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لقد ارتبطت الثقافة على الدوام بالحرية فكراً وممارسة ، وكان المثقف هو الأكثر تضـــرراً من غياب المناخ الحر، كما كان لغياب دور المثقف في المجتمع أثر في بطء تقدمـــه، وتراجـــع عطائه. وقد رسم سعد الله صوراً للمثقف في أعماله، سندرس صورتين منها:

أولا : المثقف الملتزم

جرد "سعد الله ونوس" "الزرقاء" [١] في مسرحية "ملحمة السراب" من صفتها الأسـطورية باعتبارها نموذجاً في عصرها، لتصبح رمزاً في عصرنا، لذلك الكائن البشـــري القـــادر علـــى استشراف المستقبل ورؤية الحياة، إنها صوت المثقف الملتزم بقيم الحق والعـــدل، والملتحـــم بقضايا المجتمع والناس المنبثق عنهم، باعتبارها أماً لرجلين ، وصاحبه بيت في الضيعة، حيث يتخذ البيت دلالة واسعة تخرجه من كونه مكان إيواء فقط، ليصبح، كما يقول باشلار : "واحـــد من أهم العوامل التي تدمج أفكار وذكريات، وأحلام الإنسانية . وبدون البيت يصبـــح الإنســـان كائناً مفتتاً، البيت جسد وروح, وهو عالم الإنسان الأول قبل أن يقذف بالإنسان في العالم" [٢].

لقد كان في جلوس الزرقاء على باب بيتها مع بسام وفاطمة دلالة واضحة على أن المثقـــف غير منعزل عن بيئته، وفيه إشارة إلى إطلالة الزرقاء على الوعي بما يدور حولها.

---

[١] كانت الزرقاء في التاريخ القديم مثالاً يرمز الى القوة والقدرة على التبصر، فأدى ذلك الى بقائـــها فـــي وعي الناس، وذاكرتهم الشعبية، بسبب غفلتهم عما حذرت منه، ثم صارت مأساتها ترمـــز الـــى معضلة النظام الاجتماعي برمته كما تلمح بصورة أخرى الى المخزون الثقافي الرمزي الذي يتم النيـــل منه عبر مفاهيم تعمق تغريب الإنسان.

[٢] باشلار، جاستون- جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، وزارة الثقافة، بغداد، ١٩٨٠م، ص٣٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وقد أثار فعل عبود الغاوي وخادمه[١] – المتمثل بشراء الأراضي– الحركة في الضيعة، التي حولت الحركة بدورها الى أفعال (بيع الأراضي، سفك الدماء ، التردد على المجمع، وتنامي قيم الاستهلاك، وتفكك الروابط والعلاقات) وينفتح عبود وخادمه على الضيعة لأسباب نفعية، حيث حرية الفعل قائمة تدعمها سلطة عدد من المتنفذين في المدينة، الذين تحالفوا مع الأغراب، الذين ظلوا ينظرون إلى أهل الضيعة نظرة استعلاء واحتقار، وحتى عندما انفتحوا على الضيعة وأهلها فذلك ليس لأنهم تغيروا، وإنما يدخل فعلهم ضمن نظرتهم الاحتوائية؛ ليرسخوا وجودهم، ويضمنوا تحقيق أهدافهم في السيطرة على الأرض والإنسان؛ لهذا حملت الزرقاء عبء مسؤولية الحفاظ على الهوية والذات المرتبطة بالأرض، رمز الخصب والتواصل، لوعيها بسيرورة الأحداث وصيرورتها.

إن ارتباط الزرقاء بالأرض والبيت ارتباط عضوي ، بوصفهما يمثلان (المكان) الذي تصدت للدفاع عنه بمحض إرادتها بوسيلة هي الكلمة في البداية ، باعتبار أن "جدلية العلاقة بين الإنسان والأرض، جدلية وصل لا فصل حيث استلاب الأرض يعقبه استلاب الإنسان لهذا يشكل المعتدي على أرض الضيعة تهديداً للإنسان ، ووجوده، وجملة قيمه المشكلة لهذا الوجود . فعين الغريب دائماً منوطة بالأرض، فهي محور اهتمامه ، وانتزاعها من مالكها يعني إخراجاً له من منظومة قيمه، وانتزاعاً لحقه في الحياة . ويتم الاعتداء على أمن الناس، ومصادرة حرياتهم، عن طريق إلغاء خصوصياتهم، المرتبطة بالمكان، وإحداث خلل في قيمهم وتسييرهم نحو مصالحهم

---

[١] كان بإمكان الشيطان إعطاء عبود ما يريد دون اللجوء (للدرس التعليمي) الذي اشتمل عليه النص، ولكن هذا الدرس كان مهما بحد ذاته لانه يبين للناس خفايا المؤامرة عن طريق تجسيدها، أي إقامة علاقة بين التخطيط والتنفيذ من أجل أن يصبح واضحاً كيف تتم عملية اختراق البنى الاجتماعية والثقافية في مجتمعات مغلقة تبدو صعبة الاختراق، فتتحول تبعاً لذلك مؤسسات هذا المجتمع من الحفاظ على الذات الى الانسلاخ عنها وحماية مصالح الغريب وتعميق وجوده لتعزيز استلابه لها بسبب تراجع قيم العقل أمام طغيان المطامع والرغائب والشهوات.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الذاتية، وإقصائهم عن الجماعة، ضمن مواجهة فردية، ودون ارتباط بمكان يمكن أن يشكل خصوصية . وتجدر الإشارة الى أن الضيعة، كانت تعبر عن مكان يحمل التناقضات في بنيته الفكرية ومنظومته الأخلاقية، إذ تمثل فيه خطان من الحياة : حياة معلنة، وأخرى سرية، إن إضاءة ونوس لهذا الجانب من حياة القرية شكل تمهيداً، استطعنا من خلاله فهم ما آلت اليه الشخصيات عبر حركة الحدث فيما بعد نتيجة الحرمان خاصة حين كشف هذا الجانب عن صراع الشخصيات الداخلي والخارجي نتيجة قسوة حياة الضيعة، مما سهل اختراقها أي (استلابها).

لهذا تطلق الزرقاء صرختها ضد استلاب الوعي في ضيعة انهارت قيمها، وسقط شخوصها إلى الحضيض " ستخيم على القرية غواية لا تقاوم. أبصر الناس وكأنهم سكارى، فقدوا البصائر والضمائر. مقامات تنهار، وأعراض تباع"[١]

وقد عانت (الزرقاء) من الصراع الأساسي بين القيم: بين الذات المبصرة الواعية، والمجموع المندفع وراء بريق زائف، ورغبات لا ترتوي "المعرفة .. المعرفة .. أحياناً تكون الفطنة أن يتجنب المرء المعرفة.. أرى مطراً من الأشياء الملونة والنفايات. والناس مسعورة، تتناهب الأشياء والنفايات، تلتهم الأشياء والنفايات، تصير أشياء ونفايات. آه .. ما أبصره يجعلني أستاني تصطك"[٢] ، وبين الحرية والسلطة : حرية الذات المبصرة حيث المعرفة مسؤولية، والإخبار جزء من تحقيق الذات المسؤولة، من جهة، وسلطة النظام الاجتماعي القائم على الطمع والزيف، والمنفعة، والقمع والاستلاب، من جهة أخرى، حيث يقتل ابنها الأصغر أخاه الأكبر من أجل حفنة نقود. وكانت " تلك أفحش سخرية تتعرض لها الزرقاء، قتل ابن ، وسجن

---

[١] ونوس- ملحمة السراب، الأعمال الكاملة، ج٢، ص٦٨٨.

(٢) المصدر نفسه، ج٢، ص٦٨٨-٦٨٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الابن الآخر كي لا تباع الأرض .. وها هي تجد نفسها مضطرة لبيع الأرض، كي تربي عائلة القتيل، وتفك ضائقة السجين" [١] ومع ذلك لم تفقد الزرقاء الأمل في المقاومة ، والمضي في الطريق المؤدي لإيقاظ وعي الناس، والتحذير من " عاصفة رهيبة تتقدم، والناس طفل وحيد في العراء، ليس هناك من يحميه، وليس هناك ملاذ يلجأ إليه" [٢].

ولم يحتمل الناس رؤاها، فاتهموها بالكذب، والشؤم، والجنون، ثم قتلوها " كما كانت الأقوام المتوحشة تقتل أنبياءها" [٣] .

لقد حطّمت " الزرقاء" لأنها أرت النظام الاجتماعي المهلهل صورته في مرآة وعيها، لتغدو فجائعية موتها، صورة مصغرة عن عالم يسير بقدميه نحو الهاوية حيث " الناس يتذابحون، والدم يشخب ويسيل في الطرقات، كلهم يتلاومون ويتذابحون، لا يميزون قرابة أو جيرة، ولا يعرفون كيف يحددون المخطئ من المصيب"[٤].

ولكن الزرقاء تحمل في فعل التنبؤ الأمل لأولئك الذين قرروا السير على هديها، واتباعها، والاقتداء بها، تلاميذها (بسام وفاطمة) اللذين لم ينكسرا أمام سلطة المال، وأدركا أن نزع الأقنعة عن الوجوه يكشف عن الحقائق المختفية خلف المظهر البراق، كما أدركا أنه " ذات يوم سيلمس الناس أن ما تدافعوا نحوه، لم يكن إلا الموت والخراب، وعندئذٍ سيحتاجون من يزودهم بالمعرفة، ويدلهم على مخرج"[٥]، فيتحاوران :

---

[١] المصدر السابق ، ج٢، ص٦٩٠.
[٢] المصدر نفسه، ج٢، ص٧٤٥.
[٣] المصدر نفسه، ج٢، ص٧٤٩.
[٤] المصدر نفسه، ج، ص٧٤٨.
[٥] المصدر نفسه، ج٢، ص٧٣٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

" بسام: يبدو أن أمامنا ليلاً طويلاً يا فاطمة.

فاطمة : نعم إنه ليل طويل"[١].

ويأتي صوت الزرقاء من بعيد، في التزام حتى النهاية في الموقف المسؤول (وقد غدا صوتها محشرجاً وعجولاً) :- "وأخبرا أن الزرقاء قالت : لو أنكم لم تستعجلوا موتها، لكان ممكناً أن تبصر في البعيد شمساً تشرق بعد انقشاع هذا الليل الطويل، الطويل .. أخبرا "[٢].

ويكمل بسام صرخة الزرقاء : " أيعقل أن يساق شعب إلى الذبح، فلا يقاوم بل يمضي باسماً وكأنه ذاهب إلى حفلة زفاف؟ أيعقل أن نغدو سيرة هزيلة وباهتةً. سيرة شعب يمضي مع كل ريح لأنه نسي الرفض ولم يعد يعرف إلا الموافقة"[٣].

ويقرر بسام مع فاطمة القران، وقد تركت لهم الزرقاء الأمل، ليدعم كل واحد منهما حركة الآخر المقاومة، ويقفان معاً ضد الطاغوت الجديد، النظام الرأسمالي في أسوأ أشكاله، متسلحين بوعيهم بواقعهم، مدركين حقيقة الزمن الذين يعيشون فيه، وأنه لا بد من المقاومة في وجه ما يستجد على الواقع من أفكار وأنظمة، لا الوقوف السلبي عند مجرد (التكيف) معها، أو الهروب

---

(١) المصدر نفسه، ج٢، ص٧٥٠. حيث يعدان من جملة المثقفين الملتزمين، إلى جانب أبي خليل القباني، في مسرحية " سهرة أبي خليل القباني" وسعاد بنت التاذلي، وشرف الدين وشهاب الدين في "منمنمات تاريخية" والفارعة وإسماعيل والطبيب منوحين وراحيل في مسرحية الاغتصاب (في التزامهم بقضايا الانسان) وزاهد وعبيد وعزة في مسرحية " الملك هو الملك" ، وعبد العليم في مسرحية " عندما يلعب الرجال" وعلي في مسرحية " فصد الدم إذ يعلن لكل من حوله أن ثمة قراراً قد نضج، ولا بد من تحويله لفعل ..." انظر للمزيد : د. حسن عطية – صراع الذات التاريخية والثقافية في أعمال ونوس الأولى – قضايا وشهادات، ص٨٠ وما بعدها.

(٢) ونوس- ملحمة السراب ، الاعمال الكاملة، ج٢، ص٧٤٩.

(٣) المصدر نفسه، ج٢، ص٧٣٢-٧٣٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الشاب (زكريا) أنه في ورطة، وبدلاً من أن يحاول الخروج منها بما يجنب الجماعة الخسارة المحتملة، أو على الأقل تحمل تبعاتها، ينهزم وعي المثقف. أمام أول مواجهة له مع السلطة من حيث يغدو فعل الاستلاب الموجه تجاهه، وتجاه المجموع لا يعنيه ما دامت الفرصة سانحة في وقفته للانفصال عنهم، لقد كان ممثل الجماعة، ولكنه لم ينطق باسمها حيث صمتت رهبة وخوفاً، فتخلى عن دوره القيادي بعد أن فقد دعم الجماعة له، ولم يكتف بذلك، بل أقدم على اقتراف جريمة بحقها حين طلب من الملك أن يزوج فيله من أجل أن تتكاثر الفيلة.

لقد كشفت محاولة تقديم شكوى للملك عن التوجه السلطوي لدى المثقف، الذي حول مأساة الجماعة إلى خلاص فردي له، حين وجد الفرصة سانحة أمامه لتصفية نقصه والصعود طبقياً، إذ تحول إلى حارس للفيل مكافأة له على تملقه[١].

وتبرز سلبية المثقف وانتهازيته عبر تخليه عن دوره في التوعية، وانسحابه عند أول مواجهة مع السلطة، وتعدى هذا الجانب إلى تكريس السلطة المستبدة عن طريق الطلب الغريب .. لتغدو الثقافة في خدمة السلطة، وتعمل من أجل تكريس بطشها وظلمها، حيث يحل "صمت ثقيل. لا اختلاجة ولا حركة مجموعة من الأجساد المقوسة اليابسة" [٢].

ورغم أن ونوس " ترك زكريا دون عقاب برغم تحطيمه للقواعد الخلقية، فإنه قد أنزل العقاب بالجماعة؛ لأنها هي التي أتاحت له أن يخونها، حين هيأت الشروط التي تخلق الأفيال وتجعلها تتكاثر"[٣].

---

[١] محمد بدوي – تجليات التغريب ، فصول ، ١٩٨٢ ، ص١٠٠

[٢] ونوس – الأعمال الكاملة، ج١، ص٤٧٥.

[٣] محمد بدوي – تجليات التغريب، فصول ١٩٨٢، ص١٠١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إن تنكر المثقف لأبناء طبقته الشعبية من أجل تحقيق مكاسب آنية، يعمق الفجوة بين العلم والعمل به، ويجعل تحقيق العدالة الاجتماعية، والأمن لأفراد الرعية، أمراً عسير التحقيق.

لقد عاد ونوس مرة أخرى في أعمال التسعينات إلى طرح هذه القضية من زاوية مختلفة، ومن منظور اكثر اتساعاً وشمولاً وعمقاً، حين تناول أزمة المثقف الانتهازي مرة أخرى في مسرحية " منمنمات تاريخية" التي بين فيها رؤيته لما يمكن أن يكون سبباً في هزيمة الأمة، وتراجع دورها الريادي، وذلك من خلال شخصية "ابن خلدون"، العالم العربي المعروف، الذي عاش في القرن التاسع الهجري، وشهد اجتياح تيمور لنك لبلاد الشام ، وحريق دمشق .

ويستند ابن خلدون في موقفه من غزو تيمورلنك لدمشق إلى نظريته في العمران، وتحليله للمرحلة التاريخية في ضوئها، وقد استنتج أن لا أمل لأهل الشام في الانتصار أو الخلاص الجماعي في هذه المحنة؛ لأن الجهاد لم يعد ممكناً، بسبب زوال العصبية، وتحول صبغة الدين، من حيث إن الفكرة والمصلحة كالدين تردف العصبية، ولكنها لا تقوم مقامها، " والعصبية في هذه البلاد وهنت، ولم يبق لها شوكة " [١] ولهذا يجد لنفسه مبرراً في البحث لذاته عن حل فردي ؛ لأنه " في زمن الغروب والهرج حظ كبير أن ينجو المرء بنفسه وعلمه " [٢] فهو لم يأت دمشق مقاتلاً، بل عالماً، يقول :" هل جئت كي أحمل السيف، أم كي أسجل الأحداث، وأستصفي زبدتها وعبرتها "[٣]

لقد كان " ابن خلدون " يخفي وراء هذا التحليل الواقعي للمرحلة التاريخية، أنانيته، وانتهازيته، وقد سعى ونوس إلى كشف الستار عن هذا الوجه المتخفي، وراء العلم البارد المحايد

---

[١] ونوس- منمنمات تاريخية، الإعمال الكاملة، ج٢، ص ٤٠٦.
[٢] المصدر نفسه، ج٢، ص ٤٠٧
[٣] المصدر نفسه، ج ٢، ص ٣٩٣

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الذي يسوغ له أن يستفيد من الفرصة المؤاتية ، يقول لتلميذه شرف الدين (الذي يمثل بموقفه المثقف المثالي الثوري) : " ابن خلدون : أتريد مني أن أذرف الدموع ؟ ليس لدي دموع، وهذه البلاد التي تنوح عليها مهترئة، ومغزوة بلا غزو، هل أتحمل السير في ركاب تيمور . نعم .. ولم لا؟ أريد أن اعرف وأن أسجل . أريد أن أستكمل خبرتي، وأن أزيد علمي إتقانا واكتمالاً "[١].

ولم يجد العالم وسيلة لإدانة وحشية نظام تيمورلنك إلا تمجيد هذا النظام، والسير في ركابه ، يقول : " لقد سرت في ركاب أمراء وسلاطين لا يستحقون أن يكونوا جزمة لتيمور. ولو حصرت نفسي في الوساوس، وهذه الترهات العاطفية لما راكمت خبرة، ولما وضعت علما لم يسبقني إليه إنسان في الخليقة" [٢].

لقد كان صوت ابن خلدون وهو يضع نفسه في دائرة العلم البارد المحايد" يحمل صورة النموذج، والضعف الإنساني" [٣] ، ويمثل شكلاً من أشكال اغتراب المثقف العربي عن الواقع القائم، لهذا فإن عبارة " الغروب الشامل" غير قادرة على الإحاطة بالتحول المعقد، في المزاج السائد بين علماء تلك المرحلة، في الوقت الذي كانت فيه " الأمة في حاجة إلى وعي المثقف وإلى قيمة سلوكه "[٤] ذلك الذي جعل شرف الدين يبذل جهداً عظيماً في سبيل أن يثني العالم عن رأيه، أو على الأقل ينبهه للمخاطر المترتبة على موقفه المحايد :

---

[١] المصدر السابق ، ج ٢، ص ٤١٧.

[٢] المصدر نفسه ، ج٢، ص ٤١٧.

[٣] إبراهيم السعافين – المسرحة العربية الحديثة والتاريخ – منمنمات تاريخية نموذجا، قضايا وشهادات، ط١، دار كنعان، دمشق، ٢٠٠٠، ص ٢٣٥.

[٤] المصدر نفسه، ص ٢٢٦ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

" شرف الدين : ... لا شك أن من شروط العالم، أن يكون محايداً ودقيقاً حين يسجل أحداث عصره ووقائعه، ولكن ... لا أدري ... إني أتساءل فقط يا سيدي ... هل يجوز أن يسلك العالم إزاء المحن التي تصيب قومه وبلاده مسلك الحياد ؟ وهل هذا من شروط العلم ونزاهته ؟ "[١] ، " أليس من مهمة العالم يا سيدي أن ينير للناس ضوءا، أو أن يهديهم إلى سبيل يخرج بهم من الانحطاط ؟.

ابن خلدون : لا .. ليست تلك مهمة العالم.

شرف الدين : وما مهمة العالم إذن ؟

ابن خلدون : مهمة العالم أن يحلل الواقع كما هو، وأن يكشف كيفيات الأحداث وأسبابها العميقة "[٢]

وظل ابن خلدون يسوغ مواقفه ، " ويحلل أسباب الوقائع تحليلاً نفعياً، ويعقلن عوارض سقوط الدول عقلنة تبرر سقوط الأفراد " [٣] إذ لم يكن بقاؤه في دمشق دفاعا عن عروبة أو إسلام ؛ وإنما سعيا الى معرفة لا تفارق المنفعة، او منفعة لا تفارق المعرفة، يحثه على ذلك فضول المؤرخ في تعرف النظام العالمي الجديد الذي ترأسه تيمورلنك ، ويدفعه داؤه القديم الذي لم يتخلص منه، منذ أن ذاق لذائذ المراتب السياسية الكبرى [٤] ومباهجها الخطرة على

---

[١] ونوس – منمنمات تاريخية ، الأعمال الكاملة، ج٢، ص ٣٩٤ – ٣٩٥.

[٢] المصدر نفسه ، ص٤٠٤

[٣] جابر عصفور– منمنمات تاريخية، مجلة فصول، م١٦، ع ١، القاهرة، ١٩٩٧، ص ٣٩٢.

[٤] استقى ونوس معلوماته عن شخصية ابن خلدون من المصادر التاريخية، من مثل : التعريف بابن خلدون ورحلته شرقاً وغرباً، والنجوم الزاهرة في ملوك مصر و القاهرة، وكتاب السلوك لمعرفة دول الملوك، وعجائب المقدور، ونزهة النفوس والأبدان ، وغيرها . ويرى د. عبد الرزاق عيد : إن القراءة التي قدمها نص " المنمنمات " لشخصية ابن خلدون لا تنسجم مع المصفوفة المعرفية التي يؤسس عليها ونوس نصه معرفيا . انظر: عبد الرزاق عيد، الحرية المعرفة، السلطة، دراسة في النص المسرحي لسعد الله ونوس ، قضايا وشهادات، ٢٠٠٠، ص١٢٣

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

السواء... وتحدث الصفقة، خارج أسوار دمشق المحاصرة ، يبيع ابن خلدون علمه إلى من يطمح فيه، ويشتري تيمور لنك المعرفة ممن يستبدل بثقافته الوطنية ثقافة المنفعة، ويشتري رضا الغازي بهويته القومية"[١] ولا يبدي غضبا شديدا حين يفسر التلميذ موافقة أستاذه على وضع مخطط تفصيلي لتيمور عن بلاد المغرب بقوله :" إن هي إلا خيانة "[٢] ، ولا يلتفت لعاطفة تلميذه وهو يرفع العلم عن تملق الملوك والسلاطين، وتقديم العون لهم، والسير في ركابهم، وهم يغزون بلاده.

" شرف الدين : وهل يقتضي العلم أن أفقد احترامي لنفسي؟ وهل يقتضي العلم أن أتملق، وأخدم كل سلطان ، مهما انحطت خصاله؟ وهل يقتضي العلم أن أبيع أهلي وبلدي لقاء منصب أو وجاهة؟" [٣] .

ويسعى العالم إلى المثول بين يدي تيمور وحده ، دون أن يفكر في اعتراض تلميذه شرف الدين، ولا في ميل الناس أو نائب القلعة إلى المقاومة،ولا في المصير الذي ينتظر الناس ممن أطلق عليه ابن خلدون لقب " سلطان العالم، وملك الدنيا "[٤] ،وقد رتب من الهدايا ما يليق بتقديمه إلى ملك مثله ، فيسأله تلميذه :" ألا يمكن أن يغير سيدي رأيه ؟ فيرد باستنكار :" أغير رأيي ! بل أريد أن أقص جناح الليل، كي يبكر السحر في البزوغ " [٥] فكان " من الطبيعي أن يفترق الشيخ والتلميذ : العلم البارد والمحايد، والمعرفة الحارة المتدفقة

---

[١] جابر عصفور- منمنمات تاريخية، فصول، م ١٦، ٤١، ص٣٩٢.

[٢] ونوس - منمنمات تاريخية، الإعمال الكاملة، ج ٢ ، ص ٤١٦.

[٣] المصدر نفسه، ج٢، ١٦ص ٤١٦

[٤] المصدر نفسه ، ج٢، ص٤١٤.

[٥] المصدر نفسه ،ج٢ ، ص٤٠٣

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

التي تسعى إلى تطور الحياة، وتجديد القيم والإعلاء من حرية الإنسان، والعدل في ظل العلم الذي يتأيد بالحق والخير والجمال " [١] فانضم التلميذ إلى القلعة بعد أن أطلق صرخته :" لا أريد علماً لا يشغله مصير وطني وشعبي ومستقبلي " [٢] ، في حين " انضم الشيخ إلى ركب تيمور بحثاً عن تحقيق الذات ، والنجاة بنفسه، تأكيدا لقيمة العلم، بمعزل عن دوره ووظيفته" [٣] .

لقد كان موقف العالم الذي انسلخ عن هموم الناس، من أهل دمشق ، واتهم التاذلي من قبل في تزعمه لفريق المقاومة ، بالسعي نحو الزعامة الشعبية - رغم أن التاذلي كان يسعى إلى الشهادة، ويعيش هموم المرحلة في النوم واليقظة – ورفض أن يهديء الخائفين أو يحملهم على الجهاد أو يقودهم إليه [٤] ، دفاعاً عن الإنسان ، وانتصاراً لكرامته، وحقه المشروع في مقاومة الغزاة؛ سبباً في حدوث الهزيمة، وسقوط المدينة، التي هزمها علماؤها بمواقفهم المتخاذلة، قبل أن يستبيحها تيمور وجنوده .

وبقي صوت " شرف الدين" ، وهو يطلق أسئلته، ويجيب عليها في قلعه دمشق :" أيمكن أن تتهاوى الأمة إلى هذا الدرك من التبلد والخذلان ؟ [٥] وحين تسأله سعاد، إن كان يائسا أو حزيناً يجيب :" لا.. لست يائساً، قال ابن خلدون ولعله محق إننا نعيش زمن الاضمحلال ، ولكن إذا لم يعمل المرء شيئا في مثل هذا الزمن، ففي أي زمن سيعمل ؟" [٦] .

---

[١] ابراهيم السعافين – المسرحية العربية الحديثة والتاريخ ، قضايا وشهادات ، ٢٠٠٠ ، ص٢٣٥-٢٣٦ .
[٢] ونوس – منمنمات تاريخية ، الأعمال الكاملة ، ج٢ ، ص٤١٧ .
[٣] ابراهيم السعافين – المسرحية العربية الحديثة والتاريخ ، قضايا وشهادات ، ٢٠٠٠ ، ص٢٣٦ .
[٤] جابر عصفور – منمنمات تاريخية ، فصول ، ١٩٩٧ ، ص٣٩٣ .
[٥] ونوس – منمنمات تاريخية ، الأعمال الكاملة ، ج٢ ، ص٤٣٦ .
[٦] المصدر نفسه ، ج٢ ، ص٤٣٧ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لقد استوعب ونوس أبعاد شخصية ابن خلدون" وقدمها نموذجا لبعض المثقفين في القديم والحديث الذين يستعلون على الناس ، ويسخرون من مواقف العامة ومشاعرها" [١]. فيسهمون في تخلف المجتمع ، وقيادته نحو الضلال .

لقد بين ونوس أهمية الدور الذي يمكن أن يضطلع به المثقف في لحظة السقوط أو الغروب الشامل ، وكشف عن جوهر إشكالية المثقفين من خلال التاذلي في اعترافه أمام الناس بعد رحيل السلطان ، حين قال : " قد أغرتنا نحن العلماء زينة هذه الدنيا ، فتهافتنا عليها ، ورحنا نتوسل الأسباب ، ولم نتورع عن الحطة وهدر الكرامة ، ولم نترفع عن الرشوة ، وشراء العلامة ، وأصبح يكيد بعضنا الى بعض ، وكلنا نضطرب في هذه الدنيا ، ناسين علمنا ، وناسين الأمانة الموكولة إلينا ... " [٢]

ويرى سعد الله أن ثمة امتحانا لإخلاص المثقف لشعبه ، ويتجلى ذلك من خلال ما يمكن أن يقدمه لهذا الشعب، لا من خلال ما يظفر به من مغانم شخصية، لهذا يلقي ونوس على عاتق المثقف واجبا كبيرا يتمثل بالالتزام تجاه قضايا وطنه ومجتمعه ، فلا يرى في الانسلاخ مهربا، إذ تقع مسؤولية تمهيد سبل الوعي لدى الأمة على عاتق المثقف ، الذي يرفض ونوس الكلام الجاهز عنه، مهما كان قد اكتسب من قداسة، نتيجة تكريم الناس له ، لهذا نجده يدين المثقف الانتهازي في شخص ابن خلدون، لأنه جرد كلمته قبل موقفه من الصدق الموضوعي والفني ، وباع مدينة كاملة بشعبها ، وقوة حضارتها،لمن يملك القوة والسلطة . في حين يمثل

---

[١] ابراهيم السعافين، المسرحة العربية الحديثة والتاريخ، قضايا وشهادات، ٢٠٠٠، ص٢٣٢.

[٢] ونوس – منمنمات تاريخية ، الأعمال الكاملة ، ج٢ ، ص٣٧٩-٣٨٠ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

شرف الدين [١] نموذج المثقف الثائر [٢] المنتمي الى جماهيره دون رومانسية ، والمواجه للسلطة دون غوغائية، فهو إنسان يرفض التهميش ويدرك واقعة إدراكاً صحيحاً، ويعمل عقله للإمساك بقوانين هذا الواقع، ويرى زمنه بمنهج تاريخي لا يفصل قطرة الماء عن بحرها،وينكر على أية سلطة إلغاء وجوده بوصفه حقاً وإرادة ، فاصلاً دوره في المجتمع عن بنية السلطة، وكل سلطة، بما فيها سلطة التقاليد والأعراف، وواعياً بعلاقة التفاعل بين صيرورة الواقع (المكاني / المحلي) ، وصيرورة الحضارة (الزمانية، الإنسانية)، ومؤمناً بأن خطابه الثقافي إلى مجتمعه يتطلب منه نزاهة وشجاعة وتجرداً ، وقدرة فائقة على تحمل المسؤولية.

---

[١] أحيانا قد يكون المثقف بديلا عن صوت الكاتب . أنظر : فصل اللغة والحوار تحت عنوان الشخصيات ولغتها في هذه الرسالة .

[٢] انظر : مواصفات المثقف المخلص عند ونوس في مقالة حسن عطية- الوعي التاريخي ومعادلة المثقف – السلطة ، فصول، ١٩٩٧، ص ٣٥٢

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الباب الثاني

بنـــــاء الشكـــــل

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لا تكشف المسرحيات الأولى لسعد الله ونوس، التي تمثل مرحلة البدايات عن صنعة وبناء حقيقي كما سنجده ينمو ويكتمل في مسرحيات لاحقة. وذلك بسبب البدايات الأولى لكل كاتب، لا سيما أن أعمال سعد الله ونوس، في بداياته كانت عبارة عن تجارب، تأثر فيها بأعمال مسرحية عالمية، دون أن يجد شكل المسرحية التي تميزه . إذ لا نجد في بداياته من الأعمال ما يمكن عدّه بناء خاصاً يكشف عن تميز البناء المسرحي عند الكاتب. لكننا نجد تميزاً في المسرحيات اللاحقة التي كتبها في مرحلة نضجه، لهذا ركزت على مرحلة النضج في دراسة البناء، رغم أن مسرحيات: الفيل يا ملك الزمان، ومغامرة رأس المملوك جابر، والملك هو الملك، من الأعمال المتميزة لسعدالله ، ولكنها تعد أعمالاً تجريبية (تدخل ضمن مرحلة التجريب) وقد أفادت في نمو الأعمال التي جاءت بعدها . إذ نرى الفن المسرحي لديه قد تطور بعد ذلك، وبلغ مستوى من التماسك والجودة، مما يمكن أن يميز كتابات هذا الكاتب .

ولعل اطلاع سعد الله ونوس على المسرح الأوروبي- كما تكشف كتاباته النثرية ، ومسرح بريخت بالذات، وتجريبه في الأشكال، ونضج تجربته المسرحية والحياتية، وتطور المرحلة السياسية العربية، ونكسة حزيران، ثم حرب الخليج، من الأسباب التي جعلت تجربته الكتابية تنضج على نحو لافت للنظر.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

١- أحلام شقية

بنى ونوس مسرحية " أحلام شقية" على الضيق والانغلاق، بنوعيه الفكري والمادي[١] .

أما من حيث الشكل فنجد " أحلام شقية " مبنية على تسعة مشاهد، بدأ المشهد الأول من غرفة "ماري" وهي نائمة على السرير، في حين ينام "فارس" على الديوانة، حيث يدور بينهما حوار، ينم عن التنافر والتصارع والانقسام، وينتهي المشهد التاسع بالوضع ذاته، وخلال المشاهد السبعة الباقية ركزت المسرحية في بنائها على حركة المرأتين داخلها (غادة، وماري) اللتين قررتا المواجهة والحلم، في تواز مع حركة زوجيهما (فارس وكاظم) من حيث بدأن من وضع بائس وانتهين إليه، وذلك ضمن محاولتهن الخروج من الظروف المأساوية التي كن يعشن فيها. والتي تكشف عن الاضطهاد الذي تتعرض له المرأة غالبا في ظل ظروف اجتماعية قاهرة، ومناخ موبوء، حيث تتعثر أية محاولة لهن في الإصلاح أو التغيير. ذلك المناخ الذي تعبر عنه غادة بقولها:" لا الحلم ممكن. ولا التمني ممكن... لا شيء إلا الظلام والموت"[٢] .

ولعل أهم ما تتسم به العلاقة بين الرجال والنساء في هذه المسرحية هو قيامها على العداء الذي يستدعي بالضرورة الصراع الحاد من أجل الوصول إلى الغايات حيث تسعى كل واحدة من النساء (غادة وماري) إلى الخلاص من زوجها، ويسعى الأزواج في الوقت نفسه إلى الإبقاء على وضع استلاب النساء.

ويعد وجود المستأجر " بشير" سببا في تنامي الأحداث، وحركة الشخصيات، وتأزم التعقيدات، حتى يبدو أن إحدى قوى الصراع (النساء) توشك أن تهزم الأخرى (الرجال) نتيجة الإرادة والتصميم إلا أن النهاية تنفي هذا الاحتمال، ليعود الوضع كما بدأ، حيث يحسم الأمر

---

[١] لاحظ أن البيت كذلك ضيق، ومنغلق في بنائه، ليحيل إلى وضع ساكنيه.
[٢] ونوس – أحلام شقية ، الأعمال الكاملة ، ج٢، ص ٣١٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لصالح الرجال، الذين يعودون مع نسائهم إلى غرفهم الخاصة- ليتأكد سوء حظ النساء- حيث يعود المشهد كما بدأ بين الرجل وزوجته.

ويظهر النص أن حركة النساء الناتجة عن الصراع، والرغبة في التغيير والانعتاق الفكري والمادي، والنزوع نحو التحرر، محكومة بالشلل الناتج عن تصادم هذه الحركة مع رغبات الرجال الذين يتخذون الهيمنة بأشكالها سبيلا للسيطرة على النساء، ويرفضون الاعتراف بالمرأة باعتبارها ندا لهم في الإنسانية ويعود الفشل إلى أسباب تتعلق بالنساء أنفسهن. ولنكتشف بعد، من خلال المستأجر " بشير" أن الرجل ليس بمنأى عن وضع الاستلاب أيضا في هذا المجتمع المبني على الانغلاق والجمود، إذ يعود (المستأجر بشير) إلى نفس الوضع من الاستكانة ، رغم موقفه الرافض لما يدور حوله.

ويمكن تمثيل البناء في المسرحية على النحو التالي:-

وضع ساكن في ظاهره / متصارع في داخله ← عامل مؤثر ← حركة بسبب تنامي الحدث → عودة إلى الوضع الأول ذاته

إن بؤس المرأة المستلبة ينبع من الوضع الأسري والاجتماعي الذي تجد نفسها فيه عرضة للأمراض النفسية والجسدية، إذ تعيش " ماري" التي عانت طويلا من الحرمان، ومن المرض- الذي نقله لها زوجها ليلة زفافها مما حرمها أيضا من الإنجاب- على وهم الأمومة حين بقيت تظن أن المستأجر الغريب في الغرفة العلوية هو ابنها الذي أسقطته في الشهر السادس، وقد عاد إليها بعد غياب طويل.

في حين تعاني"غادة" من قسوة زوجها(ابن عمها) الذي لا يكف عن ضربها، ثم يعمد إلى مداراتها من اجل أن يشبع رغباته، فتنقاد له دون أن تتمكن من فعل شيء حيال ذلك إذ تحاول الحفاظ على طفلها الذي يكره "أباه" بدوره لأنه يظهر أمامه بصورة المعتدي دائما وتشعر المرأة أنها ممزقة بين رغباته وأحلامها التي تطمح لتحقيقها وبين الواقع الذي تعيش فيه.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وتتنازع المرأة مشاعر اليأس والاستسلام من ناحية، والرغبة في التمرد على هذا الواقع والخلاص من ناحية أخرى. وهي بين هذين الانقساميين تعيش حالات الإحساس بالفجيعة والإحباط والفشل حيث تجد نفسها في مواجهة مجتمع أعدها لهذه الأدوار، ولم يؤهلها لانتزاع حقوقها فيه، وهي تحتاج إلى جهد كبير من أجل أن تستعيد إحساسها بذاتها وتعمل على تشكيل وعيها وامتلاك القدرة على الدفاع عن نفسها بصورة تضمن لها النجاح تقول غادة معبرة عن هذا الوضع:" لم أعرف كيف أقاوم، ولم تكن المقاومة ممكنة"[١] ، ولكنها حين تحاول ذلك نجد أن المقاومة لديها تأخذ شكل الانتحار أو الاعتداء على الذات، تقول: " كم مرّة قررت أن أقتل نفسي ولم يكن يردني إلا هذه الزهرة التي أنجبتها"[٢].

غير أنها فعلت ذلك دون أن تشعر " فغادة" التي خططت مع " ماري" للخلاص من زوجيهما، قتلت " ابنها " بالسم، لأنها لم تتوخ الحذر في تنفيذ الخطة، لقد قتلت نفسها بصورة أخرى، في حين بقي الزوج على قيد الحياة، يتمتع بمباهجها، لأن كل شيء فيها يعمل لصالحه، وهو بعد جزء من مجتمع كبير لا يحفظ حق المرأة ويدين أية محاولة تسعى من خلالها نحو تأكيد ذاتها، أو الحصول على أدنى حقوقها. كما يعمل فيه الرجل (تحت نظام السلطة) على استلاب أخيه الرجل في المجتمع ذاته من أجل تحقيق مصالحه الشخصية.

إن محاولة " ماري" لقتل زوجها وزوج جارتها يصدر عن إحساسها المفجع باليأس، وانغلاق السبل أمام إيجاد حل شاف لمعاناتها ومعاناة جارتها، وهي تسعى لذلك من أجل أن تمنح جارتها الشابة " غادة " فرصة التمتع بمباهج الحياة بعيداً عن التنكيل الذي يمارسه عليها زوجها، لشعوره أنه الأقوى .

---

[١] ونوس – أحلام شقية ، الأعمال الكاملة ، ج٢، ص ٢٧٣.
[٢] المصدر نفسه، ج٢ ، ص ٢٧٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لقد أصبحت "ماري" ترى في " غادة" قضيتها، بعد أن باتت ترى الحياة في الموت، تقول: " إن الموت بالنسبة لي هو الفرح إني أترقبه يا غادة، كما تترقبين ليلة عرسك، هناك: سأجد المباهج والأفراح التي فاتتني في هذه الدنيا"[١].

ولعل معاناة غادة تنبع من كونها زوجة لرجل مهزوم من الداخل مليء بمفاهيم مفرغة من معناها، فهو لا ينفك يردد أنه من دعاة الثورة وزعمائها، في حين يفهم الثورة على أنها سحق الآخر وليس باعتبارها شكلاً للتطور والتغيير وإعادة البناء في المجتمع، إذ يعمل على توظيف الناس في التجسس على بعضهم البعض وذلك كله بسبب الخواء الذي يعيشه فليس لديه ما يعطيه.

أما زوج "ماري" الذي شكلّ عبئاً عليها باعتباره عالة فهو عاطل عن العمل وقد نقل إليها مرض السيلان من البغايا، وكان عقيما، مقامراً يدعي حبها في كل لحظة، ولا ينفك عن الحديث عن مزاياها، ومنزلتها في حياته، في الوقت الذي حول فيه حياتها إلى حطام على الصعيدين النفسي والجسدي.

وعلى الجانب الآخر يتعثر سعي المرأة نحو المشاركة الإنسانية الحقيقية في علاقتها بالرجل، إذ تبقى غادة تعيش على ذكرى صداقتها بأخيها، الذي خذلها حين تخلى عنها وتركها فقد زوجها أبوها دون إذن منها، تقول:" تخلى عني أخي، وسافر وكان أبي قد أعطى كلمة لأخيه"[٢].

وتقول عن موقف أخيها:" قال لي أنت تعرفين أبي وقسوته، لا أريد أن أفسد سفري بالمشاكل....."[٣].

إن أخاها جزء من المجتمع الذي ينتمي إليه، والذي غالبا ما يخذل المرأة، ويتخلى عنها متذرعاً بحجج كثيرة واهية، حيث تستلب المرأة من قبل الرجل والمجتمع الذي تعيش فيه

---

[١] المصدر السابق ، ج٢، ص ٢٧٥.
[٢] المصدر نفسه، ج٢ ، ص ٢٧٣.
[٣] المصدر نفسه، ج٢ ، ص ٢٧٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

والذي لا يعترف بها باعتبارها ذاتاً، تسعى نحو تأكيد نفسها، بل يتعدى الأمر ذلك إلى حرمانها من أبسط حقوقها الإنسانية، ويتخذ استلاب الرجل لها أشكالاً عدة، فهو يبدو مرة بصورة الهيمنة الفكرية والجسدية، ومرة بصورة الحيلة التي تحبط أية محاولة للحلم أو التغيير وأخرى، بصورة الاتهام والشك، وغالباً ما نجد المرأة مقتولة الرغبة، وثمة أقرباء يدوسون أحلامها الصغيرة، ويسدون الآفاق في وجه انطلاق هذه الأحلام، مما يجعل إمكانية المصالحة مع هذا المجتمع الذكوري ضئيلة، ومما يدفع البطلة الى محاولة التمرد من أجل فك الحصار من حولها، الذي غالباً ما تدفع ثمنه غالياً . تقول ماري معبرة عن فقدان إمكانية الحلم أو الفرح:

"تصوري لم يتحملا أن نحلم، لم يتحملا أن نعيش فرحاً صغيراً، إنهما يشوهان كل ما هو جميل، ويجعلان الحياة وقتاً لا يطاق"[١] . وتقول غادة :

" آه يا خالة نحن امرأتان شقيتان، لا تعرفان عن السعادة واللذة إلا التخمينات والأوهام"[٢] حيث تعبران عن عذابات المرأة الوحيدة، المقموعة الرغبات، والمغيبة بسطوة الكبت والقهر الاجتماعي. مما يجعل إمكانية الوصول الى الأهداف حالة فيها الكثير من الإعياء، لأنها تشبه حاله الدوران دون وعي، ودون فائدة، مما يناسب الواقع النفسي المأزوم للشخصيات، إذ يغلق "كاظم" الأبواب بعد مقتل الصبي ، ويطلب من الجميع التزام الصمت، ونسيان ما حدث. وتنتهي المسرحية كما بدأت بوضعية ساكنة في ظاهرها، ونفوس معذبة، مهزومة في داخلها، تمور بالرغبة في كل شيء: الحب، الفرح، الحلم، والانعتاق... وكذلك الموت على أننا ينبغي ألا نغفل عن أن هذه الشخصيات، كانت تعيش في مجتمع ما قبل الهزيمة- كما يشير الكاتب إلى ذلك[٣] وهو مجتمع يحمل بذور هزيمته في داخله ، ويعيش أفراده في سلبية مغرقة، فهو

---

[١] المصدر السابق ، ج٢، ص ٣٠٢.
[٢] المصدر نفسه ، ج٢، ص ٣٠٤.
[٣] يفترض الكاتب أن أحداث هذه المسرحية في خريف عام ١٩٦٣. انظر: المصدر نفسه، ج٢، ص٢٥٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

غير قادر – في الوقت نفسه– أن يكون إيجابياً .غير أن تقديم ونوس لهذه الشخصيات في هذه المرحلة بالذات يعد إغراقاً في السوداوية، من حيث لم يترك لها مخرجاً، كما عمق موقف الناس من استلاب المرأة؛ لأن ذلك يضمن العيش بين الناس بستر وتخفي، حتى لو كان ذلك العيش أقرب إلى الدمار أو الانتحار،إذ لا قيمة فنية على مستوى المضمون، واستشراف الفنان للمستقبل، كما أن تقديم الفعل بهذه الصورة السلبية ،لا يؤدي الغرض الإيجابي في مجتمع مقتنع بهيمنة الرجل واستلاب المرأة.

٢– ملحمة السراب

بنى ونوس هذه المسرحية على توالي المشاهد ، حيث تجري الأحداث على الترتيب، وتمتاز بالوضوح ، إذ يتطور الحدث بناءً على علاقة السبب بالنتيجة، فكل فعل يقود إلى آخر، لهذا يتطور الحدث تبعاً لتقدم النص إلى الأمام، و ترتبط الأفعال بعضها ببعض بحلقات متتابعة، تفضي كل واحدة منها إلى الأخرى، لهذا فإن حذف أي مشهد من المشاهد يمكن أن يؤثر على البناء الكلي للعمل حيث ترتبط المشاهد بعضها ببعض، مؤدية في مجملها إلى تنامي الحدث، واضطراد حركة الشخصيات نحو نهاياتها . وقد جعل ونوس مسرحيته في خمسة فصول معنونة، بدئت بفاتحة وانتهت بخاتمة، واحتوى كل فصل من الفصول على عدد من المشاهد[١].

تضمنت الفاتحة العقد أو الميثاق الذي باع فيه عبود روحه إلى خادمه (الشيطان)من أجل أن يجدد قواه على نحو ما فعل فاوست "جوته"، الذي وقع عقداً مع الشيطان ينص على أن

---

(١) تألف كل من الفصلين الأول والخامس من أربعة مشاهد، والفصلين الثاني والثالث من سبعة مشاهد، في حين انفرد الفصل الرابع بخمسة مشاهد.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يمنح فاوست روحه للشيطان مقابل أن يجيبه هذا إلى كل ما يطلب، فيحقق له المعرفة الشاملة، والصحة الكاملة، والقوة والشباب، والغنى، والشهرة، والحب العارم وتكون شروطه ألا يخلد الى الراحة والسكون ... [١].

وقد بارح ونوس " جوته " في نهاية البطل وخادمه الشيطان الذي ارتد خائباً عند جوته، في حين قضى الشيطان على عبود تماما، ولم يتح له فرصة الندم أو التراجع [٢]، ولم ينقلب الشر على أصحابه في هذه المسرحية، إذ نجح عبود وخادمه في تحقيق أهدافهما بالوصول الى المتع الحسية، باعتبار أن الشيطان في هذه المسرحية شخصية شريرة تتميز بقوة الشر والغواية، وهو محور الارتكاز في إثارة الصراع وقد استخدم هذا النوع من الشخصيات الشريرة بوصفها رموزاً على أفكار أو على طبقة أو على قوة من القوى السياسية أو الاجتماعية.

لقد أصبح الاهتمام الأول في رسم تلك الشخصيات الشريرة بالإطار الاجتماعي، والعلاقات الاقتصادية أو الإطار السياسي الاجتماعي في علاقات الطبقات مثلاً، أو الإطار السياسي الدولي، الاستعمار – والاحتكارات العالمية، وغيرها... [٣] .

وتضمنت الفاتحة المهمة (المؤامرة) التي عاد عبود مع خادمه إلى الضيعة من أجلها. وفي الفصل الأول عرّف الكاتب بالشخصيات الرئيسية كما تضمن مباشرة الخادم بتنفيذ المؤامرة[٤] مما جعل الضيعة تفارق الوضعية الساكنة لتدب فيها الحركة نتيجة مشاعر القلق والتوجس والريبة.

---

[١] انظر : جوته – فاوست، ترجمة د. محمد عوض محمد، لجنه التأليف والترجمة والنشر ١٩٧١

[٢] ونوس – ملحمة السراب ، الأعمال الكاملة ، ج٢ ، الفصل الخامس ، المشهد الرابع .

[٣] انظر : د. عصام بهيّ : الشخصية الشريرة في الأدب المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦، ص ٢٦، ٧٧، ١٠٦، ٢٨٨، وغيرها..

[٤] ونوس – ملحمة السراب ، الأعمال الكاملة، ج٢ ، ص ٦٢٤ – ٦٢٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وبين في الفصل الثاني العلاقات الظاهرة، والمضمرة التي تربط بين أبناء الضيعة، ومواطن الالتقاء والافتراق[١] فيما بينها، وامتاز هذا الفصل بارتفاع وتيرة الصراع فيه، بين القيم الجديدة المرتبطة بالرغائب (العاطفة)، والقيم المرتبطة بصوت العقل والحقيقة.

وبنى ونوس الفصل الثالث على المفاجأة التي بهرت الناس وحملتهم على المكاشفة[٢] والمجاهرة حيث يفتتح "عبود الغاوي " المجمع السياحي وسط ذهول الناس واندهاشهم، واشتعال الرغبات داخلهم، مما يعجل ببدء موجه التحولات، حين يبدأ الناس بمبارحة حياتهم الأولى – التي صورها لهم عبود على أنها مملة ورتيبة، وخالية من الإشباع – ويقبلون على قيم الاستهلاك بعد أن باعوا أراضيهم، وانغمسوا فيما أعد لهم عبود وخادمه من جديد، حيث تبدأ الشخصيات بحسم صراعها لصالح الجديد.

وبنى الفصل الرابع على الدهشة التي قادت إلى التغير الإجتماعي، والتداعيات المترتبة على هذا التغير السلبي الذي طال رموز الضيعة(المختار، محمد القاسم، الشيخ عباس...) حيث انغمس هؤلاء في الترف والملذات نتيجة الرغبة في خوض التجربة، ومبارحة فضة لحياتها الاولى، ونزوعها نحو التدين نتيجة موت الرغبة والأمل في داخلها ، وسقوط ياسين في الفخ الذي أعده له خادم عبود، ومفارقة فاطمة لزوجها على الجانب الآخر وهو الموقف الوحيد الإيجابي في هذا الفصل، الذي يمثل صوت العقل والإحساس بالذات، والسعي نحو الحفاظ على الكرامة.

---

(١) العلاقة بين: فاطمة ويوسف، وفضة وعبد الرحمن، ورباب وبسام، وأديب وسميرة، ثم مقتل أمين على يد أخيه مروان.

(٢) تضمن الفصل الثالث ألوانا من الكشف وجملة من الأفعال الدالة منها:- الكشف عن الذات : رغباتها وآمالها بين فضة وعبد الرحمن.
- الكشف عن جزء من الخطط الرامية لاستلاب أهالي الضيعة : المشهد الثالث الخاص بزهية وكريمة والخادم.
- الكشف عن الموقف من موجة التمدن: المشهد الرابع.
- الكشف عن موقف الشيخ عباس(باعتباره رمزا) من عبود الغاوي، والإشارة إلى شكل المرحلة القادمة من خلال الدعاء له في المسجد.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لا يجدون إلا السراب... سراب براق وملون وقاتل..."[١]. كما نقلت لأعوانها (بسام وفاطمة) البشرى التي ستأتي بعد حين، مبشرة بإشراق نهار جديد، بعد ليل طويل تقول:" وأخبرا أن الزرقاء قالت لو أنكم لم تستعجلوا موتها لكان ممكناً أن تبصر في البعيد شمساً تشرق بعد انقشاع هذا الليل الطويل ..."[٢]. وقد دفعت الزرقاء حياتها ثمناً للمهمة التي انتدبت نفسها لأدائها، باعتبارها تمثل صوت الوعي، وصوت العقل، في وسط غافل، وبيئة متصارعة، حيث دب الشقاق في القرية، وبدأ فيها الصراع من جديد.

لقد استولت الدهشة على قلوب الناس الذين اندفعوا نحو استكشاف الجديد لا بهدف المعرفة أو الفضول، بل بسبب غياب الوعي والحرمان الطويل، ولكن إشباع الحاجات لم يكن ميسراً دون المرور ببيع الأراضي والتنازل عن القيم والكرامة والروابط والاخلاق، حيث حلت العلاقات المصلحية محل علاقات التكافل الاجتماعي والقرابة والصحبة، وطغت القيم المادية الاستهلاكية المرتبطة بالزيف والنفاق والرغائب والشهوات على القيم الروحية والإنسانية، ودمرت تلك القيم المادية كل أشكال التلاحم داخل الجماعات وخلفتها في حالة من التمزق والفردية والرعب والفوضى، وذلك غاية ما أراده عبود وخادمه وما أراد المؤلف التبصير به والإشارة إليه.

---

(١) المصدر السابق ، ج٢، ص ٧٤٩.
(٢) المصدر نفسه ، ج٢، ص ٧٤٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٣- الأيام المخمورة

اعتمد ونوس في بناء مسرحية " الأيام المخمورة " على الذاكرة، وفعل التذكر، لارتباطه بالرواية (رواية الخبر)، وتكمن أهمية فعل التذكر في أنه يضيف معلومات جديدة تساعد على تطور الحركة، ودفعها الى الأمام ، حيث تتداخل الأزمنة: الماضي والحاضر والمستقبل .

وقد جعل ونوس هذه المسرحية تتوزع على ستة وعشرين فصلاً، حمل كل فصل عنوانا يكشف أو يشير الى محتواه، وهذه الفصول جاءت غير مرتبة، وإنما تركت "دون تمحيص، ودون تركيز على حسن التتابع والتنسيق "[١] في دعوة إلى عدم التسليم بالحقيقة كما تبدو لنا ، إذ لابد من محاولة رؤيتها من جديد بعد تفكيكها ، وإعادة تركيبها . إذ يأخذ ونوس (من خلال الحفيد) بيد متفرجيه من حالة اللاوعي المفترضة ، ليقودهم نحو رؤية الحقيقة المعلد اكتشافها .

لقد كان الحفيد الراوي في كل مرة ينطلق من الحدث الرئيسي، ويعود إليه، ليغنيه بالأخبار الجديدة التي تساعد على استكمال صورته العامة، والخاصة في الوقت نفسه . وكان الحفيد يراوح في بحثه عن السر في العائلة بين الرواية ، والمحاورة، والمشاركة، والتعليق على الأحداث أو الشخصيات، من مثل قوله: "وكانت الأيام مخمورة تترنح بالإباحة والشهوة ..."[٢] وقوله عن السيد دي مارتل: " كان محنكاً بلا وازع . وماجناً بلا رادع ..."[٣] ، وقد يبدي رأيه أو موقفه من الشخصية، من مثل قوله في خاله :

" بين أهل أمي، كان خالي سرحان يسبب لي ما يشبه الحكة، فأنا أنفر من الحوار معه، وهو في الوقت نفسه..."[٤].

---

[١] ونوس - الأيام المخمورة ، ص٨.
[٢] المصدر نفسه ، ص ٢٧.
[٣] المصدر نفسه ، ص ٢٧.
[٤] المصدر نفسه ، ص ٧٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويسير الحفيد في تنقله بالأحداث الى الأمام[١] ثم يوقف الحدث الأسري[٢] لينتقل إلى الفصل الخاص بالأراجوز والصبية، ليبين من خلاله الصراع بين القديم والجديد ، وارتباطه بالقيم الثقافية على مستوى المجتمع من خلال (الطربوش والقبعة) ثم يعود إلى الحدث الرئيسي(موضوع الجدة) ليجري حوارا مع أمه، ثم مع الخالة سلمى حول علاقة الجد بالجدة[٣]، حيث تعود خالته سلمى إلى الوراء لتروي له أسرار تلك العلاقة في فصل جديد [٤] إذ يوقف الحدث لينتقل مرة أخرى ليبين الوضع العام في الزمن نفسه، وقدوم المفوض السامي" دي مارتل " والثقافة التي يحملها في بيان للجو العام ، الذي أتاح انطلاق الجدة بفعلها فيما بعد .

ينتقل بعدها الحفيد إلى حدثين جديدين يتعلقان بأخواله(سرحان وسلمى) ثم يعود إلى الحدث الرئيسي لينقل فصلاً من الماضي أيضاً يعين في رسم صورة البداية في علاقة سناء وحبيب، حيث يكشف حبيب عن رغبته في كشف سر الكون من خلال المرأة.

ثم ينتقل للمشهد في الفصل الذي يليه وتشاهد فيه جدته سناء مصير المرأة التي تسير في طريق الغواية- مهما كانت دوافعها- من خلال الحكاية التي يمثلها الأراجوز والصبية، يعود بعدها إلى الحاضر، ليتحدث عن أمه ويحاور خالته سلمى وهكذا...حيث تبدأ الفصول اللاحقة بعد ذلك تكمل الفصول السابقة: ما كان من أمر عبد القادر، ما كان من أمر ليلى ومرضها، وما كان من أمر أهل جدته... ثم الحكاية النافلة الخاصة بالخال سرحان. يعود بعدها إلى الحدث الرئيسي .

---

[١] انظر : - الفصول من (١ - ٣).
[٢] انظر : - الفصل الرابع.
[٣] انظر : - الأيام المخمورة، ص ٢٣ - ٢٤- ولاحظ أن السؤال يساعد على تطور حركة الحدث.
[٤] انظر : - الفصل الخامس.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وتبدأ الفصول بالاتجاه نحو النهايات بعد ذلك، إذ يقل ظهور الحفيد خلالها[١] ، ليظهر الحفيد في الفصل الخاص بخاله سرحان وهو يتحدث في الحكمة والقوة، حيث يعرب الحفيد عن ضيقه مجدداً بهذه الآراء. وفي الفصل الأخير، تتداخل النهاية بالبداية، ويبرز فيها التكرار وتختم فرقة الأراجوز والحفيد (الذي يشخصه الشاب) المسرحية دون إدانة البطلة، لأن الحفيد في بحثه عن الحقيقة وجد الدمل دمامل، والحقيقة تختلط بغيرها من الروايات والأخبار، يقول :" وجدت الدمل دمامل، والطريق إلى الحقيقة متاهات وفجوات، فلم أجد أمامي إلا أن أتخيل، وأركب المشاهد..."[٢].

لقد حدّدت البداية في مسرحية "الأيام المخمورة" الأجيال المتمثلة : (بالابن/ الحفيد)، و(الأم/ الابنة: ليلى)، و(الجدة/ الأم- سناء)، كما ارتبطت هذه البداية بالفعل المضمر، وهو السر، الذي بنيت المسرحية على رغبة الكشف عنه، عند شخصيتين متباعدتين، هما (الحفيد وحبيب)، وكان هدف الرغبة الأولى عقلانياً، مرتبطاً بالذات الفردية، ويحملها (الحفيد)، في حين كان هدف الرغبة الثانية: عاطفياً، مرتبطاً بالنوازع والرغبات المتعلقة بالذات الإنسانية، ويحملها (حبيب).

يقول الحفيد:"... مع نمو إدراكي وفضولي، أيقنت أن في العائلة دملاً يتستر عليه الجميع، وأدركت على نحو غامض، أني لن أستقر في اسمي، وهويتي، إلا إذا كشفت الدمل وفقأته"[٣].

ويقول حبيب بعد موت زوجته:"... أحسست في داخلي حشداً من الأماني والرغبات، يتواثب في ردهات صدري، ويقيم أعراساً يلهبها الشوق والجمال. كانت تلك هي اللحظة الحاسمة في حياتي، وعرفت أن قدري، هو أن أكشف السر، الذي راوغني عمراً "[٤] .

---

[١] يتراوح ظهوره بين ٣ - ٦ فصول: انظر: الفصول من ١٢ - ١٤/ والفصول من ١٦ - ٢١.
[٢] ونوس - الأيام المخمورة ، ص ١٢٥.
[٣] االمصدر نفسه ، ص٥.

[٤] المصدر نفسه ص ٣٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

والهدفان جدليان، متصلان بالمعرفة، كما يصعب الإمساك بهما من حيث إنّ ما يحـــرك الناس عادة ليس الحقيقة؛ وإنما ما يعتقدون أنه كذلك، كما تنطوي حركة كل من الشـــخصيتين على الهدف منها، وتتداخلان بشكل لولبي: أحدهما رئيسي، والآخر ثانوي يكتسب أهميته مـــن ارتباطه بالشخصية الرئيسية في العمل كله، وهي سناء. يقول حبيب[١] :

" كان يأتكلني النّهم إلى سر غامض، لا أعرف أين ضيّعته، وكإغراء منهك وشهي، كنـت أدرك أن هذا السر، لن ينكشف إلا عبر المرأة، ومعها "[٢] .

وتميزت حركة الحفيد بالبحث والاستقصاء، كما انفرد بفعل الرواية على امتداد النـــص، بوصفه يمثل الجيل الثالث، حيث يكشف دخوله في الزمن للبحث عن الحقيقـــة: التناقضـــات الجوهرية، زمن حدوث الحكاية، على مستوى المجتمع، وسلوك الشـــخصيات المتباينـــة فـــي المشاعر والاتجاهات، كما يكشف عن علاقات جديدة، تشكل في مضمونها حركة الشخصيات، وتحمل موقف كل واحد منهم، من فعل (الأم / الجدة) حيث يشكل السر في العائلـــة محـــور الأحداث، بالإضافة إلى قضايا المرحلة التي عاشوا فيها.

إن المتأمل لبناء المسرحية يجد أن ثقله يرتكز على حركة الراوي/ الحفيد- الباحث عـــن الحقيقة بين جملة من التناقضات والتقابلات التي ترسم الملامح الأساسية للبنـــاء الاجتمـــاعي والسياسي، إذ تتحرك الأحداث إلى الأمام، ثم ترتد إلى الخلف بشكل حاد، لتوسع الهوة التـــي تفصل بين الشخصيات من خلال تأزيم المواقف أو تجميدها، بدلاً من تقريب الهوّة وتضييقـها، فما أن يعرف أزمة جدته، حتى ينتقل لمشاريع أخواله، ثم يعود ليسأل عن العلاقة الخاصة بين جده وجدته... وهكذا.

---

[١] مات فعله واندثر ذكره، بانسحاب سناء من حياته، بعد أن عجزت عن الاستمرار معـــه، وأدركـــت أن الحب متغير أشبه ما يكون بالسراب؛ لأنه وسيلة لاكتشاف ماهية الإنسان والكون في جدلية المـــوت والحياة.

[٢] ونوس – الايام المخمورة ، ص ٣٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وتبرز عناصر الأزمة البناء الاجتماعي الذي واجه أزمة دخول قيم جديدة، ارتبطت بدخول الأجنبي إلى البلاد، هذا الدخول الذي أحدث حركة داخلية نتيجة الصراع بين القيم الجديدة، والقيم السائدة قبل ذلك، مما أسفر عن حركة تحول مرتبطة بالأشخاص[١] على مستوى الشكل والمضمون فقد ضاعت الأسرة، وتفتّت القيم نتيجة انقسامات الأفراد وتخبطهم بين الحرية الشكلية والحرية الحقيقية، ذلك الذي أدى إلى الانسلاخ عن الأصل، فضاعت بالتالي خصوصية المجتمع وسماته، ونسغه الحي الذي يدفعه نحو النور والكرامة، والتحقق الكلي عبر التحقق الشخصي، والتميز الفردي بالحفاظ على الذات..، ذلك الذي أعاده الكاتب للنص عبر الحفيد، ليمثل الأمل بالاستقرار في الهوية . حيث تعرض المسرحية في فصولها، موقف كل واحد من الشخوص من هذا الوضع الجديد، والمصير الذي آل إليه تبعاً لذلك الموقف، لتقدم هذه الفصول في مجموعها صورة حية لأحداث جرت في الماضي، يمكن للحفيد استخلاص العبرة منها، والوصول إلى المعرفة، التي هي غايته.

وتتعدد الحكايات داخل العمل، فإلى جانب الحكاية الرئيسية، وهى حكاية سناء، نجد حكاية ليلى، وحكاية سلمى، وحكاية عدنان، وحكاية سرحان[٢] ...وهكذا. إذ تشكل هذه الحكايات في مجملها الأساس الذي بني عليه النص، لهذا نتجت عن تداخل هذه الحكايات الحركة التي كانت تتماوج من أجل أن تصعد الأحداث بالتدريج كي تصل إلى نهاياتها، لتشكل في الوقت نفسه الصورة التي أراد الكاتب تشكيلها، والمعنى الذي أراد تأكيده من خلالها كما توضح مواطن اتصال هذه الشخصيات، ومواطن انفصالها دون إهمال للنتائج والأسباب، إذ يمكن توضيح البناء على النحو التالي:

إلى الوراء ← الحدث → إلى الأمام

حدث ← إلى الأمام إلى الوراء → حدث

---

(١) انظر: الأيام المخمورة –الفصل الثالث– فصل التمدن والرقي. ومواقف الشخصيات، ص ١٥-١٩.

(٢) وحكاية حبيب، وحكاية عبد القادر، وحكاية الحفيد كذلك، وحكايات الأراجوز...

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وتعكس الفصول وجوه المأساة المتعددة التي واجهتها الشخصيات ، والتي اتصلت أساسا بمشكلة(الجدة / الأم- سناء) في بحثها عند الذات من خلال الحب والحرية . و تدور الفكرة الرئيسية حول الحركة الصاخبة التي لازمت المتغيرات الجديدة في تلك الأيام المخمورة، ولم ينجم عنها غير اللاجدوى، والعبث، وفقدان التوازن، وضياع الذات تبعا لضياع الهوية، حيث سقطت جميع شخصيات المسرحية، والخطوط أو الاتجاهات التي مثلوها، وساروا فيها باستثناء خط واحد، بقي متصلاً ليعمق العلاقة بين الأجيال، ويؤكد اتصال الزمن الماضي بالحاضر، من خلال الحفيد في محاولة للاستقرار في الهوية، عن طريق تشكيل وعي بالذات: عوامل قوتها وعوامل ضعفها، دون أن نغفل أن الحفيد كان ثمرة لحب كبير ربط بين ليلى (ابنة سناء) وزوجها الشهيد(شامل السيروان) في إصرار نحو تأكيد القيم التي افتقدت لها المرحلة، خارج إطار تلك العلاقة.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لقد بنى سعد الله ونوس مسرحياته في مرحله نضجه على أساس المشـــاهد أو اللوحـــات، متأثراً " ببريخت " الذي يرى أنّ " المسرح خلق – عن طريق لوحات حية للواقع أو للأحـداث المتصورة التي تتطور فيها العلاقات المتبادلة بين الناس"[١] . " وبوضع الصور إلـــى جـــانب بعضها البعض يمكن إثبات أن الإنسان هو الإنسان في كل مكان ، وأن المشاكل الأساسية التي يعاني منها واحدة ، كالحب ، والكراهية ، والجهل والمرض .. " [٢] فقد ذهب "بريخت" الـــى " أننا بحاجة الى مسرح قادر ليس فقط على إثارة أحاسيس وأفكار مسموح بها في مثـــل هـــذه العلاقات البشرية، وفي مثل هذه الظروف التاريخية، بل والذي يستخدم ويولد أفكاراً وأحاسيس تعتبر ضرورية لتغيير الظروف التاريخية "[٣] إذ لم يعد موجوداً ذلك المسرح الذي يعـــرض تركيب المجتمع (المصور على خشبة المسرح) على اعتباره شيئاً لا علاقة له بالمجتمع (في صالة العرض)[٤] .

وجعل ونوس بناء مسرحياته يرتكز على عدد من الفصول[٥] وقد يحمل كل فصل عنوانـــا دالاً على مجمل الفكرة التي سيأتي عرضها مفصلاً. وعناوين الفصول كما يقول : "هي جـــزء

---

[١] بريخت ، برتولد – نظرية المسرح الملحمي، ترجمة : جميل نصيف، مطبعة الجمهورية، بغـــداد، ١٩٧٣، ص٢٥١.

[٢] هاشم النحاس – الروائي والتسجيلي ، محاولات في النقد التحليلي الفني للفلم ، القسم الأول ، منشـــورات وزارة الثقافة والإعلام ، الجمهورية العراقية ، سلسلة الكتب الفنية (٣٩) ، بغداد ، ١٩٨٠ ، ص٢٠٧ .

[٣] بريخت ، برتولد – نظرية المسرح الملحمي ، ص ٢٣٠.

[٤] المصدر نفسه، ص ٢٢٩.

[٥] أطلق ونوس بدلا من الفصل اسم منمنمة في مسرحية " منمنمات تاريخية " المؤلفة من ثلاث منمنمـــات، والمنمنمة هي اللوحة الجدارية، و" تتميز كشكل فني بحشد الجزئيات، وتتجلى عن طابع تزييني زخرفـــي" انظر : يمنى العيد – منمنمات تاريخية، مجلة الطريق، عدد١، بيروت، ١٩٩٦، ص١٣٧.
وكل منمنمة بمثابة لوحة تشكل وحدة مرتبطة باللوحات الأخرى، ومنفصلة عنها في الوقت نفسه.
وتتألف مسرحية "ملحمة السراب" من خمسة فصول، وقد قسم مسرحية "طقوس الإشارات والتحولات" الـــى جزأين، حمل كل واحد منهما عنوانا، وكان عنوان الجزء الأول : المكائد، وعنوان الجزء الثاني : المصائر، وتضمن كل جزء جملة من المشاهد. والغاية من الفصل هي الإشارة الى مرور فترة زمنية بين الجزأيـــن ." وقد تقع المسرحية أيضاً في عدد متتابع من المشاهد أو اللوحات ".
د. إبراهيم حمادة – طبيعة الدراما، دار المعارف ، ص١٦. كما في مسرحيتي "يوم من زماننا"، التي جـــاءت في خمسة مشاهد متتابعة يسبق كل مشهد حديث للراوي، ومسرحية "أحلام شقية"، التي جاءت فـــي تســـعة مشاهد متتالية، دون راو .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

من نسيج العمل "[١] ولذا فإنه يفترض إبرازها في العرض سواء عبر أداء الممثل، أو عبر لافتة مكتوبة تقدم الفصل، أو تكون جزءاً من ديكور مشاهده المتوالية[٢].

ويشتمل كل فصل على عدد من المشاهد[٣] أو التفصيلات ، إذ "إن عملية تقسيم المسوحية الى فصول ومشاهد أو لوحات ما هي إلا عمليه شكلية تفرضها طبيعة الأحداث، ومضمون المسرحية، وطريقة المعالجة، والمذهب الذي تنتمي إليه المسرحية "[٤].

وقد يسبق هذه الفصول خطاب للراوي أو المؤرخ الذي وظفه الكاتب كي يحقق من خلاله غايات كثيرة، ويمكن أن يقوم بهذا الدور شخص محايد [٥] أو مشارك في صنع الأحداث[٦] أو قد يتحول من الحياد إلى التأثير في الناس، حسب الموقف المنقول[٧] ، ويمكن كذلك أن يكون المؤلف هو الراوي، كما في مسرحية "يوم من زماننا".

وتستمد المشاهد أو التفصيلات أهميتها من حيث يتم عرض المضمون فنياً أمام الناس من خلال تواليها، ولاشتمالها على عملية التمثيل المبني على الحوار" إذ توازي المشاهد المنفودة مجمل الفعل الدرامي، فتكون للمشهد حركة متصاعدة، فذروة، ثم حركة تنازلية "[٨] حيث تتطور بنية الحدث نتيجة حركة الشخصيات، وجملة الأفعال التي تقوم بها من أجل أن تصل إلى التوازن، أو إلى حل لمشكلاتها على الصعيدين الداخلي والخارجي.

---

[١] ونوس – الاعمال لكاملة ، ج٢ ص ٦٠١.

[٢] المصدر نفسه، ج٢، ص ٦٠١.

[٣] كلمة فصل في المسرح الإنجليزي تعني عادة قسما من أقسام المسرحية الرئيسية، في حين تعني كلمة مشهد جزءا من أجزاء الفصل . انظر : – بولتين، ما رجوري – تشريح المسرحية، ترجمة: دريني خشبة، مكتبة الأنجلو المصرية القاهرة، ١٩٦٢، ص ١٣٧.

[٤] عادل النادي – مدخل الى فن كتابة الدراما، ١٩٩٣، ص ٨٨.

[٥] انظر : المؤرخ في مسرحية "منمنمات تاريخية".

[٦] انظر : الحفيد في مسرحية "الأيام المخمورة " والفارعة، والطبيب منوحين في مسرحية "الاغتصاب ".

[٧] انظر : تطور دور المؤرخ في مسرحية " منمنمات تاريخية " عند حديثه عن ما حل بأهل دمشق من البلاء على أيدي الجباة من العلماء، بعد مسالمة تيمورلنك – المنمنمة الثالثة، التفصيل الرابع وكذلك الدور الذي قام به الحكواتي في مسرحية "مغامرة رأس المملوك جابر" باعتباره يمثل صوت المؤلف أو صوت التاريخ.

[٨] كزيفش، ستوارت – صناعة المسرحية، ص ٣١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إن المهم في بناء المشاهد أو اللوحات هو التفاصيل ، وطريقة معالجتها التي تكشف عن العلاقات ، وتبين الصراع ، وإليها يرجع التأثير النهائي للعمل .

ويمكن أن تصل المشكلة في المشهد الواحد إلى الذروة، أو قد يشتمل المشهد على عدد من الذروات، التي قد تنحل، وتصل إلى نهاياتها داخل المشهد ذاته، بغاية تأكيد فكرة ما، أو جملة من الأفكار الرئيسية التي يسعى إلى إبرازها، كي يستطيع المشاهد أن يستخلص منها ما يمكنه من تحقيق الوعي بما يدور حوله، واتخاذ موقف واضح منه. إذ إن هذه المشاهد التي يتمتع بها المشاهدون ويتذكرونها لاشتمالها على عدد من الذروات أحيانا، تعد " كالوقود لحركة المسرحية، حيث تجعل المشاهد يرغب في المزيد، وتضعه في حالة دائمة من التوقع" [١] فهي تسارع في تنمية الأحداث، وتديم عنصر التشويق.

وتختلف أعداد المشاهد أو التفصيلات من عمل لآخر باختلاف الحاجة إليها، وغالباً ما يرتبط الأمر بالفكرة وعوامل إنضاجها، والحاجة إلى إكمال حلقاتها، وإيضاح عناصرها.

ونجد أعمالاً تبدأ بفاتحة، وتنتهي بخاتمة [٢] ، وأعمالاً قد تشتمل على واحدة منهما[٣]. وأخرى تبدأ دون ذلك، وتنتهي كما بدأت [٤] .

ويمكن أن تتعدد الحكايات داخل المشاهد، وذلك من أجل نقل العبرة، من خلال الأمثولة، وإغناء الحدث[٥] ، وكثيراً ما يتم قطع الحوار بغاية الإضافة إلى النص، ودفع الفعل للتقدم إلى الأمام، بخلق مبرراته[٦] . كما يمكن أن يقطع الحوار صوت غائب، ولكن له حضور أو ارتباط بالحدث أو الشخصية ليكشف عن تطور جديد، أو نهاية أمر مرتبط بالحدث[٧] .

---

(١) المصدر السابق ، ص ٣٣.
(٢) انظر : "ملحمة السراب" ، الاعمال الكاملة، ج٢، ص ٦٠٣، وص ٧٤٥.
(٣) انظر : ترتيلة الافتتاح في مسرحية " الاغتصاب" انظر : التفصيل الأخير في مسرحية "منمنمات تاريخية".
(٤) انظر : مسرحية " أحلام شقية، ومسرحية "يوم من زماننا".
(٥) انظر : الأيام المخمورة : حكاية سلمى، حكاية ليلى، حكاية حبيب ...
(٦) انظر : الاعمال الكاملة، ج٢، مسرحية " منمنمات تاريخية" تفصيل المنمنمة الثانية، رقم ٤، على لسان المؤرخ، ص٤٣٢.
(٧) انظر : المصدر السابق ، صوت ياسمين، ص ٤٣٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إن أعمال سعد الله ونوس على تنوعها، واختلاف قضاياها تنطوي على توافق في أساليب بنائها، إذ يمتاز بناؤها -على غرار المسرح الملحمي- بالتقطيع إلى أجزاء، ومع ذلك فإن كل جزء يحافظ في حدود معينة على قدرته الحياتية[١] .

وقد يعتمد ونوس في بناء مسرحياته على حكاية من التراث[٢] أوعلى مسرحية سابقة[٣] أو قد يستقي أحداثها من الحوادث التاريخية[٤] وقد يستفيد أحياناً من بناء نص عالمي[٥] ، كما قد تلتقي شخصية لديه في بنائها مع شخصية معروفة في الموروث الشعبي، مثل، شخصية الزرقاء في "ملحمة السراب".

ومن الأساليب البنائية التي يكررها ونوس في أعماله، البناء على أساس فكرة" التقابل" التي قد تكون على مستوى الأفكار أو على مستوى الشخصيات[٦] .

---

[١] انظر : مسرحيات من مثل: الملك هو الملك، ملحمة السراب، منمنمات تاريخية.

[٢] مثل: مسرحية "الملك هو الملك" التي بناها سعد الله ونوس على حكاية مستمدة من حكايات "ألف ليلة وليلة"(وردت في ليلة الثالثة والخمسين بعد المائة، طبعة المطبعة الكاثولكية) وعنوانها "النائم واليقظان" كما استفاد من مثال موحي أورده " روجيه كايوا" في كتابه " الإنسان المقدس" عن الاحتفالات الإباحية التي كانت تقوم بها شعوب جزر إيجي عندما يموت الملك...
انظر: مقالة ونوس التي رد بها على الدكتور الحمو، في مجلة الموقف الأدبي، عدد ٩٠ ، تشرين الأول ، ١٩٧٨.
ومسرحية طقوس الإشارات والتحولات التي بناها على حكاية أوردها المجاهد فخري البارودي في مذكراته، انظر : فخري البارودي - مذكرات البارودي، ج١، بيروت، ١٩٥١م.

[٣] مسرحية سهرة مع أبي خليل القباني، التي بنيت على مسرحية لأبي خليل القباني.

[٤] مسرحية مغامرة رأس المملوك جابر، وهي تصور ما آل إليه النزاع بين الخليفة ووزيره إبان سقوط بغداد في يد التتار عام ٦٥٦هـ، ومسرحية "منمنمات تاريخية" التي تصور اجتياح تيمورلنك لمدينة دمشق، والظروف التي زامنت هذا الاجتياح.

[٥] مثل مسرحية " الاغتصاب" التي استفاد في بنائها كما يقول من عمل الكاتب الأسباني أنطونيو بويرو باييخو " القصة المزدوجة للدكتور بالمي" ورحلة حنظلة، وهي كتابة جديدة لنص " بيتر فايس" (كيف تخلص السيدة موكينبوت من آلامه).

[٦] انظر : شخصية (جابر ومنصور) في مسرحية "مغامرة رأس المملوك جابر" و (الفارعة والأم الإسرائيلية) والطفل العربي الإسرائلي في مسرحية " الاغتصاب"، وابن الشرائجي العالم المجتهد والعلماء المتخاذلون من حيث صدق الموقف وزيفه، ومؤمنة ووردة في "طقوس الإشارات والتحولات" وعلي وعليوه في" فصد الدم"... الأم ومائير مقابل راحيل والطبيب داخل المجتمع الواحد.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إن " التقابل"[١] يجعل فرصة تقديم الشخصية (بالنسبة للممثل) ، وفهم أفعالها، وإدراك أبعادها (بالنسبة للمشاهد) عملية ممكنة وواضحة، كما تتيح المجال أمام المشاهد من أجل تشكيل وعيه الخاص، وإقامة علاقة انتقادية مع ما يدور أمامه، وحوله من خلال رؤية الشيء ونقيضه. كما يمهد على الصعيد الفني لما سيحدث، إذ يدخل ذلك ضمن تمييز القوى المتناقضة أو المتصادمة[٢] مما يساعد على توضيح الصراع ومجرياته وحركة الشخصيات المترتبة عليه، وبشكل يسمح بوصفها بالسلب أو الإيجاب.

وتشترك الأعمال في توافر عنصرين غير متكافئين للصراع، يبدو واضحاً منذ البداية لمن سيتم حسم الأمر بينهما، كأن يكون التصارع بين الفرد المسحوق/ والسلطة أو تيمورلنك/ /والدمشقي العادي، إسرائيل/ والشعب الأعزل الملك وفيله/ مقابل الشعب وهكذا ...

ويتكرر في البناء على مستوى الأفكار التركيز على العلاقة الجنسية التي تعد مؤشراً على استقامة العلاقات الزوجية ونجاحها، أو انكسارها وفشلها، واستقرار الشخصية أو إحساسها بالضياع،يقول الحفيد في مسرحية "الأيام المخمورة" بعد أن يسأل أمه عن علاقة الفراش بين جده وجدته:" في مثل هذه الزيجات، الفراش هو الأرضية التي يتقرر فوقها شكل العلاقة، ومصير الزواج ذاته"[٣].

ويختلف توظيف الفعل الجنسي من عمل لآخر، من حيث نجد دلال تمثل عبر العلاقة الجنسية التي اتخذت شكل الاغتصاب، الانفصال بين فكرين متناقضين هما فكر كل من (العرب/ واليهود) وكان اغتصابها مؤشراً على استلاب الوطن وأفراده ، واجتياحه من قبل

---

[١] نجد صورة القتل في مسرحية " أحلام شقية" تقابل صورة الحب، حيث يختلط الموقفان ويظهر الصراع بين القلب والعقل في حياة الشاب بشير: القلب الذي يحب المرأة، ولكن السلوك الاجتماعي يفرض عليه قتلها، كي يعترف به المجتمع رجلاً، والعقل الذي يدرك إنسانيتها فيرفض قتلها، حيث ترمي البطلة نفسها في النهر لتجنبه هذا الاختبار القاسي ليعيش بعدها شخصية مأزومة لأنه أدرك في أعماقه أنه تخلى عنها ولم يفعل شيئاً لإنقاذها ... كما تتكرر في البناء صور التقابل من أجل إيضاح معنى أو بيان الفرق بين مستويين أو شخصيتين أو فكرين...

[٢] مثلاً : الفريق الذي يؤيد فعل المقاومة أو الفريق الذي يؤيد فعل التسليم في مسرحية " منمنمات تاريخية".

[٣] ونوس – الأيام المخمورة، ص٢٣ – ٢٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

القوى المهيمنة، وتشويهها إنما هو تشويه لمعالم هذا الوطن. كما تشير هزيمة دلال الفردية التي وجدت نفسها في مواجهة دولة عسكرية على المستوى الأول إلى هزيمة حضارية للمستوى الثاني(اليهود) من خلال التوظيف الجنسي في إشارة كذلك إلى عدم التكافؤ بين طرفي الصراع.

وكذلك تحولت العلاقة الجنسية في مسرحية "منمنمات تاريخية" إلى رمز، لبنى متعددة من العلاقات، كان أولها اجتياح دلامة لجسد ريحانة، " ابنة الحلبي" من حيث يرمز هذا الاجتياح الجنسي، لاجتياح تيمور لنك لدمشق حيث تم ترميز تعامله الخاطئ واللامبدئي في مسألة عامة في صورة جنسية، حين أطلقت عليه ابنة الحلبي لفظة " تتري".

إن هذا الاجتياح الاول (اجتياح تيمورلنك)، والمعلن عنه في كلام المؤرخ القديم هو الحدث الجوهري والمباشر، لأنه كان المحرض الكاشف عن اجتياحات أخرى كثيرة: فكرية (كما حدث لابن الشرائجي) وخارجية، دينية،وأخلاقية، وجنسية، حيث تتوالى هذه الاجتياحات عندما يصل تيمور لنك إلى دمشق، وتسقط قلعتها أمام المؤامرة الداخلية، والحشود العسكرية القادمة من الخارج وتفترس "خديجة" أمام عيني زوجها، حين يجلب شقيقها التتار إلى المنزل، كما لم يسلم ابن الشرائجي من ذلك في علاقة زوجته بصديقه " إبراهيم " في حين تبقى سعاد بنت التاذلي هي الأنثى الوحيدة التي نجت من الاجتياح[١] .

وقد وظف ونوس " الجنس " في هذه المسرحية، حين تزوجت سعاد من شرف الدين قبل موتها بساعات، لتؤكد المسرحية صورة الحياة في مقابل صورة الموت، أي الموت والحياة في إطار مشهدي واحد، كأن نبض الحياة قد اتحد بنبض الموت، تماما كما أدى استشهاد إسماعيل في مسرحية " الاغتصاب " إلى ثورة عارمة.

---

[١] انظر : أسامه غنم – الصورة الكلية في مسرح ونوس ، مجلة الحياة المسرحية ، ع٤٥ ، ١٩٩٨ ، ص٤٥-٨٢ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أما العنصر الجنسي في " الأيام المخمورة" فيعكس، الظمأ إلى الحب، وهو سبيل للمعرفة أيضا، إذ تتجلى الرغبة في الاكتشاف من خلال علاقة الحب التي تربط بين (حبيب وسناء) وهما يحاولان اكتشاف سر الوجود، السر المخفي من أجل الوصول إلى المعرفة، كما يصبح الجنس وسيلة من الوسائل لاكتشاف الجنس الآخر، يقول حبيب لسناء:-

".. أنت المرأة المكتملة، والمفعمة بالأسرار والخبايا والكنوز، انتظرت طويلاً حتى التقيتك، والآن.. حانت الفرصة كي نفض أختام الأسرار، وخفايا الكنوز، ثم نمضي نحو البهاء الذي لا ينفذ"[١] .

ولكن القيود الخارجية، والصراع الدائر داخل شخصية سناء، ومحاولة حبيب إلغاء كيانها كما فعل زوجها من قبل، تحول دون الوصول إلى ما أراد ، تقول بعد أن أطلق ابنها رصاصة إلى رأسه:-

" فجأة انتفض قلبي، وشعرت أن رصاصة تخترق رحمي، لا أعتقد أننا سننجح.. إن رحمي يؤلمني حقا"[٢] .

لقد بلغ الصراع أشده في هذه اللحظة بين مشاعر الشخصية الفطرية، وبين نفسها الممزقة الحائرة بسبب طغيان مشاعر الأمومة في داخلها؛ فاختارت إنهاء هذا الصراع، بإنهاء علاقة الحب التي لم تحقق لها ما كانت تبحث عنه.

ويبرز في مسرحية" طقوس الإشارات والتحولات" الموقف بين الخادم والخادمة، حيث يتقدم الجنس بصورته العاطفية الشفافة التي نطلق عليها لفظ (الحب) وهى ليست منفصلة عن الاتصال الجسدي، يقول الخادم:- " أتريدين حديث الحب.. إن لحمي يحب لحمك، ودمي يحب دمك، وأنت نصفي وأنا نصفك، وليس لدي مزيد"[٣] .

---

[١] ونوس- الأيام المخمورة، ص ١١٠.
[٢] ونوس- الأيام المخمورة، ص ١١٢- ١١٣.
[٣] ونوس - طقوس الاشارات والتحولات ، الاعمال الكاملة ، ج٢، ص ٥٩١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويعمد ونوس في البناء[١] إلى أسلوب الإفراد والجمع، ليظهر من خلالهما عمق العلاقة التي تربط بين وعي الأفراد وسيرورة المجتمعات.

لقد عزل الكاتب في مسرحية "مغامرة رأس المملوك جابر" واحداً من الجماعة التي تتسم باللامبالاة، أمام الخطر المحدق بها من أجل أن يبين ما يمكن أن ينال الجماعة من ضرر في ظل غياب الوعي الفردي الذي هو وجه من وجوه غياب الوعي الجماعي بصورة أخرى، في حين ركز على حركة الفعل الفردي والجماعي في مسرحية "منمنمات تاريخية" من أجل أن يبين مستويات الوعي التي يمكن أن تحقق الهزيمة أو النصر على مستوى الأفراد والجماعات، وكذلك الحضارات، في محاولة لبيان الأسباب المعلنة والمضمرة التي قد تكون سبباً في نجاح المحاولات والوصول إلى الغايات، أو فشلها، والتي ترمي أساساً إلى الحفاظ على الكرامة والذات في ظل مجتمع من المجتمعات.

وتشبه مسرحية " منمنمات تاريخية" مسرحية " مغامرة رأس المملوك جابر" في النهايات من حيث استباحة المدينة من قبل الأعداء، بسبب الأطماع الخاصة للجماعات في المسرحية الأولى، والأفراد في المسرحية الثانية، إلا أنها تختلف عنها، في أن العدو الخارجي في مسرحية " مغامرة رأس المملوك جابر" أضمر حتى نهاية المسرحية لينقض منهياً الصراع كله لمصلحته، مدمراً كل شيء، في حين نجد الأفراد والجماعات في مسرحية" منمنمات تاريخية" يواجهون منذ بداية المسرحية صراعاً مريراً سببه تيمورلنك، وحيث يعيش الأفراد حيثيات هذا الصراع، مما يستدعي التفكير الجدي في المواجهة، حفاظاً على الأرض والذات من الاجتياح القادم، الذي شكلوا صورة لبشاعته من خلال حديث الحلبي عما حل في حلب من فظائع ودمار.

---

[١] وتتكرر في أعماله كذلك فكرتا، الخيانة والمقاومة على مستوى الأفراد والجماعات، وهما فكرتان غالباً ما ترتبطان بالنساء، لاحظ : الست فدوى، ياسمين، فضة، زوجة حنظلة، ونجاة على المستوى الاول، وخضرة والفارعة، والزرقاء، وفاطمة، وسعاد على المستوى الثاني وكثيراً ما نجد في أعماله البناء على أساس فكرة التداخل بين الأدوار أو ازدواجية الشخصيات وهي من آثار التغريب في المسرح الملحمي الذي سنأتي له، انظر : جراي ، رونالد – بريخت، ص٨٧-٨٩ وانظر : الاعمال الكاملة ، ج٢، ص٢٨٥ (تداخل أدوار بشير وفارس).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

تقنيات التغريب

لقد سعى ونوس في بناء الحدث إلى كسر الإيهام المسرحي ، أي منع اندماج المتفرج ، عن طريق استخدام تقنيات التغريب ؛ وهي الوسائل الفنية التي اعتمد عليها المسرح الملحمي في بناء الحدث [١] وتهدف إلى " دفع المتفرج للنظر من جديد إلى الأشياء ، نظرة فاحصة وناقدة " [٢] ، من أجل خلق لحظة الاكتشاف عنده ، وإيقاظ وعيه ، وتعليمه ، ليدرك مسؤوليته عما يدور حوله من أحداث ، ويتخذ موقفا من قضايا مجتمعه وعصره .

لقد " استعار ونوس بعض أدوات المسرح الملحمي للوصول إلى الشكل المسرحي الذي ينشده ، ولم يأخذ شكل المسرح الملحمي بكامله " [٣] ، ومن هذه الوسائل التي استخدمها :

١- الإبعاد الزماني [٤] والمكاني

يختار ونوس إطارا تاريخيا محددا [٥] ، أو واقعا متخيلا [٦] ، يخلق من خلاله واقعا فنيا بديلا للواقع المعيش وبعيدا عنه من حيث الزمان والمكان ، يحمله رؤية معاصرة ، تعالج قضايا المجتمع ومشكلاته .

وتقوم هذه الرؤية على أساس المشابهة بين الواقعين الفني ، والمعيش ، لخلق حالة من حالات التركيز والوعي ، بصورة تسمح للمتفرج بالمقارنة بين واقعه ، والواقع الفني المعروض أمامه ، للخروج بموقف يقود إلى الفعل أو إلى التغيير [٧] . ففي مسرحية

---

(١) خالد عبداللطيف رمضان – مسرح سعدالله ونوس ، ص١٢٦ .

(٢) أحمد عثمان ، قناع البريختية – دراسة في المسرح الملحمي ، مجلة فصول ، م٢ ، ع٣ ، القاهرة ، ١٩٨٢ ، ص٨٥ .

(٣) خالد عبداللطيف – مسرح سعدالله ونوس ، ص١٢٦ .

(٤) يرى أحمد العشري أن الكتاب يلجأون الى الإبعاد الزماني والمكاني بقصد الإفلات من قبضة الرقابة ، ورغبة بالتعبير عن آرائهم بصراحة . انظر : مقدمة في نظرية المسرح السياسي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٩ ، ص١٤٨ .

(٥) ليس من الضروري أن يتقيد الكاتب بالأحداث التاريخية بشكلها الوثائقي ، بل قد يبدل ويغير وفق ما تقتضيه ظروف العمل الفني والمسرحي . انظر : غسان غنيم ، المسرح السياسي ، ص٢٦١ .

(٦) كما في مسرحية " ملحمة السراب " ، ومسرحية " يوم من زماننا " .

(٧) غسان غنيم – المسرح السياسي ، ص ٢٦٠ – ٢٦١ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

" منمنمات تاريخية " ، يتناول ونوس حقبة تاريخية ، تعود إلى اجتياح تيمورلنك لبلاد الشام قبل ستة قرون ، يعرض من خلالها ثلاث منمنمات ، يحلل فيها أسباب الهزيمة التي حلت بأهل دمشق في ذلك الوقت .

ويزدوج في هذه المنمنمات صوت المؤرخ ، والتفصيل في بناء الحدث الدرامي ، الذي يتراوح بين الاثنين ، وكذلك " يزدوج صوت الأداء ، ويتحول الممثل إلى مشخص يتقمص الشخصية ، ويتباعد عنها في الوقت نفسه . ينطق الدور الذي يجسد الماضي المتخيل ، ثم يبتعد عن الدور ليجسد الحاضر الذي يعلق على الفعل الماضي الذي حدث في السنة الثالثة من القرن التاسع الهجري ، فيغدو قناعا لنا أو قناعا للمؤلف ، أو مجالا للكشف عن الفكرة ونقيضها ، بما يثري الصراع ، ويعدد مستوياته " [١] ، على نحو ما دار بين ابن خلدون ، وتلميذه شرف الدين ، الذي حاور أستاذه المنحاز إلى السلطة حول مهمة العالم عند نزول المحن بالأمم . وكشف سعدالله من خلاله عبر خطاب المباعدة علاقة التشابه بين ما حدث في الماضي وما يحدث الآن " شرف الدين : (يباعد بينه وبين دوره) لا شك أن تلميذ ابن خلدون ، إذا وجد ، كان يحاوره عن زمانه وزماننا أيضا ، ولهذا لا غضاضة إن ساعدناه على صياغة شكوكه ، وبلورة أفكاره " [٢] .

وإذا كان هذا الازدواج يولد الحيوية ، ويضيف إلى التوتر الدرامي بعدا جديدا ، ويجعل من حوار الشخصيات حوارا حول زمانيين ، وفي زمانيين ، هما : الزمن الماضي في مطلع القرن التاسع الهجري ، والزمن الحاضر في مطلع القرن الخامس عشر للهجرة ؛ فإن هذا الازدواج كذلك ، يناقل الوعي ما بين الماضي والحاضر ، فيوقظ فيه أسئلة المستقبل ، حين يمنع المتلقي من الاستسلام المخدر إلى وجهة نظر أو رؤية بعينها في النص ، أو التقوقع

---

(١) جابر عصفور – منمنمات تاريخية ، فصول ، م١٦ ، ع١ ، ١٩٩٧ ، ص ٣٨٨ .

(٢) ونوس – منمنمات تاريخية ، الأعمال الكاملة ، ج٢ ، ص٤٠٤ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

في زمن دون آخر ، فيبقى على يقظته ، ووعيه النقدي ، إزاء كل وجهات النظر المختلفة ، والرؤى المتناقضة ، والأزمنة المتوازية أو المتقابلة ، ويؤكد حضوره بوصفه طرفا فاعلا في التأمل والاختيار والحكم [١] . باعتبار أن الصراع في هذه المسرحية ، " يوازي صراعا مشابها نعيشه إلى حد ما ، وببعض الاحتراز ، في القرن الخامس عشر للهجرة . هذا الصراع هو صراع العقل مع النقل ، الاجتهاد مع التقليد ، التسامح مع التعصب ، الشورى مع التسلط ، صراع يدور بين من يؤكدون قدرة الإنسان الخلاقة في ممارسة فعله الاجتماعي ، واختيار نظامه السياسي ، وصياغة معرفته الإنسانية . ومن ينفون عنه هذه القدرة ليتركوه أسير الطاعة والإذعان . في مجالات الفعل الاجتماعي والأنظمة السياسية ، والمعرفة الإنسانية . وهو صراع بين نظرتين متناقضتين ، اقترنت الأولى بلحظات الصعود التاريخي ، حين انطلق العقل العربي يصوغ أفقا من التقدم الإنساني الذي أفادت منه البشرية كلها . واقترنت الثانية بلحظات الهبوط والانحدار ، حين انكفأ هذا العقل على نفسه ، واستراب في قدراته ، وعجز عن مواجهة نقائضه ، فانتهى إلى معاداة وجوده وتدمير نفسه بنفسه " [٢] .

والمقطع التالي من محاكمة علماء دمشق - الذين قدموا مصالحهم الخاصة على مصالح الأمة - لجمال الدين ابن الشرائجي (العالم المجدد) ، في القرن التاسع الهجري ، وتيمورلنك مرابط عند سور المدينة ، وقد نصب حصاره حولها ؛ يوضح ذلك :

" التاذلي : أتخوض في القدر يا بن الشرائجي ؟ .

جمال الدين : ما وهبنا الله العقل إلا لكي نفكر ونتأمل ونعتبر . قال سبحانه وتعالى (فاعتبروا يا أولي الأبصار) .

التاذلي : ألا تعلم أن الجدل في الدين فتنة ؟

---

(١) جابر عصفور – منمنمات تاريخية ، فصول ، ص ٣٨٧ – ٣٨٨ .
(٢) المصدر نفسه ، ص ٣٨٨ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

جمال الدين : قال سبحانه وتعالى (ادع إلى سبيل ربك بالحكمة والموعظة الحسنة ، وجادلهم بالتي هي أحسن) ، وأكمل مراتب الإيمان ما تحصل بالحكمة .

ابن العز : هذه مقالات الكفار من المتكلمين والفلاسفة .

جمال الدين : وهل يكفر المرء إذا عزز الإيمان بآيات العقل ؟

ابن النابلسي : يا ابن الأفعى ... هل تستجرنا إلى الجدل ؟ ! ... " [١] .

إن هذه العقلية الحاكمة التي حجرت على عقل (ابن الشرائجي) حفاظاً على مصالحها في السيطرة على الناس ، هي التي حددت مصير دمشق في القرن التاسع الهجري ، وجلبت الدمار إلى المدينة ، حيث يكثف التفصيل الأخير في المسرحية الدلالة المولدة للنص كله في بعد من أبعاده الحاسمة ، فنرى الشيخ ابن الشرائجي مرفوعا على صليب ، يوجه الخطاب الأخير إلى عصره – عصرنا ، قائلا :

" أنا الشيخ جمال الدين بن الشرائجي ، آمنت أن العقل خير من النقل ، وأن الله عادل لا يقدر على عباده الفقر أو الذل ، فأذاع أحدهم أمري ، فاستدعاني قضاة دمشق الأربعة ، وبعد السب ، والضرب ، وإحراق كتبي ، رموني في سجن القلعة ، وحين حل تيمور في ظاهر المدينة ، وجاء سلطان مصر والشام لمدافعته ، أبكاني القهر ، وعز على ألا أكون مع الأمة في مواجهة هذه المحنة ... " [٢] .

لقد هزمت الأمة من داخلها حين تخاذل علماؤها ، وتواطأ أبناؤها مع عقلية الغازي ، الذي استباح كل شيء ، فصارت دمشق ، بعد البهجة والوفرة ، أطلالا باليـة ، ورسوما خالية ، لا ترى بها دابة تدب ، ولا حيوان يهب ، سوى جثث احترقت ، وصور في التراب تعفرت " [٣] .

---

[١] ونوس – منمنمات تاريخية ، الاعمال الكاملة ، ج٢ ، ص ٣٣٨ – ٣٣٩ .
[٢] المصدر نفسه ، ج٢ ، ص ٤٦٥ – ٤٦٦ .
[٣] المصدر نفسه ، ج٢ ، ص ٤٦٤ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

" وبما أن التجربة التاريخية قد صارت ماضيا منتهيا . فإن استعادتها يمكـــن أن يكـــون لـــها مغزى بالنسبة إلى الحاضر الذي لم ينته بعد ، ومن ثم يكون اختبار الكاتب للنموذج التـاريخي موجها بما يتراءى له فيه من مغزى ، ينعكس على الحاضر ، ويضيئه " [١] .

فمن المهم أن نمتلك القدرة على مناقشة المستقبل ، من خلال تأمل الماضي ن ونحن في خضم مشاكل الحاضر .

٢- استخدام الراوي

استخدم ونوس الراوي من أجل عرض الوسط الاجتماعي عرضاً واسعاً بوصفه عنصراً مستقلاً، وباعتبار أن الخلفية يمكن أن تساهم بفعالية في الأحداث الممثلة .

ويحتل الراوي، مكانة بارزة في مسرحيات سعد الله ونوس، من حيث لم يعد ذلك الشخص المحايد، الذي يقتصر دوره على رواية الأحداث، وإنما تعدى ذلك إلى المشاركة في صنعـــها، والتعليق عليها، بوصفه طرفاً ليس محايداً فيما يجري حوله، بل قد وصل به الأمر أن أصبـــح أحد شخصيات المسرحية، وركناً أساسياً من أركان بنائها، إذ يروي الأحداث، ويساعد علـــى تطورها، ودفع حركتها إلى الأمام في الوقت نفسه، كما يقوم بتوعيـــة الجمـــاهير، وتوضيـــح المخفي الذي قد يكون ملبساً من أفعال الشخصيات أحياناً، حين يخرج عن دوره بغاية الشرح، أو التعليق.

---

[١] أحمد العشري – المسرحية السياسية في الوطن العربي ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٥ ، ص ٩٠ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وقد تطور توظيف ونوس لدور الراوي، من استخدام للجوقة في البدايات[١] – متأثرا بالمسرح اليوناني[٢] –حين أدرك أنه يمكن أن تؤدي الجوقة دوراً تكون فيه مؤثرة أو مشاركة، ولا يقتصر دورها على رواية الأحداث [٣] .

وفي مرحلة لاحقة، نجد الراوي يخرج من التراث العربي في صورة " الحكواتي" لا ليروى الأحداث فقط، بل ليقوم بدور التوعية، واستثارة الناس، والنطق بصوت التاريخ . بوصف شكل الحكواتي قريباً إلى حد كبير من شكل الراوي الملحمي، من حيث إنه يملك طاقات الممثل الناجح، ولديه استعداداته، ويقوم بعمله محققا تأثيراً في مستمعيه يبلغ حدود الإثارة، كما يقدر على نقل الفكرة والإحساس، وإحداث عدوى الانفعال وتأثيراته الباطنة والظاهرة، خاصة أن الحكواتي يرتبط بالأعمال التي تشمل موضوعاتها: استلهام التاريخ، ومتطلبات النضال الجماهيري، وإذكاء الحماسة إلى جانب أهداف تربوية وتعليمية أخرى كلها موجودة وواضحة التأثير، وجلية في الإعلان عن ذاتها، بأسلوب شعبي يعرف كيف يصل إلى الإنسان العادي [٤] .

ويرى "محمد بدوي" أن ونوس وظف الحكواتي من حيث هو أداة جمالية تراثية توظيفاً مختلفاً، فبدل أن يستجيب للمتفرجين أصبح هنا في وضع تصادم معهم متسلحاً برؤية للواقع[٥] إذ " في السابق كان الحكواتي منسجماً مع الحكاية، فالحكاية والحكواتي والجمهور في حلقة واحدة بتناغم وانسجام، واليوم طبعاً وهذا راجع للظروف المعنوية التي نحن فيها، الراوي يروي حكاية ولا يريدها لذلك كان هنالك نوع من الحيرة، بمعنى أن هذا الخلل بين الحلم

---

(١) انظر : ونوس – الأعمال الكاملة ، ج١، حكايا جوقة التماثيل: مسرحية: ماساة بائع الدبس الفقير.

(٢) كانت الجوقة في المسرح اليوناني تقوم بدور الإنشاد أو الغناء ممهدة لبدء المسرحية دون تدخل في مجرياتِ أحداثها...انظر : د. محمد صقر خفاجة: دراسات في المسرحية اليونانية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦، ص ٢٠ – ٣٤. وقد جاء الحديث عن الجوقة متناثراً في غيرها من الصفحات.

(٣) انظر: ونوس – الاعمال الكاملة ، ج١، مسرحية الرسول المجهول في مأتم أنتيجونا.

(٤) علي عقلة عرسان – الظواهر المسرحية عند العرب ، ط٣ ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٨٥ ، ص٦٧٥-٦٨٠ .

(٥) محمد بدوي- تجليات التغريب ، مجلة فصول، م٢، ع٣، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٢، ص٩٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الإنساني والواقع المفروض عليه، والمضطر لمعايشته هو المعطى الرئيسي مع الأسف لكل الناس"[١] الذين كانوا قادرين فيما مضى على فرض وجود للحلم في الواقع، لكن اليوم يصعب ذلك ، فالوضع بين الحكواتي والحكاية غير صاف، وهذا الوضع ينعكس على المسرح في صورة خلل نكتشف من خلاله الأمراض والمشاكل، والعلل[٢].

ويمكن أن نلمح ذلك في مسرحية "مغامرة رأس المملوك جابر" حين يلح الزبائن على الحكواتي من أجل رواية حكاية" الظاهر بيبرس" ولكن الحكواتي يرفض روايتها في الوقت الحالي، رغم أنه يتمنى ذلك بسبب وعيه بما يدور حوله، أي بالمرحلة الراهنة، التي تقتضي رواية حكايات تنسجم مع ما يحدث الآن، وتساعد على الخروج منه، وتمهد للوصول إلى زمن الحكايات المفرحة، يقول الراوي حين يتذمر الناس من الحكايات الكئيبة التي يسود لها قلب السامع:-

- " هذه الحكايات ضرورية.

- وينبغي أن نرويها.

- لكل شيء أوان وسيرة الظاهر دورها بعد قصص هذا الزمان"[٣] .

وبعد أن يروي حكاية "مغامرة رأس الملوك جابر" يتذمر الزبائن من النهاية الكئيبة، ويسألونه إن كان سيبدأ غداً حكاية الظاهر بيبرس فيرد بقوله:" لا أدري ... ربما... الأمر يتعلق بكم" [٤] .

في إشارة إلى ضرورة اقتران القول بالفعل الإنساني من أجل الوصول إلى الأهداف أو إلى ذلك الزمن السعيد.

---

[١] الحوار الذي أجراه منصور نصر، وبسام مناصر، مع روجيه عساف، مجلة الحياة المسرحية، ص٢١٦.
[٢] المصدر نفسه ، ص ٢١٦.
[٣] ونوس - مغامرة رأس المملوك جابر ، الأعمال الكاملة ، ج١، ص ١٣٨
[٤] المصدر نفسه، ج١، ص ٢١٨

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وإن كان ونوس أخذ أسلوب الحكواتي من التراث فقد كان يهدف من وراء ذلك إلى إقامة علاقة بين جمهور الصالة والعرض المسرحي، لهذا لم يقصر وظيفة الحكواتي على القص وحده، إنما منحه إلى جانب ذلك قدرات نقدية، وانتقائية، ونظرة مستقبلية لاستقراء الأحداث.

ويقوم راوي السيرة الشعبية في مسرحية" سهرة مع أبي خليل القباني" باستحضار الحلقات المفقودة من الأحداث، وما توحيه من أوضاع فكرية واجتماعية وسياسية.

ويعين الراوي الممثلين في تصوير الإطار التاريخي من مثل فساد الأوضاع السياسية، واضطراب الأحوال وتوالي الأخبار عن الخلع والقتل والخراب.

وقد أصبح الراوي أحد أركان البناء الرئيسية في أعمال سعد الله بوصفه واحداً أو أكثر من شخصيات المسرحية مرة [١] ومؤرخاً خارجاً عن حياديته مرة أخرى [٢] ولا يقتصر دوره على رواية الأخبار، بل يتعداه إلى التأثير النفسي، والتعاطف مع الناس، كما يعمد إلى إظهار معاناتهم وأسبابها، ومظاهرها، وآثارها، ونتائجها، إذ لم يعد هناك وجود للجوقة أو للحكواتي في مرحلة نضج الكاتب، وحل مكانهم جميعاً الراوي/ الممثل.

وقد يقوم بهذا الدور أكثر من شخصية في المسرحية، وأحياناً قد يؤدى من خلال خطاب المباعدة، كأن تروي الشخصية/ المُمَثّلة عن ذاتها- أي ذات الشخصية- بغاية كسر الإيهام، والتأثير في الناس، وحفزهم على تبين عاقبة من يفعل كما فعلت تلك الشخصية المُمَثّلة ، كما في مسرحية " منمنمات تاريخية " .

---

[١] انظر :" زاهد وعبيد" في مسرحية" الملك هو الملك" و "الفارعة، والطبيب منوحين"، في مسرحية "الاغتصاب".

[٢] انظر : مسرحية " منمنمات تاريخية " .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويقوم المؤلف بدور الراوي أحياناً [١] بهدف تعبئة الفجوات الناتجة عن تطور الحدث، أو المتعلقة بالحالة الشعورية للبطل، بصورة سردية، مركزاً على ترجمة الحوار الداخلي للشخصية، ومبيناً الخطوة التالية في تطور الحدث.

يقول المؤلف / الراوي عن المعلم فاروق :" فاضت نفسه بالرهبة، وود لو يعود إلى البيت، ولكن عناداً غريباً كان يسوق خطواته ويتجه به إلى الجامع" [٢] .

لقد تطور دور الراوي تبعاً لاختلاف أو تطور وظيفته من حيث يرتبط عادة (بالمروي)، (والمروي له) [٣] ، إذ عني الكاتب –متأثراً بالمسرح البريختي– بتوعية الجماهير، مما اقتضى تطوراً في دور الراوي الذي حمل رسالة التوعية بوصفه المخبر عما حدث في الماضي، واللافت لما يحدث الآن، وما يمكن أن يحدث في المستقبل، وإن لم يذكر ذلك علانية، فهو يجعل القارىء أحياناً يستنتج مما يروي الغاية التي يرمي إليها في روايته، ويتوقع ما سيحدث ، من مثل ذكر المؤرخ في مسرحية " منمنمات تاريخية" لأخبار تبدو في ظاهرها مفككة [٤]، ولكن المتأمل بها، يدرك أن ذلك مقصود لغاية بنائية مرتبطة بظروف المرحلة، من حيث تسود الحيرة ويفقد الأمان، وتجري الأمور بصورة متسارعة، عصية على التفسير، إذ فيها غرابة التنبؤ المطابق تماماً لأحداث المستقبل. كما يشير إلى حالة من التناقص والفوضى وشيوع الخرافة، التي مهدت لاستيلاء تيمورلنك على المدينة المتداعية في عمقها.

ويعد المروي ذا علاقة وثيقة الصلة بالمروي له، من حيث ينتقي الراوي الأخبار التي سيرويها، كما ينتقي المشاعر التي سينقلها، أو المساحات التي سيضيئها، دون أن ينفصل عن

---

[١] انظر : ونوس – الاعمال الكاملة ، ج٢ ، يوم من زماننا ، ص ٣٩١.
[٢] المصدر نفسه ، ج٢، ص٣٩١.
[٣] يعرّف د. عبد الله إبراهيم، الراوي بأنّه: ذلك الشخص الذي يروي الحكاية أو يخبر عنها، سواء كانت حقيقية أم متخيلة، ولا يشترط أن يكون الراوي اسما متعينا ...
انظر للمزيد : د. عبد الله إبراهيم – السردية العربية (بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي)، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٢، الدار البيضاء، ص ١٠-١٦.
[٤] انظر : ونوس – الأعمال الكاملة، ج٢، ص ٣٢١، وص ٣٤٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

بنية النص، حتى يصبح أحد العناصر التي تكوّن النص، وتقويه، وتربط عناصره بعضها إلى بعض.

ويحسن بنا الالتفات إلى ذلك الدور الذي قام به الحفيد في مسرحية "الأيام المخمورة" بوصفه راوياً، من حيث هو شخصية باحثة، تمثل صفات إنسانية خيرة، أهمها الموضوعية، فهو يتساءل ويسمح في الإجابة بأن يكون الشيء ونقيضه، وبذلك فإن الراوي بتلقائيته، وحسه العميق بأبعاد أفعال الشخصيات التي يحاورها، ومتابعته لحركتها وأسباب هذه الحركة، يمثل صوت المؤلف، أو حامل وجهة نظره الكلية، فهو يمثل الجيل الثالث الذي سعى نحو الوصول إلى الحقيقة، عن طريق إخضاع المرحلة السابقة لمحاكمة دون إغفال البعد الإنساني فيها. وقد ظهر صراعه الداخلي في صورة سؤال يدور به بين أفراد عائلته، ليحيط معرفة بنفسه؛ فدوره لا يخلو من تمثيل للجوانب العقلية والقيمية في حياة الإنسان، كما أنه الأكثر ارتباطاً بالأسرة، والأكثر إحساساً بعوامل ضعفها وقوتها، إنه يمثل بصورة أخرى الجيل الجديد القادر على مواجهة المرحلة، وتعزيز عناصر القوة في داخله، بالاستقرار في الهوية، وتشكيل وعي بالذات التي كانت سليلة أجيال افترقت في فهمها للحياة وتشكلت تبعاً لذلك تجربتها الذاتية فيها، مع ما اشتملت عليه من قوة وضعف، إلى أن يعطي الشكل المسرحي عنده مضموناً ينتمي إلى السيرة الذاتية، والسيرة الغيرية ولكنه ليس واحدة منهما، إنه هنا السيرة المتعددة الأصوات.

لقد اختير الحفيد راوياً ليبين أن الماضي حي، من حيث لا يمكن إسقاطه وإنما يمكن تشكيل الوعي به، وبمواقف الأفراد في ظل الظرف التاريخي الذي عاشوا به.

لقد حمل الراوي رسالة المعرفة، وضرورة إيصالها إلى الناس، ليتمكنوا من الإحاطة بمرحلة ماضية مع ما فيها من تناقضات، وضغوط نفسية على الفرد والجماعة، ليتبينوا خطورة دور الفرد وأثره في سياق حركة الجماعة.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٣ – استخدام اللافتة

يستخدم ونوس اللافتة التي تقدم صياغة فكرية مكثفة لكل مشهد ، تحتـوي أحداثـه ، وتلخص ما فيه من عبرة ، وذلك بهـدف إيقاظ ملكة المحاكمة لدى المتفرج .

" لأن اللافتة غالبا ما توضح ما سيحدث ، أو تحلله بعبارة موجزة جدا ، تدعو المتفرج إلـى التفكير والمناقشة " [١] ، ففي مسرحية " الملك هو الملك " نجـد زاهـد وعبيـد " يسـتعينان باللافتات المسرحية الشارحة ، لمجرى التطور المسرحي ، استبدالا للتنامي الدرامي ، وولعـا بالتعليم ، وإخبارا بالفكرة المسرحية " [٢] . والمثال التالي يوضح ذلك :

" لافتة : عندما يضجر الملك يتذكر أن الرعية مسلية , وغنية بالطاقات الترفيهية "

" لافتة : حكاية عن تاريخ التنكر ، وسر الجماعة السعيدة " [٣] .

وتضم المسرحية المذكورة ، أربع عشرة لافتة : " تحدد لنا الأحداث أو تعلق عليها " [٤] .

٤ – فضح اللعبة المسرحية

يسعى ونوس من خلال هذه التقنية إلى كسر جدار الوهم بين الصالة والخشبة ، كـي يحول دون اندماج المتفرجين ، ويتوصل إلى ذلك عن طريق تصريح الممثلين للجمهور بـأن ما يشاهدونه ، ليس إلا لعبة ، الغاية منها أخذ العبرة :

" عبيد : (مناديا وسط الضوضاء) هي لعبة !

أبو عزة : هي لعبة

الملك : نحن نلعب ..

---

[١] غسان غنيم – المسرح السياسي ، ص ٢٨٣ .
[٢] عبدالله أبو هيف – الإنجاز والمعاناة ، ص ٣١ .
[٣] ونوس – الملك هو الملك ، الاعمال الكاملة ، ج١ ، ص ٤٨٩ – ٥٢٠ .
[٤] محمد بدوي – تجليات التغريب ن فصول ، ١٩٨٢ ، ص ٩٨ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

(يتناقل الشخوص كلمة اللعبة ، بصورة فوضوية ، وطبقات صوتية متنوعة . بعد قليل يـــدق عبيد الأرض بعصا يحملها . يصمت الجميع ، وتسكن الحركة) .

عبيد : الكل جاهز

أصوات : (تتدافع دون تناسق) نعم .

- الكل جاهز

- فلنبدأ . " [١]

ويضمن ونوس بهذا التقديم ، وصول الفكرة التي تناولها في المسرحية إلى المتفـوج ، وهي أن تغيير السلطة في ظل أنظمة التنكر والملكية ، لا يحل مشكلة الواقع السياسي ، وهـو بذلك يدعو إلى التغيير الجذري ، ليتساوى الناس في مجتمع لا تنكر فيه ولا طبقات ، ويحـث المتفرج على اتخاذ موقف ، عن طريق قص حكاية طقسية عن الجماعة التي أكلت زعيمـها ، فألغت التنكر .

وينتهي العرض المسرحي بتذكيرنا بأن ما حدث كان مجرد لعبة :

" الملك : لعبة ربما كانت لعبة . (لهجة إصدار الأوامر) من الآن فصاعدا . اللعب ممنوع .

المجموعة : (وراءه) اللعب ممنوع " [٢] .

أما في مسرحية " الفيل يا ملك الزمان " التي تتكون من أربعة مشاهد ، يحمل كـــل مشهد منها عنوانا يختزل خلاصته ، ويتم التركيز فيه على نتائج الحدث ، وليس على الحـدث فحسب ، يحرص ونوس على أن يعرف المتفرجون أن الحكاية الأسطورية التي تم تمثيلها مـا هي إلا حكاية مثلت ، لاستخلاص نتائجها ، وأخذ العبرة منها .

" الجميع : هذه حكاية .

ممثل٥ : ونحن ممثلون .

---

[١] ونوس - الملك هو الملك ، الأعمال الكاملة ، ج١ ، ص ٤٨٢ .
[٢] المصدر نفسه ، ج١ ، ص ٥٧٢ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ولاتخاذ موقف من الأحداث التي تجري على الخشبة بمستوياتها المتعددة " [١] . وكثيرا ما يطلق رواد المقهى التعليقات ، التي تبدو تلقائية ومرتجلة وغنية ، وقد يتعب الحكواتي ، مثل أي واحد منهم ، ويطلب استراحة يشرب فيها الشاي . حتى " بدا العرض المسرحي وكأنه سهرة منوعات ، وبدا التغريب جزءاً من لحمة النص ، غير منفصل عنه " [٢] .

" الحكواتي : لا تخافوا .. سنكمل القصة .. دعوني أسترد أنفاسي قليلا .

زبون ٣ : اتركوه على راحته . لن يغير العم مونس عاداته .

زبون ٢ : هات نارة يا أبو محمد .

الخادم : حاضر .

زبون ١ : أريد أن أعرف إلام سينتهي هذا الولد .

زبون ٢ : يمين بالله أحببته "[٣]

لقد فعل ونوس الشيء ذاته ، في مسرحية " سهرة مع ابي خليل القباني " ، التي لا تكمن قيمتها الأساسية في ريادتها فقط ، " إنما في طبيعة العرض المسرحي كحدث اجتماعي فعّال . فالجدّة والارتجال والاتصال الحي بالمتفرجين ، كل ذلك كان يحوّل العرض إلى ظاهرة اجتماعية "[٤]. وقد جعل ونوس المنادي فيها يتجول بين الصفوف ، شارحاً للجمهور جوهر العرض :

" يا سادة يا كرام

من يدخل مسرحنا يغنم ، ومن يتردد يندم

سهرتنا اليوم فيها عبرة .. فيها متعة .

فيها حكاية خيالية ، وفيها حكاية واقعية .

---

[١] غسان غليم – المسرح السياسي ، ص ٣٨٥ .
[٢] محمد بدوي – تجليات التغريب ، ص ٩٧ .
[٣] ونوس – مغامرة رأس المملوك جابر ، الاعمال الكاملة ، ج١ ، ص١٨٢-١٨٣ .
[٤] ونوس – الاعمال الكاملة ، ج١ ، ص٥٨٥ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

سترون هارون الرشيد مع الأمير غانم بن أيوب ، وقوت القلوب

سترون أيضا قصة القباني مع الشيخ سعيد الغبرا

الشخصيات حقيقية ، والوقائع ثابتة .

حكاية واقعية ، جمعنا خيوطها من الوثائق والأخبار

وسنعيد تمثيلها أمامكم الليلة "[١] .

لقد وضع ونوس مسرحية داخل مسرحية في " حفلة سمر من أجل ٥ حزيران " التي لجأ فيها كذلك إلى الأسلوب التسجيلي ، من أجل تثقيف الناس ، ورفع مستوى الحياة الإنسانية ، ومقاومة القمع بإشاعة روح الديمقراطية التي " تقوم بصورة ما على أساس إشاعة المناقشة بين الناس ، التي تنتهي بهم إلى اتخاذ موقف "[٢] ، باعتبار أن الطريقة التسجيلية هي التفسير الابداعي للواقع[٣] ، ولها دور هام في النقد الاجتماعي سواء من ناحية نقد المشاكل الاجتماعية ، أو نقد أخطاء أية سلطات أخرى في المجتمع ، أو نقد الجمهور نفسه ، لقلة اهتمامه لما يدور حوله ، ودفعه إلى التفكير بالمشكلات المحيطة به ، ومناقشة الحلول اللازمة لها[٤].

وقد تناول ونوس في حفلة سمر قضية قومية ، هي موقف الأمة من هزيمة حزيران ، في محاولة لتحديد أسباب الهزيمة وتحليلها ، وبيان أبعادها ، حيث " لا النوم ممكن .. ولا الفهم ممكن ، وتتعاقب الأحداث مفاجئة "[٥] . " فجاءت المسرحية حواراً حاراً محتدماً ، يقدم كشفاً صادقاً وموضوعياً للمجتمع ومؤسساته ، وتعرية قاسية لكل الصيغ الفكرية ، والسياسية

---

[١] ونوس – سهرة مع ابي خليل القباني ، الأعمال الكاملة ، ج١ ، ص٥٩٠ .
[٢] هاشم النحاس – الروائي والتسجيلي ، ص٢٠٦ .
[٣] المصدر نفسه ، ص٢٠٥ .
[٤] المصدر نفسه ، ص٢٠٦ .
[٥] ونوس – حفلة سمر من أجل ٥ حزيران ، الاعمال الكاملة ، ج١ ، ص٣١ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

والاجتماعية ، التي كشفت الهزيمة خواءها وعقمها "[١] ، " فليس ثمة حبكة تقليدية أو شخصيات محتدمة ، عن حدث ضخم ، يجعل بنى المجتمع ومؤسساته موضع السؤال "[٢] ، لتبدو صورة الفلاح الكهل الفقير ، الذي شق صوته الجهوري الصالة مقاطعاً العرض ، ومعترضاً على ما يقدم المخرج أمامه من مهازل ، طبيعياً ، وملتحماً بنسيج التطور الدرامي لحفلة سمر ، فهو يمثل حلم الكاتب عن المتفرج المشارك في العرض المسرحي :

" (من وسط الصالة ينهض متفرج صوته أجش وقوي) :

المتفرج : (حاد اللهجة) ولكن أية خرافات تروي ، إنك مضحك ، أنت وشخوصك المضطربون الصامتون . أما طفلك فإنه دمية من الخرق المهترئة .

متفرجون : – كلمات غير لائقة .

– أعوذ بالله .. ما هذه السهرة ؟

المخرج : (يلتفت غاضباً صوب الصالة) يا سيد هذب ألفاظك .

المتفرج : يجب أن يقال ذلك وأكثر ، وإلا فماذا نقص علينا ، الحرب لم تحدث منذ مائة عام ، بل لم يمر على اندلاعها أكثر من شهور .. كلنا نذكر ذلك الصباح .. امتلأت الشوارع بالناس ، كنا نتعانق ، كنا نبكي من الانفعال والحماسة ، ولم نكن مذعوري الخطى ، متبلدي الوجوه ، كهذه الظلال السقيمة التي تعرضها علينا "[٣] .

---

[١] محمد بدوي – تجليات التغريب ، فصول ، ١٩٨٢ ، ص٩٢ .
[٢] المصدر نفسه ، ص٩٢ .
[٣] ونوس – حفلة سمر من أجل ٥ حزيران ، الأعمال الكاملة ، ج١ ، ص٣٩-٤٠ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ولما كان " الواجب لكاتب المسرحية هو أن يبقي جمهوره يقظا، أي أن يثير اهتمامه ثم يحتفظ به، ويزيد منه"[١] وإلا فشل عمله، فقد استعان " ونوس" بأكثر من وسيلة من أجل إثارة اهتمام الجمهور، من مثل : طريقة إدخال الممثلين ، باعتبار أن المدخل أو الخاتمة في الدراما هدفها خلق العلاقة بين خشبة المسرح ، وصالة الجمهور ، والمحافظة على هذه العلاقة ، بغية الوصول إلى تقديم التأثير الدرامي . وهي ذات التصاق وثيق بالمسرح الملحمي ، وتهدف إلى كسر الايهام ، عن طريق منع تحقيق نوع من التوحد بين الممثلين وجمهور المشاهدين ، والتعريف بالخط العام للحكاية[٢] ، فقد يخرج الممثل من بين الجمهور، وقد يقوم الراوي أو أحد الممثلين بتقديم العمل والتعريف به[٣] ، كما استخدم الكاتب أسلوب تأخير بداية العرض عن الزمن المحدد له، بغاية إثارة الحوار بين المتفرجين والممثلين وإثارته[٤] ، وسعى إلى إثارة الاهتمام عن طريق العناية بمدخل المسرحية، أي المشهد الأول منها، دون إغفال الحفاظ على هذا النسق في المشاهد الأخرى من أجل الاحتفاظ بعنصر التشويق، إذ يمكن أن نلمس حجم الإثارة التي يمكن أن يحدثها المشهد التعليمي[٥] في مسرحية " مغامرة رأس المملوك جابر " المتمثل في (استعراض بؤس الشعب أمام محل مغلق لبيع الخبز) ، ثم الجانب التحريضي (في الدور التنويري للمملوك منصور .. أو الخلاصة التي يقدمها الحكواتي) ، الجانب الايمائي (في مشهد المحتلين)[٦] ، ثم الانفعالي[٧] في (المشاهد

---

[١] كريفش ، ستوارت – صناعة المسرحية ، تر : عبدالله معتصم الدباغ ، دار المأمون ، وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد ، ١٩٨٦ ، ص١٢

[٢] د. كمال عيد – فلسفة الأدب والفن ، الدار العربية للكتاب ، ليبيا – تونس ، ص٣٠٧. وانظر أيضا : لبانة الشيخ احمد – تطور الشكل الفني في مسرح ونوس ، الحياة المسرحية ، ص٢٠ .

[٣] انظر : تقديم الحفيد لمسرحية " الايام المخمورة " ، والمؤرخ لمسرحية " منمنمات تاريخية " ، والمؤلف لمسرحية " يوم من زماننا " وزاهد وعبيد لمسرحية " الملك هو الملك "

[٤] انظر : " حفلة سمر من أجل ٥ حزيران ، وتأخر وصول الحكواتي في مسرحية " مغامرة رأس المملوك جابر " .

[٥] انظر : المشهد الذي يصور بؤس الشعب جراء ممارسات الفيل في مسرحية " الفيل يا ملك الزمان " .

[٦] انظر : المشاهد الخاصة برجال السلطان ، ومشاهد المحتلين في مسرحية " منمنمات تاريخية " .

[٧] انظر : اغتصاب خديجة أمام عيني زوجها من قبل رجال تيمورلنك في مسرحية " منمنمات تاريخية " ، واغتصاب دلال امام زوجها السجين في مسرحية " الاغتصاب "

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المؤثرة لامرأتين من عامة الشعب تبيعان جسديهما بسبب العوز الاجتماعي ، أو تجبران على رؤية عملية نهب منزليهما) .

وفي أعمال التسعينات خاصة ركز ونوس اهتمامه على الاستفادة من أشكال الفرجة الشعبية التي يألفها المتفرج العربي، ومثال ذلك استخدامه لفرقة الأراجوز ، وحلقات الفرجة ، في مسرحية " الأيام المخمورة " ، من أجل تقريب فكرة المسرحية ، وإلقاء الضوء على قضايا كانت خافية على المتفرج ؛ بهدف زيادة وعيه ، وفتح آفاق المعرفة أمامه .

وقد أضفى اختيار هذا الشكل على المسرحية بعدا فنيا إذ نجد الحكاية المعروضة تكمل الحلقات المفقودة في حكاية سناء ، بإلقاء الضوء على الوضع الاجتماعي ، وموقف الناس من حوادث اجتماعية تشكل توطئة لفعل البطلة القادم المقارب لفعل المرأة التي أغواها العشق (وأدت دورها الصبية) وقد ضنت أن فيه خلاصها :

" وتفرج يا سلام .. وتفرج يا سلام ..

الأراجوز : سنروي لكم جريمة العصر التي روعت بلاد الشام في كل ريف ومصر .

الصبية : (تقفز متجهة نحو الأراجوز . تدفعه في صدره , وتبصق) سنروي لكم قصة حب ، كان يمكن أن يتحلى بها العصر ، وأن تلف بالشوق والحلم ، كل ريف ومصر .

الأراجوز : ستسمعون وقائع تبلبل ، وأقوالا تخبل .

الصبية : تفاهات ومبالغات .. كل ما حدث ، هو جزء من أسرار الحب وتقلباته .

الأراجوز : إذن اسمعوا أيها الأماجد والأكابر "[1] .

---

[1] ونوس – الايام المخمورة ، ص ٣٩ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويقيم ونوس المقابلة بين الحكايتين / المرأتين ، بوصف المتفرج مشاهدا ومشاركا (حكما) بعد أن يخزن في ذهنه معرفة مرتبطة بواقعه ، يطالبه بالحكم عليها وتقييمها .

ويتطور الحال حين يبدأ المتفرجون بمحاورة الأراجوز والصبية ، الذين يجيبان عن أسئلة المتفرجين التي يثيرها العرض ، وينغمس الجميع في الفعل المسرحي ، عبر حوار جدلي ، هو ما كان ونوس يسعى نحو ترسيخه :

" الأراجوز : (يتناول عصا ، وينهال بالضرب على ظهرها وعجزها) ما هذا ؟ أيكفي أن نغفل لحظة ، حتى تفلت كل براغيك . ألم أوصك أن تحذفي هذا المقطع المشين .

الصبية : في هذا المقطع خبرة ولذة لا تستحقهما ، ولن تقدرهما ما حييت .

متفرجون : – لو أن حماتي علمت ابنتها شيئا من هذا !

– أترى ماذا يعلم الأكابر بناتهم ؟

– ما أقوى عينيها ! وما أجرأ لسانها !

– حرام .. إنك توجعها

– يا زلمة .. إنها تهين رجلا وطنيا كبيرا

– ولكن ما تقوله ، لا يخلو من الحق

– توقف يا رجل وإ لا قتلتها (يندفع بعض المتفرجين ومعهم الشاب ، فيمسكون الأراجوز ، ويحجزونه عن الصبية) "[1] .

وتتداخل الفرجة مع الحكاية الاصلية في المسرحية ، حين " تختفي الإضاءة في الساحة ، بينما تظل بقعة ضوء على الشرفة ، التي تقف عليها سناء والمرأة :

سناء : لقد نمّل بدني .

المرأة : هذه إمرأة تثير الدهشة .

---

(١) ونوس – الايام المخمورة ، ص ٤١ – ٤٢ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

سناء : إنها مخيفة .

المرأة : إنها عاشقة .

سناء : (وهي تدخل إلى البيت) إني أرتعش .

المرأة : (وهي تتبعها) لا سعادة ، إلا إذا ملكنا بعض جرأتها "[١] .

والخطاب موجه إلى الأفراد لممارسة حرياتهم هم أيضا واتخاذ موقف مما شاهدوا أمامهم .

وهناك مشاهد في أعماله يمكن أن تظهر فيها تقنيات التغريب من خلال العرض ، من مثل : التشخيص وخيال الظل ، التي يقترح ونوس استخدامها في مسرحية " منمنمات تاريخية" ، لتوضيح المشاهد المتلاحقة حول تحصيل التتار للمال وما كان يجري على الناس من ويلات [٢] .

ويعد ونوس الأداء جزءاً مهماً من أجزاء البناء. إذ إنّ أي قصور في فهم الشكل الذي يجب أن يكون عليه الأداء[٣] سيؤدي بالضرورة إلى الإخلال بالمعنى، وتخريب النص وتسطيحه، لهذا يقدم إيضاحات في بداية أعماله تتضمن اقتراحات حول أسلوب تقديم العمل، وتسهيل إخراجه، وهو بذلك لا ينتقص من المخرجين والممثلين، وإنما يشير بصورة أخرى إلى أنّ المسرح الملهم، يحتاج إلى مخرجين وممثلين ملهمين وقادرين على الإبداع، وعلى نقل رسالته دون تحريف أو مواربة، يقول :" ربما حان الوقت كي نجد أساليب وإيقاعات في

---

[١] ونوس – الايام المخمورة ، ص ٤٧ .

[٢] انظر : ونوس – الأعمال الكاملة ، ج٢ ، ص٤٢٩ .

[٣] باعتبار أنّ ما من شخصية مسرحية لا تقتضي بناء، وما من ممثل جيد إلا بهذا البناء ولا يتلامح أو يتكون أي دور مسرحي إلا من خلال البناء الذي يقتضيه / انظر : جان فيلار: حول التقاليد المسرحية. ص٣٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الأداء، تساعد المتفرج على التركيز[١] وعلى الاهتمام بالحوار الذي يتتابع وصولاً للتمتع بالإصغاء إلى الأفكار التي تطرح "[٢].

إنّ هذا الشكل الجديد في الأداء يهدف إلى هدم العلاقة الساكنة والتقليدية بين الصالة والخشبة، عن طريق الحوار بين الممثلين والمتفرجين، حيث ينغمس الجميع في الفعل المسرحي .

ولجأ ونوس إلى تحقيق التغريب بوسائل أخرى كثيرة ، من مثل : التعريف بالشخصيات ، وتحديد علاقاتها بعضها ببعض ، وعدم تخصص الممثلين بأدوار ثابتة ، وحمل الممثلين لقطع الديكور ، وتغيرها أمام الجمهور ، وغيرها من الوسائل التي تعين على ترك مسافة بين المتفرج ، وما يعرض أمامه على خشبة المسرح ، مما يمنع اندماجه بالحدث المسرحي ، ويتيح له أن يقيم علاقة انتقادية مع ما حوله .

---

[١] متأثراً ببريخت الذي يقول :" إن التبلد المستمر عند المشاهد، يجب أن يقابل على الدوام، بمؤثرات جديدة، ومن أجل أن يوفق المسرح في تسلية مشاهده المشتت الفكر، يتعين عليه قبل كل شيء أن يحمله على التركيز ..." حيث يصف في كتابه " نظرية المسرح الملحمي" الخطوات التي يمكن أن تحقق هذا الغوض، من خلال بناء الدراما، بناء المشهد، وأداء الممثل. انظر: بريخت : نظرية المسرح الملحمي، ص١٠٨، والفصل الرابع (أسس جديدة لفن الممثل)، ص١٢٩-١٦٤، والفصل السابع (الأرغانون الصغير للمسرح)، ص٢١٣-٢٦١.

[٢] ونوس – الأعمال الكاملة، ج٢، ص٦٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الفصل الثاني

الشخصيـــــــات

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

تختلف الشخصية الدرامية عن الشخصية في الحياة العادية، لأن الأخيرة نمط نموذجي، من السهل أو اليسير أن نعثر على مثله في أي مكان، أما الأولى فهي نمط لا نموذجي، ومن الصعب أن يتكرر، على أن عملية خلق الشخصية الدرامية لا يمكن الاستناد فيها إلى قواعد معينة، فهي ناتجة عن تخيل الكاتب، وتطويره لها قبل كتابة المسرحية،حتى إذا أصبحت شخصية بالفعل، فيمكنها أن تفعل ما تشاء، ولكن من خلال الأبعاد المرسومة لها، إذ يجب ألا تتحدث إلا بما يلائم طبيعتها[١].

" إن أي شخصية إنسانية يمكن أن تكون شخصية درامية مثيرة، بشرط أن تقدم في اللحظة المناسبة، وفي الوقت المناسب، ومن خلال الفعل المناسب"[٢] إذ لا بد للشخصية المسرحية من أن تتغير باستمرار، فإذا خلق الكاتب شخصية ما في بداية مسرحيته، وأنهى المسرحية، والشخصية كما هي على حالها، دون أن ينتابها التغيير، لغاية ما أرادها المؤلف، أو لضعف في بناء الشخصية، فلا بد أن تكون هذه الشخصية " غير متطورة " باعتبارها تمثل فكرة، أو فكراً واحداً تتحرك في مجاله، أو وضعاً ساكناً تعيش خلاله. في حين تعد الشخصية " الدرامية " التي تتطور تطوراً واضحاً منذ بداية المسرحية حتى نهايتها من أهم عوامل نجاح العمل المسرحي، من حيث يعادي ثبات الشخصية الطبيعة الدرامية، كما يمكن لشخصية ما أن تتغير كثيراً من فصل إلى فصل[٣] باعتبار أن " للشخصية طبقات متعددة، وهي لا تكشف هويتها كلياً إلا تدريجياً، وأننا لا نراها متكاملة إلا في نهاية المسرحية، والعملية نفسها أيضاً تشكل الفعل الدرامي" [٤] .

---

[١] عادل النادي- مدخل إلى فن كتابة الدراما، ط٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣م، ص ٤٤-٤٥.

[٢] المصدر نفسه ، ص ٤٤.

[٣] كريفش، ستوارت- صناعة المسرحية (دليل إلى فن بناء المسرحية، والمبادىء الأساسية للدراما)، ترجمة: د. عبدالله معتصم الدباغ، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٨٦، ص١٠٨.

[٤] كريفش- صناعة المسرحية، ص ١١٠.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

" فقد تنتج نقطة الأزمة في المسرحية تغيراً ملحوظاً في شخصية البطل ولكن هذا حقـــاً أعلى أشكال إظهار الشخصية الذي يكشف شيئاً كان موجوداً طوال الوقت، لكنه مخفياً عـــن المشاهدين"[١].

" ويمكن لعنصرين متناقضين أن يتعايشا في الشخصية نفسها، ويمكن الإمساك بهما فـــي اللحظة نفسها " [٢] على أن " أحسن طريقة للكشف عن الشخصية تكون عن طريـــق الفعـــل الدرامي الدال، فإذا رأينا حادثة كاشفة، فإنها توضح لنا الشخصية الدرامية توضيحـــاً أكـــثر ثباتاً من أي قدر من الوصف الجهيد"[٣] .

وتولّد الشخصيات في المسرحية الجيدة الفعل الدرامي، فتكون لـــها حياتـــها، وإرادتـــها الخاصة، كما " تكشف عن نفسها في علاقاتها، فالمهم هو تأثير بعضها في بعض، والطريقة التي تتفاعل بها فيما بينها"[٤] ، إذ تسير الشخصية من حالة إلى حالة، وقـــد تضطـــر إلـــى التحول والتطور احياناً تبعاً لنمو الحدث، وحركة الشخصيات الأخرى في العمل ذاته[٥] حتى تنتهي بصورة غير تلك التي بدأت بها تبعاً لتأثرها بما يدور حولها، من حيث إن الشـــخصية التي يصورها لنا المؤلف المسرحي لا بد من أن تشتمل في داخلها على بـــذور تطوراتـــها المستقبلية، وأن تسير الأحداث بمنطقية درامية حتى تصل الشخصية إلى نهايتها،" ولا بـد أن تكون لكل شخصية من شخصيات المسرحية، وظيفـــة معينـــة، تســـاعد علـــى النـــهوض بالأحداث"[٦] ، كما لا بد من اختلاف الشخصيات في تكوينها وأبعادها من أجـــل أن تكتمـــل

---

(١) المصدر السابق، ص١٠٩.
(٢) المصدر نفسه، ص ١٠٨.
(٣) المصدر نفسه، ص ١١٣.
(٤) المصدر نفسه، ص ١٢٧.
(٥) "إن معظم التمثيليات تشتمل على شخصيات هامة كبيرة الشأن، وشخصيات صغيرة قليلة الشـأن"، بولتن، مارجوري- تشريح المسرحية، ترجمة: دريني خشبة، مراجعة: مصطفى بدوي، مكتبـة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٦٢م، ص١٦٢.
(٦) النادي- مدخل إلى فن كتابة الدراما، ص ٤٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

دائرة الصراع، ويقوى عنصر التشويق، ولتصبح الفرصة سانحة أمام المشاهد من أجـــل أن يبني وعيه الخاص، مما يدور أمامه من تناقضات.

وتفوق الشخصية الإشكالية، الشخصيات الأخرى في أنها شخصية فريدة على نحو مـــا، فهي أكثر وعياً، وأكثر حساسية، وذكاء وأشد لفتاً للنظر، وجذباً للانتباه، كما أنها شـــخصية صادقة مع نفسها، وقادرة من خلال فعلها على الإدهاش، من حيث يمكن أن يصل تطورهـــا إلى درجة اللامعقول، أو الموقف العصي على الفهم أحياناً، باعتبارها شخصية تعبيرية أكثر منها انتماء للواقع؛ فليس كل امرأة شريفة قادرة على التحول إلى عاهرة، كما فعلت "مؤمنـــة" في مسرحية "طقوس الإشارات والتحولات" وليس كل أم قادرة على التضحية ببيتها وأبنائها، من أجل الهرب مع حبيبها كما فعلت سناء في مسرحية " الأيام المخمورة" وهي إلى جـــانب ذلك كله وليدة المرحلة التي تعيش فيها.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الشخصيات غير المتطورة

تعد شخصية "خضور" المواطن البسيط الذي ينتمي إلى الطبقات الشعبية المسحوقة بين نابي الفقر والاستبداد، شخصية ثابتة في مسرحية" مأساة بائع الدبس الفقير"[١] ، من حيث تمثل هذه الشخصية في بنائها الفني والفكري نمطا اجتماعيا، ونموذجا يمثل الآخرين وينوب عنهم، باعتبار أن السمات التي تميز بها هي سمات عامة تتوفر لدى معظم أبناء طبقته الشعبية، فكل تلك الشخصيات التي تذكرها " الجوقة" في خطابها الأخير في المسرحية، تماثل خضور في مجمل سماته، من حذر وسلبية، وفردية، ولهذا تتشابه الحكايات، وتستوي المصائر، من حيث لم تؤثر الأفعال التي تعرض لها، من قمع وتنكيل في شخصيته، ولم تجعله يتخذ موقفا يجابه به القوى المتسلطة الممثلة برموز النظام، حتى أنه لم يجرؤ في المرة التالية بعد خروجه من السجن أن يعلن أن السلطة هي سبب ما حل به؛ بل بقي متوجسا خائفا، تدور في داخله الأفكار ذاتها، وتتناوبه مشاعر الخوف والاضطراب، من حيث ينظر إلى نفسه على أنه ذات مقهورة لا قدرة لها على مواجهة مصيرها، لهذا تنتهي هذه الشخصية بسبب ثباتها وخصائصها بصورة مأساوية، بالسحق على قارعة الطريق.

وإذا كان خضور نموذجا سلبيا للشخصية في مواجهة السلطة، فإن " خضرة " في مسرحية" الرسول المجهول في مأتم أنتيجونا" نموذج إيجابي في الوقوف في وجه النظام رغم أنها شخصية محكومة بعدم الحركة، وقد صنمت لتغيب في الكامل عن الفعل. وهي كلما زاد لا فعلها، زادت حمولتها من الرمز، ولكنها ترفض الاستسلام، لهذا تتشبث بالنطق، وبالذاكرة، تستمد منها مبررات وجودها، إن الخط الفاصل بين الحقيقة والحلم في بناء هذه

---

(١) من أعمال مرحلة البدايات لسعد الله ونوس.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الشخصية، رفيع جداً، باعتباره نوعاً من التعويض غير المباشر، عن كابوس المشهد الحياتي الموصوف ، حيث تصمد في الدفاع عن ذاتها، ولكنها لا تعدو كونها شخصية غير متطـورة في موقفها من الصراع بين السلطة والأفراد، فهي تمثل فكرة ، أن لا بد من مجابهة طاغوت السلطة، لوقف جبروته، وإزالة كافة مظاهر وممارسات القمع والظلم، عن طريق المقاومـة، دون استهانة بالأدوار الفردية ، لهذا كان موقفها من الصراع الدائر محدّداً منذ البدايـة فقـد كانت تؤمن في داخلها بحتمية انتصارها، ورغم تكرر مشهد قطع لسان الصبي أمامها أكـثر من مرّة، إلا أنّها لم تقدم فعلاً جديداً، فقد بدأت الشخصية شجاعة حين بحثت عن جثة أخيـها – الذي قتله النظام – ووارتها التراب، ورغم قمعها والاعتداء عليها من قبل رموز النظـام، فقد انتهت شجاعة كذلك، إذ لم يغير ما حدث من موقفها الثابت من السلطة ذلك الثبات الـذي عبرت عنه بداية المسرحية على لسان التماثيل إذ يقول:

"التمثال الأول :- كانت شجاعة

وتقول التماثيل الثلاثة : لم تبالِ بوعيد سلطان جديد

لم تخف كل الأوامر

كان نوراً نبوياً يترامى في البصيرة"[١].

وفي نهاية المسرحية تعلن رغم كل ما حدث لها أنها لن تموت، تقول : " يا جارات لـن أموت، لكن توقفت الحياة فترة رهيبة، أخشى أن يكون رحمي قد تحجّر خلالها"[٢] .

ولما كانت الشخصية غير المتطورة تلزم موقفاً واحداً رغـم تغـير الواقـع، وقسـوة ظروفه، ومعطياته التي تدفع نحو التغيير، فإن من أبرز من يمثل ذلك – في مرحلة نضـج

---

[١] ونوس – الرسول المجهول في مأتم أنتيجونا ، الأعمال الكاملة ، ج١، ص٢٦٠.
[٢] المصدر نفسه ، ج١، ص٢٨٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الكاتب – شخصية التاذلي[١] في مسرحية " منمنمات تاريخية" الذي تقدم ليقود المقاومة؛ لأن موقفه ثابت من السلاطين، إذ يرى أن الحكام لا يعنيهم من السلطنة، غير الحفاظ على عروشهم، وقد أعلن رأيه هذا في أكثر من موضع، يقول عن نائب الغيبة، مخاطبا آزدار : "ألا تعلم! لولا رجال القبيبات وفتياني، لفرّ تاركا البلد وشأنه"[٢] ، ويقول، حين عزم السلطان على الرحيل من أجل الحفاظ على عرشه : " لو أن هذا السلطان يتمتع بالشرعية، لما ترك بلاده نهبا للعدو، وفرّ في الليل، شوقا إلى قصره وكرسيه"[٣] ، ويقول مخاطبا الناس بعد فرار السلطان : " أيها الناس، أنتم اليوم بلا سلطان، هرب السلطان، وتركنا نواجه وحدنا هذا الكافر الجبار تيمورلنك ... وأقول لكم الحق، لو كنّا غير ما نحن عليه، لكان لنا سلطان جدير بالسلطنة "[٤] .

لهذا انتدب نفسه لقيادة الناس، وحمل أعباء فعل المقاومة، والجهاد ضد جيش تيمورلنك. وفعل المقاومة إيجابي في ذاته لو توفرت أسبابه، ولم تتغير معطيات الواقع من حيث تفككت المدينة من داخلها قبل أن يدخلها تيمورلنك.

ويبرز ثبات موقف التاذلي وعدم تطور شخصيته في أنه لم يلتفت لتغير الركائز التي كان يعتمد عليها في موقفه، من مثل (موقف العلماء، ودوافع المقاتلين ...) هذا التغير الذي يقتضي بالضرورة تغيرا أو تطورا على المستوى الفعلي لمواجهة التغيرات[٥] من حيث يمثل

---

[١] من الشخصيات الثابتة كذلك : شخصية الفارعة، وشخصية الأم الإسرائيلية، وشخصيات كل من مائير، وجدعون، ورفاقهم، والطبيب منوحين، في "مسرحية الاغتصاب". وشخصية دلامة. وشخصية ابن خلدون (وإن كانت إشكالية، فهي ثابتة في موقفها من المحنة)، في مسرحية منمنمات تاريخية"، وشخصية كل من : فارس، وبشير في مسرحية " أحلام شقية" وصاحب المقهى في مسرحية " المقهى الزجاجي"، ورجل المخابرات" حسن في مسرحية " مأساة بائع الدبس الفقير".

[٢] ونوس – منمنمات تاريخية ، الأعمال الكاملة ، ج٢، ص٣٢٧.

[٣] المصدر نفسه ، ج٢، ص٣٧٦-٣٧٧.

[٤] المصدر نفسه ، ج٢، ص٣٧٩.

[٥] انظر : اقتراح شهاب الدين على آزدار عندما بلغهم نبأ تبني العلماء لقرار تسليم المدينة، الكاملة – ج٢، ص ٣٩٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

التاذلي شخصية وسيطة بين السلطة والشعب، فهو أحد أهم القضاة العلماء، وزعيم المقاومة الشعبية في الوقت نفسه. مما يملي عليه ضرورة التبصر بما يدور حوله، وما يمكن أن يطرأ من مستجدات من أجل وضع حلول للمشكلات، للوصول إلى النجاح.

لقد كانت معضلة التاذلي أنّه حاول معالجة مشكلات الواقع برؤية غيبية، فالمحرض الأيديولوجي لحركته لم يكن على قدر مسؤولية تحمل أعباء النضال الوطني، إذ نجده يسير على هدي ما يرى في منامه، بدلاً من التحديق في الواقع، فهو متعلق بالموت والشهادة، وكان يرتد في كل مرة إلى تلك الرؤية التي رأى فيها الرسول عليه الصلاة والسلام، وهو يطلب منه القيام بأعباء المقاومة، ويبشره بالشهادة، يقول : " لم يتبد لي حبيب الله عبثاً، كلن الضوء يوميء لي، وهو يتناءى، وإذا قدّر الله، سأتبع الإيماء، وأعبر الضفة، وألتقي سيد الأنام"[1] .

ويستوقفنا موقف ونوس من هذه الشخصية التي انتدبت نفسها للزعامة وقيادة الناس، حين جعل فعلها ينطوي على رغبة في الموت، وليس الرغبة في الحياة، مما كان سبباً في هزيمتها، وهو بذلك يشير إلى عدم قدرة مثل هذا النموذج في الواقع على القيادة والحكم في الناس؛ لأنها شخصية مبنية على عدم الرغبة في الحياة، فهي غير مؤهلة بنائياً للانتصار فيها، فالتاذلي كان مهيّأ في أية لحظة للانسحاب، ومبارحة دوره القيادي، تماما كما فعل السلطان من قبل، وإن اختلفت الأسباب.

ولعلّ " ونوس" حين ربط اسم التاذلي في عنوان المنمنمة الأولى بالهزيمة، إنما يشير إلى هزيمة الفكر الذي تمثله هذه الشخصية بسبب ثبات فكرها، وعدم قدرتها على استلهام الأحداث وحركة الواقع لتحقيق النجاح.

---

[1] ونوس – منمنمات تاريخية ، الأعمال الكاملة ، ج٢، ص٣٥٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لقد كان الكاتب انتقائياً في التعامل مع الشخصيات التي تمثل الفكر الديني[١] ، لأنـــه لا يتفق معها في الرؤية، وهذا طرح خطير على مستوى البناء المسرحي للشخصيات، رغم أنّ تاريخنا يحفل بالنماذج التي حملت الفكر الديني، وقادت المقاومة على المستوى الشـــعبي[٢]، وساعدت على الوصول إلى النصر والنجاة.

ولعلّه من المفيد أن نتوقف عند شخصية " الحكواتي"[٣] في مســـرحية "مغـامرة رأس المملوك جابر" باعتبارها شخصية لديها ثبات في تصور التاريخ والأفعـــال، فحيـــن يســـأله الناس، متى سيروي حكاية الظاهر بيبرس، يرد بقوله : " الأمر يتعلق بكم"[٤] فـــهو يـــرى التسجيل التاريخي للأحداث، باعتبار أنّ التاريخ يتغير بتغير أحوال الناس، فالحكواتي فـــي ثبات نظرته، يمثل صوت التاريخ، الذي يتحدث بالأفعال.

ولا تختلف شخصيتا عبود وخادمه (الشيطان) في مسرحية " ملحمة السراب" عن هـــذه الأدوار، من حيث أنهما بقيا شريرين من مطلع المسرحية حتى منتهاها، ولا بد من أن ننـــوه إلى أن لا صراع داخل هذه الشخصيات غير المتطـــورة ، باعتبـــار أنّ الصـــراع مرتبـــط بالتطور والنمو، على أنّ شخصية " عبود" الذي عقد حلفاً مع الشيطان كادت أن تنمو جزئيـــاً حين أعلم الشيطان عن تعاطفه مع الناس في الضيعة، وظهرت منه بوادر الشـــفقة عليـــهم، ورغبته في المكوث، فترة أطول بينهم. ولكن هذه الشخصية ارتدت سريعـــاً إلى ما كـــانت

---

[١] انظر: جميع الشخصيات التي مثلت الفكر الديني، والتي قدّمها في صورة تنطوي على التشويه، مـــن مثل : الشيخ طه في مسرحية " الملك هو الملك"، والشيخ عباس، في مسرحية " ملحمة الســـراب"، والشيخ متولي في مسرحية " يوم من زماننا"، وفئة العلماء في مسرحية " منمنمات تاريخية" فـــهي شخصيات زائفة أو مزدوجة، مداهنة للسلطة، وتفسر النصوص تفسيراً ذاتياً، وتحملها على غـــير الحقيقة، فتقلب الحقائق، وتزين الباطل، وتتخذ هذه الشخصيات – لدى الكـــاتب – الديـــن ذريعـــة للوصول إلى مآربها أو المحافظة على مصالحها (انظر : موقف ابن خلدون من التاذلي)، ولاحـــظ المشاهد الخاصة بالعمامة، باعتبارها رمزاً في مسرحية طقوس الإشـــارات والتحـــولات (عمامـــة عبدالله ، وعمامة المفتي) "وملحمة السراب"، (عمامة الشيخ عباس).

[٢] من مثل : العز بن عبد السلام (في عصر المماليك)، وعز الدين القسام، وعمر المختار. ومن جـــانب آخر : الكواكبي، والأفغاني ...

[٣] سنعود للحديث عن هذه الشخصية، عند الحديث عن الراوي في فصل البناء– تقنيات التغريب.

[٤] ونوس – مغامرة رأس المملوك جابر ، الأعمال الكاملة، ج١، ص٢١٨ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

عليه ؛ لأنّ فعل الشر المتمثل بالشخصية الشريرة (الشيطان) كان أقوى، فردّها إلى الثبـــات على الفعل الشرير لتنتفي بذلك إمكانية النماء، إذ حسم الشيطان الصراع سريعاً، مـــن أجـــل تأكيد بنية العمل.

ولعلّ "ونوس" التفت لذلك باعتبار أن "عبود" إنسان، تتوفر فيه بذرة الخير وبذرة الشر، وليس شيطاناً في الأصل مثل خادمه، وقد عاش عبود بين هؤلاء الناس الذين جاء لخديعتـهم وتدميرهم، رغم طيبتهم، والتفافهم من حوله ، فكان لا بد من تبرير استقراره في الشر. وهذا نضج في تناول الشخصيات يسجل للكاتب على الصعيد الفني، لاحظ المقطـــع التـــالي مـــن ملحمة السراب :

" عبود :- ... إنّ الود الذي أبداه هؤلاء الناس لي، والآمال التي علقوها علـــيّ، كل هذا يجعلني أشعر بما يشبه الغصة.

الخادم :- ألا تذكر حين كنت تدق على صدرك، وتقول لي ... هنا يوجد صخر لا قلب.

عبود : (شارداً) بعض الآهات ... بعض النظرات ... تجعل حتى الصخر يلين، وفي النهاية لا تنس أنهم أهلي وقومي.

الخادم : ما الذي جعلك تتذكر الآن أنهم أهلك وقومك! أما حذرتك من الانـزلاق إلى التعاطف! إن مالك هو وطنك، وإن الأعمال هي أهلك. ولا مجـــال في عالمنا الزجاجي لخفقان القلب وتهدج العواطف ...".[1]

---

[1] ونوس – ملحمة السراب ، الأعمال الكاملة – ج٢- ص٧٤١، من الفصل الخـــامس – مشـــهد ٤ الـــذي يناقش كاملاً هذه الفكرة.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الشخصيات الدرامية

يمكن أن نتبين – فيما يخص الشخصية الدرامية – وجـــود عنصـــر يطـور صـــراع الشخصية، ويحرك الفعل داخلها، مما يجعلها تأخذ منحىً جديداً، غير ذلك الذي كانت تسـير فيه، وقد يدفعها إلى تغيير موقفها الذي عرفت به، أو يغير مجرى حياتها، كما قد ينتج تحولاً يحدد مصيرها. ويترتب على ذلك اختلاف نتائج الأفعال بيـن الفشـل والنجـاح، والسـلب والإيجاب.

ويمكن أن تتطور الشخصية كلياً[١] أو جزئياً، داخل النص المسرحي.

ولعلّ من أبرز الشخصيات التي تطورت تطوراً كلياً فـي أعمـال سـعد الله ونـوس، شخصية " دلال " في مسرحية " الاغتصاب" تلك التي ارتبطت بإسماعيل بعد قصـة حـب، متحدية والدها الذي لم يكن راضياً عن فعلها : " لم تهمني معارضة أبي، ولا لغـطّ النـاس حولي، كنت مأخوذة بالأيام البهية التي سنحياها معاً، أنا وهو وهذا العش"[٢] .

وتبدأ هذه الشخصية التي كانت عروساً غارقة في الأماني والأحلام، بالتطور بعد اعتقال زوجها إسماعيل من قبل جهاز الأمن الإسرائيلي للتحقيق معه بسبب اتهامه بالعمل السياسي،

---

(١) كما حدث لسناء والتابعة في مسرحية " الأيام المخمورة" وريحانة، وابن الشرائجي، ومحمد بن أبـي الطيب في " منمنمات تاريخية"، وإسحاق بنحاس، وراحيل في " الاغتصاب"، وأبو عزة المغفل في " الملك هو الملك" والشاب زكريا في " الفيل يا ملك الزمان" ، وعلي في مسرحية " فصد الـدم" : انظر: مصطفى عبود – مسرح سعد الله ونوس حتى عام ١٩٦٧، مجلة الحياة المسرحية عـدد٤، ص ١٢٠-١٢٢.
وفاطمة، وفضة، في "ملحمة السراب"، والعفصة وعبدالله في " طقوس الإشارات والتحولات".
وتعد شخصية سعاد بنت التاذلي في مسرحية "منمنمات تاريخية" من الشـخصيات المتفـردة فـي أعمال سعد الله ونوس –من حيث الفكرة التي حملتها وناضلت من أجلها– فهي شخصية، رافضـة لواقع الأمة المتخاذل، حرة في التعبير عن نفسها، سارت على نهج أبيها في موقفـه مـن غـزو تيمورلنك، وقاومت حتى النهاية، تزوجت من حبيبها ، ثم أدركت أن عوامل الموت حولها أقوى من عوامل البقاء، أصابتها الحيرة في موقفها من الدين، قبل أن تضع حداً لحياتـها بالانتحـار ضنّـا بجسدها أن تلمسه يد تتري.

(٢) ونوس – الاغتصاب ، الأعمال الكاملة ، ج٢، ص١٧٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

من حيث لم تكن" دلال" تعرف شيئاً عن نضاله، ولم تكن معنية بهذا النضال : " لم يخبرني شيئاً، ولم أعرف أنّ له حياة سرية هي الأغلى، وهي الأهم"[١].

وحين تحاورها " الفارعة" حول إسماعيل بعد اعتقاله، تبدو دلال في حالة أسى بسبب تبدل صورة المستقبل عما رسمت في ذهنها : "حين ضمنا هذا العش حسبت أن المستقبل صار ملكي، بدأت أرسم أياما ملونة، وسعادة لا تنضب، ولم يقل لي شيئاً"[٢] .

لقد تبدد حلمها في تكوين أسرة سعيدة من حيث إن الزوج اختار سبيلاً لم يكن ضمن تصورها، ولم تكن راضية عنه :" لم يراع حبنا، ولم يحسب له أي حساب ... لقد خاطر بالسعادة الملموسة من أجل حلم غامض كالسراب"[٣] .

إنّ فعل السلطة حين قامت باعتقال دلال، هو الذي شكلّ شرخاً في ذاتها، جعل منها شخصية مأزومة، حيث تم اغتصابها أمام زوجها، وشوهت أعضاؤها التناسلية، ومات زوجها، ففقدت البطلة كل أمل في الحياة البهيجة حين انقسمت حياتها تبعاً لذلك إلى مرحلتين لا تشبه إحداهما الأخرى ، حيث تبرز حدة الصراع الخارجي بين المستعمر (اليهودي)، وابن البلد (الفلسطيني)، ليتبلور تبعاً لذلك موقف الشخصية في علاقتها مع محيطها من هذا الصراع. تقول الفارعة :

" حين أفرج عن دلال، منذ رأيتها أدركت فظاعة ما حلّ بها، خلال أيام استلوا شبابها، ورموها في كهولة مبكرة، كان فيها وقار مرعب يشبه اللغم الموقوت"[٤] .

ولكنّها بدلاً من أن تستغرق في عذابها الداخلي الموصول، وتنفصل عن مسرح الأحداث، يحرك لديها الألم الوعي، إذ يتفاقم لديها الشعور ببشاعة المحتل، وتسكنها رائحته

---

[١] المصدر السابق ، ج٢، ص١٧٣.
[٢] المصدر نفسه ، ج٢، ص ١٧٣.
[٣] المصدر نفسه ، ج٢، ص ١٧٤.
[٤] المصدر نفسه، ج٢، ص١٨١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

النتنة :" الآن أعرف إسرائيل كما أعرف جسدي، أتعلمين أن لإسرائيل رائحة ... رائحة فظيعة تملأ أنفي، وجوفي، ومسامي، ختمت إسرائيل هويتها على جسدي، ولن يمحو هذا الختم الرهيب إلا الموت ما عرفته يا خالة يكفيني"[١] .

فيتشكل تبعاً لذلك موقفها الجديد الرافض الذي تقرر فيه أن تنضوي تحت راية المناضلين، وأن تقاوم حتى النهاية، انتقاماً لكرامتها، ووفاء لزوجها، وسعياً نحو رأب الشرخ، ورغبة في استعادة توازنها الداخلي, تقول مخاطبة الفارعة: "أنا الآن جاهزة، خذيني إليهم، من صاحب الموت لا تليق به إلا المهمات الكبيرة" [٢] .

وتجد دلال لذة في ممارسة فعل النضال فيما بعد، من حيث تجده يصدر عن ذاتها ووعيها الخاص في نضالها، باعتبارها ذاتاً فردية، واجهت مصيراً قاسياً. واتخذت موقفاً منه، معلنة عن عجز أولئك الذين تسببوا في تحطيمها، مثبتة أنها قادرة على البقاء والصمود والمقاومة حتى النهاية، تقول: "الأرض لا تتسع لنا ولهم، إما نحن، وإمّا هم"[٣] .

لقد أدى الصراع الخارجي بين المستعمر الشرير (الإسرائيلي) وأهل البلد الأخيار (الفلسطينيين) من جهة، وصراع البطلة الذاتي أي الداخلي بين الانتقام أو القبول بالاستسلام من جهة أخرى الى جعلها شخصية مؤمنة بفعل المقاومة حتى النهاية ، بوصفه الأمل الوحيد في مواصلة الحياة ، واستعادة الإحساس بالكرامة ، وبعدالة قضيتها الشخصية والوطنية ، تقول الفارعة :

"وانضمت إليهم، حملت يأسها كالحقيبة، وانضمت إليهم ".[٤] وتقول هي:

---

[١] ونوس – الاغتصاب ، الأعمال الكاملة ، ج٢، ص١٨٣.
[٢] المصدر نفسه، ج٢، ص ١٨٣ .
[٣] المصدر نفسه، ج٢ ، ص ١٢٠.
[٤] المصدر نفسه، ج٢ ص ١٨٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

" يأسي هو قوتي, وهذا العدو لن يوجعه إلا حاقد يائس "[١] لنراها في الطريق في نهاية المسرحية , امرأة معبأة بالرغبة، ولكنها رغبة النضال والتفاني من أجل الانتصار لقضيتها الخاصة التي هي قضيتها العامة في الوقت نفسه، لهذا تقول، حين تسألها الفارعة إن كانت قد تجاوزت المحنة:

" لا أريد أن أتجاوزها ، إنها تزيد خياري يقينا ووضوحا"[٢] .

إن دلال في صورتها الأخيرة في المسرحية، يتماهى لديها النضال بالفعل الجنسي، حيث تجد تعويضاً عن العلاقة الجنسية التي كانت تربطها بزوجها باعتبارها رمزاً للحب كما تجد فيه كذلك استمراراً للانتقام عما تعرضت له من تخريب ودمار على مستوى البناءين : العقلي والنفسي، حيث إنها تجد عبر الانفجار الطهارة التي افتقدت، تقول: "كانت أصابع الديناميت تضغط على سرتي، وكانت اللذة تنبجس عنيفة حين أتصور أني أنفجر، وأتبددّ حرائق وخرائب يتداخل الموت بالشهوة، والنشوة بالطهارة، إن الانفجار هو رعشتي "[٣] وتضيف بعد أن أدركت أبعاد الصراع "العين بالعين، والسن بالسن، تلك هي الشريعة، إذا لم تحرقنا شهوة الانتقام، فإننا سنظل ننزف، ونصعد الأنات[٤]" .

ومن الشخصيات الدرامية كذلك شخصية الملوك جابر في المسرحية التي تحمل اسمه[٥] ولعله من النافع أن نتوقف عند الصراع في هذه المسرحية ؛لأنه شكل إطاراً لحركة الشخصيات، كما كان محركاً في الوقت نفسه

لقد كانت بغداد تعاني من صراع خارجي مركب: بين المسلمين/ والتتار/ وبين الخليفة / ووزيره ، وصراع داخلي على مستوى الأفراد وحاجاتهم.

---

[١] المصدر السابق ، ج٢ ، ص١٨٣.
[٢] المصدر نفسه ، ج٢ ، ص١٥٣.
[٣] المصدر نفسه ، ج ٢، ص١٢٩.
[٤] المصدر نفسه ، ج ٢، ص١٣٠.
[٥] مسرحية (مغامرة رأس المملوك جابر).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إن الصراعين (صراع الخليفة ووزيره على السلطة، وصراع الأفراد) لا ينفصل كل منهما بأي حال من الأحوال، ذلك لأن الصراع الأول كان سبباً في الثاني، إذ شكل أزمة في المدينة، مما يقتضي أن يلتفت الأفراد الى ضرورة حسمه أو وضع حد له لأنه مرتبط بحاجاتهم. لكن ذلك لم يحدث، وطغت بدلاً من التفكير المنطقي، وضعية في التفكير الفردي، استهدفت تلبية الحاجات الخاصة، من حيث سعى كل فرد نحو تحقيق غاياته، تاركاً أمر تسوية الأمور العامة الى غيره، دون أن يلتفتوا لتربص (العدو) بهم جميعاً، حيث الصراع الخارجي على مستوى الأمم والثقافات، لم يهدأ وإن لم يظهر علانية منذ بداية الأحداث، فقد ظن المملوك "جابر" أن بإمكانه أن يصل الى الجاه والثراء، والزواج من زمرد إن استطاع أن يقنع الوزير ابن العلقمي أن بإمكانه تقديم يد العون له، ومساعدته في صراعه مع خليفة بغداد، متظاهراً أن لا علم له بهذا الصراع، يقول للوزير في أول لقاء له به: "حين علمت أن سيدي مكدر البال، انشغل فكري، وبدأت أسال عن السبب، حلمت أنا العبد المملوك أن أعمل شيئاً يبدد كدره وينله أربه"[١] .

لقد أغرق المملوك جابر نفسه بآمال وتوقعات ، وبدأ يتصرف على أساسها، ويتخذ خطوات من أجل تحقيقها، ولم يستمع لتحذير صديقه (منصور)حين نصحه ألا يذهب بعيداً في تصوراته، إذ ليس بمقدوره أن ينجو بنفسه بمعزل عن الناس جميعاً في ظل الصراع الدائر بين الخليفة ووزيره والذي كان يكتنف مدينة بغداد[٢] لكنه يرد بقوله:" سأبحث عن الإلهام يا منصور، اذا ظل رأسي ملتهباً كما هو الآن فلن يقبل تضييع الفرصة"[٣] وقد تمكن أخيراً من إقناع الوزير ابن العلقمي بقدراته حين وضع رأسه (ذكاءه) في خدمته، يقول :" لو

---

[١] ونوس – مغامرة رأس المملوك جابر ، الأعمال الكاملة ،ج١، ص ١٧٣.
[٢] انظر : مشهد الناس أمام أفران الخبز – المصدر نفسه ، ج١، ص١٤٩-١٦١.
[٣] المصدر نفسه ، ج١، ص١٦٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

والخارجي، غفل عنه البطل؛ لأنّه كان أسير أحلامه وتصوراته، كما غفل عن أنّ الوزير لن يلتفت للأحلام وصاحبها ، إلا بمقدار ما يمكن أن تقدم له من خدمة، باعتبار أنّ ما يخطط له الوزير (الذي كان معنياً بنفسه وبصراعه الذاتي) ليس في مصلحة جابر وأمثاله في شيء يقول الوزير :" الجيش الغازي يأتي ليحمي مصالحنا، ويجهز لنا كرسي السلطة، فماذا يهمّنا بعد ذلك"[١] .

لقد بدأت الشخصية حالمة، طموحة، وانتهت إلى الدمار، بسبب مرارة الصراع، وهشاشة الوعي.

ومن الشخصيات التي تطورت جزئياً[٢] في أعمال سعد الله ونوس شخصية نائب القلعة الأمير (آزدار) في مسرحية " منمنمات تاريخية" وقد تحقق تطورها الجزئي نتيجة علاقتها بأربع شخصيات في المسرحية هي : التاذلي، وشهاب الدين، ومحمد بن أبي الطيب، وابن الشرائجي.

بدأ " آزدار" رافضاً للمشاركة في الدفاع عن المدينة؛ فهو " يمثل السلطة التي تخشى التقلبات والتغيرات، وتكتفي بالدفاع عن ذاتها في مكانها، حتى لو كان الفساد يعم البلد بأكمله"[٣] ، لهذا تمحور اهتمامه حول حماية القلعة بوصفه أميراً لها، ويرتبط إدارياً بالسلطنة في مصر، كما أنّه مملوك، ليس ابناً للمدينة دمشق، فبدا غير معني بالدفاع عنها، يقول :

---

(١) المصدر السابق ، ج١، ص١٦٨.

(٢) وكذلك شخصيتا " غادة وماري"، في مسرحية "أحلام شقية"، اللواتي نمينّ من خلال أفعالهنّ، وشخصية نجاة في مسرحية " يوم من زماننا" التي سعت نحو أن يكون لها دور اجتماعي، وقد أجهض الكاتب تجاربهن، نتيجة موقفه من المرأة، الذي سنأتي لذكره.
وتجدر الإشارة إلى أن شخصية " الحفيد" في مسرحية "الأيام المخمورة" ، في طور النمو، بوصفها شخصية باحثة عن الحقيقة.

(٣) أسامة غنم- الصورة الكلية في مسرح ونوس، الحياة المسرحية، عدد ٤٥، ١٩٩٨م .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

" لا يمكن أن أجازف بالقلعة، وهي حصننا ... ثم ما لنا ولهذه المدينة المتقلبة، مدينة أعيانها وعلماؤها خائرون ..."[١] .

ولعلّ ذلك يعود إلى تلك التربية التي تلقاها، ونشأ عليها، يقول: "لقد نشأت وتربيت على الولاء والواجب، وخلال حياتي التي قاربت الآن على نهايتها، رأيت كثيراً، وتقلب الحظ بي مراراً، ومع هذا ظلت هاتان القيمتان كإيماني بديني لا تعدو عليهما قيمة أخرى"[٢].

ولكن موقفه من الدفاع عن المدينة يتغير تبعاً لتطور الأحداث، ونتيجة لموقف التاذلي من فعل المقاومة، إذ يقنع" آزدار" بضرورة تحصين المدينة، لأن القلعة جزء من المدينة، وحماية القلعة لا تتحقق إلا بحماية المدينة، إذ يأتي أمنها من هناك. ولكنّ آزدار يبدي تخوفه[٣] من أمرين : غضب السلطان، وموقف العلماء (خوفا من أن ينسب فعله إلى الطمع) ولكن "التاذلي" يطمئنه، فيوافق، بناء على تأكيد التاذلي الواثق من موقف العلماء – الذي سيظهر زيفه فيما بعد – يقول آزدار :

" أنا أتصرف في هذه القلعة، وقد حصنتها أفضل تحصين، وتهيأت مع رجالي لكل ما يأتي.

فيرد التاذلي : أعرف أنك حصّنت، وأنك تهيّأت ... لكنّ المدينة وقلعتها جسد واحد، وتحصين بعض الجسد لا يفيد إذا كانت بقيته مكشوفة يتناهبها الرعب والفوضى"[٤] .

على أنّ الأمير "آزدار" الذي انصاع لأمر التاذلي بعد اقتناعه بفعل المقاومة، لم يستجب لآراء نائبه " شهاب الدين"، ولم يكن آزدار على صواب حين اختلف معه في موقفين : الأول يتطلب الحلم والمجازفة، ويتلخص في السيطرة على المدينة، وسجن العلماء والقضاة بعد أن

---

[١] ونوس – منمنمات تاريخية ، الأعمال الكاملة ، ج٢، ص٣٩٨.
[٢] المصدر نفسه ، ج٢، ص٣٥٤.
[٣] يعيش وجهي الصراع : بين الانتماء للمدينة أو الانفصال عنها، بمعنى أن ينتمي للسلطنة أو ينفصل عنها، وعلى المستوى الفعلي فإما أن يبقى كما هو أو يتغير.
[٤] ونوس – منمنمات تاريخية ، الأعمال الكاملة ، ج٢، ص٣٢٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ثبت سوء موقفهم من المحنة، وقد رفض آزدار هذا الاقتراح، لأنـــه لا يريـد أن يجـازف بالقلعة، كما خشي من قيام فتنة لا تحمد عواقبها.

والثاني يمكن أن نتبينه في افتراق رأي كل واحد منهما عن الآخر، في الموقف من فعل المقاومة، والجهاد، إذ يقاتل شهاب الدين دفاعاً عن الأمة، في حين يقاتل آزدار دفاعاً عـن النظام- الذي لم يعد موجوداً- ورغبة في التأكيد علـى الـولاء، وذلـك ضمـن قناعاتـه الشخصية، يقول:-

" نحن يا شهاب الدين رمز النظام، وقلعته الأخيرة... وإننا نقاتل لكي نبرهن أن النظـام لم يتداع، وأنه قادر على الصمود والبقاء"[١] .

ويقول شهاب الدين:-

" إن الأمة شيء، وإن الدولة أو النظام شيء آخر... إني أقاتل من أجل الأمة لا من أجل دولتها أو نظامها"[٢] .

وحين يلتمس منه شهاب الدين الصفح عن ابن الشرائجي الذي كان محبوساً في القلعـة، وقدم التماساً للأمير، ينذر فيه دمه للجهاد ضد التتار، يرفض آزدار الإفـراج عنـه. كمـا يرفض السماح لابن المدينة "محمد بن أبي الطيب"[٣] بالمشاركة في القتال، وتعبئة الرجـال، لأن ابن أبي الطيب قدّم رأياً مغايراً للسلطان، رغم أن السلطان نفسه يتقلب ويخون.

---

[١] المصدر السابق ، ج٢، ص٤٢٧.

[٢] المصدر نفسه ، ج٢، ص٤٢٨.

[٣] بالغ ونوس في رسم هذه الشخصية، من حيث إن موقف "آزدار" من محمد بن أبي الطيب ليس مبرراً كافياً، لتحول الأخير إلى الطرف النقيض تماماً، وقد بذل جهداً كبيراً من قبل من أجل إقناع الأمـير بضرورة قبوله مدافعاً عن أمن وكرامة المدينة، باعتباره واحداً من أبنائها الغيورين، وكان يمكـن أن يشكل فريق مقاومة، ينتهج سبيلاً آخر للدفاع.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يقول آزدار لشهاب الدين :" كيف يمكن أن أضع إلى جوار هؤلاء المقاتلين المفعمين بالولاء والشجاعة، رجالاً ملوّثين بالدسائس والأطماع، رجالاً متهمين في ولائهم، وفي نواياهم؟ لا :... سيفقد قتالنا كل معنى إذا دمرّنا نظامنا من أجل القتال"[١] .

إن هذه الأمور مجتمعة أعاقت شخصية " آزدار" عن أن تنمو نمواً كاملاً، من حيث بقي يؤمن بالدولة السلطانية، وبالولاء لها، في الوقت الذي كانت فيه المدينة كلها تنهار، ويكاد يتشكل من مخاض تلك المحنة نظام جديد لا وجود للسلطان فيه.

لقد أدرك "آزدار" في النهاية خطأه، حين رضي بتسليم القلعة بعد أربعين يوماً من الحصار، لكي لا تستباح المدينة، حيث يلتقي نائبه شهاب الدين، ويتصارحان، يقول شهاب الدين :-

" أعرف الآن أن مفهومك عن الولاء والواجب يتسع ليشمل الأمة كلها، وكيانها، لكنّ لو أننا حلمنا وجازفنا .. أما كان يمكن أن يتغير مجرى الأحداث!"[٢] .

فيجيب آزدار :

" إني أفهمك، وأعترف أني ترددت، وخفت أن أجاريك في الحلم والمجازفة، خفت أن نضيع الممكن، ... ربما كنت مخطئاً ... في الواقع الموحل والزمن السقيم قد يكون إنجاز الممكن هو الحلم، وهو المجازفة"[٣] . ثم يتعانقان.

---

[١] ونوس – منمنمات تاريخية ، الأعمال الكاملة ، ج٢، ص٤٢٨.
[٢] المصدر نفسه ، ج٢، ص٤٥٢.
[٣] المصدر نفسه ، ج٢، ص٤٥٢.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لقد كان الحلم الكبير يحفز حركة شهاب الدين، في حين كان التردد يكبح جمـــاح آزدار الذي كان منتمياً للواقع، ومرتبطاً به، في تبريره لعدم الحلم بإدراك الممكن، مما جعل اســمه مرادفاً للمجزرة.

لقد وصل آزدار في النهاية إلى وعي جديد، من خلال تطور الحدث، حين أصبح يقــاتل من أجل القيم الإنسانية، لا من أجل تمظهرها المادي في النظام. فقد تحمل بوعـــي حقيقــي مسؤوليته التاريخية وتلاقى فيه العام بالخاص، لهذا يبدو أكثر الأبطال فردية، وأقربهم إلـــى مفهوم الشخصية المسرحية.

الشخصية الإشكالية

من المتعارف عليه أنه "إذا تحدث أو تصرف شخص في مسرحية ما بطريقة يخرج فيها خروجاً صارخاً عن نمط شخصيته؛ فإن هذا يحطم الصدق، ولكن هذا لا يعنـــي أن نجعــل توافق الشخصية المطلق قانوناً قد يمنع الكاتب من الخلق... ولكن إذا كان المشاهد متخبطـــاً في عدم توافق فاضح أو منزعجاً، أو ضجراً، فإن هــذا لا يمكــن إلا أن يحســب ضــرراً كبيراً"[١] إذا لم يتم إثبات أو بناء مبررات منطقية منذ البداية لدوافع أفعال مثل هذا النوع من الشخصيات المأزومة الخارجة على المألوف، والتي قد تصل، إلى ما يفوق تحملها فتنفجر.

إن هذا النمط من الشخصيات التي يصعب عليها التوافق مع ذاتها، أو مع مجتمعها، كما يصعب عليها أن تجد الألفة مع المكان أو الزمان، فتسبب قلقاً لذاتها ولمـــن حولــها، تعــد

---

[١] كريفش، ستوارت- صناعة المسرحية، ص ١١٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

شخصيات إشكالية، وهي في الأصل شخصيات تعبيرية[١] ، من حيث إن البطل التعبيري يسعى نحو تأكيد غاية عظيمة هي كرامة الإنسان ... الإنسان المطلق العاري، بعيداً عن كل الحدود والقيود التاريخية والاجتماعية والقومية والشخصية، لهذا نجده يتحدى كل قوة وكل نظام ينافي الروح الإنسانية. هذه القوة هي النظام القائم الذي يحيا فيه، والذي يسعى نحو تغييره، بالبحث عن مجتمع إنساني، يبشر بالمستقبل، وينادي بالأخوة البشرية، والمحبة، والحرية، ونقاء الروح.

وغالباً ما يخفق مثل هذا البطل في الوصول إلى مبتغاه، وينتهي إلى الفشل، وخيبة الأمل، فهو إما أن يغير العالم أو ينتحر أو ينفجر عندما يصطدم بالواقع، وحقائق الحياة وقد تعاظم في داخله الصراع بين الأمل والقدرة، ولا يرجع إخفاق البطل التعبيري إلى عجزه – فهو قد يكون أحياناً واقعي النظرة، محدد الهدف– بقدر ما يرجع إلى طبيعة الإنسان نفسه، وطبيعة المجتمع الذي يحيا فيه، إنه بصورة أخرى يفشل لأنه يطمح إلى المثل العليا، ويبحث عن الحق والعدل والإنسانية المطلقة في عالم فاسد شرير. ولذلك فهو يتهاوى وحول وجهه هالة من المجد والنور، ويسقط سقطة البطل التراجيدي الذي تطهرت نفسه واستضاءت بصيرته، إنّ البطل التعبيري الذي يخفق من الخارج يبلغ قمة انتصاره الباطن؛ لأنه يحتفظ

---

[١] التعبيرية:– هي اصطلاح يدل على حركة فنية واسعة لا تقتصر على الأدب وحده، بل شملت المسرح كذلك، وعنيت بالأدب بوصفه تعبيراً عن الإنسان الجديد المعبر عن نفسه، والمتمرد على القوى التي تجرده من إنسانيته، والرافض لكل سلطة حتى سلطة الآباء، فحملت نزعة التعبير عن الإنسانية الجديدة التي وضعها التعبيريون في مركز فهمهم للفن ، حين أطلقوا صرخة احتجاج على القيم الاجتماعية والسياسية والروحية السائدة أوائل هذا القرن، فأصبحت بمثابة ثورة سياسية واجتماعية تنادي بقيم جديدة، وتبشر بإنسانية جديدة ومجتمع جديد، ثورة حالمة تبحث عن المطلق في معظم الأحيان، وترتبط أحياناً بنظام أو فكر محدد، ولكنها تظل ثورة عاطفية وشاعرية في كل الأحوال. وتميزت التعبيرية على المستوى الفني بالحركة والتجريد والتكثيف والاقتصار على كل ما هو جوهري وأساسي، وأسهمت في العمل على تفكيك الدراما بما أدخلته على البناء التقليدي من تفتيت– تجلى في استخدام اللوحات المتتابعة، وطريقة التركيب أو المونتاج المعروفة في الأفلام السينمائية ، والمزج بين الحلم والواقع، والعناية بالمنولوج، وتحويل الدراما إلى عرض أو تمثيل– على خلق إمكانيات كان لها صداها حتى اليوم في تجارب المسرح الملحمي والشاعري. واللامعقول. ويعد الكاتب الألماني" بريخت" في بداياته أحد التعبيرين الجدد" انظر: عبد الغفار مكاوي: علامات على طريق المسرح التعبيري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤م، ص٥–٢١و ص٧٧–٧٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

في لحظة النهاية بإنسانيته التي سعى من أجل تحقيقها، وإنسانية المجتمع الذي يعيش فيه. رغم عجز البطل وإخفاقه في الوصول إلى الخلاص لنفسه أو لمجتمعه أو عالمه، فقد عجزت التعبيرية عن تقديم حل إيجابي للمشكلات التي واجهت أبطالها؛ لأنها بقيت مطلقة وأهدافها أشبه بالأحلام، وفكرتها عن مجتمع الأخوة البشرية أقرب إلى اليوتوبيا، ولذلك فليس غريباً أن ينهار معظم أبطالها أو يقضوا على أنفسهم بالصمت أو الموت[١] .

" إنّ معظم شخصيات التعبيريين روحية أو نفسية، لا شخصيات واقعية من لحم ودم"[٢] ولكن ونوس أضفى صفات واقعية على الشخصيات التعبيرية[٣] في أعماله، ثم أطلقها من أجل أن تؤدي أدواراً محددة تشير من خلالها إلى وجود أزمة روحية أو نفسية مرتبطة ببناء المجتمع، وتحتاج إلى وقفة تأمل ومعالجة سريعة، ولهذا بدت هذه الشخصيات بعيدة وغريبة ومواقفها غير مفهومة بل ومرفوضة اجتماعياً.

فكان من الطبيعي أن تنتهي هذه الشخصيات نهاية تراجيدية بعد أداء هذا الدور، خاصة إذا بقي الهدف الذي تسعى إليه الشخصية خيالياً، يلفه ضباب الأحلام[٤] .

- مؤمنة -

ولعل من أبرز الشخصيات الإشكالية في أعمال سعد الله ونوس،شخصية "مؤمنة" المرأة الشريفة - التي تدخل في إطار الرمز نحو الثورة على القيم المهترئة - في مسرحية " طقوس الإشارات والتحولات " ، وقد تحولت بمحض إرادتها إلى " عاهرة " ، معتقدة أنها بذلك قد تصل إلى ذاتها في مجتمع مبني على الإزدواجية في الفكر

٥٢٦٠٣٦

(١) عبد الغفار مكاوي- علامات على طريق المسرح التعبيري، ص٨-٢١.
(٢) المصدر نفسه ، ص١٤.
(٣) مثل : شخصية مؤمنة في مسرحية "طقوس الإشارات والتحولات"، وشخصية سناء في مسرحية "الأيام المخمورة".
(٤) انظر: تعبير مؤمنة عن نفسها قبل موتها: " أنها حكاية، والحكاية لا تموت" في نهاية مسرحية "طقوس الإشارات والتحولات".

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

والسلوك . تقول للمفتي موضحة هذا المعنى:" أحلم أن أصل إلى نفسي.. وأن أكون شفافة كالزجاج، ما تراه العين مني هو سريرتي، وسريرتي هي ما تراه العين مني"[١] .

لقد كان الصراع يعتمل في نفوس شخصيات المسرحية التي كانت ممزقة بين المضمر والمعلن من أفعالها، أو بصورة أدق بين مظهرها الاجتماعي، وحقيقة ما تنطوي عليه نفسها من نزوع نحو إرواء الحاجات، وتحقيق الرغائب والشهوات، مع ما يترتب على ذلك من ضغوط نفسية وفكرية، وما يمكن أن تحدثه من تمزق وعذاب "فعلاقتها مع حقيقتها الذاتية، ومشكلتها تكمن في توقها إلى أن يكون مخبرها هو مظهرها، ومظهرها هو مخبرها"[٢] ، ذلك الذي عبر عنه العفصة وعباس بقولهما: "سيكون لنا مخبر ومظهر ككل الناس"[٣] .

إن فعل "المفتي" وهو " المكيدة" هو الذي أحدث الحركة في المسرحية وما ترتب عليها من أحداث عن طريق إيقاظ الفعل في نفوس الشخصيات التي كانت تسعى جاهدة أن تكون هي ذاتها في مجتمع تواطأ على الزيف والخداع.

ومؤمنة هي المرأة الوحيدة بين هذه الشخصيات التي كانت تحتاج إلى سبب كي تنطلق بالفعل نحو تحقيق مشروعها، بالوصول إلى الذات. وهكذا، لم يكن قصف عبدالله مع الغانية هو الذي جعل مؤمنة تتخذ الخطوة الأولى نحو التحول بطلب الطلاق، فقد كانت على علم ضمني بخيانة زوجها، الذي كان يحمل روائح النساء الأخريات بلا حرج إلى الفراش[٤] ولكن طلب المفتي المتمثل بفعل الاستبدال هو الذي جعلها تتحرك نحو مشروعية تأكيد ذاتها، مطالبة هي الأخرى باستبدال الدور الذي رسم لها، بآخر يتيح لها الشعور بذاتها، وأنها نفسها، تقول للمفتي حين جاء يطلب منها أن تتزوق ليذهب بها إلى السجن ويستبدلها

---

[١] ونوس – طقوس الإشارات والتحولات ، الأعمال الكاملة، ج٢، ص ٥٥٤.
[٢] د. نبيل حفار– طقوس العشق والحقيقة، مجلة الحياة المسرحية، ص ٩٤.
[٣] ونوس – طقوس الإشارات والتحولات ، الأعمال الكاملة، ج٢، ص ٤٩٢.
[٤] انظر : المصدر نفسه ، ج٢، ص ٥٠٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

بالغانية، لينقذ زوجها: " ما دامت حياتكم مبنية على المساومات، فإني سأساوم بدوري قبل أن أوافق"[١].

إنّ هذه الأفعال : قصف عبد الله مع الغانية، ومؤامرة المفتي للإيقاع به، والمتمثلة بالقبض عليه، وتجريسه، وسجنه، بالإضافة إلى تاريخ والده (ترائيه له في السجن)، هي التي أدت إلى تحول عبد الله، ولكنها ليست ذات الأفعال التي أدت إلى تحول " مؤمنة" ولم يكن فعل المفتي الذي يمثل إشارة بالنسبة لمؤمنة لتبدأ بالتحول كذلك هو السبب، وإنما اقتناع الشخصية "مؤمنة" بأهمية الفعل وضرورة القيام به؛ لأنه يحمل قيمة عليا في ذاتها، باعتبارها شخصية إشكالية لم تستطع احتمال واقعها المبني على الانحلال والفساد، وإمكانية العمل في الخفاء، كما لم تستطع إلغاء عقلها، باعتبارها امرأة توافرت لها أسباب الثقافة والمعرفة، وشكّلت وعياً مبكراً بذاتها، وبما يدور حولها، تقول للمفتي في أول لقاء لها به :

" هل أدهشك إذا علمت أني قرأت مكتبة أبي، ومكتبة نقيب الأشراف أيضاً"[٢] .

كما لم تستطع " مؤمنة" أن تتجاهل متطلبات جسدها الذي كان يلح مطالباً بإشباع رغباته، باعتبارها زوجة لرجل لا تربطها به عاطفة، تقول : " كنّا منفصلين منذ ليلة زفافنا، وكان كل واحد يدور في حلقة نفسه، ما كان بيننا إلا العقد، والسكن، وتلك العناقات المخنوقة تحت ثقل الحياء والهيبة والطهارة"[٣] كما يعيبها الإحساس أنها مكبّلة بسبب هذا العقد الذي لا يتيح لها أن تنطلق وتشعر بذاتها الحرة[٤] . إن الفعل الجنسي المتاح لها بموجب عقد الزواج لا يمكنها الشعور به بسبب لزوجة الصلة بينها وبين زوجها الذي يخجل

---

(١) المصدر السابق ، ج٢، ص ٤٩٩.
(٢) المصدر نفسه ، ج٢، ص٤٩٦.
(٣) المصدر نفسه، ج٢، ص٥٠٧.
(٤) انظر : موقفها من الراقصة التي جاءت لتحيي حفلة عرسها – المصدر نفسه، ج٢، ص٥٠٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أن يكون هو نفسه أمامها. إن ثنائية المخبر والمظهر تمتد لتشمل أدق العلاقات وأكثرها حساسية، لهذا فهي دائمة الشعور بالبرودة، تقول :

" في ظهري قشعريرة باردة، هل أجلس أمام المرآة، وأبدأ بالزواق؟ في ظهري قشعريرة باردة ..."[١] .

إن "مؤمنة" تفتقد الدفء الذي يعني الصدق في العلاقة مع ما حولها بسبب زيف الخارج، وتعي في الوقت نفسه تفكك الروابط المقدسة، التي تبدو في ظاهرها متماسكة، لهذا تشير في أكثر من موضع إلى أنها كانت تهيء نفسها لدور قادم تعلم أنّ العبور إليه لن يكون سهلاً، تقول مخاطبة المفتي، معبرة عن عمق الصراع في داخلها :-

"إنّ الهاوية تهزني من جذوري، يرعبني السقوط، ويغويني في الوقت نفسه، وبين الرغبة والرعب، اهتز اهتزاز الشجر في اليوم العاصف، هل تصدق ...! معظم أحلامي هي هذا المزيج من الرعب واللذة"[٢] . لقد كانت تعلم أن واقعها المأزوم لا بد له من نهاية مهما كان شكلها، تقول لعبد الله :-

" إنّ أحداث هذا اليوم، ودخولنا هذه الزنزانة سيعجلان بالمخاض، الذي ينتظره كل منّا"[٣] .

لقد أرادت " مؤمنة" في تحولها من امرأة شريفة إلى عاهرة أن تصل إلى الإيقاع الصافي في دخيلتها، وأن تتذوق – كالبغي وردة – ذلك الإيقاع، لأنها رأت في الغانيات – تحت وطأة الصراع – مظهراً من مظاهر امتلاك الذات وإن لم يكن على نحو عقلاني، ظناً منها أنها ستنجو بذلك من السقوط في الخديعة : خديعة المظهر والمخبر، السائدة في مجتمعها. إذ اختارت أن تنتمي إلى "حضيضها" الخاص الكامل، تحت مواطيء الأقدام،

---

[١] المصدر السابق ، ج٢، ص٥٠٠.
[٢] المصدر نفسه ، ج٢، ص٤٩٧.
[٣] المصدر نفسه ، ج٢، ص٥٠٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وخارج حدود القيم والنظم – حيث الفعل منبوذ اجتماعيا – وحيث ستتساوى الأشـــياء فـــي نظرها، إذ ترى أنها ستنتمي لنفسها في ذلك العالم، ولن يكون لديها بعد ما تخســره، وعنــد ذاك ستجد الشجاعة لتبني وجودها، والوضوح الكافي لإدراك طبيعة الناس الذين تعيش إلـــى جوارهم، تقول : " في الدعارة سأخلع عني صفة العورة وشرطها، وسأغدو خـــارج حـــدود الخوف والانتهاك"[١] .

لقد جعل الكاتب " مؤمنة" تتحرر من هموم اسمها الاجتماعي في القذارة الشاملة، حيـــث تقطع كل صلاتها باعتبارات الآخرين للكرامة والشرف لتلتقي نفسها وحريتـــها، لـــهذا رأى الكاتب في تحول امرأة شريفة إلى عاهرة أمراً يستحق الاحتفال والغناء، بدلاً من أن يـــبرز فجائعية الحدث.

لقد كان تعبير الكاتب عن الموقف يتضمن إزاحة على المستويين اللغوي والتعبيري، أي أنه كان بصورة أخرى يعلن موت البطلة من أجل الوصول إلى الحياة؛ ولهذا كان الاحتفـال. إنه بذلك يحتفل للفكرة التي يحملها الفعل وليس للفعل ذاته، الذي يحمل مصداقية بدوره قبالـة ازدواجية المدينة وزيفها. لكن هذا المعنى العميق للفكرة مثير للسخرية لأنه ليس في متنـاول القطاع العريض من المتفرجين الذين سعى الكاتب نحو توعيتهم، والذين لا تحكمـــهم ثقافـــة واحدة.

لقد امتلكت "مؤمنة" الجرأة في مواجهة الذات ووضع حد لصراعها[٢] ، بـــالقدرة علـــى الفعل، ولكن في النهاية اختلط الأمر على الكاتب[٣] ، الذي فرض نفسه على الشخصية، حين قدم إشكاليتها ضمن إشكالية المجتمع الذي تعيش فيه، والذي لا يمكن لها أن تخـــرج علـــى

---

[١] المصدر السابق ، ج٢، ص٥٥٥.

[٢] بين أن تكون امرأة شريفة محرومة، أو أن تكون امرأة ساقطة ممتلئة روحيا. على أن الاختيار الأخـــير قائم على الظن، وقد أثبتت النهاية ذلك.

[٣] حين جعلها حكاية مرة، وحين زاوج بين المعقول واللامعقول في بنائها مرة أخرى.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

قوانينه – مهما كانت قدراتها – خاصة أنّه جعل تحررها ضمن الفعل الجنسي الـــذي يقـف المجتمع منه موقفا خطيراً؛ لأنه يدخل ضمن المحظورات أو على الأقل ضمن المضمر الذي لا ينبغي إظهاره. لهذا جاءت نهاية البطلة مأساوية، كما يريد المجتمع الذي فرض اعتقـــاده على الكاتب (بالقتل على يد شقيقها)، دون تمهيد مسبق لذلك، مما سطّح الفكرة، وترك أثـــراً منعكساً مغايراً لما كتبت من أجله. لقد أفشل الكاتب محاولة البطلة في النزوع نحو التحـــرر؛ لأنّه حصر فعلها في الجسد، فأسقط بالتالي إمكانية أن تكون امرأة راهنـــة بـــالنزوع نحـــو اكتساب دور اجتماعي، رغم أنّه أنطقها بلسان امرأة معاصرة في أول لقاء لها بالمفتي، لقـــد كانت نظرة الكاتب سوداوية من حيث لا يرى أملاً في التغيير في مجتمع معقـــد الـــتركيب. وكانت نهاية البطلة طبيعية لشخصية إشكالية، أطلقت صرخة احتجاج أرادت من خلالـــها أن تكشف زيف المدينة التي تعيش فيها وازدواجيتها، وأن تجد ذاتها، عبر هذا الكشف الذي لـــم يحمل سوى معنى الانتحار البطيء، إذ يرفضه المجتمع الذي استكان للوضع القائم واســـتقر فيه، بالإضافة إلى أن الفعل الذي قامت به منحط في ذاته. دون أن تتمكن أخيراً من تحقيـــق وجودها على المستوى الواقعي، فهي محض حكاية. والحكاية لا تموت. على غرار الأبطال التعبيريين.

– سناء –

إنّ شخصية سناء في مسرحية " الأيام المخمورة" هي شخصية إشكالية باعتبارها، أمـــا وزوجة هربت مع حبيبها أملاً في استدراك ما فاتها من حب وشوق، بعد أن احتدّ الصـــراع في داخلها، ولم تستطع احتماله، فقد زوجت سناء لعبد القادر زواج مصلحة فيما مضى ولـــم تلتق نفسها أبداً في ذلك الزواج، تقول ابنتها ليلى :"في تلك الأيام كان الحب معيباً، ومع هـــذا

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أعتقد أن أبي كان يحب أمي ، لكنه لم يكن يعرف، أو لم يشأ أن يعبر عن حبه، من الصعب أن يفهم المرء سلوكه، كان شديد الرحابة معنا نحن أولاده، ولكنه كان شديد القسوة والغيرة على امي"[١]، والأصح أن نقول إنه ما كان يعرف كيف يحب، حتى أنه كان يمارس الجنس مع زوجته:" ببهيمية وابتذال " فيما يقارب الاغتصاب. لقد كان في داخل الأم صراع بين واجب الزوجة ومحبة الأم في طرف، وحقها بالحب وشوقها العميق إليه في الطرف الآخر.

إن التجليات (الخارجية) لهذا الصراع في داخل " الأم" فسّرته "ليلى " على أن تابعة تسكن أمها يتبين فيما بعد أن هذه التابعة ليست سوى سناء الأخرى حيث تحاور نفسها التي زينت لها فعل التمرد في بادي الأمر وساعدتها على كشف حقيقته في منتهاه.

لقد كانت سناء تشعر بنقص في داخلها هو نقص الحب. كانت تنتظر شيئاً غامضاً، تقول:" كنت أراقب في دارنا بالشام زوجاً من الحمام، وهما يتبادلان الحب والحنان، ويمضيان أوقاتا مديدة في تبادل القبلات والمداعبات"[٢]، وكانت لها في أخيها قدوة، فقد شهدت وهي في الرابعة عشرة من عمرها واقعة تشريده لحبيبته، تقول :"حين رأيت تلك الصبية التي تتحدى إرادة أبيها على جبروته وغناه. وتجري كعصفور مبلل وراء حبها وحريتها. شعرت أني التهب بالحسد والشوق"[٣] .

على أن سناء أخيراً بعد أن اطمأنت الى أنّ أولادها يستطيعون الاستغناء عنها دون مشقة، حسمت أمرها، وهربت مع حبيبها.

في مواجهة هذا الحدث المصيري تتبلور المواقف، وتنفرز الفئات أو الطبقات الاجتماعية بحسب القيم التي تعبر عنها.

---

[١] سعد الله ونوس – الأيام المخمورة ، ط١، دار الأهالي، دمشق، ١٩٩٧م، ص ٢٣.
[٢] المصدر نفسه ، ص ٣٤.
[٣] المصدر نفسه، ص ١١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

غير أن فعل سناء هو في أساسه حادثة إدراك واستدراك لحق طبيعي يتمثل في حرية المرأة في اختيار الشريك ولكن المجتمع لم يعترف بهذا الحق بعد على صعيد الممارسة. ولم يقبل بطريقة سناء في استدراكه. إذ تترتب على مثل هذا الفعل حقوق أخرى، هي : حق الزوج، حق الأولاد، حق المجتمع. حق الطائفة، حق القانون. فكيف لامرأة مثل سناء أن تقف بحبها في مواجهة جميع أصحاب هذه الحقوق وممثليها، كيف لها أن تهنأ بحبها وهي متخفية خائفة معزولة، مقطوعة الصلة عن أحباء آخرين غير الرجل الذي تحب؟ تقول لحبيبها:

" انظر كيف يتدافع الماضي ممسكاً بتلابيبي، لن يستطيع قلبي بعد اليوم، أن يرفرف طليق الجناحين، لأن عذاب ابني كسر جناحي، وسأشرد عنك، كلما خطر لي هل نطقت، ليلى أم لا"[١] ربما في اللحظة التي انتحر فيها عدنان، أحست سناء أن طلقة اخترقت رحمها فأصبح عاجزاً. والمرأة التي كانت تدفعها للهرب مع حبيبها والتي جعلت بعدئذ (في تبادل للأدوار)تحذرها من سجنها الغرامي، اتفقت معها الآن. لقد تصالحت سناء في يأسها مع ذاتها، لأن النفس الميتة ليست مجالاً للصراع [٢].

إنّ إشكالية هذه الشخصية تصدر عن كون فعلها ناتجاً عن دوافع ذاتية ونفسية، ولكنها تحمل إشارات تغير أخلاقي قيمي يمس البناء الاجتماعي في عمقه.

ذلك البناء الذي كان يواجه صراعاً حاداً على الصعيدين الداخلي والخارجي، بين القيم القديمة، والقيم الجديدة التي دخلت مع الغزو الثقافي الغربي للبلاد.

إن الجو الجديد هو الذي حمس "سناء"، وأتاح لها فرصة الانطلاق بفعلها نحو تحقيق أملها في الحياة، من حيث لم تكن قادرة قبل ذلك على مباشرته.

---

[١] المصدر السابق، ص ١٨٠.

[٢] بو علي ياسين –سعد الله ونوس في آخر مسرحياته الأيام المخمورة, مجلة الجديد في عالم الكتب والمكتبات، عدد ١٦، ١٩٩٧، ص ٣٢-٣٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ولكن هذا الصراع قادها الى الخيبة والانهيار ؛ لأنـــها لـــم تســـتطع إلغـــاء ماضيـــها والاستقرار في وضعها الجديد الذي لم يعد إليها السكينة، ولم يحقق ذاتها على النحو الـــذي أرادت[١] .

- المعلم فاروق -

وتعد شخصية "المعلم فاروق" في مسرحية" يوم من زماننا" شخصية إشكالية كذلك مـــن حيث نراه يتولى مهمة تبليغ المسؤولين في المدينة التي يعيش فيها عن انحلال القيم، والتفكك الذي امتد إلى النظام التربوي، وتعداه إلى بيوت الناس مستغلاً طالبات المدرســـة اللواتـــي يترددن على بيت للدعارة تديره إحدى المعلمات، معتقداً أنه بـــهذا الإبـــلاغ ســـيضع حـــداً للممارسات غير الأخلاقية، وسيقوم الاعوجاج، ويبرىء المجتمع من الفساد، ولكنه ســـرعان ما يكتشف أن كل ما يشغل رموز المدينة المعنيين بهذا الأمر (مدير المدرسة، مدير المنطقـــة الزراعية، الشيخ متولي) هو الحفاظ على مناصبهم، وتحقيق المنافع الماديـــة دون اعتبـــار لمعيار القيم أو الأخلاق الذي أوجدوا له منطقاً خاصاً يبيح كل شيء في سبيل الوصول إلـــى الغايات، وتحقيق المكتسبات، حيث يشعر المعلم فاروق بالضياع في عالم منحل منهار، لـــم يعد الدين والأخلاق في نظره إلا واجهات خاوية يزخرف بها بناءه المادي. وتجردت فيـــه الدولة ورموزها من كل خلق وضمير، وأصبح من الطبيعي أن ينهار نظام الأسرة في ظـــل دولة كهذه، ويفقد قداسته.

---

[١] مثل تشابك فعل الست فدوى، مع الرسالة الأخلاقية للمعلم والإنسان على حد سواء، مـــن حيـــث إن الفعل مرفوض في ذاته وإن أشار الى تغير اجتماعي ينهار فيه نظام الأسرة تبعـــاً لانـــهيار القيـــم والأخلاق في مسرحية "يوم من زماننا".

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لم يستطع المعلم فاروق أن يجد التوافق أو الانسجام مع هذا الوضع. حيث يعيش صراعاً حاداً بين قبوله أو رفضه، مع ما يترتب على ذلك من نتائج على المستويين الإيجابي والسلبي.

لقد حاول أن يبلغ المسؤولين رسالته السامية في لوحات درامية متتالية، تفيض بحرصه، ورغبته الصادقة في الإصلاح، حين أودت به المفاجأة[١] إلى حتفه، فقد جعلت منه كما جعل منه الوضع القائم شخصيه مغتربة[٢] نفسياً ومكانياً وزمانياً، ليعلن في أكثر من موضع أن " المدينة لم تعد هي المدينة "[٣] ، التي كان يعرفها، كما زادت حدة تأثر البطل بما يدور حوله إلى الحد الذي أفقده رغبة الاستمرار في الحياة، بسبب خيبة أمله، وانهيار مثله، ويأسه من تحقيق عالم أفضل، أو تغيير الوضع القائم، أو إصلاحه لأنه فقد الأمل في إمكانية الفعل أو التأثير فيه. ليضع حداً لحياته بالموت منتحراً مع زوجته التي خانته، والتي يندرج تسامحه معها في اللحظات الأخيرة ضمن يأسه المطلق من الحياة.

ومن الشخصيات الإشكالية كذلك، شخصية "راحيل" اليهودية، في مسرحية " الاغتصاب" التي كانت تعيش صراعاً حاداً بين رؤيتها الخاصة، ورؤية الدولة التي كانت تعيش في ظلها، وقد انتهت هذه الشخصية إلى الرحيل عن الوطن المزعوم، أملاً في العثور على حل للأزمة الشخصية التي كانت تمر بها، والأزمة العامة للبلاد.

---

(١) حين ذهب ليخبر مدير المنطقة الزراعية بتردد ابنته على بيت "الست فدوى"، فأخبره المدير أن زوجته كذلك (زوجة المعلم) من المدللات لديها.

(٢) وليس بعيداً عن ذلك ما حدث لـ(عدنان) في مسرحية (الأيام المخمورة) الذي حاول أن يعيش بقيم الماضي في عالم جديد مما أوقعه في صراع داخلي قاتل أودى بحياته (وضع له حداً بالانتحار) وهو شخصية نموذجية للمناضل العربي الثوري الذي يلقى الاحباطات من السلطات المختلفة الممثلة في:- الأم ، الأب، الأخوة، والدولة.

(٣) ونوس – يوم من زماننا ، الأعمال الكاملة ، ج ٢، ص ٢٢٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إن صراع البطلة بين القدرة والأمل يحمل إمكانية التحقق- ولو جزئيا- على صعيد فردي، سعت الشخصية من خلال الأمل باستعادة طفلها نحو جعله جماعياً، لهذا جعل الكاتب الأفق مفتوحاً أمام هذه الشخصية التي يتيح لها المجال الواسع الذي يمكنها الحركة فيه – كما تملك في الوقت نفسه-، إمكانية تجدد الفعل في كل مرة من حيث هي ذات حرة يمكنها أن تبدأ من جديد، وأن تستعيد توازنها في العالم الذي تسعى نحو الوصول إليه؛ لأنه قادر على استيعابها ومناصرة قضيتها لما أتيح لأفراده من حرية وقدرة على الاختيار والفعل مما يخلق إمكانية التغيير، أو على الأقل الاحتفاظ بطفلها.

على أننا نعدها يائسة من إصلاح الحال في المكان نفسه الذي تعيش فيه، لهذا كان رحيلها تعبيراً عن الاغتراب واليأس من خلق عالم جديد يصلح للاستمرار في العيش فيه.

يمكن أن نلمح في نهاية هذا الفصل أن الشخصيات في أعمال سعد الله ونوس قد واجهت صراعات حادة خارجية، وأخرى داخلية[1] اتخذت منها مواقف محددة في علاقاتها بنفسها وبما حولها. وأنّ عدداً من هذه الشخصيات قد تطورت تطوراً دراميا، من خلال فعلها، من

---

[1] تمثل الصراع الخارجي في : صراع الخير الشر على نحو:
الصراع بين الغازي تيمورلنك / والمواطن الدمشقي في (منمنمات تاريخية) من ناحية ، والسلطان ومنافسيه من ناحية أخرى
والصراع بين المستعمر (اليهودي) وابن البلد (الفلسطيني) في مسرحية (الاغتصاب).
والصراع بين الخليفة / ووزيره من جهة./ والتتار وبغداد من جهة أخرى في مسرحية (مغامرة رأس المملوك جابر).
والصراع بين القيم الدخيلة الجديدة المرتبطة بالغزو الغربي/ والقيم القديمة، في مسرحيتي : "ملحمة السراب"، والأيام المخمورة، وما يمكن أن يتفرع عن هذه الأنواع من صراعات من مثل : الصراع بين الخير الشر/ والصراع بين العالم المجتهد والعلماء الوصوليين ، والصراع بين الأفكار الرجعية والأفكار التقدمية، وكذلك صراع القيم، من حيث يمثل الصراع الخارجي الأحداث في حين يمثل الصراع الداخلي الذي قد يكون كلياً أو جزئيا عمليات التغير الذاتي، وتغير القناعات أي (بالتطور) ويمكن أن ينتج عن الصراع الخارجي جملة من الصراعات الداخلية، من مثل:
- الصراع بين مقاومة المعتدي أو الاستسلام له.
- الصراع بين الاستكانة لسلبيات الوضع الراهن أو إعلان التمرد عليه.
- والصراع بين الحفاظ على المصالح الذاتية (الخاصة) أو الواجب الوطني أو الديني أو الأخلاقي .
- الصراع بين العاطفة والعقل.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

حيث لم يفرض الكاتب رؤيته عليها، من مثل: دلال في (الاغتصاب) وسعاد بنت التـــاذلي في "منمنمات تاريخية" وجابر في "مغامرة رأس المملوك جابر" وسناء في "الأيام المخمورة".

هذه الشخصيات التي كانت تنطلق بالحديث عن نفسها وتنتقل عبر حركة فعلها، الـــذي كان يقودها الى نهايتها بعد أن تنصهر في نار الألم، وتخوض في مرارة الحيـــاة، ويحتـــدم الصراع في داخلها حتى لا تجد خلاصاً أو منفذاً.

ويمكن أن نلمح كذلك أن الكاتب كان يفرض نفسه على عدد من الشخصيات في أعمالـه أحياناً، ليجعلها تنطق بلسانه، ويلائم فعلها أو قولها، الايديولوجية التي ينطلق منها، من مثل: شخصية شرف الدين (تلميذ ابن خلدون) في منمنمات تاريخية، والرجل المجنون في "يوم من زماننا" ومؤمنة في " طقوس الإشارات والتحولات" وبذلك فقد كان يدير الصـــراع فـــي أعماله وفق رؤيته حيناً، ووفق رؤية الشخصيات الدرامية النامية، المتطورة حيناً آخر.

ويحسن أن نلتفت أيضاً الى موقف ونوس من البطل، خاصة إذا كان البطـــل امـــرأة ، فالمرأة إما أن تكون بطلة[1] في أعماله أو ساقطة، والبطولـــة مرتبطـــة بـــالأدوار الثابتـــة المستقرة للنساء. في حين ارتبط السقوط بالحركة، والنمو والسعي نحو التغيير الذي هو سنة الحياة، إذ لم يقدم "ونوس" المرأة بشكلها الموضوعي الحيوي ، ويمكن أن نلمح هذا المعنـــى من التقاء دوري كل من الفارعة ودلال في مسرحية الاغتصاب، رغم افتراق فهم كل واحدة منهن لمفهوم الوطن الحر ، ولعل من الملفت للنظر أن التقاءهما فـــي النضـــال، لا يعنـــي الالتقاء في التفاصيل التي أدت إليه، باعتبار أن الفارعة شخصية غير متطورة مستقرة فـــي فكرها منذ بداية المسرحية، فقد كان قدرها هو النضال، في حين تعد دلال شخصية دراميـــة

---

(١) بمفهوم البطولة، من حيث هي علم عام، فلكل أمة أبطال، والأبطـــال هـــم شـــخصيات بـــارزة، أصحاب نداءات نحو الأسمى، حيث يختزل صراع الأمم إلى صراع أبطال، وداخل الأمة الواحدة يكـــون صراع الأبطال صراع قيم حيث ترتبط البطولة بالعظمة، وبتحدي عظـــائم الأمـــور. انظر للمزيد: د. علي زيعور، قطاع البطولة والنرجسية في الذات العربيـــة، ط١ ، دار الطليعـــة للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٨٢ ، ص٢٣-٣١.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

متحركة ، متصارعة، نمت من خلال فعلها، سواء الذاتي، أو ذلك الذي فرض عليها ، فقد ولدت بطولتها من رحم الكراهية واليأس، دون اعتبار للموقف الفكري الذي يمكن أن تتخذه المرأة من قضايا التحرر الوطنية والإنسانية على السواء إذ ليس بالضرورة أن يكون القدر أو الاستسلام لهوس الكراهية والحقد هما الدافع لنيل الحقوق أو حتى انتزاعها، وليس من الضروري أو المحتم كذلك أن تمر كل فتاة عربية بمثل هذه التجربة الموجعة التي مرت بها دلال كي تصبح مناضلة . وباستثناء دور هذه الشخصية ، والدور الذي قامت به سعاد بنت التاذلي في مسرحية " منمنمات تاريخية " ، فإنّ جميع محاولات الشخصيات النسائية التي سعت نحو التحرر[١] ، والثورة على المسلمات الظالمة[٢] ، أو انتزاع دور اجتماعي[٣] ، باءت بالفشل الذريع، مع اختلاف دوافعهن، وعوامل صراعاتهن الداخلية والخارجية، من حيث لم تحمل محاولاتهن أي ملمح من ملامح التنوير[٤] ، بل على العكس جعل الكاتب حركة الشخصيات النسائية مقرونة بالموت أو الانتحار البطيء والنهايات مأساوية من حيث لا تسوّغ الأعمال وجود مواطن ضعف إنسانية في بنية الشخصية النسائية، وهي بذلك لا تحمل دلالات تاريخية تشير إلى إمكانية تطور هذه الشخصيات واستمرارها بما يتيح المجال أمام ضمور مواطن الضعف مقابل قوة العقل، وإرادة الحب، والرغبة في التغيير، لتنتصر المرأة للإنسان فيها، وللمجتمع الذي تعيش فيه، من حيث لم تتمكن أي من الشخصيات من الوصول إلى التوازن أو تحقيق عمل إنساني حقيقي تجد نفسها من خلاله[٥] ، فقد كان الكاتب

---

(١) انظر : سناء في مسرحية " الأيام المخمورة" ومؤمنة في " طقوس الإشارات والتحولات" وياسمين زوجة ابن الشرائجي في "منمنمات تاريخية".

(٢) انظر : محاولات غادة وماري في مسرحية " أحلام شقية".

(٣) انظر : استغلال الخادم لزهية وكريمة في ملحمة السراب، ونهاية نجاة في "يوم من زماننا" ودور سلمى في "الأيام المخمورة".

(٤) انظر : ممارسات الست فدوى في مسرحية "يوم من زماننا"، خيانة فضة زوجة ياسين، ودور شقيقة عبود في " ملحمة السراب".

(٥) انظر : قتل غادة لابنها، من حيث أرادت مع ماري التخلص من زوجيهما في مسرحية " أحلام شقية".

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يجعل الشخصية تساعد على استلابها، فهي بمنأى عن التفكير في العواقب، والتخطيط المنظم لأفعالها خاصة أن الكاتب جعل الجنس محور انطلاق الشخصية وإخفاقها.

وعلى الجانب الآخر، فقد رسم الكاتب صورة نمطية للرجل المعتدي أو الشرير، الذي ينجح بفعله في أغلب الأعمال[١] ، ويتراجع مقابل ذلك دور البطل الخير الذي يسعى نحو تحقيق العدالة والكرامة [٢] .

إنّ الصراع بصورة أخرى يحسم لصالح الشرير على المستوى الواقعي والراهن، ولصالح الخير على المستوى التخيلي المرتبط بالأمل، وبالمستقبل، مما يحيل إلى نظرة الكاتب السوداوية للواقع، فقد تحدث ونوس عن الأمل، ولكنه لم يقدم أملاً للناس في أعماله، رغم نزوعه نحو تشكيل الوعي الإيجابي عند المشاهد من خلال السلب.

وتحيل هذه الأدوار السلبية للرجال والنساء على السواء إلى مجتمع مستلب في داخله ويلزمه الكثير من النضال الفكري والعملي كي يستطيع امتلاك القدرة لمواجهة قوى القهر والجهل والفقر والتخلف والاستلاب التي تحكم واقعه، وتحدد مصيره [٣] .

---

[١] انظر : عبود والخادم في "ملحمة السراب"، تيمورلنك، والسلطان في "منمنمات تاريخية"، والمفتي في "طقوس الإشارات والتحولات. " وبشير وفارس في " أحلام شقية".

[٢] انظر : المعلم فاروق في "يوم من زماننا"، عدنان في " الأيام المخمورة" والتاذلي في "منمنمات تاريخية".

[٣] أولى ونوس عناية بذلك في كتاباته النثرية، انظر : الأعمال الكاملة، ج٣.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الفصل الثالث

اللغـــــــة والحـــــــوار

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

كي يتأمل الشرط الإنساني في سياق جماعي، يوقظ انتماءه إلى الجماعة، ويعلمه غنى الحوار، وتعدد مستوياته"[١].

وتمتد فاعلية اللغة إلى أن تصبح " الرباط الفريد الذي يصل العالم الذاتي بالموضوعي "[٢] ، وبالمفهوم نفسه فهي " تصوير كامل للعلاقة الجدلية بين أنفسنا والعالم "[٣] .

لقد حاول ونوس من خلال اللغة خدمة موضوعاته المسرحية ، التي تتمحور حول القهر والاضطهاد والاستلاب وغيره، ولذا فإن اللغة تميل في أعماله جميعا إلى الحدة والتوتر ، فتنقل أشكال القهر والاضطهاد التي تعانيها الشخصية ، والانعكاسات النفسية الناتجة عنها ، من مثل : القلق ، والتوتر ، والشكوى ، والتبرم :

" المرأة ٣ : آه .. يا ويلي .. يا ويلنا جميعا .. لا أمان على طفل ، ولو وضعته أمه في بؤبؤ العين .

المرأة ٢ : ومن أين الأمان بعد الآن ؟

المرأة ١ : الأطفال يداسون في الطرقات .

المرأة ٣ : ولا أحد يجرؤ على الكلام " .[٤]

ونجد أعمال ونوس الاخيرة تختلف عن أعماله الأولى في أنه حاول فيها تجاوز الموضوعات التقليدية ، إلى موضوعات حداثية ، تناقش قضايا الإنسان المصيرية فتكشف عن القهر الذي يتعرض له ، وعن المعاناة التي يعيشها في ظل الحضارة المدنية

---

(١) ونوس – الاعمال الكاملة، ج١، ص١٧.

(٢) غروموف – الواقعية الاشتراكية ، تر : عدنان مدانات ، دار ابن خلدون ، بيروت ، ١٩٧٥ ، ص٢٤ .

(٣) المصدر نفسه ، ص ٢٤ .

(٤) ونوس – الفيل يا ملك الزمان ، الأعمال الكاملة ، ج١ ، ص ٤٥٦ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المعقدة ، وتدهور الايديولوجيات العليا . وقد ظهر ذلك بصورة جلية في مسرحيتي " الأيام المخمورة " و " ملحمة السراب " ، اللتين وظف فيهما الخيال بصورة أساسية على نحو ما وجدنا في شخصية التابعة ، وشخصية الشيطان .

وإزاء مثل هذه الموضوعات الجديدة التي طرقها في أعماله ، باتت اللغة التقليدية غير قادرة على إيصال الفكرة الروائية المسرحية ، التي ينتظر منها التأثير الفعال في القارئ / المشاهد ، ولذا حاول ونوس تشكيل بنية لغوية متميزة ، تستطيع نقل هذه الموضوعات أو تصويرها ، ومن هنا ظهرت الحدة في اللغة ، ووشحها لون من التوتر ، فحين يصل البطل – الشخصية مرحلة القهر ، تسارع اللغة إلى نقل هذه الأزمة في جو مشحون لا يخرج عن سياق المفارقة ، كما في موقف لقاء سناء مع ابنها ، في مسرحية " الأيام المخمورة " :

" عدنان : أماه .. (ينقطع صوته ، ويغرغر الدمع في عينيه)

سناء : يا بني .. إنك تحرق فؤادي . استطيع أن أرى ، أنك تحمل هما يشوه سماحة وجهك ، وتنحني تحت ثقله هامتك . كنت دائما طيب القلب ، تحمل هموم الآخرين ، وتؤثرهم على نفسك . افتح صدرك ، وأخبرني ما الذي يوجعك .

عدنان : أماه ..

سناء : يا روح أمك .. انفض همومك في حضني ، ولا تخجل . هل يضايقك إلحاحي ؟ ...

عدنان : (بصوت متحشرج) أماه ..

سناء : لماذا لا تتكلم ؟ هل جئت لتقتلني ؟

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

عدنان : (يستجمع شجاعته وينظر إليها) ما فعلته يا أم فظيع .. فظيع .. لم أستطع أن أنسى ، ولم أستطع أن أتغلب على شعوري بالفظاعة والعار .. على كاهلي حمل ثقيل ، عوق حيـــاتي واستنفد قواي .

سناء : لم يخطر لي أنك تعاني كل هذا العذاب . كم صليت ، وتوسلت إلى الله ، كي لا يجعـــل هذه السعادة المتأخرة مصدرا لشقاء أحد !

عدنان : أنا أحمل هذا الشيء الفظيع ، وأنت تتقلبين في السعادة ! (يتصلب وجهه ، ويصـــوب المسدس نحو أمه) " [1] .

وفي موضع آخر :

" سونيا : كم أود لو أستطيع أن أتحمل بعضا من معاناتك ! لماذا لا تتقيأ هذه الصفراء ، التـــي توهن الفؤاد ، وتفسد المزاج ؟

عدنان : أتقيأ .. نعم هذا ما أحتاجه الآن .. يبدو أني خرجت من البيت .. أي بيت ؟ لا أدري ! كانت السماء غائمة .. تطلعت حولي ، فرأيت أراضي غطتها السيول ، وحولت ترابـــها إلـــى طين ووحول .. لم يدهشني المنظر ، وقلت في نفسي .. هذه بقايا الفيضان ، وستظل الأراضي مغطاة بالوحول فترة طويلة . وبينما كنت أتطلع حولي ، اكتشفت في أرض مجاورة ، خطـــوط حراثتها ما زالت رغم السيول منتظمة ، جثة رجل صغير وعار من الثياب . ووجدتنـــي إلـــى جواره أتأمله ، وأعجب من وجوده في هذا المكان . حضرت أمي ، ولا أدري متـــى ! كـــان وجهها محايدا وهادئا . سألتها .. من هذا يا أمي ؟ فأجابتني .. أنه أنت يـــا بنـــي . اندهشـــت وغضبت .. قلت لها .. انظري كم هو صغير وضئيل ! ...

عدنان : كم كنت ضئيلا وصغيرا وبشعا !

سونيا : لا .. تقل ذلك . إنك رجل كامل ، يهفو له القلب .

---

[1] ونوس – الأيام المخمورة ، ص ١٠١ – ١٠٣ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

عدنان : سونيا : هل تفعلين شيئا من أجلي ؟

سونيا : لن أتردد إذا استطعت .

عدنان : (يخرج مسدسه من قرابه) هل تقبلين أن أضعه في فمك ؟

سونيا : (مرتبكة وحائرة) ماذا تنوي ؟

عدنان : لست أدري !

سونيا : (كالمنومة) افعل ما تشاء . (يضع المسدس في فمها ، ويحدق كل منهما في عيني الأخر . في يده رعشة ملحوظة . بعد فترة مديدة من التوتر والانفعال ، يسحب فوهة المسدس من فمها ببطء شديد)

عدنان : ماذا أحسست ؟

سونيا : بعض الغثيان وشيئا من الرهبة والبرودة .

عدنان : (يوجه المسدس نحو فمه) نعم .. الغثيان .. وشيئا من الرهبة والبرودة ..

سونيا : ماذا تريد أن تفعل ؟

عدنان : لا شيء .. أريد أن أضاعف غثياني ، وأن أذوق طعم الرهبة والبرودة .. سونيا .. أريد أن استعيد حلمي فساعديني .

سونيا : وكيف أساعدك ؟

عدنان : اغمريني بالصمت ، ودعيني مع غثياني (يضع فوهة المسدس في فمه ، ويمد يده الأخرى إلى بطنه . بعد فترة تنفجر رصاصة . تطلق سونيا صرخة محتبسة) "[1] .

وفي موضع آخر من المسرحية ذاتها ، نستمع إلى هذه المقطوعة الحوارية بين زوجين غير متوافقين ، ملاحظين فيها كيف تعكس اللغة الجو المأزوم والمشحون بين الاثنين :

" الأراجوز : كانت امرأة مأبونة وفاسدة .

---

[1] ونوس – الأيام المخمورة ، ص ١١٥ – ١١٧ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الصبية : إذا كانت الصحة ، وطيب الشهية فسادا ، فإني الفساد عينه .

الأراجوز : كانت سوقية الحركات ، مكشوفة الألفاظ . وكانت الشهوة تفوح منها بلا حياء .

الصبية : كنت كالرغيف الذي قمره الفرن ، أفوح رغبة وحبا وحنانا . أما الرجل الوطني الكبير ، فقد كان باردا ومتقززا ، مثل سمكة نهرية .

الأراجوز : كنت أتعشم أنك من عائلة تحفظ التقاليد ، وتصون العادات العريقة .

الصبية : كان يتعشم ، بعد أن درس علوم المتمدنين ، وتمتع بعاداتهم ونسائهم ، أن يجد عند عائلة دمشقية عريقة ، طفلة عمياء ، يربكها الحياء ، ورضا زوجها هو الغاية والرجاء "[1] .

فالقهر محرك أساسي ، لأن (البطل / البطلة) يظل مأزوما وحاد المزاج عصبيا ، يثور ويصخب نتيجة للدمار الداخلي الذي يعانيه ، فيتحول إلى حركة خارجية ، متوترة ، ففي مسرحية " طقوس الإشارات والتحولات " تصبح اللغة ظاهرة متميزة ، حين تكشف التداعيات التي تعتمل في نفوس الشخصيات ، والبوح الذي تمارسه في اعترافاتها نتيجة انفجار الانفعالات في دواخلها . وقد نقل سعد الله من خلال اللغة ، الأهواء والمشاعر التي تتنازع الذات الفردية ، فحين يحاصر البطلة نوعا من القهر العاطفي ، فإنها تنفجر في لغة متمردة ، تترجم فيها مشاعر نفسها :

" عبدالله : (يزيح يدها بحركة عنيفة) أوقفي هذا الطنبور ، ولا تلمسيني .

وردة : الآن تقول لا تلمسيني ! كم جريت ، وبذلت كي تنال لمسة مني . الآن لا تلمسيني .. وهذا الصباح ، كنت ترقص على أربعة تحت عجيزتي ! يا خسة الرجال (تضرب وجهها بكفها) ولكن لماذا لا تتعلمين أيتها المعتوهة ، أنك شرموطة بنت شرموطة . كم مرة اتفقنا لا نثق بالرجال .. ! كم مرة تواصينا ألا نصدق وعودهم وأكاذيبهم الدنيئة ! منذ ساعات كان يذوب وجداً ، ويرعد غيرة ... والآن يتقزز من لمساتي ، وكلامي ووجودي معه . ولماذا أنا

---

[1] ونوس – الايام المخمورة ، ص ٤٠ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

هنا يا وردة ! أليس بسبب السيد النقيب ! والسيد النقيب يعاملني ، وكأني العار الذي لحقه . إنك خسيس يا عبدالله .. أقول لك في وجهك ، إنك خسيس "[١] .

ومن ناحية أخرى قول مؤمنة لعبدالله ، بعد أن استعادت ذكريات يوم زواجها ، وقد ظهرت راقصة في الجوق الذي كان يحي حفلة الزفاف :

" كان جسدها حراً . يكاد يضيق به فناء داركم الواسعة . كان جسدها يتدفق ، يتماوج ، يمتد ، يضحك ، ويشهق . كانت حرة كالهواء ، وثوبها البراق يود لو يتساقط ، ويتركها تجمع وتضيء الليل . كم تمنيت أن أنهض عن الأسكي . أن أمزق الثوب الذي يحزمني ، ويصبني كالقالب . وددت أن أقفز ، أن ألتقط الإيقاع ، وأنضم إلى الرقص . يومها أحسست أني قادرة على الرقص حتى الصباح . وكنت متيقنة أني لن أمس الأرض إلا مساً عابراً . سأظل في الجو في الهواء .. وسأكون حرة ، حرة مثلها ، حرة إلى الأبد . يومها قلت في نفسي .. لعلي أفعل ذلك حين يخلو بي . الغرفة ضيقة ، ولكني سأجعل الجدران تنزاح ، وسأترك جسدي يتدفق ، ويتضاعف (باشمئزاز) .. وأنت تعرف الباقي "[٢] .

ونتيجة للقهر الذي يعانيه أبطال ونوس ، يظهر نمط جديد في اللغة المسرحية ، وهو ما نستطيع وسمه باللغة العارية أو المكشوفة (النابية) ، فلا شك أن القهر يولد في البطل نوعا من الانفجار والخروج على حدود اللياقة المعهودة ، فينفلت في الشتائم ، واستخدام ألفاظ الفظاظة ، ففي مسرحية طقوس الإشارات والتحولات (يظهر سمسم وهو يتقصع في مشيته) حيث يدور الحوار التالي :

" أحد المارة : كيف الشغل يا سمسم ؟

---

[١] ونوس – طقوس الإشارات والتحولات ، الاعمال الكاملة ، ج٢ ، ص ٥٠٢ .

(٢) المصدر نفسه ، ج٢ ، ص ٥٠٨ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

سمسم : حن (..) . من كثرة المحلات سكرنا المحل . (يتوقف قرب حميد وإبراهيم) يا أهل الإســـلام .. هل يجوز ما يحدث ! كانت لي تجارة صغيرة على قد (ويضـــرب بيـــده علـــى مؤخرته) هذه الراجحة . فضاقت عيون الجميع منها . الزكرتية فتحوا من الوراء ، والأكـــابر فتحوا من قدام . قولوا أيها الأوادم .. ألا تبور التجارة إذا كثرت البضاعة .

إبراهيم : هل اشتدت المنافسة في سوق البغاء إلى هذا الحد ؟

سمسم : إنها كالحمى . وإذا لم يسعفني رجل فاضل مثلك وأجـــره عنـــد الله محفـــوظ ، فـــإن العنكبوت سيعشش في دكانتي ومهجتي .

حميد : اذهب قاتلك الله "[1] .

وفي مسرحيتي " أحلام شقية " ، " ويوم من زماننا " ، يسيطر الجو المأســـاوي علـــى المسرحيتين ، فيلجأ ونوس إلى لغة القصة القصيرة ، التي تقترب من اللغة الشعرية في كثافتـها وتوترها . فالعبارة المكثفة المختصرة تعكس أزمة البطل ، إذ حين يعاني من أزمة اقتصادية أو سياسية أو اجتماعية ، فإن اللغة المضغوطة أفضل ما يترجم هذه العلاقات لأنها تحمـــل فـــي طياتها حس الأزمة . تقول نجاة لزوجها فاروق ، وقد قررا الموت معاً :

" نجاة : إني أحبك .

فاروق : كنت أخاف أن أرحل وحدي .

نجاة : وكيف ترحل وحدك !

فاروق : إننا نبتعد عن الخراب والوحشة والفوضى .

نجاة : نعم .. إننا نبتعد ، وندخل في البياض .

فاروق : رأيت اليوم رجلاً كان يغطي الزبد فمه . كان يريد أن يبحـــر ، وكـــان يصـــرخ .. أتعلمين ماذا كان يقول ؟

---

[1] ونوس – طقوس الإشارات والتحولات ، الاعمال الكاملة ، ج٢ ، ص٥٥٨ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

نجاة : ماذا كان يقول يا حبيبي ؟

فاروق : كان يقول : الموت ولا التعريص مع دولة هذه الأيام

نجاة : نعم .. الموت ولا التعريص مع دولة هذه الأيام "[١] .

ويمتلك ونوس لغة وصفية يستغلها في رسم المشاهد والمواقف ، والمناظر التي لا تنفصل عن بنية الحدث ، يقول في مسرحية يوم من زماننا : " كانت السيارات تدور : ترادفت في الشوارع أرتال السيارات ، وتزاحمت على الأرصفة أرتال المشاة .. وكانت الأشجار الهزيلة والمتباعدة تنثر أوراقها الصفراء تحت الأقدام الشاردة . كان صباحا غائما وباردا . كان صباحا ككل صباحات أوائل الشتاء . وكانت الساعات تدور .. "[٢] .

ومن أجل تشكيل الوعي التاريخي بالحاضر ، يوظف ونوس في مسرحية " منمنمات تاريخية " معطيات التناص وعلاقاته على الصعيد اللغوي ، ليبرز علاقة التناسب الطردي بين هزيمة العقل ، وهزيمة الأمة حين " يطلق فاعلية شبكة من السياقات المتناصة التي تضعنا في حضرة عالم تاريخي ، متعدد الأبعاد ، والإشارات ، يستند فيه التعصب إلى الاستبداد ، ولا يختلف فيه رجل الدين مع رجل التجارة ، أو رجل الحكم ، فالجميع يستبدلون بالذي هو خيرٌ من مصالح الأمة الباقية ، الذي هو أدنى من مصالحهم الذاتية الزائلة "[٣] حيث " تستغل المفارقة التاريخية الفعلية التي وضعت من حارب أقرانه المسلمين واصما إياهم بالزندقة والكفر ، موضع الخائن الذي قدم العون إلى أعداء الأمة ، فابن مفلح الحنبلي الذي أعان تيمورلنك على دخول دمشق ، وكتب له جميع خططها ، هو نفسه الذي شدد النكير على من خالفه في الرأي والاجتهاد ، ووصم المغايرين له في التأويل بالزندقة والكفر ، ولم يكن يختلف في ذلك كيفيا ، عن نقيضه التاذلي الذي اندفع إلى جهاد التتار فسقط تحت سنابكهم ، لأنه حجر على عقل الأمة وقمعه

---

[١] ونوس – يوم من زماننا ، الاعمال الكاملة ، ج٢ ، ص ٢٤٨ .
[٢] المصدر نفسه ، ج٢ ، ص ١٩٣ .
[٣] جابر عصفور – منمنمات تاريخية ، مجلة فصول ، ١٩٩٧ ، ص ٣٨٩ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

بالتقليد ، فكلاهما وجه للعلة نفسها التي كان معلولها هزيمة الأمة من داخلها ، والنتيجة هي ما يصفه ابن إياس من أحوال دمشق بعد أن حرقها تيمورلنك ، دمشق التي أصبحت بعد البهجة والوفرة أطلالاً بالية ورسوما خالية ... "[١] .

وقد اقتربت الصياغة النثرية (السرد) في هذه المسرحية ، من أفق الشعر في النزوع الروائي ومعاينته الموقف الإنساني بالإلحاح على لغة الوجدان ، وتراكم الدلالة ، في تساوق مع سير الحدث ، والتفاصيل اليومية . يقول المؤرخ بعد أن يباعد بينه وبين دوره :

" هل نستطيع نحن أن نكون باردين ومحايدين ، ونحن نتهيأ لمشاهد الرعب القادمة ! لن نزيف مقالة المؤرخ ، لكن لا نستطيع أن نسرد الوقائع دون شيء من التعاطف ، وقليل من الحس الفاجع "[٢] .

ويأتي تفوق اللغة عن غيرها من بقية العناصر الفنية الأخرى من أنها " ليست أداة لتوصيل الأدب وحده ، ولكنها الوعاء الحامل لكل فكر الإنسان وعلمه وثقافته "[٣] ، ولكن اللغة – ضمن تصور فني – تحتاج إلى مزيد من العناية في الاستخدام والتعامل ، وحينذاك فإنها " تجعل الماضي واقعا معاشا ، وتمتد بالحاضر إلى رؤية مستقبلية مشحونة بالتوقعات ، كما أنها تحمل الإشعاعات الفكرية ، والعاطفية "[٤]

---

[١] المصدر السابق ، ص ٣٩١ .

[٢] ونوس – منمنمات تاريخية ، الاعمال الكاملة ، ج٢ ، ص٤٢٩ .

[٣] عبد المحسن طه بدر – نجيب محفوظ ، الرواية والأداة ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٧٨ ، ص ١١٦ .

[٤] نبيلة إبراهيم – نقد الرواية ، النادي الأدبي – الرياض ، ١٩٨٠ ، ص٤٤ . وانظر ايضا ص٥٢ من الكتاب نفسه .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وقد تعامل " ونوس" مع اللغة باعتبارها جانباً من جوانب العملية المسرحية ذاتـــها، وركـــز على استخدام المستوى اللغوي، الذي يمكن أن يخلق اتصالاً مباشراً مع المتفرج[١]، باعتبار أنـــه يسعى – على غرار المسرح البريختي – نحو إقامة حوار بين الصالة والخشبة، بهدف التوعيـــة والتثقيف، وخلق موقف يمكن للمشاهد أن يشكل وعياً أو موقفاً جديداً من خلاله بما يدور حوله.

ويمكن أن نلتفت هنا إلى أن القاص لم يختف في المسرح الملحمي، باختفاء الجدار الرابـــع؛ لأن المسرح أصبح يروي[٢] ويقتضي فعل الرواية المراوحة بين السرد والحـــوار، أي وجـــود مستويين للغة: أحدهما يقع في الزمن الماضي(زمن حدوث الفعل حيث جرت الأحداث) والآخر في الزمن الحاضر (حيث تروى الحكاية) بالإضافة إلى المروي ذاتـــه، وعلاقتـــه بالمســـتمع/ المشاهد، وبالشخصية[٣] وبنظام التغريب" الذي يعتبر هدفه الأساسي إظهار العالم بشـــكل كفيـــل بإثارة الرغبة في تغييره "[٤] والذي يستدعي بالضرورة كسر المألوف، وقلب المتفق عليه، علـــى الصعيد اللغوي ويكون ذلك عن طريق الفعل، الذي يتعلق بالشخصية، والذي يعني تغيراً[٥] فـــي الوضع أو العلاقة أو الظروف، وينطبق هذا القول على الحالات التي يكون فيها التغير عنيفاً كما في الجريمة أو الانتحار[٦] وكذلك الحالات الأقل وضوحاً، كالأزمات الاقتصادية.

---

[١] تناول د. محمد محمود رحومة في كتابه " النص الغائب – دراسة في مسرح سعدالله ونوس " موضوع اللغة ومستوياتها ، والحوار والشكل . ولقد وجدت في الدراسة التي تناولت الأعمال الأولى ، ما يغني عن التفصيل في هذا الفصل ، انظر : الكتاب المذكور ، طبعة مكتبة الشباب ، القاهرة .

[٢] انظر: بريخت– نظرية المسرح الملحمي، ص ٨٨.

[٣] حيث يمثل الممثل إنساناً آخر ولكن ليس بالشكل ولا بالمستوى الذي يوحي بأنه هو ذلـــك الإنســـان الآخـــر، ويمكن أن نلاحظ نطق الشخصية بالفعل الماضي، ونقل الرواية بالفعل الحاضر، لأن الممثل لا يماثل نفســـه مع الشخصية التي يمثلها. ينظر – المصدر السابق، ص١٣٨، ١٣٥.

[٤] بريخت– نظرية المسرح الملحمي – ص ١٣٧.

[٥] يمكن أن يكون التغير الذي يدل عليه الحوار، أو تدل عليه الإيمائية الصامتة، في الحالة العقلية، أو العاطفيـــة، أو الموقف الفكري. انظر: ميليت فرد، ب، وبنتلي جيرالدايدس:– فن المسرحية، تر: صدقي خطاب، مراجعة د. محمود السمرة، دار الثقافة، بيروت، ص ١٥.

[٦] ونوس –الأعمال الكاملة، ج٢، نهاية مسرحية " يوم من زماننا".

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ولما كان تأثير التغريب يرمي إلى" تحويل الشيء الذي يجب أن يدرك، والـــذي يجـــب أن يلتفت إليه من شيء اعتيادي ومعروف ومطروح أمام أعيننا إلى شيء خاص، يلفـــت الانتبـــاه ومفاجئ"[١]، فقد اعتمد "ونوس" في بناء مسرحياته لغويا على " المفارقة "[٢] من أجل الوصـــول إلى هذا الغرض، والتي تشتمل بدورها على الجملة الساخرة، كما تحمل الجملة في الوقت نفســـه المفاجأة للجمهور، وذلك بغاية الإيضاح، والوصول بالمشاهد إلى الدهشة التي تؤدي بدورها إلى المعرفة، وتكون وسيلته إلى ذلك السؤال، والعبارات البسيطة، التي يمكن التوصل من خلالها إلى تأثير التغريب الذي يمكن تحقيقه كذلك عن طريق استخدام كلمات بسيطة من مثل : (لا شـــك) و(بل)، و (ليس) وكلمة (فعلا ً) و (في الحقيقة)، و (هنا) و (هناك) لا علـــى اعتبـــار اللفظتين الأخيرتين تصورين وهميين يحددهما الظرف المسرحي، بل على اعتبارهما شيئاً يفصل الحاضر عن الماضي، وعن الأمكنة الأخرى، وبفضل ذلك فإنهما يصبحان رابطة واضحة بيـــن الأحداث [٣]، ويمكن الاستعانة كذلك بالأقوال المأثورة والحقائق من أجل التوصل من خلالها إلى تأثير التغريب، كذلك استخدام كلمة(قال) لتشير إلى المفرد الغائب، مما يعني الفصل بين الممثـــل والشخصية .لاحظ ما حدث مع قائد الدرك عزت في مسرحية " طقوس الإشارات والتحـــولات " بعد أن تم استبدال الزوجة بالغانية، حيث يتساءل عزت بك :-

" لا شك أن العالم اختل، والحقيقة ضاعت، كيف تضيع حقيقة بهذا الوضوح!.. كيف تخفـــى الحقيقة في ليلة واحدة، كيف تنقلب الحقيقة خديعة، والخديعة حقيقة! هل جن الوالي! هـــل جـــن الناس.. هل جنت المدينة..!

---

[١] بريخت- نظرية المسرح الملحمي، ص ١٤٣.

[٢] تجدر الإشارة إلى أن أصغر ملاحظة مفارقة هي درامة مصغرة، فيها انقلاب وتبيـــن، انقـــلاب فـــي فـــهم المخاطب، وتبين لقصد صاحب المفارقة، ويعرض الزائف على أنه حقيقي عادة ولكن في صورة مزدوجـــة إذا أريد توفير المفارقة(لاحظ علاقة ذلك بنظام التغريب).
انظر: د ميويك سي، موسوعة المصطلح النقدي- المفارقة وصفاتها، تر: د. عبد الواحد لؤلؤة، دار المـــأمون للترجمة والنشر، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ص ٧٨، ٤٤.

[٣] انظر : بريخت – نظرية المسرح الملحمي ، ص ٢٣٧ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويقول (صارخا) : لم تكن زوجته، وكلكم تعلمون

فيرد دركي: بل كانت زوجته

عزت بك : ... لم تكن زوجته، ولو أجمعت السماوات والأرض على ذلك " [١] .

لقد تحولت الحقيقة/ الفضيحة خلال ساعات إلى نقيضها، فبدلا من أن تكون سلاحا بيده من أجل تدعيم مكانته وصعوده، جعله تحولها المفاجيء ضحية لها، ودونما سبيل إلى الخلاص، ولأنه شكل وعيا بمأزقه كنتيجة حتمية لتبدل المصالح، نجده يصر حتى اللحظة الأخيرة على الحقيقة كما عرفها، فيجيب السجان الذي يتهمه بالجنون:

" هي ليست هي، وأنا العاقل بينكم " [٢].

والمفارقة من الناحية الأسلوبية، ضرب من التأنق، هدفها الأول "إحداث أبلغ الأثر بأقل الوسائل تبذيرا " [٣] إذ على الكاتب المسرحي أن يتخير الألفاظ والعبارات التي توحي بالموقف أو الحدث، وأن يقتصد في استعمال الكلمات[٤]. حيث " نجد الكلمة التي كانت تشير أول الأمر إلى نمط من السلوك، تعود لتفيد استعمال اللغة بشكل خادع، فقد أصبحت المفارقة اليوم صيغة بلاغية : الذم بما يشبه المدح، أو المدح بما يشبه الذم"[٥]، ثم طورت هذه الصيغة البلاغية لتصبح جدلا قائما بذاته، والمفارقة مقصودة ومؤثرة ولها أشكال متعددة، إذ تفهم مفارقة الأحداث على أنها انقلاب يحدث مع مرور الزمن[٦]، في حين تفهم المفارقة اللفظية على أنها انقلاب في

---

[١] ونوس – طقوس الاشارات والتحولات ، الأعمال الكاملة ، ج٢، ص٥١٦- ٥١٧.
[٢] المصدر نفسه، ج٢، ص ٥٧٩.
[٣] ميويك – المصطلح النقدي ، ص ٦٣.
[٤] موسى مرعب– خطوة على طريق المسرح، جروس برس، طرابلس، لبنان، ص ٥٥.
[٥] ميويك – المصطلح النقدي ، ص ٢٨.
[٦] كما في مسرحية: "مغامرة رأس المملوك جابر"، ومسرحية "الملك هو الملك"، ومسرحية "طقوس الإشارات والتحولات".

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الدلالة[١]، وقد " أصبح بالإمكان رؤية المفارقة على أنها شيء يمكن أن يكون غير مقصود، شيء يمكن ملاحظته، ولذلك يمكن التعبير عنه في الفن، شيء قد حدث، قد وعاه المرء، أو يمكن أن يجعل المرء على وعي به " [٢].

وقد أوجد" ونوس" وضع مفارقة في أعماله يخبرنا بالكثير، من حيث" إن المفارقة تستمد قوتها من واحدة من أشد وأقدم وأكثر المتع دواما في الذهن البشري المتأمل- متعة مقابلة المظهر بالحقيقة " [٣]، فثمة طريقة استعملها في اتخاذ المفارقة، في مسرحية " طقوس الإشارات والتحولات"، لا تتطلب الادعاء بقبول موقف الضحية(بالنسبة لمؤمنة) أو الادعاء بعدم القدرة على فهم الموقف(بالنسبة للمفتي)، عندما طلب منها الأخير أن تتزوق لتحل محل الغانية من أجل أن تنقذ زوجها عبدالله، وتعود به إلى المنزل، قال:-

"... كل شيء جاهز، حين يهبط الليل سنأخذك إلى السجن، ونستبدلك بالغانية التي أمسكوها معه.

مؤمنة: والله إنه تدبير لطيف يا مفتينا، هذه فكرة لا تخطر إلا للدهاة من الرجال " .

المفتي : ونجاحها مؤكد . ستنقلب الورطة على قائد الدرك ، حين يعلم الوالي والناس ، أنه قبض على النقيب وزوجته .

مؤمنة : وهل الفرق بين الزوجة والغانية طفيف إلى هذا الحد " [٤]

فقد انطوت العبارة على تلميح مفارقة في نقد جارح للسلوك الاجتماعي القائم على إباحة الفسق ما دام في الخفاء .

---

[١] ميويك، المصطلح النقدي، ص ٣٢.

[٢] المصدر نفسه، ص ٣١.

[٣] المصدر نفسه ، ص ٥٨.

[٤] ونوس – طقوس الاشارات والتحولات ، الاعمال الكاملة ، ج٢ ، ص ٤٩٥ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويشبه ذلك موقف" سلمى" في مسرحية " الأيام المخمورة " مما قامت به والدتها، التي هربت مع حبيبها ، تقول :

" يومها شعرت أني أفقد رفعتي وتميزي، وحين ستدوي الفضيحة سنغدو كالسوقة والعامة من أهل الحي، لا رهافة ولا شيء، إلا السوقية والابتذال، أما كان يمكنها أن تتخذ عشيقا بالخفاء، وتوفر علينا الثرثرة، ونمائم العامة... لم يغضبني ما فعلته، بل أغضبني الأسلوب البلدي والفاضح الذي فعلته به" [1].

فسلمى التي تعمل في مجال تيسير الحصول على اللذة ، تدعو إلى الحفاظ على سمعة العائلة وتسعى نحو تجنب الفضيحة المرتبطة بالصورة الاجتماعية .

وتحمل المفارقة في نهايتها السخرية المرّة، وقصد" ونوس" إلى إبرازها من أجل إحداث مستويات عالية من التأثير، ومن ألوان هذه السخرية، ذهاب المعلم فاروق في مسرحية "يوم من زماننا" ليخبر مدير المنطقة الزراعية عن ابنته التي تتردد على بيت الست فدوى :

" فاروق : يا فاطر السموات والأرض .. ولكني جئت كي أتحدث معك عن ميسون .

مدير المنطقة : احقا ! ماذا تنتظر إذن ! حدثني .. أهو أمر يتعلق بالدراسة !

فاروق : لا .. لا .. ليست الدراسة ، بل هو أمر أخطر .. كيف أقول لك ! يافاطر السموات والأرض .. هل تعرف يا سيادة المدير أنها .. أرجوك لا تؤاخذني .. ولكني سمعت ذلك بأذني . إحدى زميلاتها قالتها ، وهي لم تكذبها .. هل تعلم أنها تتردد على بيت الست فدوى !

مدير المنطقة : نعم ، وهي تحب زوجتك كثيرا

فاروق : زوجتي ؟ !

مدير المنطقة : إنهما تلتقيان عند الست فدوى . وهي تقول لي إن زوجتك هي الوحيدة التي استحقت صداقتها .

---

[1] ونوس – الايام المخمورة ، ص ٥٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فاروق : ماذا تقول ؟ يا فاطر السموات والأرض .. زوجتي عند الست فدوى ؟

مدير المنطقة : والست فدوى هي الأخرى تحب زوجتك كثيرا وتدللها ! " [١]

ويحمل مقتل المملوك جابر في نهاية مسرحية" مغامرة رأس المملوك جابر": سخرية مـــرّة كذلك، من حيث لم تكن النتيجة متوقعه بالنسبة للقاريء أو الجمهور الذي ظل مترقبا ما سيحدث لهذه الشخصية الطموحة، التي نالت من ذاتها، وقد جاءت المفارقة، بما تحمل من تأثير بمثابـــة الصدمة، في حين كانت أقوال منصور في المسرحية، وسيلة من وسائل إثارة الحـــذر وتحفـيز الوعي، وهو في خطابه لجابر- الذي بقي غافلاً عن أن الأمر قد ينقلب لغـير صالحـه- إنمـا يخاطب الجمهور ليبلغه أن هذا الأمر قد يكون لصالح جابر أو عكس ذلك، ثم يختفـــي ليـترك للجمهور فرصة إدراك المغزى الكامل للعمل، حيث تحل المفارقة في النهاية بما تنطوي عليـــه من سخرية مرة.

ومن أمثلة السخرية المرّة كذلك في مسرحية " الملك هو الملك" أن الملك الأصيل يصبـــح مواطنا عاديا ، ولا يستطيع أن يسترد عرشه ، في حين يصبح أبو عزة ملكا :

" محمود : حين كنت وزيرا وكنت الملك ، طالما خطر لي أن أصفعك .

مصطفى : (يفقد أعصابه ، ويمسك بقبته) تصفعني .. أنت بربير !

محمود : اهدأ يا حاج مصطفى ، ولا تفضحنا . إن الذين عينوك لا يحبون ملكا بـــدأ يســتهتر ويضجر ، أو وزيرا لا يعرف ما يجري في البلاد . على كل . عزموا منذ فترة على أن يفاتحوا الملك بالحقيقة ، ويطلبوا منه أن يفعل ما يفعله الآن .

مصطفى : ما يفعله الآن ! أتعني هذا الأبله ؟

محمود : الملك الذي تسميه أبله ، استطاع أن يكشف ما يجري في بلاده .

---

[١] ونوس – يوم من زماننا ، الاعمال الكاملة ، ج٢ ، ص٢٢٥ –٢٢٦ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

مصطفى : (الانهيار يتوالى تدريجيا) أكاد أجن ، ما معنى هذا كله "[١] .

ويمكن أن يلمح القارئ لخطاب المؤرخ في مسرحية " منمنمات تاريخية " أن الكلام قد كتب بطريقة تبرز التناقضات ، حيث تطفو على السطح سيماء المفارقة الملحوظة التي ارتبطت، بعناوين المنمنمات :

عنوان " الشيخ برهان الدين التاذلي أو الهزيمة " [٢]

عنوان " آزدار أمير القلعة أو المجزرة "[٣] حيث تحدث مفارقة التناقض بين الظاهر من حركة أفراد الشعب، وبين انهياره الحقيقي على مستوى الداخل، من حيث تحدث المفارقة، عند حدوث الفرق" بين ما ينتظر حدوثه وما يحدث فعلاً "[٤]، كما " تعتمد نوعية المفارقة في المسرح بشكل خاص على ما إذا كان الجمهور على علم بالنتيجة، أو بالوضع الحقيقي" [٥]. إذ يفترض وجود شخصية مثل التاذلي أن يتحقق النصر، ولكن بدلاً من ذلك حلت الهزيمة... ويفترض التحول الجزئي الذي طال شخصية آزدار أن تحافظ القلعة على ذاتها، ولكن المعركة آلت إلى الاندحار فكانت المجزرة، أقوى من الأمير الذي لم يستطع الصفح عن المعارضين والاستفادة من وجودهم، فهناك توقعات عظيمة آلت إلى هبوط حاد، مما عمق حجم المفارقات.

ونتيجة لأثر التغريب، يمكن أن نجد عدداً من الألفاظ، أو الجمل تشير إلى الشي ونقيضه؛ إن كلمة مثل قوي قد تعني ضعيفاً في الوقت نفسه، وجملة مثل" عندما يضجر الملك، يتذكر أن الرعية مسلية..." نجد فيها أن كلمة يضجر تقابل يتسلى، وكلمة يتذكر تقابل النسيان. فقد جرى الجمع في الكلمات بين تناقضات في المفاهيم، وذلك بهدف خلق مفهوم جديد، يلفت إلى نوع

---

[١] ونوس – الملك هو الملك ، الاعمال الكاملة ، ج١ ، ص ٥٥٠ – ٥٥١ .
[٢] ونوس – منمنمات تاريخية ، الاعمال الكاملة ، ج٢ ، ص ٣١٩ .
[٣] المصدر نفسه ، ج٢ ، ص ٤١٩ .
[٤] ميويك – المصطلح النقدي ، ص ٦٤.
[٥] المصدر نفسه ، ص ٦٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الفعل" فما دام مفهوم القوة غير قابل للتصور خارج إطار طباقه مع الضعيف، فإن الكلمة التي كانت تعبر عن القوي اكتسبت في الذاكرة معنى الضعيف أيضا، على اعتبار أن هذا المفهوم الأخير هو الذي أتاح لها في البداية إمكانية الوجود، وفي الواقع ما كانت هذه الكلمة تشير لا إلى القوي ولا إلى الضعيف حقا، وإنما فقط إلى العلاقة بينهما وإلى الفارق الذي خلقهما كليهما"[١]

ومن هنا تأتي أهمية الحركة، إذ إن الحركة المصاحبة للكلمة الملفوظة، هي التي تعطيها معناها المراد في اللغة المنطوقة .

ومن الأساليب البلاغية التي استخدمها ونوس : الحذف والتكرار[٢] والانحراف عن المألوف، من مثل الإزاحة، ويعني هذا المفهوم: استخدام الكلمات القديمة بعلاقات جديدة، لتدخل في مفهوم الشعرية، أي استخدام الكلام استخداماً غير حقيقي بهدف تقوية الأفكار، ويندرج تحت هذا المفهوم قوله في حكايا جوقة التماثيل على لسان الجوقة:

"والفارس صار طيناً

يبس الطين وجف

ما نحن إلا تماثيل في الساحة

نحن الناس الذين كانوا، والذين ليسوا الآن " [٣]

إذ تنمي هذه الألفاظ فكرة معينة أراد الكاتب الوصول إليها؛ فالفارس لا يمكن أن يصير طيناً، ولكن الكاتب استخدم هذه اللغة الشعرية من أجل أن يبين حالة اليباس" يبس الطين وجف"

---

[١] فرويد، سيغموند- إبليس في التحليل النفسي، فصل بعنوان :(طباق المعاني في الألفاظ البدائية) ":جورج طرابيشي، ط٢، ١٩٨٢، ص٨٨.

[٢] لاحظ- تكرار ابن النابلسي لعبارة" إذا صفت النوايا اتحدت القلوب" إذ رغم اجتماع العلماء في صحن المسجد الاموي لبحث المحنة التي تمس الجميع، إلا أن النوايا لم تكن صافية، ولا القلوب مجتمعة، وهي تحيل إلى وضع لا يأتلف فيه المظهر مع المخبر، وهي صفة لا ينبغي أن يتصف بها عالم من علماء الدين، وجاء التكرار لتأكيد هذه المعاني، ولفت النظر إليها،وبغاية منع إندماج المتفرجين كذلك.

[٣] ونوس – الاعمال الكاملة، ج١، ص ٢٧٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

" كنت أختنق وأهتريء زنخ ، وهواء فاسد، وفجأة جئت، حاملاً الشمس والهواء النقي..."[١].

وعبرت كذلك عن الواقع النفسي المأزوم لهذه الشخصيات المتسم بغياب القدرة على الفعل، وفقدان الأمل في التغيير، والاستقرار في السكون، تقول ماري:

" الماء يجري ويجري، وأنا أنتظر في مكاني " [٢].

ومن السياقات الجديدة التي خدمت النص المسرحي، موقف فاطمة مع الرجال في مسرحية "ملحمة السراب" بعد خروج الشيطان، وزهية، وكريمة، من " الدكان" حيث يستثار الرجال، فيفقدون صوابهم ويبدءون بتلمس كل ما هو قريب منهم، ظناً منهم أنه جزء من المرأتين اللتين كانتا قد غادرتا المكان، فترش "فاطمة" عليهم الماء فيفيقون، حيث يجري بينهم الحوار[٣] التالي:-

" فاطمة: العمى...ألن يبقى عاقل في هذه الضيعة، ماذا أصابكم، هل جننتم؟

أصوات: (خافتة مثقلة بالخجل): أين المرأتان؟

- .....ماذا فعلنا؟

يوسف: الأفضل ألا تعرفوا ماذا فعلتم

- لعب الشيطان بنا

- فعلاً ... لعب الشيطان بنا.

فاطمة: إذا كنتم رجالاً، لا تدعوه يلعب بكم مرة أخرى"[٤].

---

[١] المصدر السابق ، ج٢، ص ٢٨٩.

[٢] المصدر نفسه، ج٢، ص ٢٨٥.

[٣] لاحظ تأثير التغريب من خلال السؤال، وكلمة فعلاً، والتكرار.

[٤] ونوس – ملحمة السراب ، الأعمال الكاملة، ج٢، ص ٦٧٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ليبين الكاتب غلبة الهوى، وما يمكن أن يجر على الإنسان من وهم وعمى، وينبه إلى خطورة الوضع أو الأحداث القادمة.

ويمكن أن نلفت الانتباه في سياق الحديث عن اللغة ، الى توظيف ونوس للغة البكم [١] ، تلك التي عبرت عن علاقة الحب الناجحة التي جمعت بين " شامل " و " ليلى " ، التي فقدت النطق بعد حادثة والدتها ، ولكنها لم تفقد التواصل مع من تحب في إشارة الى جوهر العلاقة التي تربط بين الرجل والمرأة ، وشفافيتها في الوقت ذاته .

وللمسرح أكثر من لغة غير لغة الحروف[٢]، من مثل الحركات والرموز [٣]والإشارات والأحلام[٤]، إذ إن الأسطورة[٥] والطقوس والحلم والشعر[٦] والأغنية هي أشكال من التعبير الإنساني موجودة في جميع الحضارات، وأن ما يميز الإنسان عن باقي الكائنات هو القدرة على إبداع هذه الأشكال من التعبير التي تنمو الحالة الإنسانية" في ظلها وعبر تأثيرها.

---

[١] انظر : الحوار الذي دار بينهما في الأيام المخمورة ، فصل المكاشفة والمهمة الخفية ، ص٩٠

[٢] تصل الجملة الحوارية إلى المتلقي المشاهد مكونة من كلمات ومناظر وحركات ونبرات صوت.

[٣] استخدم ونوس لغة الرموز في مسرحياته ولعل أكثرها توظيفا تلك الرموز التي جاءت في مسرحية " منمنمات تاريخية " ، لعمق دلالتها على الحدث ، انظر : (المجذوب شعبان ، ونهر بردى ...) ، مما يضيق المجال عن التفصيل فيه ، انظر : جابر عصفور – منمنمات تاريخية ، فصول ، ١٩٩٧ ، ص٣٩٥-٣٩٦ .

[٤] تقوم مسرحية الجراد عند ونوس على حلم، ولاحظ كذلك حلم عدنان في " الأيام المخمورة" الذي سبق موته، وما فيه من غرابة، ولاحظ تداعيات عبدالله في " طقوس الإشارات والتحولات" وترائي والده له بين فينة وأخرى.

[٥] لاحظ استفادة ونوس من أسطورة "إيزيس وأوزيريس" في بناء العلاقة بين دلال وزوجها إسماعيل في مسرحية " الاغتصاب".

[٦] لاحظ شعر بدر شاكر السياب المتضمن في مسرحية " أحلام شقية".

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الحـــوار

يعتبر الحوار من أهم سمات المسرحية، وبه تتميز عن غيرها من الفنون الأدبية، فهو روح المسرحية[١]، التي لا تكتب إلا في صورة حوار" يعبر به الكاتب عن فكرته، ويكشف بـه عـن الأحداث المقبلة والجارية في مسرحيته، وعن الشخصيات ومراحل تطورها، والحوار الجيد هـو الذي تدل كل كلمة فيه على معنى يكشف عن حقيقة معينة"[٢] ويدفع الفعل بالحركة إلى الأمـام، فهو أداة التخاطب والسمة التي تشيع الحياة والجاذبية في المسرحية.

ويخضع الحوار الدرامي[٣] لطبيعة الجماهير، كما يخضع لطبيعة العمل الفني، باعتبـار أن المشاهد هو الطرف الثالث فيه، كما أنه الوسيط الذي يحمـل العمـل الدرامـي إلـى أسـماع المتلقين[٤].

" واذا كان بناء المسرحية يعتمد على الحوار اعتمادا كليا ، فإنه يقع على عاتق اللغة مهمـة أصعب منها في القصة والرواية ؛ لأن لغة الحوار ينبغي أن تحمل طاقات فكرية وفنيـة تيسـر سبل التكامل بين عناصر البناء المسرحي جميعا ، لتتيح للصراع أن ينمو ، وأن تتلاحق موجاته من خلال كثافة اللغة ودراميتها . فاللغة في المسرحية - على هذا النحو - ليست معزولة عـن جوهر البناء ، وليست قوالب تتجلى فيها براعة الصور ، ومتانة الأسلوب ، وجمال الوصـف ، وروعة التعبير ، بل هي مادة العمل الأصلية التي تتخلل ذراته ، وتتفاعل مع عناصره جميعـا ، وتؤثر فيها سلبا أو إيجابا ، لذا فإن من واجب الكاتب المسرحي في المقام الأول أن يدرك خطـو اللغة إدراكه لخطر الحوار ذاته " [٥] .

---

(١) نيكول، الأرديس - فن المسرحية ، ترجمة : عثمان نويه، مراجعة حسن محمود، وزارة الثقافة.
(٢) عادل النادي- مدخل إلى فن كتابة الدراما، ص ٢٤.
(٣) يختلف الحوار الدرامي عن المحادثة العادية التي لا يوجد بها طرف ثالث، وهو الجمهور- انظر: المصـدر نفسه، ص٢٤.
(٤) المصدر نفسه، ص ٢٤.
(٥) ابراهيم السعافين - أصول الدراما ونشأتها في فلسطين ، فصـول ، م١ ، ع٣ ، الهيئـة المصريـة العامـة للكتـاب ، القاهرة ، ١٩٨٢ ، ص١٩٣ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لهذا لا بد من أن ينتقي الكاتب لحوار الشخصيات خير الأساليب المعبرة عن الشعور والعاطفة والموقف، وأن يترك كل العبارات التي لا قيمة لها[١]. إذ لا بد من الاقتصاد في الحوار بحيث تكون لكل كلمة وظيفة درامية، كما ينبغي الالتفات إلى ضرورة اختيار كلمات الحوار الدالة على أسلوب ومستوى التفكير لكل شخصية، بحيث يكون مطابقاً لمقتضى الحال، أو المقام.

وعلى الكاتب أن يبتعد عن الغموض، وأن يسعى نحو أن يكون الحوار واضحاً، ليكون المعنى واضحاً كذلك من أجل استمرار متعة المشاهد الذي يتمثل له الكاتب المنظر الملائم لهذا الحوار[٢].

ويتم التعريف بالشخصيات في المسرحية بطريقة غير مباشرة عن طريق الحوار، لاحظ الحوار التالي الذي يعرّف[٣] بعبود الغاوي، وأفعال أخته، وماضيه في الضيعة، وأنباء عودته إليها وما أحدثت من مواقف:-

" فاطمة: هل علمت ياخالة؟

الزرقاء: القرية كلها علمت

فاطمة: رفضت أخته أن تحدد موعد وصوله، قالت وكأنها تمخط الكلام ...قريباً سيكون بيننا.

الزرقاء: هذه الفاجرة، تدلت ساقاها في القبر، وما زالت تعمل (..) لاخيها .

---

[١] عادل النادي – مدخل الى فن كتابة الدراما ، ص٢٥٥.

[٢] المصدر نفسه، ص ٢٦-٢٨.

[٣] كما يعر ف بقدرة الزرقاء على التنبؤ، ويمكن ملاحظة أن الحوار كله يدور بضمير المفرد الغائب.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فاطمة: ألا تبصرين يا خالة من اختارت هذه المرة.. أو البيت الذي تحوم حوله؟

الزرقاء: منذ زمن بعيد فقدت قدرتي على الإبصار يا ابنتي" [١].

ويكشف الحوار عن الشخصية[٢] : صفاتها ،ومراحل تطورها، ودوافعها، كما في الحوار التالي بين راحيل وجدعون في مسرحية الاغتصاب:-

" جدعون: حين كنا صغاراً علمونا أن نحذر الشفقة والحنان، وأن ننتزع ما نريده انتزاعا ... نحن نتعامل مع مخلوقات كان يجب أن تباد لولا الاعتبارات الدولية، إن أمن إسرائيل لا يمس، ولهذا فإن علينا أن نكسر عظامهم، كي يبيضوا ما لديهم من نوايا وشرور.

راحيل : وهل هذا مرهق؟

جدعون: بل إنه ممتع، الرجل الذي تربى على الوحدة، وصداقة القوة لا يمكن إلا أن يستمتع به.

راحيل:- وإذن.. فإن عملكم الفعلي هو التعذيب.

جدعون: إنها اللغة الوحيدة التي يفهمها الإرهابيون" [٣].

ويكشف الحوار كذلك عن فكر المتصارعين، وعن الصراع بينهما، على نحو ما ظهر بين إسماعيل ومائير في "الاغتصاب":-

مائير: وما هذا اللغو المسهل؟ من توسل اليكم كي تخططوا لنا مستقبل وطننا!

إسماعيل: وطنكم!

مائير: نعم .. وطننا الذي لم تكتمل حدوده بعد.

---

[١] ونوس – ملحمة السراب ، الأعمال الكاملة، ج٢ ، ص ٦٠٧.

[٢] انظر : الحوار بين جابر و منصور في بداية مسرحية" مغامرة رأس المملوك جابر" الذي يكشف عن شخصية كل واحد منهما.

انظر : كذلك كيف يكشف الحوار في مسرحية " منمنمات تاريخية" عن تميز شخصية سعاد بنت التاذلي.

[٣] ونوس – الاغتصاب ، الأعمال الكاملة، ج٢، ص ١٣٣ – ١٣٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إسماعيل: ووطني .. أين وطني إذن؟

مائير: وما أدراني! اذهب وفتش عنه عند خصيانك العرب.

إسماعيل: لا.. أيها السيد، هنا وطني، وهذه أرضي، هنا ولدنا، وهنا ولد آباؤنا وقبلهم أجدادنا..."[١].

ويمكن أن يعبر الحوار عن أفكار الشخصيات، أو التحول الذي يمكن أن يطرأ على شخصياتهم، مثل التغيير الذي حدث لإسحاق، وقد سألته أمه:-

"الأم: لماذا تحطم نفسك؟

إسحاق:- بل أحاول لملمة حطامي يا أماه. إننا نتشوّه ونحن نشوههم "[٢].

ويتخذ ونوس اللغة الفصيحة في كتاباته ، فلغة الحوار عنده لا تكاد تحيد عن الفصاحة ، لكنه كثيرا ما يستخدم اللغة العامية ، وهي " لغة فصيحة في المفردات والإعراب عامية من ناحية تركيب الجملة ، ودلالة مفرداتها . وتعبيراتها فصيحة تقترب من الاستعمال العامي ، اذا قرئت بتسكين أواخر كلماتها " [٣] ، ويلجأ ونوس الى هذا المستوى من اللغة لغايات تعليمية ، تهدف الى التأثير في المتفرجين ، وكسر الايهام بينهم وبين ما يدور أمامهم على الخشبة [٤] .

ويساعد الحوار على تطوير الحدث، كما سنرى في الصفحات المقبلة.

---

[٣] ونوس – الاغتصاب ، الأعمال الكاملة، ج٢، ص ١٣٣ – ١٣٤.

[١] المصدر السابق ، ج٢، ص ١٢٥.

[٢] المصدر نفسه- ج٢، ص ١٤٦.

[٣] د. يوسف نوفل – قضايا الفن القصصي ، المطبعة العربية الحديثة ، القاهرة ، ١٩٦٧ ، ص٣٤ .

[٤] انظر : الحوار الذي يدور بين زبائن المقهى في مسرحية " مغامرة رأس المملوك جابر " .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الحدث والحوار

يعد الحدث وتطوره من أهم العناصر التي ترتكز عليها المسرحية، باعتبار أنه يرتبط بحركة الشخصيات وفعلها الذي تعبر فيه عن فكرها. إذ إن المسرحية سلسلة من الحوادث يتبع بعضها بعضاً والحوار أداة التعبير عن الحدث فيها.

ويمكن أن نبين تطور الحدث في "أعمال سعد الله ونوس" من خلال الحوار في أكثر من مسرحية من حيث يساعد على خلق الجو أو الحالة[١] كما يكشف عن الأحداث المقبلة[٢] مثل قول مؤمنة للمفتي في أول لقاء لها به:-

"مؤمنة: هل أدهشك إذا علمت أني قرأت مكتبة أبي، ومكتبة نقيب الأشراف أيضا.

المفتي: (مأخوذاً) أعترف أنك تدهشينني.

مؤمنة: ومع الأيام سأدهشك أكثر ..."[٣].

إن هذه العبارة الأخيرة تشي بأن هذا اللقاء لن يكون الأول والأخير وإنما هو فاتحة للقاءات أخرى كثيرة قادمة، تدهشه فيها، كما تنطوي على عزم الشخصية القيام بفعل أو جملة أفعال تثير الدهشة، مما يزيد عنصري الانتباه والتشويق، ومثل ذلك أيضا قولها للبغي "وردة" في أول لقاء جمعهما في السجن حين سألتها وردة عن الملاية قبل أن تخرج، قالت:

" وردة: كيف أردها لك؟

مؤمنة: لا تشغلي بالك، ربما زرتك قريباً.

---

(١) انظر : مورجان ، تشارلس – الكاتب، وعالمه، ترجمة:- شكري عياد، ص ٢٦٨.
وانظر : بداية مسرحية " الفيل يا ملك الزمان" ، الأعمال الكاملة، ج١، ص٤٥٣-٤٦٥.

(٢) انظر : لاجوس ، إيجري- فن كتابة المسرحية، ترجمة:- دريني خشبة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ص٤١١-٤١٣ وقد استخدم المسرح الملحمي اللافتات والعناوين من أجل أن يمهد لما سيحدث وقد يقوم الراوي بدفع الحدث إلى الأمام (لاحظ حواره مع المتفرجين في مسرحية مغامرة رأس المملوك جابر).
بيد أن خير طريقة هي أن تتحدث الشخصية مع شخصية أخرى، أو مع مجموعة شخصيات بجمل قصيرة، مركزة، ومعبرة، وتكشف عن المطلوب مباشرة، كما في مسرحية " الفيل ما ملك الزمان".

(٣) ونوس – طقوس الاشارات والتحولات ، الأعمال الكاملة، ج٢، ص٤٩٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وردة:- وتزورينني..." [١].

إن الفعل يثير العجب، فكيف تزور امرأة شريفة ، بغيا !

ولكن الحقيقة أن العبارتين تكشفان عن أن هذه الشخصية التي تطورت بفعلها فيما بعد (بالتحول من امرأة شريفة إلى عاهرة) قد اتخذت القرار بمحض إرادتها، وهى على وعي تام بما تفعل أو بما تنوي القيام به.

ويدفع الحوار الحدث بالتقدم إلى الأمام، عن طريق كشف الصراع[٢]، وتفسير دوافع الشخصيات نحو اتخاذ القرارات الصعبة:-

لاحظ هذه المقتطفات من الحوار الطويل بين سناء والتابعة في مسرحية " الأيام المخمورة":-

المرأة : (لا مبالية، وفي صوتها بحة وخشونة): هل تبتهلين إلى الله أن يعذبك ويجعل أيامك شقية؟

سناء: أبتهل إليه أن يحميني، إني امرأة متعبة، ولا أتحمل هذا الوجع.

المرأة: هذا وجع يختلف عن الوجع، إنه وجع ممتع، ولا يعرف القلب كيف يميز فيه أين الممتع، وأين الموجع .

سناء: لا تبدأي في تنويمي، عزمت على أن أحسم أمري.

المرأة: وهل أطلب إلا أن تحسمي أمرك.

المرأة: إنه..... ينتظر.

---

[١] المصدر السابق ، ج٢، ص٥٠٥.

[٢] لجأ ونوس إلى طريقة الأحاديث الجانبية، من أجل إيضاح وتصوير الأفكار الداخلية التي تهجس بها الشخصية (انظر : سناء والتابعة في مسرحية الأيام المخمورة، وزاهد وعبيد في مسرحية " الملك هو الملك" فقد انتحيا جانبا من أجل أن يتحدثا، متظاهرين باللامبالاة، وقد اتخذوا صفة السخرية مما يدور حولهم من حديث، وكذلك لجأ إلى المناجاة من أجل كشف الحوار الداخلي للشخصية (لاحظ مناجاة سناء في مسرحية الأيام المخمورة).
ومن ناحية أخرى، تعد مسرحية" الفيل يا ملك الزمان" من أفضل أعمال الكاتب التي يظهر فيها تطور الحدث من خلال الحوار، حيث كان سريعا، وجمله مركزه، لا سرد فيها أو ثرثرة.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

سناء: اخرسي، ولا تذكريه، هذا جنون لن أستسلم له.

المرأة: بدأ الجنون منذ القديم يا سناء، ولن تستطيعي أن تفري منه إلا بالموت...

سناء: ها أنت توهنين عزمي..... يا رب ... إني رخوة وضعيفة، كنت أحسب أني تجاوزت زمن المخاطر.

المرأة: لا يتجاوز المرء خفقان الحب إلا بالموت.

سناء: هذه المشاعر اللاهبة ... هذا الشوق.. هذه اللهفة، أشعر أني على حافة الجنون.

المرأة: لن تشفي من الجنون إلا إذا أطعت قدرك

سناء: إلام تدفعينني؟ كيف يمكن في مثل وضعي وسني أن أطيع هذا القدر المخيف؟

المرأة: أنت تعرفين أن ..."[1].

وهكذا يستمر الحوار، وتنجح الغواية؛ حيث تهرب سناء مع حبيبها تحت وطأة الشعور بالحاجة إلى الإحساس بالذات والحرية، وطرق عوالم لا دراية لها بها من قبل، فقد كان الحوار يخدم الحدث، ويفسر التطور في حركته نتيجة حركة الشخصيات التي كانت تعاني من عذابات الصراع وتسعى نحو وضع حد لمعاناتها [2].

ويمكن أن يبين الحوار ماضي الشخصية وعواطفها، ويجلو قضايا غامضة تتناقض مع تكوينها الثقافي، حيث تكشف الشخصية عن نفسها بالتدريج من خلال الحوار:

" سناء: هل كنت تحمل لها عاطفة أو محبة؟ (وتقصد زوجة حبيب السابقة).

حبيب: لا.. كان قلبي بياضاً خاملاً. وفي أوساطنا من يسأل عن الحب!

سناء: مع تفتحك وعلمك، قبلت أن تتزوج مثلنا!

---

[1] ونوس – الأيام المخمورة، ص ٩ – ١٢.

[2] لاحظ كيف أدى الحوار بين عبود الغاوي والشيطان حول الفتاة(رباب) إلى التآمر والإيقاع بوالدها عن طريق إغراقه بالديون، وكيف أدى الحوار تبعا لذلك بين الشيطان وياسين إلى حمل الأخير على قبول تزويج ابنته لعبود، انظر : ونوس – ملحمة السراب ، الأعمال الكاملة، ج٢ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

حبيب: كان هناك فضول يجعلني دائم التوتر...

سناء: وهل وجدت السر الذي تبحث عنه؟

حبيب: كان زواجاً فاتراً ومخيباً ..."[1].

ويمكن أن نتبين بصورة أعمق توظيف الحوار في خدمة الحدث، من خلال المقطع التالي الذي استطاع فيه دلامة أن يشكل فريقاً لمنع الاستمرار في المقاومة، يقول لابن مفلح وقد ذهب الأخير للشراء من محل دلامة:

" دلامة: ...الوقت صعب، والتهور لا يسهل الأوقات الصعبة..

ابن مفلح: هل أسرفت في الشراء؟

دلامة: ومن يتحدث عن الشراء؟

ابن مفلح: ماذا تعني إذن؟

دلامة: بصراحة .. لا يطربني هذا النفخ في مزمار الجهاد، هل تظن أن هياج العامة، وسيوف الأحداث يمكن أن يوقفا تيمور؟

ابن مفلح: حاصرنا الشيخ التاذلي، ولم يترك لنا مجالاً للاعتراض.

دلامة: هذا الشيخ أصابته لوثة.

ابن مفلح: قلت أسايره كيلا تفسد الخواطر، ويرمي بعضنا البعض بالخذلان.

دلامة: لن ندع التاذلي يجرنا إلى الخراب، ولن نكرر غلطة حلب.

ابن مفلح: اضبط لسانك، وكل شيء بأوانه.

دلامة: إذن نحن متفقان.

ويستمر الحوار حيث ينتهي بالمفارقة التالية التي تحمل معنى الفكاهة والسخرية في الوقت نفسه:-

---

[1] ونوس – الأيام المخمورة، ص ٣٥.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ابن مفلح: هل صرت تبيع بالسر؟

دلامة: الوقت صعب يا شيخ.

ابن مفلح: إن الله لا يحب المحتكرين.

دلامة: ولا النمامين.

ابن مفلح: غلبتني يا دلامة"[١].

ويمكن أن نتبين كيف طور الحوار بين التاذلي، وأمير القلعة "آزادار" الحدث[٢] نحو تعزيز فعل المقاومة والصمود حتى النهاية، حيث خرج الصامدون من القلعة في مشهد مهيب، كما كان ذلك الحوار سبباً في نمو وتحول شخصية الامير[٣].

وكثيراً ما يكون هدف الحوار الاختصار (اختصار معان كبيرة في كلمات قليلة) لتقديم صورة واضحة متكاملة حول الخلفية لتعطي عمقاً بدورها للعمل ككل. إذ يعبر " محمد" في حواره مع شقيقته الفارعة عن الفئة التي تعمد إلى أكل حقوق الناس في ظل الاحتلال باسم الوطن والدين، حيث تحمل العبارة معنى السخرية المفجعة، يقول:-

" محمد: الله زين الدنيا بالمال قبل البنين.

الفارعة: هذا مال تفوح منه رائحة الخيانة والعار.

محمد: المال لا رائحة له، هؤلاء يا أخت هم الفالحون، إنهم يلهفونها أيام الاحتلال ويتصدرون المجلس إن زال الاحتلال " [٤].

---

[١] ونوس – منمنمات تاريخية ، الأعمال الكاملة، ج٢، ص ٣٤٤- ٣٤٥.

[٢] لقد أدى الحوار بين شامل وليلى في مسرحية" الأيام المخمورة" إلى كشف السر الذي طوّر الحدث، بزيارة عدنان لوالدته، تلك الزيارة التي أدت إلى انتحاره. ولاحظ كيف أدى الحوار بين الطبيب وإسحاق في مسرحية الاغتصاب إلى تحول إسحاق.

[٣] ونوس – منمنمات تاريخية ، الأعمال الكاملة، ج٢، ص ٣٢٧ – ٣٢٩، لم نثبت النص، منعاً للتكرار، فقد جاء النص في فصل الشخصيات.

[٤] ونوس – الاغتصاب ، الأعمال الكاملة، ج٢، ص ٩٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

"ويحاول الكاتب أن يفيد في تنمية الحدث في مسرحية" سهرة مع أبي خليل القبـــاني" مـــن امكانات في الامتداد فيربط بين فكرة دعم الوالي للجمهور، وفكرة الولاية عامة وما توحيه مـــن إشارات سياسية، فينطلق بفكرة الدعم إلى الصورة المقابلة على نحو ما نرى في قول سليم عضو الفرقة: معنى ذلك أنه يخالف الوالي، ومن يخالف الوالي يخالف السلطان" [١].

ويشارك الجمهور في الحوار إلا أن مشاركته ليست في خدمة تطوير الحدث، وإنما بـــهدف خلق الاتصال بين الصالة والخشبة لأغراض تعليمية، حيث ينقســـم المتفرجـــون بيـــن مؤيـــد ومعارض، من يتخذ موقفاً سلبياً، ومن يتخذ موقفاً إيجابياً.

وتشكل " حلقة سمر من أجل ٥ حزيران" حوارية[٢] اعتمد فيها ونوس على إمكانيات اللغـــة، فهي شكل لا ينفصل عن مضمونه، حيث نجد أن جمهورها المشارك هو جزء من بنائها[٣].

على أننا لا نجد الحوار[٤] دائماً في خدمة الحدث، وإنما قد يتخذه الكاتب وسيلة لعرض آرائه وأفكاره، حيث يطول الحوار، ليتسم بالشرح والمبالغة والتفسير، والإغراق في الانكسار والذاتية، إذ يمكن أن نلحظ صوت الكاتب خلف الكلمات، ذلك الذي سنناقشه في الصفحات القادمة.

---

(١) ابراهيم السعافين- المسرحية العربية الحديثة والتراث، ط١، دار الشؤون الثقافيـــة، بغـــداد، ١٩٩٠، ص ٢٠٧.

(٢) يقول ونوس: يشترك فيها الجمهور والتاريخ والرسميون، وممثلون محترفون. انظر :حفلة سمر من اجـــل ٥ حزيران ، الأعمال الكاملة، ج١، ص٢١.

(٣) يقول ونوس: ليس في هذه المسرحية شخصيات بالمعنى التقليدي للشخصية المسرحية، ولا يشذ عن ذلـــك المخرج أو الكاتب، أو عبد الرحمن، وأبو فرج، وأبو عزت... انظر : المصدر نفسه، ج١، ص ٢٣.

(٤) يفترض ونوس تعدد مستوى الحوار في العمل المسرحي، فهناك حوار داخل العرض المســـرحي، وهـــو الحوار الذي تعرضنا له، وحوار مضمر بين العرض والمتفرج، يهدف إلى الوصـــول إلـــى الحقيقـــة والمتعة، وحوار بين المتفرجين أنفسهم، حوار شخوص، وحوار جماعـــات، وحـــوار مفـــترض بيـــن الاحتفال المسرحي" عرضا وجمهورا" وبين المدينة التي يتم فيها الاحتفال وتنعكس في صورة مقـــالات صحفية ونحوه.
انظر : ونوس – الأعمال الكاملة، ج١، ص١٢٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الشخصيات ولغتها

إن المتأمل لأعمال البدايات عند سعد الله ونوس لا يجد صعوبة في استنتاج أن الشخصيات في لغتها كانت تردد أفكار الكاتب، وتعكس شعوره بتدني قيمة الإنسان في ظل السلطة المستبدة، والمجتمعات الطبقية، وغياب الحرية[١] كما تعكس في الوقت نفسه رغبته في أن تتخذ الشخصيات موقفاً رافضاً، مما يمكن أن تتعرض له من صنوف القمع والتنكيل[٢] ومقاومة عوامل الضعف في داخلها وصولاً إلى تحقيق إنسانيتها[٣] من حيث لا نجد شخصية نامية، تملك فعلها، وتتحرك في مجالها، فتصدر أقوالها عن فكرها، وتعبر عن حركتها، بل كانت هذه الشخصيات أشبه بالدمى، وتردد الأقوال المعدة لها مسبقاً، وتسير في خط واحد هو خط الثبات.

والأصل في المسرح " أن تنحصر مهمة المؤلف في نقل كلام الشخصيات التي رسمها دون أن يضيف عليها شيئاً من كلامه هو، لأنه ينقل أفكار ومشاعر الشخصيات في المسرحية، ولا يقدم أفكاره ومشاعره هو كمؤلف... أي أن الحوار لا بد أن يكون موضوعياً نابعاً من خلال أبعاد الشخصيات"[٤].

ورغم أن الكاتب قد تطورت تجربته الكتابية على نحو لافت للنظر، خاصة فيما يتعلق ببناء الشخصية، إلا أنه لم يبارح فرض نفسه على عدد من شخصيات أعماله كلما أراد ذلك، لغايات كثيرة أهمها: الشرح والتفسير بهدف التوعية، أو رفض الفكر الذي تصدر عنه الشخصية في خطابها عن طريق التبصير به[٥]، أو بغاية الكشف عن أمور يعتقد أنها كانت مخفية عن الناس،

---

(١) انظر : مسرحية " مأساة بائع الدبس الفقير" ومسرحية " جثة على الرصيف".
(٢) انظر : مسرحية " الرسول المجهول في مأتم أنتيجونا".
(٣) انظر : – مسرحية فصد الدم.
(٤) عادل النادي– مدخل إلى فن كتابة الدراما، ص ٢٧.
(٥) انظر : رأي ياسين في نزوع فضة نحو التدين في مسرحية " ملحمة السراب" وتفسيره على أنه يدخل في باب التطرف، إذ لا يعكس هذا التفسير شخصية المغني "ياسين" التي لم يبدُ نزوعها نحو التفسير المنطقي إلا في هذا الموقف، ولاحظ طول الحوار كذلك، ونوس – الأعمال الكاملة، ج٢، ص ٧١٤.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وسنعرض للحوار عند شخصيتين من شخصيات سعد الله ونوس، يمكن أن تكشف موقف الكاتب من الشخصيات ولغتها:-

التاجر دلامة

سنعرض لهذه الشخصية رغم أن ونوس كانت نظرته ثابته الى التجار[١]، ولكننا لا نجد تناقضاً في تعبير هذه الشخصية عن ذاتها، من حيث اتساق فعلها، واستقرارها في فكرها، وتعبير حوارها عن هذا الفكر، دون تدخل من الكاتب.

وتكشف محنة اجتياح تيمور لنك لمدينة دمشق ، شخصية دلامة الذي لم يطربه النفخ في مزمار الجهاد، وعدّ ذلك يدخل في باب التّهور، لأنه يتعارض مع مصالحه، يقول:" البلد لنا، لا للحمقى والمخرفين، نحن نفهم الدنيا، ونعرف كيف تنشأ الوقائع والحوادث!" [٢].

لهذا يتخذ موقفاً معادياً من التاذلي للسبب ذاته، يقول له ابنه:-

" إننا نستغل محنة الناس يا أبي.

فيرد :- أنا تاجر، يعرف أصول التجارة، ويتحلى بمزايا التجار، والتاجر هو الذي يتكيف مع الأوقات، ويغتنم المناسبات..." [٣].

ويبدأ بتشكيل فريق معارض للتاذلي ونهجه، يقول بعد أن بحث الأمر مع ابن مفلح، حيث يكشف عن دوافعه:

---

[١] باعتبار أن صورة التاجر لديه مرتبطة بالخيانة، والغش دائما، لأنه ينتمي إلى طبقة تشكل سلطة في ذاتها. ويمكن أن نلاحظ أن دلامة يتحدث من خلال وضعه الطبقي، وفلسفته الخاصة، ومصطلحاته التي تعكس هذه الفلسفة،والفهم الخاص للحياة.

[٢] ونوس – منمنمات تاريخية ، الأعمال الكاملة ، ج٢، ص ٣٤٦.

[٣] المصدر نفسه ، ج٢، ص ٣٤٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

" هذا عالم راجح العقل، إذا ضاقت سيتولى الأمر، ويعقد لنا الصفقة.ما من عقدة لا تحلـــها صفقة..." [١].

ويظهر انسجام الشخصية مع هذا المنطق في فلسفتها الخاصة أي موقفها من الحياة، إذ يفهم دلامة الدنيا على أنها دار تجارة، والتجارة هي صورة الحياة في الربح والخســـارة، والثـواب والعقاب، يقول لابنه:

" تأمل هذه الدنيا، وقل لي ماذا تكون، إنها دار تجارة، الإنسان فيها يبيع أعمـــالا وعبـادة وتقوى" [٢].

ويشتط في تصوير منزلة التجارة، فالتاجر يهتدي برب العالمين، ويعمل على غـراره فـي استخدامه الميزان والسجل والحساب، والربح والخسارة، وهو بعد يتمنى لو كان الملك للتجـار، ليعم الرخاء والأمان.

وكانت مهمة هذه الشخصية التي تميزت بتشابك علاقاتها، عقد الصفقات، فهو إما أن يعقـد صفقة أو يخطط لعقد صفقة: دلامة والحلبي، دلامة وابن مفلح، دلامة والعلماء، دلامـة يخطـط لعقد صفقة مع تيمور. وبقيت هذه الشخصية مستقرة في فكرها، وفهمها للحياة على أنها خاضعة لمنطق الربح والخسارة، ومبدأ عقد الصفقات، والمرتبط بالنسبة له بالربح دائما حتى في تعاملـه مع المرأة [٣] وأن على التاجر أن يحافظ على ماله ومصالحه مهما كلفه ذلك من خسارة علـى الصعيدين النفسي والقيمي، من حيث لا قيمة لديه في حياته فوق قيمة المال، ولكن هذه الشخصية انتهت إلى خسارة فادحة على كل المستويات، حين لم تستلهم الظرف التاريخي ولم تدرك أبعاده، بعد أن استبيحت المدينة، وكان المعتدي أشد حرصا على الكسب والربح.

---

[١] المصدر السابق ، ج٢، ص ٣٤٥.

[٢] المصدر نفسه، ج٢، ص ٣٤٦.

[٣] التي انتقمت لنفسها في النهاية، حين دلت الجند على مكان الذهب والمال.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

شرف الدين

هو تلميذ العالم" ابن خلدون" ومرافقه ومحاوره كذلك. وتأتي أهمية هـــذه الشـــخصية مـــن علاقتها بهذا العالم، ومحاورتها له، باعتبار أن حوار شرف الدين مع أســـتاذه، يمثـــل مـــا أراد "الكاتب" إذ يمكن أن نجد في خطاب المباعدة، إقرار سعد الله ونوس بذلك:-

" شرف الدين (يباعد بينه وبين دوره) :" لا شك أن تلميذ ابن خلـــدون، إذا وجـــد، كـــان يحاوره عن زمانه، زماننا أيضاً ولهذا لاغضاضة إن ساعدناه على صياغة شـــكوكه، وبلـــورة أفكاره" [١].

إن شكوك التلميذ هي ذاتها شكوك الكاتب الذي يؤكد ذلك مرة أخرى عبر خطاب المبـــاعدة، كذلك بقوله:-

" شرف الدين (يباعد بينه وبين دروه): ماذا سيقول عنك التاريخ يا سيدي"[٢].

فيرد ابن خلدون بلسان الكاتب كذلك ساخراً من الوعي الشعبي، وذاكره الجماهير، والتاريخ، وكتّابه:

" ابن خلدون (مباعداً بينه وبين دوره): لن يذكر التاريخ إلا العلم الذي أبدعته والكتاب الذي وضعته، أما هذه الأحداث والمواقف العابرة، فلن يذكرها أو يهتم بها إلا موسوس مثلك، ومثـــل كاتب هذه الرواية"[٣].

ولا ينفصل تدخل الكاتب في هذه الشخصية عن موقفه من ابن خلدون، العالم العربي المسلم، الذي قدمه بصورة تستدعي محاكمته، وإعادة النظر فيه بوصفه عالماً متعالياً على الجماهير في

---

[١] ونوس – منمنمات تاريخية ، الأعمال الكاملة ، ج٢، ص ٤٠٤.

[٢] المصدر نفسه ، ج٢، ص ٤١٨.

[٣] المصدر نفسه ، ج٢، ص ٤١٨.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

مواقفه ، منفصلا عنها ، فقد كان له موقف من محنة اجتياح تيمور لنك لبلاد الشام، لم يعرض عنه الكاتب، لأنه لا يتوافق مع الدور المنتظر من المثقف في مجتمعه ، لهذا نجد أن الحوار القائم بين هذه الشخصية وقبيلها يكشف عن شخصية أنانية انتهازية، متملقة للسلاطين، حيث نجد أن لغة ابن خلدون في حواره مع تلميذه لا تكشف عن لغة العالم؛ لأنها تنطوي على تناقض واضح، فهو يؤكد على حيادية العالم، ولكن موقفه من تيمورلنك لم يكن محايداً يقول لشرف الدين:-

" إذا لم تسيطر على فورة عواطفك، فلن تحوز ملكة العالم وشروطه"[١] ويقول في موضع آخر عن تيمورلنك:-

" لقد سرت في ركاب أمراء وسلاطين لا يستحقون أن يكونوا جزمة لتيمور، ولو حصرت نفسي في الوسواس، وهذه الترهات العاطفية لما راكمت خبرة، ولما وضعت علما لم يسبقني إليه إنسان في الخليقة، فيقول شرف الدين:

إنك تجعلني أخاف من العلم، هذا العلم البارد، الذي يبرر كل وسيلة ويلتقط مقولاته من خراب أوطانه... هذا العلم الذي يتورط بالخيانة دون وسواس، هذا العلم يا سيدي لا نحتاجه، ولا يلهمنا إلا " الأسى والخوف"[٢].

وبذلك فقد سوغ الكاتب لنفسه التدخل في شخصية شرف الدين التي وظفها لترديد أفكاره، فكانت تمثل صوت الكاتب، الذي رسمها من أجل محاكمة العالم، وبيان موقفه منه، وجعل شخصية شرف الدين أخلاقية مقابل شخصية أستاذه التي أسقطها لموقفها غير الأخلاقي كما أراده أو رآه.

---

[١] ونوس – منمنمات تاريخية ، الأعمال الكاملة، ج٢، ص ٣٩٥.
[٢] المصدر نفسه، ج٢، ص ٤١٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الاستخدامات الخاصة للغة

قدّم "ونوس" من خلال اللغة نقداً واضحاً للسلوك الاجتماعي القائم على الإيمان بالخرافات[١] واللجوء إلى القوى الغيبية[٢] لتفسير الحوادث الغريبة التي عليهم مواجهتها، والتعلق بالمظاهر السلبية للحضارة الغربية.

وطغت اللغة السردية[٣]، والعناية بالتفصيلات على أعماله، مما أسهم في طول الحوار المسرحي، وساعد على كشف ملامح الشخصيات، وإضاءة الاحداث، وطرح الحجج والبراهين لغايات تعليمية، كما فرضت الشخصيات الحالمة واليائسة على اللغة أن تميل إلى الشعرية التي حملت شحنات عاطفية مليئة بألفاظ العشق والرغبة والألم واليأس والأمل، وكثرت العبارات التي تعبر عن الدهشة والتعجب، مثل ما جاء في مسرحية" يوم من زماننا ": " يا فاطر السموات والأرض" يا عيب الشوم، يا دين المسيح" مقرونة أحياناً بألفاظ عامية" تقبرني ما أذكاك" ، " ولك جابر يحرز دينك" ويحرق حريشك"[٤]، لتناسب طبيعة المتفرجين والشخصيات، ولتحمل أحياناً معاني عميقة على مستوى الحدث، ذات دلالات خاصة وقريبة، عبّر من خلالها الكاتب عن معان كبيرة بألفاظ قليلة، مثل قول المدير للمعلم فاروق:

" ... ربما كان لك ظهر يحميك، أما أنا فلا ظهر لي إلا سنوات خدمتي الطويلة"[٥]

لتدل كلمة" ظهر" في هذا الموقف على " المحسوبية" أو الشخص الذي يشكل مصدر قوة في منصب ما، يستند إليها الآخرون، فيحميهم لأسباب بينهم، ويعدونه ظهراً لهم.

---

(١) انظر : مسرحية :" منمنمات تاريخية" ما يتعلق " بالحناء".
(٢) انظر : "مأساة بائع الدبس الفقير"، و" الأيام المخمورة"
(٣) تحولت اللغة السردية في مسرحية الأيام المخمورة إلى جزء من بنية العمل.
(٤) جاءت هذه الألفاظ في مسرحية "يوم من زماننا" ومسرحية "أحلام شقية" ومسرحية " المملوك جابر" انظر : ونوس – الأعمال الكاملة، ج٢، ص ١٩٥، ٢٦٩، ٢٧٦، وانظر كذلك : المصدر نفسه، ج١، ص١٧٥.
(٥) المصدر نفسه ، ج٢، ص ١٩٧.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويستخدم ونوس اللغة المحكية كذلك، للإيهام بواقعية النص.

" فإذا لم يشبه الحوار الكلام الحي الحقيقي الذي يمكن للممثل أن يتفوه به، دون عرقلـــة أو تلعثم، فإنه يفشل"[١] مثل الحوار الذي دار بين الزبائن، في مسرحية "مغامرة رأس المملوك جابر" على النحو التالي :-

" زبون ٣: وما زال يحمل السلم على ظهره.

زبون ١: أخي، نزل هذا السلم عن ظهرك

الرجل الرابع (يقطع التمثيل ملتفتا إلى الزبائن) آه .. لو أستطيع!

زبون ٣ : هذه " سوسة" إذا سكنت الرأس صعب انتزاعها" [٢] .

ومثل قول الرجل ٧ عن الفيل :

" في حياتي كلها ما رأيت مثله شرا وأذى، أعوذ بالله، كأن الشيطان يلبس صورته، ســـحنة مقلوبة، تفوح منها الكوارث" [٣].

في نهاية هذا الفصل لا بد من أن نبين أن اللغة قادت القارئ في الأعمال الأولى لســـعد الله ونوس برتابة نحو معرفة ما سيحدث، معتمدة على التكرار في الفكرة والحوار، ومتخـــذة مـــن السرد متكئا لها تستند إليه بين الحين والآخر، في الوقت الذي كانت فيه الشخصيات تردد أفكـــار

---

[١] كريفش، ستوارت – صناعة المسرحية، ص١٤٦.
[٢] ونوس – الأعمال الكاملة ، ج١، ص١٥٧.
[٣] المصدر نفسه، ج١، ص٤٥٩.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الكاتب، كما كانت اللغة مباشرة، وتشتمل على شعارات سياسية، واشتراكية، تمثل أيديولوجيـــة الكاتب مما جعلها كذلك تحتوي على عبارات ركيكة مضطربة، لأن الجمهور كان شعبيا[١].

أما في الأعمال التي مثلت مرحلة نضج الكاتب، فقد استطاعت اللغـــة باعتبارهـــا حاملـــة للإبداع الثقافي والفكري، أن تحمل دلالات عميقة على صعيدي البناء الفني واللغوي، مثل قـــول المؤرخ في مسرحية منمنمات تاريخية :" وما زال البرد شديدا، والأرض موحلة مـــن الثلـــوج والأمطار"[٢] فهو يشير إلى واقع موحل مختلط، ومرحلة ضبابية قادمة غير واضحة المعالم[٣].

رغم نصرة السلطان وعساكره واندحار جند تيمور ، في التفصيل الذي يلي ذلك السرد نجـد السلطان قد عزم على الرحيل والعودة إلى القاهرة. وعاد الناس إلى الضياع والخـــوف، ولـــهذا ينفتح التفصيل على شوارع المدينة المظلمة وشعبان المجذوب يدور فيها جائعا صارخا يبحـــث عن دفء أمه، وحليبها، ومائها ومع ذلك فقد نقلت عبارة واحدة ذلك كله.

وعمد ونوس إلى الإيجاز والتكثيف من أجل رسم بشاعة الصورة على نحو قوله، على لسان الناس:" الحراس اقتحموا المدينة" في إشارة إلى تنبيه خيال القارىء أو المشاهد من أجل أن يتبين ما حل بالناس، إذ لا حدود لانتقام العدو.

واستخدم الكاتب أسلوب، التهويل والتفخيم من أجل توضيح صورة الظلم الذي قد ينجم عـــن سوء النظام الحاكم، لتبق هذه الصورة راسخة في الأذهان، فقد جعل مـــن الفيـــل أداة البطـــش،

---

[١] فاضت مسرحيتا: "حفلة سمر من أجل ٥ حزيران" و"سهرة مع أبي خليل القباني" بالألفاظ المستمدة مـــن الحياة الشعبية، ومن الجو السائد في تلك المرحلة، المتعلق بالشعارات السياسية والخطابيـــة والـــثرثرة، دون قيمة تذكر، لتنم عن وضع ليس للعقل فيه مكانة، حيث تعشش الأفكار السلبية، والمعاني الانهزامية على مستوى الفعل، فالجمهور هو المشارك في هذه المسرحية، وثقافته محدودة.

[٢] ونوس – الأعمال الكاملة، ج٢، ٣٧٣.

[٣] على هذا المستوى، يمكن أن نلتفت إلى استخدام الفيل دون غيره، وجلبه من بلاد بعيدة هي بلاد الهند فـــي مسرحية " الفيل يا ملك الزمان" وذلك للدلالة على أن أداة البطش وأساليبها لم تنبع من عادات الشـــعب وجذوره. ولاحظ الدلالة العميقة لنهر بردى كذلك.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وحين كان رد فعل الشعب على الظلم سلبيا، ضاعف أدوات البطش لتصبح" فيلين" بدلاً من فيل واحد. إن هذه الألفاظ ترتبط بدلالات من مثل الحاجة إلى جهود مضاعفة للوقوف في وجه الظلم الناتج عنها، لمجابهته بقوة تماثله أو أكبر منه. كما يشير العنوان إلى انقطاع الحوار والاتصال بين الحاكم والمحكومين.

ويمكن أن تؤدي لفظة مثل " مغامرة" فيما يخص المملوك جابر ورحلته إلى بلاد التتار أكثر من وظيفة لا تقف عند حد إبلاغ رسالة، أو الظفر بمحبوبة، والحصول على المال وإنما تتعدى ذلك لتهيء القاريء للحظات مجهولة غير متوقعة، يتجلى فيها عنصرا المتعة والتشويق الفني، كما أنها فتحت المجال أمام الكاتب لرسم شخصياته من الداخل والخارج بصورة دقيقة، لدى رصده حالات القلق والخوف وتقلب المشاعر، فهي في النهاية إضاءة للواقع، وإطلالة مباشرة على الحقيقة مجسدة.

يقول قائد التتار بعد إرسال الجيوش وانسحاب المملوك جابر:-

" يوم مشهود، بغداد العظيمة ترتخي وتتمدد بكل بهائها أمام جيوش ملك العجم"[١].

إنها باختصار مشروع اكتشاف للذات وللوطن المستباح، وللقوة الغاصبة، وللمستقبل الذي يصبح بالإمكان استشرافه وتكشف اللغة عن التعلق بالغيبيات في عصر العلم الذي تشتد فيه الحاجة إلى العقل والمنطق، وتحديد المشكلات، ومواجهتها بالطرق التي تكفل لها النجاح[٢].

وقد كان الكاتب ينوع في أساليب اللغة ومستوياتها المتعددة في النص الواحد، إذ يراوح بين اللغة الغنائية الشعرية[٣] المحلقة وبين اللغة الواقعية المحكية، بكل ما تحمل من أمثال وحكم، واللغة الفصيحة.

---

(١) ونوس – الأعمال الكاملة، ج١، ص ٢١١.

(٢) انظر : فصل الجني، في مسرحية الأيام المخمورة.

(٣) تشكل مسرحية "ملحمة السراب" بكائية من مبدئها، وحتى منتهاها، استمدت فيها اللغة وطاتها(ثقلها) من بعد المرحلة التاريخية التي قدمت منها الزرقاء، وقسوة المرحلة الراهنة، وعمق الفجيعة فيها، ولكنها بكائية محكومة بالأمل، والرغبة في الحياة، والاستعداد لتقديم المزيد من التضحيات لجعلها أجمل.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويفترض أن يعتني الكاتب المسرحي بالحوار الدرامي لكي يعبر به عن الحدث تعبيراً ملائما، إذ إنّ كلمات الحوار، وجمله تتضمن أكثر من معنى في وقت واحد ، فالحوار الدرامي في المسرحية بمثابة نسيجها، وهو يلائم الموقف والأحداث وفقاً للمعنى الذي ينشده المؤلف- ومن خلال ذلك يجب على أجزاء الحوار أن تكون وفق إحساس كل مشهد فمثلاً مواقف الجد تتطلب جملاً قصيرة فيها قوة ما، أما مواقف الغرام فتتطلب جملاً غنائية متدفقه سلسة فيها الفيض العاطفي والإحساس بالحب والجمال، والمواقف الفلسفية تستلزم جملاً رزينة متزنة ذات صيغة منطقية، بحيث لا يقتصر التنوع على مضمون الجمل وحدها، كلما تقدمت أحداث المسرحية وتطورت، بل يجب أن يشمل هذا التنوع مضمون الكلمات والمقاطع أيضا. ولا بد أن يترك كل التفاصيل التي يمكن الاستغناء عنها، في التعبير عن الحدث؛ لأن سرد كل شيء كما في الحياة الواقعية، بكل تفاصيلها[١] يؤدي إلى رتابة الحوار، وعرقلة سرد الأحداث، خاصة أن المعالجة الحوارية هي التي تكيف سرعة المسرحية، فالمشهد الذي يشتمل مثلاً على أحاديث ومنولوجات طويلة في أغلب الأحيان تكون حركته أبطأ من المشهد الذي تكون جمل الحوار فيه قصيرة، سريعة، ومتلاحقة[٢] ويتيح الحوار الفرصة لكشف بنية المجتمع الفكرية وقدرة العمل المسرحي على إثارتها أو تحريكها[٣].

وفيما يخص التغريب، فقد كان" جون جولزوزي" يعتقد أن عبارة زائفة أو كلمة ناشزة عن السياق تقضي ولا بد على الإيهام المنشود[٤] كما يقضي حجر بعد قذفه في ماء راكدة على

---

(١) د. محمد مندور- الأدب ومذاهبه، دار نهضة مصر، القاهرة، ص ٨٥، ٨٦.
(٢) عادل النادي - مدخل إلى فن كتابة الدراما، ص ٣٦ - ٣٧.
(٣) على ما نرى في تعليقات المتفرجين في المسرحيات التالية : " سهرة مع أبي القبباني، وحفلة سمر، والمملوك جابر " .
(٤) لاحظ كلمة الرجل الذي وصف بالجنون في مسرحية " " يوم من زماننا " والذي كسر الإيهام بعبارته(الموت ولا التعريص مع دولة هذه الأيام) من حيث ظن القاريء قبل ذلك أن ما تنطق به الشخصيات التي لجأ إليها المعلم فاروق ربما يكون صوابا.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الصورة المرئية في صفحة الماء فيجعلها هباء منثوراً[١]، وبهذا فإن كلمة واحدة في الحوار قد تقضي على مشهد تمثيلي، أو تكون سبباً لنجاحه.

ونلاحظ طول الحوار في أعمال سعد الله ونوس، كلما كان يعبر عن موقف الكاتب، حيث تميل اللغة في هذه المواقف إلى الشرح والتفسير من حيث تسعى الشخصية نحو تبرير أفعالها، أو إيراد الحجج والبراهين، من أجل الوصول إلى الإقناع بالفكرة التي ترغب بتأكيدها أو فرضها[٢] في حين يقصر الحوار كلما كان ينم عن فكر الشخصية، وحركتها ورغبتها في الفعل، إذ لا ينبغي أن تكشف الشخصية عن نفسها مرة واحدة بل بالتدريج، فيحمل لذلك حوارها معاني من مثل التنبؤ والتلميح[٣] الذي يمهد بصورة أخرى للحدث القادم، والتعقيد[٤] الذي " يثير في نفس المشاهد التشويق، والترقب، وحب الاستطلاع"[٥]، والاكتشاف[٦] الذي يؤدي إلى تصاعد الحدث، وكلما كان الحوار سريعاً، كان دالاً على جملة من الأحداث المتتابعة، التي تسير بسرعة فائقة على نحو ما رأينا من انهيار حلب، والفظائع التي حدثت فيها، في الحوار السريع القصير بين

---

[١] روجرم. بسفيلد- "فن الكاتب المسرحي للمسرح والإذاعة والتلفزيون والسينما": دريني خشبة، مكتبة نهضة مصر القاهرة، ص ٢٦٧.

[٢] انظر : طول الحوار بين المعلم فاروق، وكل من : الشيخ متولي، والست فدوى، ومدير المنطقة الزراعية، وزوجته نجاة، في مسرحية " يوم من زماننا" والحوار بين شرف الدين وابن خلدون في " منمنمات تاريخية"، الأعمال الكاملة- ج٢، المنمنمة الثانية، التفصيل الثامن وما بعده، ص ٤١٤.

[٣] هو تقديم كلمة أو إشارة أو فعل يهيء الذهن لما يمكن أن يقع في المستقبل" د. إبراهيم حمادة ، طبيعة الدراما، ص ٢١- مثل تلميحات مؤمنة التي عرضنا لها عند دراسة الحوار.

[٤] الذي يعرقل السير الطبيعي للأحداث" كاصطدام البطل بشيء معارض يدفعه إلى التصارع معه، وعلى هذا، فإن التعقيد هو نتاج العامل الذي يتدخل في سير الحدث لتغيير مجراه" – المصدر السابق، ص٢١ على نحو ما نجد في مسرحية " الأيام المخمورة" حين شكلت زيارة عدنان لوالدته، انقلاباً في مجرى الحدث.

[٥] د. إبراهيم حمادة- معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار الشعب، القاهرة، ١٩٧١، ص ١٠٧.

[٦] اكتشاف أشياء أو معلومات جديدة لم تكن معروفة من قبل، تساعد على تطوير الحدث، ورسم الشخصيات، انظر : د. إبراهيم حمادة- طبيعة الدراما، ص ٢٠، مثل اكتشاف مؤمنة للفرق الرفيع بين الغانية والزوجة في مجتمع مبني على الازدواجية في الفكر والسلوك.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الحلبي وأهل دمشق، ذلك أن عامل السرعة يجعل المشاهد مشدودا للعمل، ويبعد عنه الرتابة التي قد تقطع حبل تفكيره، وتجعله على اتصال دائم بما يجري على الخشبة،وفي واقع الحياة، .

ونلاحظ قصر الحوار كلما وصل الأمر بين المتحاورين إلى نهايته، أو إلى نتيجة[١]، سواء كانت سلبية أو إيجابية، ولكن ونوس، بسبب انشغاله بالجانب التعليمي، أطال في السرد مما أطال الحوار، إلى درجة مملة، وسيطر لديه تبعا لذلك الأسلوب الوصفي التقريري على الحبكة.

ولعلنا نرى في بعد ونوس عن صالة العرض في سنواته الأخيرة[٢] ذريعة لذلك. على أنه وازن في عمله الأخير "الأيام المخمورة" بين السرد، والحوار عن طريق تعدد الأصوات الذي أراح الراوي من عناء السرد، والقاريء من رتابة القص، والوصف الممل، وأتاح المجال لانفتاح الخيال، واشتعال الذاكرة.

على أن هذا كله لا ينفي خدمة الحوار للحدث في مواضع كثيرة في أعماله، كما مر بنا[٣] سالفا.

---

[١] انظر : نهاية الحوار بين ابن خلدون وتلميذه. الأعمال الكاملة- ج٢، ص ٤١٧- ٤١٨، ونهاية الحوار بين نجاة والمعلم فاروق. المصدر نفسه، ج٢، نهاية ص ٢٤٧ - ٢٤٩.

[٢] تميز عدد من أعماله بسرعة الحركة الناتجة عن الحوار الذي يكاد يشبه الموسيقا المرافقة للحدث، لقصره وسرعته، كما في مسرحية" الفيل يا ملك الزمان" ومسرحية " الملك هو الملك" ومسرحية " مغامرة رأس المملوك جابر" غير أن " الفرق كبير بين الرؤية – القراءة المكتوبة، والرؤية التي يجسدها العرض المسرحي بكل ما يمكن أن يحتويه من عناصر، وموضحات إخراجية وإضافات جمالية، وغير ذلك من عناصر الفرجة"
انظر : د. صلاح صالح – الطقوس بين النص والعرض، الحياة المسرحية، ع ٤٥، ١٩٩٨، ص ٩٧.

[٣] انظر : ما جاء تحت عنوان: الحدث والحوار، في هذه الرسالة.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الخاتمة

عني ونوس في مسرحه بالقضايا التي كانت تشغل المجتمع العربي من مثل : السلطة ، والمثقف والحرية ، فقد كان يرى في السلطة تجسيدا لمعاني الشر ، وتناولها في أعماله الأولى بوصفها قوة كبيرة تقبع خلف منظومة الصراع ، فهي تديره وتحركه ، حتى غدت بمثابة القدر المسلط فوق رؤوس الناس ، وهو وإن دعا إلى تغييرها ، والثورة عليها ضمن مرحلة التجريب ، فقد تناولها في أعماله الأخيرة بوصفها جزءا من بنية الفرد ، ومع ذلك بقي موقفه ثابتا منها ؛ فهو لا يرى فيها ناحية إيجابية ، ولا يقبل الصلح معها ، أو مع من يمثلها ، خاصة أن السلطة بأشكالها المتعددة ، تمارس الهيمنة على الافراد وتحد من حرياتهم . إذ كان ونوس يرى أن الحرية الفردية هي الأساس لمنظومة الحريات الأخرى ، وهي ذات صلة عضوية بحرية المجتمع ؛ لذلك نجد صورة نمطية متكررة في أعماله ، للنماذج والأفراد الذين سعوا نحو التحرر ، وأسقطهم الكاتب ؛ لأنه ربط حركتهم بقانون المجتمع حيث يغيب المناخ الحر ، الذي يمكن للوعي أن ينمو من خلاله ، ويقود أفراده إلى تحقيق أمنياتهم أو بلوغ أهدافهم ، وما فيه خيرهم .

ويتحمل المثقف ضمن منظومة قيم المجتمع مسؤولية تحرير العقول وتطوير المجتمع ، وإطلاق الملكات الإبداعية فيه ، ووضع الحلول للمشكلات التي تعترض مسيرته ، لذلك رصد ونوس حركة المثقف ، وركز على دوره الريادي في مجتمعه ، عن طريق الانغماس بقضايا البيئة ، فأعلى من صورة المثقف الملتزم ، ودان موقف كل من : المثقف المنهزم ، والمثقف الانتهازي .

لقد أولى ونوس الجانب الفكري والسياسي اهتماما كبيرا في أعماله وهذا ما جعله يتأثر بالمسرحي الألماني " بريخت " الذي تعامل مع المسرح بوصفه أداة للتثقيف ، ووسيلة للتسلية والمتعة (متعة اكتشاف الحقيقة) ، وقد بنى ونوس أعماله على أساس المشاهد

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

واللوحات ، واستخدم تقنيات التغريب في بناء الحدث المسرحي ، وفي بناء النص لغوياً على أسلوبي المفارقة والسخرية المرة ، بهدف إقامة حوار فاعل بين الصالة والخشبة ، للتأثير في المتفرجين ، وحملهم على إقامة علاقة انتقادية مع ما حولهم ، واتخاذ موقف من قضايا مجتمعهم وعصرهم .

على أن سعد الله ونوس لم يقف عند حدود التأثر " ببريخت " ، وإنما استطاع أن يبتكر في أعماله جماليات جديدة ، وثيقة الصلة بالبيئة العربية ، وأن يوظف التراث توظيفا فنيا ، وأن يطور تجربته الكتابية من خلال قنوات التجريب ، وأن يفيد من ألوان التراث المسرحي العالمي .

أما ما يخص الشخصيات ، فقد كان سعدالله يميل إلى إيجاد نماذج في أعماله ، ولكنه في الوقت نفسه كان يتعامل مع عدد من الشخصيات بوصفها أفرادا ، وخاصة في مرحلة التسعينات التي شهدت تحولا كبيرا في حياته بسبب المرض ، وتحول رؤيته للحياة ، ومستقبل الإنسان تبعا لذلك . إذ عبرت أعماله عن الحس الفجائعي للناس ، في ظل هزائم وخيبات متتالية ، وعكست النظرة السوداوية للواقع ، وفقدان الأمل في الإصلاح أو التغيير ، الذي جاء التعبير عنه فنياً من خلال إخفاق الشخصيات الإيجابية في الوصول إلى أهدافها على المستوى الواقعي الراهن ؛ بمعنى حسم الصراع لصالح الإنسان الخيّر على المستوى التخيلي المرتبط بالأمل .

وقد لجأ ونوس إلى اللغة الفنية في هذه المرحلة ، وليس إلى الفعل للتعبير عن رؤيته وآرائه ، مما أطال السرد والحوار . في الوقت الذي اهتم فيه بتنوع الشخصيات ، وغناها الداخلي ، وأبعادها الذاتية ، خاصة المرأة ، ورجل الدين ، وقد كانا غائبين من قبل عن أعمال مرحلة البدايات التي لم يول فيها اهتماما كبيرا بالمتفرج ، أو بالبناء الفني للشخصية المسرحية .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ولعل المتأمل لأعمال سعدالله ، يجد الفواصل رفيعة بين مرحلة وأخرى من مراحل كتاباته المسرحية ، التي زاوج فيها في تأثره بالثقافات المختلفة بين الفكرين الوجودي والماركسي ، في سعيه نحو إصلاح العالم من حوله ، من خلال الفن ، ودعم مسيرة المسرح العربي ، عن طريق البحث في البيئة عن أشكال اتصال جديدة ، لتميزه عن غيره بوصفه مسرحا عربيا .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المصادر والمراجع

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أ- قائمة المصادر

١- سعد الله ونوس، الأعمال الكاملة، مجلد ١-٣، ط١، دار الأهالي، دمشق، ١٩٦٦.

الجزء الأول - يضم الأعمال التالية :-

١- حفلة سمر من أجل ٥ حزيران.

٢- مغامرة رأس المملوك جابر.

٣- حكايا جوقة التماثيل - مأساة بائع الدبس الفقير.

٤- حكايا جوقة التماثيل - الرسول المجهول في مأتم أنتيجونا.

٥- جثة على الرصيف.

٦- الجراد.

٧- فصد الدم.

٨- ميدوزا تحدق في الحياة.

٩- المقهى الزجاجي.

١٠- لعبة الدبابيس.

١١- عندما يلعب الرجال.

١٢- الفيل يا ملك الزمان.

١٣- الملك هو الملك.

١٤- سهرة مع أبي خليل القباني.

الجزء الثاني - يضم الأعمال التالية :-

١- رحلة حنظلة.

٢- الاغتصاب.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

٣- يوم من زماننا .

٤- أحلام شقية.

٥- منمنمات تاريخية.

٦- طقوس الإشارات والتحولات.

٧- ملحمة السراب.

الجزء الثالث - يضم ما يلي :-

١- بيانات لمسرح عربي جديد.

٢- هوامش ثقافية ١

٣- هوامش ثقافية ٢

٤- شهادات اختارها الكاتب.

٥- سيرة ذاتية.

٢- سعد الله ونوس، الأيام المخمورة، ط١، دار الأهالي، ١٩٩٧.

ب- قائمة المراجع باللغة العربية

- إبراهيم السعافين - **المسرحية العربية الحديثة والتراث**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٠م.

- إبراهيم حمادة - **خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال** ، المؤسسة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٦١ .

- إبراهيم حماده : **طبيعة الدراما**، العدد (٢٦) من سلسلة كتابك، دار المعارف، القاهرة ، ١٩٧٨م.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- إحسان عباس - **اتجاهات الشعر العربي المعاصر** - ط٢ ، دار الشروق ، عمان ، ١٩٩٢ .

- أحمد العشري - **المسرحية السياسية في الوطن العربي** ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٥.

- أحمد العشري - **مقدمة في نظرية المسرح السياسي** ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٩ .

- أحمد زكي - **المسرح الشامل** ، المركز العربي للثقافة والعلوم ، بيروت .

- أحمد زياد محبك - **حركة التأليف المسرحي في سورية ١٩٤٥ - ١٩٦٧** ، منشورات اتحاد الكتاب العربي ، دمشق ، ١٩٨٢ .

- الرشيد بوشعير - **الفن المسرحي** ، مقالة في كتاب أساليب التعبير الأدبي ، د. إبراهيم السعافين وأخرون ، ج٢ ، دار الشروق ، عمان ، ١٩٩٧ .

- تقي الدين أحمد بن علي المقريزي - **كتاب السلوك لمعرفة دول الملوك**، ج٣، القسم الثالث، حققه، وقدم له، ووضع حواشيه، د. سعيد عبد الفتاح عاشور، مطبعة دار الكتب، ١٩٧١م.

- حسام الخطيب - **محاضرات في (تطور الأدب الأوروبي) ونشأة مذاهبه ، واتجاهاته النقدية** ، جامعة دمشق ، ١٩٧٥ .

- حسن عطية - **الثابت والمتغير - دراسات في المسرح والتراث الشعبي** ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٠ .

- خالد عبد اللطيف رمضان - **مسرح سعد الله ونوس-دراسة فنية**، دار المنابر للنشر والدعاية والإعلام، الكويت، ١٩٨٤م.

- رفاعة رافع الطهطاوي - **تخليص الإبريز في تلخيص باريس** ، والديوان النفيس بإيوان

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

باريس ، الأعمال الكاملة لرفاعة رافع الطهطاوي ، دراسة وتحقيق ، محمد عمارة ، ط١ ، ج٢ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٧٣ .

- رياض عصمت - **الصوت والصدى (دراسة في القصة السورية الحديثة)** ، دار الطليعة ، بيروت ، ١٩٧٩ .

- رياض عصمت - **بقعة ضوء - دراسات تطبيقية في المسرح العربي** ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ، ١٩٧٥ .

- زكريا إبراهيم - **مشكلات فلسفية ، (١) مشكلة الحرية** ، ط٢ ، مكتبة مصر ، القاهرة ، ١٩٦٣ .

- سعد أردش - **المخرج في المسرح المعاصر** ، سلسلة عالم المعرفة ، وزارة الإعلام ، الكويت ، ١٩٧٩ .

- سيد أحمد (الإمام) - **حول التجريب في المسرح - قراءة في الوعي الجمالي العربي** ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٢ .

- صلاح فضل - **دراسات أدبية - ظواهر المسرح الاسباني** ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٢ .

- عادل أبو شنب - **مسرح عربي قديم** - وزارة الثقافة ، دمشق ، بلا تاريخ .

- عادل النادي- **مدخل إلى فن كتابة الدراما**،الطبعة الثانية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣م.

- عبد الرحمن بن خلدون- **التعريف بابن خلدون ورحلته شرقا وغربا**، عارضه بأصوله وعلق على حواشيه : محمد بن تاويت الطنجي، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٥١م.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- عبدالرحمن الكواكبي - **أم القرى ، الأعمال الكاملة لعبدالرحمن الكواكبي مع دراسة عن حياته وآثاره** ، تحقيق محمد عمارة ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧٠ .

- عبدالرحمن ياغي - **سعد الله ونوس والمسرح** ، ط١ ، دار الأهالي ، دمشق ، ١٩٩٨ .

- عبد الغفار مكاوي - **علامات على طريق المسرح التعبيري**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤.

- عبد الغفور نعمة - **الاتجاهات المعاصرة في المسرح** ، مطبعة حداد ، البصرة ، ١٩٧١ .

- عبدالقادر القط - **من فنون الأدب - المسرحية** ، دار النهضة العربية ، بيروت ، ١٩٧٨ .

- عبد الله ابراهيم - **السردية العربية (بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي)**، المركز الثقافي العربي، ، الدار البيضاء، ١٩٩٢م.

- عبدالله أبو هيف - **الإنجاز والمعاناة ، حاضر المسرح العربي في سورية** ، ط١ ، منشورات اتحاد الكتاب العربي ، دمشق ، ١٩٨٨ .

- عبد الله العروي - **مفهوم الحرية**، المركز الثقافي العربي، ط٤، بيروت الدار البيضاء ١٩٨٨م.

- عبدالمحسن طه بدر - **نجيب محفوظ ، الرواية والأداة** ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٧٨ .

- عدنان بن ذريل - **الفكر الوجودي عبر مصطلحه** ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٨٥ .

- عصام بهي - **الشخصية الشريرة في الأدب المسرحي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- علي الراعي - **المسرح في الوطن العربي** ، سلسلة عالم المعرفة ، وزارة الإعلام ، الكويت ، ١٩٨٠ .

- علي زيعور - **قطاع البطولة والنرجسية في الذات العربية**، ط١، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٢.

- علي عقله عرسان - **الظواهر المسرحية عند العرب**، ط٣، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٨٥.

- عماد الدين خليل - **مشكلة القدر والحرية في المسرح الغربي المعاصر**، الدار العلمية، ط١، ١٩٧١م.

- غسان غنيم - **المسرح السياسي في سورية ١٩٦٧ - ١٩٩٠** ، ط١ ، منشورات دار علاء الدين ، دمشق ، ١٩٩٦ .

- فخري البارودي - **مذكرات البارودي**، ج١، بيروت، ١٩٥١.

- فوزي فهمي أحمد - **المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٢، ١٩٨٦م.

- كمال عيد - **فلسفة الأدب والفن**، الدار العربية للكتاب، ليبيا ، تونس.

- محمد صقر خفاجة - **دراسات في المسرحية اليونانية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦م.

- محمد مندور - **الأدب ومذاهبه**، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٧٩.

- **معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية**، دار الشعب، القاهرة، ١٩٧١م.

- موسى مرعب - **خطوة على طريق المسرح**، جروس برس، طرابلس، لبنان.

- نادية ابو غازي - **قضية الحرية في المسرح المصري المعاصر** ، الهيئة المصرية

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

العامة للكتاب ، ١٩٨٩ .

- نبيل راغب – **المذاهب الأدبية من الكلاسيكية إلى العبثية** ، مكتبة مصر ، (د . ت).

- نبيلة ابراهيم – **نقد الرواية** ، **النادي الأدبي** – الرياض ، ١٩٨٠ .

- نهاد صليحة – **الحرية والمسرح** ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩١ .

- هاشم النحاس – **الروائي والتسجيلي** ، **محاولات في النقد التحليلي الفني للفيلم** ، القسم الأول ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام ، الجمهورية العراقية ، سلسلة الكتب الفنية (٣٩) ، بغداد ، ١٩٨٠ .

- يوسف جمال الدين الأتابكي ، أبو المحاسن– **النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة**، ط١، مجلد ١٢، تحقيق محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٢.

- يوسف نوفل – **قضايا الفن القصصي** ، المطبعة العربية الحديثة ، القاهرة ، ١٩٦٧ .

ج– قائمة المراجع الأجنبية المترجمة

– أيكن ، هنري – **عصر الايديولوجية** ، ترجمة : فؤاد زكريا ، مكتبة الانجلو مصرية ، القاهرة ، ١٩٦٣ .

– باشلار، غاستون – **جماليات المكان**، ترجمة : غالب هلسا، وزارة الثاقفة، بغداد، ١٩٨٠.

– باييخو، أنطونيو بويرو – **القصة المزدوجة للدكتور بالمي**، ترجمة : صلاح فضل، وزارة الإعلام، الكويت، ١٩٧٤.

– بريخت، برتولد – **نظرية المسرح الملحمي**، ترجمة : جميل نصيف منشورات وزارة الإعلام، مطبعة الجمهورية، بغداد، ١٩٧٣م.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- بريخت، برتولد - **مسرح التغيير (مجموعة مقالات)** اختيار : قيس الزبيدي، دار ابن رشد، بيروت، ١٩٧٨م.

- بنتلي ، أريك - **نظرية المسرح الحديث** ، ترجمة : محمد عزيز رفعت ، الدار المصرية ، القاهرة ، ١٩٦٥ .

- بنجامان ، فالتر - **بريخت** ، ترجمة : أميرة الزين ، سلسلة أعلام الفكر ، ط١ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٧٤ .

- بولتين، مارجوري - **تشريح المسرحية**، ترجمة : دريني خشبة، مراجعة : مصطفى بدوي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٦٢م.

- جراي ، رونالد - **بريخت** ، ترجمة : نسيم مجلي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٢ .

- جوته- **فاوست**، ترجمة : محمد عوض محمد، لجنة التأليف والترجمة والنشر،١٩٧١م.

- روجر.م. بسفيلد - **فن الكاتب المسرحي للمسرح والإذاعة والتلفزيون والسينما**، ترجمة : دريني خشبة، مكتبة نهضة مصر، القاهرة.

- سارتر ، جان بول - **الوجودية مذهب إنساني** ، منشورات دار مكتبة الحياة ، بيروت ، ١٩٨٣ .

- غروموف - **الواقعية الاشتراكية** ، ترجمة : عدنان مدانات ، دار بن خلدون ، بيروت ، ١٩٧٥ .

- فان تيغيم ، فيليب - **المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا** ، ترجمة : فريد أنطونيوس ، ط٣ ، منشورات عويدات ، بيروت ، ١٩٨٣ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- فايس ، بيتر - **أنشودة أنغولا** ، ترجمة : يسرى خميس ، وزارة الإعـــلام ، الكويـــت ، ١٩٧٠ .

- فرويد ، سيجموند - **حياتي والتحليل النفسي** ، ترجمة : مصطفـــى زيـــور ، ط٣ ، دار المعارف ، مصر .

- فرويد، سيغموند - **إبليس في التحليل النفسي**، ترجمـــــة : جـــورج طرابيشـــي، ط٢، بيروت، ١٩٨٢م.

- فيلار، جان- **حول التقاليد المسرحية**، ترجمة : سعد الله ونوس، ط١، وزارة الثقافـــة، دمشق.

- كريفش، ستوارت - **صناعة المسرحية (دليل إلى فـــن بنـــاء المســـرحية والمبـــادىء الأساسية للدراما)**، ترجمة الدكتور : عبد الله معتصم الدباغ، دار المأمون للترجمة والنشر، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٦م.

- لاجوس، إيجري - **فن كتابة المسرحية**، ترجمة : دريـــــي خشـــبة، مكتبـــة الأنجلـــو المصرية، القاهرة.

- لينين - **الدولة والثورة - نظرية الماركسية في الدولة ومهمات البروليتاريا في الثورة**، تر : لطفي فهيم ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ، ١٩٧٠ .

- ماركس ، انجلس- **بيان الحزب الشيوعي** ، دار التقدم ، موسكو ، ١٩٦٨ .

- مورجان، تشارلس - **الكاتب، وعالمه**، ترجمة : د. شكري عياد.

- ميليت، فرد . ب، وبنتلي جيرالد إيدس - **فن المسرحية**، ترجمـــة : صدقـــي خطـــاب، مراجعة : د. محمود السمرة، دار الثقافة، بيروت.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- ميويك. سي – **موسوعة المصطلح النقدي - المفارقة وصفاتها**، ترجمة : د. عبد الواحد لؤلؤة، دار المأمون للترجمة والنشر، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد.

- نيكول، ألارديس – **فن المسرحية العالمية**، ترجمة : عثمان نوية، مراجعة حسن محمود، وزارة الثقافة، الجمهورية العربية المتحدة.

د- الرسائل الجامعية

-الرشيد بو شعير، **أثر برتولد بريخت في مسرح المشرق العربي**، إشراف حسام الخطيب، ١٩٨٣م، جامعة دمشق، ((ماجستير)).

-بدر الدين عبد الرحمن، **المأسوي في الأدب المسرحي في سوريا من عام ١٩٦٧ إلى عام ١٩٩٠م**، إشراف : فؤاد المرعي، جامعة حلب، ١٩٩٦م ((ماجستير)).

-حورية محمد حمو، **تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق في سوريا ومصر**، إشراف أحمد زياد محبك، ويقوب البيطار، جامعة دمشق، ١٩٩٧م، ((دكتوراه)).

-زينب فلاح عيسى الفلاح، **مسرح سعد الله ونوس والتراث**، إشراف د. إبراهيم السعافين، ١٩٩٠م، جامعة اليرموك، ((ماجستير)).

-سحر السيوفي ، **حركة التأليف الأدبي واللغوي في القطر السوري منذ مرحلة الاستقلال حتى منتصف السبعينات** ، ر.ج ، جامعة دمشق ، ١٩٨١ .

-صبحة علقم، **المسرح السياسي عند سعد الله ونوس**، إشراف د. سمير قطامي، ٢٠٠٠م، الجامعة الأردنية، ((ماجستير)).

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

هـ - الدوريات

- إلياس ، ماري - **معالم وتحولات في مسيرة سعد الله ونوس** ، مجلة الطريق ، العدد الثالث ، بيروت ، ١٩٩٧ .

- إلياس، ماري - **قراءة أولى في الأيام المخمورة**، قضايا وشهادات، ط١، دار كنعان للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ٢٠٠٠م.

- بدوي، محمد، **تجليات التغريب** ، مجلة فصول، م١، ع٣، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٢م.

- بصل، محمد إسماعيل - **منمنمات تاريخية** ، مجلة الحياة. المسرحية، عدد٤٥، دمشق ١٩٩٨م.

- بلبل، فرحان - **ونوس والمسرح التجريبي**، مجلة الحياة المسرحية، عدد٤٥، دمشق ١٩٩٨م.

- جيار ، مدحت - **خيال الظل - مسرح العصور الوسطى الإسلامية** ، فصول ، مجلد ١ ، عدد ٣ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٢ .

- حفار، نبيل - **طقوس العشق والحقيقة**، مجلة الحياة المسرحية، عدد ٤٥، دمشق ١٩٩٨م.

- حمو، أحمد - **الملك هو الملك أم الرجل هو الرجل بين سعد الله ونوس وبرتولد بريخت**، مجلة الموقف الأدبي، العدد ٨٦، دمشق، ١٩٧٨م.

- حمو، حورية - **تأصيل المسرح العربي عند ونوس**، مجلة الحياة المسرحية ، عدد٤٥، دمشق ١٩٩٨م.

- خالد، نعمة- **باتوراما سعد الله ونوس، تداعيات ذاكرة وحوارات أخيرة، وكتابات لم**

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

تنشر، مجلة الجديد في عالم الكتب والمكتبات، عدد ١٦،دار الشروق للنشر والتوزيع، عمـــان، ١٩٩٧م.

- خراط ، إدوارد - **مسرح تأمل المصير** ، أخبار الأدب ، عدد ٢٠٢ ، ٢٥ مايو ، ١٩٩٧ .
- دكـــروب ، محمد - **عوائق أمام الثقافة العربية** ، مجلة الطريق ، عدد ٦ ، ١٩٩٧ .
- دواره ، فؤاد - **حوار مع الكاتب الســوري سعد الله ونوس** ، مجلة الـــهلال ، إبريـــل ، ١٩٧٧ .
- روكو، مونيكا - **مسرح سعد الله ونوس والمجتمع العربي**، قضايا وشـــهادات، ط١، دار كنعان للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ٢٠٠٠م.
- رويني ، عبلة - **السؤال الديموقراطي في مشروع سعد الله ونوس** ، مجلة فصول ، مجلد ١٦ ، عدد ١ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٧ .
- سخســـــوخ ، أحمد - **مشروع ونوس الثقافي الوطني** ، فصول ، مجلد ١٦ ، عـــدد ١، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٧ .
- سعافين ، إبراهيم - **المسرحية العربية الحديثة والتاريخ - منمنمات تاريخيـــة نموذجـــا** ، قضايا وشهادات ، ط١ ، دار كنعان ، دمشق ، ٢٠٠٠ .
- سعافين ، ابراهيم - **أصول الدراما ونشأتها في فلسطين** ، فصـــول ، م١ ، ع٣ ، الهيئـــة المصرية العامة للكتاب ؛ القاهرة ، ١٩٨٢ .
- شحاته ، حازم - **المؤلف المشارك ، مدخل إلى قراءة نصوص سعد الله ونوس** ، فصـــول ، مجلد ١٦ ، عدد ١ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٧ .
- شيخ أحمد، لبانة - **تطور الشكل الفني في مسرح ونوس**، مجلة الحياة المســـرحية، عـــدد ٤٥، دمشق ١٩٩٨م.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- صالح، صلاح - **الطقوس بين النص والعرض**، مجلة الحياة المسرحية، عدد ٤٥، دمشق ١٩٩٨م.

- عبود، مصطفى - **مسرح سعد الله ونوس حتى ١٩٦٧م**، مجلة الحياة المسرحية، عدد ٤٥، دمشق ١٩٩٨م.

- عثمان ، أحمد - **قناع البريختية - دراسة في المسرح الملحمي من جذوره الكلاسيكية إلى فروعه العصرية** ، فصول ، مجلد ١ ، عدد ٣ ، ١٩٨٢ .

- عثمان ، جوزيف جودت - **مسرح العبث في فرنسا** ، فصول ، مجلد ١ ، عدد ٣ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٢ .

- عصفور ، جابر - **منمنمات تاريخية** ، فصول ، م١٦ ، ع١ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٧ .

- عطيه ، حسن - **الوعي التاريخي ومعادلة المثقف - السلطة في أعمال ونوس آنية الوقائع** ، فصول ، مجلد ١٦ ، عدد ١ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٧ .

- عطيه، حسن - **صراع الذات التاريخية والثقافية في أعمال ونوس**، قضايا وشهادات، ط١، دار كنعان، دمشق، ٢٠٠٠م.

- عيد، عبد الرزاق - **الحرية: المعرفة/ السلطة في مسرح ونوس**، قضايا وشهادات، ط١، دار كنعان، دمشق، ٢٠٠٠.

- عيد، يمنى - **منمنمات تاريخية**، مجلة الطريق، عدد١، بيروت، ١٩٩٦م.

- عيد، يمنى- **هي هذه الانزلاقة**، قضايا وشهادات، ط١، دار كنعان، دمشق، ٢٠٠٠.

- غنم، أسامة - **الصورة الكلية في مسرح ونوس**، مجلة الحياة المسرحية، عدد٤٥، دمشق ١٩٩٨م.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- غنم، أسامة - **طقوس الإشارات والتحولات**، قضايا وشهادات، ط١، دار كنعان، دمشق، ٢٠٠٠.

- قطامي، سمير - "**المسرح السياسي والملحمي بين بريخت وسعد الله ونوس** "، مجلة دراسات ، مجلد ٩، عدد٢، كانون أول، ١٩٨٢م.

- محبك ، أحمد زياد - **مسرح سعد الله ونوس المرحلة الأولى ١٩٦٣ - ١٩٦٧** ، فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٧ .

- محمود، زكي نجيب - **إنسانية العلم**، مجلة تيارات فلسفية، عدد٢٨، ١٩٦٧م.

- منيف، عبد الرحمن - **الذاكرة والموت**، قضايا وشهادات، ط١، دار كنعان للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ٢٠٠٠م.

- نايف، أديب - **مقالة مترجمة من كتاب أ. ب، كلارنس - معنى الحرية.**

- نايف، أديب - **مقالة مترجنة من كتاب كاجو بتروفيك - الإنسان والحرية.**

- نصر، منصور، ومناصر، بسام - في حوارهم مع روجيه عساف، مجلة الحياة المسرحية، عدد٤٥، دمشق ١٩٩٨م.

- هناء عبدالفتاح - **ونوس كما رأيته** ، فصول ،م١٦ ، ع١ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٧ .

- ونوس ، سعد الله ، في حوار مع د. ماري إلياس - **ماذا يعني المسرح الآن** ، الطريق ، ع٣ ، ١٩٩٧ .

- ونوس ، سعدالله - **حوار ونوس عن كتاباته الجديدة مع د. ماري الياس** ، مجلة الطريق ، ع١ ، ١٩٩٦ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- ونوس، سعد الله - **حول مقارنة الدكتور الحمو بين مسرحيتي الملك هو الملـــك ورجـــل برجل**، الموقف الأدبي، العدد ٩٠، دمشق، ١٩٧٨.

- ياسين، بوعلي، **سعد الله ونوس في أخر مسرحياته : الأيام المخمورة**، مجلة الجديد فـــي عالم الكتب والمكتبات، عدد ١٦، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٩٧م.

- يوسف ، حسن . م . - **الإنسان في سعد الله ونوس** ، قضايا وشهادات ، ط١ ، دار كنعان للدراسات والنشر والتوزيع ، دمشق ، ٢٠٠٠ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

Abstract

Sa'dalla Wanus As A Play Wright

A Textual Study in The Light of The Contextual Approaches

By: Reem Al-Mrayat

Supervisor by : Prof.Dr. Abraheem Sa'feen

This thesis deals with the complete plays of Sa'd Allah Wannous showing the development of these plays, and also focuses on the plays problematic contents and form. These plays are considered experimental which captured the attention of many dramatists locally and universally alike, and also they have been translated into many languages.

The plays reflect the author's personal life and experiences and how he was influenced by the German playwright Bertold Bricht. I greatly depended in this study of wannuus plays on the textual and analogical study.

The thesis is divided into a prologue and two chapters. The first chapter deals with the construction of the contents combining four sections: authority society ,freedom and the cultured individual. The second chapter deals with the form combining three sections : construction, characters, language and dialogue .

The findings of the thesis proved that wamous employed his plays to improve the world around him. He based his plays on scenes and vingnettes by using the defamiliarization tool to build the dramatic scene. By so doing, an effective dialogue between the audience and the stage starts, and

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

this helps to build a critical relationship between the audience and what is around them.

Wannous does not ignore the Arab societal problems, he reflected upon them in all his plays. He focuses on the individual evasiveness from authority, and on the absence of individual freedom which is connected with the society as a whole, and on the passivity of the cultured individual and his role in leading the people towards a better life.

Wannous was not only influenced by Bricht but also he was steeped in epic drama. This helped him to support the Arab theater by the influence of the Existentialism and Marxism. He referred to language rather than action because his health deteriorated and this caused a new attitude towards the theatre, life, man's,dilemma, which all prolonged narrative and dialogue.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit