The Islamic University of Gaza
Deanship of Research and Graduate Studies
Faculty of Art
Department of Arabic Language

الجامعـــــة الإســلاميـــة بغـــزة
عمادة البحث العلمي والدراسات العليـا
كـــلـــيـــــــــــــــة الآداب
ماجستيـــر اللغـــة العـربيّـــة

بناءُ الشَّخصِيّة الدراميّة في مسرحِ سعد الله ونّوس

Dramatic Character Construction in Saadallah Wannous Theatre

إعدادُ الباحِثة

نِبال يوسف المصري

إشرافُ

الأستاذ الدكتور/

وليد محمود أبو ندى

قُدم هذا البحثُ اِستِكمالاً لِمُتطلباتِ الحُصولِ على درجةِ الْماجِستيرِ فِي اللُّغة العربيّة بِكُليةِ الآداب فِي الْجامِعةِ الإسلاميّةِ بغزة

جمادى الأولى/ 1441هـ – يناير/2020م

إقـــــرار

أنا الموقعة أدناه مقدمة الرسالة التي تحمل العنوان:

بناءُ الشَّخصِيّة الدراميّة في مسرحِ سعد الله ونّوس

Dramatic Character Construction in Saadallah Wannous Theatre

أقر بأن ما اشتملت عليه هذه الرسالة إنما هو نتاج جهدي الخاص، باستثناء ما تمت الإشارة إليه حيثما ورد، وأن هذه الرسالة ككل أو أي جزء منها لم يقدم من قبل الآخرين لنيل درجة أو لقب علمي أو بحثي لدى أي مؤسسة تعليمية أو بحثية أخرى.

Declaration

I understand the nature of plagiarism, and I am aware of the University's policy on this.

The work provided in this thesis, unless otherwise referenced, is the researcher's own work, and has not been submitted by others elsewhere for any other degree or qualification.

Student's name:	نِبال يوسف المصري	اسم الطالبة:
Signature:	نِبال يوسف المصري	التوقيع:
Date:	2020/01/13م	التَّاريخ:

بسم الله الرحمن الرحيم

الجامعة الإسلامية بغزة
The Islamic University of Gaza
عمادة البحث العلمي والدراسات العليا
هاتف داخلي: 1150

الرقم ج.س.غ/35/Ref
التاريخ 2020/04/12م/Date

نتيجة الحكم على أطروحة ماجستير

بناءً على موافقة عمادة البحث العلمي والدراسات العليا بالجامعة الإسلامية بغزة على تشكيل لجنة الحكم على أطروحة الباحثة/ **نبال يوسف سعيد المصري** لنيل درجة الماجستير في كلية **الآداب**/ برنامج **اللغة العربية** وموضوعها:

بناء الشخصية الدرامية في مسرح سعد الله ونوس

Dramatic Character Building in Saadallah Wannous Theatre

وبعد المناقشة التي تمت اليوم **الاربعاء 9 رجب 1441**هـ الموافق **2020/03/04**م الساعة **العاشرة صباحاً**، في **قاعة مؤتمرات مبنى اللحيدان** اجتمعت لجنة الحكم على الأطروحة والمكونة من:

أ. د. وليد محمود أبو ندى	**مشرفاً ورئيساً**	.....
أ. د. ماجد محمد النعامي	**مناقشاً داخلياً**	.....
د. رياض عبد الله أبو راس	**مناقشاً خارجياً**	.....

وبعد المداولة أوصت اللجنة بمنح الباحثة درجة الماجستير في **كلية الآداب/برنامج اللغة العربية**.

واللجنة إذ تمنحها هذه الدرجة فإنها توصيها بتقوى الله تعالى ولزوم طاعته وأن تسخر علمها في خدمة دينها ووطنها.

والله ولي التوفيق،،،

عميد البحث العلمي والدراسات العليا

أ. د. بسام هاشم السقا

Deanship of Research and Graduate Studies

التاريخ: 2020/04/22م

الرقم العام للنسخة	236914	اللغة	عربي	☑ ماجستير	☐ دكتوراه

الموضوع/ استلام النسخة الإلكترونية لرسالة علمية

قامت إدارة المكتبات بالجامعة الإسلامية باستلام **النسخة الإلكترونية** من رسالة

للطالب/ة/ نبال يوسف المصري

رقم جامعي: **220160163** قسم: اللغة العربية كلية: الآداب

وتم الاطلاع عليها، ومطابقتها بالنسخة الورقية للرسالة نفسها، ضمن المحددات المبينة أدناه:

- تم إجراء جميع التعديلات التي طلبتها لجنة المناقشة.
- تم توقيع المشرف/المشرفين على النسخة الورقية لاعتمادها كنسخة معدلة ونهائية.
- تم وضع ختم "عمادة الدراسات العليا" على النسخة الورقية لاعتماد توقيع المشرف/المشرفين.
- وجود جميع فصول الرسالة مجمَّعة في ملف (WORD) وآخر (PDF).
- وجود فهرس الرسالة، والملخصين باللغتين العربية والإنجليزية بملفات منفصلة (PDF +WORD).
- تطابق النص في كل صفحة ورقية مع النص في كل صفحة تقابلها في الصفحات الإلكترونية.
- تطابق التنسيق في جميع الصفحات (نوع وحجم الخط) بين النسخة الورقية والإلكترونية.

ملاحظة: ستقوم إدارة المكتبات بنشر هذه الرسالة كاملة بنسخة (PDF) على موقع المكتبة الإلكتروني.

والله ولي التوفيق،،،

توقيع الطالب .....

إدارة المكتبة المركزية .....

Central Library

ملخص الدراسة

تتمحورُ هذه الدِّراسة حول بنية الشَّخصِيّة الدراميّة في المسرح، واتخذت الباحثة من مسرح سعد الله ونّوس نموذجًا؛ لما يحمل في ثناياه من شخصيَّات عديدة ذات جوانب مختلفة في النواحي الفكريّة والسياسيّة والاجتماعيّة والأخلاقيّة التي ظهرت في مضامين مسرحيّاته المتنوعة على ألسنة الشَّخصِيّات التي وظّفها لتحمل أفكاره وتدافع عنها.

وتضمنت الدِّراسة مقدمة، وتمهيد شمل حياة سعد الله ونّوس في نشأته وأدبه، ومفهوم الشَّخصِيّة الدراميّة. وثلاثة فصول: الفصل الأول حللت فيه الباحثة البعد الفيزيائيّ للشخصيَّة والبعد الاجتماعيّ والبعد النفسيّ، أمّا الفصل الثاني فقد تناول العلاقات الشَّخصِيّة الدراميّة وقد تضمن ثلاثة مباحث تم تطبيق كل موضوع منها على مسرحيّتين: واحدة تناولت قضايا سياسيّة والأخرى اجتماعيّة، وقد تناول المبحث الأول علاقة الشَّخصِيّة الرَّئيسة بالشخوص في مسرحيّة الاغتصاب ومسرحيّة يوم من زمانِنا، والمبحث الثاني تناول علاقة الشَّخصِيّة بالمكان والزَّمان في مسرحيّة الفيل يا ملِك الزَّمان ومسرحيّة المقهى الزُّجاجيّ، والثالث حول علاقة الشَّخصِيّة بالصِّراع واللُّغة والحوار في مسرحيّة الملِك هو الملِك ومسرحيّة جثة على الرصيف.

والفصل الثالث تناول النَّماذِج الإنسانيّة ومنها نموذج الحاكِم المستبدّ ونموذج المواطن المقهور ونموذج المرأة، وفي الخاتمة سجلت أبرز النتائج التي توصلت إليها الدِّراسة وأعقبت بتوصيات تقضي بأهمّية دراسة عنصر الشَّخصِيّة الدراميّة في المسرح بشكل أوسع وأعمق، كما أوصت بإعادة الاعتبار للمسرح وإحياء هذا الأدب الرفيع، الذي يعبر تعبيرًا صادقًا عن هموم وتطلعات المواطن العربيّ.

Abstract

The focus of this study is around the structure of the dramatic character in the theatre. The researcher used Saadallah Wannous theater as a model, as it carries in its folds many characters with different intellectual, political, social and moral facets that appeared in his various plays where he employed to convey his ideas and defend them.

The study consists of an introduction, an introductory chapter that presents the biography of Saadallah Wannous, his upbringing and literature, as well as the concept of the dramatic character. It also included three chapters; the first chapter of which analyzed the physical dimension, the social dimension and the psychological dimension, of the character. The second chapter explains the relations of the dramatic character. It was applied to two plays; one deals with political issues and the other with social questions. The first section dealt with the relations of the main character with other characters in plays entitled Al-Eghtisab and Yawm Min Aamanina. The second section dealt with the relationship of character with the place and time in the plays entitled Al-Feel ya Malik Azman and the play Al-Maqha Al-Zojaji. The third section is about the relations of character with conflict, language and dialogue in the play entitled Al-Malik Hoa Al-Malik and the play Al-Jotha Ala Al-Raseef. The third chapter examined the human models, including the authoritarian ruler model, the oppressed citizen model, and the woman model. The conclusion of the study recorded the most important findings of the study followed up with recommendations stating the importance of studying the element of the dramatic character in the theater in a broader and deeper way. The study also recommended restoring interest in the theater and reviving this high literature, which expresses sincerely the concerns and aspirations of the Arab citizen.

﴿ فَاسْتَخَفَّ قَوْمَهُ فَأَطَاعُوهُ إِنَّهُمْ كَانُوْا قَوْمًا فَاسِقِينَ﴾

[الزخرف: 54]

الإهداء

- ❖ إلى رجلي وحبيبي الأول.. معلّمي الطموح الذي ما انفك يدعمني لمواصلة مسيرتي التعليمية منذ نعومة أظفاري.. من غرس في صدري حب مقاعد الدراسة.. أبي
- ❖ إلى التي علمتني كيف يدوم الخير في القلب وإن قل في الدنيا، سيّدة الحب والقلب النقي الذي لا ينفك يعطي.. من لا تستقيم الحياة إلا برأسي المائل على كتفها.. أمي
- ❖ إلى الذي حلّ الحبُّ في قلبي مُذ أبصرت الحبَّ في عينيه، إلى من ربت على كتفي في كل مرة يئست فيها وملأ التعب قلبي وعيني.. إلى هدية الله وعوضه صديقي وحبيبي زوجي عوض
- ❖ إلى أول ما انتهل القلب من عذب الحياة، إلى أرق من قال "ماما" .. زهرة عمري الأولى وريحانة قلبي الأعطر.. طفلتي نهلتي
- ❖ إلى رفيقي الذي لازمني طيلة رحلة البحث، إلى شريكي في التعب، فلذة كبدي وقرّة عيني.. صغيري مصطفى
- ❖ إلى كتابي الذي لا ينضب معينه، صاحب الحوارات والمناقشات بحر العلوم.. محمَّد
- ❖ إلى توأم روحي وصديق خاطري، رفيق الطفولة والمغامرات الطريفة، ذي الابتسامة اللطيفة.. عطية
- ❖ إلى شقيقيّ، بل صغيريّ، أحمد ومحمود، اللذين تحملا تسلط الأخت الكبرى، وعصبية الباحث وانشغالاته..
- ❖ إلى النور الذي لا يبهت.. والندى الرقيق.. نورهان وندى
- ❖ إلى من كان لي عونًا وحبًا ودعمًا ونصحًا.. أسرتي الثانية.. عائلة زوجي الغالية

أهدي بحثي هذا إلى من حملـــت له بين أضلعـــي شوق يعقـوب،

بعيد عن العين قريب من القلب، من ذبلت في غيابه زهور الفرح،

الغائب الحاضر الشهيد الحبيب نصرالله.

شكرٌ وتقدير

أتقدم بجزيلِ الشُّكرِ والعرفانِ لمن كان قبل كلِّ شيءٍ نعمَ الأب، لمن حملت حروفه الثماني والعشرين أملًا جديدًا وسكينة لروحي.

لمن وقفت كلُّ أبيات القصيدِ عاجزةً عن منحه جزءًا من حقِّه، وتسابقت العباراتُ لتخطَّ له أبهى عبارات الشُّكر والثَّناء، ومهما بلغ شكري وامتناني فهو قاصر أمّام عظيمِ الصنيع الذي قدمتموه لي، إلى الأستاذ الدكتور: **وَليد أبو ندى**.

صاحب القامةِ العلمية، أستاذ النقدِ والأدبِ في الجامعة الإسلاميّة بغزّة، من له الفضلُ والبصمةُ في مختلف ميادين البحث، من أكرمني الله على يديه بوصولي لهذا الإنجازِ المبارك.

حفظك الله وأطال في عمرِك وجزاك عن طلبةِ العلم خيرَ الجزاء.

ومن باب رد الجميل إلى أهله لا يسعني إلا أن أتقدم بالشكر الجزيل والامتنان إلى الأستاذ: ماجد النعامي (مناقشًا داخليًا) والأستاذ الدكتور: رياض أبو راس(مناقشًا خارجيًا) اللذين تفضلا عليّ بمناقشة هذه الرسالة.

وأتوجه بالشكر إلى كل من ساعدنا بالنصيحة ومد لنا يد العون من قريب أو بعيد.

الباحثة: نِبال يوسف المصري.

قائمة المحتويات

إقـــرار.....أ

نتيجة الحكم.....ب

ملخص الدراسة.....ت

Abstract.....ث

اقتباس..... ج

الإهداء ..... ح

شكرٌ وتقدير..... خ

قائمة المحتويات..... د

المقدمة.....1

أهمّيّة الدِّراسة:.....2

سبب اختيار الموضوع:.....2

الصعوبات:.....3

أهداف الدِّراسة:.....4

منهج الدِّراسة:.....4

خطّة البحث:.....4

التمهيد 6

أولًا: سعد الله ونّوس، نشأتُه وأدبُه.....7

ثانيًا: مفهوم الشَّخصِيّة الدراميّة.....12

الفصل الأول: أبعاد الشَّخصِيّة الدراميّة 16

المبحث الأول: البعد الفيزيائيّ (المادي).....19

المبحث الثاني: البعد الاجتماعيّ.....25

المبحث الثالث: البعد النفسيّ والسلوكيّ.....48

الفصل الثاني: العلاقات الدراميّة للشَّخصِيّة 58
المبحث الأول: علاقة الشَّخصِيّة الدراميّة بالشّخوص 59
المبحث الثاني: علاقة الشَّخصِيّة بالزَّمان والمكان 68
أولًا: علاقة الشخصية الدرامية بالزمان: 68
ثانيًا: علاقة الشَّخصِيّة بالمكان: 77
ثالثًا: الإبعاد الزَّماني والمكاني: 82
المبحث الثالث: علاقة الشَّخصِيّة بالصّراع واللّغة 84
أولًا: علاقة الشَّخصيّة بالصِّراع 84
ثانيًا: علاقة الشَّخصيّة باللّغة: 95
الفصل الثالث: النَّموذَج الإنسانيّ للشخصيَّات الدراميّة 117
المبحث الأول: نموذج الحاكِم المستبدّ 118
المبحث الثاني: نموذج المواطن المقهور 127
المبحث الثالث: نموذج المرأة 136
الخاتمة والنتائج والتوصيات 144
المصادر والمراجع 146

المقدمة

الحمد لله حمدًا يتكرر لحظات العيون وأنفاس الصدور، والصلاة والسلام على سيّد الخلق أجمعين محمَّد بن عبد الله، وبعد.

للأدب عمومًا، وللمسرح على وجه الخصوص، دورٌ عظيمٌ في تشكيل وعي الشعوب من خلال تناوله للقضايا المصيريَّة، وتسليطه الضوء على أهمّ الجوانب التي تلقي بظلالها على واقع الحياة اليوميّ، ويبرز هذا الدور بوضوح عندما يمارس المسرح مبرر وجوده في التنوير والتحريض بحثًا عن الحقيقة، بدلًا من حصر غاياته في الإمتاع والتسلية.

فالمسرح كان وما يزال عنوانًا لرقي الشعوب وتقدمها الفكريّ والحضاري، "واهتداء كثير من الشعوب القديمة– الفراعنة والإغريق واليابانيّين والصينيّين والهنود وغيرهم– إلى هذا الفن يعني بوضوح أنه يحمل رسالة خطيرة، جعلت الإنسان يحرص عليه منذ آلاف السنين في كل أصقاع البلاد"[1]، لهذا اعتبر المسرح أبًا للفنون كونه يجمعها.

نهض المسرحُ في تلك الحضارات، وترك بنهضته هذه معالمَ بارزةً في حياة الشعوب على كافة المستويات والأصعدة، فأحرزت تقدمًا كبيرًا على مستوى الفرد والجماعة، وبالتالي أوجدت إنسانًا على وعي بشرطه الوجوديّ، وغرست فيه قيمًا ظلت زادًا ينتقل من جيل إلى جيل، عبر العصور وفي كل عصر ظلت هذه القيم تنمو وتكبر وتتعمق حتى أضحت عنوانًا لهذه الشعوب بها تعرف وبها ينعتها البشر.

لكن المفارقة العجيبة أن الأمةَ العربيّةَ ظلَّت بعيدةً عن هذا المعين، والذي شكّل معول بناءٍ في تاريخ الحضارات المتعاقبة، وعندما فكّرت في نقله لم تحسن توظيفه كغيرها من الأمم والشعوب، بل أساءت الاستخدام والتوظيف عندما جعلت الترفيه – أحد غايات المسرح – هدفًا أساسيّا له، وأغفلت بقية الجوانب الإيجابيّة الأخرى؛ لهذا ظلّت بعيدة عن التنوير وعاشت حقبًا ترزح فيها ضحيّةً للجهل والتخلّف، وتعاني جور الحاكِم وبطش المستعمِر الذي سيطر عليها، فكان لابد من عودة لهذا الفن وتخليصه مما شابهُ من تشويه.

وتعالت الأصواتُ المناديةُ بضرورة أن يحتلّ المسرح دوره الطليعيّ والرياديّ في تنوير الشعوب وتبصيرها بقضاياها المصيريّة، فكانت البدايات التي تحقّق هذا الغرض عند مسرحيّين كُثر، ولعلّ سعد الله ونّوس من هذا الرعيل الذي أخذ على عاتقه القيام بإحياء هذه المعاني السامية في رسالة المسرح، ليحتلَّ مكانته الطبيعيّة في حمل رسالة التنوير، من خلال حرصه

---

(1) الحاج، المسرحيَّة والرواية والقصة القصيرة (ص أ).

على أن يكون المسرح تسييسيًّا بالدرجة الأولى، ويعرّي واقع الأنظمة التي مارست القمع والظلم بحق المواطن على كافة الأصعدة السياسيّة والاجتماعيّة والاقتصاديّة والأخلاقيّة، وجعلت منه مواطنًا سلبيًّا، ونأت به عن ممارسة دوره في النهوض بالوطن.

أهمّيّة الدِّراسة:

تنبع أهمّيّة الدِّراسة من كونها تبحث في بنية الشَّخصِيّة الدراميّة متخذةً مسرح سعد الله ونّوس نموذجًا تطبيقيًّا، والدِّراسة ذات غرضٍ علميٍّ بحت، قد يسهم في فتح آفاقٍ جديدةٍ لمعاودة دراسة الشَّخصِيّة الدراميّة في المسرح بشكلٍ أعمق وأوسع، كما أنها ربما تكون دافعًا للمزيد من الدراسات التي تتناول الشَّخصِيّة في أجناسَ أدبيّة أخرى كالقصة والرواية.

كما أن هذه الأهمّية تتجلى عندما تبين الدِّراسة أنه لا زال هناك كتاب أمثال ونّوس قادرين على المجاهرة بالحقيقة، لا يخشَون جور السُّلطان وبطشه، جرّاء تعريتهم للأزمات والهزائم، وتوعيتهم للإنسانيّة عمومًا، وللمواطن العربيّ على وجه الخصوص بواقعه السياسيّ والاجتماعيّ والاقتصاديّ، ودفعه لطرح تساؤلات، ظلّت من المحرمات ردحًا من الزَّمن، تساؤلاتٍ غيبّها قانون الولاء الذي ابتدعه الحاكِم؛ إمعانًا في تكريس الظلم وممارسة القهر.

سبب اختيار الموضوع:

1- إعطاء أدبنا المسرحيّ أهمّية تليق بمقامه من خلال دراسته وتحليله، واستخراج أهمّ أفكاره سعيًا في إحيائه وإحياء موضوعاته.

2- قلة الدراسات المتعلقة البنية الفنّيّة لعنصر الشَّخصِيّة في المسرحيّة العربيّة.

3- الرغبة الشديدة في تأكيد الصورة المشرقة للمسرح العربيّ بعد انتشار المسرح الهابط، وذلك من خلال تناول مسرح "سعد الله ونّوس"، والولوج إلى عالم الإبداع فيه.

4- قلة الدراسات المتعلقة بالمسرح العربيّ عامة، وفي مسرح سعد الله ونّوس خاصة.

5- القيمة الفنّيّة والأدبيّة والسياسيّة التي يحملها مسرح " سعد الله ونّوس".

الدراسات السابقة:

بعد عملية بحث استغرقت وقتًا وجهدًا كبيرين، لم أعثر على دراسة سابقة تناولت تحليل الشخصيات في مسرح سعد الله ونوس بشكل خاص، ولا حتى في المسرح بشكل عام، ولكن أرى أنه تجدر الإشارة إلى ذكر أهم الدراسات التي تناولت التحليل الفني في مسرح سعد الله ونوس بشكل عام ومنها:

1- دراسة ماجستير بعنوان" توظيف التراث في مسرح سعد الله ونوس" للباحثة "تيابية عبد الوهاب" جامعة الحاج خضر، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الجزائر.

وزعت الباحثة فصول الدراسة في أربعة فصول، تناول الأول مفهوم التراث وبدايات توظيفه في المسرح عند القدماء والمحدثين، والثاني تناولت فيه أسباب توظيف التراث ودوافعه، وفي الثالث تطرقت إلى الشخصية التراثية في مسرح سعد الله ونوس، أما في الرابع، فتناولت توظيف التراث الشعبي في مسرح ونوس، وتطرقت إلى العادات الشعبية والمثل الشعبي وخصائصه.

2- دراسة ماجستير بعنوان" المسرح عند سعد الله ونوس، مغامرة رأس المملوك جابر نموذجًا" للباحث أبو زيد قاسم، جامعة الحاج لخضر، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الجزائر.

وزع الباحث الدراسة في مقدمة وفصلين، تناول في الأول تعريف المسرح، والمسرح والسيمياء، والسيمياء والدلالة، ثم تحدث عن نشأة المسرح، وفي الفصل الثاني طبّق السيميائيّة على مسرحية رأس المملوك جابر.

3- دراسة ماجستير بعنوان" الاتجاه الواقعيّ في المسرح السوريّ المعاصر، سعد الله ونوس نموذجًا" للباحثة " دانية علي حسن" جامعة البعث، دمشق، سوريا.

الدراسة تقع في خمسة فصول، تناول الأول المسرح السياسيّ المباشر، أما الثاني تحدث حول المسرح السياسيّ التراثيّ، أما الثالث فتطرق إلى المسرح الاجتماعيّ، وفي الرابع تحدثت الباحثة عن النزعة الإنسانية في مسرح سعد الله ونوس، والخامس تناول الصناعة الفنية في يناء الشخصيات.

الصعوبات:

وتتلخص الصعوبات التي واجهت الباحثة في:

1- ندرة المراجع التي تناولت بناء الشَّخصِيّة بشكل خاص، وعناصر المسرح الأخرى بشكل عام.

2- صعوبة الحصول على الأعمال الكاملة وعدم توفرها في غزة، فاستغرق الحصول عليها من دار النشر في لبنان إلى مصر ثم إلى يد الباحثة وقتًا ومجهودًا كبيرين.

3- صعوبة الحصول على مراجع ودراسات ورقية أو حتى إلكترونية تتناول مسرح سعد الله ونّوس فأغلبها أمّا مدفوعة أو غير متاحة في بلادنا.

أهداف الدِّراسة:

1- التركيز على الجانب الفنّيّ للشخصيَّة في العمل المسرحيّ من حيث فصل أبعاد الشَّخصِيّة كل بعد على حدة.

2- توضيح العلاقة بين عنصر الشَّخصِيّة والعناصر الأخرى في العمل المسرحيّ.

3- إبراز النَّماذِج السائدة للشخصيَّات في مسرحيّات سعد الله ونّوس.

4- تحديد الشَّخصِيّة في كل مسرحيّة، وتتبع مسارها على طول المسرحيّة، وعرض الأفكار التي حملها إياها الكاتب، عبرت عن الهم الجماعيّ الذي أراد الكاتب تسليط الضوء عليه.

5- تسليط الضوء على الرسالة التنويرية التي تقع على عاتق الأدباء بشكل عام، والمشتغلين بالمسرح بشكل خاص.

منهج الدِّراسة:

اتّبعت الباحثة في هذه الدِّراسة المنهج النقديّ التحليليّ، في تحليل النُّصوص المسرحيّة للكاتب المسرحيّ سعد الله ونّوس واستنطاقها، من أجل تحديد الشَّخصِيّة بأبعادِها وعلاقاتِها بعناصر المسرحيّة الأخرى ونماذجِها التي حملت أفكارَ الكاتب وقناعاته.

خطّة البحث:

هذه خطّة بحثٍ مقترحةٍ لنيل درجة الماجستير في النقد والأدب تحت عنوان: " **بناء الشَّخصِيّة الدراميّة في مسرح سعد الله ونّوس**".

اقتضت طبيعة الدِّراسة أن تنقسم إلى مقدمة وتمهيد وثلاثة فصول وخاتمة وقائمة بالمصادر والمراجع.

المقدمة: وفيها سبب اختيار الدِّراسة وأهمّيتها وأهدافها ومنهج البحث والدراسات السابقة.

التمهيد: وفيه:

- سعد الله ونّوس نشأته وأدبه
- مفهوم الشَّخصِيّة الدراميّة.

الفصل الأول:
أبعاد الشَّخصِيّة الدراميّة.

وفيه ثلاثة مباحث:

المبحث الأول: الأبعاد الفيزيائيّة.

المبحث الثاني: الأبعاد الاجتماعيّة.

المبحث الثالث: الأبعاد النفسيّة.

الفصل الثاني:
علاقات الشَّخصِيّة الدراميّة

وفيه المباحث الآتية:

المبحث الأول: علاقة الشَّخصِيّة بالشخوص.

المبحث الثاني: علاقة الشَّخصِيّة بالزَّمان والمكان.

المبحث الثالث: علاقة الشَّخصِيّة بالصِّراع واللُّغة والحوار.

الفصل الثالث:
النَّموذَج الإنسانيّ للشخصيَّات الدراميّة.

وفيه:

نموذج الحاكِم المستبدّ.

نموذج المواطن المقهور.

نموذج المرأة.

الخاتمة وفيها أهمّ النتائج والتوصيات التي توصلت إليها الباحثة.

وبعد فلا أدعي أنني وفيت البحث حقه، ولكني اجتهدت، وحسبي أمر المجتهد.

والله الموفق والمستعان.

التمهيد

أولًا:
سعد الله ونّوس، نشأتُه وأدبُه

سعد الله أحمد سعد الله ونّوس، مواليد سوريا للعام 1941م، ولد في حارة "رأس الميدان" في قرية "حصين البحر"[1] بمحافظة "طرطوس"، وهي إحدى مناطق الريف الساحلي السوري[2].

ولأن القرية قد جمعت المثقّفين والكتّاب والصحافيّين والفنّانين على الرغم من صغر مساحتها وقلة عدد سكانها أطلق عليها الكاتب السوري سعيد حورانية لقب "فايمار[3] الشرق"، وهي قرية ألمانية تقع على الساحل، تميّزت بصغر مساحتها وكثرة المثقّفين من أبنائها[4].

أمّا عن أسرته التي نبغ في أحضانها، فأبوه أحمد سعد ونّوس، عُرف بتعدد علاقاته وكثرة أسفاره، حيث أنه كان أحد وجهاء القرية مما جعل البيت قبلة للوافدين على القرية من الخارج، وملتقى لرجال الدين حيث كانوا يعقدون جلسات في الشعر الصوفي، مما شد الفتى إلى استرقاق السمع منهم[5].

---

(1) حصين البحر بلدة تتبع ناحية السودا في منطقة طرطوس. تقع حصين البحر في أدنى السفوح الغربية لجبال اللاذقية وتقع على المصطبة الساحلية العليا التي قطعتها الأودية السيلية إلى مجموعة من الظهرات. تشرف من موقعها الحصين فوق إحدى هذه الظهرات على البحر والسهل الساحلي من بعد 2 كم. تبعد عن بلدة السودا 5.3 كم باتجاه الغرب، المساحة: 190 كم^2.

(2) ونوس، الأعمال الكاملة، ص81.

(3) تعتبر مدينة فايمار شاهداً حياً عايش أهم حقبات التاريخ الألماني المعاصر. فيها عاش أكبر علمين عرفهما الأدب الألماني الكلاسيكي وهما غوته، الذي انتقل إليها في عام 1775م، وعاش فيها حتى وفاته في عام 1832، والشاعر والمسرحي الكبير فريدريش شيلر.
ونظراً لهذا الزخم الثقافي والحضاري الذي تجمعه مدينة فايمار، قامت المفوضية الأوروبية بالاحتفاء بها كعاصمة أوروبا الثقافية" لعام 1999، كما أن منظمة اليونسكو التابعة للأمم المتحدة وضعت هذه المدينة الصغيرة والجميلة على قائمة الميراث الثقافي للإنسانية.
انظر: موقع DW ، فايمار– مدينة الشعراء والمفكرين في ألمانيا (موقع إلكتروني).

(4) أبو ذياب، سعد الله ونوس الحضور والغياب، ص50.

(5) عمار، سعد الله ونوس في المسرح العربي الحديث، ص41.

ونفت زوجته فايزة شاويش أمر نشأته في أسرة فقيرة، وقد كان أبوه كثير الأسفار كريمًا، وكان بيته وجهة تستقبل القادمين من كل حدب وصوب.[1]

وقد درس سعد الله ونّوس المرحلة الابتدائيّة داخل قريته "حصين البحر"، وتميّز بذكائه ونبوغه الذي لاحظه معلمه متري غرنوق، وشهد على ذلك بقوله: "كنت ألحظ عنده الجدية والوطنية، والعناية بدروسه ووظائفه، كان أكبر من سنه، وأسئلته عن بيته وأهل قريته وحكاياتهم كانت كثيرة وتشغل باله. هذه النباهة والفطنة جعلته يبدأ قراءة الروايات والكتب وعمره أحد عشر سنة، فاطلع على إبداعات جبران وميخائيل نعيمة ونجيب محفوظ وطه حسين. ومع هذا الزخم تفاعل الفتى مع ما كسبه من موروث شعبي وحكائي"[2].

ولاستكمال مشواره الدراسي في المرحلتين الإعدادية والثانوية، كان لزامًا عليه الرحيل إلى "طرطوس"، وبعد إنهائه لتعليمه الثانوي أرسل في منحة دراسية إلى القاهرة للحصول على ليسانس في الصحافة.[3]

وفي مصر اكتشف ونّوس عالمًا واسعًا وغنيًا من الناحية العلمية والفكريّة عما كان في قريته "كيف لا وهو الذي شهد فترة الانفصال بين مصر وسوريا عام 1963م فانعكس كل ذلك عليه، وليتجلى هذا في أعماله ما بين 1961م و1963م، كدراسته النقدية لرواية السام لمورافيه وكتابته لمسرحيّة ميدوزا تُحدِّقُ في الحياة".[4]

وبعد الانفصال بين سوريا ومصر عاد سعد الله إلى بلاده، فشغل مناصب إدارية عدة، تمثّلت في التحاقه بمجلة الآداب، ثم التحاقه بمجلة المعرفة عام 1965م، التي عمل فيها مسؤولًا عن قسم الثَّقافة في جريدة البعث الرسمية، وتزامن عمله فيها مع انتاجه لأول مجموعة مسرحيّة قصيرة وهي" لعبة الدبابيس" و"المقهى الزُّجاجيّ" و"الرسول المجهول في مأتم أنتيجونا".

وفي عام 1966م حصل سعد الله ونّوس على إجازة دراسية إلى فرنسا، تمكن خلالها من الاطلاع على كل ما جد في عالم المسرح، فدرسها وطوعها في إبداعاته.

وقد شهدت مرحلة السبعينات في حياة ونّوس تنقلًا بين العملِ الصحفيّ والعملِ الإداريّ، وعلى الرغم من ذلك، فقد كانت فترة خصبة، وكان من ثمارها مسرحيّة "مغامرات رأس المملوك

---

(1) حوار شخصي الكتروني مع زوجته فايزة شاويش6/ديسمبر 2019، 5:54ص. فيسبوك ماسنجر.

(2) أبو ذياب، سعد الله ونوس الحضور والغياب، ص80.

(3) العمري، إشكالية التناص (مسرحيَّات سعد الله ونوس نموذجا)، ص61.

(4) التميمي، الأدب العربي عبر العصور، ص582.

جابر" 1970م و "الملِك هو الملِك" 1977م، كما نشر كتاب "بيانات لمسرح عربيّ جديد" إلا أن السُّلطات جابهت ذلك بمنع عرض مسرحيّة "مغامرة رأس المملوك" كما عارضت تجسيد سيناريو "حكاية تل العرب" إلى عمل سينمائيّ، وكان في هذه المرحلة قد وصل إلى قمة تجسيد منهج بريخت.[1][2]

وتطرق ونّوس إلى قضايا مهمة تمثّلت في البؤس والقهر والألم والاستبداد السياسيّ والظلم، ومن ذلك مسرحيّة "جثة على الرصيف" 1963م تناول فيها التفاوت الطبقي والمكان الذي وجد الإنسان البسيط نفسه فيه فاقدًا لكرامته وإنسانيّته.

أمّا عن "مأساة بائع الدبس الفقير" 1964م و"الرسول المجهول في مأتم أنتيجونا" 1965م فقد تحدث فيهما عن قمع السُّلطة لأجهزتها.

كما كتب أيضًا "ميدوزا تُحدِّقُ في الحياة" 1963م، "حكايا جوقة التماثيل"1965م، و"لعبة الدبابيس" و"الجراد" و"المقهى الزُّجاجيّ" 1965م.

لم تقف ثورة ونّوس عند طبقة معينة، بل وصل الأمر إلى الطبقة الشعبية؛ لأنها قنعت بقدرها الذي تلاعبت به السُّلطات، فكان نتيجة ذلك فقدان الرغبة والحياة وانعدام الإرادة والفعل الإيجابيّ، كل ذلك جسده ونّوس في مسرحيّته "المقهى الزُّجاجيّ".

ولأن قضيّة فلسطين لم تغب عن بال ونّوس، كشف من خلال " فصد الدم" 1964 م عن الكسل والاستسلام والتزييف الإعلاميّ التي كانت جميعًا تشكل السبب في هزيمة حزيران أمّام إسرائيل. وتمتاز مسرحيّات ونّوس الأولى بأنها قصيرة تتألف في معظمها من فصل واحد.

---

(1) حسن، الملِك هو الملِك ومسرح المرأة، ص95.

(2) تهدف نظرية بريخت في «المسرح الملحمي» إلى تعميق وعي المشاهد بتناقضات الواقع، بهدف تغييره، فهي تختلف وتتعارض مع الدراما البرجوازية السائدة ذات التقاليد الأرسطية التي تبغي تحقيق التطهير Katharsis في إطار ما هو قائم. وعنصر التغريب Verfremdung يشكل محور النظرية، وقد طوره بريخت عن جملة عناصر تعرف فاعليتها في المسرح الياباني والصيني والهندي القديم، وكذلك في الملهاة اليونانية ومسرح شكسبير، من حيث تقنيات كتابة النص اعتماداً على العنصر السردي الحكائي، وتقنيات العرض المسرحي من حيث تضافر مكوناته تمثيلاً وإلقاءً وغناءً وديكوراً وإضاءة، وبالاعتماد كذلك على الموسيقى المرافقة التي تسهم إسهاماً فعالاً في تغريب المشهد المسرحي وتحقيق مقولته.

وقد تلاها بخمس مسرحيّات منها: "الفيل يا ملِك الزَّمان" 1969م، و"مغامرة رأس المملوك جابر" 1970م، و"سهرة مع أبي خليل القباني"1972 م، و"رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة" 1987م.

ومثّلت دراسة ونّوس في فرنسا محطة تغيير في هذه المرحلة الفنّيّة حيث أصبح المنهج البريختيّ مصدر إلهام له في هذه الفترة، نجم عنه تغير مفهومه للمسرح من خلال اطّلاعه على تجربة برتولت بريخت "فها هو ينحو نحوه، ولكن باستبدال الراوي عند بريخت بالحكواتي العربيّ، ويستلهم شكل السهرة والحفلة واستخدام المقهى مكانًا مسرحيّا في سبيل تقريب المسرح من ذوق المتفرج، وطبيعة البيئة العربيّة".[1]

وقد أجمع كثير من النقاد على أن القالب الفنّيّ الذي اتبعه ونّوس في أعماله خلال هذه الفترة "كان شديد التأثّر في مسرحيّته حفلة سمر من أجل الخامس من حزيران ببيتر فايس PETER FAISS رائد المسرح التسجيليّ، حيث استخدم الاثنان طريقةَ المحاكاة في العرض المسرحيّ، وكذا الاشتراكَ في طرح قضايا العصر، ولكن يظهر بعض الاختلاف في أسلوبيهما، فإن كان فايس يتبنى موقفا محدّدا تجاه قضيّة محدّدة، كما هو الحال في مسرحيّته(اضطهاد واغتيال جون بول مارا)، فإن ونّوس توجه إلى جميع فئات المجتمع من دون أن يحدد الهوية السياسيّة في مسرحيّته حفلة سمر من أجل الخامس حزيران".[2]

وبعد صمتٍ دام عشر سنوات، عاد سعد الله ونّوس إلى الكتابة أواخر سنة1989م بمسرحيّة "الاغتصاب"؛ والتي نشرها في العام التالي، ثم صمت مرة أخرى لمدة قاربت الثلاث سنوات، خلالها اكتشف إصابته بداء السرطان، لكنَّه عاد للكتابة سنة1993م في تحدٍّ كبيرٍ فأصدر ستّ مسرحيّات، تميّزت بجملة من الملامح، أبرزها: "الخروج عن الأطرِ التي كانت تضبط الكتابة لديه، بكل مكوناتها من عملية التأليف بالمعنى الحرفيّ إلى طبيعة الموضوعات التي تتطرق إليها الكتابة، فالكتابة توسّع هامشها لتتحرّر من الشكل على الرغم من أنه لا يزال يستخدم تسمية مسرحيّة ليصف إنتاجه... بينما يطغى القالب الروائيّ السرديّ في هذه الأعمال... واللّافت للنظر أنه لأول مرةٍ في مسرح ونّوس تظهر أهمّيّة الإنسان الفرد، الإنسان العادي أو الإنسان الصغير[3]".

---

(1) عبود، سعد الله ونوس من مسرحة العالم إلى مسرحة الذات. ص273.

(2) عمار، سعد الله ونوس في المسرح العربي الحديث، ص109.

(3) غنيم، مسرح سعد وتطوراته"، ص311.

هذه المرحلة تمخّض عنها من إبداعه الفنّيّ جملةٌ من المسرحيّات منها: "يوم من زمانِنا" 1993م، و"منمنمات تاريخيّة" 1993م، و"طقوس الإشارات والتحولات" 1994م، و"أحلام شقية" 1994م، و"ملحمة السراب" 1995م، و"بلاد أضيق من الحب" 1996م، و"الأيام المخمورة" 1997م.

وفي 15 أيار/مايو 1997م، غيّب الموت ونّوس مخلفًا إرثًا كبيرًا من المسرحيّات والروايات والقصص القصيرة التي ترجم الكثير منها إلى عدّة لغاتٍ حول العالم، وقد نعاه عدد كبير من المثقّفين العرب، كيف لا وهو الذي أمضى حياته حاملًا لواء الدفاع عن قضايا التحرّر العربيّ، من خلال إبراز دور الثَّقافة في مواجهة القهر والاستبداد والظلم داعيًا إلى تحقيق العدالة الاجتماعيّة[1].

(1) عمار، سعد الله ونُّوس في المسرح العربي الحديث، ص47.

ثانيًا:

مفهوم الشَّخصِيّة الدراميّة

تعدُّ الشَّخصِيّة من العناصر الأساسيّة المكونة للمسرحيّة، والوسيلة الأولى للكاتب المسرحيّ لترجمة الأحداث إلى حركة بما تفعل الشَّخصِيّات، وما تظهر، وما تخفي، وما تلبس، وما تشترك فيه من صراع، وما تقدّمه من مشاكل تكون المادة الحيويّة التي تقوم عليها المسرحيّة.

فالشَّخصِيّة في المسرحيّة ضرورية لتجسيد الفعل أو الحدث، إلا أنّ الفعل لا يكون إلا بها، فهي صانعة الحدث؛ لذا فما يصدر عنها من أفعال يكشف لنا أبعادها وعناصرها.

وتقوم المسرحيّة على التناسق والانسجام بين الحدث والشَّخصِيّة، والفعل لابد أن يصدر عن الشَّخصِيّة، والشَّخصِيّة تموت إن لم يصدر عنها فعل لذا فالشَّخصِيّة والحدث كالروح من الجسد لا يكون لأحدهما وجود دون الآخر[1].

وتعرف "الشَّخصِيّة المسرحيّة" بأنها: واحد من الناس يؤدي أحداث دراميّة في مسرحيّة مكتوبة أو على المسرح في صورة ممثلين كما أنه قد تكون هناك شخصيَّةٌ معنويّةٌ تتحرك مع الأحداث ولا تظهر فوق خشبة المسرح، فقد يكون هنالك رمزٌ مجسدٌ سيؤدي دورًا في المسرحيّة، وبذلك تكون الشَّخصِيّة المسرحيّة كائنًا حيًا يشار إليه في النَّص بعلاماتٍ لغويةٍ، ويتقمّصه ممثلٌ من دمٍ ولحمٍ على خشبة المسرح، من خلال علاماتٍ غير لغويةٍ تُبنى فوق العلامات السابقة، حتى في النَّص المكتوب الذي لم يعرض تظلُّ الشَّخصِيّة كائنًا حيًا ما دام القارئ يعطيها هذا الشكل أو ذاك على مسرح خياله.[2]

كما أن مفهوم الشَّخصِيّة المسرحيّة لا يقف عند حدود الكائن البشري، إنما يتعداه إلى أمور أخرى كالأفكار والأمكنة والأشياء المجردة الأخرى، فعملية تقديم الشَّخصِيّات الدراميّة التي تنشأ عنها المسرحيّة عملية إبداعيّة تحتاج لموهبةٍ وخبرةٍ وثقافةٍ واسعةٍ، ولا يمكن تلقينها مثلما لا يمكن للعلوم الطبيعيّة أن تنشئ الحياة البشريّة.[3]

وقد عرّف **(أرسطو)** الشَّخصِيّة بأنها تأتي بمعنى القناع، والمرتبط أصلًا بالمسرح اليوناني القديم"[4] أمّا **(وليم الخولي)** فقد عرّفها بأنها: "وحدةٌ متكاملةٌ متضمنةٌ ما في الشخص

---

(1) الراعي، فن المسرحيَّة، ص57.

(2) أسعد، الشخصية المسرحيَّة، ص100.

(3) عواد، استراتيجية التشخيص في النص المسرحي، ص108.

(4) الزيدي، مرسل: الشخصية الدرامية، محاضرات لطلبة الدراسات العليا.

من صفاتٍ ومميزاتٍ وخصائصَ جسميّةٍ وعقليّةٍ موروثةٍ أو مكتسبةٍ، بالإضافة إلى الجانب الاستبطاني من الشَّخصِيّة، ونظرة الشخص إلى ذاته. وإن كان اللفظ مشتقًّا من person أي القناع الذي كان يبدو فيه الممثل على المسرح، فإن الشَّخصِيّة لا تقتصر على ما يبدو الشخص، بل تتناول الجوانب العميقة التي يتجلى أثرها في السلوك أو التي تكتشف بالاختيارات وسائل الدِّراسة النفسيّة وغيرها... ونستخدم لفظ الشَّخصِيّة أحيانًا بمعنى قوّة الشَّخصِيّة أو بروز سماتٍ خاصةٍ فيها تجعل لصاحبها شخصيَّةً فذة، فيقال إن فلانًا رجلٌ له شخصيَّة"[1]

أمّا **(سيدني.م. جورارد)** فقد عرف الشَّخصِيّة بأنها "هي الطريقة التي يسلكها الشخص عادة بحيث يقوده الذكاء واحترام الحياة إلى إشباع الحاجات الشَّخصِيّة. ولكي يستطيع أن يكون قادرًا على النمو في وعيه وكفايته وقدرته على حبّ ذاته، وحبّ البيئة الطبيعيّة، وحبّ الناس الأخرى"[2] **وعرّفها (واطسون Watson)** بقوله: "هي كل ما يفعله الفرد من أنشطة يمكن ملاحظتها على فترة طويلة من الزَّمن تكفي للوصول إلى معرفة ثابتة عنه"[3].

وهي عند **(وارين Warien)** "تركيب وتكوين داخلي، وهي التنظيم العقلي للكائن الحي"[4].

أمّا (بارث Barth) فقال عنها: "أنّه ليس ثّمة قصة واحدة في العالم من غير شخصيَّات"[5] أي أنّه يستحيل وجود قصة أو رواية أو مسرحيّة تخلو من عنصر الشَّخصِيّة.

وقد عرف **(غالي شكري)** الشَّخصِيّة بقوله" الشَّخصِيّة الفنّيّة هي شخصيَّة حّية في حال فعل"[6]. وهي عند **(دريني خشبة)** "أهمّ ما في المسرحيّة كمّيًّا، لأنّها تعدُّ المصدر الّذي تنبع منه جميع الأفعال وعلى تصّرفاتها تقوم العقدة[7]".

وقد ورد تعريفها في المعجم المسرحيّ **ل(حنان قصاب حسن)**، و**(ماري إلياس)** "بأنّها كائنٌ من ابتكار الخيال ويكون له دور أو فعل في كل الأنواع الأدبيّة والفنّيّة التي تقوم على المحاكاة، مثل اللوحة والرواية والمسرح والفيلم السينمائيّ والدراما التليفزيونيّة والدراما الإذاعيّة"[8].

---

(1) الخولي، الموسوعة المختصرة في علم النفس والطب العقلي، ص 200.

(2) جورارد، الشخصية السليمة، ص 29.

(3) لمباركية، بناء الشخصية في مسرح ألفريد فرج، ص22.

(4) غنيم، سيكولوجية الشخصية– محدداتها– قياسها– نظرياتها، ص50.

(5) الواحد، شعرية السرد، ص212.

(6) غالي، المنتمي دراسة في أدب نجيب محفوظ، ص212.

(7) هلال، في النقد الأدبي الحديث، ص 570.

(8) قصاب، وإلياس، المعجم المسرحي، مقاييس ومصطلحات المسرح وفنون العرض، ص269.

وعلى اختلاف تعريفاتهم للشخصيَّة، فقد دارت جميعها حول محور واحد وهو أهمّية الشَّخصِيّة ومكانتها، فهي صانعة الحدث والحوار والحبكة وكل العناصر الضرورية في المسرحيّة، وهي وسيلة تكشف بها عن رغباتها ومكنوناتها[1].

وتنوعت تعريفات الشَّخصِيّة، فتارة عّرفت الشَّخصِيّة على أنها صورة حّية في حال فعل، وتارة أُخرى عّرفت على أّنها همزة وصل بين العناصر الأخرى، ومّرة أخرى عّرفت بأّنها القناع الّذي يلبسه الممثّل المسرحيّ[2]، ومّرة أُخرى هي الّتي تقوم بوظيفتها داخل المجتمع بحسب أفكارها وثقافتها[3]، فإن كل هذا يُؤّكد على أهمّية الشَّخصِيّة؛ فهي أساس نجاح العمل المسرحيّ، و"إذا عرضت مسرحيّة تحكي عن قصة ما تشمل على عناصر المسرحيّة– من حدث وحوار– فإّنها حتمًا ستحتوي على أهمّ عنصر ألا وهو الشَّخصِيّة[4]"

مما تقدّم، تخلُص الباحثة إلى تحديد التعريف الإجرائي لـ (الشَّخصِيّة) بأنه:

وحدةٌ مميزةٌ خاصةٌ بالفرد، حتى وإن كانت هناك سماتٌ مشتركةٌ بين الشَّخصِيّات الأخرى. وتتضمن فكرة الزَّمن إذ إن لها تاريخ (ماضي)، وحاضر (آني).

وقد تتنّوع الشَّخصِيّة بحسب الفنّ الّذي تنتمي إليه، فهناك الشَّخصِيّة الّتي تنتمي إلى الفنِّ السرديِّ وهناك الشَّخصِيّة التي تنتمي إلى الفنِّ المسرحيِّ.

ولا ننكر أهمّية العناصر الأخرى الّتي تتطلّبها المسرحيّة، حيث إنها وسيلة توصيل الرسائل، إلاّ أن الجهد كله يقع على عاتق الشَّخصِيّة، لذا فهي تمثّل عصبة العمل المسرحيّ وعموده الفقري.

ومن خلال " حركة الشَّخصِيّات وعلاقاتها المتبادلة ببعضها البعض، تجعلها في علاقة تأثير وتأثر متوالية تدفع بسلسلة أحداث المسرحيّة وتغذي الصِّراع إذ يتطوّر ويصل إلى ذروته ويصل بالمسرحيّة إلى ختامها[5]".

---

(1) جابر: البنية والدلالة في روايات إسماعيل فيد إسماعيل، ص142.

(2) الساعاتي، الثقافة والشخصية، بحث في علم الاجتماع، ص116.

(3) بوشايد، الخطاب المسرحي واشكالية التلقي: القراءة الدراماتورجية للنص المسرحي، ص12. نقلا عن: فراح، الخطاب المسرحي واشكالية التلقي، ص30.

(4) ينظر: القط، من فنون الأدب– المسرحيَّة، ص20.

(5) بوسمّية، بناء الشخصّية الثّورّية في المسرح الجزائري، ص74.

ومع تلاقح وتلاحم عناصر العمل المسرحيّ نتحصل على ما يسّمى بالعمل الفّنيّ. وعليه فإن " الشَّخصِيّة الدراميّة هي الأساس الّذي يُحّرك العرض المسرحيّ، حيث لا نستطيع أن نقّدم عرضًا مسرحيًّا دون وجود شخصيَّةٍ تتفاعل عن طريق الحوار"[1].

وبالتّالي فالشَّخصِيّة في المسرحيّة سواء أكانت مكتوبة أو مشاهَدة، تعدُّ المحّرك الرَّئيس للعمل الأدبيّ من بدايته إلى نهايته.

وتعدُّ الشَّخصِيّة الدراميّة– سواء كانت واقعية أو متخيلة– كائنًا مرئيًا حاملًا لكل الأفعال المنجزة داخل العمل الإبداعيّ (النَّص الدراميّ)، وهي كيان غير ثابت، كما يمكن أن تكون إنساناً أو شجرةً أو حيوانًا...وهي لا تمثّل داخل النَّص الدراميّ سوى عنصر من العناصر، ولكن إدراكها لا يمكن أن يتم بشكل منعزل عن العناصر الأخرى، فالشَّخصِيّة المسرحيّة هي "ذلك الانتقاء في قيم التنظيم الحيوي للشخصيَّة الإنسانيّة الذي يستخدمه الفنان المسرحيّ لتقديم أفكار مجرده، أو صورة ذهنية أو آراء معينة، متوخيًا وضعها في قالبٍ جماليٍّ، مليءٍ بالتشويق، وميسور الفهم من قبل المتفرج، حيث يستعار لهذا التنظيم جسم الممثل أو أدواته لتحويله من تنظيمٍ (انتقائي–متصور) إلى تنظيمٍ (فعلي–عياني) في العرض المسرحيّ"[2].

وتلعب الشَّخصِيّات الدراميّة دورًا مهمًا في جنس المسرحيّة بل هي الأهمّ فيها؛ لأنها تحيي الصِّراع الدراميّ عن طريق الحوار في المسرحيّة؛ لذلك كانت العناية بالشَّخصِيّات ووظائفها داخل النَّص الدراميّ كبيرة.

واستعان سعد الله ونّوس بهذه الشَّخصِيّات بشكلٍ لافت، فهو لا يوظّف الشَّخصِيّات السردية إلا لمامًا، بل يقوم باستغلال الخاصيّة الدراميّة للشخصيَّات، والتي يُنمّيها الحوار.

(1) غالم، أساليب بناء الشخصّية الدرامية في مسرح كاتب ياسين، ص35.

(2) البشتاوي، بناء الشخصية في العرض المسرحي المعاصر، ص15.

الفصل الأول:
أبعاد الشَّخصِيّة الدراميّة

الفصل الأول

أبعاد الشَّخصِيّة الدراميّة

تعدُّ الشَّخصِيّة في الأدب المسرحيّ الأداة التي تؤدي الأحداث الدراميّة؛ لذا كانت محطّ اهتمام الكثير من الدراسات، باعتبارها الملموس الحيّ الذي يراه المشاهد أو القارئ، ويتابع من خلاله السلوك والانفعالات والحوارات وكل المعاني التي يحملها الحدث المسرحيّ، فهي أهمّ عناصر المسرحيّة وأقدرها على إثارة اهتمام المشاهدين، ومن ثم فهي عنصر فعال، تتجسد ملامحها من خلال الأوصاف التي يسميها المؤلف، وعليه فالشَّخصِيّة أداة فنّيّة يبدعها المؤلِّف لأداء وظيفة يتطلع الأديب إلى رسمها، فيجعل منها كائنا حيًا له آثاره و بصماته الواضحة الجلية في العمل الإبداعي، لها وظيفةٌ فكريّة، وبناء نفسيّ، واجتماعيّ، وفيزيائيّ، تمثّل مواقفًا خاصةً بالمكانة والطبقة الاجتماعيّة، وتتم دراسة شخصيَّات العمل الدراميّ بـ"رسم خصائصها، ومميزاتها الجنسيّة النوعيّة، ونفسيّتها، ووضعها الاجتماعيّ، وتكوينها الجسميّ"[1].

فبمعرفة الكاتب الدقيقة لهذه الأبعاد الثلاثة (المادي، الاجتماعيّ، النفسيّ) يتوقف نجاحه في رسم شخصيَّاته، وهذه أهمّ العناصر التي يكوّن الكاتب منها شخصيته.

فالشَّخصِيّة كائنٌ عضويٌّ ينبض بالحياة، يمنحه المؤلف تنظيمًا داخليًّا عبر لغته، حتى تتحقّق لهذه الشَّخصِيّة منظومة من العلامات تشغل أجهزتها النفسيّة والجسميّة، وهذه العلامة هي التي ترسم سلوكها وطريقة تفكيرها فيما بعد، وعادة ما تكون الشَّخصِيّة امتدادًا واقعيًّا للحياة خارج النَّص "وقد تكون الشَّخصِيّة من التَّاريخ، يحملها المؤلف تفاصيلها التَّاريخيّة، أو لا يحملها، تاركًا لاسمها أن يستدعي ملامحها من المخزون الثَّقافيّ، والمعرفيّ لدى المتلقي"[2] كما هو الحال في شخصيَّات مسرحيّات ونّوس.

ومهما اختلفت الشَّخصِيّات، إلا أنها تبقى مشتركة في كونها بناءً متخيلًا في إطارٍ لُغويٍّ، فهي" أحد العناصر البنائيّة في النَّص الدراميّ، تتجلى وظيفتها في ترجمة خطاب المؤلف الدراميّ عبر أدوارها الوظيفيّة"[3]. ويتحرك فعل الشَّخصِيّة في فضاءين متلازمين هما:

---

(1) حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحيَّة، ص102.

(2) غالب، الممثل والدور المسرحي، ص49.

(3) المرجع السابق، ص 52.

- الفضاء الدراميّ الذي أنشأه الكاتب وتخيّله.
- فضاء المتلقي كما يجسّدها في خياله، ويشترك في هذا الفضاء القارئ، والممثل والمخرج...، وتبقى الصورة النهائيّة للشخصيَّة لا تتشكل إلا في نهاية الفعل أو الحدث الدراميّ، وينهي القارئ رسم ملامحها وتكوينها بانتهاء عواطفها وأفعالها وأقوالها.[1]

إن كل شخصيَّة ينقلها الكاتب تشتمل في صميمها على بذور نموها المستقبليّ، مادام لها مدى واسع من المزاج الإنسانيّ وتراكيبها اللامحدودة، ومن أبرزها الشَّخصِيّة البطلة والتي تدور حولها معظم الأحداث، فالبطل هو المحرك الأساس لأحداث المسرحيّة، حيث يعكس لموضوعها، وهذا لا يعني تهميش الشَّخصِيّات الأخرى، فهي عوامل تساعد على إنجاز الحدث وفق وتيرة متكاملة بُنِي بها الهيكل العام للمسرحيّة، رغم اختلاف درجات المساهمة في الفعل.[2]

(1) خلوف، الانتاج الدلالي في العرض المسرحي الجزائري، ص115.

(2) قسيس، الخطاب المسرحي الجزائري المعاصر، ص .

المبحث الأول

البعد الفيزيائيّ (المادي)

يتعلق البعد المادي (الجسماني) بالشخص من حيث بنيته وشكله الظاهريّ، ويمكن تمثيل ذلك في مجموعة من النقاط، مثل: الجنس (ذكر أو أنثى)، السن، الطول، القصر، الوزن، المظهر العام...إلخ، لأنّ لكل صفة أثرها في تكوين الشَّخصِيّة[1]، وقد يميل الكاتب أحيانًا إلى رسم تفاصيل دقيقة ومطولة للمظهر العام للشخصيَّة خاصة في حالة تحويل العمل الدراميّ من مقروءٍ إلى مرئيٍّ على الخشبة.

فالشَّخصِيّة بنيةٌ معقدة الإشارات تتضمن مدلولاتٍ مختلفةً سواء كانت هذه الإشارات لغويةً، أو خارجةً عن نطاق اللُّغة، كتعبير الوجه أو الحركات أو اللّباس... منتظمةٌ في هيكلٍ مركبٍ فرضه النَّص الدراميُّ، فمجال حرية الممثل أثناء الأداء المسرحيّ مقيّد، وعليه أن ينسجم مع الأصوات المنبعثة من المؤثرات المختلفة؛ حتى لا يدخل في اضطراب مع الصوت السائد، مع ضرورة تكييف طاقاته قدر الإمكان ليجلب الانتباه، ويحقّق تركيز المتلقي ويقيم التواصل الفعال بينه وبين المتفرّج.[2]

ففي مسرحيّة "**الملِك هو الملِك**" مثل ونّوس لشخصيَّات الملِك، والوزير، والسياف، ومقدم الأمن، وأبو عزَّة، وأم عزَّة، وعرقوب، وعُبيد، وزاهِد، وشهبندر التجار، والشّيخ طه، فلم يُشر الكاتب إلى لباسهم بتفصيلٍ دقيقٍ، بل تحدث عن ذلك بقوله "**الجميع يرتدون ملابس شخصيَّاتهم**"[3]، كذلك لم يُشرْ إلى صفاتهم الجسمانيّة وشكلهم الظاهريّ، وكأن صفاتهم الماديّة الجسمانيّة أمرٌ بديهيٌّ للجميع، فلا حاجة إلى سردها ها هنا، سوى إشارته إلى تغيير الأداة التي يحملها السياف، فمن المفترض أن يكون في يده سيفٌ، لكن سعد الله ونّوس هذه المرة حمله بلطة في يده:

"**السياف: إني أحمل بلطة لا سيفًا.**

عُبيد: لا يهم.. ستكون سيافًا يحمل بلطة (إلى الجميع) يا الله"[4].

---

(1) انظر: باكثير.. فن المسرحيَّة من خلال تجاربي الخاصة، ص74.

(2) انظر: فلتروسكي، سيمياء براغ للمسرح، دراسة سيميائية، ص170.

(3) ونوس، الأعمال الكاملة، مسرحية الملِك هو الملِك، ج584/1.

(4) المرجع السابق، ص584.

وليس مهمًا كثيرًا إن كانت بلطةً أو سيفًا طالما أن الهدف واحد، وهو البطش والقتل، فلا اختلاف في الأداة طالما أنها تؤدي الهدف نفسه.

أمّا في "**مسرحيّة يوم من زمانِنا**" فقد منح سعد الله ونّوس الشَّخصِيّات أبعادًا ماديةً وضّح لنا من خلالها طبيعة الشَّخصِيّات.

فمدير المدرسة عبد العزيز رجلٌ بدينٌ، يعمل مديرًا لمدرسة ثانويّة للبنات، وهو مريضٌ بالسكريّ وارتفاع الضغط، عمره غير محدّد لكنَّه على أبواب التقاعد، وهذا ما كانت تردده الشَّخصِيّة بين الفينة والأخرى.

"**المدير: ماذا تراني أفعل! آكل خراء أم أودي الأمّانة والواجب. آخ.. رأسي.. أوصاني الطبيب أن أتحاشى التوتر. لو أن جنابه مكاني، هل يستطيع أن يتحاشى التوتر؟... إني رجل مريض، وليس حولي من يرحم. لقد احتفظت بمنصبي كل هذه السنوات لأني أعرف واجبي وأؤديه بأمانة...**"[1].

أمّا عن **الأستاذ فاروق فهو** شاب أنيق، حاد المزاج، مدرس رياضيات في مدرسة ثانوية للبنات، متزوج وليس له أبناء.

"**يقتحم المعلم فاروق باب الإدارة كأنه عاصفة. المعلم فاروق شاب أنيق تدل ملامحه على حدة المزاج**"[2].

وفي مسرحيّة "**مغامرة رأس المملوك جابر**" يعرض الكاتب تفصيلًا للشَّخصِيّات، فهذا **العم مونّس** حكواتي المقهى: رجل تجاوز الخمسين حركاته بطيئة، شبه الكاتب وجهه بصفحة من صفحات الكتاب السميك العتيق الذي يرافقه في حكاياته لزبائن المقهى، ويبدو أن الزَّمن قد أخذ من ملامح الرّجل ما أخذ حتى يخيّل للمرء أنها محيت، عيناه جامدتا النظر توحيان بالحياد البارد

"**أهمّ تعبير يمكن أن نلحظه في وجه مونس الحكواتي هو الحياد البارد، الذي سيحافظ عليه تقريبًا خلال السهرة كلها**"[3].

---

(1) ونوس، الأعمال الكاملة، مسرحية يوم من زمانِنا، مج2/197.

(2) المرجع السابق، ص194.

(3) المرجع نفسه، مسرحية مغامرة رأس المملوك جابر، مج1/ 238.

أمّا **المملوك جابر** فهو شاب تجاوز الخامسة والعشرين من عمره معتدل القامة شديد الحيوية ملامحه دقيقة وذكية تلمح الذكاء من لمعة عينيه.

"**الحكواتي: والمملوك جابر ذكي وذكاؤه وقاد. لمح الفرصة تواتيه، فانقض عليها بلا تراخ. يؤمن أن الفرصة لا تأتي مرتين. وسر الفطنة ألا تحتاج الفرصة مرتين...**"[1].

ويبلغ صديق المملوك جابر **المملوك منصور** من العمر حوالي الخامسة والثلاثين، قصير القامة، قوي البنية ملامحه تشف عن وداعة وطيبة[2].

بينما **المملوك ياسر** طويل القامة، وافر الصحة، وجهه عريض، حركته سريعة، ملامحه توحي بالجلافة والطيبة في الوقت ذاته.

"**ياسر: ... يا حفيظ لو تعثرت قدماي في الخروج، لرمى عنقي دون تأخير. ولو أعرف ما ذنبي!.. وصفت له ما يحدث دون زيادة أو نقصان. هل أستطيع أن أكذب...**"[3].

أمّا **مسرحيّة رحلة حنظلة** فقد قام الكاتب بتفصيلٍ لبعد الشَّخصِيّة المادي، فلم يكتف بإعطاء **حنظلة** اسمًا فقط، بل عرض لاسمه كاملًا ووضعه العائليّ والوظيفيّ.

ومنه يبدو على حنظلة الفقر والاحتياج:

"**ثياب حنظلة مضحكة. البنطلون واسع جدًّا والحزام مقطع. أمّا الحذاء فإنه ضخم بصورة كاريكاتورية...**"[4].

أمّا **حرفوش** فلم يعرض الكاتب سوى لخفّة حركته وسرعته:

"**يقفز بحركة خفيفة من الحلقة، ويقترب من حنظلة**"[5].

"**(وهو يرتد عنه. يقفز مواجهًا الجمهور)**"[6].

---

(1) ونوس، الأعمال الكاملة، مسرحية مغامرة رأس المملوك جابر، مج1/268.

(2) المرجع السابق، مج1/244.

(3) المرجع نفسه، مج1/264.

(4) المرجع نفسه، مسرحية رحلة حنظلة، مج2/13.

(5) المرجع نفسه، مج2/7.

(6) المرجع نفسه، مج2/8.

وفي مسرحيّة "**الفيل يا ملِك الزَّمان**"، لم يُشر سعد الله ونّوس في هذه المسرحيّة إلى شكل الشَّخصِيّات الخارجيّ، واكتفى بعرض شخصيَّة زكريًّا، وترك بقية الشَّخصِيّات دون أسماء أو مواصفات تميّزها.

وزكريًّا بطل المسرحيّة ومحرك أحداثها، حضوره قوي في العمل المسرحيّ، وكثيرةٌ هي الأمثلة التي تحدث عنها الراوي ووصف بها "زكريًّا"، والتي تعطي رؤية للمشاهد أو القارئ، وتسهل لفت انتباهه، ومن ذلك:

"**شابٌّ نحيلٌ، عصبيُّ الوجه، عينان محتقنتان بالغضب، صوتٌ عنيفٌ وساخطٌ، يلتفت إليه الجميع بخشيةٍ وحذر، يسيطر صوته على الضجيج، محاولًا السيطرة على الجميع، مشيرًا بالسكوت**" [(1)].

"**يقوي صوته، يمثّل ما يقوله بخفةٍ و براءةٍ، محرجًا وغاضبًا، يعلو صوته أكثر..**"[(2)].

أمّا عن "**مسرحيّة جثة على الرصيف**" فقد عرض ونّوس لأشكال شخصيَّاته لكنَّه سلبها اسمها، ووزعها على طبقتين، الطبقة الأولى والتي مثلها كلٌّ من **المتسوِّل الأول** "**كما تنبئ ثيابه**"[(3)]، وجهه أزرق كأن الموت بات منه قاب قوسين أو أدنى، ولا يختلف حال المتسوِّل الثاني عن الأول شيئًا، فهو: "...**مطبق العينين، مكشر الفم قليلًا. لونه أزرق ضارب إلى الصفرة، ويبدو بالنسبة للمتفرجين كهيكل خشبي ملطخ بالرمل والزفت كانت قد تقيأته أمواج بحر مشمئز..**"[(4)].

أمّا الطبقة الثانية، الطبقة الغنيّة التي يلفها الهناء والثراء، فقد مثّلها **الشرطيّ** الذي علت جسدَه طبقاتٌ من الملابس؛ لتحمي جسده الناعم من البرد القارس، إضافة إلى الشال الصوفيّ والقبعة.

"**الشرطيّ: ...يكون المرء متمددًا في فراشه تدثره الأغطية، وفي الخارج يهزج البرد عاجزًا عن بلوغ عشّه المريح**"[(5)].

---

(1) ونوس، الأعمال الكاملة، مسرحية الفيل يا ملِك الزَّمان، مج1/560-569.

(2) المرجع السابق، مج1/573-577.

(3) المرجع نفسه، مسرحية جثة على الرصيف، مج1/393.

(4) المرجع نفسه، مج1/393.

(5) المرجع نفسه، مج1/399.

ومنها **السيّد** الذي صوّره ونّوس، فقد علا مرتبةً أعلى من الشرطيّ، فهو رجل وجيه تدلّ عليه ثيابه الغالية التي تلف جسده كسورٍ منيعٍ، لا أحد يستطيع اختراقه.

"**السيّد: يا شرطيّ... ما معنى هذا السلوك؟**

الشرطيّ: عفوك يا سيّدي.. إنما أعني..

السيّد: لا تكن لحوحًا. دعني أصرف أموري بهدوء."[1]

وفي **مسرحيّة** "**فصد الدم**"، التي كتبها ونّوس عندما حل الشّتات والتّمزيق في الوطن العربيّ، وكانت الأنظمة الوطنية تتذابح فيما بينها في صدامها مع الأنظمة اللاوطنية.

في تلك الفترة، كان ميلاد المقاومة حلمًا يرنو إليه كل شريف فجاءت شخصيَّات ونّوس لتجسّد ما يصبو إليه.

فـ**عليوة** شابٌّ في السابعة والعشرين، له ذقنٌ طويلةٌ، ذكيٌ تلمح ذلك من عينيه، ثيابه مهترئة، ما يعيبه هو غرقه في سكره وخمره بلا وعي:

"**شاب في حوالي السابعة والعشرين، متهدل، يوحي منظره بشيخوخة حقيقية، وينم وجهه المتغضن وذقنه الطويلة وعيناه الذكيتان عن انهيار ساخر...**"[2]

و**عليٌّ** من ينظر إليه لا يفرقه عن عليوة، وهو في سن عليوة، له طول قامة عليوة نفسه وملامحه، ويرتدي ثيابًا مهترئة، لكن الاختلاف بينهما في القوّة والصّلابة والصّرامة والخطوات الواثقة التي حملها عليٌّ وفقدها عليوة، ويظهر ذلك في وصفه:

"**شاب في حوالي السابعة والعشرين. للوهلة الأولى يحسب المتفرج أنه عليوة نفسه... تنكشف الفروق الجوهريّة، فهو متماسك، توحي صلابة وجهه، وصرامة نظراته بالحزم...**"[3]

أمّا **الشَّخصِيّة الثالثة**، فلم يعطِها ونّوس اسمًا واكتفى بالإشارة إلى أنه شابٌّ أسمر البشرة، له تقاطيع الوجه نفسها التي يمتلكها أهل منطقته من العينين العميقتين، والشارب الطويل، والشفاه الممتلئة، والذقن المدببة[4].

---

(1) ونوس، الأعمال الكاملة، مسرحية جثة على الرصيف، ص399.

(2) المرجع السابق، مسرحية فصد الدم، مج430/1.

(3) المرجع نفسه، مج431/1.

(4) المرجع نفسه، مج436/1.

والصحفيُّ هو رجلٌ كبيرٌ في السّن، يلبس ثيابًا فاخرة، له نظارة طبية أورثتها إياه مهنته في الصحافة وكبر سنه، وله أنفٌ طويلٌ، وصوته نسائيٌّ هشّ[1].

إن المرحلة العمرية التي اختارها ونّوس للمماليك جابر ومنصور وياسر في مسرحيّة مغامرة رأس المملوك جابر، وكذلك لزكريًّا في مسرحيّة الفيل يا ملِك الزَّمان، وعليّ في مسرحيّة فصد الدم، متناسبة مع أدوارهم، فمرحلة الشباب هي مرحلة العنفوان والتهوّر، وهذا ما ينطبق على المملوك جابر الذي ألقى بنفسه إلى الهلاك في نهاية المطاف، وقد تكون على النقيض كما هي شخصيَّة عليّ، أو شخصيَّة زكريًّا الرافضة للذل والهوان.

(1) ونوس، الأعمال الكاملة، مسرحية فصد الدم، ، مج433/1.

المبحث الثاني

البعد الاجتماعيّ

يركز البعد الاجتماعيّ على المحيط الذي نشأ فيه الشخص، والطبقة التي ينتمي إليها، درجة التعليم، المهنة، العلاقات الاجتماعيّة...، فكل هذه العوامل ترسم الوجه العام للشخصيَّة، ويكون لها التأثير الكبير في السلوك والأفعال[1].

وكما أن لكلّ شخصيَّة "مقومات عقليّة ونفسيّة واجتماعيّة تنعكس على هيئتها وسلوكها وطباعها وأخلاقها، يبرز لنا الكاتب أهمّ ملامحها ويرينا ما فيها من مزايا وعيوب، كما أنّ لكل شخصيَّة غاية تسعى إليها ودافعا يحثّها على تحقيق هذه الغاية"[2].

وقد تفاوتت شخصيَّات سعد الله ونّوس في مسرحيّاته ما بين الطبقات التي في عليّة القوم والطبقات الدنيا المعدومة المحرومة، وما بين الطبقات التي حملت هم الوطن على أكتافها ومن نصبوا لأنفسهم المكانة الشريفة على حساب هؤلاء، وعلى اختلافها، وسأقوم بعرض للبعد الاجتماعيّ لهذه الشَّخصِيّات في مسرحيّات ونّوس.

فأم عزَّة في مسرحيّة "**الملِك هو الملِك**" هي صورة للأم التي تحاول أن تبحث عن مخرج لأزمة الأسرة، والمتمثّلة في استهتار الأب وغرقه في شرب الخمر، وعدم اهتمامه بالمسؤوليات المادية، وتحلم بخروج زوجها من أزمته، وترى في مقابلة الملِك حلمًا فيه بوادر لانفراج أزمتها، تقول أم عزَّة:

"**نحن عائلة جرعوها السم وأنزلوا بها الظلم... يا ملِك الزَّمان، من كان مثلنا لا يستطيع إلا أن يبكي على حاله، ويشكو من زمانه، جئنا نطلب الإنصاف**"[3].

وكطبيعة كلّ أمّ، نجدها تحلم بزوج مناسب لابنتها:

"**ابنتي الوحيدة لن يطلبها رجل كريم ونحن في هذا المقام**"[4].

لكن الملِك عندما قابلته أم عزَّة ردها خائبة، غير مصدقّة ما سمعته منه، والمألوف من طرف حاشيته:

---

(1) انظر: باكثير، فن المسرحيَّة من خلال تجاربي الخاصة، ص84.

(2) خمّار، تقنيات الدراسة في الرواية، ص13.

(3) ونوس، الأعمال الكاملة، مسرحية الملِك هو الملِك، مج660/1.

(4) المرجع السابق، مج587/1.

"**وما قاله الملِك سمعناه من الأمّام والقاضي و الشهبندر.. كأنهم لسان واحد، وعائلة واحدة**"[1].

وبذلك بدت رؤية سعد الله ونّوس واضحة بأنّ هرم السُّلطة "يرتكز على الاقتصاد والدين والأمن"[2]، وكل شيء يصدر عن هذه الأقطاب كأنما صدر عنها جميعًا.

وتمثّل **عزَّة** في هذه المسرحيّة رمز الفتاة التي تتمنى تحسن أوضاعها العائليّة، خاصة بعد افتقار والدها، وقد عبرت عن ذلك الضجر في أكثر من موضع منه:

"**يا رب.. كيف يمكن العيش في هذا الجحيم؟**"[3]

لكن سرعان ما نما هذا الشعور وتطوّر، وأصبحت تحلم بفارس أحلام يخلصها وأهل بلدها مما يعانوه من جور وظلم:

"**سيأتي من بلاد بعيدة، يدخل المدينة كالريح أو العاصفة ...نظرات عينيه ضربات خناجر براقة سيفزع الرجال من نظراته ويهرولون إلى البيوت، تخلو الشوارع وتختبئ التفاهة.. وهو يخترق المدينة سيعطِّر هواءها الفاسد وينقِّي جوها المسموم بالجور والذل... إني أنتظره. ولن أتعب من انتظاره**"[4].

وقد أراد الكاتب لهذه الشَّخصِيّة أن تكون أداة لربط أحداث ومستويات المسرحيّة الثلاثة، من خلال إيوائها وعطفها على عُبيد المتنكر في زي متسوِّل أحدب، إلى أن نشأت علاقة حب بينهما، وأصبح الاثنان يتقاسمان الأفكار الثورية التغييرية، خاصة بعد أن اكتشفت أن حدبته مزيفة[5].

كما تبدو أنها أكثر ذكاء ووعيًا من بقية شخصيَّات المستوى الأول والثاني، إذ إنها عندما رافقت أمها إلى القصر لتشكو حالها وحال البلاد التعيس، كادت أن تتعرف على والدها وخادمه عرقوب[6].

---

(1) ونوس، الأعمال الكاملة، مسرحية الملِك هو الملِك، مج1/665.

(2) غنيم. المسرح السياسيّ في سوريا، ص239.

(3) ونوس، الأعمال الكاملة، مسرحية الملِك هو الملِك، مج1/606.

(4) المرجع السابق، مج1/587-588.

(5) المرجع نفسه، مج1/599، 624.

(6) المرجع نفسه، مج1/663-664.

والأغرب من كل هذا يظهر عندما تقف وأمها أمّام الملِك كي تشرح له وضع زوجها السيئ وحالة البلاد، لكنَّه لا يتعرف عليهما ويحكم ضدهما، ويقف إلى جانب أولئك الذين أفقروه يومًا ما[1].

أمّا **الملِكة** فهي شخصيَّةٌ ثابتةٌ في مواقفها وعلاقاتها الاجتماعيّة، لا يبدو منها غير الطاعة لزوجها، والغريب أنها لم تتعرف على الملِك الجديد، وراحت تعامله على أنه زوجها، وهذا ما ورد على لسان عرقوب عندما سأله محمود عنها:

"**مولاتي الملِكة بلحمها ودمها كانت تناغيه وتطعمه بيدها.. وحين وقف وصرخ تلك الصرخة انطرحت على الأرض، وراحت تحتضن قدميه وتقبلهما مهلّلة.. أنت ملِكي وسيدي، عذِّبني إذا شئت، افعل ما يحلو لك فأنت ملِكي وسيدي**"[2].

وهنا تظهر حالة الاستلاب القصوى التي أرادها الكاتب، **فالملِكة** التي كانت تغار من جارية زوجها "**ريحانة**" أصبحت تنحني إذلالًا أمّام هذا الذي ارتدى رداء زوجها، فلم تتعرف عليه، وهذا ما يؤكد رؤية سعد الله ونّوس "**أعطني رداءً وتاجًا أعطك ملِكًا**"[3].

وهي رمز لتلك الرغبة التي تبحث عن عبوديتها في ظل أي مستبدّ أو أي سيّد.

أمّا **أبو عزَّة** فيزداد تنكرًا لماضيه أكثر عندما ينسى خصومه، خاصة الشّيخ طه وشهبندر التجار ويتخذهما صديقين باعتبار وظيفتيهما من أسس استمرار الملِك[4].

إنّ قطع أبي عزَّة لصلته بالماضي لم يكن مبررًا من الناحية الإنسانيّة، على اعتبار أن الشَّخصِيّة مركب نفسيّ وفكريّ متراكم، وإلا كيف يقبل إنسان أن يحكم على نفسه بالتجريس، وأن تكون ابنته جارية لدى الوزير؟ وهنا تبدو رؤية الكاتب في أنّ أبا عزَّة الحاكِم قد مات نهائيًا وولد منه إنسان آخر لا صلة له بماضيه.

وإذا قارنّا شخصيَّة **أبي عزَّة** بنظيرتها **أبي الحسن** في حكاية "النائم واليقظان"، نجد الأول ذكيًا أتقن اللعبة تمام الإتقان يتصرف وكأنه ملِكٌ متمرسٌ، بينما الثاني كان مغفلًا فعلًا، وقد فشل في الحكم بعد أن حقّق له الخليفة هارون الرشيد حلمه، كما أنه لم يتمسّك بالعرش كما كان الحال مع أبي عزَّة.

---

(1) ونوس، الأعمال الكاملة، مسرحية الملِك هو الملِك، مج645/1.

(2) المرجع السابق، ص103.

(3) المرجع السابق، مج88/1.

(4) المرجع نفسه، ص 76- 77.

ويمثّل **عرقـوب** خـادم أبـي عزَّة، شخصيَّة الانتهـازيّ المـاكر، شخصـية مبتذلـة أخلاقيًّا وفكريًّا، وقد استغلّ تردّي الأحوال الاقتصاديّة لسيده وراح يسخر منه، مستغلًّا ذلك للزواج بابنتـه " عزَّة " التي لا تحبه، وهذا ما نجده في قولـه

"**هذا معلمي وأنا خادمه دخلت في خدمته عندما كان ذا يسر ومـال، ثم لـم أتركـه بعد أن انقلـب عليـه الزَّمـان، وضـاع ملِكـه فـي خبـر كـان، منـذ فتـرة طويلـة لـم يـدفع لـي أجرا، بـل ولحس معظم مـا ادّخرتـه علـى سبيل الـدين، طبعا كلـه مسجل فـي الـدفتر...بقائي عنـده يبـدو محيرًا، وأنْ يكون هو السيد وأنا الخادم يبدو مضحكًا، بعض الناس يقول إنـي أكثـر غبـاء مـن سيّدي... أمّا أنـا فلسـت غبيًّا...القصـة ومـا فيهـا أن الهـوى تملِكنـي، والرغبـة فـي وصـال ابنـة سيّدي عزَّة تلهب جسدي**"[1].

وحين يسنِد إليه **الحاج مصطفى و الحاج محمود** دور الوزير مع سيّده كي تكون اللعبة محبوكة، يفشل في دوره، كما يبدو ضعيفًا لا حيلة له أمّام دهاء الوزير الأصلي الحاج محمود، الذي انتزع منه رداء الوزارة دون عناء، وبالتالي خرج صفر اليدين وهو يقول:

"**حتى النقود التي بعت بها الوزارة تبين أنها مزيفة، وضاعت التـي حلمت بهـا زوجـة، هي لعبة كنت فيها الشاهد والضحية، ولكن هل تعلمت شيئا؟ أخشى أن يكون قد فات الأوان، لم أعرف كيف ألتصق بالذين مثلي، ولم أعرف كيف أصل إلى الذين فوقي، وأخشى أن يكون الأوان قد فات**"[2].

وكأن سعد الله ونّوس يريد أن يقول أن التغيير لا يتم فيه الاتّكال على مثل هذه الفئة من المجتمع، وعليه منح شخصيته هذه اسم **عرقـوب** المعروف في أمثالنا العربيّة بالخلف بالوعود.

ويمثّل **ميمون** دور خادم الملِك الضعيف، وهمه الوحيد إرضاء سيّده بخدماته، كما أنه يمثّل درجة ذوبان الفرد أمّام سلطة الرموز الموغلة في التنكر، ولعلّ موقفه أثناء الحوار الذي دار بينه وبين الملِك الأصلي المتنكر في زي الحاج مصطفى، خير دليل على ذلك، حيث لا يستطيع التعرف على ملِكه في الحوار الذي دار بينهما:

"**مصطفى: قل لي يا ميمون.. هل أمعنت النظر إلى وجه مولاك؟**

---

(1) ونوس، الأعمال الكاملة، مسرحية الملِك هو الملِك، مج1/589.

(2) المرجع السابق، مج1/673.

ميمون: وتسأل أسئلة أيها السيد! من يستطيع أن يمعن النظر إلى الشمس حين توهجها!

مصطفى: طيب.. ووجهي! هل تأملته؟ تأملْه جيدا يا ميمون.

ميمون: تأملته أكثر مما يسمح به وقت المستعجل.

مصطفى: أحقا لم تعرفني!

ميمون: أيها السيد...لا أذكر أني رأيت هذا الوجه من قبل"[1].

من خلال هذا الحوار، يبدو واضحًا أن ميمون لا يقوى حتى على النظر إلى وجه سيّده، فكل احترامه وتبجيله وولائه كان لذلك الرداء وذلك الصولجان، وإلا كيف نفسر عدم تعرفه على ملِكه عندما نزع رداءه؛ رغم إعطائه فرصة النظر إلى وجهه، وتلك رؤية الكاتب:

"**أعطني رداء وتاجا أعطك ملِكا**"[2].

وهناك شخصيتان تنتميان إلى قصر الملِك، همُّهما الوحيد تنفيذ الأوامر، هما **السيّاف ومقدم الأمن** فالأول نجده يتلذذ بقطع رؤوس الآخرين، معتبرًا ذلك مهنة، ويظهر ذلك من خلال قوله:

"**هذه المهنة تسكرني باللذة، أي نشوة حين أهوى بالبلطة! أي نشوة حين يتدحرج الرأس! أي نشوة حين تنبثق نوافير الدم! أكثر من النشوة. هي رعشة حسية لا توصف**"[3].

أمّا الثاني فيعمل على توفير الأمن اللازم لاستمرارية المملِكة، والقضاء على أولئك المناوئين، فنجده عندما يستدعيه الملِك لتقديم التقرير عن الوضع الأمني يقول له:

"**اطمئن يا مولاي، أعاهدك أن أصيدهم خلال فترة قصيرة**"[4].

وهما شخصيتان ثابتتان، لا نلاحظ عليهما أي تطوّر، ورغم ذلك لم يحظيا بثقة الملِك أبي عزَّة، فالأول جرّده من بلطته، والثاني قام بتصحيح الجهاز الذي يشرف عليه.

---

(1) ونوس، الأعمال الكاملة، مسرحية الملِك هو الملِك، مج641/1.

(2) المرجع السابق، مج88/1.

(3) المرجع نفسه، مج588/1.

(4) المرجع نفسه، مج652/1.

ويمثّل الشّيخ طه وشهبندر التجار التحالف القائم بين الدين والقوى الاقتصاديّة المتحكمة في السوق، لذا فهما يمسكان بخيوط اللعبة، وبمعنى آخر، هما من يحركان أمور السياسة والاقتصاد معًا، والمقطع التالي يكشف دورهما:

"**الشّيخ طه و الشهبندر: (معا) ونحن... من المحراب ومن السوق نمسك الخيوط.**

الشّيخ طه: خيط يمسك العامة.

الشهبندر: وخيط يمسك أسباب الزرق والتجارة.

الشّيخ طه و الشهبندر: وخيط يمسك القصر والسياسة، نحن نمسك الخيوط من المحراب ومن السوق، وسنظل نمسك الخيوط"[1].

وبعبارةٍ أخرى، فالأول يقوم بالدعاية للملِك وسياسته في خطبه ومواعظه بالمساجد وأي مكان حل فيه، أمّا الثاني فيعمل على سلب الناس ومصادرة ما يملِكون حتى تُملأ الخزائن.

وفي **مسرحيّة** "**يوم من زمانِنا**" جاءت شخصيَّة الأستاذ **فاروق** مدرّس الرياضيات، الذي أنهكته الحياة بهمومها التي لم يتحملها جسده الضعيف وسط دوامة التغيير التي خلعت في طريقها كل ما هو صالح.

"**نجاة: ... كان يغمني أن تستهلك نفسك في الدروس الخصوصية، وأن تنفق وقتك وأعصابك مع أولاد مدللين لا يستحقون تعبك. لا.. لا...**"[2].

يعرض ونّوس لشخصيَّة الأستاذ فاروق ليكشفها لنا بموضوعية، ومن خلال هذا الفرد يكشف العفن المتكدس في عقلية مدير المدرسة، وانتهازيّة شيخ الجامع وتفاهته، والكبرياء الرخيص لمدير المنطقة.

والأستاذ فاروق همُّه على الطالبات اللواتي يذهبن إلى بيت الست فدوى القوادة، والذي يريد أن يعالج موضوع الدعارة بأقصى سرعة، ويتوجه إلى المدير لإخباره بالأمر لكن الأخير لا يلقي له بالًا:

"**فاروق: ما يهبُّ من بيت الست فدوى هو الفساد يا حضرة المدير، والثغرة التي ينفذ منها بدأت تنكشف....**

---

(1) ونوس، الأعمال الكاملة، مسرحية الملِك هو الملِك، مج1/589-590.

(2) المرجع السابق، مسرحية يوم من زمانِنا، مج2/245.

ثمّ تظلم الدنيا في عيون فاروق بعد حديث طويل مع **الست فدوى**، التي أقرت بقدوم زوجته لبيت الدعارة وترددها عليه، الفساد الذي طال أهل بيته أوصله في نهاية المطاف إلى أن يقرر وزوجته ختامًا أن ليس لهما مكان في هذه الحياة، فهي للانتهازيّين وأدرك أنه خارج الزَّمان، فهذا الزَّمان لا يتنفس فيه إلا الاستبداد والطغيان، في هذه اللحظة، أدرك أنه لم يمنع كتاب عبد الرحمن الكواكبيّ الفساد، وأدرك أنّ طبائع الاستبداد التي أراد أن يكشفها الكواكبي، قد استشرت وملأت هواء المدينة. وعرف أيضًا أن طغيان المال اشترى النفوس والأجساد معاً، وطوع الدين لخدمته، وأصبح الناس عُبيداً وأجراء عند هؤلاء المالكين.

"**بحركات هادئة يغلق فاروق النافذة جيدًا، ويقفل باب المطبخ، ثم يقطع الأنبوب الذي يصل جرة الغاز بالبوتوغاز، ثم يمضي إلى الجرة الاحتياطية، ويفتحها هي الأخرى**"[1].

بحث فاروق عن مكانٍ له بين هذا الدمار فلم يجد، كاد يصرخ ولم يستطِع، فتذكر ذاك الموظّف الذي يقول:

"**الموت ولا التعريص مع دولة هذه الأيام**"[2]

لم يرهقه خيار الموت، فقرّر وزوجته نجاة، النجاة من هذه الدنيا بالموت، أغلقا منافذ البيت، وخلعا ثيابهما، وفتحا أسطوانات الغاز الموجودة في البيت، وجلسا يستقبلان الموت بألقٍ صوفي.

"**نجاة: هل رفعت الشراع؟**

فاروق: نعم.. والريح تدفعه بقوّة.

نجاة: إني أحبك.

فاروق: كنت أخاف أن أرحل وحدي.

نجاة: وكيف ترحل وحدك؟

فاروق: إننا نبتعدُ عن الخراب والوحشة والفوضى.

نجاة: نعم...إننا نبتعدُ وندخل في البياض.

فاروق: رأيت اليوم رجلاً كان يغطي الزبد فمه. كان يريد أن يبحر، وكان يصرخ..أتعلمين

---

(1) ونوس، الأعمال الكاملة، مسرحية يوم من زمانِنا، مج248/2.

(2) المرجع السابق، مج248/2.

ماذا كان يقول؟...

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"[1].

والمدير رغم أنه رجل تقدم به العمر إلى أبواب التقاعد، يتملِكه الخوف دائمًا من أن لا يحظى بتقاعد هانئ مريح، فيبتعدُّ عن كل ما يمكن أن يعكّر صفو الحكومة وأمور السّياسة.

وعند لجوء الأستاذ فاروق إليه، يحاول في بادئ الأمر أن يلين موقفه تجاه قضيّة الست فدوى وما تركته من أثر في سلوك وفكر الطالبات والمرض الذي تنشره بينهن، فيشرح له أن بعض الناس لم تستطع أن تتوافق مع هذا التطوّر، والموظّف الذي ثار على دائرته التي يعمل بها خير دليل فقد أصيب بالجنون، ويسترسل مدير المنطقة بوصف التغيرات الحضاريّة التي طرأت على هذا البلد، ويعدّ القيم القديمة التي تربّى عليها الناس قيمًا بائدة، والتطلع نحوها تخلُّفاً، وأن ما كل يحدث من الآن بعد هذا الانفتاح هو ثورة.

"**نعم يا أستاذ أسميه ثورياً، لأن الثورة الحقيقية ليست طنين الشعارات وترتيل العقائد والمحفوظات، بل هي الانفتاح على العصر ومنجزاته، وعلى العالم وأسواقه، هذه هي الثورة الحقيقية. إن الذين حاولوا أن يسوروا البلاد، وأن يحجزوا العصر على الحدود، انهزموا، ولم تبق منهم إلا بعض الذكريات المريرة. وهذا الرجل العظيم (يشير إلى الصورة)هو الذي أدرك أن البلاد لا تسور**"[2].

لكن يبدو أن المدير كل ما يهمه هو الكتابات التي على أبواب المراحيض، والتي تناهض الدولة ورجالاتها، وأنّ دوره بات فقط هو أن يكشف الطالبة التي كتبت على أبواب المراحيض؛ كي يسلّمها للجهات المعنية ويسلم من عواقب هذا الموضوع.

"**فاروق: أمر مروع يا حضرة المدير. يجب أن تفتح تحقيقاً على الفور.**

المدير: هل مررت بالمراحيض؟

فاروق: انقلبت المراحيض إلى الصفوف.

---

(1) ونوس، الأعمال الكاملة، مسرحية يوم من زمانِنا، مج248/2.

(2) المرجع السابق، مج222/2-223.

المدير: أنا مريض ولا أحتمل هذه الخضات... أهناك كتابات في الصفوف أيضًا؟

فاروق: بل أقوال صريحة واعترافات مرعبة يا فاطر السموات والأرض ما.. سمعته زلزل كياني. أطلب يا حضرة المدير أن تبدأ التحقيق على الفور.

المدير: من التي تجرأت واعترفت؟ من الفاعلة؟"[1].

ويحصر المديرُ الفسادَ بوصفه حالة تهدم المجتمع، وكلُّ ما يريد هو الكشف عمن تسبب بهذه الكتابات، بينما فاروق يضع يده على مكمن الفساد الذي بإزالته يحفظ جيلاً من الطالبات اللواتي يقعن تحت ضغط من الحاجة الاقتصاديّة، ويعملن داعرات، ويسهمن في تفكك عرى المجتمع.

ويلحُّ فاروق على المدير كي يساعده في قطع الطرق التي توصل الطالبات إلى بيت فدوى، والمدير لا يأبه لما يقول.

"**المدير: خبرشات صبيانية! أتسميها خبرشات صبيانية!؟ قلت لك إنهم يشتمون ال...اسمع يا أستاذ فاروق. ربما كان لك ظهر يحميك، أمّا أنا فلا ظهر لي إلا سنوات خدمتي الطويلة.**

فاروق لا: ظهر لي ولا بطن، ولكن في أعناقنا أمّانة وواجب.

المدير: ماذا تراني أفعل! آكل خراء أم أؤدي الأمّانة والواجب....."[2].

مدير يتقيّأ بالخدمة التي أدّاها، ويستريح على كرسي الإدارة التي يحافظ عليها كحفاظه على روحه، نشأ أجيراً عند من هددوه بلقمة عيشه؛ فخنع واستمرأ هذا الخنوع والذُّل، وتعهّد أن يورثه إلى طلاب مدرسته. بينما فاروق وكأنه خارج اللحظة الحياتيّة التي يعيشها، قابضٌ على مجموعة القيم التي تربّى عليها، لكنَّه بدأ يتعب، وخصوصاً حين صرخ المدير بوجهه، ويطرده.

"**المدير: اخرج...ضيعت وقتي، وعرقلت التحقيق في قضيّة مصيرية وتاريخيّة. اخرج وتخبط في هذا الدرب الوعر كما يحلو لك**"[3].

---

(1) ونوس، الأعمال الكاملة، مسرحية يوم من زمانِنا، مج194/2.

(2) المرجع السابق، مج197/2.

(3) المرجع نفسه، مج204/2.

والموجهة ثريّا التي تعمل لحساب أجهزة الحكم، استطاعت أن تمسك بإحدى الطالبات، التي وجدت معها كتاب عبد الرحمن الكواكبي (طبائع الاستبداد)، فاستبد الخوف في المدير، وبدأ يعنّف الطالبة ويشرح لها عن مساوئ هذا الكتاب، ويتهم الكواكبي بعروبته، ويلغي نضاله.

"**ثريّا: تقول الآنسة منى، إنها جاءت به من مكتبة أبيها المدير: ولماذا تأتي به إلى المدرسة! من أين تطلع علينا هذه العفاريت؟! ومن أين تأتينا هذه الفضائح؟!**

ثريّا: أعتقد أن الفضيحة واحدة، لكنَّها أكثر تشعباً مما قدرنا.

المدير: أيتها الفتاة.. أتعرفين ماذا تقرئين؟

منى: إني أقرأ كتاباً لواحد من أعلام النهضة العربيّة، اسمه عبد الرحمن الكواكبي.

المدير: هكذا.. وتجرؤين على قول ذلك بالفم الملآن؟ ماذا يجري في هذه المدرسة؟! ألا تعلمين أن العهود البائدة هي التي سمته علماً من أعلام النهضة! أمّا في هذا العهد المبارك فقد انكشف المستور، وعرفنا من هو عبد الرحمن الكواكبي. رجل مشبوه في صلاته، وكتاباته احترف التحريض وزعزعة الاستقرار. وهذا الكتاب الموتور يحفل بالنمائم والتوريات الحاقدة"[1].

أمّا **شيخ الجامع الشّيخ متولي** ألغى العلوم والمعارف، واعتبر الرياضيات والفلسفة شكلاً من أشكال الغزو الفكريّ الذي يلغي الدين، يقول الشّيخ متولي:

"**العلم النافع ما هو يزيد من خوف المرء من الله تعالى.....فهل نجد هذه العلوم في مدارسكم المدنية؟!**[2]

وكانت الصدمة بهذا الشّيخ الجليل كبيرة، فقد اعتبر الست فدوى من المحسنات اللواتي يتبرعن لإعمار بيوت الله وهو يغتابها وهذا حرام.

"**الشّيخ متولي: هل تعلم يا أستاذ أنك تخوض في أعراض الناس بلا احتشام؟ وهل تعلم أن الغيبة أشد من ثلاثين زنية في الإسلام؟....فأنت مغتاب ظالم وإن كنت صادقاً ويكفيك زاجراً عن الغيبة قوله تعالى ": ولا يغتب بعضكم بعضاً، أيحب أحدكم أن يأكل لحم أخيه ميتاً فكرهتموه**"[3].

---

(1) ونوس، الأعمال الكاملة، مسرحية يوم من زمانِنا، مج205/2.

(2) المرجع السابق، مج207/2.

(3) المرجع نفسه، مج213/2-214.

ويشير إلى فاروق بأن عليه يرى "الميل في المكحلة" قبل أن يتقوّل بأعراض الناس.

"**الشّيخ متولي: لولا الظّنّة لدخل الإنسان الجنة. قل يا لي أستاذ.. هل تعرف من يعمر مساجد الله؟(إنما يعمر مساجد الله من آمن بالله واليوم الآخر وأقام الصلاة وآتى الزكاة ولم يخش إلا الله) فهل يجوز أن نصف هذا المؤمن الذي يعمر المساجد بالفاجر الزنيم أو بقرين الشيطان الرجيم؟ ما دفعته الست فدوى لرفع مآذن هذا الجامع، وتزيين قبابه يربو عما دفعه أي محسن في هذا الحي**"[1].

أمّا **مدير المنطقة** فقد وصل الوحل إلى عقر داره، الذي برر هو الآخر الأمر بعدم علمه بتردد ابنته على السيدة فدوى.

ويتابع مدير المنطقة التبجيل بهذا التطوّر، ويعد بعض الاصطلاحات مثل: الرشوة، الفساد، الإثراء، قيوداً متخلّفة تحيل بيننا وبين الانفتاح الحضاري، ويعدّ ابنته **ميسون** مثالاً متألقاً لهذه الحضارة وهي ابنة زمانها.

وفاروق غارق في الصمت يستمع، وعندما يذكر اسم ميسون، ينتفض ويتذكر أن قدومه ليس إلا ليخبره أن ميسون ابنته وزوجة الأستاذ فاروق صديقتان وتلتقي كلتاهما في بيت الست فدوى، فيصاب الأستاذ فاروق بالذهول، وينتفض كالممسوس.

"**فاروق: ماذا تقول!! يا فاطر السموات والأرض.. زوجتي عند الست فدوى؟**

مدير المنطقة: والست فدوى هي الأخرى تحب زوجتك كثيراً وتدللها. إنك محظوظ يا أستاذ. لديك زوجة متميّزة تثير الإعجاب وتميل نحوها القلوب. إن ابنتي لا تصادق بسهولة، والست فدوى صعبة المراس ولا تدلل أياً كان"[2].

أمّا **الست فدوى** إحدى ضحايا المجتمع المتفسخ أخلاقيّاً نتيجة الإفرازات الاقتصاديّة المتخلخلة ضمن البنية السياسيّة غير المستقرّة على فكر محدّد. ونتيجة لمجتمع دينيٍّ سلفيٍّ متزمّتٍ لا يعترف بالمرأة إلا أداة متعةٍ لزوجها، وكتلة من الغواية للآخرين، فقد زوَّجها والدها لكي يشفيَها من قصة حبٍّ كئيبة، لرجل اكتشف أنّها ليست عذراء، ساوم والدها بالفضيحة أو أن يدفع له نصف تجارته، فدفع الوالد المال تجنّباً للفضيحة، وتابع حياته مكسور الوجدان.

---

(1) ونوس، الأعمال الكاملة، مسرحية يوم من زمانِنا، مج2/214-215.

(2) المرجع السابق، مج2/226.

بينما الست فدوى بذكائها سيطرت على زوجها، وعملت قوّادة، وافتتحت بيتًا للدعارة يرتاده كلُّ ذوي النفوذ والمال في المدينة. وعندما يأتي إليها فاروق لكي يتأكد بأنّ زوجته تتردّد إلى بيتها، تحاول تهدئته، وأرادت أن تفتح معه حواراً إنسانيّاً؛ لأنّ كل من يأتي إليها لا يرى فيها إلا المرأة الجسد، المرأة التي خلقت للفراش ليس إلاّ.

"**فاروق: إنك تخربين البيوت، وتغرقين الجميع في وحل الفساد والرذيلة.**

فدوى: ربما كنت شيئاً من هذا كله. أتعلم؟ لم! تخيبني.. كنت أنتظر رجلاً يقول لي ذلك في وجهي.. كنت أنتظر رجلاً لا يأتي إلي متهافتاً. لأنه سيكون الرجل الوحيد الذي يغريني بأن أشرح نفسيّ قليلاً. هل تصدق؟ رغم كل شيء، إني أشعر بالوحدة مثلك"[1]

ولأنها امرأةٌ تعرف الآخرين بشكلٍ جيّدٍ نتيجة لطبيعة عملها؛ فهي تدرك أنها والأستاذ فاروق ضحية مجتمع تمزقت أوصاله، ولا يمكن رأبه.

"**فدوى: إنها الدنيا الحقيقية يا فاروق. الدنيا المبنية من الطين والدم والشهوات والشراهة. الدنيا الملموسة والعنيفة والقاسية. باختصار.. الدنيا الفعلية التي نحيا بها. أمّا تلك التي كنت تظن أنها الدنيا، فليست إلا أوهامًا ونفاقاً وتزاويق كاذبة. اصغِ إلي يا فاروق.. كنت فعلاً أنتظر هذا اللقاء. في فترات قصيرة قد تكون الأوهام جميلة، و أحيانًا ضرورية. لكن المرء لا يستطيع أن يتغذى بالأوهام طويلاً، ولا يستطيع أن يبني على الوهم إلا الخيبة والمرارة لا. أدري.. أعتقد أنه وضع شاذ، أن يضيع رياضي متألق مثلك حياته في مدرسة لا تقيم له وزناً....إني أحتاج إلى شخص مثلك، ويغريني كثيراً أن أثبت قدميك في دنيا حقيقيّة لا وهميّة. ومهما بدت الدنيا الحقيقيّة قاسية وعنيفة، فإن لها أيضًا سحرها الخاص. إنه سحرٌ أسودٌ مُسكر، لا تقاس به مذاقات الأوهام الفقيرة والمغثية**[2]".

أمّا مسرحيّة "**منمنمات تاريخيّة**" فهي من المسرحيّات التي تحتوي كماً كبيراً من الشَّخصِيّات، لكنَّها لا تمثّل حالات فرديّة، وإنما تعكس كل شخصيَّةٍ فئةً من الناس أو مؤسسةً من المؤسسات التي تقوم عليها المدينة. كما أن هذه الشَّخصِيّات التي يقدمها ونّوس لا يطلقها بشكل كامل، بل يضع أمامها شخصيَّاتٍ أخرى من الفئة نفسها، لكن تختلف مع الشَّخصِيّات الأولى التي تنتمي إلى الفئة نفسها في حساباتها وأفكارها وطموحاتها.

---

(1) ونوس، الأعمال الكاملة، مسرحية يوم من زماننا، مج2/230.

(2) المرجع السابق، مج2/237.

ولا يتجاوز ذلك التشكيل في شخصيَّات رجال الدين، إذ يضع ونّوس هذه الفئة في توصيف واحد، بل نراه يباين بين رجل دينٍ وآخر، فمنهم من تعنيه مصالحه الشَّخصِيّة على أي شيءٍ حتى الوطن. ومنهم من يكون وسطاً بين مصالحه الشَّخصِيّة ومصلحة البلاد، وهنا – **برهان الدين التاذلي** – نموذجاً.

"**التاذلي: تلك هي الحقيقة. ما ظهر من جبنه وحمقه قطع حيل الناس.**

ألا تعلم! لولا رجال القبيبات وفتياني، لفر تاركًا البلد وشأنه.

وفي هذه الساعة يدور مناديه داعيًا إلى تسليم البلد بالأمّان"[1].

ويقدم ونّوس نموذجاً آخر لرجل دين متنور وواعٍ ومبدئيّ، ويدفع ثمن هذه المبادئ ويدعى **جمال الدين الشرائجي.**

"**جمال الدين: جفوت مجلسك يا شيخ حين عرفت أنك رقيق العلم والدين. تتوه في المسائل، وتستحل الأوقاف. فكيف يجوز لمثلك أن يرمي الناس بالضلال؟**"[2].

كما أن ونّوس لا يرسم شخصيَّةً سلبيّةً إلا ويضع معادلاً ومواجهاً لها في شخصيَّة أخرى؛ فقد نرى مثلاً شخصيَّة **مروان** الشاب الجبان، وما يعنيه من الدنيا هو السلامة والأمان بأية طريقة.

"**مروان: لو علمت أفعالهم في حلب! فظاعات.. فظاعات تقشعر لها الأبدان! لا.. الأسلم هو أن نسافر حتى تنجلي هذه الغمة**"[3].

ويقابلها ونّوس في شخصيَّة أخرى وهي **أحمد** شاب رافض للاستسلام لكنَّه متهور وغير مبدئي.

"**أحمد: اليوم، يجب أن يحمل كل رجل سلاحًا**"[4].

وكذلك في شخصيَّة **ابن خلدون** المتواطئة، بينما يقابله شهامة تابعه **شرف الدين** الذي يترك رفقة معلمه ابن خلدون عندما يدرك أنه قارب الخيانة في عز المحنة التي تعيشها دمشق من حربٍ وحصار[5].

---

(1) ونوس، الأعمال الكاملة، مسرحية منمنمات تاريخية مج2/327.

(2) المرجع السابق، مج2/338.

(3) المرجع نفسه، مج2/331.

(4) المرجع نفسه، مج2/333.

(5) المرجع نفسه، مج2/462.

وفيها شخصيَّة **المؤرخ القديم** الذي يعرف الوقائع التَّاريخيّة بشكل عام، حرباً كانت أم سلماً، ويصف حال المدينة في الحرب، وفي غير الحرب، ويستخدم توصيف نهر بردى في جريانه أو في شحّه حسب المناخ السائد في أثناء حصار دمشق[1].

أمّا في **مسرحيّة** "**المملوك جابر**" اعتمد ونّوس على الشَّخصِيّة التراجيدية السلبية الشريرة وجعلها محور العمل المسرحيّ فخصها بدور البطولة.

جاءت شخصيَّة **جابر** منتمية إلى صنف الأبطال التراجيديّين، وهي ما سماها الناقد المجري (جورج لوكاتش) "تراجيديا الأخطاء" التي تكونت نتيجة الحماقة والطيش.

فالمملوك جابر شخص مساوم قدم رأسه وهو أغلى ما عنده، فهو المغامر الذي اقتحم الأخطار وارتاد المجهول، ولأن مغامرته كانت خارج دائرة النبل فإن جابر ظل شخصيَّة انتهازيّة لا تسعى إلا لتحقيق أطماع ذاتية، حتى وإن كان ذلك على حساب الوطن وخيانته.

"**جابر: ... إني أهبك رأسي يا مولاي**"[2].

أمّا الراوي (الحكواتي) وهو العم مونس، الشَّخصِيّة القويّة الرّصينة، ذات الاتّزان حركةً وجلسةً، واسمه مرتبط بالوقار والإيناس، ويتميّز بالحياد البارد رغم ما يحيط به من فوضى، له رؤية تاريخيّة مستقبليّة واسعة، تجعله ممثلًا حقيقيًا للتاريخ، وصوتًا واعيًا موضوعيًا، وضميرًا يقظًا في حياده وحكمته واتّزانه ونفاذ بصيرته[3].

كما أن له دورًا تعليميًّا وتثقيفيًّا وتوعويًّا للمتلقي، من خلال المزاوجة بين الحكي والتمثيل، يقص الحكاية ويعلق عليها، لقد مثّل القوّة التي ربطت بين واقعين تاريخيّين متماثلين.

وهو عند سرده لحكاية الظاهر بيبرس، يقدم العزاء للزبائن في المقهى، وينسيهم مرارة واقعهم ويذكرهم بالمجد التليد، ويؤكد لهم أن فهم أيام الظاهر مرتبط بفهم ما تقدم من أوضاع وأزمان[4].

والخلاص من مأزق الأمة عنده مرتبط بصحوة ووعي الجماهير، وتجاوز التخلف والفوضى والهوان الذي أصابهم والانتقال إلى واقع الثورة والعمل.

---

(1) ونوس، الأعمال الكاملة، مسرحية منمنمات تاريخية، مج335/2.

(2) المرجع السابق، مسرحية مغامرة رأس المملوك جابر، مج276/1.

(3) المرجع نفسه، مج238/1.

(4) المرجع نفسه، مج240/1.

ورسمت **مسرحيّة** "**الاغتصاب**" شخصيَّة الفلسطينيّ بأنه كغيره من البشر له عينان واضحتان، يحس ويشعر ويزرع الأرض ويكتب الشعر، يحب ويكره... بسيط بسيط... لكن المؤامرة أكبر منه وفوق طيبته التي رسمها حيدر محمود بقوله:

"**قتلتنا طيبتنا...**

والطيبة ضعف...

إن لم يحرسها السيف"[1].

فالفلسطينيّ قد عاش ظروفاً متميّزة، منذ وعد بلفور، وامتاز بسماتٍ خاصةٍ نابعةٍ من أهداف وآمال وآلام، عاشها لفترة طويلة من الزَّمن، وقد تمثّلت هذه المعاناة بالنضال الدائم؛ للتخلص من الاستعمار البريطاني واليهوديّ، والتصدي بشكل دائم لخصم صهيوني غاصب مع صعوبة الظروف التي يعيش فيها بسبب تصديه لعدو قوي يمتاز بحقده وبتقدمه التكنولوجي، وبرصيد قوي من عطف ومساعدة العالم له، وكذلك مواجهة الموقف السلبي لبعض ذوي القربى من القضيّة الفلسطينيّة والإنسان الفلسطينيّ.

ومن هذه المعاناة انبثقت تصرفاته وآراؤه ومقاييسه الخلقية، وعاداته، وكلها جميعًا ساهمت في رسم خطوط عريضة للإنسان الفلسطينيّ، الذي تميّزت شخصيته العامة بسمات خاصة بها، نابعةٍ من ظروفها وأوضاعها البيئيّة والمسلكيّة، ويمكن اختصار تلك السمات بالشّعور بالظّلم والاضطهاد، وهو ما أضفى على شخصيته خيبة الأمل؛ فدفعه إلى العناد، وقد ولّدت عنده قدرة عجيبة على التصدي والثبات، مع عدم الثقة بالوعود والمواثيق الدولية والحيطة والحذر، واتخاذ جانب الرفض في معظم الأحيان، وعدالة قضيته شحنته بالعزم وبالتصميم على المقاومة بالوسائل المتاحة، لقد جعل سعد الله ونّوس شخصيَّاته الفلسطينيّة واقعية في معظمها مع ما تحمله من الغنائية والرومانسية أحيانًا ، وهي كلها تقوم في رسم متقابل مع الشَّخصِيّة اليهوديّة في الاسم والفعل والأداء. وأولها الشَّخصِيّة الرومانسية الدعائية.

ف الفارِعة هي تلك الأم والعمة، أخت الرجال، الصابرة، والتي تمثّل الفلسطينيّة المناضلة، تلك التي فقدت والدها الذي استشهد في عملٍ فدائيٍّ، وزوجها عمر الذي اعتقل في سجن الفارِعة، وعلى اسم السّجن سمِّيت، تلك شخصيَّة تعرف دورها الذي فُرض عليها، فكانت المربية التي لا تنسى تربية الابن على حب الوطن وترابه والصمود فيه، حيث قالت لوعد:

---

(1) محمود، الديوان، ص83.

"**... أصغِ جيداً يا وعد... واحتلّ الصليبيون القدس وأسسوا الممالك وظنوا أن الأمر استقام، لكن القائد صلاح الدين الأيوبي أعد عدّة الحرب وانقض عليهم بفرسان مصر والشام...**[1]".

وهي الأم المثقّفة الواعية لأبعاد المؤامرة، وواجبنا اتجاهه وطبيعة عدونا، ويظهر ذلك في عدّة مشاهد وحوارات للفارعة، منها:

"**زعتر زيت... زعتر زيت... يلعن أبو الشين بيت.**

دلال: وما هذا، الشين بيت؟

الفارِعة: إنه جهاز الأمن الإسرائيليّ، الذي يسجن ويعذب، ويحصي أنفاسنا"[2].

وأيضًا:

"**إنه أمان كاذب... لم تغتصب إسرائيل بلادنا كي توفر لنا الأمان...إن واقعنا مرعب... موت واعتقالات... بيوت منسوفة... وأطفال بلا أمهات... أتريدين أن يولد طفلك بلا هوية وبلا أمل؟! هذا الطفل النائم، لغّموا حياته قبل أن يولد... إنه ينام الآن فوق لغم... في حالتنا الانزواء عن المشاكل يعني الغناء البطيء... ونحن لا نريد أن نفنى**"[3].

وفي ذلك وعيٌ وإدراكٌ للواقع المؤلم، ولطبيعة العدو ودعوة واضحة لمقاومة الفناء، ولكنَّها لا تقف عند حد الكلام فقط، بل تتعداه إلى العمل المخلص والتضحية والفداء، فزوجها قد سجن منذ ثماني سنوات، ومع ذلك لم تفقد الأمل برجوعه:

"**الفارعة: إنه في السّجن منذ ثماني سنوات... مؤبد.**

دلال: وتنتظرين أن يخرج..

الفارِعة: ولم لا، نحن شعب محكوم بالعيش وفق منطق مبتكر لا يخص سوانا.. علينا أن نتوقع المعجزات.. كما نتوقع الأحداث اليومية المألوفة"[4].

أما **زوجها عُمر**، الذي اعتقل وحكم بالمؤبد بعد اشتباك مع دورية صهيونية، فقد أحبّ الفارِعة وأحبّته لشيءٍ مقدّسٍ مشتركٍ بينهما، هو حبّ الحريّة، وتخليص الوطن من الشرذمة المعتدين، هو رفيق حسين الصفدي في العمل الفدائي والد الفارِعة.

---

(1) ونوس، الأعمال الكاملة: مسرحية الاغتصاب، مج128/2.

(2) المرجع السابق، مج72/2.

(3) المرجع نفسه، مج75/2.

(4) المرجع نفسه، مج76/2.

وتمنح الفارِعة الطمأنينةَ لمن يتعرض للمحنة، مثل دلال عند اعتقالها.

"**دلال: إنـي خائفـة...**

الفارِعة: لا تخافي يا دلال إنك أقوى منهم...ارفعي رأسك وتماسكي"[1].

و**دلال** الفتاة البسيطة، ابنة التاجر الغنيّ، والتي أحبت إسماعيل المعلم المتواضع الحال، وتخلّت عن أهلها، أو بالأحرى تخلوّا عنها؛ لأنّها تزوّجت من المخّرب إسماعيل، ولم تكن تعي في السياسة الشيء الكثير إلى أن وقعت المصيبة هائلة على روحها وجسدها، وكانت في البداية تبحث عن حياة هانئة.

ثم الطور الثاني من حياة دلال – مرحلة التحول إلى أقصى درجات الإصرار على المقاومة ومحق الاحتلال وذلك بعد اعتقالها والاعتداء الوحشي عليها.

وترى الفارعةَ ترشد أخاها محمَّد، وتحاول منعه من العمل لدى اليهود مهما كانت الإغراءات، ولو كانت بلمّ شمل عائلته، أو أموال الدنيا كلّها.

"..**هذا هو الاحتلال، من ير مصيبة غيره تهُن عليه مصيبته... إنهم كفار لا يعرفون الرحمة... انظر ماذا حلّ بأخيك وامرأته؟.!.. تريد أن تعمل في ورشات الإسرائيليّين..!. أتساوي بين المحتل وابن البلد؟.!.. إنكم مع العمل تعززون الاحتلال... من يصدق أن ابن حسين الصفدي قال هذا الكلام؟! يا عيب الشوم!**"[2].

أمّا **إسماعيل، فهو** البطل المضحّي، المناضلُ الصّامدُ، الذي اعتقله الشين؛ بتهمة إخفاء معلومات عن خلية مقاومة، ويذيقونه ألوانًا شتى من التعذيب والذل والقهر، لكنه يصمد ويقاوم فهو رمز للجميع لابد له من الصمود والثبات في وجه المحتل.

"**الفارِعة: أعرف إسماعيل، إنه صخرة، والإسرائيليّون لن يغنموا شيئاً، لن يغنموا شيئاً من مناطحة الصخر**"[3].

هذه صلابته أمّام الأعداء، ومع هذا فهو يدفق حناناً مع أهل بيته، ويبدو ذلك جليًا في قول الفارِعة:

---

(1) ونوس، الأعمال الكاملة: مسرحية الاغتصاب، مج2/79.

(2) المرجع السابق، مج2/96.

(3) المرجع نفسه، مج2/72.

"كان يتنهد وهو يتحدث عن حبه، يحكي لي عن دفقة الحياة والبراءة، ... وفي حديثه يخلطها بالأرض والمطر والزيتون..."[1].

يحب أهله ويحب الأرض، حريص على أهله وعلى حريتهم، ولعلّ أهمّ ما يميزه هو وعيه للواقع والوهم، ويظهر ذلك من خلال اللوحة الحواريّة بينه وبين مائير رأس الشين بيت، مالك السُّلطة والبطش:

"إسماعيل: أتعرف أيها السيد ما هو الموضوع الذي يكد عقول الفلسطينيّين؟...

مائير: من هم الفلسطينيّون؟! لا يوجد فلسطينيّون...

إسماعيل: ومع هذا فإن بعض الفلسطينيّين يشحذون خيالهم؛ كي يتصوروا دولة كريمة تتسع لي ولك... دولة حقوقنا فينا متساوية وحرياتنا مكفولة... إنهم يحلمون"[2].

فإسماعيل مدرك للوهم وللسراب الذي يسعى إليه اليائسون أو النفعيّون، هذا الوعي المنطلق من أمرين: قسوة المعاناة والحب الممتد مع جذر كلّ سنديانة أو غصن زيتون، وهو المبصر للمستقبل، المدرك لاستحالة التعايش أو نهاية الصِّراع.

أمّا **محمَّد شقيق إسماعيل** الشَّخصِيّة المضطربة نفسيًّا واجتماعيًّا وهي التي تتنازعها تيارات المصلحة الفرديّة من نظرها أو التضحية لا من أجل الجماعة والوطن فذا محمَّد شقيق إسماعيل يختلف عنه كل الاختلاف، فيعد عمل إسماعيل تخريبًا وتفاهات، وفي صدره صراع مرير من أجل لم شمل عائلته في عمان، فهو يصور معاناة الفلسطينيّ المشتت بين داخل الوطن وخارجه، فلا يستطيع لقاء زوجته (سهام) حيث تبوء محاولاته للم الشمل بالفشل، يأسف على حاله وحال أولاده، يقول للفارِعة:

"رفضوا طلبي الثاني لجمع الشمل، ولن يكون بوسعي أن أعيش مع امرأتي وولدي كما يفعل كل الناس، في اللقاءات المسروقة يتوالد أطفالنا كاللقطاء[3]".

وهو يمثّل فئة لا يعنيها الاحتلال بقدر ما يؤثر عليها، فيتهرب بشرب الخمر أو السعي للعمل في مؤسسات الاحتلال، وذلك ما تعارضه الفارِعة بشدة خلال مناقشتها مع محمَّد؛

---

(1) ونوس، الأعمال الكاملة: مسرحية الاغتصاب، مج2/73.

(2) المرجع السابق، مج2/124.

(3) المرجع نفسه، مج2/95.

لما في ذلك من دعم للاحتلال ومنقصة في أخلاق أهل الوطن الذين يفعلون ذلك[1]، والأدهى أنه يفكر بالتجسس كخدمة بسيطة، على أقرب الناس إليه؛ لعلّه يحصل على تصريح بلم الشمل، ويعيش في صراع داخلي رهيب لتنازع الغرضين: انتمائه وخيانته، حب الوطن وحب الزوجة.

ويحاول مرة أن يتجسس على الفارِعة ودلال وهما تخفيان الديناميت تحت البلاطة، ولكن الفارِعة تعرف أخاها، فهي واعية لهذا النوع من المضطربين، تشك به فيطلب مساعدة، فلا زال يعيش في صراع، وفي هذه الفئة يكمن ضعف الشعب الفلسطينيّ، لذا ينبغي الحذر منهم كما فعلت الفارِعة، ولكن في النهاية وبعد الانتفاضة أثناء تشييع جنازة أخيه إسماعيل يعود محمَّد إلى ضفة المناضلين.

وعلى الطرف الآخر فقد مثّلت **راحيل** والتي تعيش مع بعلها إسحاق ولا تعلم عن قذارته أي شيء الشَّخصِيّة الإيجابيّة في كومة النفايات الصهيونية، كما كانت تعترض على طريقة تربية الأم لحفيدها، حتى تبدأ الاضطرابات عندها، ثم الصدمة عند اغتصابها من جدعون بعد أن غدر بها واستدرجها بدعوى تقديم المساعدة فتنهار، وتقرر ترك كل شيء والسفر إلى عمتها في أمريكا، مقررة بدعم الدكتور ابراهام نشر القصة على أوسع مستوى.

وفي مسرحيّة "**رحلة حنظلة**" نرى حنظلة يعمل عداد فراطة

"**حرفوش: المهنة.**

حنظلة: عدّاد فراطةٍ في بنك الازدهار والعمارة"[2].

لقد قدم لنا ونّوس الطبقة التي ينتمي إليها حنظلة والمساجين، الطبقة الدنيا المهمشة المحرومة من أبسط حقوقها كحق حسن المعاملة، ولو كان حنظلة من الطبقة العالية الراقية لما أُدخل السّجن ظلمًا وعدوانًا.

"**(يبصق في الصحن، يعلو النّفور في وجه حنظلة، ويُغمض عينيه) لا تقلب سحنتك. كل المساجين يعرفون جودة توابلي. يا الله. انهض قبل أن أسحق رأسك بكعب من**

(1) ونوس، الأعمال الكاملة: مسرحية الاغتصاب، مج122/2.

(2) المرجع السابق، مسرحية رحلة حنظلة، مج6/2.

الجزمة.(يرتعدُّ مضطربا ينهض حنظلة، يرتدي سروالاً وسخاً، ضّيقاً، وفوقه صديري من الجوخ القديم.. في إحدى قدميه جورب. أمّا الثّانية فعارية ومقّيدة بالسلسلة المعدنّية..)"[1].

وكذلك الحوار الذي دار بين حنظلة وحرفوش فيه من البيانات الواضحة التي نستدل من خلالها على شخصيته ووضعه العائليّ:

"**حرفوش: الوضع العائليّ..**

حنظلة: متزّوج بلا ضنى..

حرفوش: الّزمرة الّدموّية..

حنظلة: سالبة..."[2].

كما أن حنظلة بعيد كل البعد عن السلوكيات المشينة، ويتضح ذلك من خلال حديثه مع الشرطيّ:

"**كنت وما أزل رجلًا لا أقرب الخمرة، وأطيع كل ما تأمر به الحكومة"[3].**

مثّل حنظلة الشَّخصِيّة الكئيبة نتيجة ما آل إليه، وكان ذلك واضحًا في حواره مع نفسه:

"**حنظلة: (بعد فترة) لماذا يحدث لي ما يحدث؟ ما الّذي يربط هذه الأمور ببعضها البعض؟ الشقاء يهدني والغموض يتجاوز مداركي. فكيف أجد مخرجاً من هذا الّدرب المسدود"[4].**

كما يظهر شقاؤه وتعاسته من خلال قوله:

"**(بغضب) لماذا أنا؟ أنا دائماً من يضحي! أنا دائما من يحترق! أنا دائماً من يخونه الحظ! لماذا تتوافق كل الأشياء ضّدي. كل الأشياء على الإطلاق؟.. العمل، والحياة الزوجّية، والمال والصحة، والحذاء. وفوق هذا ما معنى هذه الآلة المعقّدة من الكلمات الكبيرة والشعارات.. من الواجبات والتضحيات.. يجب.. يجب.. يجب ثّم ماذا.. ثّم ماذا.. ثّم ماذا..."[5].**

---

(1) ونوس، الأعمال الكاملة: مسرحية رحلة حنظلة، مج2/8.

(2) المرجع السابق، مج2/6.

(3) المرجع نفسه، مج2/9.

(4) المرجع نفسه، مج2/12.

(5) المرجع نفسه، مج2/62.

وقد مثّل الشَّخصِيّة المضطهدة، المغلوب على أمرها، فلا زوجة تقف وتساند وتُعين، ولا عمل يمكن أن يكون بر الأمّان في الأزمات، ولا صحة ولا مال، بقي هكذا وحيدًا عاجزًا، كأنه خلق آدمي في غابةٍ مليئةٍ بالحيوانات المفترسة، تنهشه كلها بلا رحمة ولا شفقة، وهذا ما أحدث له انفجارًا نفسيّاً نتيجة للظّلم والقهر اللّذين كان يتصارع معهما.

كما أن **حنظلة** شخصيَّة تتّبع ولا تُتّبع، غير معجبة بنفسها، كما أّنها تُعاني من الانفصام، ووجدنا حنظلة يشتكي همه إلى كل من هب ودب حالته النّفسيّة الصعبة، وها هو يشتكي إلى الشرطيّ بقوله:

"**بحق الله لا تغضب. لم يُغمض لي جفن. أمضيت اللّيل في عّد الأيام. تصّور.. أنا عّداد الفراطة الّذي لم يخطئ مّرة، لم أستطع أن أحسب كم يومًا مر علي هنا.(...) أوقفوني وقطع السّيد الحارس حزامي وهو يجلدني(...)**" [(1)].

ومن خلال نُصح الدرويش لِحنظلة بقوله:

"**لا حل إلا أن تُطهّر نفسك من الشك والوسواس. داؤك في نفسك لا في بدنك** "[(2)]، نستنتج أن **حنظلة** يعاني من مرض نفسيّ ألا وهو الوسواس.

واتخذ "**ونّوس**" من حنظلة رمزًا للغفلة التي اكتنفت الإنسان العربيّ، والذي يمر يوميًّا بحالة من الامتهان في وطنه، حتى يدرك أن عليه مواجهة هزيمة أنظمته بوعيٍ صحيحٍ بواقعه، وهو ما قد يتشابه حاليًا مع وضع العالم العربيّ المتخبط بين مواقفه.

وقد مثّلت **زوجة حنظلة** دور المرأة التي تعيش مع زوجها لأن الظروف فرضت عليها ذلك، وما تلبث أن يغيب عنها لظروف قهرية حتى تباغته هي الأخرى بخيانته في فراشه وبيته مع رجل آخر، بل ويصل الأمر بها حد طرده من بيته.

والناظر لشخصيَّة **حرفوش** مع خفة حركته، ونشاطه، وإعجابه بنفسه، وكذلك يده التي لا تكف عن النهب من هؤلاء المساجين واستغلالهم، يعتقد للوهلة الأولى أنه أمّام شخصيَّة دنيئة تستغلُّ ظروف المضطهدين وتساومهم في حقوقهم، لكن الناظر بدقّةٍ وتمعنٍ في شخصيته، يتبين له حقيقة ما كان يرنو إليه ونّوس من هذه الشَّخصِيّة، لقد أراد ونّوس أن تكون هذه الشَّخصِيّة هي الكفّ الذي يُعين المواطن على الاستيقاظ من غفلته.

---

(1) ونوس، الأعمال الكاملة: مسرحية رحلة حنظلة، مج2/8-9.

(2) المرجع السابق، مج2/46

والشرطيّ هنا كمعظم النَّماذِج الحاكِمة، فهو اليد اللعينة التي سلّطتها الحكومات لتبطش وتفتك بالناس، لا ضمير ولا إنسانيّة، كلهم حشراتٌ يداسون دون أن ترفَّ جفن هذا الشرطيّ وأمثاله، خُلقت الأرض لهم، ومن عليها محضُ عُبيد، عليهم السمع والطاعة، وإن كانوا مطيعين فلا بأس بشدة أذنٍ بسيطةٍ لتبقيهم تحت السيطرة.

وتنوعت الشَّخصِيّات في هذه المسرحيّة لتشمل أيضًا **الدرويش**، رجل الحكمة والعقل والرجاحة في نظر الناس والعامة، دعاهم لتصديقه بساطتُهم وسذاجتُهم، وليس أمامهم غير ذلك أساسًا، لكن مثلَ الدرويش هناك أناسٌ كثُرٌ غارقين في بحر الدجل والشعوذة؛ وهذا نتيجة طبيعية لجهلهم وتخلفهم.

"(بحبور وجذل. تتطوح أطرافه) ليتنا نذهب إليه على الفور... درويش وِرِع وله كرامات، سيعرف حتماً كيف يدلّني على الصواب"[1].

كما أن سعد الله ونّوس صور لنا أنه على الرغم من كل البطش والجبروت التي تتمتع به السُّلطات الحاكِمة، إلا أن الخوف يلفّها من كل جانبٍ، فهي تقمع مواطنيها حتى لا يسير في خيالهم مجرد خاطرة لمواجهتهم أو تعكير صفو وجود سياطهم على رقاب الناس، الذي يرى أنه من أولويّات الحكومة استئصال المرض قبل استفحاله واعتقال الشّبهة وهي لا تزال في الخواطر والنوايا.

"الشخص4: قاعدتنا الأولية ...الوقاية خير من العلاج.

الشخص2: وفي حالات الاستعصاء الدماغية عصا الشرطة هي المجدية.

الشخص1: ... ولهذا يتحتم علينا أن نعتقل الشبهة وشبهة الشبهة. وأن نسحق الشغب وهو لايزال في الخواطر والنوايا.

الشخص4: أكدنا مرارًا ونعود فنؤكد، حبس احترازي خير من مواجهة فتنة"[2].

أمّا في **مسرحيّة "الفيل يا ملِك الزَّمان"**، فشخصيَّة **الملِك** في هذا العمل تبرز من خلال حاشية وزرائه، فهو لا يتحرّك من قصره، ولا يبدي أيّ اهتمام بمدينته، لم يذكره "سعد الله ونّوس" كثيرًا إلا في آخر المسرحيّة، وقد صرح الراوي عنه:

---

(1) ونوس، الأعمال الكاملة: مسرحية رحلة حنظلة، مج2/8-9.

(2) المرجع السابق، مج2/ .

"**مقهقهًا متأفِّفًا، ضاحكًا، يدق الصولجان** "[1].

وهو الآمر الناهي في هذه المدينة، وممثّل السُّلطة وسياسة المدينة.

ف**الفيل** هو الحيوان الضّخم المفسد في المدينة، القاتل المخرّب المؤذي، ولكن لا أحدَ من أهل المدينة يجرؤ على الشكاية به إلى "الملِك"، اختاره "سعد الله ونّوس" ليعبر عن طبقيّة المجتمع، ويرمز به إلى القوّة والجبروت والطّغيان، وبه يضعنا "سعد الله ونّوس" تحت مجهر السّياسة في البلد ويبين لنا كيف تسير الأمور فيه، فنحن أمام القهر والظلم والمعاناة وحتى الموت وهذا كله بسبب سكوتنا عما يدور في بلدنا.

و**باقي النساء والرجال والأطفال** هم شخصيَّات ثانوية يسهلون تحريك العمل المسرحيّ، اختارهم "سعد الله ونّوس "من الطبقة الضعيفة في المدينة؛ كي يتماثلوا مع الطبقة الكادحة في الوقت الراهن، والتي لا يسمع لها صوت، والتي ليس لها حرية الإدارة والاختيار، وحرية تشكيل موقف واعي بحريّة ذاتيّة اتجاه الذي يحصل في بلدها، وقد استعمل لها الراوي صفاتٍ تتناسب معها: "**مرتبكًا، مترددًا، صوت خفيض، يزداد التفكك و النشاز، تتجمد الملامح، خافضوا الرؤوس، ينحنون، لا يجرؤون على النهوض، صوت راجف، خفيضًا**"[2].

(1) المرجع السابق، مسرحية الفيل يا ملِك الزَّمان، مج578/1.

(2) المرجع السابق، مج577/1، 565.

المبحث الثالث:

البعد النفسيّ والسلوكيّ

يعد البعد النفسيّ أحد الأبعاد الرَّئيسة في رسم تفاصيل الشَّخصِيّة الدقيقة من حيث تفاعلها مع المجتمع والأفراد المحيطين بها، وردود أفعالها، وطريقة نطقها للكلمات، وإيقاعها، ورغباتها، ودوافعها للأحداث المحيطة بها...[1].

ولا شك أن سلوك الشَّخصِيّة، وما تأتيه من أفعال وما تتصرف به في بعض المواقف، خير وسيلة تفصح عن طبيعة تلك الشَّخصِيّة، وقيمتها، وتكوينها النفسيّ أو الخُلُقي أو الفكريّ، أو غير ذلك من جوانب النفس الإنسانيّة، " فأفعال الشَّخصِيّات وسلوكها هي التي تولّد الانطباع عنها، ومن خلالها تصبح مفهومة في غاياتها التي تسعى إلى تحقيقها"[2].

كما يمكن إبراز بعض ملامح الشَّخصِيّة وتبيين ما فيها من تناقض من خلال الشَّخصِيّات الأخرى عنها وسلوكها نحوها، وحتى سلوكيّات الشَّخصِيّة نفسها، والصِّراع بينها وبين الشَّخصِيّات وصراع الشَّخصِيّة مع ذاتها[3]، لأن المتلقّي يتفاعل معها ويشعر بمشاعرها، كما يقاسمها معاناتها، ويشاركها فرحتها، ينحاز إليها أحيانًا أثناء الصِّراع، فيحدث تجانس بينه وبين ما يراه من سلوكيّات تعكس نفسيّته.

والباحث في مسرح ونّوس يجد أنه ركَّز على الأبعاد النفسيّة والسلوكية، ففي مسرحيّة "**الملِك هو الملِك**"، تمثّلت شخصيَّةُ **الملِك** في جملةٍ من الصفات النفسيّة والسلوكيّة وهي: الاستبداد، وأنّه غير مقدّرٍ للمسؤولية، لاهٍ عن القضايا المصيرية لشعبه، يجد في معاناة رعيته متنفسًا لضجره، متفرغًا لملاهيه، وهو شخصيَّةٌ نرجسيةٌ.

ويصرّح **الملِكُ** لوزيره في أكثر من موضع بعبارات مثل:

"**كم عرفت هذه البلاد ملاكًا مثلي؟**[4]"، و "**كثيرًا ما أشعر أن هذه البلاد لا تستحقني**[5]".

---

(1) ينظر، خمّار. تقنيات الدراسة في الرواية. ص24.

(2) صالح، التأليف الدرامي ومفاهيم الاقتباس، ص73.

(3) انظر: القط. فن المسرحيَّة، ص17.

(4) ونُّوس، الأعمال الكاملة، مسرحية الملِك هو الملِك، مج593/1.

(5) المرجع السابق، مج593/1.

كما يبدو إنسانًا ضجرًا تسيطر عليه حالة من السأم، وتكون تسليته الوحيدة في العبث بالبلاد والناس بدل مساعدتهم، ويظهر ذلك في قوله:

"**ما أحتاجه هو سخرية أعنف وأخبث، أريد أن أعابث البلاد والناس**"[1].

حيث تبدو حالته النفسيّة واضحة من خلال حلمه بلعبة خطيرة ومسلية في نفس الوقت، تزيل عنه حالة الملل والضجر، وكأنّه يريد التأكيد لمن حوله ولعامة الناس أن العرش لم يخلق إلا من أجل أن يجلس عليه هو دون غيره.

والملِك أيضًا بعد تنكره بشخصيَّة **الحاج مصطفى**، تتغيّر طباعُه، ويصبح في حلّة ذلك المواطن العادي، وكلّه شغفٌ بأن يتلذذ بلعبته، فنجده في حواره مع وزيره الذي يود أن يبقى وزيرًا إلى جانب الملِك الجديد، فيقول له:

"**لا، ذلك يفقد الفكاهة طعمها، ستبقى أنت حيث أكون، أف.. ألا تستطيع أن تتخلى نهارا واحدا عن الوزارة؟ ولمن تتخلى! فعلا أنت مضحك**"[2].

لكنَّه ما لبث أن تحول إلى شخصٍ قلِقٍ، وهو يرى عرشه يفلت منه بعد أن أنكره الجميع حتى زوجته وخادمه الوفي ميمون، فيقرّر أن يكسر كلَّ المرايا، ويذبح الجميع، كل الذين شاهدوا اللعبة واشتركوا فيها[3].

لكن هيهات أن يتحقّق له ذلك، فالملِك الجديد أحكم القبضة جيّدًا، وتحول الملِك الأصلي إلى ذلك النديم في القصر، وكلّه محاولات لاسترجاع عرشه.

"**هي لعبة، لابد أنها لعبة؟ أنا هو، أو هو أنا.. مرايا.. مرايا مهشمة ووجهي ألف ألف قطعة. من يلم وجهي؟ أين الوزير؟ أين الحراس؟ أين الجواري؟ أنا الملِك.. كانت لعبة وأنا الملِك، إني الملِك و أنقش الختم على بياض فينقضي أمري بلا اعتراض**"[4].

ويمكن أن يشار إلى أن شخصيَّة الملِك شخصيَّة نامية، تحمل الكثير من الأبعاد السلوكيّة والنفسيّة، ولاسيما بعد أن يسلِّم رداءه وصولجانه طواعيةً لأبي عزَّة، فهو ضحية لعبةٍ أرادها هو، فسارت الأمور عكس ما يشتهي، ويمكن تحديد المفارقة في أنّ الملِك أراد أن يتسلّى

---

(1) ونُّوس، الأعمال الكاملة، مسرحية الملِك هو الملِك، مج1/595.

(2) المرجع السابق، مج1/630.

(3) ينظر: المرجع نفسه، مج1/666.

(4) المرجع نفسه، مج1/ 673.

بالآخرين فأصبح مادة تسليتهم، وقد أدّى فقدانه لعرشه إلى وصوله إلى حالة الجنون، وعليه فقد بدأ لعبته عابثًا وانتهى مجنونًا، خلافًا لملِك حكاية "ألف ليلة وليلة".

ويبدو على **الوزير** في هذه المسرحيّة أنه يعي دوره جيدًا، ففي البداية كان كلُّه ولاء وطاعة لملِكه، يعمل جاهدًا على إرضائه؛ من ذلك ما ورد في المشهد الأول:

"**إنّ كل الذين سبقوك يبدون ظلالا شاحبة، تتقلص أمّام نورك الوهاج! أي ملِك استطاع أن يحفظ هذا العرش كل هذه المدة. أي ملِك أنعش هذه البلاد بعد طول اختناق، أي ملِك أم أن هذا الاستقرار وحقّق هذا الازدهار! أي ملِك كان مثلك ملِكا!**"[1].

لكنَّه عندما فكّر الملِك في لعبته أبدى معارضته:

"**هذا ما كنت أتوقعه وأخشاه، أرجوك يا صاحب الرفعة أن تجد تسلية أخرى**"[2].

والوزير أيضًا بعد تنكُّرِه شخصيَّة **الحاج محمود**، يعمل بكل ما أوتي على إقناع سيّده بأن ما يقوم به له عواقب وخيمة.

"**مولاي لا تزال هناك فرصة للعدول عن هذا التدبير، من واجبي أن أقول لك، إنك تندفع وراء نزوة لا تخلو من المزالق**"[3].

ملمّحًا له بأنّه لا يستطيع أن يكون دون رداء الوزارة:

"**ليعذرني سيّدي. لا أستطيع أن أحتمل رخاوتي حين لا يكون ردائي على جسدي، فكيف إذا رأيت هذا الخادم يرتديه**"[4].

فقد كان يحس أنه خسر الوزارة حين خلع رداءه ومنحه للخادم عرقوب لإتمام اللعبة، وبالتالي فهو يحاول استعادتها من الملِك الجديد، ونجح في ذلك بمكيدة محكمة التدبير، جعلت الوزير المزيف يتنازل عن الوزارة مقابل بعض النقود المزيفة[5].

وأبو عزَّة تاجرٌ مني بالإفلاس وجن بعد المنافسة غير المتوازنة مع الشهبندر، ولكنَّه في

---

(1) ونُّوس، الأعمال الكاملة، مسرحية الملِك هو الملِك، مج1/654

(2) المرجع السابق، مج1/ 601.

(3) المرجع نفسه، مج1/590.

(4) المرجع نفسه، مج1/601.

(5) ينظر: المرجع نفسه، مج1/672.

جنونه ظل يمارس حياة التاجر، وأحلامه مرتبطة بالعودة إلى ما كان فيه من عزٍّ وجاهٍ، وقد وردت تعريفات لهذه الشَّخصِيّة على لسان زوجته:

"**عندي رجل قليل الهمة، عديم الحيلة، تكاثف عليه أولاد الحرام، وهم في هذه الأيام أكثر من أولاد الحلال، فسرقوا ماله وأودوا بتجارته، حل الإفلاس وبدأت تتراكم الديون والسندات... زوجي غرق في الطاس والأوهام**"[1].

أمّا أحلامه وطموحاته، فقد وردت على لسانه في مونولوغ[2] طويل:

"**أُصبح سلطان هذه البلاد، وأشد القبضة ولو يومين على العباد... أنقش الختم على بياض فينقضي أمري بلا اعتراض، طه الشّيخ الخائن المخادع، أُجرسه على حمار بين العامة، ثم أشنقه بلفة العمامة، و شهنبدر التجار الكبير ومعه تجار الحرير الذين يسيطرون على الأسواق ويتحكمون بالتجارة والأرزاق، أجلدهم حتى أشفي غليلي ثم أعدمهم بعد مصادرة الأملاك و المال، أمّا الخلان الذين انفضوا عني إذ رأوا إفلاسي فسأرمي بهم في الزنازين عبرة للجاحدين...**"[3].

وإذا تأملنا شخصيَّة "**أبي عزَّة**"، وهي شخصيَّة محورية نامية في هذا النص، نجده يتحوّل ولا يتطوّر، و حتى مظاهر جنونه تزول بسرعةٍ فائقةٍ ليتقمص دور الملِك بإتقان، بعد ارتباك بسيطٍ حدث في اليوم الأوّل، عندما وجد نفسه على فراش الملِك، وكلُّ مظاهر الجاه تحيط به، معتبرًا ما هو فيه مجرد حلم، متمنيًّا ألّا يزول، فيقول:

"**لا تفر أيها الحلم**"[4].

وفي ظرفٍ وجيزٍ استفاق، وراح يكمل اللعبة بإتقان، يتصرّف كالملوك، بل أكثر فطنةً وذكاءً من الملِك الأصلي، متنكِّرا لماضيه، فقام بتفقّد الوضع الأمنيّ للمملِكة، من خلال

---

(1) ونُّوس، الأعمال الكاملة، مسرحية الملِك هو الملِك، مج593/1.

(2) كلمة مونولوغ تعني كلام الشخص الواحد، وهي منحوتة من الكلمتين اليونانيتين: Mono واحد و:Logos الكلام، وهو شكل من أشكال الخطاب المسرحي يمكن أن يأخذ شكل مناجاة فردية مع الذات، إذ تتساءل الشخصية من خلاله عما تشعر به من مشاعر متضاربة، وتعبر به عما في داخلها من تمزق أمام ضرورة اتخاذ قرارها، ويظهر عادة في لحظات حرجة من الحدث فيلفت الانتباه إلى حيرة البطل ويكشف مكنون ذاته. قصاب، وإلياس، المعجم المسرحي، ص494.

(3) ونُّوس، الأعمال الكاملة، مسرحية الملِك هو الملِك، مج595/1.

(4) المرجع السابق، مج629/1.

استجوابٍ دقيقٍ لمقدم الأمن.

ولأنّ المسرحيّة تحلِّل بنية السُّلطة في أنظمة التنكر والملِكية، شعر الملِك بأنه من الضروريّ التوحّد مع السيّاف، بل مع بلطته؛ ليشعر بالقوّة أكثر.

"**بل يريد من السياف أن يستريح ليقوم هو بعمله، لأنه يقويه ويقوي ملِكه... فهو يشعر بأهمّية هذه الأجهزة وضرورتها**"[1].

ويبدو كلّ ذلك في المشهد التالي:

" **الملِك: (يداعب الكتلة الحديدية، ويتحسس النصل بلذة شبه حسية).**

هكذا أحب أن تظل في متناول يدي أنْ. أحس ملمسها الصلب تحت أناملي، أريد أن يخترق حديدها الأصابع، ثم يسري في ذراعي عابرا جسدي حتى تجاويف القلب، أريد أن أتحد بالحديد، أن نصبح كتلة واحدة. ونصلا واحدا، هكذا.. ستظل أيها السياف إلى يميني البلطة تسند يدي وتنفذ في مسامي حتى يندغم واحدنا بالآخر. الملِك و البلطة"[2].

ومن عامة الشعب هناك من يعمل للثورة (التغيير)، **زاهِد وعُبيد**، وهما مطلوبان من رجال الأمن، فالأول يتنكر في زي حمال، والثاني يتنكر في صورة متسوِّل يحبّ " عزَّة " التي تأويه، وتكتشف أنّ حدبته مصطنعة وأنه رجل متخفٍّ، والحوار التالي بينهما يكشف وظيفتهما في التعبير عن الثورة وأفكارها وطرق تحقيقها:

زاهِد: " استطعنا أن ندبر مكانا مستورا، يمكن أن نلتقي فيه جميعًا بصورة دورية.

عُبيد: خبر طيب صارت الحاجة ملحة لتنظيم لقاءاتنا، هل استطعت أن تمر على الجميع؟

زاهِد: تقريبا"[3].

وإذا رجعنا إلى حكاية "النائم واليقظان"، نجد أنّ شخصيّتين جديدتين أضيفتا إلى الحكاية الأصلية، وهما قائدا اللعبة، يرويان جانبًا من الأحداث، إضافة إلى كونهما يعرضان وجهة نظر الكاتب سعد الله ونّوس، فأحلامهما تتضح من السياق العام للأحداث، يقول زاهِد:

"**أمّا أحلامنا، فخير لنا أن ندرز شفاهنا عليها، ولا نبوح بها الآن**"[4].

---

(1) غنيم. المسرح السياسيّ في سوريا، ص242.

(2) ونُّوس، الأعمال الكاملة، مسرحية الملِك هو الملِك، مج629/1.

(3) المرجع السابق، مج667/1.

(4) المرجع نفسه، مج661/1.

ويكشف الحوار بينهما عن شخصيَّة أخرى بنفس أفكارهما، وهي **عبد الله** الذي يتولى نسخ الرسائل، وعلى الرغم من أن هذه الشَّخصِيّات الثلاث وجدت في زمن الحكاية ومكانها، وأنّها مربوطة بها، إلا أنّها ظهرت وكأنّها من عالم مختلف في وعيها السياسيّ في اتباع العمل السِّري وانتظار السَّاعة المناسبة.

"**زاهِد: كان هناك إجماع على الرسالة، أخذها عبد الله كي يخط النسخ المطلوبة،**

وعشية يوم التتويج ستكون جاهزة.

عُبيد: والتوزيع!

زاهِد: دبرنا أيضًا مسألة توزيعها في معظم أحياء المدينة"[1].

وانطلاقًا ممّا سبق، نجد حالة الاستلاب تسيطر على معظم شخصيَّات المسرحيّة، **فأم عزَّة** لا تستطيع التعرف على زوجها ولا على خادمها، بينما تبدو ابنتها **عزَّة** أكثر وعيًا، إذ تكاد تتعرف عليهما، أمّا **عرقوب** الانتهازيّ فإنه يستلب نفسه بنفسه، فقد حاول أن يقفز فوق حقيقة الطبقيّة، أو أن يتحايل عليها فخسر كلّ شيء، وحتى في النهاية عندما يبيع رداء الوزارة بعملة زائفة، يعجز عن استنتاج أن الرداء هو الملِك، وأن الرداء هو الوزير أيضًا، وهو الاتجاه الذي يمثّله **ميمون والسياف وفرقة الإنشاد** كذلك، وحتى **الملِكة** التي تظهر حالات استلاب كبيرة بقي دورها روتينيًا متكررًا حتى مع اختلاف شخصية الملك.

ويجسّد هذا الوضع أكثر **الشّيخ طه والشهنبدر** عندما يعلنان بصفة قاطعة مؤكّدة:

"**لقد أصبح ملِكًا أكثر**"[2].

في حين يمثّل **أبو عزَّة** قمة الاستلاب، فهو يتحول بين ليلة وضحاها إلى رجل يجهل نفسه وتاريخه وابنته وزوجته، بل ويتنكر لنفسه ويحكم على نفسه بالتجريس.

أما في مسرحية "**رأس المملوك جابر**" فقد وصف ونوس **الوزير**، بدمج البعد الفيزيائيّ للشخصيَّة بما يدل عليه في البعدين النفسيّ والاجتماعيّ، فهو رجل تجاوز الأربعين من عمره، وفي تقاطيع وجهه لؤمٌ قديمٌ ومزمنٌ، له حرّاسه وقوّاته، وهو شديد القلق والانفعال، يمور في عينيه حقد كظيم، هكذا رسم ونّوس شخصيته رسمًا هزليًا ساخرًا.

وقد رسمت شخصيَّة **الخليفة** رسمًا تهكميًا فاضحًا، يقول جابر:

---

(1) ونُّوس، الأعمال الكاملة، مسرحية الملِك هو الملِك، مج586/1.

(2) المرجع السابق، مج634/1.

"**إذا كانت مؤخرة الخليفة تملأ العرش وعلى مقاسه، فقد راهنت على وجهٍ خاسرٍ**".

لقد بنى ونّوس هذه الشَّخصِيّة بناء ذهنيًا فبدت ضعيفة ليس لها معرفة بالفعل.

فالخليفة والوزير يرمزان للحكم الاستبدادي الذي يتحكّم بمصير البلاد وحياة العباد، وصراعهما أدّى إلى الدّمار والسّقوط، لقد أراد ونّوس من خلال هاتين الشَّخصِيّتين أن يوصل رسالةً، مفادها أنّ هذه الأنظمة الاستبداديّة هي السبب في تردي الشعوب وهزيمتها، وأنّ سقوط بغداد في القرن السابع للهجرة لا يختلف كثيرًا عن هزيمة حزيران.

وقد أعطى ونّوس بعض الشَّخصِيّات أرقامًا بلا أسماء؛ ليكونوا نماذج اجتماعيّة، ونوَّع أجناسهم، مع إظهار اختلاف بين شخصيَّات الرجال الثلاث والمرأتين، وأن الرجل الرابع أكثر منهم فهمًا وإدراكًا، أمّا البقيّة فقد تبنوا موقفًا انهزاميًّا مستسلمين لإرادة السُّلطة المستبدّة.

وظهرت الشَّخصِيّة السلبية في مسرحيّة "**الاغتصاب**"؛ لأنّ نوازع البشر مختلفة، وكثيرًا ما تكون ضعيفة أو أنانيّة، ولأنّ الشعب يقع تحت ضغط هائل، فمن الطبيعي أن توجد تلك الفئة بين صفوفه، فئةٌ لا يعنيها الاحتلال بقدر ما تهمّها مصالحها، و أحيانًا تكون مستفيدة من استمرار الاحتلال متاجرة بقوته وكرامته، وهي فئة ذكرها ونّوس ولو باقتضاب من **خلال والد دلال (بشير)**، الذي تخلّى عن ابنته لزواجها من إسماعيل المناضل.

هذا النَّموذَج الذي تخلّى عن وطنه وعرضه، ووصل به الأمر إلى حدّ التهديد بأن يتبرأ من ابنته، واتّهامها بأنها مخرّبة، يتمثّل خطرُه باتّخاذه دليلًا لدى المشككين بقدرة المقاومة على مواجهة الاحتلال.

وهكذا أوصلنا الكاتب من خلال الواقع الملموس الذي عاشته كل شخصيَّات المسرحيّة، أنّ كلَّ فلسطينيّ أو فلسطينيّة، لا مفرّ من عمله بكلّ الوسائل للتخلص من الواقع المزري الذي أوصلتنا إليه النكبات، فليس القتال هواية الفلسطينيّ، ولا هو رغبةٌ عابرةٌ، وإنّما هو ناتج عن واقع مؤلم قاسٍ، مرّ به الإنسان الفلسطينيّ، يقاسي: عنت الحياة وذلّ التشريد، وبطش المغتصب وظلم ذوي القربى، فكانت النّتيجة الطّبيعيّة عن الحقِّ المسلوب، ومن هنا كان النّضال فرضاً ورغبة.

ولكل جماعة من الناس أخلاقٌ خاصةٌ تراعيها وتسير عليها، وذلك واضح لا نزاع فيه. وما ينطبق على سائر الأمم ينطبق على اليهود والصهاينة، إذ يشتركون في جوامعَ مشتركةٍ تميّزهم عن غيرهم، فترسم لهم نمطًا معقدًا، مركبًا. ففي الشتات اتخذ اسم اليهود معنى بغيضًا بين الأمم، فهم أبناء الطائفة المتمردة، المنطوية على نفسها، الشديدة التعصّب، المعتدية على

السيد المسيح، إلى جانب صفاتٍ سيئةٍ أخرى، اكتسبوها من الظّروف الشّاذّة التي عاشوا فيها بين الأمم الأخرى على شكل أقليّات محتقرة؛ من أبرزها الجشع وحب المال والقسوة وعدم التدقيق في نظافة الجسم والمسكن والثياب، حتى أصبح أمراً عاديًّا أن يسمع الإنسان في بقاع متفرقة من الأرض عبارات مثل: اليهوديّ الجشع، القذر، ...

وسعد الله ونّوس من الأدباء الذين وصفوا هذه الشَّخصِيّة بموضوعية وواقعية من خلال مسرحيّة الاغتصاب.

وهم في عقيدتهم هذه لا يتوقفون حد التنظير فقط، فتلك **الأم** تتولى إرضاع هذا الحليب الفاسد والفكر القائم على الخرافة – شعب الله المختار وإسرائيل الكبرى وجوييم لحفيدها داود:

"**...هل نكمل حكاية داود الجميل؟ أنت تفهم ما أحكيه لك، أعرف أنك تفهم... ونظر جوليات داود واستخف به؛ لأنه كان غلامًا أشقر... فمد يده إلى الكتف وأخذ منه حجراً، وقذفه بالمقلاع فأصاب جوليات...**[1].

لقد كانت الأمّ في تلك المسرحيّة معيناً لا ينضب، اتكأ عليه ونّوس نموذجًا لمن يتشرب مغالطات التَّاريخ وبدع اليهوديّة ليصنع الصهيوني الصرف، أداة القتل والتدمير، والأمّ هي النبع وهي المدرسة، حتى إن راحيل أمّ الطفل نفسها أبدت اعتراضاً على تربية الأمّ لحفيدها ديفيد داود.

أمّا **مائير** فتربطه نفس الأفكار مع الأمّ، كما أن دعم كلٌ منهما الآخر، لم لا؟ وكل منهما يروي قفار الآخر بماء التعصب والخرافة والعمل الدؤوب من أجل الصهيونية، هو ما جعلها أكثر قوّة وصداقة واتفاق.

ولا ضير عندهم أن يقتلوا من يعارض فكرهم ومشاريعهم حتى لو كان الزوج.

"**الأم: كان موته مريحاً ومناسباً.**

إسحاق: لمن؟ لك وللسيد مائير!

الأم: للجميع. وأولهم أنت[2].

---

(1) ونُّوس، الأعمال الكاملة، مسرحية الاغتصاب، مج2/84

(2) المرجع السابق، مج2/139.

وها هو **إسحاق** يقتله مربيه مائير؛ لأنه طلب الإعفاء من العمل؛ لأنه همس بالاعتراض على أعمال التنكيل والتعذيب.. ولم تكترث الأمّ لمقتله ما دام ذلك لصالح الصهيونيّة.

ولقد وقفت كثيراً عند شخصيَّة الأمّ، فهي ركنٌ أساسيٌ من منهاجٍ متكاملٍ، فهي مرضعة التُّراث للأطفال، إنها الصهيونيّة بحدّ ذاتها، والتي لا تنضب من نفث سموم يهود وقبضة من غضب الرب.

أمّا الركن الثاني لهذا المنهج فهو **مائير** أو **البابا** كما يناديه أتباعه، وهو رأس الصهيونية والراسم لخطوات أجهزتها الأمنية، إنه واقع يعيش، ينفّذ أمر الربّ؛ ليشبع غضب التَّاريخ اليهوديّ كلّه أجمع، بما يحمل من مشاعر كره لكل ما هو غير يهوديّ، لا يقيم وزناً لحياة أو إنسان، إنه وأتباعه نموذج آخر وأصيل للشخصيَّة الصهيونية، فهو شخصيَّة عنصريّة عدوانيّة، لا تعرف الشفقة مسكونة بنكرة الصِّراع.

شخصيَّة عديمة الأخلاق وتلك صفات متفق عليها عند جميع الأمم في نسبتها إلى اليهود ويظهر ذلك في المسرحيّة من خلال التعذيب القذر والاعتداء على النساء دون رحمة، حتى ولو كانت المرأة زوجة صديقه كما فعل جدعون وغدر براحيل، فالغدر من صفاتهم، شخصيَّة تعتمد على الجاسوسية والشك بالآخرين كما تجسس مائير على إسحاق؛ ليعرف كل أخباره.

وقد رسم لنا ونّوس في مسرحيّته نموذجًا للشخصيَّة القلقة المضطربة من خلال **إسحاق**، والتي يتنازعها اتجاهان: الأول هو الإخلاص للصهيونية ومبادئها، والآخر وخز الضمير والشك في الصهيونية من خلال الشك بعدل الوسائل المستخدمة في تحقيق هذه المبادئ.

وقد كان مصيره الموت مقتولًا؛ لأنه عارض الصهيونيّة، وهو المصير الذي لا خلاف عليه بين اليهود طالما خرج عن صفهم ورأيهم.

ويتعرض "سعد الله ونّوس" في مسرحيّة "**الفيل يا ملِك الزَّمان**" إلى الوضع الراهن الذي نعيشه في عصرنا الحالي، والذي تغيرت فيه الكثير من القيم والمبادئ، و مات فيه الضمير العربيّ، وتوفيت فيه نخوة الشعب العربيّ، فقد أثرت السُّلطة السياسيّة على حالتنا المعيشيّة فهل السكوت عن حقنا هو تخلي عن قيمنا وتقاليدنا؟ أم خوف وهلع مما قد يصيبنا؟

ولم يقدّم لنا ونّوس أشخاصًا حقيقيّين، بل اكتفى بذكر الرجال و النساء بالأرقام، ولم يعطهم حتى اسمًا خياليًّا من ذهنه، في كل الأحوال ما يهم هو أن تكون الشَّخصِيّة حقيقيّة، وكيف يتم رسم هذه الشَّخصِيّة، واكتشاف نوازعها النفسيّة وعلاقتها ودورها في المجتمع.

ويحاول "سعد الله ونّوس" رسم معالم الشجاعة والذكاء من خلال شخصيَّة **زكريَّا** في مسرحيّة "الفيل يا ملِك الزَّمان"، هو الشاب الذي يرفض ما يحدث في مدينته، و قد اختاره "سعد الله ونّوس" لإثارة وعينا، و إحياء ضمائرنا، و لمس روح التغيير والنهوض ضد الوضع السائد، وهو الشَّخصِيّة الرَّئيسية في الحكاية داخل المسرحيّة.

والمملوك جابر في مسرحيّة "مغامرة رأس المملوك جابر" هو بطل شرير، يفتقر إلى المقومات الأخلاقيّة والفكريّة، والخصال الإنسانيّة النبيلة التي تؤهله حقًا ليكون بطلًا تراجيديًا إيجابيًّا بالمعنى المتعارف عليه.

"**(يدخل جابر... يبالغ في الانحناء ويزيد في مظاهر الاحترام، حتى ينكشف النفاق واضحًا)**

جابر: (لا يزال ينحني) السلام على مولاي وولي نعمتي وزير بغداد المعظم.

الوزير: (بإهمال) ألست المملوك الطويل اللسان جابر؟!"[(1)].

وقد جُبلت شخصيته شيء من الكوميديا، من خلال تعبيره عن مظاهر القبح والتفاهة والابتذال، كما أن هذه الشَّخصِيّة تتجاذبها ثنائيّات مختلفة، فهو متأرجح بين العقل والعاطفة، وذلك لتغلب شهواته عقله فتدمر ذاته.

وقد تأرجحت شخصيته بين الخيانة والبراءة، تظهر براءته في تسليه وعزوفه عما يقلق الذهن والنفس، كذلك ثقته بوعد الوزير، أمّا الخيانة فتتجلى في سلوكه الانتهازيّ.

ويتراوح أيضًا بين السذاجة والخبث وذلك أنه حمل موته تحت فروة رأسه ولم يدرِ، رغم خبثه في استغلال الظروف وانتهازها.

"**الوزير: من يجرؤ على الاقتراب من الديوان؟**

جابر: إذن إليكم التدبير.. ننادي الحلاق، فيحلق شعري. وعندما يصبح جلد رأسي ناعمًا كخد جارية جميلة، يكتب سيّدنا الوزير رسالته عليه. ثم ننتظر حتى ينمو الشعر ويطول، فأخرج من بغداد بسلام."[(2)].

(1) ونُّوس، الأعمال الكاملة، مسرحية مغامرة رأس المملوك جابر، مج274/1.

(2) المرجع السابق، مج277/1.

الفصل الثانـي:
العلاقات الدراميّة للشَّخصِيّة

المبحث الأول:
علاقة الشَّخصِيّة الدراميّة بالشخوص

أعاد سعد الله ونّوس في كتابته لمسرحيّة "**الاغتصاب**" معالجة المشكلة الفلسطينيّة من خلال استفادته من نص للكاتب الإسباني (بويروبايخو) بعنوان: القصة المزدوجة للدكتور بالمي[1]، وهي عمل قام على روايتين وحكايتين، إحداهما حكاية فلسطينيّة، وأخرى: رواية إسرائيليّة، تتداخل الروايتان وتتباينان ما بين صمود وكفاح فلسطينيّ وقمع وإفناء صهيوني، مثّلت المسرحيّة مقابلة بين شخصيَّة الفلسطينيّ الذي كان يعيش بسلام مع كل إطلالة للفجر، ثم يأتي من يسرق فرحه وحريته ويحتل أرضه؛ فتفرض عليه المقاومة، إنها قصة كل عائلة فلسطينيّة، الأب حسين الصفدي انضم للفدائيين ثم استشهد، أمّا إسماعيل فكان من خلايا المقاومة اعتقله الصهاينة وعذبوه لكي يعترف فصمد حتى اغتصبوا زوجه أمّامه ثم انهار فاستشهد تحت التعذيب، أمّا محمَّد فيعيش في اضطراب بين الخيانة لنيل مصلحة أو الانضمام إلى ركب الشرفاء، والفارِعة الأم الفلسطينيّة والتي تعطي ولا تأخذ دائماً، تدعم الجميع، واعية لما يدور حولها، لم يطُل فرحها بزواجها من صديق والدها عمر المناضل؛ لأن اليهود سرقوا فرحها حيث سجنوه تأبيدة في الفارِعة، ودلال زوج إسماعيل، ابنة التاجر الغني تترك أهلها لتتزوج من إسماعيل المناضل لتكابد كما كابد بعلها، لتعتقل ثم يعتدى على شرفها أمّامه، ثم لتخرج من السّجن إنسانة معبأة بحس الانتقام والمقاومة فتشترك معهم في مقارعة الاحتلال. هذه اللوحة البيضاء والتي وضعها ونّوس في سبعة مقاطع سمى كل مقطع بسفر الأحزان اليومية.

أمّا اللوحة السوداء فكانت للمقابل الإسرائيليّ، عائلة مكونة من الأم والزوج جوزيف بنحاس، والابن إسحاق، والزوجة راحيل، وصديق العائلة مائير، ورفقاء العمل جدعون وموشي، يأتون من المجهول يتسللون كالنمل، ومع القصة التي نعرفها إسرائيل – أمّا الأم فمتعصبة للتاريخ اليهوديّ، مخلصة للصهيونية تهاجر مع بعلها جوزيف إلى إسرائيل وتعمل كالشعلة من أجل مبادئ الصهيونية، فيعارضها بعلها جوزيف، والذي يحمل بعض الاحتجاج على أساليب الصهاينة، فيلاقي مصيره بموت غامض على يد مائير صديق العائلة، والمعجب بحماسة الأم للصهاينة والتي تعجب به، وترى فيه صورة لنبي يهوديّ لكثرة تشدده للصهاينة، وتقوم بينها علاقة إعجاب بالفكر، ويربون الولد إسحاق على هذه المبادئ، حتى يكبر ويصبح عضواً في جهاز الشين بيت المختص بتعذيب الفلسطينيّين، والذي يرأسه مائير.

---

(1) ونُّوس، الأعمال الكاملة، مسرحية الاغتصاب، مج63/2.

وقد مثّلت **الفارِعة** المحور الذي يستند عليه الجميع، الأم الفلسطينيّة التي تعطي ولا تأخذ دائماً، تدعم الجميع، واعية لما يدور حولها، المقاومة والداعمة بلا حدود، الحضن الذي يلف الجميع بدفئه وعطائه وحنانه.

كما مثّلت الدعم والمساندة بالقول والعمل للمقاومة ورجالها، فلم تفقد الأمل يومًا برجوع الغائب الذي اختطفه الاحتلال من بينهم لقد بقيت صابرة منتظرة زوجها الذي جمعها به حب الأرض والوطن والعمل الفدائي المشترك بينه وبين والدها، وكلها يقين بأنه حتمًا عائد حملت له بين أضلعها كل الوفاء والحب ودعمت من خلفه وساروا على دربه من المقاومين.

"**الفارِعة: إنه في السّجن**

دلال: منذ وقت طويل؟

الفارِعة: منذ ثماني سنوات...

دلال: وماذا تنتظرين؟

الفارِعة: أن يخرج...

الفارِعة: ... نحن شعب محكوم بالعيش وفق منطق مبتكر لا يخص سوانا علينا أن نتوقع المعجزات.. كما نتوقع الأحداث اليومية المألوفة"

"**إذا تسربت إلينا فكرة المستحيل؛ ضعنا... لا نستطيع أن نمضي إلا إذا أيقنا أن كل أحلامنا ممكنة...**

دلال: يا الله ما أقواك...! وما أشد إيمانك!"[1].

أمّا **دلال** زوجة الابن التي لفظها أهلها لأنها في نظرهم زوجة مخرب، فقد كانت لها الفارِعة نعم الأهل والأحباب ساندتها في محنتها وحملت عنها ومعها مأساتها التي أنزلها بهم المحتل الغاصب حين اغتصبوها، لم تعرف دلال بعد ما حل بها طريقًا لليأس، لقد ولد الحادث لديها دافعًا جديدًا لأحقيتها في المقاومة والدفاع عن الحقوق المسلوبة فسارت على ذات الدرب الذي سار فيه زوجها والفارِعة.

لقد ساعدت الفارِعة دلال في قضيتها وكانت عونًا لها في تخطي محنتها فقامت الفارِعة بتنظيم دلال لتكون الخط الذي يزود الخلايا بما يحتاجونه للمقاومة.

---

(1) ونُّوس، الأعمال الكاملة، مسرحية الاغتصاب، مج2/75-76.

"**الفارِعة: ... هل فكرت في الأمر وعزمت،**

دلال: كلّ العزم،

الفارِعة: كم كنت آمل ذلك... فدعينا نبدأ..."[1].

"**الفارِعة: وانضمت إلينا. حملت يأسها كالحقيبة... وانضمت إلينا... كانت قذيفة تتأهب للانفجار**"[2].

وقاوم **إسماعيل** ابن الفارعة، زوج دلال، كلّ التعذيب الذي واجهه من المحتل الغاصب الإسرائيليّ، ومثّل رمز المقاوم العنيد الذي لا يحيد عن مبادئه.

"**الفارِعة: أعرف إسماعيل كما أعرف نفسيّ. إنه صخرة، والإسرائيليّون لن يغنموا شيئاً من مناطحة الصخر**"[3].

أمّا **محمَّد** شقيق إسماعيل الذي كان في وادٍ بعيدٍ كل البعد عن القضيّة الفلسطينيّة والمقاومة، فإن الفارِعة متيقظة له واعية متفهمة لنقطة ضعفه، وما يمكن أن توصله أزمته من تدحرج نحو الهاوية، ويتلصص على أخته ودلال.

"**محمَّد: تقاسمي بطولته مع إسماعيل وتغذيا بها. أمّا أنا فتكفيني حياة عائليّة بعيدة عن البطولات**"[4].

إن معظم الشَّخصِيّات الفلسطينيّة في المسرحيّة واضحة المعالم، رُسم فكرها بدقة، كما كانت محدّدة الجوانب، دقيقة القسمات، تنمّ عن واقعٍ مُعاشٍ بشكلٍ كاملٍ، وأعمال المقاومة التي قامت بها تلك الشَّخصِيّات تجعلها مرتبطة ارتباطاً وثيقاً مع شعبها بكلّ الآلام والآمال، فهي ليست فكرة مجردة لا تعيش إلا في ذهن الكاتب، وإنما هي شخصيَّات نعايشها أو تعيش داخلنا، نتألم بها ولها، ونتعاطف مع أحاسيسها وشعورها. ولم تعش تلك الشَّخصِيّات لنفسها فقط؛ لا تشعر بمن حولها، ولا تحسّ بآلام الجمع وأحزانهم، بل عاشت كل المعاناة التي يقاسيها الشعب.

وعلى الجانب الآخر في البقعة نفسها، كان الإسرائيليّ المحتلُّ للأرض، الذي يسفك الدماء بلا رحمة أو شفقة، فهم أبناء الطائفة المتمرّدة، المنطوية على نفسها، الشديدة التعصّب،

---

(1) ونُّوس، الأعمال الكاملة، مسرحية الاغتصاب، مج121/2.

(2) المرجع السابق، مج122/2.

(3) المرجع نفسه، مج72/2

(4) المرجع نفسه، مج97/2-98.

المعتدية على السيّد المسيح، إلى جانب صفاتٍ سيّئةٍ أخرى اكتسبوها من الظروف الشاذّة التي عاشوا فيها بين الأمم الأخرى على شكل أقليّاتٍ محتقرةٍ؛ أبرزها الجشع، وحبّ المال، والقسوة وعدم التدقيق في نظافة الجسم والمسكن والثياب، لقد كانت عقدة النّقص لدى اليهوديّ عاملًا مهمًا في تكوين شخصيَّاتهم وبلورتها.

فعلى عكس الفارِعة الأم المربية والحريصة على أبنائها وكل من يطلب مساعدتها ومشورتها اليد التي ربتت على أوجاع كل من حولها وانتظرت الزوج يحفها الأمل بعودته المرتقبة والتي دعمت دلال ومحمَّد في محنتهم وأنارت لهم الطريق، كانت شخصيَّة **الأم** على النقيض متعصّبة للتاريخ اليهوديّ، مخلصة للصهيونية هاجرت مع زوجها **جوزيف** إلى إسرائيل وعملت من أجل مبادئ الصهيونيّة، وعلى الرغم من معارضة جوزيف، والذي يحمل بعض الاحتجاج على أساليب الصهاينة، ليلاقي مصيره بموت غامض على يد مائير صديق العائلة، فلا وفاءَ لزوجٍ ولا رحمةً تطال أيَّ أحدٍ إذا وقف في طريقهم، وهذا ما يوحي لنا بضعف تركيبهم الأسري والاجتماعيّ وإلا كيف لهذه الزوجة أن تقدم وتوافق على قتل زوجها بهذه السهولة لأنه عارض أفكارها.

"**الأم: ... كان موته مريحاً ومناسباً.**

إسحق: لمن؟.. لك وللسيد مائير!

الأم: للجميع. وأولهم أنت"[1].

والسبب:

"**كان يعارض إرسالك إلى حضانة الكيبوتز ولو تركتك له لأفسدك**".

"**كان موسوساً لم يشاطرني حماستي للصهيونية**"[2].

وتلك التربية والفكر، أتاحت لهم الأعمال القذرة، ومواصلة القتل والدمار، والقضاء على كل من عارضهم فهي أصول تشّربوها.

"**مائير: لا يمكن... هذا تجديف... منذ طفولتي علمني والدي الذي قتله الألمان، وهو ينشد الها تكفا أن اليهود يجب أن يرجعوا إلى أرض إسرائيل، وأن يعيدوا تأسيس مملِكتها الكبرى**"[3].

---

(1) ونُّوس، الأعمال الكاملة، مسرحية الاغتصاب، مج2/139.

(2) المرجع السابق، مج2/139.

(3) المرجع نفسه، مج2/159.

أمّا علاقتها **بمائير**، فكانت أقوى من أيّ رابطٍ أُسريٍّ، فهو المعجب بحماسة الأم للصهاينة والتي تعجب به، وترى فيه صورة لنبيّ يهوديّ لكثرة تشدّده للصهاينة، وتقوم بينها علاقة إعجاب بالفكر، ويربّون الولد إسحاق على هذه المبادئ، حتى يكبر ويصبح عضواً في جهاز الشين، المختص بتعذيب الفلسطينيّين الذي يرأسه مائير وجدعون أداة القتل الحقيرة، عديمة الإحساس.

"**جدعون: نحن نتعامل مع مخلوقات كان يجب أن تباد لولا الاعتبارات الدولية.**"[1].

إنَّه نتاجٌ مخلصٌ لتلك التربية الصهيونيّة، التي لا تفتأ تنادي بالحرب وسفك الدماء.

"**إسحاق: حين كنا صغاراً علمونا أن نحذر الشفقة والحنان، وأن ننتزع ما نريده انتزاعاً، نعم الاغتصاب. وكلما ازددت ضراوةً ازداد تقدير بابا لي**"[2].

وهو جهاز بطش لا يجد ضيراً في الاعتداء على راحيل واغتصابها، مع أنها زوجة صديقه، ولا يأسف على فعلته:

"**جدعون: آسف من أجل الثياب، يمكن ان نرتب الأمر.**

راحيل: سافل.. أهذا ما تأسف عليه؟ وماذا عني أنا؟

جدعون: إذا لم تكتفي يمكن أن نكررها.

راحيل: كيف تستطيع أن تكون منحطاً وحقيراً إلى هذا الحد؟!"[3].

أمّا **إسحاق**، فقد مثّل آلة الغطرسة الصهيونية على الآخر الفلسطينيّ، ويواجه إسحاق عجزاً في رجولته، فيراجع الدكتور ليقصّ عليه فصول عملهم الرهيب، ومنها تعذيب إسماعيل الفلسطينيّ واغتصاب زوجه دلال بصورة قذرة، ويكون تشخيص الدكتور **إبراهام** لهذه الحالة بأنه من تأنيب الضمير، ويقع صراعٌ في نفس إسحاق بين الضمير وعمله، ثم يقرر ترك العمل وبخاصة بعد معرفته أن صديقه في العمل جدعون قد اغتصب زوجته راحيل، فيواجه إسحاق رئيسه في العمل ومربيه مائير بتلك الرغبة في ترك العمل؛ لشكّه في عدالة عمله، فيكون مصيره القتل، فلا يأسف على قتله مائير ولا حتى أمّه.

---

(1) ونُّوس، الأعمال الكاملة، مسرحية الاغتصاب، مج134/2

(2) المرجع السابق، مج133/2.

(3) المرجع نفسه، ص132.

وتعيش معه زوجته **راحيل** حتّى تبدأ الاضطرابات عنده، ثم الصدمة عندما يغتصبها جدعون، بعد أن غدر بها واستدرجها بدعوى تقديم المساعدة فتنهار، وتقرّر ترك كلِّ شيءٍ، والسفر إلى عمّتها في أمريكا، مقرّرة بدعم الدكتور أبراهام نشرَ القصة على أوسع مستوى، فهي الأمّ التي كانت دومًا رافضة لتربية والدة زوجها لابنها وتحريضها الطفل على قتل الفلسطينيّين والتنكيل بهم، وفي نهاية المطاف يكون قرارها هو الهجرة والابتعاد عن كل تلك الآفات.

"**راحيل: لا أحتمل هذا البيت.!.. لا أحتمل رؤيتك!، لا احتمل أمك!، لا أحتمل جسدي! وهذا الغثيان لا.!.. ينبغي أن أهرب، وإلا نفقت كما تنفق الكلاب**"[1].

وقد مثّل الدكتور **أبراهام** الشَّخصِيّة الإيجابيّة، والتي تلقي ظلالها بمعارضتها لبني جلدتها من الصهاينة، ومحتجّة على أعمالهم.

"**الدكتور: هذه مملِكة العصاب والجنون، الرأس كله مريض، والقلب بجملته سقيم، من أخمص القدم إلى الرأس**"[2].

وهو لا يقف حد التتمّة في الاحتجاج، بل يعلن ذلك:

"**الدكتور: اسمع يا سيّد بنحاس. لا تظن أني أخاف من إعلان رأيي. إن ولائي ليس للقانون بل للعدالة. وليس فيما تفعلونه أي عدل... والآن يمكنك أن تشي بي. أو تتخذ ما تراه من الإجراءات**"[3].

وهو يدعو إلى المقاومة وفضح أعمال الصهاينة، فها هو يوصي راحيل بنشر تلك الفضائح في الصحافة:

"**الدكتور: لا ينبغي أن نيأس. انشري القصة على أوسع نطاق. لن نتواطأ معهم، لن نسمح لهم بمصادرة المستقبل**"[4].

أمّا الشَّخصِيّة الإيجابيّة الثانية التي رسمها ونّوس في المسرحيّة، فهي شخصيَّة الأب **جوزيف بنحاس**، الذي هاجر إلى فلسطين دون حماسٍ، ولم يكن مشجعاً لأعمال الصهاينة،

---

(1) ونُّوس، الأعمال الكاملة، مسرحية الاغتصاب، ، ص151.

(2) المرجع السابق، مج2/69.

(3) المرجع نفسه، مج2/115.

(4) المرجع نفسه، مج2/163.

وكان ينقدهم علانيةً دون خوف، فقد احتج على ذهاب ولده إسحاق إلى الكيبوتس، ولكن الأمّ أصرّت، وكان يصب العداء على الصهاينة.

"**إسحاق: علام كان ينصب عداؤه؟**

الأم: على كل ما نؤمن به: الحركة الصهيونية والهجرة والوطن القومي.

إسحاق: هل كان يسر لك بأفكاره؟

الأم: بل كان يعلنها بكل وقاحة صاخبة"[1].

أمّا في مسرحيّة "**يوم من زمانِنا**" فقد تناول ونّوس من خلال هذا العمل الوضع الاجتماعيّ، لكنَّه كان مختلفًا في أسلوبه عن مراحله السابقة، لم يتقنع بالتَّاريخ، وتخلى عن منهجه البريختيّ، وكان التصاعد الدراميّ من أبرز ملامح هذا العمل المسرحيّ، فالواقع العربيّ المرّ لم يعد يحتاج إلى الرمز، ولا يمكن إحالة الراهن إلى الماضي؛ لأنّ المكاشفة في تصوير الواقع أجدى بفضح زيف المجتمع العولميّ وفساده، وانهيار القيم فيه، وانقلاب المعايير والمُثُل، فذهب إلى تسمية الأشياء بمسميّاتها.

لم يرد الكاتب من وراء ذلك كله إدانة أشخاص محدّدين بقدر ما كان الأمر إدانة الآلية التي تحكم المجتمع، التي تقضي بأن يأكل القويُّ الضعيف، أو كأننا في أعماق البحار، والكبير لا يعيش إلا بأكله للصغير، والصغير ارتضى لنفسه أن يكون لقمةً سائغةً لمن هو أقوى وأكبر منه، وكل ما ذكر كانت له أسباب أخرى، كالوضع الاقتصاديّ والتفسّخ الاجتماعيّ، ومن ذلك تسويغ البعض للأسباب التي تدعو بعض الزوجات للعمل في بيوت الدعارة.

لقد تأثّر ونّوس في مسرحيّته بمسرحيّة "أوديب ملِكًا"، وذلك من خلال التقاطع في البنى الدراميّة للمسرحيّتين، ولا يقف الأمر عند البُنى، بل يتعدّاه إلى التفاصيل، بسعي البطلين كليهما للكشف عن حقيقة الدنس في أوديب ملِكًا، والخطيئة في يوم من زمانِنا.

أدانت مسرحيّة "**يومٌ من زمانِنا**" الآليّة التي تحكم المجتمع، من خلال كشفها عن طبيعة السُّلطة القائمة، ومن خلال تحليلها لشبكة العلاقات التي تربط مكونات المجتمع، كما أشارت إلى تحالف مراكز القوّة والنفوذ في المجتمع ضد البراءة والخير، والدور السلبي للمواطن العادي الذي وفر بوعيٍ أو من دون وعيٍ سببًا لتمادي المتغطرسين، الذين استحوذوا على خيرات الناس، وأخذوا يعيثون في المجتمع فسادًا، وتطرّق إلى قضايا إنسانيّةٍ عامّةٍ، كالحبّ الذي يمنح

---

(1) ونُّوس، الأعمال الكاملة، مسرحية الاغتصاب، مج2/138-139.

النفس الحياة، وقد يكون بلية إذا شُوّه ببراثن الحقد والكراهية، فقد صُدم **فاروق** الذي كان مندفعًا لمواجهة الواقع وانهار عندما ظهر له زيف حبِّ زوجته له.

"**فاروق: ...هذا لعب. إنك تعرفين أني لا أستطيع. وأنا لا أفهم لماذا تطلبين الموت.. أنت تسبحين في مائك. تكيفت مع التيار، وتعلمت** كيف تزدهرين فيه..."[1].

كما أشار ونّوس إلى دور العامل الاقتصاديّ في توجيه الشَّخصِيّات والتأثير عليها، فقد غيّر الفقر مجرى الأحداث، وكان سببًا في لجوء نجاة إلى الرذيلة؛ لأنها فقيرة ومنكسرة تتحسر إلى حياة ترف ورخاء، وتتمنى لو تغيّرت أحوالها ونالت هي وزوجها شيئًا من الراحة.

"**نجاة: بل كنت حجرًا. تريد أن تعرف كيف كنت أتغلب على القرف والاشمئزاز؟ كنت أبحلق في السقف، وأفكر.. سأشتري لفاروق كذا وكذا، وسأشتري للبيت كذا وكذا...**"[2].

وقد مثّلت **نجاة** دور الزوجة المحبة لزوجها، وكان فاروق محور حياتها، وباتصال نجاة بفدوى خذلت فاروق، وإن كان سبب إقدامها على الأمر هو بدافع إعانته على الحياة وتخفيف أعبائها عنه، وما أثبت صدق ما صبت إليه، هو إقدامها على الانتحار في نهاية المسرحيّة.

"**فدوى: وهل تعلم أيها الرجل النابه لماذا تأتي زوجتك إلى هذا البيت! المسكينة.. إنها تأتي لأنها متيمة بحبك. إنها تأتي، لأنها على صغر سنها تريد أن تكون أمك وحبيبتك وزوجتك.. إنها تأتي لأنها تعتبر زوجها آنية خزفية ثمينة، ستتحطم إذا خرجت إلى الدنيا الحقيقية...**"[3].

لقد سعت للعيش بهناء مع زوجها، فدفعها تفكيرها السطحيّ إلى الرذيلة.

ولم يبتغ فاروق من وراء ما سعى له من إصلاح ربحًا ولا موقعًا اجتماعيًّا، لقد دفعته لذلك إنسانيّته، وفرض على نفسه الاهتمام بقضايا مجتمعه، وأن ينتفض لحال الناس، ويهتم لشأنهم ومصير الأجيال القادمة.

"**فاروق: لا ظهر لي ولا بطن، ولكن في أعناقنا أمانة وواجب.**"[4].

---

(1) ونوس، الأعمال الكاملة، مسرحية: يوم من زماننا، مج2/245.

(2) المرجع السابق، مج2/247.

(3) المرجع نفسه، مج2/238.

(4) المرجع نفسه، مج2/197.

لكن يبدو أن فاروق كان يجهل بنية المجتمع وطبيعة العلاقات التي تربط أجزائه، وهذا كان أحد أسباب هزيمته، لقد تجاهل قوّة عدوه وتجربته، ولم يضع في الحسبان موازين القوّة والضعف بينه وبين خصومه وأصدقائه.

وكان فاروق مغيبًا عما كان يدور في بيته، فكيف له أن يفهم مجتمعه والمشروع الذي بنَته الست فدوى وتعمل عليه منذ سنوات، فلم يكن في يده وسط هذه العاصفة إلا أن يواجه الأمر بما يحمله من عواطف وخوف على الأجيال القادمة، فلا مال لديه ولا أملاك، وقد بدأ المعركة بيد فارغة، أمّا الأخ فهو بعيد كل البعد عن مشروعه الإصلاحيّ، والأب والأمّ قد أخذهما الموت منه باكرًا، كل تلك العوامل كانت سببًا في هزيمته.

"**فاروق: لا.. لا المكان مكاني ولا الزَّمان زماني. رأسي عجين رخو من الصور والبذاءات والكلمات. لو أغيب. لو أغيب.**"[1].

وقد بدا موقفه من الدين ورجاله واضحًا، من ردّة فعل **شيخ الجامع** عند قدومه إليه ليشكو له ما آلت إليه الأمور في المدرسة، وذلك عندما وبّخه شيخ الجامع لعدم دخوله للمسجد للصّلاة أو الانضمام إلى مواكب العزاء، فلم يُشاهد مرةً وهو يمارس شعائر الدين، ولا يستند في منطقه إلى ركائز دينيّة، فعدم اتخاذ المصلحين أمثال فاروق الفكر الإسلاميّ غطاءً لمشروعهم، وهو الصرح المنيع الذي تجتمع حوله الأمة وتحترمه حد التقديس، يهيئ الفرصة للانتهازيّين من أمثال الشّيخ متولي والست فدوى أن يستغلوا خصومته للدين والجامع لصالح مشروعهم[2].

وفي ظلّ هذه القطيعة بين العقل والروح، يضيع المجتمع وتنهار القيم ويسيطر الجهل والتخلف والفساد، وفي النهاية يحكم على الدين والعقل بالموت البطيء، وعلى فاروق بالهزيمة والانتحار.

---

(1) ونوس، الأعمال الكاملة، مسرحية: يوم من زماننا، مج241/2.

(2) المرجع السابق، مج208/2-216.

المبحث الثاني:
علاقة الشَّخصِيّة بالزَّمان والمكان

أولًا: علاقة الشخصية الدرامية بالزمان:

مفهوم الزَّمن في المسرح، وأبعاده:

يعدّ الزَّمن مفهومًا خاضت فيه شتّى العلوم، كونه يرتبط بحياة الإنسان ووعيه، وقد اهتم الفلاسفة منذ القدم بوضع الزَّمن في الأدب والفن، إذ ميّز (أرسطو) المسرح عن غيره من الفنون والأجناس الأدبيّة من خلال الزَّمن، حيث اعتبر المسرح فن الحاضر، ويقدّم أفعال أشخاصٍ يعملون على أنها تجري الآن، في حين تروي الفنون السردية كالملاحم مثلا ما حصل بصيغة الماضي.

وتحديد ماهيّة الزَّمن في المسرح ليس بالشيء السهل، ذلك أنه فن مرتبط بعناصر عديدة ومتنوعة منها تحديد أبعاد الزَّمن في العمل، زمن امتداد العرض المسرحيّ، وزمن امتداد الفعل الدراميّ، وكذلك الفترة التَّاريخيّة التي ترجع إليها الحكاية، إضافة إلى علامات أخرى دالة على الزَّمن كإيقاع[1] النَّص والعرض وإيقاع الكلام والحركة على الخشبة[2].

وبناء على ذلك كان الزَّمن من البُنى الرَّئيسة والهامّة في النَّص والعرض على حدٍّ سواء، فهناك الامتداد الزَّمني المأخوذ من الواقع المعيش ويسمى زمن العرض، ويقابله في النَّص زمن القراءة، وهناك الزَّمن الذي يرسمه الحدث المتخيل المعروض على الخشبة ويسمى زمن الحدث[3].

وما يمكن أن يشار إليه أنّ "الفرق بين إدراك القارئ للزمن في النَّص والمتفرج في العرض، يكمن في أنّ الأوّل بإمكانه أن يرجع إلى الوراء أحيانًا كي تكتمل لديه فكرة الزَّمن وتتضح، فهو يصول ويجول بين فقرات النَّص ليصل إلى بناء فكرة واضحة عن سريان الزَّمن في المسرحيّة، أمّا الثاني فهو ارتباط فعليّ بتعاقب علامات الزَّمن، إنه مجبرٌ على متابعة

---

(1) الإيقاع (Rythme) كلمة مأخوذة من اليونانية (Rythmos) وتعني الضربات المنتظمة، وهي تنتمي إلى عالم الموسيقى، وكذلك إلى عالم الشعر، حيث يرتبط إيقاع القصيدة بالوزن الموسيقي للأبيات الشعرية وهومن العوامل التي لها دور فعال في خلق الإحساس بالزمن.

(2) ينظر، قصاب، وإلياس، المعجم المسرحي، ص238.

(3) المرجع السابق، ص238.

أحداث المسرحيّة من أولها إلى آخرها. ليتمكن من إدراك الزَّمن إدراكًا واضحًا"[1]، ويمكن تقصي الزمن في مسرحيّة الفيل يا ملك الزمان، ومسرحيّة المقهى الزجاجيّ، وفق ما يلي:

أ- زمن العرض:

وهو مفهوم مختلف عن البنية الفلسفيّة بكونه له علاقة وثيقة بالزَّمن المتقطع في الواقع، أي من خلال الزَّمن المعيش للمتفرج، محدّدٌ بوقتٍ معينٍ، فلا يجوز أن يطول فيتعب الممثلين خاصة البطل من جهة والمتفرجين من جهة أخرى، وفي هذا الصدد يقول محمَّد زكي العشماوي: "جرى العرف وفقًا لما استقر عليه ذوق الجمهور من خلال العصور المختلفة، على أن يكون الزَّمن الذي تستغرقه المسرحيّة من ساعتين إلى ثلاث ساعات، ومن ثم وجب على كاتب المسرحيّة أن يشكل الأحداث التي تجري في هذا الوقت المحدّد بطريقة تكسبها القوّة والإثارة والتركيز"[2].

إذ لا يمكن أن يتحمّل المتفرج طول العرض والذي تتخلله استراحة أو اثنتان، لأن في ذلك إرهاقٌ له، وإن كانت هناك عروضٌ طويلةٌ عُرفت حديثًا، تدوم ليلةً كاملةً، فإنها لا تلقى إقبال الجمهور نتيجة عدم تحمله طول العرض، ناهيك عن الممثل الذي ينال منه التعب، ويفقد تركيزه أثناء أداء أدواره[3].

وزمن عرض مسرحيّة "**الفيل يا ملِك**" الزَّمان حوالي ثلاثين دقيقة[4]، أمّا زمن عرض مسرحيّة "**جثة على الرصيف**" فحوالي خمسة وعشرين دقيقة[5]. وهي فترة عرض قصيرة نسبيًا فأغلب الأعمال المسرحيّة والسينمائية تتجاوز الساعتين.

ب- زمن الخلق:

ويقصد به الفترة الزَّمنية التي أخرج فيها الكاتب عمله، قصد ربطه بسياقاته المختلفة التَّاريخيّة والاجتماعيّة والسياسيّة... من أجل تحديد مرجعيّاته الفنّيّة والفكريّة فالمبدع باعتباره عين الواقع نجده يساير الظروف ويعبّر عنها.

---

(1) بلخير. تحليل الخطاب المسرحي، ص 83.

(2) العشماوي. المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة، ص 24.

(3) ينظر: قصاب وإلياس، المعجم المسرحي، ص239.

(4) https://www. youtube. com/watch?v=g5hZcnER0-A

(5) https://www. youtube. com/watch?v=-E7CD4k7gpU

ومسرحيّة "**الفيل يا ملِك الزَّمان**"، كتبها سعد الله ونّوس في فترة مشخصًا بها قضيّة السُّلطة، وحرية الإنسان والجماعة، وكرامتها، "وقد عالج هذه القضايا من خلال موضوعات الهزيمة والاستبداد الاجتماعيّ والاقتصاديّ، إضافة إلى الكشف عن سلبيّة الشعب والفئات المسحوقة تحديدًا، محاولًا استنهاض وعيها وتحريضها على الفعل الإيجابيّ، والمبادرة إلى تغيير عالم القهر والاستغلال، وفرض الوجود الاجتماعيّ والإنسانيّ اللائق بها"[1].

ونجد الكاتب نفسه خلال المسرحيّة يشير إلى ذلك جليًّا على لسان زكريّا

"**زكريًّا: أنا أقول لكم ماذا بيدنا... نذهب جميعًا ونشكو أمرنا للملِك، نشرح له ما يحل بنا، ونرجوه أن يرد أذى فيله عنا**"[2].

أمّا مسرحيّة "**المقهى الزُّجاجيّ**" فقد كتبها ونّوس لتكون رمزًا للعطالة الاجتماعيّة، ورمزًا للوطن الذي سيتهدم ما لم ينتبه أهله إلى الأخطار التي تُحدِّقُ بهم، وتتهدد هذا الوطن وتصدعه، والناس غافلون نيام، لا يكترثون حتى للموت، بينما يتابعون تساليهم وألعابهم، وتابوت الميت يخرج من المقهى، فيكتفون بقولهم الله يرحمه، ثم يعودون إلى ما كانوا عليه من سرور وعدم انتباه، وكأنما ونّوس يؤشّر إلى ما حدث حقيقة في حزيران.. حين تهدّم المقهى (الوطن) على رؤوس من فيه.

"**جاسم: لا تبتئس.. لست أول من تحل به الهزيمة.وتذكر أن الدنيا سجال.**

أنسي: لا أتحدث عن هزيمة النرد.. هنالك ما هو أسوأ.. انظر.. أحقًا لا تراها وهي تنهال كالقذائف.. الزجاج يمتلئ شروخًا لا.. لنبذل مجهودًا.. لن ندع بنياننا ينهار فوق رؤوسنا.. لقد متنا.. إننا أموات.

انتبهوا أيها الأصدقاء.. تهشم الجدار.. انهضوا قليلًا.. يجب أن نحاول، لابد أن نساند.. أتحسب أنه أقوى من الحجارة.. لن يصمد.. هي لحظات.. أيها الصديق.. قل.. ألا تسمعها؟!.. طق.. طق.. طق"[3].

فما كان من أهل المقهى الزُّجاجيّ إلا أن أخرجوا منذرهم ومحذّرهم من الهزيمة والسقوط خارج المقهى.. خارج الوطن.

---

(1) عمار، سعد الله ونُّوس في المسرح العربي الحديث، ص 103-104.

(2) ونوس، الأعمال الكاملة، مسرحية: الفيل يا ملِك الزَّمان، مج563/1.

(3) المرجع السابق، مسرحية المقهى الزُّجاجيّ، مج507/1.

ت- الزَّمن الخارجي:

هو الزَّمن الواقع عند طرفيّ الحكاية المسرحيّة من البداية إلى النهاية، وعليه فهو موضوعٌ مرتبطٌ بالزَّمن التَّاريخيّ، وبصيغةٍ أخرى، هو التوقيت القياسيّ للأحداث الجارية بصيغة الحاضر. فأحداث مسرحيّة "**الفيل يا ملِك الزَّمان**" تبدأ من الفاجعة التي مَنِي بها أحد أزقة المدينة، والتي تمثّلت بدهسِ الفيل أحدَ الأطفال، وفاجعة الجميع وصدمتهم بما حل بالطفل

"**تسود الضجة المتناهية من اليمين وراء البيوت. ولولة نساء وأصوات، ومختلف العبارات التي تنتشر من أفواه الناس وقت المصائب....**"[1].

واستعراض **أهل المدينة** لما آلت إليه الأمور من فواجع تسببها هذا الفيل، ومحاولة **زكريًّا** إقناعهم بوجود حلٍّ في مثولهم أمّام الملِك وتقديم الشكوى من هذا الفيل، وصولًا إلى صمتهم وهم ماثلين أمّام الملِك، الذي كان نتيجته تزويج الفيل وإنتاج فيلة جدد، وتفاقم الأزمة أكثر من البداية، حتى انتهى العرض بأنّ ما ذُكر هو محض حكاية هدفها العظة والعبرة.

أمّا في مسرحيّة "**المقهى الزُّجاجيّ**"، فقد بدأت أحداث المسرحيّة بعرض تفصيليّ للمكان الذي ستدور فيه الأحداث والحوار بين الشَّخصِيّات، ليربطَ لنا ونّوس بشكلٍ محكمٍ بين المكان ونفسيّة الأشخاص الذين يرتادونه، فالمقهى جدرانه كلها من زجاج.

"**المكان مقهى ككل المقاهي إلا أن جدرانه مصنوعة من زجاج سميك علته صفرة خفيفة تنبئ بالقدم والإهمال معًا**"[2].

وكذلك هي نفوس روّاد المكان، سهل جدًّا أن تهشّمهم دون مقاومةٍ منهم، بل إنّ ونّوس أثبت ذلك في ختام المسرحيّة، حين طردوا من حاول إيقاظ ضمائرهم وعادوا لسباتهم مرّةً أخرى.

ث- الزَّمن الداخلي:

هو الزَّمن المرتبط بالشَّخصِيّة المحوريّة، فإذا كان الزَّمن الموضوعي الخارجي هو زمن الحاضر، فإن الزَّمن الداخليّ هو زمن الماضي المستحضر بواسطة الذاكرة، وهو أيضًا زمن المستقبل الذي تعيشه الشَّخصِيّة في الحلم بنوعيه: حلم النوم وحلم اليقظة. ومن أمثلة الزَّمن الماضي المستحضر:

(1) ونوس، الأعمال الكاملة، مسرحية: الفيل يا ملِك الزَّمان، مج555/1.

(2) المرجع السابق، مج487/1.

"**الرجل3: كان الأولاد يلعبون في الزقاق حين دخل عليهم الفيل. شخر شخيره المعتاد... وأسرع الخطى لا مبالياً بشيء...خاف الأولاد، وجروا هاربين. إلا ابن محمَّد الفهد تعثر وارتمى. ولشدة رعبه لم يستطع النهوض من عثرته، فأدركه الفيل...وداس فوقه**"[(1)].

ومثل ذلك نجده في قول **زكريَّا**:

"**البارحة خرب بسطة عيسى الجردي. أتلف كل بضاعته، وتركه يبكي خرابه وافلاسه**"[(2)].

وقد استحضر الكاتب الزَّمن الماضي؛ ليبرز معاناة الطبقة الضعيفة والتي كلها آمال في أن تنتهي معاناتها وآلامها.

أمّا الزَّمن المستحضر في مسرحيّة "**المقهى الزُّجاجيّ**"، فقد تمثّل في مواضعَ عدّةٍ، ومن ذلك حديث النادل مع ظاظة عما حلّ بأمّه، وحالة الجنون التي وصلت إليها بعد هذا العمر الطويل من الجلوس على آلة الخياطة:

"**النادل: لا أظن.. حدث الأمر فجأة.**

ظاظة: (متضجرًا) إني أحتقر الانفجارات، والذين ينفجرون.

ظاظة: منظر مخيف. كما لو كانت تنضج في الداخل يومًا بعد يوم. ثم انفجرت بغتة. الدمل كالبطيخة"[(3)].

كما ظهر ذلك في الحديث الذي دار بين **أنسي وجاسم**:

"**جاسم: (مواصلًا) إنه ابني.. مر وقت طويل لم أتذكره. ما أشق ذلك! كان غائيل كالذكريات البعيدة. كالزوجة...**

جاسم: منذ بدأ يترنح، عرفت أن النتيجة لن تكون في صالحي. انظر.. جهار واليك.. بحق الله ماذا يمكنني أن أفعل بهذا الجهار واليك؟ كيفما تحركت سوف تنالني. لا فائدة.. إني أعرف جيدًا كيف أميز بين الأدوار الرابحة والأدوار الخاسرة..."[(4)].

---

(1) ونوس، الأعمال الكاملة، مسرحية: الفيل يا ملِك الزَّمان، مج1/557.

(2) المرجع السابق، مج1/560.

(3) المرجع نفسه، مسرحية المقهى الزجاجي، مج1/491.

(4) المرجع نفسه، ص497.

لقد استحضر ونّوس الزَّمن ليدلل لنا على الخوف الذي ملأ قلوب شخصيَّاته، فالنادل يتملِكه الخوف والجزع على فقدِ أمّه عقلَها، والحالة التي وصلت لها، أمّا أنسي فقد أسره الخوف من كبر ابنه، واقتراب الموت من أسواره التي بدأت تترنح.

- **المكونات الدالة على الزَّمن:**

يتم التعبير عن الزَّمن المسرحيّ في النَّص من خلال الإرادات الإخراجيّة، وكلّ ما يرمز إلى زمن الحديث أثناء الحوار، ففي العرض يتمّ من خلال العلامات التي تجسد فترةً زمنيةً معيّنةً، كشكل المكان والديكور، وطراز الأغراض، وقطع الأثاث، والأزياء، والإضاءة التي توحي بالليل أو النهار.

لم يُشِر الكاتب في نصّه إلى زمن أحداث المسرحيّة، إذ تبدأ الأحداث دون تحديد وقتٍ لما حدث من فاجعة.

"**المسرح فارغ، زقاق تحصره في الخلف بيوت يائسة يتراكم عليها القدم والأوساخ. جلبة بعيدة وراء المسرح. ولولة. امرأة تصرخ...**"[1].

ومع ذلك، كان هناك ما يدلّ على الزَّمن، من ذلك حوار الشَّخصِيّات فيما بينها الذي أومأ في عديد المرات بالزَّمن، وحدّدها في مواضعَ أخرى، منها:

"**زكريًّا: البارحة خرب بسطة عيسى الجردي، وتركه يبكي خرابه وافلاسه**"[2].

"**الرجل 8: علفت خروفي 8 أشهر...**"[3].

"**الرجل11: اليوم طفل بريء وغدًا من يعرف**"[4].

أمّا الانتقال الزَّمنيّ من يومٍ لآخر، فقد عبر عنه ونّوس بـ **(يعم الظلام، ويتلاشى صخبهم)**[5].

فلم يشر ونوس إلى ليلٍ أو نهارٍ، وكأن ونّوس أراد أن يوصل رسالةً مفادها أن الزَّمن متوقفٌ ما دام الموت هو سمة المكان، وهو المسيطر فلا حاجة لتحديد الزمن ما دامت الفواجع

---

(1) ونوس، الأعمال الكاملة، مسرحية المقهى الزجاجي، مج555/1.
(2) المرجع السابق، مج560/1.
(3) المرجع نفسه، مج560/1.
(4) المرجع نفسه، مج562/1.
(5) المرجع نفسه، مج567/1.

لا تعرف وقتًا أو شخصًا ولا تتجاوز أيَّ أحدّ، فالظلم قد عمّ والقهر استبدّ بالناس، والصمت والخوف سيّدا الموقف.

أمّا في مسرحيّة "**المقهى الزُّجاجيّ**"، فقد غيّب ونّوس الزَّمن لأنّ وجودَه يعني الموت القريب المحتّم للشخصيَّات، وكان ذلك واضحًا من حديث النادل، متسائلًا:

"**النادل: ... في أي يوم نحن؟**[1].

وما إن نطقت شفاهه هذه الجملة، حتى انهالت عليه الشتائم والسباب من ظاظة، فهي الفضيحة، بل المؤامرة بعينها، فمرور الأيام وحسابها داخل المقهى يعني إخراج الزبائن من سباتهم وغفلتهم، وهذا ما لا يريده صاحب المقهى نهائيًّا، وهذا الأمر معرفته قد تجلب الدمار له ولمقهاه.

أمّا الانتقال الزَّمني من يومٍ لآخر، فقد عبّر عنه سعد الله ونّوس بـ:

"**أنسي: أمس هزمت أبا فهمي.**"[2].

"**جاسم: سأهزمك اليوم هزيمة منكرة.**"[3].

"**أنسي: ... أول أمس هزم أبو فهمي خرطبيل النحلاوي.**"[4].

"**أنسي: هذا الصباح كئيب.**"[5].

"**النادل: ... إلا أنّها البارحة أخذت تقلّد صوت الماكينة (بررررررررر)...**"[6].

<u>الزَّمن التقليدي:</u>

لقد تداخلت الأزمنةُ بأنواعها الثلاثة في مسرحيّة "**الفيل يا ملِك الزَّمان**"، حيث خرجت في معظمها من دلالتها إلى دلالاتٍ أخرى.

---

(1) ونوس، الأعمال الكاملة، مسرحية المقهى الزجاجي، مج503/1.

(2) المرجع السابق، مج488/1.

(3) المرجع نفسه، مج488/1.

(4) المرجع نفسه، مج489/1.

(5) المرجع نفسه، مج489/1.

(6) المرجع نفسه، مج491/1-492.

1- الفعل الماضي:

هو ما دلَّ على وقوع حدث، أو على اتّصاف بحالة في زمنٍ مضى، وقد تتغير دلالته فيصبح دالًّا على الماضي القريب من الحاضر إذا سبق بقد، كما يصبح دالًّا على المستقبل إذا كان للدعاء أو تضمن معنى الشرط.

وعند تتبعنا للزمن الماضي في النص، وجدنا دلالته متغيرة، لكنَّها غالبًا ما تصف وقوع الحدث في ذلك الوقت تحديدًا. ومنه:

"**كان الأولاد يلعبون في الزقاق، شخر شخرته، خاف الأولاد، دخل عليهم الفيل، جروا هاربين، خرب بسطة عيسى الجردي، أتلف كل بضاعته، تركه يبكي خرابه، علفت خرافي، دفع لي القصاب، هرسه كالبرغوث، خربت مزروعاتنا، أفسد زرعها، أتلف محصولها، كسر النخلة الوحيدة، هدم بيت محمَّد إبراهيم...**".

وظهر ذلك في مسرحيّة "**المقهى الزُّجاجيّ**" في الأفعال التالية: **جلس، تخطى، انحسر، هزمت، تخطوا، أكلنا، فقدت، أمضت، انفجرت...**

وكلها كانت توحي باسترجاعاتٍ لأحداثَ مرّت بها الشَّخصِيّات، في زمن قريب كـ: **البارحة** و**أمس**، أو في زمن بعيد كما هو في حديث أنسي عن ولده.

2- الفعل المضارع:

الأصل في المضارع أن يدلّ على وقوع حدث، أو على اتّصاف بحالة في الزَّمن الحاضر أو الزَّمن المستقبل، وقد طغى المضارع الذي يحمل كوارث الناس وهمومهم والألم الذي يتجرعون كأسه كل يوم، وهذا ما أشار إليه ونّوس في مسرحيّة "**الفيل يا ملِك الزَّمان**": **يفتت الكبد، يصير عجينًا، يفكر بابنه، بدأ الناس يجتمعون، الله يساعدها، تبدو كالمجنونة، يتعب اللسان، يجيئنا هذا الفيل، يلذه الشر كالغذاء...**

وقد يتغير زمن المضارع فيدل على الماضي إذا سبق بفعل ماض أو كان أو لم، فيصير المضارع دالًّا على عدم حدوث الفعل في الماضي، من ذلك: **لم يبق لجسمه شكل، لم نعرفه، لم يتجاوز السابعة من عمره، لم يبصر من الدنيا شيئًا، لم يستطع النهوض، لم نر يومًا أبيض...**

هذا وقد يقترن المضارع أحيانًا بأدوات تجعله دالًّا على المستقبل فقط، وهي سوف والسين: **سيجوع أهله، ستزداد الضحايا، سيأتي دور كل منا، سيطردوننا بقسوة، سيغضب الملِك...**

أمّا في مسرحيّة "**المقهى الزُّجاجيّ**"، فمن ذلك: **يكره، يتحول، يكشف، يعبث، ينفها، ستقاوم، تنضج، يبرد، ستفقدني، يضمن، لم تتذمر، تجرب، نكسب...** وكل تلك الأفعال ساهمت في مواصلة صيرورة الأحداث واستمرارها وتتابعها.

3- فعل الأمر:

الأصل في الأمر أن يدلّ على طلب القيام بفعلٍ أو على الاتصاف بحالة على وجه الاستعلاء والإلزام، وقد يخرج الأمر عن أصل معناه فيدلّ على معانيَ كثيرةٍ تُستفاد من سياق الكلام ومضمونه منها: الالتماس، والدعاء والتعجيز، وغيرها من الأغراض البلاغية الأخرى.[1] وما يمكن أن يشار إليه أن أفعال الأمر في النَّص خرجت في معظمها عن الدلالة الأصليّة إلى النصح وتوعية الناس بالخطر الذي يتربّص بهم وبحياتهم وأرزاقهم، الذي أشار له ونّوس في "**الفيل يا ملِك الزَّمان**" نحو: **اهدأوا، لنجرب مرة أخرى، احذروا، لا تسرعوا، تأنوا يا جماعة، انتبهوا جيدًا، تجنبوا اختلاط أصواتكم...** أمّا ما يدل على الإلزام: **كفى ولولة يا امرأة، كفى ولولوة أيتها المرأة، هس.. لا يستطيع أبوك أن يترك عمله، اندبي أيتها المرأة اندبي...**

والملاحظ أن النَّص قد طغى عليه الزَّمن المستقبل، وما هذا إلا تجسيدٌ للبنية التفاؤلية للمسرحيّة من خلال الشَّخصِيّات التي جسدت ذلك، وحقّقت رؤية سعد الله ونّوس والتي كلها أمل في مستقبلٍ يعمُّ فيه العدل، وتنتهي معاناة الناس وظلمهم، والقتل الذي أطاح بهم جميعًا؛ فلم يفرق بين صغير وكبير، وحصد أرزاقهم وامتص صحتهم وعافيتهم.

أمّا في "**المقهى الزُّجاجيّ**"، فقد وردت أفعال الأمر أو النهي، مثل: **لا تنس، تأن قليلًا، خمن، انظر، لا تبن، احذر، اترك الحجر، العب، لنتجنب المخاطر، ضع حجرين، دعني، انهض، اسكت...** فهي تتلاءم مع مستوى الحوار بين جاسم وأنسي، فأغلب الأمر بينهما غرضه الالتماس أو النصح والإرشاد، فليس أحدهما أعلى رتبة من الآخر.

---

(1) انظر: ابن النجار، شرح الكوكب المنير، مج2/36.

ثانيًا: علاقة الشَّخصِيّة بالمكان:

1- المكان في المسرح:

المكان المسرحيّ هو "الموضع، أو الحيّز، كوجودٍ ماديٍّ يمكن إدراكه بالحواس... وهو أحد العناصر الأساسيّة في المسرح... وهو ذا طبيعةٍ مركَّبةٍ؛ لكونه يرتبط بالواقع (مكان العرض المسرحيّ) من جهة، وبالمتخيل (مكان الحدث الدراميّ) المعروض على الخشبة من جهة أخرى"[1].

ومهما كانت نوعيّة العرض، فإنّ المكان الذي يجري فيه العرض يشمل بالضرورة على حيّزين مستقلّين، هما حيّز اللعب الذي يكون فيه الأداء، وحيّز الفرجة، وهو خاصٌّ بالمتفرّجين، وتجمع بين الحيّزين علاقةٌ آنيّةٌ تنتهي بانتهاء العرض[2].

وتطلق تسمية المكان أيضًا على ذلك الموضع الذي تدور فيه وقائع الحدث المتخيّل، وهو ما تحدّده الإرشادات الإخراجية في بداية المسرحيّة، أو عند بداية المشاهد والفصول، أو ما يستنبط من الحوار، ويسمّى مكان الحدث، يقوم بتصوير مكان الحدث ماديًّا على الخشبة بعلامات نصل إليها بالحواس، وتنتمي إلى نظمٍ مختلفةٍ، تتكوّن من عناصر الديكور[3]، وأجساد الممثلين، وحركتهم على الخشبة، والمؤشّرات السمعيّة والبصريّة وغيرها، حتى تتحوّل الخشبة إلى فضاءٍ للمحاكاة[4]، يتمُّ فيه تصوير وعرض الفضاء الدراميّ الذي يفترضه النَّصّ، أو بالأحرى كاتب النّصّ، ولكن مع التطوّرات الكبيرة، كالتوجه إلى الاستفادة من الفنون التشكيليّة والتقنيّات الحديثة في العمليّة المسرحيّة، ومع ظهور الإخراج وتطوّره، تغيّر مفهوم المكان نسبيًّا، وأُعيد النّظر في طبيعة العلاقة بين المسرح والجمهور، وقد أصبح تبعًا لذلك أيّ حيّزٍ يمكن أن يكون مكانًا للعرض والفرجة.

وتعامل الإخراج الحديث مع معطيات المكان في النَّص بشكلٍ جديدٍ ومختلفٍ عما كان عليه، فالديكور لم يعد يصوّر بشكل أيقونيٍّ كاملٍ مكانَ الحدث، وإنّما صار يوحي بالعلاقات بين القوى التي تستنبط من فهم البنية العميقة للنصّ[5]، "وكما كان لحدود المسرح الزَّمنية أثرها،

---

(1) إلياس، وقصاب، المعجم المسرحي، ص437.

(2) الأداء هو عمل الممثل على الخشبة، ويشمل الحركة والإلقاء والتعبير بالوجه والجسد والتأثير الذي يخلقه حضور الممثل.

(3) الديكور تسمية تشمل اللوحات المرسومة والعناصر المشيدة، وكل ما يساهم في تكوين الصورة المشهدية مثل الإكسسوار.

(4) إلياس، وقصاب، المعجم المسرحي، ص473-474.

(5) المرجع السابق، ص 475.

فكذلك كان لإمكاناته المكانيّة –من ناحيةٍ أخرى– أثرها في اختيار المواقف والأحداث. فخشبة المسرح لا تتّسع مثلًا لجيشين متحاربين، وعندئذٍ يضطر المؤلّف إلى إدارة المعركة خلف الأستار، ولا يُظهر أمام الناس إلا ما يدل على النتيجة، وكذلك هناك أحداث ليس من السهل على الممثّل أداؤها أمام المتفرجين..."[1].

وللمكان أثرٌ كبيرٌ في تكوين الشَّخصِيّات ورسم ملامحها، وتطوير الحوادث والصِّراع والحبكة، فهو ليس مجرّد حقلٍ للأحداث وإطار لشخصيَّاتها، وإنما هو عنصرٌ فعّالٌ في تحريك الأحداث ورسم الشَّخصِيّات بأنماطها المختلفة، فهو بذلك حدثٌ وجزءٌ من الشَّخصِيّة ذاتِها، فالأحياء والشوارع والمنازل والقصور تعتبر أماكن انتقال ومرور ومكوث نموذجيّة، إذ إنها تشهد حركة الشَّخصِيّات وتبعث على تطوّر الأحداث، مما يشكل مسرحًا لذهابها وإيابها، عندما تغادر أماكن إقامتها أو عملها، وتمدّها هذه الفضاءات المبثوثة هنا وهناك بمادةٍ غزيرةٍ من الصور والمفاهيم، مما يساعدنا على إدراك ما هو جوهري فيها من قيمٍ ودلالاتٍ وعلاقاتٍ بنيويةٍ تبين ذلك الفضاء وترسم مساره[2]، كلّ ذلك يساعد على دراية أهمّ الصفات التي يبنى عليها المكان في المسرحيّة.

والملاحظ أنّ بعض المؤلّفين المسرحيّين يعملون على الالتزام بمكانٍ واحدٍ على الأقل كلّ فصل، ولعلّ ذلك راجعٌ إلى عنصر الضيق الذي يحدّد العمل المسرحيّ داخل المسرح، الذي تنحصر فيه المناظر والأثاث والأضواء، وهذا ما يُلزم الكاتب على حصر المناظر والأفعال داخل حدود هذا البناء المسقوف، ويهمل من الأفعال ما يحتاج إلى سهول وميادين فسيحة، فيصبح من الصعب تحريك الأشخاص فيها كما يريد[3].

2– الفضاء المكاني:

قد ينشأ الفضاء المكاني في النَّص الدراميّ من فعلٍ ووجهات نظرٍ أو حواراتٍ بين الشَّخصِيّات، التي تقوم باختراعاتٍ للأمكنة، إضافة إلى أنّ المتلقي يقوم بإعادة مسرحة الأمكنة الواردة، ويربطها بأمكنة في ذاته أو يتخيّلها، وهذا ما يجعل من المكان يتجاوز وظيفته الاعتياديّة بوصفه مكانًا لوقوع الأحداث، إلى فضاءٍ واسعٍ تتفاعل فيه أقطاب الإرسال.

---

(1) إسماعيل، الأدب وفنونه، ص 246.

(2) ينظر: بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص81.

(3) ينظر: العشماوي، المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة، ص23.

وانطلاقًا من أن لكل حديث حيز زماني ومكاني يجري فيه فإن للشخصيَّات في هذا النَّص حيز مكاني تدور فيه، وعليه فإنّ العلاقة بين الشَّخصِيّات والأحداث والأمكنة وطيدةٌ جدا، وهذا يعني أنه بانعدام الأحداث والشَّخصِيّات تنعدم الأمكنة.

"فالمكان هو أحد العوامل الأساسيّة التي يقوم عليها الحدث"[1]، وقد يكون الحدث مجموعة من الأفعال التي تقوم بها شخصيَّة فتتخذ هذه الشَّخصِيّة عالمًا واقعيًّا أو خياليًّا، أو مكانًا لجريانها، وينشأ هذا المكان عن طريق تذكر الشَّخصِيّة له، "فمجرد الإشارة إلى المكان كافية لكي تجعلنا ننتظر قيام حدث"[2].

وسأورد فيما يلي دراسة للحيز المكاني الوارد في نص مسرحيّتي "**الفيل يا ملِك الزَّمان**" و"**المقهى الزُّجاجيّ**" من زاويتيّ الفضاء المفتوح والفضاء المغلق، ويتجلّى هذا الأمر في نصَّينا في مواضع كثيرة منها:

"**زكريًا: إذن فليجتمع كل الناس في الباحة. نرتب كلامنا، ثم نمضي إلى القصر**"[3].

أمّا في مسرحيّة "**المقهى الزُّجاجيّ**" فكان جل التركيز على المقهى الذي كان يجمع بين أحضانه كل شخوص المسرحيّة وأحداثها.

ويمكن أن نميّز في هذا النَّص الدراميّ مستويين من المكان، الأماكن المفتوحة والأماكن المغلقة.

أ- الأماكن المفتوحة:

وتتمثّل في الأماكن العامّة، والتي يختلط فيها البشر فيما بينهم رغم اختلافهم، فيجد الفرد نفسه حرًّا في أفعاله والتعبير عن أفكاره، وقد مثّلت هذه الأمّاكن البنية الشاملة التي تشكّل منها فضاء " **الفيل يا ملِك الزَّمان**"، فساهم انفتاحها في تطوّر وتقدّم الأفعال الدراميّة، ولا يخفى ما لهذه الأماكن الزاخرة بالحركة والحياة من أثرٍ في القضاء على الإحساس بالوحدة والعزلة، خاصّةً وأنها شملت فئةَ عامّةِ الشعب، وهم الذين غلب عليهم الظلم والاستبداد والقهر، وزكريًّا يمثّل رمز الثورة والعمل على تغيير الوضع القائم في هذه المدينة، ومن النّماذج على الأماكن المفتوحة: **الزقاق والأحياء البالية وهي** فضاءات مفتوحة يلتقي فيه كل الناس على اختلاف ميولاتهم، وقد وظّفها الكاتب في المشهد الأوّل من المسرحيّة

---

(1) بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص29.

(2) المرجع السابق، ص30.

(3) ونوس، الأعمال الكاملة، مسرحية: الفيل يا ملِك الزَّمان، مج567/1.

"زقاق تحصره في الخلف بيوت بائسة يتراكم عليها القدم والأوساخ... يعبر الزقاق رجل مسرع"[1].

حيث يحمل هذا الرجل في جعبته من فواجع القدر ما لا يتحمله عقل ولا يصبر على دمويّته فؤاد.

أمّا التوظيف الثاني لهذا الفضاء، فنجده في الفاصل الثاني أثناء الحوار الذي دار بين زكريًّا وعامة الناس في **الباحة العامة**، عندما بدأوا بسرد الواقعة والمواجع والظلم الذي ألم بهم من وراء هذا الفيل، والخسائر والأرواح التي تُزهَق كلّ يومٍ بلا رحمة، ولا سائلَ يردّ عنها هذا الظلم، والاتفاق فيما بينهم على تقديم شكواهم للملِك علّهم يجدون الدواء الشافي عند ملِكهم.

"زكريًّا: ...الفيل يا ملِك الزَّمان.

الجماعة: ... قتل "ابن محمَّد فهد". داسه في الطريق فصار لحما

معجونا بالطين.

زكريًّا: الفيل يا ملِك الزَّمان.

الجماعة: قبل أيام كاد أن يقتل "أبو محمَّد حسان"، وما يزال مطروحا في فراشه

حتى الآن.

زكريًّا: الفيل يا ملِك الزَّمان.

الجماعة: خرب الأرزاق"[2].

ومن خلال هذا الحوار تتضح رؤية ونّوس الاجتماعيّة، وأن التغيير لا يتمُّ إلا في مثل هذه الأماكن، فهي مجالٌ رحبٌ للاحتكاك وتبادل الآراء.

ب- الأماكن المغلقة:

وهي تلك الأماكن المحدودة، التي تحدّد للفرد الطريقة التي يتحرّك فيها، وقد كان أغلب الاستعمال للأماكن المغلقة في نص "**الفيل يا ملِك الزَّمان**" محصورًا في القصر الملِكي.

---

(1) ونوس، الأعمال الكاملة، مسرحية: الفيل يا ملِك الزَّمان، مج555/1.

(2) المرجع السابق، مج577/1.

ويعدّ عنصر المكان من العناصر الأكثر وضوحًا في العرض المسرحيّ، وذلك من خلال الديكور الذي يوحي إلى المكان الذي تجري فيه الأحداث، بواسطة العلامات والملاحظات المسرحيّة التي يقدمها الكاتب[1]، ويبدو ذلك واضحًا في **مسرحيّة "الفيل يا ملِك الزَّمان"** في المشهد الثالث، حيث ينتظر الناس أمام قصر الملِكِ الإذنَ بالدخول عليه وتقديم شكواهم، بينما يتعامل معهم الحارس بمنتهى الاحتقار، وكأنّ الكاتب أراد أن يسبق الحدث ويلمّح إلى أن قضيّتهم خاسرة، وأن لا أحدَ سيستمع إلى جرحهم ومعانتهم، فحتى من يعمل في القصر من حرس وجوههم كالفولاذ ومعاملتهم سيّئة لا رحمةً ولا شفقةً فيها[2].

أمّا المشهد الرابع فتمثّل بدخولهم إلى القصر، ومدى اندهاشهم مما رأوه في الداخل، كأنهم في حلم، النوافير والرخام التي تتلألأ ألوانه، ورهبة العرش قبل صاحبه، وكلّ أثاث القصر الذي واجهوه أثناء سيرهم إلى الملِك، حتى وصل الأمر إلى اعتبار أنهم داخلين إلى مصير مجهول، وبدأ الرعب والخوف يدبّ في أوصالهم[3].

وما يمكن أن يشار إليه من خلال دراسة عنصر المكان بنوعيه المفتوح والمغلق أن الفضاء الأول يعجّ بالحركة والحيوية، تميّزه رائحة الدم والقهر والظلم الذي يعانيه الناس في هذه المدينة، إضافةً إلى التحدي والأمل في غدٍ أفضلَ، وتغييرٍ يزيل غمامة الحزن عن المدينة، فيطبع شخصيَّاته رغم الحرمان والقهر.

أمّا الثاني فيخيّم الهدوء والنعيم، الملِك لا يشغله أمر الرعيّة ولا أحوالها، حتى أنه لا يدري عن المصائب التي يرتكبها فيله المدلّل بشعبه، وكأنه في عالمٍ خارج عالمهم، لا يصله ما يحلّ بهم، ولا يدري عن أوضاعهم وأحوالهم شيئًا، وهذا ما يبرز بصورة أوضح رؤية سعد الله ونّوس، من خلال ربط النَّص بسياقيه الاجتماعيّ والنفسيّ.

أمّا في مسرحيّة "**المقهى الزُّجاجيّ**"، فقد دارت كل أحداث المسرحيّة داخل مكان واحد مغلق على كل من فيه، يقضون جلّ وقتهم فيه ألا وهو **المقهى**، من مشى على دربهم كان منهم حتى يأتي أجله، ومن فاق من غفلته طُرد كأنه مرضٌ سيقضي عليهم، وهذا ما حلّ بأنسي في ختام المسرحيّة.

---

(1) ينظر: بلخير، تحليل الخطاب المسرحي، ص90

(2) ونوس، الأعمال الكاملة، مسرحية: الفيل يا ملِك الزَّمان، مج572/1.

(3) المرجع السابق، مج574/1.

هذا المكان الذي استحوذ على كل الأحداث، هو "**مقهى**"، رمز من خلاله ونّوس إلى البطالة الاجتماعيّة، والوطن الذي سيتهدم إن لم ينتبه إليه أهله، وإلى الأخطار التي تُحدِّقُ به وتتربّصه، وأهله وناسه نيامٌ في غفلةٍ عمّا يدبّر لهم ولوطنهم (المقهى)، حتى الموت لم يلفت انتباههم، فاكتفوا بالترحّم على الميت واستكمال ما كانوا فيه من لهو ولعب، وهي الرسالة التي أراد ونّوس إرسالها إلى الوطن العربيّ بعد هزيمة حزيران حين تهدّم المقهى على رؤوس من فيه.

فالمقهى ومع ما فيه من بلادةٍ وإضاعةٍ للوقت من قبل رواده الذين لا يملون القدوم إليه يوميًا وبشكلٍ مُملٍّ رتيبٍ، جماعات متحجّرة تلعب النرد على المقهى، بينما الموت والخطر يتهدّدها بسبب عجزها عن الفعل، وانشغال هذه الجماعة باللعب اليوميّ لم يكن هروبًا فقط من واقع مليء بالأحداث؛ إنما انشغالًا بأفعال غيرِ مجديةٍ، تستغرق زمنها وتستهلك طاقات أصحابها فيما هو غير مثمر لذاتها، وغير دافع لحركة مجتمعها ومهمّش لدورها التَّاريخيّ.

ثالثًا: الإبعاد الزَّماني والمكاني:

تعتمد تقنيّة الإبعاد على إيجاد واقعٍ فنّيّ بديلٍ للواقع يبتعدُ عنه من حيث الزَّمان والمكان، قريبٍ منه من حيث المدلول، إذ يعمد المسرحيّون في هذا الاتجاه إلى استخدام التَّاريخ أو القصص أو الحكايا، ولهم في ذلك طريقتين، الأولى تناولُ حادثةٍ أو حقبةٍ تاريخيّةٍ يؤطرها التَّاريخ، ويلبسونها رؤيةً معاصرةً تعالج هموم المجتمع ومشكلاته. أمّا الثانية فأساسها تقديمُ واقعٍ متخيلٍ يعادل الواقع الذي يريدون رصده ومعالجته[1].

"ويقوم الإبعاد على عمليّة المشاهدة بين الواقعين، الفنّيّ والمعيشيّ، والماضي والحاضر، فيكون الحدث التَّاريخيّ أو الحكائيّ الوهميّ خلفيّةً يستعيرها المؤلف لأحداث اليوم ليعرض من خلالها قصة معاصرة... والإبعاد وسيلة يعالج من خلالها الكاتب أفكاره بعيدًا عن المباشرة والسطحيّة، وهذا ما يترك المجال مفتوحًا للمتلقين إزاء تأويلات عدّة، فيثري الكاتب عمله وتتفتح آفاق المتفرج أو القارئ وذهنيّته على فضاءاتٍ نصيّةٍ لا محدودةٍ ودلالاتٍ غنيّةٍ"[2].

(1) انظر: غنيم. المسرح السياسيّ في سوريا، ص 261.

(2) الموسى، المسرحيَّة في الأدب العربي الحديث، ص 156.

وتقوم هذه التقنيّة على خلق واقعٍ فنّيٍّ بديلٍ للواقع الذي يبتعد عنه من حيث الزَّمان والمكان، ولكن غير بعيدٍ من حيث المدلول، حيث يقوم المسرحيّون باستخدام واقعٍ تاريخيٍّ أو تراثيٍّ أو قصصيٍّ، يعالجون من خلاله قضايا المجتمع ومشكلاته بِحُريّةٍ أكبر[1].

ففي مسرحيّة "**الفيل يا ملِك الزَّمان**" يتخيّل المؤلّف تاريخًا وأفرادًا، يصوغ من خلالهما أفكاره حول السُّلطة وتشكلها، فقد اختار شخصيَّاتٍ مجهولةٍ، ومكانًا من وحي خياله، خالقًا جوًّا يتناسب مع حكايته، كلُّ هذا يتماشى مع السُّلطة التي يريد رسمها، حيث تقوم هذه المسرحيّة على مجموعة من الأفراد عانوا الكثير من فيل الملِك الذي خرّب الأرزاق وقتل الأطفال، وعندما قرّر أهل المدينة الاحتجاج بدخولهم القصر ومقابلة الملِك، ألجمتهم أسلحة الملِك وكثرة الحراس، فما كان أمّام زكريًّا إلاّ تغيير الشكوى من الفيل إلى رجاء الملِك بالبحث عن فيلة له.

"**زكريًّا: ... لذلك فكرنا نحن الرعية...**

أصوات: (كالحشرجة) تزويج الفيل

الملِك: (مقهقها) أهذا ما جئتم تطلبونه؟

زكريًّا: لعل مولاي لا يرد لنا الرجاء"[2].

أمّا في مسرحيّة "**المقهى الزُّجاجيّ**" فقد أراد ونّوس أن يُسقط أحداث المسرحيّة ومجرياتها على الهزيمة التي منيت بها الجيوش العربيّة، التي أشبعت شعوبها وملأت بطونها بالشعارات، حتى ناموا في غفلة عما يجري من خطرٍ يتربّص بهم وبوجودهم.

لقد أراد ونّوس أن يرسم لنا ما حلَّ بالأمة بعد هذه الهزيمة من تخبّطاتٍ بين التنظيمات العاملة في المقاومة فيما بينها، وبين الشعوب التي آمنت وصدّقت شعارات الأنظمة بالنصر المبين المزيّف الذي حقّقته الجيوش، وأقنعت الجماهير به، أمّا من كان واعيًا لحجم المؤامرة، فقد اعتبر مغرّدًا خارج السرب وخائنًا للأنظمة التي دفعت الثمن الغالي في هذه الحرب، بحسب ما نادت به خطبهم الرنّانة.

---

(1) انظر: علقم، المسرح السياسيّ عند سعد الله ونُّوس، ص 115.

(2) ونوس، الأعمال الكاملة، مسرحية: الفيل يا ملِك الزَّمان، مج1/578-577.

المبحث الثالث

علاقة الشَّخصِيّة بالصراع واللغة

أولًا: علاقة الشخصية بالصِّراع.

مفهوم الصِّراع المسرحيّ:

يشتق الصِّراع Conflit من الفعل اللاتيني Confligere الذي يعني يصطدم، وهو مفهومٌ عامٌّ يقتضي علاقةً صداميةً جسديةً أو معنويةً بين طرفين أو أكثر، وهو مبدأٌ يحكُم العلاقات بين الأفراد والمجتمعات، موجودٌ ضمن الذّات البشريّة، ولكي يكون هناك صراعٌ ما في الواقع السياسيّ أو الاجتماعيّ أو غيره من المجالات الأخرى، لابدّ من تواجد قوىً فعّالةٍ تظهر ماديًّا بشكلٍ ما ضمن إطارٍ محدّدٍ، وكلُّ طرفٍ من أطراف الصِّراع يرتبط باتّجاهٍ خاصٍّ به، إضافة إلى وجود علاقةٍ تربط بين القوى المتصادمة، فيمكن أن يكون الصِّراع بين عناصر تنتمي إلى المجال نفسه، أو يكون صراعًا بين مجالين مختلفين يتصارعان حول عناصرَ مختلفةٍ[1].

والمقصود بالصِّراع المسرحيّ، إنّه الاختلاف الناشئ من تناقض الآراء ووجهات النظر بالنسبة لقضيّةٍ أو فكرةٍ ما بين شخصيَّات المسرحيّة، فلو اكتفى الكاتب بتقديم شخصيَّاته دون أن يضعها في مواقفَ تُظهر ما بينها من صراع، فإنّه لا يكون قد كتب مسرحيّة، إنما قيمة المسرحيّة في اجتماع شخصيَّاتها إزاء قضيّةٍ أو فكرةٍ، تتصارع فيما بينها فتتفق أو تختلف لتنتهي غلبة وجهة نظر هذه الشَّخصِيّة أو تلك.

ولمّا كان الحوار هو المظهر الحسي للمسرحيّة، فإن الصِّراع هو "المظهر المعنوي لها...وهذا لا يقلّ في جوهريّته بالنّسبة لفنّ المسرحيّة عن الحوار، والصّورة العامّة التي يتمثّل فيها الصِّراع هي صورةٌ بين الخير والشر، وليست المشكلة دائمًا هي مشكلة الخير والشر المطلقين، ففي الحياة صورٌ لا حصر لها لهذين المعنيين المطلقين، ولا تكاد تفرغ الحياة كل يومٍ من صور هذا الصِّراع، سواء بين أشخاص وآخرين حول مبدأ، أو بين الشخص ونفسه حول فكرةٍ أو نزعةٍ"[2].

---

(1) ينظر، إلياس وقصاب، المعجم المسرحي، ص288.

(2) اسماعيل، الأدب وفنونه، ص239-240.

ويختلف شكل الصِّراع في المسرح عنه في الأنواع الأدبيّة الأخرى ذات البنية السرديّة كالقصة وغيرها، فهو يكتسب فيه كثافةً وتركيزًا، وتكمن خصوصية دوره في توليد الديناميكية المحرّكة للفعل الدراميّ، وقد اعتبر الفيلسوف الألماني (هيغل F.Hega) في كتابه "علم الجمال" أن الفعل المسرحيّ يتمّ بالأصل ضمن وسطٍ تصادميٍّ، ويولّد أفعالًا تصادميّةً، وردود أفعالٍ تجعل من الضروريّ تخفيف حدّته، وحلّه في النهاية[1].

ولا يمكن أن يكون الصِّراع صاعدًا من شخصٍ لا يريد شيئًا ولا يعرف مبتغاه، لأن الصِّراع يتطلب الهجوم والهجوم المضاد، كما يقتضي شخصيَّاتٍ متكافئةٍ في قوّة الإرادة وفي التصميم حتى يقابل الهجوم بمثله، فالشَّخصِيّة في مثل هذا الصِّراع يجب أن تنمو وتتطوّر بمعدلٍ معقولٍ وسرعةٍ متّزنةٍ، ولابدّ أن يكون لها هدفٌ لا تنحرف عنه حتى تحقّقه[2]، إذ يرتبط الصِّراع في المسرح الدراميّ بوجود البطل[3]، ويحدد نوعه في المسرحيّة بطبيعة ونوعية العائق[4] الذي يقف في مواجهة البطل ويمنعه من تحقيق رغبته[5].

وكثيرا ما يكون الصِّراع بين الخير والشر هو محور الشَّخصِيّة المسرحيّة الذي يدور ضمنه سلوكها وتتشكل من خلاله مواقفها وعلاقاتها، وليس بالضروري أن ينتصر الخير على الشر، لأن ذلك من طبيعة الحياة وليس من طبيعة النفس البشرية، إذ يجب على البطل أن يمر بصراع حقيقي بين هاتين النزعتين، وانحيازه لإحداهما يشترط أن يكون مبررا عند المتلقي من خلال مواقف المسرحيّة وأحداثها، لأن غاية المسرح تصوير النَّماذِج والمواقف الإنسانيّة وعرض القضايا الاجتماعيّة والسياسيّة والفكريّة وتصوير إرادة الإنسان في صراعه أمام القوى المختلفة التي تواجهه في إطار فنّيّ له القدرة على الإمتاع والتأثير[6].

---

(1) ينظر، إلياس وقصاب، المعجم المسرحي، ص288.

(2) ينظر: الدسوقي، المسرحيَّة نشأتها وتاريخها وأصولها، ص 269.

(3) البطل: كلمة تدل في الأدب المكتوب والشفوي على نوعية من الشخصيَّات ذات قيمة عالية مختلفة من عامة البشر، وأحيانا خارقة في اتجاهين هما القيمة الاجتماعيّة والانتماء من جهة والصفات والقدرات الشخصية من جهة أخرى، وقد كانت تعني في اليونانية القائد المحارب أو الشخصية المنحدرة من الآلهة، وهو نصف إله أو إنسان مؤله

(4) العائق: مفهوم يرتبط بالصِّراع، الذي ينشأ من تضارب رغبة الشخصية مع الصعاب التي تمنع تحقيقها، ويمكن أن يكون قوى غيبية أو مجردة أو يتجسد في شخصية من الشخصيَّات، وهو العنصر الأساس في تشكل الحبكة وتكون العقدة.

(5) ينظر: إلياس، وقصاب، المعجم المسرحي، ص289.

(6) انظر: القط. فن المسرحيَّة، ص 23.

وإذا كان الصِّراع بين عقيدتين أو مصلحتين، فإن مسرحيّة الملِك هو الملِك أرادها مؤلفها فضاءً رحبًا لنمو الرغبات الإنسانيّة والهجوم على العقبات التي تعترض هذه الرغبات، ويبدو ذلك جليًا في خطاب أبي عزَّة:

"**أصبح سلطان هذه البلاد، وأشد القبضة ولو يومين على العباد (مغنيا) أنقش الختم على بياض فينقضي أمري بلا اعتراض، طه، الشّيخ الخائن المخادع أجرسه على حمار بين العامة، ثم أشنقه بلفة العمامة، وشهنبدر التجار الكبير ومعه تجار الحرير الذين يسيطرون على الأسواق... أجلدهم حتى أشفي غليلي...**"[1].

أنواع الصِّراع:

للصراع أنواعٌ كثيرةٌ، وأحسنه في الكتابة المسرحيّة ذلك الصِّراع الصاعد، التي ينمو ويشتد حتى تتأزّم الأحداث وتصل إلى نهايتها، ويتوقف نجاح مسرحيّة الصِّراع على قوّة الشَّخصِيّة وحالتها من حيث أبعادها الثلاثة الجسمانيّة والاجتماعيّة والنفسيّة، حتى تكون ذات قدرةٍ على تحمل ما يريد الكاتب من دلالاتٍ، حيث يلزم أن يكون بينهما وبين بعض الشَّخصِيّات صراعٌ حول أمرٍ ما، قد يكون خلقيًّا أو اجتماعيًّا أو سياسيًّا أو غير ذلك من وجوه النشاط الإنسانيّ؛ ومن هنا، يرى شكري عبد الوهاب أن الصِّراع ينقسم إلى ثلاثة أقسام[2]:

أ_ الصِّراع الساكن:

ويعني السكون وانعدام الحركة، حيث لا تبدي الشَّخصِيّة أي فعل أو رد فعل بما ينعكس على سيرورة الأحداث بشكل خاص، وعلى المسرحيّة بشكل عام، فتغدو بطيئة. وعندما قرأت مسرحيّة "**الملِك هو الملِك**" لأول مرة، لفت انتباهي شخصيَّة الخادم **ميمون** الذي كله ولاء وطاعة للملِك

"**أي شرف يسبغه مولاي على عبده**"[3]، "**عفوك يا مولاي**"[4]، "**أذوب كي تسترخي هذه الأصابع الوضاءة**"[5].

---

(1) ونوس، الأعمال الكاملة، مسرحية: الفيل يا ملِك الزَّمان، مج1/586.

(2) انظر: شكري، النص المسرحي، ص94.

(3) ونوس، الأعمال الكاملة، مسرحية: الفيل يا ملِك الزَّمان، مج1/592.

(4) المرجع السابق، ص594.

(5) المرجع نفسه، ص596.

وبالنظر لموضوع المسرحيّة وطبيعته كنت أعتقد أن هذه الشَّخصِيّة ستخرج من هذا الجو الساكن المسيطر على كل أفعالها باعتبار أن الملِك قد يتغير، لكنَّه ظل ذائبا في الرداء والتاج، حتى أنه لم يفطن أن سيّده قد تغير، وراح يعامل أبا عزَّة على أنه الملِك الأصلي.

"**أدعو الله ألّا تكون أصابت مولاي وعكة، ولا كانت غفوته عسرة...أنا ميمون عبدك**"[1].

كما وتمثّل الصِّراع الساكن في مسرحيّة "**جثة على الرصيف**" في مواضعَ عدّةٍ، منها بين المتسوِّل والبرد الذي كان ينهش جسده الهزيل الذي يكسوه ملابس ممزقة، لا تقي طيرًا صغيرًا من فريسته، لكن هذا الصِّراع بقي حتى انتهاء المسرحيّة معلنًا عن موت أحد المتسوِّلين، وانتصار الآخر وبقائه على قيد الحياة.

وكذلك في صراع المتسوِّل مع الليل القارس الطويل الذي أكل جسده الهزيل ويبس أطرافه، لكنَّه انتصر عليه عند انقضاء الليل وبزوغ الفجر وهو على قيد الحياة.

"**المتسوِّل: (خلال وحوحته التي تقطع الكلمات وتطمس بعض مقاطعها) أيضًا.. وأيضًا.. يوم سادس خلف خامس، لا يبدو أن لهذا نهاية! (لحظة) ذلك مرتبط بما هو أعلى (تتفارك يداه في حركة قانطة مهيضة) من يدري؟ ربما كانت بداية أحداث ما. (إلى رفيقه) لعلك تعلم الآن.. من يدري؟ (يفرك أنفه) لو يمكنني اقتلاعه.. (يعنف الصوت تقريبًا) أو لو أن الأمر ينتهي. نعم، ينتهي بأسرع ما يمكن.. وبلا مزيد من الآلام. (يتوقف.. تتحرك عيناه في محجريهما يمينًا وشمالًا كحيوان ينفق. يحدق في صاحبه) لاريب أنها شكليات، أنت نفسك لا تبالي بها. إني أتصورك تسخر من المسألة كلها. أليس كذلك؟ ولكن (ينفخ بحشرجة على يده) لا أعلم لماذا؟ لم أستطع الإقدام عليها. (هامسًا) أشعر بالخوف.. لا أصدق أن الليل قد انقضى أخيرًا (يلمس ثياب رفيقه) هل سمعت الخوار؟ كان حزينًا للغاية.. أظن أنه لامس أذنيك قبل أن.. أوف.. أمر عجيب. كلما نويت أن أنزع قميصك كان الخوار يشتد فأحس بالموت يقترب..**"[2].

وقد مثّل صراع **السيّد** مع **المتسوِّل** في المساومة على الجثة نموذجًا آخر من هذا النوع، الذي انتهى ببيع الجثّة دون أن يحصل المتسوِّل على فلسٍ واحدٍ من السيد.

كما أن محاولات **المتسوِّل** المتكرّرة في الاستيلاء على ملابس رفيقه والتي انتهت بفشله برغم قدرته على ذلك، فرفيقه قد مات، هي نموذجٌ آخر من هذا الصِّراع.

---

(1) ونوس، الأعمال الكاملة، مسرحية: الفيل يا ملِك الزَّمان، مج634/1.

(2) المرجع السابق، مسرحية: جثة على الرصيف، مج394/1.

ب_ الصِّراع الصاعد:

وهو الصِّراع الذي تظهر فيه تحولاتٌ سريعةٌ مفاجئةٌ، كتلك التي تسارعت في سلوك الشَّخصِيّة المحورية **أبو عزَّة** عندما استيقظ ووجد نفسه ملِكًا، مما دفعه إلى اتخاذ القرار سريعًا، لأنه لو فكّر طويلًا لتراجع عنه، فقد تحوّل أبو عزَّة من ذلك المواطن المجنون إلى ملِك للبلاد، وهذا ما يحقّق الانتباه لدى المتلقي، الذي كان يعتقد أنّ أبا عزَّة سينفِّذ وعيده، لكنَّه بدا بوجهٍ آخرَ، ويظهر ذلك جليًّا من خلال حوار عرقوب مع الملِك:

"**عرقوب: والآن آن القهر للحساد... ما دمت سلطان البلاد، لأن يوم الانتقام حان.**

الملِك: أي خصوم وأي انتقام!

عرقوب: (مقلدا صوت أبي عزَّة) طه الشّيخ الخائن المخادع.

الملِك: خائن مخادع، لماذا؟

عرقوب: لأن ذمته واسعة، ويأكل أموال اليتامى.

الملِك: ألم يخطب للملِك في صلاة الجمعة!

عرقوب: (يرتبك) حتما.

الملِك: هل حرض الناس على العصيان والفتنة؟

عرقوب: أيجرؤ.. لا! قلت فقط، أن ذمته واسعة، ويأكل أموال اليتامى.

الملِك: مصيبة هذا البلد. أن الله وضع في أفواههم بدلا من الألسنة ثعابين.

عرقوب: طيب وشهنبدر.

الملِك: صديقنا الشهبندر.

عرقوب: صديقي! سميه مولاي صديقًا، وهو الذي خرب تجارتنا.

الملِك: ماذا دهاك هذا الصباح! تبتدع لي العداوات مع أركان دولتي وملِكي، أتريد أن تقوض عرشي"[1].

ويمكن أن يسمى هذا الصِّراع بالمتدرّج أو المنطقيّ، أو المتّفق مع الافتراضات المطروحة، وهذا النوع يكون مع وجود الفعل وردة الفعل، ولتوضيح ذلك نأخذ شخصيَّة **الحاج**

(1) ونوس، الأعمال الكاملة، مسرحية: الملك هو الملك، مج1/645-646.

محمود وهو الوزير الأصلي، إذ عندما أيقن أن الملِك ضاع من الملِك الأصلي، وأن عرقوب أتقن دوره بتفان راح يحاول استرجاع منصبه.

"**عرقوب: حاج محمود سننجو جميعًا من هذا الملعوب. أين مولاي الملِك؟**

محمود: الحقيقة ما قلته لك، وهذا الثوب لي فاخلعه قبل أن يجرجرك السجان.

عرقوب: اخلعه لا!...لا تخض عقلي، هو معلمي وأنا أعرفه.

محمود: هو مولانا يا عرقوب، فهات الثوب.

عرقوب: أُصاب بالجنون، وأطلع من العرس بلا قرص!

محمود: تريد أن تبيعني وزارتي؟

عرقوب: كم ستدفع؟

محمود: لا تطمع كثيرًا.

عرقوب: والفتاة! لن تدخل في الصفقة، سأبيعك الوزارة دون الفتاة.

محمود: مولانا الملِك أعطاها للوزير فخذ بعض المال، ولا تسرف في الآمال..."[(1)].

والملاحظ أنه كلما يحتدم الصِّراع تتكشف نوايا الشَّخصِيّة، وتتّضح أسباب تصرفاتها مما يدفعها إلى اتخاذ قرارٍ مصيريٍّ، فعندما شعر الحاجّ محمود أنّ اللعبة التي أرادها الملِك لن تنتهي كما يشتهي، قرّر استعادة منصبه، دون مراعاةٍ لمصير سيّده الذي أصبح مجنونًا.

ومن أمثلة هذا النوع من الصِّراع في مسرحيّة "**جثة على الرصيف**" صراع **السيّد** مع **الشرطيّ** من أجل شراء الجثّة، مع تكرار نباح الكلب الذي يطالب بوجبةٍ تسدّ رمقه، والذي انتهى بشراء الجثّة بقطعتين فضّيتين.

"**السيّد: (يقترب من الجسد المركون إلى جوار الحائط، يدور حوله متأملًا باشمئزاز) أخمن أن هذا المقصود.**

الشرطيّ: يا سيّدي..

المتسوّل: مات أثناء الليل.

...

(1) ونوس، الأعمال الكاملة، مسرحية: الملك هو الملك، مج1/668-669.

السيد: لا بأس...إني أفكر في شرائه إذن"[1].

- **جـ: الصِّراع الذي يشعر بقرب نهايته:**

وفيه يعمد الكاتب إلى خلق نوعٍ من التوتّر والترقّب لدى المتلقّي، ففي الوقت الذي يعتقد فيه القارئ أو المتفرّج على مسرحيّة الملِك هو الملِك أنّ الأمور ستعود إلى نصابها بعودة الملِك إلى عرشه، وعودة أبي عزَّة إلى وضعه الأول، يفاجأ بأن اللعبة أصبحت حقيقةً، ويبدو ذلك عندما سأل محمودٌ عرقوبًا عن مصطفى (الملِك الأصلي):

"**محمود: ... ومصطفى.**

عرقوب: مصطفى! أي نديم! دخل يعلن أنه الملِك، فضحكنا جميعًا.

ربطت الملِكة عنقه بزنارها، وهو الآن يرغي... ويعوي قافزا على أربع"[2].

ففي هذا المشهد برز صراعٌ فيه إشارات من الكاتب إلى قرب النهاية.

وتمثّل ذلك في مسرحيّة "**جثة على الرصيف**" بالصِّراع الذي سيطر على المتسوِّل منذ بداية المسرحيّة إلى نهايتها عندما عرض نفسه على السيّد علّه يشتريه، فيضمن بذلك حياةً أفضل حالًا مما هو عليه، فينتهي الأمر برفض الأمر من هذا السيّد، وخيبة أمل المتسوِّل

"**المتسوِّل: (بعد برهة صمت) ولكن.. أفكر أيها السيد (هنيهة) لعلك أن تشتريني.**

السيد: (مستنكرًا) أشتريك! لم أجن بعد حتى أشتري أحياء..

(ينبح الكلب.. ويسدل الستار)"[3].

أشكال الصِّراع:

يمكن أن يكون الصِّراع المسرحيّ خارجيًا مجسدًا على الخشبة[4]، أو يكون صراعًا داخليًا؛ تعيشه الشَّخصِيّة، وتعبر عنه بطرق مختلفة منها الكلام.

---

(1) ونوس، الأعمال الكاملة، مسرحية: جثة على الرصيف، مج1/399.

(2) المرجع السابق، مج1/668-669..

(3) المرجع نفسه، مج1/404.

(4) الخشبة هي الحيز الذي يتحرك فيه الممثل أثناء العرض المسرحي، ويتم فيه تصوير العالم الخيالي الذي يمثله الحدث، وتقابله الصالة، وهي حيز الفرجة أو المكان المخصص للمتفرجين.

أ- الصِّراع الخارجي:

يُبنى هذا النوع من الصِّراع أساسًا على تنافس شخصيتين لأسباب معينة (عاطفيّة، اقتصاديّة، فكريّة، سياسيّة...)، وهذا الشكل من الصِّراع هو أساس بناء الحبكة، فيتجسّد على الخشبة في شكل أفعال، وخطابٍ متبادلٍ بين الشَّخصِيّات، فها هو الوزير يلمّح للملِك بأنّ لعبته التنكريّة لا تخلو من المخاطر، وكلّه أملٌ أن يَعدل الملِك عن فكرته.

"**الوزير: ألن يتبعنا حارسان أو ثلاثة؟**

الملِك: لا أحد على الإطلاق.

الوزير: في المرات السابقة كان يتبعنا الحراس من بعيد. الحذر يا مولاي واجب.

الملِك: قلت لا أحد على الإطلاق"[(1)].

وقد كان الصِّراع الخارجيّ واضحًا منذ بداية المسرحيّة، وقد تجسّد في المقطع 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 العامة.

ولنا من الأسماء مالا يحصى، لا نشبع من طلب المسموح.

السياف: والعظام. الملوك. الأمراء. السادة. ولن امن الأسماء ما لا يحصى. لانتعب من فرض الممنوع.

عرقوب: أن نتخيل!

السياف: مسموح

عرقوب: أن نتوهم!

السياف: مسموح.

---

(1) ونوس، الأعمال الكاملة، مسرحية: الملك هو الملك، مج597/1.

عرقوب: أن نحلم!

السياف: مسموح.. ولكن حذار..

عرقوب: أن يتحول الخيال إلى واقع.

السياف: ممنوع"[1].

يكشف المشهد عن صراعٍ بين ما هو مسموحٌ به وما هو ممنوعٌ، المسموح به يمثّله فريق من الممثلين الذين يقومون بأدوارٍ لشخصيَّات من عامّة الناس، أمّا الممنوع فيمثّله فريقٌ آخر، يقوم بأدواره شخصيَّات من السُّلطة، وذلك بأسلوبٍ سرديٍّ قصصيٍّ، يسعى الكاتب من خلاله إلى عرض الأحداث أمّام المشاهدين بشكلٍ مجردٍ، ومخاطبة العقل لا العواطف، أي التوجه للجمهور عبر مضمون تعليميٍّ مباشرٍ، دون وسيطٍ وجدانيٍّ أو عاطفيٍّ.

وتمثّل الصِّراع الخارجيّ والذي مُثّل على خشبة المسرح من خلال ما عبرت عنه الشَّخصِيّات في حديثها، من خلال ما دار بين الشرطيّ والمتسوِّل، ومحاولات الشرطيّ طرد المتسوِّل من الشارع، وحضّه على عدم النوم على الرصيف.

"**الشرطيّ: (مقتربًا) لا.. لا.. ألا تعرفان أن النوم على الأرصفة ممنوع؟ (يوحوح) يا له من طقس غريب! والراديو يقول إن درجة الحرارة ستتدنى أيضًا.**

المتسوِّل: (أميل إلى اللامبالاة) أتتدنى أكثر من ذلك؟!

الشرطيّ: (ممتعضًا) لا يصدق الراديو دائمًا (يعبس ثانية) ولكن يكفي. لن أعرض نفسيّ للمتاعب هيا انهضا.

(المتسوِّل يوحوح هازًا رأسه.. لا يبالي بالإجابة)

الشرطيّ: (يشرع في الغضب) ماذا دهاكما؟ أمّا شيء جميل!(يرتفع صوته) هيا. إن الرقيب لن يسر حين يراكما ملقيين على الرصيف بهاتين الهيئتين التالفتين."[2].

وينتهي هذا الصِّراع بصراعٍ آخرَ، مثل مصيبة قد وقعت على رأس الشرطيّ، وهي اكتشاف موت المتسوِّل الثاني، والحيرة التي وقع فيها الشرطيّ وكيفية التخلص من المأزق الذي من الممكن أن يودي بحياته المهنيّة.

---

(1) ونوس، الأعمال الكاملة، مسرحية: الملك هو الملك، مج1/585.

(2) المرجع السابق، مسرحية: جثة على الرصيف، مج1/394.

"المتسوِّل: (دون أن يتحرك، أو ينفعل) هدئ من روعك يا حضرة الشرطيّ.. أنت تعلم أن كل الوسائل عاجزة عن إيقاظ الموتى.

الشرطيّ: (مباغتًا.. يتوقف) الموتى؟

المتسوِّل: كان مؤلمًا جدًّا أن يتركني وحيدًا. تمنيت ألا أبقى بعده طويلًا. وعندما يبست ساقاي ظننت أني سأتبعه. ولكن..

الشرطيّ: (غضبه يشتد) أعوذ بالله من الشيطان الرجيم.. يا رب.. أية متاعب في هذا الصباح القارس؟ ألا تعرفان أن النوم على الأرصفة ممنوع؟ ماذا يمكنني أن أفعل؟ ماذا أقول للرقيب؟ هذه فضيحة.. فضيحة لئيمة"[1].

كما تمثّل في صراع المتسوِّل مع الشرطيّ على دفن المتسوِّل الثاني الذي مات دون سابق إنذار.

"المتسوِّل: أعتقد أن العمل الوحيد الممكن هو دفنه.

الشرطيّ: (كالمصفوع) دفنه؟

المتسوِّل: أجل.. وأؤكد أنه لن يكترث لو كان القبر ضيقًا أو عاريًا من الزخرفة. المهم فقط.. حفرة يتكوم فيها ولا شيء آخر.

الشرطيّ: وأين نجد هذه الحفرة؟

المتسوِّل: لا تبالغ.. ما زالت المقبرة تتسع للكثيرين.

الشرطيّ: (شبه ضائع.. وكأنه يحدث نفسه) والإجراءات.. كيف التخلص منها؟ سيفتضح الأمر لا محالة. ثم كيف ننقله؟(لحظة) هل يمكنني الآن الانشغال بمثل هذه المساخر؟ (يمشي بعصبية) أعوذ بالله من الشيطان الرجيم. ما هذه الوقعة السوداء؟(يستمر في المشي مفكرًا)"[2].

وقبل أن ينتهي صراع دفن الجثّة بين المتسوِّل والشرطيّ، يولد صراعٌ جديدٌ بين المتسوِّل والشرطيّ من جهة، والمتسوّل والسيّد من جهةٍ أخرى، على المساومة في بيع الجثة للسيّد حتى يطعمها لكلبه ليسدّ جوعه الذي دلّ عليه نباحه المتكرّر، مرورًا بسلسلةٍ من المجادلات، ونكران

(1) ونوس، الأعمال الكاملة، مسرحية: جثة على الرصيف، مج396/1.

(2) المرجع السابق، مج397/1.

الشرطيّ بدايةً لوجود جثّةٍ، ثم معاينتها من قِبل السيّد لضمان الجودة وعدم التعفّن، وبعد التأكد من المعاينة، يتفّق السيّد على دفع قطعتين فضيتين، لكن هذه المرة لمن؟ يحاور السيّد المتسوّل بمكرٍ ليخرجه من دائرة البيع خاسرًا فارغ اليدين، وليقضي ختامًا أن المبلغ للخزينة بشهادة الشرطيّ، الذي كان يدلي بالموافقة السريعة دون تفكيرٍ على كل ما يقول هذا السيّد.

ب_ الصِّراع الداخلي:

يعبر هذا النوع من الصِّراع عن معاناة الشَّخصِيّة، وهذا ما نجده بارزًا في نفسيّة **أبي عزَّة** بعدما تردّت أحواله:

"**أبو عزَّة: الآن آن القهر للحساد ما دمت سلطان البلاد**"[1].

ثم يخاطب خادمه **عرقوب:**

"**لقد اخترت وقتًا سيّئًا لقضاء حاجتك العارضة، فاتك أن ترى سيّدك وهو يرتقي العرش**"[2].

"**على كل لا أعتب عليك. عقول البسطاء والعوام لا تستطيع أن تتخيل ارتقاء العرش إلا كالصعود إلى سطح بناية. لو حضرت ورأيت الحراس على الجانبين كصفين من شجر الحور، وبينهما أتهادى بمشية رخية، كأني أطير، أو أخطو على بساط من الزئبق. رجال الدولة ورائي والمنشدون أمّامي، وحين ارتقيت العرش انحنت الهامات وعمَّ الصمت. كمن يشرف على الدنيا من فوق رابية**"[3].

إن الوضع الاقتصاديّ المتردّي الذي وقع فيه أبو عزَّة نتيجة سياسة شهنبدر التجار، جعلت منه شخصيَّةً مهتزةً، تعيش صراعًا داخليًّا كله آمال وأحلام في مركز أولئك الذين أفقروه، محاولًا فرض ذلك على أهل بيته، من خلال مطالبتهم بالبيعة حتى ينفِّذ ما يجول بخاطره.

أمّا في مسرحيّة "**جثة على الرصيف**" فقد تمثّل الصِّراع الداخليّ في صراع المتسوّل مع الليل الطويل وما يحمله من برد يبس أقدامه وهلك جسده الضعيف، وفي صراعه مع نفسه التي راودته كثيرًا أن يجرّد صاحبه من ملابسه البالية؛ علها تحدث فرقًا على جسده وتمنحه بعض الدفء.

---

(1) ونوس، الأعمال الكاملة، مسرحية: الملك هو الملك، مج1/587.

(2) المرجع السابق، مج1/606.

(3) المرجع نفسه، مج1/606-607.

"**المتسوّل: ...كلما نويت أن أنزع قميصك كان الخوار يشتد فأحس بالموت يقترب..**"[1].

كما تمثّل في صراع الشرطيّ مع نفسه، وخوفه طوال الوقت من انكشاف أمر جثّة المتسوّل التي مثّلت بالنسبة له فضيحةً ومؤامرةً يجب التخلّص منها والتكتيم عليها قبل تقاطر المارّة على الرصيف، وكيفيّة التخلص من الجثّة، والإجراءات التي ستتّبع فيما لو تمّ دفنها.

"**الشرطيّ: ... والإجراءات.. كيف التخلص منها؟ سيفتضح الأمر لا محالة. ثم كيف ننقله؟(لحظة) هل يمكنني الانشغال بمثل هذه المساخر...ما هذه الوقعة السوداء؟**"[2].

كما تمثّل في نباح الكلب المتكرر مطالبًا سيّده بوجبة تسد جوعه الذي ألهبه، والذي انتهى بتحقيق رغبته.

ثانيًا: علاقة الشخصية باللغة:

مفهوم اللُّغة في الخطاب المسرحيّ:

يختلفُ الأدب عن بقية العلوم من حيث استخدامه للّغة، التي كثيرًا ما تميل للمبالغة في الوصف وتوظيف البيان والبديع، فيكون الأديب ملزمًا بالاختيار من ألفاظ اللُّغة ما يناسب صنعته حتى يحقّق لها النجاح ويؤدي العملية البلاغية بشكلٍ سليمٍ، ونجاحه في كل ذلك مرتبطٌ بعمق وعيه بالقيمة التعبيريّة للكلمة، حين تدخل في علاقاتها مع بقيّة العناصر في التركيب، والمسرحيّة من الفنون الأدبيّة التي لا تخرج عن هذا الإطار، فهي نصٌّ أدبيٌّ من بين ما تتميّز به اللُّغة، التي يجب أن تكون جميلةً ومتميّزةً؛ باعتبارها مفتاح الولوج إلى تحقيق كل الإمكانات الممكنة والمتاحة للكائن الناطق.

"ومن أجل ذلك كلّه كانت لغة المسرحيّة ترتفع عن اللُّغة العاديّة، فهي لغةٌ منتقاةٌ ينتقيها ذوقٌ مرهفٌ، صقلته المرانة، ذوقٌ يعرف كيف ينتقي من الألفاظ ما يثير فينا الفزعَ والخوفَ والرحمةَ إن ألَّف صاحبُها مأساةً، وكيف ينتقي منها ما يثير فينا السخريةَ والمرحَ والفكاهةَ إن ألَّف صاحبُها ملهاةً، ذوقٌ يحكُم التعبيرَ ويضبِطُه، وكأنّما كلمات اللُّغة كلّها رهنُ إشارته؛ ليختار منها أرشقها وأدّقها في الدّلالة على الحوادث والشخوص والطبائع والسجايا ومكنونات النفوس وخفاياها"[3].

---

(1) ونوس، الأعمال الكاملة، مسرحية: جثة على الرصيف، مج1/394.

(2) المرجع السابق، ص397.

(3) ضيف، في النقد الأدبي، ص240.

هذه الوظائف في اللُّغة المسرحيّة من شأنها أن ترتفع بها عن لغة الحياة اليوميّة، الارتفاع الذي لا يجرُّ إلى استخدام الألفاظ الغريبة، لأنّ هذه الأخيرة ليست من صفات التعبير المسرحيّ، بل هي من معوقاته، فالكاتب يخاطب جمهورًا لا يحمل معاجم لغويّة معه، إذ يجب أن يكون تعبيرًا جميلاً خاليًا من الغرابة والابتذال، يسوده الصفاء والقوّة والوضوح، زاخرًا بالتحولات والمفاجآت والكلمات الموحية التي تفوق لغتنا اليوميّة، يحاكيها ولكنَّها ترتفع عنها[1].

واللافت للنظر في لغة أبي عزَّة في **مسرحيّة "الملِك هو الملِك"** بشكلٍ خاصٍّ، تحمّلها للكثافة وقوّة التعبير في بعض المواقف، وانتقالها من المستوى السجْعيّ إلى اللُّغةِ اليوميّةِ المتداولةِ، وذلك بعد جلوسِه على كرسيّ العرش، يقول أبو عزَّة وهو يصوّر ولادة الملِك الجديد بداخله:

"**أجتاز أرضا سبخة، وقدماي لا تغوصان، ولا تبتلان، أمشي وكأني أنزلق على سطح من الجليد المتلألئ، وما ورائي تطويه ريح غضارية وتحمله بعيدا. أأنا مسحور أم أصاب عقلي أمر من الأمور؟**"[2].

وعلى النقيض، فإنّنا نجِد لغةّ زاهِدٍ وعُبيدٍ لغةً حديثةً تخلو من السّجْع، وذلك لاعتمادها التحليل السياسيّ المعاصِر

"**عُبيد: هناك شعور عام بالخيبة والعسر، التذمر يشتد والناس يطحنهم البؤس والخوف، ولكن التناقضات لم تنضج بعد، أقول لك وأرجو أن تبلغ الإخوان الذين تحفظوا ما أقوله، أمام الملِك الآن طريق وحيدة مفتوحة هي الإرهاب، والمزيد من الإرهاب**"[3].

وكثيرًا ما تلجأ اللُّغة المسرحيّة إلى مصطلحات ومفردات العصر الحديث، على الرغم من أن الكاتب سعد الله ونّوس يبدو حريصًا على أن يصبغ مسرحيّته "**الملِك هو الملِك**" بالصبغة التُّراثيّة. على شاكلة لغة ألف ليلةٍ وليلة، فنجد كلمات مثل: **التتويج، المرحلة القادمة، مبادرة منظمة، الاستقرار الملِكي، الإجراءات الاصلاحية، الإرهاب، النظام، عناصر النظام، جهاز الأمن**... ويبدو الكاتب متمكنًّا من لغة مصدر مسرحيّته ألف ليلةٍ وليلة، التي كثيرًا ما تتضمّن الأشعار في متن سردها، ففرقة الإنشاد تستقبل الملِكَ بأشعارٍ مغناةٍ، تقول فيها[4]:

---

(1) انظر: ضيف، في النقد الأدبي، ص241.

(2) ونوس، الأعمال الكاملة، مسرحية: الملِك هو الملِك، مج638/1.

(3) المرجع السابق، مج602/1.

(4) المرجع نفسه، مج592/1.

أنـــــت مولانـــــا الكـــــريم	**ســـــدت بالملِـــــك العظـــــيم**
فـــــابق يـــــا نســـــل الكـــــرام	**فـــــي نعـــــيم لا يـــــرام**
بالغـــــا كـــــل المـــــرام	**فـــــي صـــــفا حســـــن الختـــــام**
البشـــــر فـــــي جبينـــــه	**والخيـــــر فـــــي يمينـــــه**
فاحفظـــــه يـــــا رب الســـــما	**معـــــــــزا ومكرمـــــــــا**

الوسائل اللغوية للاستراتيجية التخاطبية:

1- الاستراتيجيّة المباشرة:

يظهر الخطاب المسرحيّ في "**الملِك هو الملِك**" و"**جثة على الرصيف**" في شكلٍ لغويٍّ وآخرَ إشاريٍّ مكمّلٍ للأول، وهذا ما ولّد علاقةً بين المبنى والمعنى "مما يلزم عنه الربط في هذا المعيار بين قصد المرسل الذي يتوخى التعبير عنه في خطابه، وشكل اللُّغة الدالة عليه، وذلك بالنظر إليه من خلال سياق التلفّظ بالخطاب، والانطلاق من افتراضٍ عامٍّ، هو أن لكلّ معنى شكلًا لغويًا يدلّ عليه"[1].

والملاحَظ في المسرحيّة، أنّ الكاتب لم يعمد إلى استخدام الألفاظ الغريبة عن المتلقي، ورغم الطابع التَّاريخيّ التُّراثيّ للنصّ، إلا أن المؤلف استطاع أن يعطيَ نصّه لغةً حديثةً تتسم بالسهولة في معظمها، خاصّةً ما كان منها يحمل الطرح السياسيّ الذي يريده.

ولأن المرسل هو مخبِرٌ أو طالبٌ، فإنّ مسرحيّة "**الملِك هو الملِك**" تجسدت لغتها في نظامٍ متكاملٍ من خلال الخطاب. اتّخذ فيها قطب الإرسال إحدى الصيغتين، الأولى هي الإخبار، وبدا ذلك في مواطن عديدة في النَّصّ، خاصّةً جانب السرد:

أ_ السرد (الحكي):

السرد هو حكي قصة من الماضي لها صلة بالأفعال الدراميّة في النَّص الدراميّ ذاته[2]، ويظهر في مسرحيّة "**الملِك هو الملِك**" في الصفحات التالية: 589,595,599,600,617، 624,660، أذكر ما قصّه عُبيد لعزَّة:

(1) الشهيري. استراتيجيات الخطاب، مقاربة لغوية تداولية، ص114.

(2) سلام، التكوين المعرفي في المسرح بين النظرية ومناهج الإخراج(موقع إلكتروني).

"... في قديم...قديم الزَّمان كانت هناك جماعة من البشر تعيش حياة بسيطة متناسقة كنشيد أو أغنية، أفرادها متساوون تساوي الأحرار لا العُبيد. يعملون في أرضهم المشتركة كاليد الواحدة ويتقاسمون الخير كأفراد العائلة، يأكلون من مرق واحد ولا يرتدون من الكساء ما يزيد عن الحاجة أو الضرورة. في قديم قديم الزَّمان كانت وجوه البشر صافية وعيونهم شفافة، الباطن لديهم هو الظاهر لا التواء ولا بغاء ولا حسد، والحياة بسيطة متناغمة... وذات يوم وصار اليوم تاريخا وبدءا. دب النشاز في حياة تلك الجماعة المتضافرة، انشق عنها واحد من أفرادها، كان أقوى، كان أدهى... بدل هيئته ووجهه وتنكر. يومها ظهر المالك، وكانت أولى حالات التنكر، ثم تزين المالك أكثر وأكثر بالأبهة والثروة.. تحول المالك ملِكا، وهو أقصى حالات التنكر. ومن الملِك تسللت عمليات معقدة من التنكر المتتابع. تفككت الحياة البسيطة الشفافة، وتمزقت وحدة الجماعة"[1].

فالفعل المسرحيّ هنا ليس فيه توتّرٌ دراميٌّ ونبرةٌ متعاليةٌ، وإنما هو فعل توصيل المعلومات للمتفرّج بطريقةٍ ما، وعُبيد هنا يؤدي وظيفتين، فهو يقوم من خلال هذه القصة بتعرية الأنظمة الاستبداديّة، كما له دورٌ في نقل المعلومات عن العالم الدراميّ بكونه جزءًا منه.

أمّا في مسرحيّة "**جثة على الرصيف**" فقد ورد السرد في الصفحات (395، 396، 398، 399، 403).

ومن ذلك حديث المتسوِّل مع الجثة

"المتسوِّل: وما الفرق؟(ينظر صوب رفيقه) للنهار أحداثه كالليل سواء بسواء. على أن الخوار تلاشى.. أفترض أنك لا تبالي. ومهما كان، فهي مسألة قانون لا أكثر..(لحظة)ربما كنت تضحك، ولكن لنعترف أن النهار يختلف عن الليل. وتلك أيضًا مسألة قانون لا أكثر."[2].

الطلب (الإنشاء):

الطلب هو كل كلام ينشئه القارئ في صيغة من الصيغ التالية: الأمر، النهي، الاستفهام، النداء، التمني، والكلام في هذه الصيغ لا يوصف بالصدق أو بالكذب، وقد وظّف سعد الله ونّوس هذه الطريقة في مسرحيّته "**الملِك هو الملِك**" في عدّة أشكال وقد ساد منها أسلوب الأمر مثل:

---

(1) ونوس، الأعمال الكاملة، مسرحية: الملِك هو الملِك، مج1/624- 625.

(2) المرجع السابق، مج1/403.

فلنبدأ، ولكن حذار، احلموا جميعًا، اخلع أولا هذه الأوهام، اتبعني يا عرقوب، احفظه يا رب السما، دلّك لي أصابع يدي، ليغفر لي مولاي، ليدخل زائري الأول، فليدخل السياف، قف على يميني، دع رعيتي تدخل إلي[1].

ولا عجب من طغيان وغلبة هذا الأسلوب على الحوار بين شخصيَّات المسرحيّة، فقد أثبتت استسلامها وهزيمتها أمام جبروت الملِك وأوامره.

وقد برزت بعض الأساليب الأخرى، مثل الاستفهام: **أأنا سياف أم جلاد؟ بماذا يحلم؟ ماذا يمكن أن يفعلوا؟ متى يأتي ذلك اليوم؟ هل تحاول أن تبرهني؟ كم عرفت هذه البلاد ملِكا مثلي؟ أي خائن يجرؤ...؟ أتخاطر من أجل تفاحة؟ هل نادتني ذات البهاء والكمال؟ ماذا أشكو؟ ألا تعرفين شكوتي؟ أهذا شخير أم نهيق حمير؟!أأنا مسحور؟؟ أم أصاب عقلي أمر من الأمور؟**[2].

أمّا في مسرحيّة جثة على الرصيف فقد غلبت أساليب الاستفهام على الحوار بين شخصيَّات المسرحيّة، وقد تعددت أغراضها ما بين الاستفهام الحقيقي مثل: أتتدنى أكثر من ذلك؟[3] أي سؤال؟[4].

والاستنكار مثل: ألا تعرفان أنّ النوم على الأرصفة ممنوع؟[5].

والاستهزاء مثل: هل غادرت بيتك منذ زمن طويل يا حضرة الشرطيّ؟[6].

ووردت بعض الاساليب الأخرى مثل: **الشرط: لو يمكنني اقتلاعه**[7].

---

(1) ونوس، الأعمال الكاملة، مسرحية: الملِك هو الملِك، مج584/1، 586، 586، ، 587، 589، 592، 592، 595647، 653، 653، 659

(2) المرجع السابق، مج584/1، 589، 589، 593، 593، 595، 600، 627، 635.

(3) المرجع نفسه، مسرحية جثة على الرصيف، مج394/1.

(4) المرجع نفسه، مج395/1.

(5) المرجع نفسه، مج394/1.

(6) المرجع نفسه، مج395/1.

(7) المرجع نفسه، مج393/1.

2- الاستراتيجيّة التلميحيّة (غير المباشرة):

- الرّمز:

إنّ استخدام الرّمز كأسلوبٍ بلاغيٍّ، وكمظهرٍ من مظاهر اللُّغة، معروفٌ في الأدب والفنّ منذ القدم، وقد استخدم المسرحيّون الرموز للاستفادة بأكبر قدرٍ من الحريّة في طرق الموضوعات الهامّة ومعالجتها، إضافة إلى الجانب الفنّيّ، من خلال البعد عن المباشرة وخلق جوٍّ من الإيحاء، لأنّ هناك رموزًا لها القدرة على إثارة إيحاءاتٍ يكون لها فضلٌ كبيرٌ في ثراء المسرحيّات[1]، فاللُّغة "يمكن أن تكون لها وظائفُ أخرى كأن تكون حاملةً للفكر، وأن تسمح لشخصٍ ما للتعبير عن نفسه، وتحليل ما يحسّ به دون أن يهتم كثيرًا بردود فعل مستمعين محتملين"[2].

ونصّ مسرحيّة "**الملِك هو الملِك**" لا يخلو من هذه الرموز التي وظّفها الكاتب، مما أتاح لنا الحريّة في تأويلها، انطلاقًا من تصورنا وقراءتنا للنص، والتي لا تخرج عن الإطار السياسيّ والاجتماعيّ الذي رسمه سعد الله ونّوس.

وإذا تأمّلنا وصف المؤلّف للقصر والحياة فيه، وما يسودها من بذخٍ وترفٍ، فإنّ ذلك يرمز إلى الفراغ واللامبالاة، في قوله:

"**كرسي ضخم من الأبنوس والعاج مشبك بالذهب والمرجان، له ذراعان تنتهي كل منهما برأس تنين...**"[3].

والسؤال الذي يطرح نفسه: لماذا اعتمد التنّين دون غيره؟ للزينة أم لأمرٍ آخر؟ والجواب: أنّ التنين ذلك الحيوان الأسطوريّ، أراده الكاتب على جانبيّ الكرسيّ ليس من باب الزينة، بل رمزًا لقوّة العرش.

أمّا توظيفه للفظة "الرسالة" في الحوار الذي دار بين زاهِد وعُبيد[4]؛ فللدّلالة على الأفكار الثوريّة السريّة التي يتناقلها أصحاب هذا التيار فيما بينهم.

وإذا انتقلنا إلى بعض شخصيَّات المسرحيّة، نجد بعضها يحملُ رموزًا أرادها الكاتب، من ذلك "عرقوب" هذ الاسم الذي يضرب به المثل في الخلف بالوعد فقيل " أخلف من عرقوب"،

---

(1) انظر: غنيم. المسرح السياسيّ في سورية، ص 267.

(2) أسكال، الاتجاهات السميولوجية المعاصرة، ص46.

(3) ونوس، الأعمال الكاملة، مسرحية: الملِك هو الملِك، مج591/1.

(4) المرجع السابق، مج601/1.

فعندما افتقر سيّده راح يستغلُّ تردّي الأوضاع لينال وصال ابنته، وهو بذلك رمزٌ لكل الانتهازيّين الذين يستغلّون تدنّي أوضاع الآخرين، لتحقيق مآربهم الشَّخصِيّة.

أمّا الرمز في مسرحيّة "**جثة على الرصيف**"، فقد تمثّل بداية بالبناية التي وصفها الكاتب بأنها الفاصل بين شارعين، أو بالأحرى بين طبقتين، الطبقة العليا، وهم أهل الثراء والبيوت الدافئة والحياة الهانئة، وبين الطبقة الفقيرة التي داست عليها الطبقة الغنيّة وطحنت كل أمل لديها[1].

كما مثّلت ملابس **الشرطيّ** وتكدسها على جسده خير دليلٍ على تلك الطبقة المرفّهة، التي تستثقل نوم المتسوّلين على أرصفة الشوارع بأجسادٍ بالكاد تسترها ملابسٌ ممزّقةٌ[2].

وكانت **المدفأة** التي مثّلت حلمًا يقصّه المتسوّل على الشرطيّ علّه يبعده عن فكرة طرده عن الرصيف خيرَ وسيلةٍ من وسائل الراحة والحياة الدافئة التي يعيشها ذلك الشرطيّ[3].

كما أن إعطاء **الكلب** اسمًا فيه إشارة إلى كرامة الإنسان التي هُدرت وطُحنت، حتى أن السيّد لم يحتَجْ إلى تذكيره باسم المتسوّل الميت[4].

الصورة الفنّيّة:

إنّ توظيف الصّور البيانيّة في المسرحيّة يجعل من الشَّخصِيّة المستعملة لها متميّزة عن غيرها، من حيث القدرة على تحويل الفكرة إلى صورة، لأنّ الطبيعة الإنسانيّة تميل عادةً إلى الأشياء الماديّة، وأن الإدراك والمعرفة يتدرّجان عبر مراحل من الماديّ إلى المعنويّ إلى العاطفيّ، فالإنسان يميل أوّل الأمر إلى الأشياء الماديّة، ثم تتطلّع نفسه إلى الأشياء الفكريّة.

ولقد تنوعت الصورة الفنّيّة في مسرحيّة "**الملِك هو الملِك**"، تبعًا لمستوى الشَّخصِيّات، فلجأ إليها الكاتب بهدف تقوية المعنى أو تجسيده أو تشخيصه، وفيما يلي رصد لأهمّ الصور الفنّيّة الواردة في النّصّ:

---

(1) ونوس، الأعمال الكاملة، مسرحية: جثة على الرصيف، مج1/393.

(2) المرجع السابق، مج1/ 394.

(3) المرجع نفسه، مج1/395.

(4) المرجع نفسه، مج1/399.

الاستعارة المكنيّة، وقد ظهرت في: **تتحد الأحلام، لكل واحد حلم يلازمه، الناس يحطمهم البؤس والخوف، يجرفنّي الشك، خوفي يتنامى، زأر بصوت لم أسمعه، اشتعل غضبها**[1].

والكنايات في: **أصبحنا على الحصير كناية عن الفقر، يغوص في رغوة الصابون كناية عن التيه، رددت لي الروح يا معلمي كناية عن الاطمئنان، هبط الليل كناية عن الظلم، ها هي معتقة صهباء كناية عن الخمرة، فر الدم من أصابعي كناية عن الحيرة والخوف، نحن عائلة جرعوها السم كناية عن المعاناة، لف بنا ودار كناية عن التلاعب، أحسست أن ساقي من قصب مجوف كناية عن الضعف والفتور**[2].

والتشبيه المرسل: **يدخل المدينة كالريح أو العاصفة، ستزين البلاد كعروس، تلألأ كالبدر التمام، انتفض كأنه بركان، ويمسك صولجانه كأنه حبل المشيمة.**

والتشبيه التمثيليّ، في: **يلتصق اليوم بردائه كما يلتصق الجنين برحم أمه.** [3]

كما مال الكاتب إلى إكساب نصّه نغمةً مستأنسةً، نتجت في معظمها عن توافق فواصل الجمل في الحرف الأخير، واتّفاق بعضٍ منها في النطق، وغيرها من ألوان البديع بنوعيه (اللفظيّ والمعنويّ) وتراوح أثرها في النَّص بين التقوية والتوكيد في مواضع الطباق، وتجميل الأسلوب وإضفاء نغمٍ موسيقيٍّ عليه في مواضع الجناس، وبخاصة السجْع الذي سيطر على قسمٍ كبيرٍ من المسرحيّة، ومن ذلك:

طباق الإيجاب: **المسموح على قدر الممنوع، نجعل الليل نهارا، لست غبيًّا ولست شهمًا، دائي ودوائي**[4].

وطباق السّلب في: "**تختلف التفاصيل ولكن لا تختلف السمات الجوهرية**[5]".

والسجْع في: **أصبح سلطان هذه البلاد وأشد القبضة على العباد، أنقش الختم على بياض فينقضي أمري بلا اعتراض، الذين يسيطرون على الأسواق ويتحكمون بالتجارة والأرزاق، آن القهر للحساد ما دمت سلطان البلاد**[6].

---

(1) ونوس، الأعمال الكاملة، مسرحية: الملك هو الملك، مج1/586، 586، 602، 623، 663، 668.

(2) المرجع السابق، مج1/594، 607، 613، 614، 641، 661، 667.

(3) المرجع نفسه، مج1/587، 593، 616.

(4) المرجع نفسه، مج1/653.

(5) المرجع نفسه، مج1/624.

(6) المرجع نفسه، مج1/586، 586، 587، 587.

والجناس الناقص: **يجمع الحسب والنسب إلى الجاه والذهب، اجتازا أمصارا وأخطارا**[1].

ولم يرد السجْع أو الجناس في مسرحيّة "**جثة على الرصيف**" نظرًا للّغةِ الحديثةِ التي استخدمها الكاتب بما يخدم الزَّمن المعاصر، على عكس مسرحيّة "**الملِك هو الملِك**" التي ورد فيها بكثرة نظرًا لسواد تلك الظاهرة اللغويّة في العصر العباسيّ.

وفي مسرحيّة "**جثة على الرصيف**"، تمثّلت الصور والاستعارات في:

كما تنبئ ثيابه، تتحرك عيناه في محجريهما يميتًا وشمالًا كحيوان ينفق[2]**، وفي حوار المتسوّل مع الشرطيّ: والمدفأة! ألا تزقزق النار فيها؟، الدفء يغمر الغرفة كالأحلام. الأحلام الجميلة لا ترفرف إلا في الأمّاكن الدافئة، كانت الريح تزمجر**[3].

ولعل لغة المسرحيّة لم تكن ثرية بالمحسنات اللغوية لأنها كانت لغةً حديثةً تتناسب مع لغة العصر، وموضوع المسرحيّة، حيث تعالج قضايا مباشرةً، وهي قضيّة التسول والتفاوت الطبقيّ الاجتماعيّ الكبير.

اللُّغة المكملة للغة المنطوقة:

لا تكتفي المسرحيّة بالمنطوق من الألفاظ لتحقيق غاياتها التواصلية، بل تعمد إلى توظيف الإشارات والأضواء والملابس والديكور والأصوات، وكل ما يشير إليه الكاتب كملاحظات حول عمله، من ذلك ما أورده ونّوس في مدخل مسرحيّته "**الملِك هو الملِك**":

"**يدخل الشخوص إلى المسرح كما لو كانوا مجموعة من لاعبي السيرك. حيوية، حركات بهلوانية، أوضاع تشكيلية تتوافق مع فقرات المقدمة. الجميع يرتدون ملابس شخصيَّاتهم... أمّا شهبندر التجار و الشّيخ طه فيقفان في زاوية بعيدة وهما يعبثان ببعض الدمى المعلقة بخيوط**"[4].

وكما مثّلها في مسرحيّة "**جثة على الرصيف**" بعرضٍ للشارع الذي تدور فيه الأحداث:

---

(1) ونوس، الأعمال الكاملة، مسرحية: الملك هو الملك، مج607/1، 633.

(2) المرجع السابق، مسرحية جثة على الرصيف، مج393/1.

(3) المرجع نفسه، مج395/1.

(4) المرجع نفسه، مسرحية الملِك هو الملِك، مج583/1.

"... **في المقدمة رصيف واسع ونظيف بعض الشيء، يلتف حول سور بناية ورقية ذات حديقة رمزية، والبناية تفرق شارعين يخترقان تراكم البيوت في المؤخرة.. هي كبناية المقدمة مصنوعة من كرتون. في الشارع اليميني الذي يظهر بأكمله بقايا صحف، يلمح في إحداها جزء من عنوان بارز يقول: " تدفق الصقيع يستمر**"...[1].

" فالكلمات في المسرح تعتمد في تعزيز دورها على لغةٍ أخرى مرئيّةٍ وغيرِ منطوقةٍ، وعلى سبيل المثال: الملابس، الصوت بنوعيه، ثم الإضاءة التي تعبر عن الحالات النفسيّة والأهداف والمغزى والمفهوم، ثم أخيرًا المعنى"[2]، فنجد شخصيَّات المسرحيّة ترتدي ألبسةً تتوافق ودورها (الملِك، الوزير، السياف، مقدم الأمن...).

فكل ممثّل يرتدي زيًّا يعكس به عرفَه وهويّتَه ووضعَه الاجتماعيَّ ومعتقداتِه؛ فلباس الملِك يختلف عن لباس الوزير، وعنهما يختلف لباس عُبيد، فهو بذلك بنية لبنى متعددة، كما أن للزيّ المسرحيّ دورٌ هامٌّ في التعريف بزمان ومكان الحدث، وهوية الشَّخصِيّات، ووضعها الاجتماعيّ والنفسيّ.

كذلك الحال في مسرحيّة "**جثة على الرصيف**"، فملابس المتسوِّلين الممزّقة البالية التي لا تقيهم برد الشتاء، ولا ترفع عنهم حرَّ الصيف، تختلف تمامًا عن ملابس الشرطيّ والسيّد الفارهة التي لا يتناهى البرد إليها.

كما نجد لغة الصوت غير ثابتةٍ على نمط واحد:

"**يتناقل الشخوص كلمة اللعبة بصورة فوضوية وطبقات صوتية متنوعة**"[3].

"**زاوية إلى جوار مخدع الملِك، يظهر الحاج مصطفى وعرقوب.**

الضوء خافت، والأصوات خافتة"[4].

كما كان ذلك واضحًا في كثير من أحاديث المتسوِّل، سواء مع نفسه أو مع الشرطيّ أو مع السيد:

---

(1) ونوس، الأعمال الكاملة، مسرحية جثة على الرصيف، مج393/1.

(2) أسكال، الاتجاهات السميولوجية المعاصرة، ص97.

(3) ونوس، الأعمال الكاملة، مسرحية الملِك هو الملِك، مج584/1.

(4) المرجع السابق، مج627/1.

"**يفرك أنفه**"[1].

"**تتفارك يداه في حركة قانطة مهيضة**"[2].

"**يغمض عينيه، ويزداد تكورًا على نفسه. يغرق المنظر في صمت**"[3].

"**صوته يزداد جمودًا وحيادًا**"[4].

"**الكلب ينبح ثلاث نبحات قوية**"[5].

كل ذلك كان له دورٌ فعّالٌ في زيادة النَّص قوّةً أكثر وفعاليةً وإيحاءً، وغيرها من اللغات المكملة.

بنية الحوار:

بنية الحوار في الخطاب المسرحيّ:

الحوار شكلٌ من أشكال التواصل، يتم فيه تبادل الكلام بين طرفين أو أكثر "وكلمة Dialogue منحوتة من اليونانية dia وتعني اثنين و logos التي تعني الكلام"[6].

والحوار من صنوف الخطاب في المسرح يشبه المحادثة[7] في الحياة اليومية العادية، لكنَّه يختلف عنهما جوهريًّا، فهو "مركز منتقى مهذب، وله غاية محدّدة"[8] مهمته الحقيقيّة إبلاغيّة، إذ يوصل المعلومات إلى المتلقي عن طريق الشَّخصِيّات، وهو لا يعني النقاش، لأن هذا الأخير محوره خلافٌ في الرأي وغايته إقناع أحد الطرفين بالحجّة والدليل القاطع، في حين نجد الحوار المسرحيّ "صراع بين قوّتين إنسانيّتين، وغايته غلبة قوّة اجتماعيّة وإنسانيّة على

---

(1) ونوس، الأعمال الكاملة، مسرحية جثة على الرصيف، مج393/1.

(2) المرجع السابق، مج393/1.

(3) المرجع نفسه، مج394/1.

(4) المرجع نفسه، مج395/1

(5) المرجع نفسه، مج399/1

(6) إلياس وقصاب، المعجم المسرحي، ص 175.

(7) المحادثة هي الكلام العادي البسيط غير المنظم، مشتت الأفكار، لا يهتم بأي هدف ولا يعير وحدة النغم أهمية.

(8) بلبل، النص المسرحي، الكلمة والفعل، ص107.

أخرى"[1] لا يجوز فيه التوقفات والمقاطعات التي تكون في الحديث العاديّ، إذ يجري على نسقٍ محكمٍ من التنظيم، فالشَّخصِيّات لا تقاطع بعضها البعض؛ فكل واحد منهم ينتظر دوره حتى ينهي الطرف الآخر كلامه، دون العودة إلى النقاط التي تمّ الكلام فيها، إلا لما يتعلق ببناء الحبكة، فهو ينمو ويتوالد بسرعة دون توقف حتى يستوفي الكاتب كلّ عناصر التأليف المسرحيّ، خاصّةً المدّة الزَّمنية القصيرة المتاحة له.

وإذا تخلّل الحوار فتراتٌ من الصمت[2] كانت هذه الفترات جزءًا من الكلام، لأن "الصمت في المسرح جزءٌ من الكلام "فهو يمهّد لجملةٍ، أو يترك لها زمنًا حتى تترك أثرها عند المتلقي"[3].

وإذا كان البناء المسرحيّ ينمو والمواقف تتشكّل من خلال الأحداث التي تحرّكها الشَّخصِيّات، فإن هذا النمو لا يتحقّق إلا بواسطة الحوار الذي هو وسيلة هذا التفاعل والأداة التي تتواصل عن طريقها شخصيَّات المسرحيّة، لذا يعدُّ وسيلةَ المؤلف في بناء حبكة النَّص وعرضِ أفكاره، مما يجعله ظاهريًّا العلامة البارزة في بناء النص، حتى يجعل المتلقي (القارئ أو المتفرّج) يحسّ بأن ما يشاهده جزءٌ من حياته الواقعيّة، على اعتبار أن الحوار المسرحيّ يوحي بالواقع[4].

والحوار هو الوسيلة المثلى للاتصال بين الممثلين والمتلقي، عن طريق كلماتٍ ومقاطعَ من نسج الكاتب، يجسّد من خلالها أفكاره وآراءه، ولا يكون له ذلك إلا بحسن اختيار مضامين العبارات التي تؤديها الشَّخصِيّات ومسايرتها للحركات والإيماءات[5] الصادرة منها، حتى يتحقّق الهدف من النّصّ، ويبتعدُ عن الكلام العاديّ السائدِ بين الناسِ، والمملوءِ بالزيادات وغيرها، "وقد تتلعثم الشَّخصِيّة المسرحيّة أو تتردّد في حديثِها، أو تنسى بعض ما كانت تهمّ بقوله، أو تخرج

---

(1) بلبل، النص المسرحي، الكلمة والفعل، ص107.

(2) الصمت في المسرح هو غياب الكلام، وكل ما هو مسموع من موسيقى وضجيج ومؤثرات سمعية، وله دلالته كالكلام، وظهر هذا الاتجاه مع حركة التجديد في الكتابة والإخراج منذ نهاية القرن التاسع عشر، وعرِف باسم مسرح الصمت أو مسرح ما لا يقال.

(3) بلبل، النص المسرحي، الكلمة والفعل، ص108.

(4) ينظر: القط، فن المسرحيَّة، ص27.

(5) لإيماء هوفن التمثيل الصامت، وتستخدم هذه التسمية للدلالة على شكل أداء يستند إلى التعبير بالحركة) وضعية الجسد وحركة أطرافه وتعابير الوجه (بعيدا عن الكلام، وأيضا للدلالة على نوع من العروض (التمثيليات الايمائية) يستند إلى هذا الشكل من الأداء.

عن جادّة الموضوع، ولكنّ ذلك لا يكون مقصودًا لبيان طبيعةٍ خاصّةٍ في شخصيَّةٍ أو موقفٍ، لا تصويرًا للحوار المسرحيّ كما يحدث في واقع الحياة، على اختلاف الشَّخصِيّات والمواقف"[1].

وبهذا يكون الحوار هو العلامة البارزة التي تميّز المسرحيّة عن بقية الفنون الأدبيّة؛ كونه فنًّا دراميًّا يعتمد الانتقاء والدِّراسة، وله هدفٌ محدّدٌ يعمل على وحدة النغم[2]، يكشف به الكاتب عن الأحداث الماضية والحاضرة والمستقبليّة، فيطوّرها ويدفع بها إلى النموّ.

خصائص الحوار المسرحيّ:

تمثّل المسرحيّة في حيّز زمنيٍّ ضيّقٍ، وفي مناظرَ محدّدةٍ، متخذةً قالب الحوار الذي يجب على الكاتب فيه الدرس والتأمّل الطويل، حتى يتمكّن مما يتطلبه من تركيزٍ شديدٍ وكلماتٍ موجزةٍ دقيقةٍ لا تفصح عن المعنى كليًّا، بل توحي به إيحاءً يكون مساعدًا على تحقيق الانفعال وإثارة العواطف في المتلقين، لأن المبدع المسرحيّ لا يتّجه إلى العقل، وإنما هدفه العاطفة التي يريد أن يثيرها في جمهوره، حتى يستولي على مشاعرهم وإثارة الاهتمام لديهم.

ولكي يتحقّق للحوار جميع وظائفه كان لزامًا أن تتوفّر فيه الخصائص التالية:

أ- التركيز والإيجاز:

يحدّد العمل المسرحيّ بمكانٍ وزمانٍ معيّنين، فهو عملٌ مقيّدٌ تحكمه الضرورة الفنّيّة؛ لارتباطه المباشر بالمتلقي، ولارتباطه بالأداء والإشارات التي تفصح عن الطبائع، وبذلك كان الحوار في المسرح موجزًا مركزًا؛ لأن الكاتب المسرحيّ مطالبٌ بملء ذلك الحيّز الزَّمانيّ الضيّق، بغية التأثير في جمهوره، فعمله سريعٌ يقوم على اللُّحمة الدالة والإشارة الخفيّة والكلمة ذات القدرة اللفظيّة المشحونة"[3]، وليس معنى ذلك أن يكون الحوار قصيرًا دائمًا، فقد يطول الحوار فيبلغ على لسان إحدى الشَّخصِيّات صحيفة بأكملها، وقد يقصر فيكون كلمة أو كلمتين، والذي يحدّد طول الحوار وقصره مواقف القصّة نفسها"[4] ومثال عن ذلك، الحوار الذي دار بين الملِك والوزير

(1) القط، فن المسرحيَّة، ص27.

(2) المقصود بوحدة النغم ذلك الجو المسرحي القائم على الإيقاع سواء أكان مأساة أم ملهاة.

(3) ينظر: ضيف، في النقد الأدبي، ص239.

(4) العشماوي، المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة، ص30.

"**الملِك: أتخشى أن يطير العرش ومعه الوزارة؟**

الوزير: أي خائن يجرؤ!... بعيدة عن ذهني هذه الخواطر، إلا أن العامة كالضفادع لا تمل النقيق، أمّا لاحظت.. لم نلتق في جولاتنا السابقة إلا من يشكو أو يتظلم وألسنة الجاحدين طويلة، أخشى إن أصاب مولاي شيء من رذاذها المسموم، أن يعتكر مزاجه أو يستقل الغضب في صدره. إن التقارير الأمنية تحمل إليك المدينة عارية إلى هذه القاعة، كل المجريات والاتجاهات والأفكار، فلماذا تعرض شخصك السامي للاحتكاك بالزنخ والوسخ.

الملِك: لأن ذلك يرفه عني أحيانًا ... عندما أصغي إلى هموم الناس الصغيرة، وأرقب دورانهم حول الدرهم واللقمة، تغمرني متعة ماكرة، في حياتهم الزنخة طرافة لا يستطيع أي مهرج في القصر أن يبتكر مثلها، واليوم...هناك شيء آخر...أنا أيضًا لي ابتكاري. أريد أن أعابث البلاد والناس، منذ أن التمعت الفكرة في ذهني بدأت الحيوية تدب في أوصالي. أيها الوزير.. أحضر لنا الثياب التنكرية.

الوزير: أهي حقا رغبة الملِك السامية؟

الملِك: بل أمر ملِكي لا يقبل جدلا ولا مماحكة.

الوزير: سأحضرها في الحال"[1].

كما تمثّل ذلك في مسرحيّة "**جثة على الرصيف**" في حوار الشرطيّ مع المتسوّل وهو يحاول إبعاده عن الرصيف وفي الصفحات التالية: ص394، وفي حوار الشرطيّ مع السيد ص403، وفي حوار المتسوّل مع السيد ص404:

"**المتسوّل: (بعد برهة صمت) ولكن.. أفكر أيها السيد (هنيهة) لعلك أن تشتريني**

"**السيد: (مستنكرا) أشتريك! لم أجن بعد حتى أشتري أحياء..**"

ب- مناسبة اللُّغة لموضوع المسرحيّة:

تختلف لغة المسرحيّة بحسب الموضوع الذي تعالجه، فالمواضيع التَّاريخيّة يختلف أسلوب لغتها عن نظيرتها الواقعيّة، ولغة المأساة ليست نفسها في الكوميديا، وكذلك إذا اختلف زمنها، بمعنى حوار المسرحيّة التي تدور أحداثها في عصرٍ مضى كالجاهليّ مثلًا، يختلف عنه في مسرحيّة أحداثها من العصر الحديث[2].

(1) ونوس، الأعمال الكاملة، مسرحية: الملِك هو الملِك، مج1/595- 596.

(2) ينظر: بلبل، النص المسرحي الكلمة والفعل، ص112.

فلغة الملِك في مسرحيّة "**الملِك هو الملِك**" وهو في ملِكه تختلف تمامًا عن لغته بعد اللعبة التي ابتدعها، ففي الحالة الأولى كانت تحمل بين ثناياها القوّة والجبروت.

"**الملِك: بل أمر ملِكي لا يقبل جدلًا أو مماحكة**"[1].

أمّا بعد اللعبة فقد بدا الارتباك يسيطر عليه؛ خوفًا على ملِكه الذي بدأ ينهار أمّامه.

"**مصطفى: مقدم الأمن.. عين الدولة البصيرة، لا يميز ملِكه، وينحدر إلى هذا الدرك. أأنا أحلم؟!**"[2].

أمّا لغة المتسوّل في مسرحيّة "**جثة على الرصيف**"، فقد حملت ألفاظها حلمه بالحياة الدافئة الهانئة بعيدًا عن قسوة الشارع فأخذ يتساءل عن طبيعة البيوت الدافئة

"**المتسوّل: لا شك أن البيت دافئ جدًّا في هذه اللحظة.. والمدفأة! ألا تزقزق النار فيها؟ نار متوهجة حارة**"[3].

ج- مناسبة الحوار للشخصيَّة:

ويجب أن يتلاءم الحوار مع الشَّخصِيّة، فلغة المثقّف غير لغة الأمّيّ، ولغة الطبيب غير لغة الفلاح...، وكذلك كان الشأن بين الملِك فخر الدين المكين وخادمه ميمون

"**ميمون: (يهرع ملبيا الدقات) طوع الإشارة أيها المُهاب.**

الملِك: ميمون أحس توترا في أصابع يدي

ميمون: (يمسك اليد الممدودة بلهفة وانتشاء) أذوب كي تسترخي الأصابع الوضاءة.

الملِك: يبدو أني سآوي إلى مخدعي مبكرًا الليلة.

ميمون: نوما هنيئا وأحلامًا كلها يمن وخير.

الملِك: إذا سألت عني الملِكة، أخبرها أني متعب، ولا أريد أن يقلقني أحد"[4].

---

(1) ونوس، الأعمال الكاملة، مسرحية: الملِك هو الملِك، مج596/1.

(2) المرجع السابق، مج651/1.

(3) المرجع نفسه، مج395/1.

(4) المرجع نفسه، مج596/1.

فمن خلال هذا المقطع، نجد أن اللُّغة تختلف بين الملِك وخادمه، فلغة الملِك كلُّها أوامر تنفّذ في حينها مناسبةً لمقامه، بينما في الطرف الثاني نجد ميمونًا يتكلم بلغةٍ كلّها إذعانٌ وخضوعٌ.

كما أن لغة المتسوِّل التي اتّسمت باللامبالاة وعدم الاكتراث لأيّ أمرٍ، والتسليم بكل ما هو آتٍ، غير اللُّغة التي نطق بها الشرطيّ، والتي حملت الحنق والضّجر والخوف من المحاسبة على المصيبة التي حلّت به.

"**المتسوِّل: (دون أن يتحرك، أو ينفعل) هدئ من روعك يا حضرة الشرطيّ.. أنت تعلم ان كل الوسائل عاجزة عن إيقاظ الموتى**"[(1)].

وفي موضعٍ آخر:

"**المتسوِّل: (لرفيقه. بعذوبة تفسدها الوحوحة) طبعا، ما كنت تود أن تزعج حضرة الشرطيّ. لا عليك. سأقدم الاعتذارات نيابة عنك، وسينتهي الأمر. كل شيء ينتهي أخيرا، وأنت خير من يعرف هذه الحقيقة**"[(2)].

وظائف الحوار:

بالإضافة إلى أنّ الحوار هو أداة التخاطب بين الشَّخصِيّات، ووسيلةٌ لإخبار الجمهور بمضمون النَّص الذي يحمله الكاتب جملة من أفكاره وآرائه، فإن له وظائف أساسيّة يجب أن يضطلع بها كي لا يفقد دراميّته، وهذه الوظائف حددها "روجر بسفيلد" في ثلاث نقاط: "أولاها: السير بعقدة المسرحيّة، أي تقدّمها أو تدرّجها وتسلسلُها، وثانيتها: الكشف عن الشَّخصِيّات، وثالثتها: مساعدة التمثيلية من الناحية الفنّيّة في أثناء إخراجها"[(3)].

ومن أهمّ وظائف الحوار تطوير الحبكة، حيث يسهم الحوار في تحريك الأحداث وامتدادها وتنميتها وكشف جوانب الصِّراع وتعميقه ودفعه إلى التأزم، فهو "يقوم بمَهمّة التمهيد للحدث، ويوجه سير الحكاية بوضوحٍ وحيويةٍ وتشويقٍ... وأهمّ ما في تطوير الحوار للحبكة أنه يسوق المسرحيّة ضمن خطّةٍ معينةٍ للوصول بها إلى نهاية القصّة، وإلى هدفها الأعلى، ولن

---

(1) ونوس، الأعمال الكاملة، جثة على الرصيف، مج396/1.

(2) المرجع السابق، مج398/1.

(3) بسفيلد، فن الكاتب المسرحي، ص230.

يتحقّق للحوار تأدية هذه الوظيفة، إلا إذا كانت كلُّ جملة في الحوار من أول المسرحيّة إلى آخرها مربوطة سلفًا بالهدف الأعلى"[1].

والملاحِظ على أحداث مسرحيّة "**الملِك هو الملِك**"، أنها خاضعةٌ لهذا التطوّر، الذي لعب فيه الحوار دورًا كبيرًا، وهذا ما ساهم في بناء حبكة فنّيّة للنص، وإذا كانت هذه السمة غالبة على كلِّ المشاهد في المسرحيّة، فإني أورد جانبًا ارتأيت أنه يبرهن لتلك الوظيفة، من خلال ما دار بين الملِك الأصلي ووزيره وخادمه ميمون:

"**مصطفى: ... هو ذا ميمون، فلنرَ دهشته. ونسمع أخباره.**

محمود: لا أرى على وجهه دهشة أو ذهولا.

مصطفى: ميمون، ميمون. (يلتفت ميمون نحو الصوت متطلعا باستغراب)تعال.

ميمون: (يقترب مترددا وهو يمعن النظر إلى الرجلين) ماذا تريد أيها السيد الغريب؟

مصطفى: السيد الغريب.

ميمون: لا أظن أني رأيتك قبل الآن، ويدهشني أنك تعرف اسمي، كما يدهشني دخولك إلى هذا المكان.

مصطفى: (هادرا ومهددا) ميمون!

ميمون: أيها السيد لا يكفي أن تعرف اسمي، كيف يحق لك أن ترغي في وجهي"[2].

فمن خلال هذا الحوار دفِعت الأحداث إلى التطوّر، عندما لم يتعرّف ميمون على ملِكه، ليبعث الصِّراع من جديد بين أقطاب المسرحيّة الثلاث.

أمّا في مسرحيّة "**جثة على الرصيف**"، فإن الحوار الذي دار بين المتسوّل والشرطيّ منذ البداية على طرده ورفيقه من على الرصيف، هي ما دفعت دفّة الأحداث إلى التطوّر والتأزّم بعد موت صاحبه، ووصول السيّد ورؤيته الجثّةَ، ومن ثمّ المساومة على شرائها، انتهاءً برجوح كفّةِ السيّد الذي حصل على ما يريد دون جدالٍ من أحد.

ومن هذه الوظائف أيضًا التعريف بالشَّخصِيّات، ومنه نتمكّن من التعرف على الشَّخصِيّات وعواطفها وثقافتها وما تنويه من أفعالٍ وما أنجزته من مهامٍ، و"لابد أن تكون لِجمل

---

(1) بلبل، النص المسرحي الكلمة والفعل، ص109-110.

(2) ونوس، الأعمال الكاملة، مسرحية: الملِك هو الملِك، مج1/640- 641.

الحوار قدرة على رسم صورة الشَّخصِيّة، وعلى طبيعة تحديد أدائها اللغويّ في حد ذاتها، أو باستخدام النَّص المرافق الذي يساعد القارئ على تصور الأداء اللغويّ، ومن ثمة تصوير الشَّخصِيّة أو الموقف"[1].

ومن أمثلة ذلك ما صدر عن أبي عزَّة:

"**وأنقش الختم على بياض فينقضي أمري بلا اعتراض**"[2].

وفي موضعٍ آخرَ نجد الملِك يعبر عن حالة الملل التي يعانيها قائلًا:

"**.....آه يزداد ضيقي كلما فكرت أن هذه البلاد لا تستحقني، أريد أن ألهو، أن ألعب لعبة شرسة...لدي ميل شديد إلى السخرية، بالضبط هذا ما أحتاجه أن أسخر بعنف وقسوة**"[3].

هذا وقد تفنّن سعد الله ونّوس في التعريف بشخصيَّاته من مستوى إلى آخر، ففي المستوى الثالث الذي يضم زاهِد وعُبيد، نجد الأفكار والرؤى تختلف، وذلك ما يوضّحه المقطع التالي:

"**عُبيد: خفت أن تتوه، ولا تعرف المكان.**

زاهِد: بعِرضي وأولادي لو مررت بك في شارع عام لما عرفتك.

عُبيد: المهم ألا يعرفنّي عسس وجواسيس مقدم الأمن.

زاهِد: ألم تنجح في استمالته؟[4] **أتصور أن أمثاله لا يمكن إلا أن يكونوا معنا.**

عُبيد: أكاد أؤمن أن من الصعب الاعتماد على الخدم، إنهم يمثّلون حالة خاصة ومعقدة، منطقيا ينبغي أن يكونوا معنا، ولكنَّهم في الحقيقة ليسوا معنا. حياة أسيادهم تفتنهم، وتلقيهم في حالة مستمرة من عدم التوازن. إنهم ينوسون بين الطاعة الذليلة والرغبة السرية في أن يصبحوا نسخا عن سادتهم. ولكن لم نلتق لنناقش هذه المسائل. ماذا تحمل لي؟

زاهِد: استطعنا أن ندبر مكانا مستورا، يمكن أن نلتقي فيه جميعًا بصورة دورية.

---

(1) شحاتة، الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان، ص166-165.

(2) ونوس، الأعمال الكاملة، مسرحية الملِك هو الملِك، مج589/1.

(3) المرجع السابق، مج594/1.

(4) الهاء في (استمالته) تعود على عرقوب خادم أبي عزة

"**عُبيد: خبر طيب. صارت الحاجة ملحة لتنظيم لقاءاتنا**"[1].

يوضّح هذا المقطع من الحوار بين زاهِد وعُبيد أنهما مسؤولان عن قيادة شكلٍ من أشكال العمل السياسيّ السريّ، يتّسم الحوار بينهما بالسلاسة، لكنَّه مباشرٌ وتعليميٌّ إلى حدٍّ ما، مليءٍ بمقولاتٍ ومفاهيمَ ذات دلالاتٍ سياسيّةٍ، كما يتضّح من خلاله أيضًا عدم أهليّة فئة الخدم للعمل السياسيّ؛ بسبب حالة عدم التوازن التي يعيشونها، رغم مصالحهم التي تلتقي مع هذا النوع من العمل، وذلك من خلال تعرّض عُبيد لعرقوب خادم أبي عزَّة.

أمّا في حوار الشرطيّ مع السيد في مسرحيّة "**جثة على الرصيف**"، فقد كان واضحًا لغة الاستعلاء والتكبر التي كانت طابع لغة السيّد في حواره، والتي عبّرت جليًّا عن مكانته العالية، وأنه الآمر الناهي الذي لا يُردّ له طلب.

"**السيد: (بصلف) أترفض؟**

الشرطيّ: أبدًا يا سيّدي.. فقط أريد..

السيد: (في احتقار) راحتنا مسؤوليتك يا شرطيّ.. إن نصوص القانون صريحة"[2].

عناصر الحوار:

لقد اتّخذ الحوار في مسرحيّات ونّوس عدّة عناصر، أبرزها:

أ- المخاطِب:

هو صاحب القول، يعبرِّ عن انشغاله وأفكاره وفق ما حُدّد له من دورٍ، مع ضرورة تناسب ما يصدر منه من أقوالٍ وأفعالٍ وحركاتٍ، مجسدةً بنيته الجسميةَ والفكريّةَ، مع بروز سمة الفاعليّة في الأداء والمبادرة، وأحيانًا في المواجهة، ليدرك الجمهور سلسلة المعاني المترابطة ويفككها؛ لتتكون لديه صورة واضحة. ونجد ذلك في مواضع عدّة من المسرحيّة، منها:

"**أبو عزَّة: الآن... آن القهر للحساد ما دمت سلطان البلاد.**

عرقوب: (مناديا) أحلام... احملوا جميعًا...الأحلام مسموح بها.

الوزير: أنا الوزير بربير الخطير، لا أتمنى إلا أن أظل إلى جانب الملِك أسعفه بتدبيري، وأوجه الأحكام وسياسة البلاد بمشورتي.

---

(1) ونوس، الأعمال الكاملة، مسرحية الملِك هو الملِك، مج1/599- 600.

(2) المرجع السابق، مسرحية جثة على الرصيف، مج1/401.

الملِك: أنا الحلم إني الحلم نفسه.. فماذا أريد؟ (متأفّفًا) لا أريد شيئا أيها الوزير إني ضجر...

الوزير: وأنا الظل الذي يتبعك، ويمتد وراءك.

ميمون: إني ميمون حاجب إيوان الملِك ومقصورته، غاية أحلامي هي أن أرف في خاطر مولاي حين يلم به الضجر".

وكذلك في مسرحيّة "**جثة على الرصيف**" في حوار المتسوِّل الأول مع المتسوِّل الثاني الميت:

"**المتسوِّل الأول: .....لا ريب أنها شكليات أنت نفسك لا تبالي بها. إني أتصورك تسخر من المسألة كلها. أليس كذلك؟ ولكن... لا أعلم لماذا! لم أستطع الإقدام..**"[1].

ب-المخاطَب:

هو متلقّي الحوار، وهو مرتبطٌ بحركة الأدوار والعلاقات؛ قصد تحقيق الفعالية، ومردُّ ذلك مكانة المخاطِب ودرجة نفوذه، ومن ذلك ما خاطب به الملِك خادمه ميمون:

"**ومع بزوغ الشمس أيقظْني، وأنت تدلِّك قدمي، كن حذرا لا أريد صحوة خشنة أو مباغتة** "[2].

ونجده في موضع آخر يخاطب وزيره، قائلًا:

"**سنذهب إليه الليلة، وسترى أي تسلية يخبئ لك الملِك، هذه المرة أريد تنكرنا كاملا، ميمون يظن أني أويت إلى فراشي، لن نخبر أحدًا على الإطلاق، سنمضي عبر الدهليز السري الذي يقود بعيدا عن السور**"[3].

وقد ورد ذلك في مسرحيّة "**جثة على الرصيف**" في حديث الشرطيّ مع المتسوِّل:

"**المتسوِّل: لو أنك تجلس هذه اللحظة مسترخيًا بقربها.**

الشرطيّ: (بحنق مكظوم) والواجب؟..."[4].

---

(1) ونوس، الأعمال الكاملة، مسرحية جثة على الرصيف، مج1/394.

(2) المرجع السابق، مج1/596.

(3) المرجع نفسه، مج1/597.

(4) المرجع نفسه، مج1/395.

ج- الموضوع:

هو مَدار القول، تظهر فيه الشَّخصِيّات والعلاقات، وقد يتغيّر مسارُه من مشهدٍ إلى آخر، وذلك عبر تداخل الأدوار وتشابك الأحداث التي تؤدي إلى الاختلاف، ففي المشهد الأول نجد الملِك يبدي ضجره، عندما طلب منه الوزير تصريف بعض أمور الدولة:

"**ليس هناك ما هو عاجل، حين يكون مزاجي غير معتدل**"[1].

"**أريد أن أعابث البلاد والناس**"[2].

وتتوالى الأحداث إلى أن يصبح أبو عزَّة المغفل ملِكًا، ويحكم البلاد بقبضةٍ من حديد، ويتنكر للجميع وحتى لماضيه، وبذلك يدفع الملِك ثمن لعبته التي أرادها ترفيهيّة، فكانت عكس ما تشتهيه نفسه، فنجده في الخاتمة يخاطب الجميع:

"**قولوا كانت لعبة.. والملِك هو الملِك... أنا هو.. هو أنا**"[3].

وهكذا تبرز الانشغالات في كل مشاهد وفواصل النَّص بحوارٍ موجزٍ، أغلبه شديد الإيحاء بالموضوع الأسمى الذي يريده الكاتب.

أمّا في مسرحيّة "**جثة على الرصيف**"، فقد كان مدار موضوع المسرحيّة والفكرة التي أراد الكاتب إيصالها هو مدى رخص الحياة الآدميّة، وعدم الاكتراث بمن هم دون مستوى عليّة القوم، حتى أن السيّد رفض في ختام المسرحيّة شراء المتسوِّل الحيّ، واعتبر نفسه مجنونًا إن أقدم على ذلك، وفضَّل شراء الجثَّة، لا لشيءٍ سوى لتكون طعامًا لكلبه، الذي كان له حصة من الآدمية، حيث أطلق عليه سيّده اسم مرجان، والمعروف أن المرجان نادرة من الجواهر. فيما اكتفى الكاتب بإطلاق لفظة المتسوِّل دون الإشارة إلى اسم أيٍّ منهما في إشارةٍ لاستحقارهما والاستخفاف بآدميّتهما.

د- بنية التكرار:

التكرار في اللُّغة باب من أبواب التوكيد، وهو تابعٌ يذكر من أجل تقرير الحكم في ذهن السامع وإزالة ما يتوهمه، وقد أدى التكرار في نص "الملِك هو الملِك" دورًا دلاليًّا هامًّا في ربط القارئ ببنى النص، وجعله شديد الصلة به.

---

(1) ونوس، الأعمال الكاملة، مسرحية الملِك هو الملِك، مج1/592.

(2) المرجع السابق، مج1/595.

(3) المرجع نفسه، مج1/109.

"ولا يعني التكرار في النُّصوص الأدبيّة دائمًا إعادة العناصر التعبيريّة والدلاليّة بصيغةٍ ثابتةٍ، فإحضار البدائل والمماثلات، أو ما يعبر عنه (جريماس Greimas) بالنظائر، كل ذلك يمثّل بنية تكراريّة دالّةً في النّصّ، ووظيفتها شدُّ انتباه القارئ، وجعله يفكّر في دورها الأساسيّ، الذي ينبغي مراعاته في أيّ تأويل"[1].

وظاهرة التّكرار في نص "**الملِك هو الملِك**" ارتبطت بالحالة النفسيّة للأديب، والتي جسّدها في شخصيَّاته، مؤكِّدًا من خلالها رؤيته في مثل هذه الأنظمة القائمة على التنكر، وكمثال هذه الظاهرة فقد تكرّرت عبارة "**أأنا مسحور ولم يلحظ أحد اختلاف سحنته ووجهه**"[2].

في العديد من مشاهد النَّص للدلالة على حيرة الملِك وهو يشاهد عرشه يطير من قبضته؛ بعدما فشلت لعبته.

وتمثّل التكرار في مسرحيّة "**جثة على الرصيف**" في تكرار المتسوِّل ل "**من يدري**".[3]

وكذلك تكرار الشرطيّ للاستعاذة مما حل به وصب اللعنات المتكررة على الجثة والمتسوِّل[4].

---

(1) الحمداني، القراءة وتوليد الدلالة، تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، ص15.

(2) ونوس، الأعمال الكاملة، مسرحية: الملِك هو الملِك، مج653/1.

(3) المرجع السابق، جثة على الرصيف، مج393/1.

(4) انظر: المرجع نفسه، مج393/1، 396، 397، 398.

الفصل الثالث:

النَّموذَج الإنسانيّ للشخصيَّات الدراميّة

المبحث الأول

نموذج الحاكِم المستبدّ

لم يكن الأدب في يوم من الأيام بمعزلٍ عن الحياة السياسيّة، والتطرّق لها بشكلٍ مباشرٍ أو غيرِ مباشرٍ، والمسرح من فنون الأدب التي لا تنفصل عن السياسة وأمورها.

فكان له الدور التوعويّ والتثقيفيّ لمتلقيه، فاعتُبر المسرح منذ بدايته" يحمل رسالةً سياسيّةً في طيات رسالته الفكريّة، بل إنّنا نخطئ إذا توهّمنا أن الأدب في كل صورةٍ، وعلى اختلاف مذاهبه، لم يكن يعبر في المقام الأول عن رؤيا سياسيّة"[1].

فعلاقة الأدب والمسرح خاصة بالسياسة، علاقة قديمة قدم تاريخ المسرح ذاته "فالإنسان حيوان سياسيّ لا يمكن في الحياة أن نفصل بين السياسة ورغيف الخبز، وبين السياسة والفكر"[2].

ورغم أن القضايا السياسيّة كانت مطروحةً ومُتضمّنةً في الأعمال الأدبيّة والمسرحيّة منذ زمنٍ بعيدٍ، إلا أنّ بعض الدارسين يرون أن المسرح السياسيّ في الأدب العربيّ لم يُعرف كاتجاهٍ قائمٍ بذاته، إلا عقب هزيمة الخامس من حزيران 1967م، التي شكلت منعطفًا هامًّا في حياة الفرد العربيّ، والكاتب العربيّ "فالمسرح السياسيّ هو في أساسه مسرح أزمات، وهو لا يزدهر إلا في ظلِّ الأزمات الاقتصاديّة والسياسيّة والاجتماعيّة"[3].

ولم يكن من الغريب أن يجد هذا النوع من المسرح في الأرض العربيّة مناخًا ملائمًا لازدهاره؛ نظرًا لكون الأزمات على اختلافها لا تفارق الوطن العربيّ.

وتبعًا لذلك اتجهت ثلة من المسرحيّين العرب إثر الهزيمة إلى هذا النوع من المسرح، فعرضوا في أعمالهم قضايا سياسيّةً وقوميّةً ووطنيةً على درجة من الأهمّية.

ويُصنّف النقاد "سعد الله ونّوس" على أنه واحدٌ من أكثر الكتاب المسرحيّين المعاصرين انشغالًا بالواقع السياسيّ، فهو شغفٌ وهاجسٌ ظلّ يلازمه ويؤرقه طيلة حياته المسرحيّة والإنسانيّة، حيث يلاحظ المتتبع لأعماله أنه لا تكاد تخلو مسرحيّة من مسرحيّاته من الإشارة إلى الواقع السياسيّ؛ ذلك أنه يعتبر الإشكاليّة السياسيّة التي نعاني منها والتي ينبغي مواجهتها

---

(1) العيوطي، المسرح السياسيّ، ص79.

(2) عرسان، سياسة في المسرح، ص24.

(3) المرجع السابق، ص93.

"هـي الأزمـة السياسـيّة الاجتماعيّـة، ومـن هـذه الأزمـة تولّـد سلسـلةً مـن الأزمـات الكبيـرة والصغيرة"[1].

وكانت قضيّة السُّلطة التي بيَّن طبيعتها، الطموح إليها، والصعود إليها، وكيفيّة المحافظة عليها، أهمّ القضايا السياسيّة التي انشغل بها أكثر من غيرها، وطرحها طرحًا جريئًا، فتناولها في مسرحيّاته التجريديّة الأولى معتمدًا على الرمز الأسطوري، فطرح في مسرحيّة "**لعبة الدبابيس**" مشكلة الحاكِم، ويصوّر وصول الحاكِم غيرِ الكُفءِ إلى الحكم بمساعدة أولئك الانتهازيّين، الذين يرون في حكمه مصلحتهم، وبيّن أن الحكم لن يتغيّر في حقيقته مهما تغيّر الحكّام، كما بيّن أن الحاكِم هو الذي يسيطر على الحكم، وأن الرعية لا حول لها ولا قوّة أمام جبروته، ويظهر ذلك في حوار **شدّود مع برهوم والصوت المزدوج**، الذي يكرّر كلام شدّود بدون وعي:

"**شدّود: .. لقد رأيت من قبل كثيرًا من الصعاليك أمثالك، وإني خير من يحسن التصرف معهم.**

الصوت المزدوج: (كالصدى) آه.. حقًا .. إنه خير من يحسن التصرف معهم.

برهوم: ... يقينًا أنت تحسن التصرف معهم. (لحظة) لتبلعني الأرض إذا كنت أشك في ذلك لحظة واحدة.

شدّود: ما أسهل أن أعجنك بالتراب، وأخبزك في جهنم، ذلك لا يكلفنّي أن أستخدم إلا أصبعين، من أصابع يدي...[2].

وعرض لقضيّة السُّلطة أيضًا في مسرحيّة "**ميدوزا تُحدِّقُ في الحياة**"، التي أعطى من خلالها صورةً للحاكِمِ الفردِ المستبدِّ، الذي يسخّر كل شيءٍ في خدمة مصلحته، مثل الساحرة ميدوزا التي كانت تحوّل كل من ينظر إليها إلى حجر، ووراء كلِّ ذلك يقف الشعب كعادته في موقفه السلبيّ، فلا يشارك في صنع مصيره.

"**(ابتسم الحاكِم في خبث) بل لنرسخ خير العالم.(واتخذ هيئة عاطفية) أنت تحب مدينتك يا سيّد هراري. وسيسرّك دون شك أن تهزم عدوتها التي تتربص بها الدوائر، وأن تمتد رايتها حتى تشمل الأرض كلها. وعندما تنضوي البشرية تحت رايتنا، سنعمل جميعًا من**

---

(1) ونُّوس، بيانات لمسرح عربي جديد، ص91.

(2) ونوس، الأعمال الكاملة، مسرحية: لعبة الدبابيس، مج520/1

علونا، ومجدنا القومي على تنسيق أحوالها وتنظيمها في وحدة منسجمة يسودها السلام والتساوي. ولا أرتاب لحظة أن هذا ما كنت تتوق إليه"[1].

وتناول في مسرحيّة "**الرسول المجهول في مأتم انتيجونا**" قضيّة الحاكِم المستبدّ، الذي يستغلُّ نفوذه، ويمارس أبشع مظاهر الفساد على شعبه، دون أن يجرؤ هذا الأخير على إيجاد حلٍّ لمعاناته:

"**حسن: .. لقد قتلته. وها أنا ذا السيد يا خضرة... السيد الذي لن تخور عزيمته، والذي يعرف ما يريد، وسبيله إلى ذلك**"[2].

وفي موضعٍ آخر:

"**... اسلخوا جلودهم وانشروها على الشرفات..**"[3].

وانطلاقًا من تلك المسرحيّات، يحاول ونّوس تفسير العلاقة القائمة على القهر والتهميش اللذين يتعرّض لهما المواطن من طرف السُّلطة، ووقوف هذا المواطن موقفًا سلبيًا تجاه ما يمارس عليه.

وفي هذه النُّصوص" بدت رؤيته إلى قضيّة السُّلطة في علاقتها بالطبقات الضعيفة غير واضحة، حيث ظلّت الرؤية الطبقيّة في أضعف ملامحها"[4].

وإذا كان سعد الله ونّوس قد ركَّز في استمداد موضوعات مسرحيّاته السابقة من الأساطير ليعالج قضايا سياسيّة راهنة، ولينتقد السُّلطة وممارساتها، فإنه في مرحلة ما بعد الهزيمة غير من توجهه، ففي مسرحيّة "**حفلة سمر من أجل 5 حزيران**" التي دشن بها مسرحه الملتزم انطلق من الواقع العربيّ المهزوم، ومن قلب النكسة ليطرح قضيّة الحرب التي تشعل نيرانها، فيكون الشعب وقودها، وتنتهي ويتحمل تبعاتها، دون أن يدرك الأسباب الحقيقية التي قادت إلى النهاية المفجعة التي انتهت إليها تلك الحرب.

---

(1) ونوس، الأعمال الكاملة، مسرحية ميدوزا تُحدِّقُ في الحياة، مج1/479.

(2) المرجع السابق، مج1/372.

(3) المرجع نفسه، مج1/373.

(4) بوعجاجة، سعد الله ونُّوس المسرح التسييسي وتسييس المسرح، ص68.

وقد اعتبرت هذه المسرحيّة البداية الواعية لمسرح اليسار السياسيّ[1]، في سورية، إذ حاول الكاتب أن يعبر عن الحدث الذي هزّ كيان الأمّة العربيّة، وأقلق وجودها، وأن يقدّم موقفه منها عن طريق الكلمة– الفعل، انطلاقًا من معرفةٍ عميقةٍ بوضعه الاجتماعيّ والسياسيّ المترهّل.

قام الكاتب من خلال هذه المسرحيّة بتعرية واقع الهزيمة، وتمزيق الأقنعة فبحث عن"المتسببين والمسؤولين عن الهزيمة، فكانت ردة فعلٍ ملتاعةٍ ومريرةٍ، ودعوةٍ إلى الالتفاف إلى الواقع وما يجري فيه، والنظر في مرآة ذاتنا لنعرف من نحن، ولماذا يحدث ما يحدث لنا، فأعمل سعد الله مبضعه لتعرية الأنظمة السياسيّة والاجتماعيّة والاقتصاديّة المسؤولة عن الهزيمة"[2].

ووجد بعد عملية التشريح أن العمليّة مشتركة، فالسُّلطة التي تضطهد الشعب وتسلبه أبسط حقوقه مسؤولة عن الهزيمة، لكن هذا لا ينفي المسؤولية عن الشعب الذي كرس الهزيمة بفعل تخاذله والسماح باستغلاله واستلابه.

"**المختار: (غاضبًا) إني لا أفر.. وتعرف أني لست من هؤلاء الذين يبولون تحتهم حين يظهر الخطر. لو كان الأمر يتعلق بي وحدي، لما كنت أقل استعدادًا منك للبقاء. لكني مسئول...**

عبد الله: ... والأرض! أنقدمها هدية لأولاد اللئام؟

المختار: أرواح الناس أهمّ من الأرض"[3].

وعاد الكاتب في مسرحيّة "**الفيل يا ملِك الزَّمان**"1970، إلى التُّراث الشعبيّ ليطرح قضيّة السُّلطة وأجهزتها القمعيّة، وبيّن خوف الشعب منها، فهذا الفيل يرمز إلى بطش الأنظمة، حيث يجول في البلاد يقتل ويهدم ويخرب، وينشر الموت أينما حطّت قدمه.

وحين توجّه أهل المدينة بقيادة زكريًّا إلى قصر الملِك لمطالبته بالتخلص من فيله الذي عاث فسادًا في المدينة، وهدّد أمن سكانها، يتراجع هؤلاء بمجرد الوقوف أمام الملِك، بل إنّ خوفهم جعلهم يطلبون منه أن يأتي لفيله بفيلةٍ تؤنس وحدته، فكرس الشعب بموقفه المتخاذل الوضع القائم، بل إنّه زاده سوءًا، وأعطى السُّلطة الحاكِمة مبرّرًا كي تتمادى في قهرها وتجبرها أكثر فأكثر.

---

(1) غنيم، المسرح السياسيّ في سورية، ص59.

(2) بن صالح، والهمامي، المسرح العربي بين التجريب والتغريب، ص85.

(3) ونوس، الأعمال الكاملة، مسرحية: حفلة سمر، مج1/159–160.

ومن الصور على الاستبداد، حديث الحراس إلى المواطنين باستحقار واستخفاف، ومن ذلك:

"**الحارس: (مقاطعا الضجة، يزداد الاحتقار في وجهه) ولكن قبل أن تدخلوا، نظفوا أحذيتكم جيدا، وانفضوا ثيابكم كيلا يهر منها قمل أو براغيث... وأهمّ من كل هذا، أن تدخلوا بنظام وأدب، إياكم أن تلمسوا شيئا. وتذكروا أنكم لستم على مزابلكم بل في قصر الملِك**"[1].

ولم يبتعدُ عن التُّراث الشعبيّ في تناوله لقضيّة السُّلطة في مسرحيّة "**الملِك هو الملِك**" 1972م، حيث التقط خيوط مسرحيّته من مسرحيّة مارون النقاش "أبو الحسن المغفل" الذي التقطها بدوره من ألف ليلةٍ وليلة "حكاية النائم اليقظان"، وانتقد من خلالها الطابعَ الخارجيَّ للسلطة التي صارت قائمةً على الصولجان والتاج، بعيدًا عن الذات البشريّة الحاملة للتاج.

وكشف الكاتب في هذه المسرحيّة طبيعة السُّلطة وسلبيّتها لحماية نفسها، فليس أمام الملِك سوى الاستبداد، فالحكّام الذين يتردّدون أو يضجرون أمثال الملِك السابق، أو يعجزون عن القبض على الصولجان بيدٍ قويةٍ لن يبقوا على كرسيّ العرش، لأن الذين يمسكون خيوط اللعبة لن يسمحوا لهم بالبقاء، وسيضحّون بهم من أجل قبضةٍ أقوى؛ تتيح لهم أن يظلوا ممسكين بالخيوط كلها.

"**الملِك: بعد اليوم.. الملِك هو الذي سينفذ الأحكام التي يصدرها.**

الملِك: ... لا.. حان الوقت كي نشد مفاصل هذه الدولة"[2].

وأشارت المسرحيّة أنّ تغيير الحكام لا يؤدّي إلى تغيير طبيعة السُّلطة الحاكِمة، فالسُّلطة "لا تساوي الطابع والخصائص الفرديّة للأشخاص الذين يمارسونها، ومن هنا فالطابع الرمزيّ للسلطة يبدو في نظر ونّوس أهمّ بكثيرٍ من الأشخاص الذين يمارسون السُّلطة"[3].

يحمّل سعد الله ونّوس السُّلطة مسؤوليةَ تدهور أوضاع المجتمعات العربيّة، غير أنه لا يلقي بالمسؤولية كلها على السُّلطة وحدها، بل إنه يؤكد دومًا مسؤولية الفئات الشعبيّة عن تلك الأوضاع ومشاركتها في تكريسها من خلال لا مبالاتها وقلّة وعيها.

---

(1) ونوس، الأعمال الكاملة، مسرحية: الفيل يا ملِك الزَّمان، مج573/1.

(2) المرجع السابق، مج670/1.

(3) صالح، مسرح سعد الله ونُّوس، ص36.

ولعلّ أهمّ ما لاحظه الدارسون لهذه المسرحيّات "أنها تشترك فيما بينها بالتركيز على همّ الإنسان العربيّ المنهزم والمنكسر، كما ترصد علامات الهزيمة وتحصد نتائجها من خلال ما آلت إليه حال الإنسان العربيّ المتطلع دوما إلى الحرية والكرامة"[1].

وفي مسرحيّة "**فصد الدم**"**1963م**، طرح ونّوس قضيّة فلسطين من الداخل، ففضح السُّلطة العربيّة التي تتاجر بالقضيّة الفلسطينيّة من خلال موقف بعض الحكومات، والذي لم يتجاوز الدعاوى والتضليل والإتجار بالقضيّة للبقاء في الحكم، ثم يكشف بجرأةٍ عن الداء، كما أدان بجرأةٍ سكوت الشعب العربيّ وسلبيته وبعده عن الفهم السليم لقضيّة وجوده الأولى. ويتجلّى ذلك في حوار عليٍّ مع صحفيّ النظام:

"**عليّ: (صاخبًا) اكره ما تشاء. ولكن دعونا وشأننا.**

الصحفيّ: (ضاحكا بسخرية) ندعكم؟ والله عال! الحقيقة أن المسألة ليست بالسهولة التي تتصور يا حبيبي. هناك نظام أقوى منا جميعًا..... النظام. نعم النظام. الحقيقة ما الإنسان؟ مجرد مسمار زهيد في عربة النظام الهائلة"[2].

وأعاد طرح هذا الموضوع مرة أخرى في مسرحيّة " **الاغتصاب**" حيث طرح فكرة الصِّراع العربيّ الصهيوني، وأبرز مدى عنصرية الإسرائيليّين، وحقدهم على الفلسطينيّين، وقدّم صورةً عن الممارسات الوحشيّة – التي تقشعرّ لها الأبدان – التي يتعرض لها الفلسطينيّون على أيدي رجال السُّلطة الإسرائيليّة، كما يؤكّد عدم إمكانيّة تعايش الطرفين–الإسرائيليّ والفلسطينيّ– بسلامٍ على أرض فلسطين.

"**الدكتور: هذه مملكة العصاب والجنون. الرأس كله مريض، والقلب بجملته سقيم. من أخمص القدم إلى الرأس لا صحة فيه. بل كجراح طرية لم تعصب، ولم تلين...**

جدعون: أبسلهم بسلًا.

موشي: اذبحهم ذبحًا"[3].

ولم يكن الموروث التَّاريخيّ ببعيدٍ عن تناول ونّوس فيما يتعلق بقضيّة السُّلطة، فقد كان موقفه واضحًا منها في مسرحيّة "**رأس المملوك جابر**"، التي تعرّض فيها للسلطة وأجهزتها

---

(1) حمادي، الخطاب المسرحي في العالم العربي، ص155.

(2) ونوس، الأعمال الكاملة، مسرحية: فصد الدم، مج1/444-445.

(3) المرجع السابق، مسرحية الاغتصاب، مج1/69.

القمعيّة، كما عمل على تبيان طبيعة العلاقة الداخليّة التي تربط بين مكوّناتها ورموزها من خلال صراع أقطاب، وأشار إلى ما يترتب عنها من نتائجَ سلبيّةٍ على المجتمع، ولم يحمّلها المسؤولية وحدها، بل انتقد روح الاستسلام التي تسيطر على الشعب، الذي اعتاد عدم التفكير بشؤونه المصيريّة، وانشغل بتفاصيل حياته اليوميّة، وقد عبّر عن ذلك كله من خلال التخفّي وراء التَّاريخ، حيث أعطى لهذه القضيّة وتفاصيلها أبعادًا تاريخيّةً، من خلال استحضاره لحادثة سقوط بغداد في يد المغول على يد هولاكو، هذا السقوط الذي لم يكن ممكنًا لولا مساعدة الشيعة للمغول، فلا يخفى على من له أدنى وعيٍ تاريخيٍّ بالشيعة، ودَور الوزير ابن العلقمي الخيانيّ في سقوط بغداد، عاصمة الخلافة الإسلاميّة آنذاك، حيث اتصل بهولاكو، وهيّأ له ما يمكّنه من السيطرة والاستيلاء عليها.

وانطلق الكاتب من هذا الحدث البالغ الأهمّيّة والمأساويّة في حياة الأمة العربيّة، ووظّفه وفق وجهة نظرٍ شعبيّةٍ، من خلال عودته لإحدى الحكايات الشعبيّة التي يرويها الدينايّ في بغداد، ليعرض لظاهرة "الصِّراع على الحكم والاستنجاد بالأجنبيّ".

يعود الراوي لواقع التَّاريخ ليروي قصة الخلاف الذي دار بين الخليفة شعبان والمقتدر بالله ووزيره محمَّد العلقميّ؛ ليعرض من خلاله قضيّة صراع أقطاب السُّلطة السياسيّة، وما يترتب عنها من تدهور الأوضاع الاجتماعيّة، فلا يحمّل المسؤوليةَ في ذلك السُّلطة وحدَها، وإنما يحمّلُ الشعبَ بكل فئاته جزءًا من تلك المسؤولية، لأنه وقف موقفًا سلبيًّا تجاه ما يُمارس عليه، كما يعرض الكاتب في هذا الموقف أيضًا فئة التجار الانتهازيّين، الذين يستغلون دائمًا الأوضاع الحرجة ليخرجوا بأكبر قدرٍ من الفائدة والأرباح.

"**الرجل: 1 كأنك لا تعرفين تجار بغداد، إنهم يزقزقون اليوم.**

الرجل2: يزقزقون ويغردون.

المرأة الثانية: لو استطاعوا لأكلوا لحومنا نيئة.

الرجل: 3هذا يومهم ولو تطوّرت الأزمة لأصبح كل شيء أغلى من الذهب"[1].

ولأن العامة اكتفوا بترديد عبارة "**من يتزوّج أمّنا نناديه عمّنا**"؛ لم يجد الخليفة المقتدر بالله معارضةً في فرض الضرائب لتأمين نفقات قوّاته، فالرعية لا حول لها ولا قوّة أمّام وجوه الجند والحرس، ويشير الكاتب من خلال هذا الموقف إلى ظاهرة صراع أقطاب السُّلطة السياسيّة

(1) ونوس، الأعمال الكاملة، مسرحية: رأس المملوك جابر، مج253/1.

وأجهزتها للوصول إلى التربّع على الكرسيّ الملِكي، ويؤكّد أنّه لا يمكن أن تقوم إلا على أكتاف العامّة، إذ "يضيع في زحمة هذا الصِّراع الدامي بُسطاء الناس والفُقراء والمساكين، الذين لا يجنون من الصِّراع إلا الفقر وزيادة الضرائب"[1].

وفي قلب ذلك التطاحن بين أقطاب السُّلطة، والسلبيّة التي خيّمت على العامة في بغداد، يظهر المملوك جابر الذي أولاه الكاتب اهتمامًا خاصًّا، بل وجعله محور العمل المسرحيّ، ليشير من خلاله إلى بعض الأمراض الاجتماعيّة التي تفشت في المجتمع العربيّ، والتي منها الانتهازيّة.

استمدّ الكاتب من الحادثة التَّاريخيّة شخصيَّة جابر وبنى عليها حبكته، بعدما كان في الماضي مفعولًا به، وجعله في المسرحيّة شخصيَّةً فاعلةً ساهمت في تطوّر الأحداث، وتوجيهها وجهةً معيّنةً، ولعلّ السبب في ذلك هو ضرورة الموقف، حيث أراد الكاتب أن يجعله موقعًا للعبرة والاعتبار لكل فرد يفكر في مصالحه على حساب العبث بمصالح الآخرين، ولم تكن الانتهازيّة التي اتّسم بها جابر بمجرّد الصدفة؛ بل لأنّ ظهور مثل هذه الأمراض السلبيّة نتيجةٌ حتميّةٌ في مثل تلك الأوضاع السياسيّة السيّئة التي سادت المجتمع العربيّ في عصور الانحطاط، فلم تكن هذه الأجواء السياسيّة المتعفّنة لتفرز غير نماذج انتهازيّة تسعى إلى التمكّن الماديّ، والتغلغل داخل أركان السُّلطة من أجل مصالحها، وهو النَّموذَج الذي مثّله المملوك جابر، إذ سعى من أجل المرأة والمجد والمال دون انشغال بمصالح البلاد والعباد، فكان الاستنجاد بالأجنبيّ"[2].

وتجلت انتهازيّة جابر في عدّة مواقف من المسرحيّة منها رهانه مع المملوك منصور، وميله للوجه الكاسب بين قطبيّ الصِّراع؛ ليحقّق مصالحه حتّى وإن تطلَّب الأمر خيانته لمولاه وسيّده.

"**جابر: لكل عملة وجهان، والمهم أن تميل في الوقت المناسب إلى الوجه الكاسب**"[3].

أثناء تلك الأجواء المضطربة تلُوح لجابرٍ فرصة الارتقاء، فبعد أن سمع حديث المملوكين ياسر ومنصور عن الرسالة التي سيبعث بها الوزير إلى بلاد العجم سال لعابُه، وأدرك أنّه قريبٌ من تحقيق أحلامه المفعمة برائحة الشهوة والموت، فأوقد فكرةً لإيجاد التدبير.

---

(1) غنيم، المسرح السياسيّ في سورية، ص252.

(2) بوعجاجة، سعد الله ونوس المسرح التسييسي وتسييس المسرح، ص61.

(3) ونوس، الأعمال الكاملة، مسرحية: رأس المملوك جابر، مج247/1.

التزم الكاتب ببعض وقائع التَّاريخ، فاستمدّ منها حكاية كتابة الرسالة على جلد الرأس، لما فيها من غرابةٍ وإثارةٍ، لكنَّه أضاف إليه من خلال جعل جابر هو صاحب التدبير، ليكشف عن انتهازيّته وطمعه.

"جابر: ننادي الحلاق، فيحلق شعري وعندما يصبح جلد الرأس ناعما كخد جارية جميلة، يكتب الوزير رسالته عليه، ثم ننتظر حتى ينمو الشعر ويطول، فأخرج من بغداد بسلام"[1].

ويستمر ونّوس في خلق مشاهد تزيد الفكرة رسوخًا، فجعل الوزير يهيّئ أمر رحيل مملوكه، ويعانقه وسط دهشة الحاضرين، ويتمنّى له السلامة، وأراد الكاتب من خلال هذا الحبّ الذي أظهره الوزير لمملوكه حين كان يستعدُّ للرحيل أن يبيّن نفاق الوزراء وكل من يعتلي سلطة، فلقد أوهم مملوكه أنه ذو شأنٍ؛ ليتمكّن من استغلاله، ويجعلَه أداةَ طيعةٍ لخدمة مصالحه، فنسي هذا المملوك مملوكيته، وتطلّع إلى أعلى المراتب، دون أن يدرك أن السقوط من أعلى المراتب ثمنه الرأس.

وظنّ جابر بتحايله أنّه أقوى على مجابهة السُّلطة بكلّ أجهزتها، وبكلّ ما تحتويه من دسائس، ولم يدرك أن حتّى التحايل لن يفيد إن كان مرتبطًا بمصلحةٍ شخصيَّةٍ، بل لابدَّ من تكاثف قوى الأفراد حتى يتَّم الوصول إلى تحقيق الأهداف العامّة.

وتسهم بقية أحداث المسرحيّة في وصف حاله وهو مسافر؛ لإيصال الرسالة إلى بلاد العجم، وقد عمّق الكاتب لهذا المشهد ليفصح عن أحلامه، بل عن مطامعه، من خلال غنائه الذي يقرّبنا وزبائن المقهى من شخصيته.

يصل جابر إلى بلاد العجم ويمثّل بين أيدي الملِك وابنه، فيقرأ الملِك نصّ الرسالة ومعها السرّ القاتل، الذي استمدّ الكاتب نصّه من التَّاريخ، "كي يظلّ الأمر سرًّا بيننا، اقتل حامل الرسالة من غير إطالة". وفي هذا الموقف يبيّن الكاتب الطريقة التي يتعامل بها الحكّام مع هذا النوع من الطبقة الاجتماعيّة بقسوتهم واستخفافهم.

ورغم أن القضيّة الأساسيّة التي شغلت سعد الله ونّوس واستحوذت على اهتمامه فجعلته يستحضر التَّاريخ هي القضيّة السياسيّة، غير أن ذلك لا يعني أنه لم يستحضر التَّاريخ لمعالجة قضايا اجتماعيّة أو دينيّة، فكل هذه القضايا عالجها من وجهة نظر تاريخيّة.

---

(1) ونوس، الأعمال الكاملة، مسرحية: رأس المملوك جابر، مج277/1.

المبحث الثاني:
نموذج المواطن المقهور

وضع سعد الله ونّوس للمواطن المقهور في مسرحه صورةً حقيقيةً رسمت وضع المواطن العربيّ في مجتمع يأسر الكلمة، وجاء ذلك في مسرحيّة "**رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة**" على لسان **الشرطيّ** الذي يمثّل النظام:

"**الشرطيّ: في أنظمتنا لا يجوز أن تكون في السجون أماكن شاغرة... شعارنا: اعتقل الشبهة ولا تواجه فتنة!!**[1].

فالمواطن العربيّ من المحيط إلى الخليج، مُعرضٌ للاعتقال دون أسبابٍ أو تُهم، كما حدث مع حنظلة، والذي مثّل المواطن العربيّ المقهور تحت وطأة نظامٍ ظالمٍ، يتكوّن من مؤسّساتٍ سياسيّةٍ واجتماعيّةٍ فاسدةٍ، ويعيش حياته الواقعيّة كأنّها حالةٌ عبثيّةٌ، يقوم الكلّ فيها بالتمثيل عليه، مدّعين حرصهم على مصلحته، ويسهرون على راحته، لكنَّهم في حقيقتهم هدفهم الوحيد مصالحهم الشَّخصِيّة وغاياتهم الشرّيرة وطمعهم الذي لا حدود له.

حيث تمّ إلقاء القبض على **حنظلة** في بداية الأمر دون أن يكون هناك مبرّر أو تهمة لذلك، ثم يتعرّض للمحاكِمة، ويزجُّ به في السّجن مدّة ستّة أشهرٍ دون أن يعلم الأسباب، ولا يتمّ الإفراج عنه إلا بعد دفع رشوةٍ لمأمور السّجن، والتي تمثّلت في حصيلة ادّخاره طوال سنين عمره، مرورًا بفصله من عمله بعد أن أفنى عمره موظّفا مُخلصًا، لكنَّ ما حلَّ به من طرده من عمله ولفظه من بيته يُنير لوعيه الطريقَ نحو ما يجب أن يفعله إزاء هذا النّظام الظّالم، الذي فرض عليه الجوع، وسلب حريّته وأمانه واستقراره، وأفسد ذهنه، وشوَّش عقيدته، فيتحوّل من مواطنٍ مُورِس في حقّه شتّى أنواع الظّلم، إلى ثوريٍّ يطالب بإسقاط النّظام الظّالِمِ الذي أذاقه الويلات ودمّر حياته.

وما ذهب إليه سعد الله ونّوس في تصوير شخصيَّة حنظلة في هذه المسرحيّة، مقتبسٌ عن مسرحيّة بيتر فايس[2]، فحمل حنظلة الاسم العربيّ تيمنًا باسم الشَّخصِيّة الكاريكاتورية الساخرة سياسيّا لرسام الكاريكتير ناجي العلي، فيما حملت الشَّخصِيّة المقتبس عنها العمل المسرحيّ الاسم موكينبوت.

---

(1) ونوس، الأعمال الكاملة، مسرحية: رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة، مج12/2.

(2) الكسان، لمسرح القومي والمسارح الرديفة، ص131.

جعل سعد الله ونّوس من حنظلةٍ الفلسطينيّ المقهورِ والعربيّ المشوّشِ الوعيِ رمزًا لكلّ المقهورين والمعذّبين في عرضٍ جادٍّ، استخدم فيه السخريةَ وكسرَ الإيهامِ والقصَّ والتمثيلَ داخلَ التمثيلِ؛ ليبيّن أنّ إسقاط النّظام ليس حلًّا، بل يجب أن يكون هناك حلٌّ جذريٌّ على أرض الواقع، وهو الملجأ الوحيد والمنفّذ الحقيقيُّ للثّورةِ التي ضحّى من أجلها.

بينما جعل "**بيتر فايس**" من شخصيَّة **موكينبوت** رمزًا للإنسان المعاصر المعذّب في زمن الرأسماليّة المتوحّشة.

أمّا ما لاقاه هذا المواطن المقهور في سجون الظّلم والاستبداد في وطنه، فقد أسهب ونّوس في عرضه في مواطن عدّة في مسرحيّة "**مأساة بائع الدبس الفقير**".

ومن ذلك وصفُ خضّورٍ في المسرحيّة المذكورة خروجَه من السّجن:

"**خضور: يفرد رجله اليسرى ويحسها بيده متألمًا"، ربما عطبت. ولن يمكنني بعد اليوم أن أبيع شيئًا، يغصُّ صوته: يا رب، ينفجر بالبكاء، إني لا أحب التسول. منذ ستة أشهر وأربعة أيام وأنا أذوق أقسى ألوان التعذيب. يظنني أهلي مفقودًا. وما أكثر المفقودين كانوا بالمئات. وكانت تتحد صرخاتنا يوميًا. من يدري لماذا؟ أهلي ماتوا، أو انقلبوا متسوّلين. من يدري لماذا... ورجلي محطمة، من يدري لماذا... لم يسألوني عن شيء. كان يزعقون: يا ابن المومس أمثلك يعرف النقمة؟ ثم تنهال القبضات والركلات ولسعات الكهرباء والماء المغليّ والماء المثلج والبول... إنهم وحوش كاسرة**"[1].

ولم يلبث الرجل أن خرج من سجنه حتى يعود ليُعتقلَ مرّةً أخرى، ليقضي بضعة أشهر أخرى، يعود بعدها ليسرد تفاصيل العذاب:

"**ألف علقة سوداء انقضت على الجسد العجوز فأنشبت فيه خراطيمها وامتصت وامتصت حتى سمنت كفئران الحقل... والعلق يمص الدم... ويقول المرء يا ليتني كنت ترابًا بلا لون... وبلا حجم... ثمانية أشهر وستة أيام أخرى... سيسقونه بوله... يود لو يبصق أمعاءه فيرى كلبًا عجوزًا يمضغها... ثم يصبح احتساؤه أسهل من صعقات الكهرباء، (بعنف) يا رب ألم تسمع صراخي؟ من يسمع دبيب النمل لا يعجزه سماع صرخات إنسان يشوي في سقر**"[2].

---

(1) ونوس، الأعمال الكاملة، مسرحية مأساة بائع الدبس الفقير، مج1/336.

(2) المرجع السابق، مج1/347.

فأيُّ مواطنٍ يتعرّض لمثل هذا القهر والعذاب ويبقى سويًّا، بل أيّ مواطنٍ يجول في خاطره أنه من الممكن أن يتعرّض لمثل هذا القمع والتعذيب ويظل سويًّا؟

ولم يكتفِ من أوقع الظلم على خضّورٍ بتعذيبه وسجنه، بل حوّله من إنسانٍ بلحمٍ ودمٍ وهويّةٍ إلى مجرّد شيءٍ، فعند سؤاله: من أنت؟ يجيب:

"**آه.. لا أعلم.. سيّدي وحق الرب.. لا أعلم من أنا.. لعلني لست شيئًا البتة. لعلني حجر أو غصن شجرة يابسة أو مخلطة دبس.. إني لا أعلم من أنا والله**[1]".

لقد تحوّل إلى بقايا إنسانٍ بعد أن قضى عليه السّجن.

وما أشار إليه ونّوس من ظلمٍ وقهرٍ وتعذيبٍ ليس حكرًا على أشخاصٍ بعينهم، إنّه يلفّ المجتمعات العربيّة بأسرها، فالأنظمة الحاكِمة لا تجد أمنها واستقرارها إلا بالمزيد من القهر والظّلم والاستبداد.

أمّا في **مسرحيّة** "**الفيل يا ملِك الزَّمان**" فقد صوّر الظلمَ والقهرَ الذي يقع على الناس من فيل الملِك الذي يجوب الديار في بلدٍ عربيٍّ لم يحدّد اسمه، فيقتل ويهدم ويخرّب وينشر الموت أينما ذهب، بينما يلجِمُ الخوف ألسنةَ الناس، وليس أمامهم إلا تقبّل هذا الوضع دون تذمّرٍ منهم حتى، فمن يجرؤ على الوقوف أمام فيلٍ ضخمٍ عدا عن كونه فيل الملِك؟!

"**زكريًّا: ما هذا؟ حالة لا تطاق ولا تحتمل، ألا يكفينا ما نحن فيه. فقر وعذاب**

الرجل11: مظالم وأعمال سخرة.

زكريًّا: أوبئة.

الرجل12: مجاعات.

زكريًّا: ضرائب تفوق كسبنا الهزيل.

الرجل7: يتعب اللسان لو بدأنا الحديث عن همومنا.

زكريًّا: وفوق الحمل يجيئنا هذا الفيل.

المرأة3: مولولة لا أمّان.. لا أمّان على شيء.

زكريًّا: لم نر يومًا أبيض منذ بدأ يسرح في المدينة.

---

(1) ونوس، الأعمال الكاملة، مسرحية مأساة بائع الدبس الفقير، مج355/1.

الرجل7: كل يوم ضحية.

الرجل1: وكل يوم مصاب...[1]".

لقد كانت مهمّة زكريًّا صعبةً جدًّا؛ لأنه الوحيد الذي رفض الإذعان لهذا الموت والدمار الذي كان ينشره الفيل، رفض العبوديّة والذّل، ووقف أمام هذا القتل والخراب الذي يمارسه فيل الملِك، على الرغم أنّ ما وقع عليه وقع على الجميع، ولم يكتفِ بقول لا، بل لقد سعى إلى مساعدتهم وتخليصهم من عجزهم، وكل ما أراده منهم هو الشكوى ولا أمر غيره.

لكنّ المواطن المقهور في هذه المسرحيّة انقلبت ثورته وشكواه عليه، فمن شدّة خوفهم ألجمت ألسنتهم، فبدلًا من أن يشكو ممّا يفعله بهم هذا الفيل كلَّ يومٍ عجزوا عن الكلام، وكان من نتاج عجزهم أن استقدم الملِك زوجةً لفيله حتى تكثر الفيلة ويكثر القتل والموت والخراب...

إنّ تربية الشعوب على الخضوع والمذلّة كان نتيجتها الطبيعية شعوبًا عاجزةً هزيلةً.

أمّا من يختلف مع نظام الحكم في الرأي أو الفكر، فقد رسم ونّوس لقمعه صورةً خاصّةً في "**منمنمات تاريخيّة**"، حيث يختلف **جمال الدين الشرائجيّ** الذي يؤمن بإعمال العقل وباجتهاد الفكر وبحريّة الإنسان، فيقف له علماء الدين يُكفّرونه ويضربونه ويحرقون كتبه ويهدّدونه بالقتل، لكنّ الكاتب ينتصر للشرائجيّ من هؤلاء العلماء؛ بجعله شريفًا عالمًا، بينما عدَّ معظمهم فاسدين ورقيقي العلم وأنّهم كالأنعام[2].. الذي بقي صامدًا على مواقفه مفنّدًا مزاعمهم، مستشهدًا بالقرآن لما يدعو إليه، ولكنَّهم كانوا في موقع القوّة، يحضرون الشرائجيّ وكتبه.

"**ابن النابلسي: يجب أن نجعله عبرة لأهل الضلالات والأهواء...**

التاذلي: لا تسامح مع الذين أزاغ الله قلوبهم"[3].

لكنّ **الشرائجيّ** الذي يتّسم بالشجاعة يقول عن **ابن النابلسي:**

"**جفوت مجلسك يا شيخ حين عرفت أنك رقيق العلم والدين تتوه في المسائل وتستحل الأوقاف فكيف يجوز لمثلك أن يرمي الناس بالضلال؟**"[4].

---

(1) ونوس، الأعمال الكاملة، مسرحية الفيل يا ملِك الزَّمان، مج560/1.

(2) المرجع السابق، مسرحية منمنمات تاريخية، مج338/2.

(3) المرجع نفسه، مج337/2-338.

(4) المرجع نفسه، مج338/2.

لكنَّهم يقابلون ذلك بضربه واتّهامه بالكفر:

"**ابن النابلسي: الكفر والزندقة، أيها العلماء، أخبرني شاهد عدل أن هذا الملحد يخوض في القدر ويتعاطى مقالات الكفر والزنادقة**"[1].

باختصار، إنّه يؤمن بالاختيار، أي أنّ الإنسان مخيّرٌ غيرُ مُجبرٍ، قائلًا:

"**جمال الدين: إن الله سبحانه وتعالى عادل وأنه لا يأمر بالظلم والفساد، إذا لم تكن كلفة لم تكن مثوبة ولولا أن الإنسان مخير وحر لما قال الله في كتابه العزيز" فما لهم لا يؤمنون" ولما قال" وماذا عليهم لو آمنوا بالله واليوم الآخر" فلو كان هو الفاعل لما خاطبهم ولامهم على ما كان منهم من تقصير، ولما مدحهم على ما كان منهم من جميل وحسن...إنه سبحانه يخاطبنا نحن الذين نعقل ونفهم.. إنه يخاطبنا لأننا أحرار ومخيرون.**

أصوات: من الحشد استغفر الله العظيم.. شيطان رجيم..

التاذلي: ويلك يا ابن الشرائجي ضيعت نفسك.

ابن العز: أقيموا عليه حد الكافر

التاذلي: خذوه واضربوه حتى تكسروا كبرياءه، ثم ارفعوه إلى سجن القلعة ريثما ننظر في أمره.

جمال الدين: ما أتعس حالنا إذا كان علماء الأمة يسمون الاجتهاد في العلم كفرًا[2]".

لكنّ الغريبَ اجتماع الفرقاء على الشرائجيّ، فوقف ضدّه **التاذليّ** وبقيّة العلماء والسُّلطان وأمير القلعة، حتى وصل الأمر للتتار، فحرقوا كتبه وصلبوه.

وهذا القمع لا يقلُّ عن سابقه خطرًا، فهو قتلٌ لكل اجتهادٍ وإبداعٍ وطمسٍ لحريّة التفكير، ومنعٌ لتقدّم الأمّة.

وما إشارة الكاتب إلى مسألةِ مُصادرةِ الكتب التي تختلف مع الرأيِ العامّ وإحراقها، إلا هو تذكيرٌ بالحوادث التي وقعت في دمشقَ قبل ألف عامٍ تقريبًا، فها هي الظاهرة تعود في العالم العربيّ من جديدٍ، فمن يختلف في تفكيره معهم يقابل بالتكفير والمطالبة بإقامة الحدّ عليه.

وهذا الأمر شبيه بالعصور الوسطى المسيحيّة التي كانت تسير على ذات النهج.

---

(1) ونوس، الأعمال الكاملة، مسرحية منمنمات تاريخية، مج2/338.

(2) المرجع السابق، مج2/339-340.

هذا كان بمن قُمع لاختلافه دينيًّا، والأمر ذاته حلَّ بمن خالفهم سياسيًّا، اتضح ذلك في "**المنمنمات**" **بمحمَّدٍ بن أبي الطيب**، الذي مثّل نموذجًا لهذا المختلف، حيث نبذ من وطنه لاختلافه مع قومه سياسيًّا، يطلب **محمَّد** مقابلة أمير القلعة عندما هاجم التتار دمشق، فيسأله هذا بازدراء عما يريد:

"**محمَّد: جئت أقدم لك الولاء والتمس منك السلاح.**

آزدار: وهل يحق لمثلك أن يطلب السلاح... سلحت الناس وأسلحتهم ولكن ذلك لا يشملِك...

محمَّد: ألست من البلد وناسها؟

آزدار: لا يسلح المرء أعداءه.

محمَّد: سامح الله الأمير. أتساوينا بالأعداء؟ في الملمات ينسى الأهل ما يفرق بينهم ولا يبقى إلا حنين الدم للدم.

آزدار: وأين كان حنين الدم للدم حين جاهرت بعداوتك للسلطان، وأيدت متآمرًا أشعل فتنة وأراد أن يغتصب السُّلطة؟

محمَّد: هذا حق. كان لنا رأي، وكان لنا ولاء، ولكن تلك أيام سلفت.

آزدار: بل كانت خيانة أفسدت القلوب. وهزت السُّلطة.

محمَّد: إنك تجردنا من المروءة وتحكم علينا بالغربة.. كيف سيكون شعورنا حين يقاتل الرجال...[1]".

إنّ عدم الاعتراف بوجود الآخرين سواء اختلفوا سياسيًّا أو فكريًّا مع غيرهم، ربطها كافٍ بفكرة قتلهم ارتباطًا قويًا[2].

وقد ظهر الظلم والقهر في أقصى حدوده في مسرح سعد الله ونّوس، إلى الحدّ الذي جعل الحلبيّ في مسرحيّة "**منمنمات تاريخيّة**" يبيعُ ابنته **دلامة** لتاجرٍ غنيٍّ بعد أن وصل الحال به إلى عدم القدرة على إطعامها وحمايتها، حتّى أنّ الثمن الذي قبضه من بيع ابنته لم يجنِ من ورائه سوى الحسرة والخسارة.

---

(1) ونوس، الأعمال الكاملة، مسرحية منمنمات تاريخية، مج352/2.

(2) كامي، المتمرد، ص12.

فأنظمة الحكم جعلت من المواطنين معتقلين ورهائنَ في مدنهم وقراهم، ففي مسرحيّة "**حفلة سمر**" عندما اقتادت الشرطة عزّت وأبا فرج وعبد الرحمن إلى السّجن، قال عزّت:

"**عزت: وأين كنا قبل الآن... من سجن إلى سجن ننتقل**[1]".

هذا الظلم الجماعيّ الذي وقع على هؤلاء الناس تمثّل بعدم معرفتهم أنفسهم وشعورهم الدائم بالانسلاخ عن موطنهم، كأنهم ليسوا منه وليس منهم منبوذون أينما حلّوا وارتحلوا حتّى وهم في ديارهم.

لا مأوى لهم بعد الحرب إلّا الخيام التي لا تحمي من برد الشتاء ولا حرّ النهار، لقد ضاعوا قبل الحرب وضاعوا بعدها[2].

ولم يقف الأمر عند هذا الحدّ، بل وصل القهر إلى تخلّي العالم العربيّ عن الإنسان الفلسطينيّ ليواجه مصيره وحده، ليتفاقم الأمر بمساعدة البعض إسرائيلَ في تعذيبه.

لقد تحوّل دفاعهم عن أرضهم إلى اعتباره شعلةً لفتنةٍ قد تودي بسدّة الحكم وأهله، وأن ثورتهم لا معنى ولا قيمة لها[3].

لكنّ الوعي الذي انتشر بين المتفرجين ورفضوا من بعده التزييف والخداع، ثم خرجوا على القواعد كلِّها، واحتلّوا خشبة المسرح، وعبّروا عن حالتهم الواقعيّة، وليست الوهميّة التي يريدها المخرج.

ووصل وعيهم إلى حدّ احتلال المسرح للبحث عن الأسباب التي أوصلتهم إلى هذا الإذعان والقهر والظلم.

"**عزت: من يمنعني أن أبحث عن بيتي فهو مع اللص يلتقي...**

عبد الرحمن: الذين يجعلوننا فقراء جائعين، الذين يجعلوننا كالحيوانات لا نعرف الشرق من الغرب الذي يحكمون علينا بالذلة هم بعض حماة اللصوص"[4].

ولم يكتفِ هذا الظلمُ بالأحياء، بل طال الأموات أيضًا، ففي مسرحيّة "**جثة على الرصيف**" اشترى الغنيُّ جثّة الفقير ليطعمها كلبَه المدلّل، بعد تأكّده من عدم فسادها حتّى لا

---

(1) ونوس، الأعمال الكاملة، مسرحية حفلة سمر، مج1/225.

(2) المرجع السابق، مج1/200-201.

(3) المرجع نفسه، مج1/224-225.

(4) المرجع نفسه، مج1/193.

يتسمّمَ كلبُه من لحم الفقراء، كما رفض شراء المتسوِّل الذي عرض نفسه للبيع، لأنه لا لزومَ له ولا فائدةَ تُرجى منه.

"**المتسوِّل: ...تريد شراءه؟**

السيد: نعم، ولن يكون ذلك دون شروط."[1].

هذا الظلم الذي عرض ونّوس ألوانه وأنواعه كان على مستوى الأفراد، بل إن الظلم والاستبداد طال جماعاتٍ كاملةٍ من الناس.

وكان الأمر واضحًا في مسرحيّة "**ملحمة السراب**"، حين باغت الاحتكار والفساد القرية الوادعة الآمنة، وعلى الرغم من فقرها إلا أنّ الهدوء كان يكتنف أرجاءها، ليأتي عبود الغاوي ليقلب حياتهم رأسًا على عقب، ويحرمهم هدوءهم وحياتهم الآمنة[2].

كما تمثّل المواطن المقهور في هذه المسرحيّة في شخص **بسّام**، لكنَّه مواطنٌ ثائرٌ حاول تصحيح مسار ضعفهم وعجزهم إلى قوّةٍ وانتفاضةٍ على الظلم، كما فعل **زكريًّا** في "**الفيل يا ملِك الزَّمان**".

فبسّام قد صُدم بسلبيّة الجميع، بل وصل الأمر إلى دفاعهم عن هذا الانهيار.

"**بسّام "غاضبًا": أمّا الآن فعلينا أن نعترف بالعجز، وبأننا لا نستطيع أن نفعل شيئًا في مواجهة هذا التدهور الذي يجرفنا...**

الزرقاء: إذا كانت الدولة، وهي إحدى صنائع الشيطان، هي التي تفعل بنا ذلك فهل نستطيع المقاومة؟"[3].

وفي مسرحيّة "**يوم من زمانِنا**" انتشر الفساد واستشرى، وعندما يكتشفه فاروق وكيف تغلغل ووصل إلى الطالبات والمدير حتى وصل إلى شيخ الجامع، لا يكون من نصيبه سوى اللوم والتقريع على ما انتفض ضدّه من فساد، حتى وصل الأمر إلى مدير المنطقة الذي طالبه بالتكيّف مع الواقع الجديد.

إنّ ما سعى إلى اكتشافه الأستاذ **فاروق** يشبه "رحلة أوديب"، الذي اكتشف في الختام أنّ زوجته وصل إليها هذا المرض اللعين الذي غزا الناس، فقرر الانتحار معلنًا هزيمته أمام هذا

---

(1) ونوس، الأعمال الكاملة، مسرحية جثة على الرصيف، مج399/1.

(2) المرجع السابق، مسرحية ملحمة السراب، مج604/2.

(3) المرجع نفسه، مج732/2.

الواقع الذي استشرى فيه المرض، هذا الفساد كان أقوى منه، وكان يحاصره من كل حدبٍ وصوبٍ، ولعلَّ عدم قدرته على التكيّف مع هذا الفساد دفع حياته ثمنًا لذلك، فهو الشخص المختلف وسط هذا الجمع الذي غطّاه الفساد، وطمس كل صلاحٍ يمكن أن يطاله.

"**فاروق: ...الموت ولا التعريص مع دولة هذه الأيام.**

نجاة: نعم.. الموت ولا التعريص مع دولة هذه الأيام."[1].

أمّا في مسرحيّة "**الاغتصاب**"، فقد طرح ونّوس فكرة الصِّراع العربيّ الصهيونيّ، وأبرز مدى عنصريّة الإسرائيليّين وحقدهم على الفلسطينيّين، وقدّم صورةً عن الممارسات الوحشية– التي يتعرّض لها الفلسطينيّون على أيدي العصابات الإسرائيليّة.

"**مائير: عليكم ألا ترحموا حتى تدمروا نهائيًا ما يسمى بالثَّقافة العربيّة، التي سوف نبني حضارتنا على أنقاضها.**"[2].

من كل ما سلفَ، أراد ونّوس أن يرسل رسالةً لكلِّ من ردّد من الكتاب بأنّ الوطن العربيّ يعيش الحدّ الأدنى من الديمقراطيّة أو ديمقراطيّة اللا ديكتاتوريّة[3]، بأنّ العالم العربيّ يعيش أسوأ حالات الديكتاتوريّة.

---

(1) ونوس، الأعمال الكاملة، مسرحية يوم من زمانِنا، مج248/2.

(2) المرجع السابق، مسرحية الاغتصاب، مج70/2.

(3) أبو علي، الثقافة العربية وعصر المعلومات، ص33.

المبحث الثالث

نموذج المرأة

تناول سعد الله ونّوس قضيّة المرأة بمختلف مناحيها من جملة القضايا الاجتماعيّة التي تحدث عنها، ولكن أهمّ قضيّة اجتماعيّة استحوذت على تفكيره هي قضيّة الانحلال الأخلاقيّ، التي صارت سمة المجتمع السوريّ في التسعينات، حيث تناولها معتمدًا على عدّة مصادرَ من مصادر الكتابة الإبداعيّة التي من بينها التَّاريخ، وقد بذل جهدًا كبيرًا للتعبير عن همومها ومعاناتها، وندب عددًا من مسرحيّاته للحديث عنها وعمّا تكابده من همومٍ ومشاكلَ.

حاول ونّوس أن يقف على قضيّةٍ مُهمّةٍ جدًّا، وهي قضيّة المرأةِ المقهورةِ والمضطهدة، وما للعادات والتقاليد المهترئة من تأثير على سيرورة حياتها، فرغم ما وصل إليه المجتمع العربيّ من تطوّر وتحضّر نسبيّ، إلا أنّ المرأة فيه مازالت تعاني الكثير من القهر والاضطهاد، فهي مكبلةٌ بجملةٍ من الرغبات والميولات المكبوتة القابلة للانفلات والممارسة بشكلٍ خاطئٍ، يعود على بنية المجتمع برمّته، فيغيّر من مصائر الأفراد.

ففي مسرحيّة "**أحلام شقية**"، فرض الموقف والواقع الاجتماعيّ القمع والقهر على المرأة في مُجتمعٍ ذكوريٍّ، وعلى ونّوس ككاتبٍ ملتزمٍ أن يُنصف المرأة من خلال سرد ما رآه وتوقعه على لسانها، وأطلق لها العنان كي تعبّر عمّا تعانيه من ظلمٍ وقمعٍ واضطهادٍ.

"**ماري: أأنت تتحدث عن الشقاء! تذكر كيف مضت حياتنا.**

فارس: بحق الله دعي الماضي يا ماري. إني بردان.. ولعلي لن أبقى حيًّا حتى الصباح.

ماري: أعرف هذه النغمة. كلما أردت شيئا، تلوح لي بالموت الوشيك.

فارس: لا أريد إلا أن تدعي الماضي، وتوفي لي حقي. لي عليك الطاعة يا ماري.

ماري: أنفقت حياتي في طاعتك، وماذا جنيت؟! العقم، وتبديد العمر. هل تذكر ماذا أهديتني في عرسي؟ كانت ماري عمياء لا تعرف شيئا عن الرجال، وأهداها عريسها في ليلة زفافها داءً لوث طهرها، وهدم صحتها..."[1].

(1) ونوس، الأعمال الكاملة، مسرحية أحلام شقية، مج2/258.

وكانت مسرحيّة "**طقوس الإشارات والتحولات**" أهمّ مسرحيّات الكاتب التي عرضت لظاهرة الانحلال الأخلاقيّ بنوعٍ من الجرأة والعمق، لأنّه اختار أن يفضح فرد اليوم من خلال ماضيه، بإعطاء هذه الظاهرة أبعادًا تاريخيّة، حيث عاد إلى نهاية القرن التاسع عشر واستحضر حادثة نقيب الأشراف الذي قبض عليه قائد الدرك في وضعٍ مُسيءٍ مع مومِس، فسارع المفتي الذي كان على خلافٍ معه إلى إنقاذه متناسيًا العداوة مؤقتًا، ودفعه إلى الاستقالة بعد ذلك.

ويبدو أن عنوان المسرحيّة "**طقوس الإشارات والتحولات**" ليس اعتباطيًّا، بل يشير إلى أن التحولات لم تكن عاديّة، بل جاءت بعد ممارسة طقوسٍ، لأنها اختارت مُجاهرة التحوّل، فالشَّخصِيّات الأساسيّة في هذا النَّص تتحوّل، وكلّ شخصيَّةٍ تخلع مرجعيّتها، وتتخلّى عن دلالاتِ كيانها النفسيّ والاجتماعيّ، بحثًا عن كيانٍ آخر.

وبرزت مظاهر الانحلال الأخلاقيّ طول الخطّ المسرحيّ، وعمّق لها الكاتب في بعض المشاهد المستمدّة أحداثها من التَّاريخ، ففي المشهد الأول ينفرد نقيب الأشراف الذي منحه الكاتب اسم "عبد الله"، بالغانية التي أعطاها اسم **وردة** وهما في حالة مُجون، ولينفلت الكاتب بمزيدٍ من التنميط، ويزيد المشهد تبجّحًا، وتكتسب الحادثة دلالاتٍ عميقةٍ، جعل الجوّ مليئًا بالشهوة والسكر والرقص والغناء.

"**وردة: أين العمامة الخضراء؟**

عبد الله: إنها علامتي يا وردة..

وردة: سأضع علامتك على رأسي وأُزين بها رقصي"[1].

رقصت وردة وهي ترتدي علامة نقابة الأشراف، وفي تلك الأثناء يقتحم قائد الدرك "عزت بيك" المجلس، ويأخذ عبد الله على ظهر الحصان مقيّدًا، ووراءه وردة بثياب نقيب الأشراف [2].

ولعلّ غرض الكاتب من إدخال هذه العناصر أنها صارت من سمات المجتمعات العربيّة في العصر الحاضر.

---

(1) ونوس، الأعمال الكاملة، مسرحية طقوس الإشارات والتحولات، مج2/475.

(2) المرجع السابق، مج2/478.

يعود الكاتب إلى التَّاريخ ليستمد منه شخصيَّةً من طبقةٍ اجتماعيّةٍ راقيةٍ، وهي زوجة نقيب الأشراف، ويمنحها صفاتٍ متميّزةً، سواء من ناحية المظهر أو من ناحية السلوك، فهي لم تظهر مقتنصة الأفكار مسلوبة الإرادة كما في الماضي، بل برزت شخصيَّة ذكية، فعندما عرض عليها المفتي الخطة لمساعدة زوجها وإخراجه من السّجن تفطنت تمامًا للانقلاب وخطورته، فما يعرض عليها المفتي مُغرٍ وشبيهٍ بحلمٍ راودها منذ أن كانت صبيةً في بيت والدها.

"**مؤمنة: الهاوية تهزني من جذوري، يرعبني السقوط ويغويني في الوقت نفسه، وبين الرغبة والرعب اهتز اهتزاز الشجر في اليوم العاصف، هل تصدق معظم أحلامي هو هذا المزيج من الرعب واللذة**"[1].

ولعلّ تخوّف **مؤمنةٍ** من تلك المغامرة المُخيفة جعلها ترفض الدخول في اللعبة؛ لأنها لو مثّلت دور الغانية فستجرّ نفسَها وكلَّ سكّان المدينة إلى الهلاك.

"**مؤمنة: إني أرفض، لأني أقاوم الدخول في فتنة الغواية، لو قبلت، فسأنزلق إلى موقع الهشاشة، هشاشتي وهشاشة أوضاعنا، سأكون على طرف الهاوية، وأخشى هذه المرة، أن يجذبني نداء الهاوية بلا مقاومة**"[2].

دفع المفتي مؤمنةً إلى منزلقٍ خطِرٍ، دون أن يفهم ما قالته، واعتبره من باب الدلال، ولم يخطر بباله أن لها أفكارًا وأهواءً لطالما انتظرت الفرصة لتحقيقها، ففاته أنها ستكون الممثل الرَّئيس الذي سيدخل المسرح، ويستولي على خيوط اللعبة، ويمسك زمام الأمور، ويقلب جميع المصائر.

وبما أنّ مؤمنةً كانت غرضًا من أغراض نقيب الأشراف، وأداة طيعةٍ في يد الأشراف؛ قررت أن تقبل الدخول في هذه اللعبة، لكن بعد أن تساوم هي بدورها على حريّتها بالطلاق لتستعيد جسدها من رباط الزواج، كتمهيدٍ لمغامرة استعادته من القيود الاجتماعيّة التي تضبطه، دون أن تعرف أن من استعاد جسده من المدوّنة الاجتماعيّة وحدودها هالكٌ لا محالة.

يبتعد الكاتب عن التَّاريخ ويكسر رتابته، ويجعل نقيب الأشراف عبد الله والغانية وردة يسجنان في سجنٍ واحدٍ، بينما في الحادثة التَّاريخيّة فقد سُجن نقيب الأشراف في سجن الرجال، وسجنت الغانية في سجن النساء، ولعلّ غرضه من إحداث هذا التغيير ليس إلا

(1) ونوس، الأعمال الكاملة، مسرحية طقوس الإشارات والتحولات، مج2/497.
(2) المرجع السابق، مج2/498.

ليتناسب مع الأحداث التي ستليه، فما يدور من حوار بين عبد الله و وردة في السّجن يبيّن الكاتب من خلاله أنّه لا مجال للحب في العلاقات الجنسيّة المُحرّمة، يأتي بمؤمنة من حيّز المستور بعد أن تتزوق وترتدي ملابس السفور لتحلَّ في السّجن محلَّ الغانية، بينما ترتدي الغانية وردة ملابسَ مؤمنةٍ المحتشمة فتبدأ طقوس التحوّل لكل منهما، فما الملابس هنا إلا إشارةٌ لتحوّلٍ مُقبلٍ لكلتيهما.

تخرج الغانية من السّجن، وتبقى مؤمنةٌ برفقة زوجها في السّجن، فتبوح له بأن سبب دخولها اللعبة كان استجابة لنوازعها الخفيّة، وأعماقها المطمورة، فهي لم تحصل على الحبّ، ولم تحقّق ما كانت تحلم به ليلة عرسها تحت ثقل الحياء والهيبة والطهارة.

"**مؤمنة: كنا منفصلين منذ ليلة زفافنا وكان كل واحد يدور في حلقة نفسه، كنت مشغولا عني وكنت مشغولة عنك.. ما كان بيننا إلا العقد، والسكن، وتلك العنا قات المخنوقة تحت ثقل الحياء، والهيبة والطهارة...ولو حاولت أن أفكر في زواجنا لما تذكرت إلا الصمت وبعض المظاهر، ولزوجة تلك العناقات...إن أحداث هذا اليوم ودخولنا هذه الزنزانة سيعجلان بالمخاض الذي ينتظره كل منا**"[1].

وبعد أن تُعتق مؤمنةٌ جسدها وتكسر قيد الزواج، يجعلها الكاتب تلهث وراء حاجات جسدها بشكلٍ هستيريٍّ، خاصّةً وأنها كانت ترى نفسها مسجونةً داخل جسدها. تزور مؤمنةٌ الغانيةَ وردة، وتطلب منها أن تلقنها فنون الهوى لتصير غانيةً من غواني المدينة، لكنّ هذه الأخيرة تروح تشتكي لها همومها عن عالمها الذي تعيش فيه، فتذكرها بما فعل بها الشّيخ محمَّد رسمي الخزّار –وهو والد مؤمنة– عندما كانت خادمة في بيته. "**وردة: ألم أكن خادمة لديكم! ألم يكن الشّيخ الجليل أبوك هو الذي علمني طبقات الفسق ومراتبه قبل أن أحيض، ثم تناوب علي الابن مع الأب ثم ألقوا بي في الشارع**"[2].

يكشف ونّوس في هذا الموقف عن معاناة المرأة في مجتمع يعبث فيه الفساد، وتتربع على عرشه الرذيلة، كما يعرض لظاهرة انتشرت في المجتمع العربيّ بشكل خطير وهي الاستغلال الجنسي لطبقة الجواري.

---

(1) ونوس، الأعمال الكاملة، مسرحية طقوس الإشارات والتحولات، مج2/507.

(2) المرجع السابق، مج2/534.

وبعد نقاشٍ وحوارٍ بينهما، قبِلت وردة طلب مؤمنة في دخولها عالم البغاء، فتمنحها اسمًا جديدًا يتناسب مع ما ستتحوّل إليه، ويبرق في حروفه ولفظه، ويشعّ في عالم الرذيلة، وهو اسمٌ يدلّ على الانحراف، ولعلّ الكاتب يُصِرُّ على ازدواج الاسم ألماسة–مؤمنة.

تنتشر فضيحة ألماسةٍ بين الناس، وتصبح أكثر طلبًا في سوق الرذيلة، وهنا تنزلق من أعلى الهرم الاجتماعيّ إلى أسفله، وتتحوّل من المرأة الشريفة ابنة الأسرة المتديّنة، وزوجة الرجل الشريف إلى بائعةِ هوى، ولعلّ تحوّل مؤمنةٍ من العفّة والطهارة إلى الرذيلة لم يأت من فراغ، بل كان وليد الظروف التي عاشتها منذ أن كانت صبيّةً في بيت والدها، فقد شاهدت شهوات والدها التي لا تفتر، ومعها شهوات ابنه البكر الذي يتفاخر به، و رأت نار الحرقة في دموع أمّها وصمتها الموجوع، كل ذلك أنضج جسدها قبل أوانه، فصارت امتدادًا لأبيها في شهواته؛ لذلك فهي تدينه بأنه السبب في تمزيق حياتها بأفعاله الشنيعة التي كانت تملأ أركان البيت.

"**ألماسة: لا تلم إلا نفسك يا أبي أنت من مزق حياتي، وأنت من زرع الغواية في نفسيّ، نعم لقنتني كلمات، لكن ما قيمة الكلمات وأنا أبصر كيف تمارسها، وكيف تختلس النشوة من أضدادها؟ حفظتني القران وعلمتني في الوقت نفسه كيف يكون ترتيل القران ستارا للهتك والفسوق، إني ابنتك أهوائي ثمرتك وما أفعله الآن تخمر ونضج بتلك الرائحة الحريفة التي كانت تنبعث من ظلمات البيت**"[(1)].

وقد ركّز الكاتبُ في هذه المسرحيّة على استخراج المواقف، فلم يقدّم ألماسةً كشخصيَّةٍ عاشت في زمنٍ ما، بل قدّمها كموقف، فمؤمنة هي الشقِّ الواعي الاجتماعيّ الخاضعِ لتاريخٍ أنثويٍّ قمعيٍّ، بينما ألماسة هي النوازع والرغبات والغضب المكبوت، ويتّضح ذلك حين يقدم الأخ الجبان بشكلٍ مباغتٍ على غسل شرف العائلة، إذ بيد صفوان تموت ألماسة:

"**ألماسة: أنا يا صفوان حكاية والحكاية لا تقتل، أنا وسواس وشوق وغواية والخناجر لا تستطيع أن تقتل الوسواس والشوق والغواية**"[(2)].

لم تكن حكاية ألماسة حكايتها وحدها، وإنما حكاية المرأة في المجتمع العربيّ المسكون بالأعراف والتقاليد البالية، وحكاية ألماسة لم تمت ولن تنتهي، بل تكبر وتنتشر في أحلام المرأة العربيّة، والملاحظ على شخصيتها أنها تحولت للنقيض التام، ويحدث التحول في مؤمنة بانجذابها لغرائز جسدها بعد أن كانت امرأة محتشمة.

---

(1) ونوس، الأعمال الكاملة، مسرحية طقوس الإشارات والتحولات، مج2/550.

(2) المرجع السابق، مج2/596– 597.

وإلى حدٍّ ما، تقع فضة فيما وقعت فيه ألماسة، ففي "**ملحمة السراب**" تندفع **فضة** وراء لهفتها للمال؛ فتقبل مضاجعة الرجال مقابل المال، لكنَّها سرعان ما تهجر العشيق، وتصيبها حالةٌ من تأنيب الضمير الماديّ، فتلتزم الحجاب والدين، والعزلة، وهنا يبدو لنا جليًا كيف أن اللجوء إلى الدين كان مهربًا من الطغيان الماديّ، ومن امرأةٍ كانت ترى المال حياتها، وتحرّض ابنتها على الزواج من رجلٍ ثريٍّ.

أمّا **رباب** التي أصبحت مطمعًا لعبود الثري فكانت في عالمٍ آخرَ، فلها علاقة رومانسيّة مع شابٍّ مثقّفٍ يساريّ الفكر، بسّام، وما جذبها إليه على حدِّ قولها:

"**رباب: أحببت كلامك عن المساواة بين الرجل والمرأة والعمل المشترك ضد الأفكار البالية والتقاليد المتخلفة أعجبني تقشفك وحديثك عن عش زوجي مفروش بالبسط اليدوية والطراريح وموقدة الحطب**"[1].

لكنّ الفتاة تضطرها ظروف ديون والدها التي أغرقه فيها عبّود إلى التنازل عن أحلامها ومبادئها، لتقبل بالزواج من عبّود إنقاذًا لأبيها من الديون التي حاصرته.

وقد مثّلت **مريم** بعدًا مختلفًا ورمزًا تراثيًا يعيدنا إلى شخصيَّة زرقاء اليمامة، حتى أن اسمها جاء موحيًا بهذا؛ فهي التي تبصر المستقبل، وتمثّل الوجه الآخر الضمنيّ لبسام الذي ظلّ صامدًا ولم يتحوّل.

أمّا في "**منمنمات تاريخيّة**" فالأمر قد أخذ منحىً مختلفًا، **فريحانة** التي باعها أبيها لتاجرٍ غنيٍّ قاومت بشدّة اغتصابها من قِبله، والكلمة الوحيدة التي نجحت بإخراجها وسط هذا الظلم والمقاومة هي "تترى".

"**الفتاة: ات..ات..ار..ات..ار..تات.. (وفي صيحة قوية) تررري.. ت...ري (تتضح الحروف أكثر فأكثر، ثم تشكل هذه الكلمة التي ترددها بصوت أقوى فأقوى) تتري.. تتري.. تتري**"[2]

وتظهر في مسرحيّة "**الاغتصاب**" صورةٌ مُشرقةٌ للأمِّ المناضلةِ التي تمثّل كل امرأة فلسطينيّة، وضعها ونّوس في قالب شخصيَّة **الفارِعة**، هذه السيّدة المناضلة الواعية التي قدّمت ابنها شهيدًا، كما فقدت والدها شهيدًا في العمل الفدائي، وبعلَها أسيرًا في سجن الفارِعة، وعرفت

(1) ونوس، الأعمال الكاملة، مسرحية ملحمة السراب، مج642/2.

(2) المرجع السابق، مسرحية منمنمات تاريخية، مج357/2.

الفارِعة الدور الذي وقع على عاتقها، فكانت المربية التي لا تنسى تربية الابن على حب الوطن وترابه والصمود فيه، حيث قالت لوعد:

"... **أصغِ جيداً يا وعد... واحتلّ الصليبيون القدس وأسسوا الممالك وظنوا أن الأمر استقام، لكن القائد صلاح الدين الأيوبي أعد عدّة الحرب وانقض عليهم بفرسان مصر والشام...**"[1].

أمّا الشَّخصِيّة الثانية فهي المنتقمة المجروحة، وتمثّلت تلك عند ونّوس في **دلال** تلك الفتاة البسيطة ابنة التاجر الغنيّ، والتي أحبت إسماعيل المعلم المتواضع الحال، ولذلك تخلّت عن أهلها أو بالأحرى تخلّوا عنها، ولم تكن تعي في السياسة الشيءَ الكثيرَ، إلى أن وقعت المصيبة هائلةً على روحها وجسدها، كانت في البداية تبحث عن حياةٍ هادئةٍ، ثم تحوّلت إلى أقصى درجات الإصرار على المقاومة ومحق الاحتلال، وذلك بعد اعتقالها والاعتداء الوحشيّ عليها.

وقد مثّلت **سعاد** ابنة التاذلي شخصيَّة المرأة الواعية المثقّفة في "**منمنمات تاريخيّة**"، والتي حمّلها ونّوس جزءًا من قناعاته وأفكاره، فكانت في حوارها مع تلميذ ابن خلدون الذي ترك أستاذه وانضمّ إلى القلعة جريئةً في طرحها لموقفها من القتال وملاقاة التتار.

"**سعاد: رأيت البارحة منامًا غريبًا كنت في مدينةٍ ساحليّةٍ، لعلها طرابلس أو بيروت والأرجح أنها بيروت، ورأيت طيورًا مرعبةً كانت ترمي فوقنا كتلًا من حديد... صعدت السطح فإذا نحن محاطون بأحياء بنيت على هضاب، حضر أبي، وأخذ يسمي الأحياء واحدًا واحدًا، وقال لي كئيبًا: هذا عرب نعير، وهذا عرب بني حارثة، وهذا عرب الشام، وهذا عرب قحطان، وهذا عرب القاهرة، وهذا عرب أفريقيا، كانوا جميعًا يتفرجون ولا يبالون**"[2].

وعرّى ونّوس من خلال مسرحيّة "**يوم من زماننا**" الفساد الذي انتشر في المجتمع بكلّ مؤسساته، وسعى جاهدًا لمواجهته بدءًا من المدرسة التي انتشرت فيها الدعارة من خلال الطالبة ميسون القاضي التي تعمل مع الست فدوى التي مثّلت بؤرة الفساد في المجتمع، وكذلك زوجته **نجاة** التي جرّت إلى الرذيلة كي توفّر لنفسها وزوجها حياةً رغيدةً من دون حاجةٍ أو تعبٍ.

وتمثّل الاستبدادُ الأنثويُّ في "**رحلة حنظلة**" في **زوجة حنظلة**، التي تنكرت لزوجها بعد عودته من سجنه إلى البيت وقد عاشرت غيره، وكانت تنتظر هذه اللحظة حتى تتخلّص من وجوده في حياتها.

---

(1) ونوس، الأعمال الكاملة، مسرحية الاغتصاب، مج128/2.

(2) المرجع السابق، مج436/2.

"حرفوش: ألم يكن حضن امراتك لطيفًا وهادئًا؟

حنظلة: آه تلك أفدح المصائب، كنت أطمح أن أجد لديها الطمأنينة والراحة ولكنَّها استقبلتني بضربات المكنسة. طردتني من البيت وفضّلت أن تبقى تحت اللحاف الدافئ وحدها.

حرفوش: أمتأكد أنها بقيت وحدها؟

حنظلة: متأكد ومتيقن أنها كانت وحيدة في السرير لا تصاحبها إلا قدماها اللتان تجمدتا وسقطتا على الفراش.

حرفوش: أمّا لاحظت ان القدمين لهما شاربان؟ وأنهما تلبسان قميصا وكلسونا؟

حنظلة: هل تريد أن أكذب عيني وأتخيل أنه كان في البيت رجل؟!"[1].

إذن فقد ركَّز ونّوس على ظهور المرأة في مسرحه وأنماطها، وكيفية معالجة قضاياها، وعلى الأفكار التي قصد من ورائها، وركز أيضًا على الأسلوب الفنّيّ الذي اتبعه في تصوير النَّماذِج النسائية، وعلى دلالاتها الفكريّة والفنّيّة، وكذلك دورها ومكانتها، ومدى ارتباطها بالواقع وعلاقتها بالمجتمع وأفراده وقضاياه.

(1) ونوس، الأعمال الكاملة، مسرحية رحلة حنظلة، مج28/2.

الخاتمة والنتائج والتوصيات

أحمد الله –عز وجل– أن أعانني على إنجاز هذا البحث، ووفّقني لما عزمت عليه، وحقّق لي ما تُقت إليه، وبعد..

حاولت الباحثة أن تقدّم دراسةً لبناء الشَّخصِيّة وتطبيقها على مسرح سعد الله ونّوس، من خلال تحليل مسرحيّاته، والوقوف على الشَّخصِيّة التي حمّلها أفكاره، وعبَّر من ورائها عما يراه أساسًا لصناعة مستقبلٍ مشرقٍ، تُصان فيه حريةُ الفرد وكرامتُه، يبدأ من بناء وعي الإنسان، ليحقّق شرط وجوده، ويسعى إلى تغيير الواقع المرير، الذي بات السمة البارزة للمواطن تحت سطوة الحكام.

ومن خلال ذلك توصلت الباحثة إلى النتائج التالية:

1- إن الأدب المسرحيّ شأنه شأن بقية أجناس الأدب الأخرى، يقوم على توظيف العناصر المسرحيّة التي أبدع سعد الله ونّوس في توظيفها بأشكالٍ عدّةٍ، من خلال شخصيَّاته، التي حمّلها أفكاره ورؤاه حول موضوعات: سياسيّة واجتماعيّة وأخلاقيّة، وقدّمها من خلال أعماله المسرحيّة.

2- تأثر سعد الله ونّوس برواد المسرح الغربي الحديث، أمثال بريخت، صاحب فكرة التغريب وكسر الإيهام الذي تسعى إليه معظم النظريات الحديثة، كما ساعد تأثّره به على تشكيل رؤيته الفنّيّة.

3- أهمّ الأبعاد التي تناولتها الدِّراسة هي البعد الاجتماعيّ والبعد النفسيّ والسلوكيّ الذي أبرزه ونّوس في أغلب شخصيَّات مسرحيّاته بما يخدم موضوع المسرحيّة، وهناك البعد الفيزيائيّ الجسمانيّ الذي ارتبط ارتباطًا وثيقًا بالأبعاد الأخرى.

4- شخصيَّات المسرحيّة ذات حمولةٍ دلاليّةٍ، حيث استطاع ونّوس أن يجعل هذه الشَّخصِيّات تتحاور وتتواصل فتجسد أفكاره.

5- ظهر المكان في المسرحيّات المدروسة غنيًّا، حمل دلالاتٍ أيقونيةٍ، وبرزت فيه الكثير من العلامات الإشاريّة والرمزيّة، والتي ساهمت في بناء المسرحيّة عمومًا وبناء الشَّخصِيّة بشكلٍ خاصّ.

6- نصوص المسرحيّات تزخر بالفنيّات والجماليّات، شأنها في ذلك شأن غيرها من النُّصوص الأدبيّة، وقد تميّزت بجملةٍ من المميزات، منها استخدام الحوار بمختلف وظائفه؛ مما أعطى النَّص فعاليةً وحركةً يفتقر إليها السرد، فالحوار أداةٌ فعّالةٌ تجعل المسرح يختلف عن الفنون الأخرى.

7- استعمل الكاتب اللُّغة العامية والفصحى، إلا أن الأخيرة قد غلبت على الأولى لأن ما تعالجه ليس عاديًّا، إنما قضيّة وفكرة إيحائيّة، أراد من خلالها الوصول إلى أبعادٍ ودلالاتٍ ليس من السهل فهمها.

8- كشف عن طبيعة العلاقات بين أفراد المجتمع الذي تعيش فيه الشَّخصِيّات، وعلّل سلوك الشَّخصِيّة، وطبيعة تفكيرها، وفضح الروح الانهزاميّة فيها.

9- سعى سعد الله ونّوس لإيجاد مسرح سياسيٍّ تنويريٍّ، يحفّز متفرّجيه ويدفعهم إلى إحداث التغيير في واقع الحياة المثقل بالهموم على كلّ الأصعدة.

10- إن ونّوس يريد مسرحًا جماهيريًا يتوجه إلى الطبقات الكادحة من الشعب، بعد دراسة أوضاعها وظروفها المعيشيّة.

وبعد تعمّقٍ في الدراسة، وبعد الاطلاع على العديد من الدراسات المتعلّقة بالمسرح، والإبحار في أمواج فنونه، والغوص في عالم ونّوس ومسرحه، **فإنّ الباحثة توصي بما يلي:**

1- دراسة عنصر الشَّخصِيّة الدراميّة في المسرح بشكلٍ أوسعَ وأعمقَ، دراسةً تسهم في تقدير هذا الجنس الأدبي من خلال إبراز الجوانب الإبداعيّة فيه.

2- التوسع في دراسة مسرح الكاتب السوري سعد الله ونّوس، نظرًا لدوره في خلق مسرحٍ قوميٍّ عربيٍّ، ودوره في تنمية وعي المواطن العربيّ على كافّة الأصعدة، السياسيّة الاجتماعيّة والثَّقافيّة والأخلاقيّة.

3- إعادة الاعتبار للمسرح وإحياء هذا الأدب الرفيع، الذي يعبّر تعبيرًا صادقًا عن هموم وتطلعات المواطن العربيّ.

4- السعي الجاد إلى إفراد مساقاتٍ تدرّس المسرح كتخصص مستقلٍّ قائمٍ بذاته، وكذلك عمل دورات خاصّة لتدريس هذا الفن الراقي.

5- تفعيل دور المسرحي المدرسيّ والمسرح الجامعيّ، لما لهما من دور فعّال في ترسيخ القضايا بين الطلاب،

تم بحمد الله

المصادر والمراجع

المصادر والمراجع

- **القرآن الكريم.**

أسعد، سامية. (1988م). الشخصية المسرحيَّة. *مجلة عالم الفكر، 18* (4)، 100-116.

أسكال، مارسيلو. (1987م). *الاتجاهات السميولوجية المعاصرة*. ترجمة: حميد الحمداني وآخرون. ط1. المغرب: مكتبة إفريقيا الشرق، الدار البيضاء.

إسماعيل، عز الدين. (2013م). *الأدب وفنونه: دراسة ونقد*. ط1. القاهرة: دار الفكر العربي.

باكثير، علي أحمد. (د.ت). *فن المسرحيَّة من خلال تجاربي الخاصة*. ط1. القاهرة: مكتبة الفجالة.

بحراوي، حسن. (1999م). *بنية الشكل الروائي*. ط1. المغرب: المركز الثقافي العربي.

بسفيلد، روجرم. (1964م). *فن الكاتب المسرحي*. ترجمة : دريني خشبة. (د.ط). القاهرة: دار النهضة.

البشتاوي، يحيى. (2004م). *بناء الشخصية في العرض المسرحي المعاصر*. ط 1. الأردن: دار الكندي.

بلبل، فرحان. (2003م). *النص المسرحي، الكلمة والفعل*. ط1. دمشق: اتحاد الكتاب العرب.

بلخير، عمر. (2003م). *تحليل الخطاب المسرحي*. ط1. الجزائر: (د.ن).

بن صالح، رصا، والهمامي، قيس. (2008م). *المسرح العربي بين التجريب والتغريب، قراءة في مسرح سعد الله ونُّوس*. (د.ط). تونس: الدار المغاربية.

بوعجاجة، جمال. (2009م). سعد الله ونُّوس المسرح التسييسي وتسييس المسرح. *مجلة الحياة الثقافية*، (207)، 61-68.

التميمي، هدى. (2015م). *الأدب العربي عبر العصور*. ط1. القاهرة: نيل وفرات.

جابر، عمر صبحي محمد. (2002م). *البنية والدلالة في روايات إسماعيل فيد إسماعيل*. ط1. الأردن: المؤسسات العربية للدراسات والنشر.

جورارد، سيدني. م. وتيد لنذر. (1988م). *الشخصية السليمة*. ط1. بغداد: وزارة التعليم العالي والبحث العلمي.

الحاج، فوزي. (2012م). *المسرحية والرواية والقصة القصيرة*. ط2. غزة: (د.ن).

حسن، حنان قصاب، وإلياس، ماري. (1997م). المعجم *المسرحي، مقاييس ومصطلحات المسرح وفنون العرض (عربي_ انجليزي_ فرنسي)*. ط1. بيروت: مكتبة لبنان ناشرون.

حسن، زهير. (1978م). الملِك هو الملِك ومسرح المرأة، *مجلة الآداب اللبنانية* (عدد آب). 8-22.

حمادة، إبراهيم. (1994م). *معجم المصطلحات الدرامية والمسرحيَّة*. ط1. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية

حمادي، وطاء. (2007م). *الخطاب المسرحي في العالم العربي*. ط1. المغرب: المركز الثقافي العربي.

الحمداني، حميد. (2003م). *القراءة وتوليد الدلالة، تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي*. ط1. المغرب: المركز الثقافي العربي.

حيدر، محمود. (1989م). *الديوان*. ط1. عمان: دار البشير.

خلوف، مفتاح. (2008م). *الانتاج الدلالي في العرض المسرحي الجزائري* (رسالة ماجستير غير منشورة). جامعة باتنة، الجزائر.

خمّار، عبد. (1999م). *تقنيات الدراسة في الرواية*. (د.ط). الجزائر: دار الكتاب العربي.

الخولي، وليم. (1976م). *الموسوعة المختصرة في علم النفس والطب العقلي*. ط1. القاهرة: دار المعارف المصرية.

الدسوقي، عمر. (1970م). *المسرحيَّة نشأتها وتاريخها وأصولها*. ط1. القاهرة: دار الفكر العربي.

أبو ذياب، صلاح. (1997م). *سعد الله ونوس الحضور والغياب*. ط1. (د.م): دار سعاد الصباح.

الراعي، علي. (1959م). *فن المسرحيَّة، سلسلة كتب للجميع*. ط1. القاهرة: دار التحرير.

رّبوسمّية، بن عبد. (2012م). *بناء الشخصّية الثّورّية في المسرح الجزائري، أبناء القصبة لعبد الحليم رايس نموذجا*. (رسالة ماجستير غير منشورة)، جامعة وهران، الجزائر.

الزيدي، مرسل. (2003م). *الشخصية الدرامية: محاضرات لطلبة الدراسات العليا*. (د.ط). بغداد: كلية الفنون الجميلة.

الساعاتي، سامية حسن. (1983م). *الثقافة والشخصية، بحث في علم الاجتماع*. ط 2. بيروت: دار النهضة العربية للطباعة والنشر.

سلام، ابو الحسن. (2017م). *التكوين المعرفي في المسرح بين النظرية ومناهج الإخراج*. تاريخ الاطلاع: 2019/05/14م. الرابط: http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=543693

شحاتة، حازم. (1997م). *الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان*. ط1. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

شكري ، غالي. (1982م). *المنتمي دراسة في أدب نجيب محفوظ*. ط3. بيروت: دار الأفاق الجديدة.

شكري، عبد الوهاب. (1998م). *النص المسرحي: دراسة تحليلية وتاريخية لفن كتابة المسرحية*. ط1. القاهر: المكتب العربي الحديث.

الشهيري، عبد الهادي بن ظافر. (2004م). استراتيجيات الخطاب، مقاربة لغوية تداولية. ط1. بيروت: دار الكتاب الجديد.

صالح، فخري. (1995م). مسرح سعد الله ونُّوس، *مجلة فصول، 14* (1)، 322-342

صالح، محمد صبري. (2007م). *التأليف الدرامي ومفاهيم الاقتباس*. ط1. ليبيا: الدار الأكاديمية للطباعة والتأليف والترجمة والنشر.

ضيف، شوقي. (1976م). *في النقد الأدبي*. ط4. القاهرة: دار المعارف.

عبود، مصطفى. (1997م). سعد الله ونوس من مسرحة العالم إلى مسرحة الذات. *مجلة الفنون*، (5)، 1-10.

عرسان، علي عقلة. (1978م). *سياسة في المسرح*. (د.ط). دمشق: اتحاد الكتاب العرب.

العشماوي، محمد زكي. (1989م). *المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة*. ط1. القاهرة: دار النهضة العربية للطباعة والنشر.

علقم، صبحة أحمد. (2002م). *المسرح السياسيّ عند سعد الله ونُّوس*. ط1. عمان: دار فارس للنشر والتوزيع.

أبو علي، نبيل. (2001م). *الثقافة العربية وعصر المعلومات*. ط1. الكويت: عالم المعرفة.

عمار، فاتن علي. (1999م). *سعد الله ونوس في المسرح العربي الحديث*. (د.م): دار سعد الصباح.

العمري، حسين منصور. (2017م). *إشكالية التناص: مسرحيَّات سعد الله ونوس نموذجا*. ط1. بيرت: دار الكندي.

عواد، علي. (1989م). استراتيجية التشخيص في النص المسرحي. *مجلة الأقلام- بغداد*، (3)، 105-118.

العيوطي، أمين. (1981م). المسرح السياسي. *مجلة عالم الفكر. 14* (4)، 14-25.

غالب، رضا. (2006م). *الممثل والدور المسرحي*. ط1. (د.م): أكاديمية الفنون.

غالم، كمال. (2012م). *أساليب بناء الشخصّية الدرامية في مسرح كاتب ياسين*، (رسالة ماجستير غير منشورة)، جامعة وهران، الجزائر.

غنيم، سيد محمد. (1975م). *سيكولوجية الشخصية- محدداتها- قياسها- نظرياتها*. ط1. القاهرة: دار النهضة العربية.

غنيم، غسان. (1996م). *المسرح السياسيّ في سورية*. ط1. (د.م): دار علاء الدين.

غنيم، غسان. (2007م). مسرح سعد الله ونوس وتطوراته. *مجلة الموقف الأدبي*، (435)، 315-370.

فراح، محمد. (2006م). *الخطاب المسرحي واشكالية التلقي: القراءة الدراماتورجية للنص المسرحي*. ط1. المغرب: مطبعة النجاح الجديدة.

فراح، محمد. (2006م). *الخطاب المسرحي واشكالية التلقي، نماذج وتصورات في قراءة الخطاب المسرحي*. ط1. المغرب: (د.ن).

قسيس، صالح. (2008م). *الخطاب المسرحي الجزائري المعاصر دراسة بنيوية مسرحية النار و النور لصالح لمباركية- أنموذجاً*. (رسالة ماجستير غير منشورة)، جامع باتنة، الجزائر.

قصاب، حنان، وإلياس، ماري. (1997م).*المعجم المسرحي: مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض*. ط1. لبنان: مكتبة لبنان ناشرون.

القط، عبد القادر. (1978م). *من فنون الأدب- المسرحيَّة*. (د.ط). بيروت: دار النهضة العربية للطباعة والنشر.

كامي، ألبير. (1960م). *المتمرد*. ترجمة: عبد المنعم الحفني. ط1. القاهرة: مطبعة الدار المصرية.

الكسان، جان. (2012م). *المسرح القومي والمسارح الرديفة*. ط1. دمشق: وزارة الثقافة السورية.

كورية، أدمير. (1997م). *سيمياء براغ للمسرح : دراسات سيميائية*. ط1. (د.م): وزارة الثقافة.

لمباركية، صالح. (1991م). *بناء الشخصية في مسرح ألفريد فرج*. (رسالة ماجستير غير منشورة). جامعة الحاج لخضر، باتنة.

الموسى، خليل. (2015م). *المسرحيَّة في الأدب العربي الحديث*. ط1. دمشق: دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع.

موقع DW . (2005م). *فايمار- مدينة الشعراء والمفكرين في ألمانيا*. تاريخ الاطلاع: 2019/06/24م. الرابط: https://cutt.us/PVGx1

ابن النجار، تقي الدين أبو البقاء محمد الفتوحي. (1997م). *شرح الكوكب المنير*. تحقيق محمد الزحيلي ونزيه حماد. ط2. القاهرة: مكتبة العبيكان.

هلال، محمد غنيمي. (د.ت). *في النقد الأدبي الحديث*. (دط). القاهرة: نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع.

الواحد، عمر. (2003م). *شعرية السرد*. ط1. بيروت: دار الهادي.

ونوس، سعد الله . (2000م). *مغامرة رأس المملوك جابر*. ط1. (د.م): مكتبة الأسرة.

ونُّوس، سعد الله. (1988م). *بيانات لمسرح عربي جديد*. ط1. القاهرة: دار الفارابي.

ونوس، سعد الله. (2004م). *الأعمال الكاملة*. ط1. بيروت: دار الآداب.