الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة باتنـــة 1

كلية اللغة والأدب العربي و الفنون

قسم اللغة و الأدب العربي

رؤية العالم في الخطاب المسرحي السياسي السوري
سعد الله ونوس أنموذجا

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث

إعداد الطالب:

رابـــح ذياب

إشراف الأستاذ الدكتور:

أحمد جاب الله

لجنة المناقشة

الاســـم و الـــلقب	الـــدرجـــة	الـــجامعـــة	الصـــفـــة
أ.د معمر حجيج	أستاذ	جامعة باتنـــة 1	رئـــيســـــا
أ.د أحمد جاب الله	أستاذ	جامعة باتنـــة 1	مشرفا ومقررا
أ.د صالح مفقودة	أستاذ	جامعة بسكرة	عضوا مناقشـــا
أ.د فيصل حصيد	أستاذ	جامعة خنشلة	عضوا مناقشـــا
أ.د فاتح خنبلي	أستاذ	جامعة أم البواقي	عضوا مناقشـــا
د. شراف شناف	أستاذ محاضر أ	جامعة باتنـــة 1	عضوا مناقشـــا

السنة الجامعية: 1436-1437 هـــ

2015-2016 م

بسم الله الرحمن الرحيم

إهـــــــــــــــداء

إلى والديّ الكريمين أطال الله في عمرهما

إلى زوجتي التي كانت لي سندا في إنجاز

هذا العمل

إلى ابنتَيَّ " لينـــة " و إسراء

شكـــر و تقديـــر

« رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ »

سورة الأحقاف الآية (15)

اعترافـا بالفضل لأهـله أتـقدّم بجزيل الشكر و التقديـر إلى أستاذي الفاضل: الأستاذ الدكتور: أحمد جاب اللّه، و الذي تفضّل بالإشـراف على هذا البحـث، حيث لم يدّخـر جهدا فـي نُصحـي و توجيهي.

كما أتقـدّم بالشكر و التقديـر إلى أعضاء لجنة المناقشـة على تفضّلهم بمناقـشة هذا البحـث وبيان نواقصـه، و إثرائـه بالملحوظات و التوجيهات.

مـــقدمـــة

مقـــدمـــة:

واكب فن المسرح منذ نشأته قضايا الإنسان وصراعاته المختلفة، فلم يكن بمعزل عن تطوّرات المجتمعات، فعبّرت رؤية الأديب المسرحي عن موقفه من الواقع الذي تفرضه الأحداث الـــمختلفة ضمن رؤية شمولية لجوهرها وظروفها الموضوعية ضمن حركة التّاريخ، فهو أكثر الأشكال الأدبية اقترابا من دائرة السياسة، حيث أنّه منذ بدايته الأولى وهو مرتبط بها، لذا فقد ارتبط ظهوره في الوطن العربي بالأوضاع الاقتصادية و الاجتماعية و السياسية باعتباره وسيلة و أداة للتغيير و التعبير عن تلك التطورات و الأوضاع.

كما كانت نشأته مواكبة لتطلّع معظم الأقطار العربية إلى الحرّية من الاستعمار والسيطرة الأجنبية، و تطوّر أكثر بعد نكسة جوان 1967م، التّي شهدت خلالها الأمة العربية عديد الانهزامات و الانكسارات الوطنية و القومية التّي أثّرت على المجتمع في كلّ المجالات.

لهذا يصبح للمسرح السياسي أهمية خاصة في المجتمع العربي الذي يحاول العبور من هذا المنعطف التاريخي، مغيّرا كلّ ما يعانيه من سلبيات و مستوعبا لمسيرة التطوّر الإنساني دون التخلّي عن جذوره و السياق التاريخي الذي يمدّه بـــمقوّمات البقاء.

و قد أخذ المسرح العربي السوري طابعا ريياديا في المسرح العربي الحديث من خلال ارتباطه بحركة المجتمع متمثّلا بأحداثه المختلفة التّي أثّرت على الإنسان العربي و حركته في الوجود، وبرز في هذا السياق **سعد الله ونّوس** الذي آمن منذ ستينيات القرن الماضي بأنّ الخطاب المسرحي عنصر أساسي من عناصر التأسيس المعرفي، و أداة تفاعلية تختلف عن الفنون الأخرى بالقدرة الواسعة على بلوغ غاياتها و إيصالها إلى المتلقي بشكل سليم و مؤثّر؛ لثراء أدواته الإيصالية بين خطاب تدويني قرائي زاخر بالدّلالات (نص) و خطاب سمعي وبصري (عرض)، فعُرف بمشروعه الثقافي التنويري" مسرح التسييس"، الذي كان نتيجة لتدهور الوضع السياسي العربي و تطوّر أجهزة القمع، ممّا جعل المثقّف يعيش ضائعا مرتبكا أمام التحوُّلات الجديدة.

ويهدف ونّوس بمشروعه هذا إلى إحياء الروح الديمقراطية في الحوار و الإسهام في وضع أسس عقلانية من شأنها خلق إنسان عربي قادر على خلع لباس الخوف و التخلّص من السلبية التّي لازمته طويلا، و يصبح إيجابيا و مشاركا بفعالية في حركية المجتمع.

من هذه المنطلقات اخترت لبحثي عنوانا هو: **"رؤية العالم في الخطاب المسرحي السياسي السوري، "سعد الله ونّوس أنموذجا"** و الذي استأنست فيه بمشورة أستاذي المشرف، فوجّهنـــي إلى خطة عمل اعتمدتها في الدراسة.

أمّا بالنسبة لمنهج البحث فإنّه ليس من السّهل اعتماد منهج محدّد مضبوط دقيق في التعامل مع الموضوع لسببين رئيسيين: الأوّل تعدّد جوانب البحث و الثّاني هو صفة الحرية التّي يتصّف بها النص المسرحي عند ونّوس من جهة، و الصرامة و الدّقة التّي يتطلّبها المنهج من جهة أخرى.

لذا اعتمدت في بحثي هذا جملة من المناهج بدءً بالمنهج التاريخي عندما عرّفت بالـــمسرح، نشأتـــه و تطوّره التاريخي، وعلاقة العرب بهذا الفن وظروف نشأته و تطوّره في سوريا، إضافة إلى التعريف بالخطاب و البنيوية التكوينية و أهمّ مبادئها، و على المنهج البنيوي التكويني في بقية أجزاء البحث، كونه يرفض عزل النص عن الإطار العام المحيط به؛ فالوعي الاجتماعي يشكّل رؤية النص عامّة، كما استعنت ببعض آليات المنهج الوصفي خاصة في الفصل الثالث.

و قد قسمت بحثي إلى مدخل و أربعة فصول، عنونت **المدخل** بـــ"**العرب و الـــمسرح**" و تناولت فيه مفهوم المسرح في اللغة و الاصطلاح، ثمّ نشأته و تطوّره التاريخي، كما عرضت الظاهرة المسرحية عند العرب المنقسمين بين ناف لمعرفتهم بهذا الفنّ قبل النصف الثّاني من القرن التاسع عشر، و آخر يرى في تلك العادات الشعبية والأعراف الدينية ظاهرة مسرحية، و لكلّ فريق حججه التي يستند عليها.

الفصل الأول: وعنونته بـــ :" **الخطاب المسرحي و المقاربة البنوية** "، و تناولت فيه مفهوم الخطاب في اللغة و الاصطلاح، عناصره و قوانينه، بعد ذلك عرّفت بالخطاب المسرحي و ذكرت أهم خصائصه ، ثمّ التعريف بالبنيويـــة التكوينـــية و أهم المفاهيم الـــمؤطّرة لها، لينتهي الفصل إلى الخطاب المسرحي من منظور بنيوي تكويني.

الفصل الثاني: عنونته بـــ **"الـــمسرح السياسي في سوريا"** تطرّقت فيه إلى نشأة الفن الـــمسرحي في سوريا وتطوّره، ثمّ مفهوم المسرح السياسي و الظروف العامة التي أوجدته وصولا إلى عوامل نشأته في سوريا.

الفصل الثالث: و عنوانه " **الخطاب السياسي في مسرح سعد الله ونّوس"** تناولت فيه حياة ونّوس و مراحل التجربة الـــمسرحية عنده، بعد ذلك تتبّعت الخطاب السياسي في خمس عشرة مسرحية

ارتأيتها ذات توجّه سياسي، بالتركيز على قضيتين أساسيتين هما السلطة و فلسطين.
أمّا **الفصل الرابع** فقد آثرت أن يكون دراسة تطبيقية لمسرحية "**الملك هو الملـــك**" باعتبارها قمّة التسيـــيس الذي نادى به ونّوس، و الحاملة بوضوح لرؤيته في مشروعه التنويري.

و قد مهَّدت لهذه الدّراسة بتلخيص لمضمون المسرحية، و مصدرها التاريخي و تقسيمها من حيث الشكل، بعد ذلك انتقلت إلى البنية الفنية في الخطاب المسرحي، و التي استخرجتها من المسرحية كالآتي: بنية الموضوع، بنية الشخصية، بنية الحوار، بنية الزمان و المكان، بنية الصراع، بنية اللغة، بنية الحبكة و العقدة و الحل.
و كما بدأت بحثي بمقدمة أنهيته بخاتمة أجملت فيها ما توصّلت إليه من نتائج.

ولقد اعتمدت عددا من المراجع، حرصت أن تكون ذات صلة بالموضوع، جديدة التأليف حتّى تعينني على تقديم جديد في البحث، و لعلّ أهم المراجع التيّ أفادتني في ذلك " **المسرح السياسي عند سعد الله ونّوس**" لصاحبه صبحة أحمد علقم، " **سعد الله ونّوس في المسرح العربي الحديث** " لـــ: فاتن علي عمار، و" **المسرح السياسي في سوريـــا 1967 –1990** " لـــ: غســـان غنيـــم، إضافة إلى " **المعجم المسرحي** " لـــ: ماري إلياس و حنان قصاب.

ولا أخفي أنّه اعترضتني صعوبات أبرزها عدم عدم تمكّني من الحصول على بعض مسرحيات ونّوس الأولى التّي لم يُكتب لها النّشر، خاصّة في ظلّ غياب الاستقرار عن هذا القطر العربي.

في الأخير لا يسعني إلاّ أن أُنوّه و أتقدّم بجزيل الشكر إلى كلّ مَن أمدّوني بالدّعم والنصيحة والتوجيه، وفي مقدّمتهم المشرف على هذا البحث الأستـــاذ الدكتـــور" **أحمد جـــاب الله** " الذي لم يدّخر جهدا في توجيهي إلى مكامن المعارف السليمة، كما أتقدّم بشكري الخالص إلى قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الحاج لخضر بباتنة، الذي منحني فرصة الدراسة و البحث.

ورغم ما بذلت من جهد، فإنّي أعترف بأنّـــه جهد المـــُقِلّ الذي يُدرك تـــمام الإدراك أنّ الموضوع أوسع و أعمق ممّا تطرّقت إليه في بحثي هذا، إيمانا منّي بأنّ البحث مهما كان لا يمكن أن يكون مكتملا، ولا يمكن أن يصل درجة الكمال، ولا بدّ من قصوره انطلاقا من قصور الإنسان في نهاية الأمر، لكنْ عزائي أنّي اجتهدت، فإنْ كان لي أجران فذاك ما أسعى إليه، و إنْ كان لي أجر واحد فإنّي أتمنّى أن أعود إلى البحث لأضيف إليه ملاحظات السادة الأساتذة الكرام.

مـــدخـــل

مـــــــدخـــل:

تطور المسرح العربي

أولاً: المسرح في اللغة والاصطلاح.

ثانيًا: نشأة الفن المسرحي وتطوره التاريخي

ثالثًا: العرب والمسرح.

أولا– المسرح في اللغة والاصطلاح:

يُعدُّ المسرح سبيلا نحو الثقافة والتطور، لما يتميز به من قدرة على توظيف الأشكال التعبيرية، متّخِذا لنفسه عدّة لغات فنية من إيقاع وحركة وأضواء وملابسَ...، مادته هي الواقع المسلَّط على الفنان، ولغته أدوات فنية ملائمة لموهبة الكاتب وتجـــربته واستعداداته، غايته وصف هذا الواقع الموجود في النّفس والـــمُتسرَّب إليها عن طريق العالم الخارجي[1].

إنّ الأصل اللغوي لكلمة « مَسرح» بفتح الميم، فهي مشتقة من الفعل« سَرَحَ» ويعني «رعى» ومنه اسم المكان المرعى الذي تسرح فيه الماشية للرعي، وجمعه مسارح[2]، كما يعني الإمعان أثناء حدوث العملية، وقد كانت تطلق على فناء الدار[3] وقد أورد الزمخشري في «أساس البلاغة » في مادة (س.ر.ح) ما يلي: سرح الصبيان والدواب وسرح إليه رسولا وسرح السيل جرى جريا سهلا، وفلان يسرح في أعراض الناس أي يغتابهم[4]، أما في القاموس الفرنسي **(Larousse)** نجد أن كلمة "**Théâtre**"« تعني مكان الرؤية أو مشاهدة النصوص الدرامية، كما تعني الفن الذي يكتب لأشكال التمثيل المسرحي»[5].

أما اصطلاحا فهو يستخدم للتعبير عن جملة من المفاهيم أولها يعبر عن شكل من أشكال الكتابة يقوم على عرض الـــمُتخيل عبر النص، وثانيها يعبر عن شكل من أشكال الفرجة أو فن من فنون العرض يقوم على الممثل من جهة والمتلقين من جهة أخرى، والمفهوم الثالث يعني المكان الذي يقدّم فيه العرض المسرحي، أمّا الرابع فإنه يعبر عن مجموعة أعمال كاتب مسرحي أو جملة الأعمال التي تنتمي إلى عصر معين أو مدرسة محددة[6].

وبالعودة إلى المفهوم الثاني، فإنّ المسرح هو الفن القائم على المشاهدة، فلفظة " Théâtre " «مأخوذة من اليونانية "Theatron" التي كانت تعني حرفيا مكان الرؤية **أو** المشاهدة، وصارت تـــدل

---

(1)– ينظر، عبد المالك مرتاض. النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟. ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983، ص15.

(2)– ينظر، ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم). لسان العرب. دار الحديث، القاهرة، مصر،2003. مادة سرح.

(3)– ينظر، ماري إلياس ،حنان قصاب. المعجم المسرحي .مفاهيم ومصطلحات المسرح و فنون العرض. مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص 423.

(4)– ينظر، الزمخشري (أبو القاسم جار الله محمود بن عمر). أساس البلاغة. تحقيق عبد الرحيم محمود، دار المعرفة، بيروت، لبنان، د ط، د ت، مادة سرح.

(5)– Larousse. Dictionnaire de Français. Imprimerie Maury, Malesherbes, France ,2O10, 421.

(6) – ينظر، تهامة الجندي. الاتجاهات الحديثة في المسرح السوري، 1995 – 2005. دار نينوى، دمشق، سوريا، د ط، 2006، ص 09.

فيما بعد على شكل عمارة[1]، بحيث يستطيع المتفرجون أن يروا ويسمعوا فيه عرضا يقدمه آخرون » [2].

وفي المعجم الـــمسرحي لـــ"**حنان قصاب وماري إلياس**" نجد أنّ الدراما كلمة اشتقت من الفعل "Dràn" والذي يعني فَعَلَ، وصفة درامي "Dramatique "موجودة في اللغة اليونانية باسم" Dramatickos"وفي اللاتينية "Dramaticus"وهي تدل على كل ما يحمل الإثارة أو الخطر، وتُستخدم كلمة دراما في اللغة العربية بلفظها الأجنبي[3]. فهي بذلك تستعمل « لوصف المشهد الذي يتضمن هزّة خاصة في المشاعر، ويثير عن طريق الصدفة ألوانا من الأحاسيس مما يثيره مشهد عادي»[4]. وهو نفس المعنى الموجود عند "**ألارديـــس نيكـــول**"**Alardis Nicol**"في كتابه«**علم المسرحية**» فيقول:« إنّ لكلتا الكلمتين مسرحية Drama ومسرحي Dramatic استعمالا أكثر امتدادًا، وأكثر دلالة من الألفاظ الأخرى»[5].

وقد تعددت المفردات الدالة على هذا الجنس الأدبي في الحضارات الإنسانية المختلفة، فعند اليونان استخدم أرسطو "**Aristote** " (384، 322 ق.م) تسمية" التراجيديا" .بمعنى المأساة، أمّا عند الرومان فاستخدمت كلمة الخرافة "Fabula " .بمعنى النص المكتوب الذي يجمع بين الفقرات المختلفة التي يؤديها الممثلون[6].

وفي القرون الوسطى أضحت كلمة (jeu /play) تطلق على المسرحية، وفي القرن السادس عشر عادت المسرحية من جديد إلى تسميتها حسب النوع المسرحي الذي تنتمي إليه، هذا وقد استعمل الفرنسيون والإسبان في القرن السابع عشر كلمة كوميديا للدلالة على المسرحية، أمّا في القرن الثامن عشر صارت (دراما) تطلق على أي عمل تمثيلي يقوم على عرض فعل درامي يتطور في منحنى معين، ويحتوي على الصراع، في حين كلمة مسرح صارت تستخدم للدلالـــة على المسرح كنوع وعرض ومكان[7].

---

[1]– العمارة المسرحية Architecture théâtrale : تعبير يقصد به البناء المشيد الذي تقدم فيه عروض مسرحية .
(ماري إلياس، حنان قصاب. المعجم المسرحي، ص 318).

[2] – المرجع نفسه، ص 423.

[3]– ينظر، المرجع نفسه، ص 194.

[4] – محمد زكي العشماوي. دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن. دار الشروق القاهرة. مصر، ط 1، 1994، ص56.

[5] – ألارديس نيكول. علم المسرحية. تر: دريني خشبة، دار سعاد الصباح، الكويت ، دت، ص 122.

[6] – ينظر، ماري إلياس، حنان قصاب. المعجم المسرحي .ص 423.

[7] – ينظر، المرجع نفسه، ص422 - 423 - 424 .

وقد كانت الدواعي لظهور هذا الفن كثيرة، أبرزها رغبة الإنسان في إيجاد وسائل وطرق تمكّنه من التواصل مع بني جنسه حول الحياة المشتركة فكان «أول ما التجأ إليه الإنسان المرح لتحقيق غايته التعبيرية، من تفسير للظواهر لأجل تطويع الرمز والرسم والحركة والإشارة»[1].

في حين اتجه الإنسان البدائي إلى تقليد الحيوان، باستغلال جلده في خلق الزّي والقناع وهدفه من ذلك شخصية غير شخصيته « وحتى يعيش هذا الإنسان فترة من الزمن أحداثا ووقائع في عالمه تقمص الحقيقي عن طريق الوهم، بارتداء الزيّ غيـــر العادي، وتأدية حركات غريبـــة عن طباعه»[2]، معتمدا الرمز لترجمة احتياجاته المختلفة مشركا الغناء والموسيقى « حيث يتبادل الغناء أو الحوار مجموعتان من الممثلين، أو قائد مجموعة وقائد مجموعة أخرى»[3].

وقد ابتدأ فن المسرحية شعرا عند اليونان ثم تحول إلى فن نثري حديثا، لا تكتب لتقرأ فحسب وإنّما تكتب لتمثل[4]، الغاية منه «تفريغ الشحنات الانفعالية والفكرية والحركية»[5] باعتبارها لونا «من ألوان النشاط الفكري البشري المخصوص بالتعبير عن مشاعر الإنسان ودوافعه وعلاقاته وتاريخه وقيمه ونوازعه وإرادات أفراده بوصفهم ذوات خاصة، أو لكل منها خصوصيتها المتفاعلة فكرا ومشاعر وقيما مع غيرها في حيز زماني ومكاني، وفي حالة من التغير والنمو»[6].

فالمسرحية إذًا نص أدبي يأتي على هيئة حوار، يصوّر بها الكاتب قصّة مأساوية أو هزلية، مضمّنا إيّاها مجموعة أفكاره، ونظرياته وتصوّراته على اختلافها، فهي الوعاء الذي يتضمن الأماني والأحلام والرغبات التي يسعى المؤلف إلى تجسيدها في عمله الفني وفق تسلسل منطقي محكم، كونها إبداع تعبيري معروض في حالة من الأداء الحاضر على متلقين حاضرين جسدا وذهنا ومشاعر.

---

(1) – عبد الكريم جدري. الفن المسرحي. دار الفنك للنشر، الجزائر، ط1، 1993، ص92 .

(2) – عبد الكريم جدري . نماذج من المسرح الأوربي الحديث. دار هومة، الجزائر، ط 1، 2002، ص 10.

(3) – محمد زغلول سلام. المسرح والمجتمع في مئة عام. منشأة المعارف، الإسكندرية ، مصر، دت، ص 05.

(4) – ينظر، محمد مندور. الأدب وفنونه. دار نهضة مصر، دت، ص 61.

(5) – أبو الحسن عبد الحميد سلام. حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس و الإعداد والتأليف. مركز الإسكندرية للكتاب، مصر، ط2، 1993، ص 20.

(6) – المرجع نفسه، ص 19.

ثانيا– نشأة الفن المسرحي وتطوره التاريخي:

نشأ الأدب المسرحي وتطور في بيئات تاريخية مختلفة، وكان في كل طور من أطواره أو بيئة من بيئاته يَعرِف تطورًا معينًا، فقد كان الأدباء ودارسو هذا الفن العريق يضيفون مبادئ ويستغنون عن أخرى، وذلك تماشيا مع ظروف الحياة الدينية والسياسية والاجتماعية والثقافية، التي كان لها بالغ الأثر على الأدب عموما والمسرح بصفة خاصة، لأنّه أكثر الفنون الأدبية التصاقا بمستجدات الحياة منذ زمن الإغريق حتى وصل إلى الصيغة المعروفة عندنا اليوم، وإن كانت سبقته بعض الصور من المسرح القديم، من ذلك ما كان يعرض في ساحات المعابد المصرية القديمة والذي له علاقة بمعتقداتهم و أساطيرهم، يستمد قصصه من بحث إيزيس[1] عن أوزوريس«و قد ظلّ أمر المسرح الفرعوني غامضا حتى أتى الكشف الحديث الذي قام به "كونتز "في سنة 1922م، و"كورت" عام 1928م و"سليم حسن" سنة 1927م، فبين لنا أن ثمة نصوصا تمثيلية قديمة»[2].

وقد ارتبط المسرح في بدايته عند الإغريق بالطقوس الدينية، فنشأ في كنف الأساطير والمعتقدات، فتنَوُّع مظاهر طبيعة بلادهم جعلتهم يؤمنون بتعدد الآلهة،« فتوهموا أن ثمّة قوى خفية وراء هذه المظاهر الطبيعية فقدّسوها وتملقوها بالقرابين والعبادة »[3].

ومن الآلهة التي قدّسوها"ديونيزوس" أو "باخوس" إله النّماء والخصب، وقد اعتاد اليونانيون أن يقيموا له حفلين: أولهما يكون عند بداية فصل الشتاء بعد جني العنب وعصر الخمور، فتسوده الأناشيد الدينية والأغاني وتعقد حلقات الرقص،ومن هذا النوع المرِح نشأت (الملهاة) (الكوميديا) وقد عرَّفها أرسطو"**Aristote**":«بأنَـــها محـــاكاة الأراذل من النّاس لا في كل نقيصة، ولكـــنْ في الجانب الهزلي الذي يثير الضحك»[4] .

أما الحفل الثاني فيكون في فصل الربيع حيث تكون الكروم قد جفّت، ... ومنه نشأت (المأساة) (التراجيديا)، وهي: « محاكاة لفعل مهم كامل، له حيز مناسب بلغة بها متعة، وبطريق

---

[1]– تدور القصة حول بحث"إيزيس"عن جثة زوجها"أوزوريس"يساعدها ابنها"حورس"الذي ينتقم من "ست"إله الظلام، المُتسبّب في موت والده، الذي قُطعت جثته أربعين قطعة، وكان التمثيل يدوم ثلاثة أيام، وينتقل الموكب من مكان إلى آخر للبحث عن الجثة، وفي كلّ مكان يُعتقد أنّ به جزءً تقوم معركة وهمية وأحيانا حقيقية إلى أن يتم العثور على الجثة كاملة وتدخل الهيكل، ويشهد الشعب هذا الحفل ويعلو صياحه.
(عمر الدسوقي. المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها. دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 2003، ص 59)

[2] – المرجع نفسه، ص 10.

[3] – نفسه، ص05.

[4] – نفسه، ص195.

الفعل لا بطريق السرد بهدف إثارة الشفقة والفزع لكي تصل بهذين الشعوريـــن إلى التطهيـــر[1] من هذه الانفعالات)[2].

وبعد أن استعرضنا مفهوم الكوميديا والتراجيديا حريٌّ بنا أن نعطي الفروق الأساسية بينهما، فالأولى موضوعها الإضحاك، لا تعطي أهمية كبيـــرة للجانب الديني، شخصياتـــها بشر، لا ينظر إلى البطل النظرة المتعالية، في حين أن الثانية تجسد مواضيع التعاسة والشقاء وفكرة الخضوع للآلهة (القضاء والقدر)، أمّا شخصياتها فهي تاريخية، لها صفات إلهية، ووظيفة الجوقة[3] المبالغة في تصوير الحدث وإيجاد الخوف قصد التأثير في نفوس المتفرجين حتى يؤمنوا بهذه الفكرة الدينية[4] .

وإذا كان السائد بيننا أن الفرق بين المأساة والملهاة يكمن في خاتمة كل منهما، فإذا انتهت المسرحية بموت البطل أو فشله أو انتحاره،كانت مأساة، وإذا كانت نهايتها سعيدة فهي ملهاة، فإنّ التماس الفرق بينهما يكون في الانطباعات التي يتركها كل منهما في الجمهور، إذ «المأساة تعالج موضوع الصراع بين قوتين ماديتين قد يكونان شخصيتين، أو بين شخص وقوة أعلى منه، أو بين القوى الذهنية بعضها ضد بعض، أو بين المادية والذهنية معًا، وتُستخدم لذلك الشخصيات العظيمة، أما الملهاة فهي تمثل الصراع بين الشخصيات أو بين الجنسين الذكر والأنثى، أو بين الفرد والمجتمع، وتستخدم لذلك الشخصيات الأكثر اتّضاعًا، على أن الشيء الذي يجب أن يتوافر في كليهما هو الجو الذي يضفي على الشخصيات جميعها صبغة فريدة ولونا طاغيا تكسبها صفة الشمول»[5].

---

[1]- التطهير "La Catharsis" كلمة إغريقية تعني التطهر أو الطهارة، تشير إلى التحرر من التوتر نتيجة إطلاق العنان بقوة للانفعالات الحبيسة أو المكظومة بداخلنا (جلين ويلسون. سيكولوجية فنون الأداء. تر: شاكر عبد الحميد، مراجعة محمد عناني، عالم المعرفة، عدد 258، الكويت 2000، ص 20-21).

[2]- رشاد رشدي . نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن. دار العودة، بيروت، لبنان، ط 2، 1975، ص 11.

[3]- الجوقة، الكورس "Le Chœur": مجموعة من المنشدين يمكن أن تؤدي بعض الرقصات أثناء الإنشاد، تقوم بالتعليق العاطفي على موضوع المسرحية قد تخاطب الجمهور مباشرة باسم الشاعر توجد في التراجيديا و الكوميديا الإغريقيتين. (أحمد بلخيري. المصطلح المسرحي عند العرب. دار البوكيلي، القنيطرة، المغرب، ط 1، 1999، ص188).

[4]- ينظر، عيسى خليل محسن الحسيني. المسرح نشأته وآدابه وأثر النشاط المسرحي في المدارس. دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن ، ط1، 2006، ص 74.

[5] - محمد زكي العشماوي. المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة مع دراسة تحليلية مقارنة. دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، د ت، ص32.

ويعتبر "**ثيسبيس**" "**Thyspis**" (525-456 ق م) أوّل من أدخل التمثيل إلى العرض، حيث كان لا يعدو بعض الرقص والأناشيد الجماعية، والأغاني الدينية، ثم مُثِّل"ديونيزوس" "Dionysos" فكانت الجوقة تشير وهو على خشبة مرتفعة، ثم أدخل الحوار بينه وبين الجوقة، ثم مثلت الشخصيات التي ترد في الأغاني والأناشيد، فكان الممثلون يظهرون على هيئة البشر في نصفهم الأعلى وصورة الماعز في نصفهم الأسفل مرتدين أثناء أدائهم للأدوار المسرحية جلد هذا الحيوان المقدس عندهم، إذْ كان يُقدّم قربانا للإله[1].

هذا وقد قلّل الشاعر "**أسخيليوس**""**Eschyle**" (525-456 ق م) من دور الجوقة وأناشيدها، وأعطى الحوار أكثر أهمية، كما رفع عدد الممثلين إلى اثنين[2]، وبعده قام "**سوفوكليس**" "**Sophocle**" (496-406 ق م) برفع عدد الممثلين إلى ثلاثة، وأمر برسم المناظر، الأمر الذي مكّن كتاب المسرح من ابتداع وضعيات أكثر تعقيدا في مسرحياتهم[3]، كما «يرجع إليه الفضل في أنّه جعل أفراد الجوقة خمسة عشر فردا بعد أن كانوا اثني عشر، رغم أنّه لم يجعل من الكورس كل شيء في التراجيديا على نحو ما كان في عهد الذين سبقوه»[4]، بينما عُرف " **يوربيدس**" "**Euripide**"(484-411 ق م) بأنه أكبر كُتَّاب التراجيديا اليونانية حداثة وواقعية فتميز بدقة تحليلاته النفسية وبإدخال عناصر ومشاهد دنيوية في ثنايا أعماله، باحثا عن القوانين الأخلاقية حتى يستطيع التأثير في الجمهور[5]. أما الكوميديا اليونانية فبرز فيها"**أرسطو فان**" "**Aristophane**" (445-385ق م) ومن ملاهيه المشهورة "الضفادع" التي تهكّم فيها بشخصية "يوربيدس" فيصور الإله "ديونيزوس" في حيرة من أمره بعد وفاة "يوربيدس"، فيذهب إلى العالم الآخر ويقيم مسابقة بين " أسخيلوس" و "يوربيدس" فينقُد كلٌّ منهما الآخر نقدا لاذعا غارقا في الناحيتين الأخلاقية والفنية وينتهي الأمر بظهور"يوربيدس" بمظهر مفسد التراجيديا، وبذلك يختار "ديونيزوس" "أسخيليوس" ويعود به إلى الأرض[6].

---

(1) – ينظر، محمد مندور. الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما. دار النهضة للطباعة والنشر، الفجالة، القاهرة، مصر، ط1، دت، ص10.

(2) – ينظر، عبد الكريم جدري. نماذج من المسرح الأوربي الحديث. ص33.

(3) – ينظر، حصة المنيف. " المسرح التراجيدي و المسرح السياسي إرث أثينا القديمة".مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، عدد 435 / 436، دمشق ، سوريا، 2007، ص 372.

(4) – عيسى خليل محسن الحسيني. المسرح نشأته وآدابه وأثر النشاط المسرحي في المدارس. ص51.

(5) – ينظر، ينظر حصة المنيف. " المسرح التراجيدي و المسرح السياسي إرث أثينا القديمة". ص 373.

(6) – ينظر، عمر الدسوقي. المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها. ص 197 – 198.

و بهذا يُعد اليونانيون أسبق الأمم إلى فن المسرح، إذ نظَّروا له قواعده الجمالية والفنية وقانون الوحدات الثلاث: وحدة الزمان، وحدة المكان، وحدة الموضوع.

إنّ الموقع الجغرافـــي المتقارب بين العاصمتين أثـــينا وروما، وكذلك التشابه بين البيئتيـــن في المجالات: الاجتماعية، السياسية، الاقتصادية والدينية ساهم في انتقال العادات والتقاليد اليونانية إلى الحياة الرومانية، فنتج عن ذلك معطيات ثقافية «مكّنت من ترقية المعارف العلمية في كلتا العاصمتين»[1]، كما كان للغزو البيزنطي لأثينا الأثر الكبير في انتقال الثقافة اليونانية إلى روما عبر هجرة الشعراء والفلاسفة وأهل العلم عمومًا، وبذلك سارت المسرحية الرومانية على خطى نظيرتها اليونانية، « لأنّ ما كتبه شعراء المأساة و الملهاة الرومان كان صورة من الأدب اليوناني أجريت عليها بعض التعديلات الطفيفة،... تعطيها قليلا من الخصوصية الرومانية، وتجعل المتفرج الروماني يستأنس بها إلى حد ما»[2]، ويبدو ذلك جليا في أعمال "**هوراس**" "**Horras**"(65-08 ق م) التي تأثر فيها بكتاب «فن الشعر» لـــ " أرسطو" كما تأثر "**فرجيـــل**" "**Virgile**"(70ق م- 19 ق م) بـــ "**هوميروس**" "**Homère**"، ومن ذلك «نرى أدباء الرومان وشعراءها والمشتغلين بأمور الفكر هناك يَرثون...تقديس المثل الأدبية اليونانية، وينظرون إليها بعين الرعاية والاعتبار، فهم يعرضون مسرحياتهم بنصها وكما كانت تُعرض في المسارح اليونانية، وهم يقلّدون تلك المسرحيات تقليدًا شديدًا وفي كلّ سمة من سماتها»[3]. ويؤكد هذا الرأي "عمر الدسوقي" بقوله: « أما المسرحية الرومـــانية التي لها كبير الأثر في المسرحيات الأوروبية الحديثـــة في فرنسا وإيطاليا وإنجلترا فقد كانت تقليدًا للمسرحية اليونانية، إذ سَطَا الكُـــتّاب الرومانيون على الأدب الإغريقي ينهبونه نهبا»[4] .

وعلى الرغم من اهتمام الرومان بالاستعراضات المثيرة والمشاهد الدموية، كذلك الصراع الذي يتمُّ بين أسد وإنسان حتى الموت أو بين عبدين محكوم عليهما بالإعدام، وترويض الوحوش، إلا أنّ ميلهم للضحك مهد الطريق أمام الملاهي كالطفيلي الجائع، الشيخ المراهق، الخادم الذكي

---

(1)- عبد الكريم جدري. نماذج من المسرح الأوربي الحديث. ص121.

(2)- على عقلة عرسان. سياسة في المسرح، دراسة. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1987، ص 141.

(3) - دريني خشبة .أشهر المذاهب المسرحية و نماذج من أشهر المسرحيات. الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، مصر، ط 1 ،1999، ص21 .

(4)- عمر الدسوقي .المسرحية نشأتها و تاريخها وأصولها. ص08.

والعاشـــق المسكين، كما كثرت مشاهد التمثـــيل الصامت[1] ، فعرفوا وطوروا"**الميمي**"[2] و"البانتوميم"[3] و"الميموس"[4].

أمّا في العصور الوسطى (456-1453) فاتسمت المسرحية بالطابع الديني نتيجة لظهور المسيحية وانتشارها في العالم الغربي، فمارست طوال هذه الفترة « سلطة حقيقية على فن العرض، مُسخِّرة مبالغ طائلة من الأموال وجهدا كبيرا واهتماما بالفنيات، وذلك بإنشاء الأديرة العظيمة كزمكانيات لعروض العبادة ذات البنية الرفيعة»[5] ، وبذلك « تحول المسرح إلى مسرح كنسي يعتمد على الوعظ والإرشاد الديني، وقد أقبلت الجماهير على مشاهدة تلك العروض، ثم ما لبث المسرح أن انتقل من الكنائس إلى الأماكن العامة»[6]. «فالمسرحيات تستمد موضوعاتها من حياة المسيح، ومأساة صلبه، وحياة القديسين وكرامتهم وأسس الأخلاق الدينية»[7] ، ولم تشترط طقوس العبادة المسيحية الجماعية مجرد حضور الجمهور والكرادلة فحسب، بل إن مشاركتهم في العرض يجب أن تكون فعالة وبصفة مباشرة، فأوجدوا شكلا للحوار يتبادل فيه الممثلون الأسطر الشعرية تبادلا سريعا أسموه التراشق الحواري[8].

وبهذا التوجه لم يرتق المسرح إلى المستوى الفني الإنساني الذي بلغه عند اليونان والرومان، لأنّ الكنيسة احتكرت التمثيل لنفسها، واقتصرت مسرحيات التسلية على الملوك والأمراء في شكل لوحات هزلية.

وفي عصر النهضة عاد الأوربيون إلى التراث اليوناني وبعثوه من جديد، و هُجر المسرح الديني، وظهر المسرح الكلاسيكي نتيجة لذلك، وبخاصة عند الفرنسيين الذين اعتبروا أنفسهم

---

(1)- ينظر، على عقلة عرسان. سياسة في المسرح. ص 142.

(2)- الميمي: مشهد تمثيلي يكون بأسلوب حركي بحت، يحمل طابعا جديا. (المرجع نفسه، ص 142).

(3)- البانتوميم: ملهاة إيمائية، تقتصر على تمثيل الحركات التهريجية، يغلب عليها الطابع الحركي، (وليد البكـــــري. موســـوعة أعلام الـــمسرح والمصطلحات المسرحية. دار أسامة للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، 2003 ص 21).

(4) - نوع مسرحي يجمع بين البانتوميم و بين الرقص والغناء والإنشاد، عرف وازدهر عند الرومان، يتم فيه الاعتماد علـــى الحركـــات الهزليـــة والحركات الرياضية القوية العنيفة غالبا، مصحوبة بالإيقاع و الإنشاد، يؤخذ موضوع الميموس من الحياة العامة للشعب الروماني، الذي يهوى هذا النوع من التمثيل (على عقلة عرسان. سياسة في المسرح. ص 142).

(5)- جون لينارد،ماري لوكهارست. المرجع في فن الدراما. تر: محمد رفعت يونس، مراجعة أسامة مدني، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط 1، 2006، ص 109.

(6) - أمير إبراهيم القرشي. النماذج والمدخل الدرامي. دار عالم الكتب، القاهرة ، مصر، ط 1 ،2001، ص25.

(7) - محمد مندور.الأدب وفنونه. ص57.

(8)- ينظر، جون لينارد، ماري لوكهارست. المرجع في فن الدراما. ص 110.

الورثة الحقيقيين لـــ« آثينا» وظلّ الأدب المسرحي في ظل المذهب الكلاسيكي ينقسم إلى تراجـــيديا و كوميديا تماشيا مع المجتمع المنقسم إلى طبقتين.

« إنّ أول إنتاج مسرحي لعصر النهضة كان الكوميديا المرتجلة، " كوميديا دي لارتي "[1]... وقد صاغ هذا المصطلح الكاتب المسرحي" كارلو جولدوني" (1707- 1793م) ليميِّز بين ما هو مرتجل (بلا ورق مكتوب، يُبتكر أثناء العرض)، ومُستخدم للأقنعة عن الكوميديا المعروفة التي تمتلك نصا ولا تستخدم الأقنعة (الكوميديا ذات النص المحفوظ سلفا)»[2]، ويقتضي ذلك من الممثلين دراسة ماهية الدور الذي يؤدونه، بمعرفة الملابس المناسبة والإكسسوارات[3] وشكل وطريقة الوقفة، وكذلك المشي والحركة والصوت...، وظلت الكوميديا "دي لارتي" أهم ألوان التسلية المسرحية وأكثرها انتشارا لمدة قرنيين.كما كان لظهور الطباعة في إيطاليا سنة 1465م الأثر البالغ في إحياء التراث الكلاسيكي (تراجيديا)، فنشرت الكثير من المسرحيات الإغريقية و الرومانية[4].

والملاحظ على مسرح هذه الفترة أنّ هناك فارقا، يتمثل في انتقال الصراع في المسرحيـــة إلى داخل شخصية البطل كالصراع بين العقل والعاطفة أو بين الحب والواجب، وهذا ما يضع البطل في تفكير عقلي منطقي، يُحتّم عليه حلاً من الحلول، أو أهواء عاطفية تريد السيطرة عليه[5]، وهذا ما أدى إلى تغيير الأحداث الثقافية،كما كان لها تأثير على الحياة الاجتماعية والسياسية.

وقد استطاع المسرح الكلاسيكي في القرن السابع عشر الميلادي (ق17م) أن يكون صورة لتطور الحياة في عصر النهضة، أبرزها ظهور الفرد وسط الجماعة، وبروز الشخصية الإنسانية في المجتمع « وكان من الطبيعي أن ينتقل الصراع من خارج الشخصيات إلى داخلها،كنتيجة

---

(1)- الكوميديا ديلارته: (commedia dell' arte) تعني كوميديا الفن، وكلمة الفن تدل على الاحتراف لا المعنى الجمالي،نشأت في إيطاليا منذ القرن السادس عشر(ق16م)، تقوم على الارتجال، أي تقديم المشاهد دون الاستناد إلى نص متكامل مسبق، أو سيناريو يحدّد دخول وخروج الممثلين، والخطة العامة للحدث. (ماري إلياس،حنان قصاب. المعجم المسرحي. ص 388- 389)

(2) – المرجع السابق، ص 121.

(3) – الإكسسوار (Accessoires): كلمة فرنسية تعني المكمل والمرافق للشيء الرئيسي، تستخدم في عالم المسرح للدلالة على كل مكونات الديكور من أغراض وقطع أثاث، سواء كانت مرسومة بطريقة خداع البصر على اللوحة الخلفية، أو موجودة فعلا على الخشبة، (ماري إلياس، حنان قصاب. المعجم المسرحي. ص57).

(4) – ينظر رشاد شكري. نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن. ص 62-63.

(5) – ينظر، محمد مندور. المسرح العالمي. دار نهضة مصر للطباعة والنشر، الفجالة ، القاهرة، مصر، ط1، د ت،ص09.

للاهتمام بالإنسان في ذاته، وتحديد أبعاده،وتحليل مقوماته النفسية والعقلية، حتّى سُمّي الأدب الكلاسيكي بالأدب الإنساني » [1].

وفي القرن الثامن عشر(ق18م) قامت الثورة الفرنسية (1789م) وكان من نتائجها ميلاد طبقة اجتماعية جديدة أُطلق عليها اسم "الطبقة البورجوازية" والتي لها همومها الخاصة، فهي الأكثر تقيُدًا بالأخلاق وقيم المجتمع وعاداته على عكس الطبقات الأخرى، فالأرستقراطية ترى أنّها أرقى من أن تُقيِّد نفسها بتلك العادات، والطبقة الشعبية ترى نفسها أحط من أن تُقيد بالأخلاق و العادات، و قد وجدت الثورة في الفن المسرحي الأرض الخصبة لتنمة الوعي الثوري في الكتابات المسرحية، وفي هذا الصدد يرى «محمد مندور» أنّ الكوميديا قد حملت العبء الكبير، فلم يعد هذا الفن كوميديا شخصيات كما كان عند "**مـــوليير**" " **Molyeer**" (1622-1673م)، بل أصبح تحليلا نفسيا أو اجتماعيا عند "**ماريفو بيتر**" "**Marivau P**"(1688-1763م) أو كوميديا حبكة و أحداث ثورية في ثلاثية "**بومارشيه** " "**Beau marchais**"(1732-1799 م) الشهيرة : حلاق إشبيلية- زواج فيجارو- الأم الآثمة »[2] ، فيجارو ابن الشعب امتهن عدّة مهن منها الحلاقة وخدمة بيوت النبلاء، وبذلك تعرّف على الطبقة الارستقراطية فراح يسخر منها، مما جعل " لويس السادس عشر" يسجن "بومارشيه"، وهذا ما يعكس الصراع بين الطبقتين في الكتابات المسرحية.

وإلى جانب الكوميديا «قامت في القرن الثامن عشر التراجيديا المنزلية أو العائلية، وهي التي تعمَدت تجنُب الملوك والنبلاء واختارت أبطالها من بين الشخصيات العادية، وخاصة طبقة التجار، وكانت تدور حول تصوير النتائج السيئة للإذعان للشر، وقد كان أوّل مَن نشر التراجيديا المنزلية "**جورج ليللو**" "George Lillo" (1693 _ 1739م) بمسرحيته (تاجر لندن) »[3]. وبذلك «ازداد تأثيرها، ووضحت شخصياتها، و مآسيها لا تقل روعة عن مآسي القدماء، وإنْ نقصتها الحماسة فقد عوضتها بقربها من الواقعية ومعالجتها مشكلات النّاس وأخلاقهم »[4].

---

(1) – محمد مندور. نماذج بشرية. دار القلم، بيروت، ط1، 1985، ص29.

(2) – ينظر، محمد مندور .المسرح العالمي.ص07.

(3) – رشاد شكري. نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن. ص 77.

(4) – عمر الدسوقي .المسرحية نشأتها وتاريخها و أصولها .ص 214.

ثم نشأت بعد ذلك عند الرومانسيين "الميلودراما" [1] " Mélodrame" والتي « بدأت تتبلور كنوع مسرحي له أعرافه الخاصة في فرنسا في فترة الثورة الفرنسية التي أعطت لهذا النوع مبرر وجوده ومعالمه، فقد برزت الحاجة لكتابة تراجيديات تتوجه للشعب »[2].

وقد ارتبطت بالموسيقى من أجل إثارة عواطف الجمهور، لأنّ كتّاب هذا النوع المسرحي يرون أنّه ضروريٌ لإثارة الانفعالات لدى المشاهدين ليكسبوا لأنفسهم النجاح ولأعمالهم الرواج الواسع، وعادة ما يكون فيها الصراع ظاهريًا كالصراع بين رجلين من أجل امرأة، أما الأحداث فيها فتكون غالبا«فردية تخص أفرادًا بأعينهم، وليست قضايا عامة يدور فيها الصراع بين عناصر اجتماعية متباينة، أو بين عقائد ثابتة، وأخرى مستجدّة كما هو الحال في المسرحيات الاجتماعية، ذلك أنّ غاية الميلودراما هي بلوغ التأثير المباشر على المشاهد»[3].

وبظهور المذهب الواقعي تمخّضت عنه الدراما الحديثة التي تلجأ إلى المجتمع بمشكلاته المختلفة، وتتخذها مادة لها، فقد قصر أصحاب هذا الاتجاه «نشاطهم على تصوير حياة الطبقة الدنيا، ونقل ما تزخر به تلك الحياة إلى المسرح ليراه النّاس » [4].

و في القرن التاسع عشر ظهرت أشكال مسرحية في أوربا، أبرزها " **المسرح الحر**" "Théâtre libre" الذي أسّسه الفرنسي **"أندريه أنطوان"** "A.Antoine" (1858-1943م) في باريس عام 1887م، وقد اختار هذه التّسمية للتعبير عن رغبته في التّحرر من التقاليد والأعراف المسرحية[4]، إضافة إلى الاستقلال عن المؤسسات الرسمية، والتّوجه إلى جمهور جديد، من خلال العمل على تقديم نصوص جديدة لكتّاب شباب غير معروفين لدى الجمهور، وقد تزامن هذا النّوع من المسرح مع ميلاد فن الإخراج[5]. ومن أشهر الذين كتبوا في هذا الاتجاه نذكر السويدي

---

[1] – الميلودراما: أو المشجاة في اللغة العربية، مشتقة من"Melo" بمعنى لحن و موسيقى و"Drame "= دراما، تخاطب العواطف الثائرة لدى الجمهور، تعتمد الغناء و الموسيقى على شكل فواصل تؤديها الجوقة بين المقاطع أو على شكل مقاطع موسيقية ترافق وتبرز المواقف المؤثرة. (ماري إلياس، حنان قصاب. المعجم المسرحي. ص 497).

[2] – المرجع نفسه . ص497.

[3] – محمد زغلول سلام. المسرح والمجتمع في مئة عام. ص32.

[4] – دريني خشبة. أشهر المذاهب المسرحية. ص150.

[4] – الأعراف المسرحية: اتفاق ضمني حول جوانب فنية أدبية أو إيديولوجية بين القائم على العمل الفني و الأدبي ومتلقيه، وشرط تحققه كعرف أن يكون مشتركا بينهما، وهذا الاتفاق يسمح لمتلقي العمل بأن يقبل ما يوحي به العمل الفني، وبذلك يتم التلقي بشكل كامل. (ماري إلياس، حنان قصاب. المعجم المسرحي. ص 51).

[5] – الإخراج : مصطلح مسرحي ظهر كوظيفة مستقلة في النصف الثاني من القرن 19 م، يدل على تنظيم مجمل مكونات العرض من ديكور وموسيقى وإضاءة وأسلوب الأداء والحركة (المرجع نفسه، ص07).

"أوغيست سترندبرغ" "**A.Strindberg**" (1849-1912م).والنرويجي"**هنريك ابسن**" "**H.Ibsen**"(1827-1906م)[1]، الذي يعتبر«أول من نادى بحرية المرأة وحرية الفكر، وأوّل من نبَّه إلى أن صلاح المجتمع بصلاح الأسرة... وصلاح الأسرة يبنى على التفاهم الحر والاحترام المتبادل والثقافة الحقة، والوعي الصحيح عند كل من الرجل والمرأة»[2].

وقد شهد هذا القرن ميلاد الدراما الرومانسية، إذ نبذ أصحابها الموضوعات القديمة، فعوضوا الأساطير الإغريقية بقصص القرون الوسطى والحكايات التاريخية، أو الأساطير الشعبية لأبطال تمردوا على النظم الاجتماعية والأخلاقية في عصرهم، وقد اعتمد الكتاب هذه الموضوعات إيصال أفكار معينة كمحاولة إنسان تحقيق حرية الفكر أو الوصول إلى سر الوجود[3].

أمّا في الـــقرن العشرين (ق20 م) وفي العشرينـــات منه ظهر مسرح الإصلاح الاجتماعي الذي يقوم على فكرة أن أفعال الإنسان تحددها القوى السياسية والاقتصادية القائمة على المجتمع، ويعتبر "**برتولد بريخت**" " **B.Breecht** "(1898-1956م) رائدا في هذا الاتجاه فأطلق على مسرحه اسم "المسرح الملحمي" "**Théâtre épique** " ليميز بينه وبين المسرح التقليدي فهو يـــرى « أنَّ مسرحه يشبه الملحمة، وهي التي تتألف من الحوار والسرد معا، وحيث تروى القصة من وجهة نظر الراوي، وفي الملحمة أيضا تتوفر حرية كاملة تقريبا بالنسبة لتغيير المكان والزمان»[4]، رغبة منه في تغيير الواقع مقدما بدائل شملت العملية المسرحية في كل مكوناتهـــا، محتكما إلى المشاهدين حتى يصدروا أحكامهم على ما يشاهدونه، فقد «رفض موضوع المتعة وأصر على أن هـــدف الفـــن المسرحي هو التعليم»[5] قصد استثارة الملكات العقلية للنظارة.

ولعل ما يميز هذا القرن الحربيين العالميتين الأولى والثانية، ولا يـــخفى ما أحدثته ويلاتها من أزمة في الضمير العالمي،كفقدان الثّقة في الإنسان والدمار الذي طال أوروبا كلها؛ هذه الظروف أوجدت نوعا من المسرح سُمّيَ "**مسرح العبث**"" **Théâtre de l'Absurdité**" الذي ظهرت ملامحه ما بين الحربين، ثم تبلور كتوجّه بعد الحرب العالمية الثانية، يرى أصحابه « أنّ

---

(1) – ينظر، المرجع السابق. ص 429 .

(2) – علي عقلة عرسان. سياسة في المسرح. ص 167.

(3) – ينظر، رشاد شكري. نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن. ص 94.

(4) – المرجع نفسه. ص 151.

(5) – علي عقلة عرسان. سياسة في المسرح. ص 271.

الوجود محايد تماما ... فالحقائق والأحداث لا معنى لها إلا في نظر الإنسان، أي أنه هو الذي يضفـــي عليها من عنده»[1] ، فإذا نظر الناس إلى حدث ما على أنه لا أخلاقي، فهذا لا يعني بالضرورة أنّ الحدث فعلا لا أخلاقي، فالناس هم الذين يعتبرونه كذلك، فالأخلاق عند العبثيين «مفهوم مصطنع لا يقوم على دليل منطقي»[2] وقد تفرّدوا بأسلوب في الكتابة لم يُعهد من قبلُ، «في اللّغة والمحتوى الفكري ووسائل الأداء والعرض المسرحيين»[3].

وتعتبر "المغنية الصلعاء" للروماني "**يوجين يونيسكو**""**E.Inesco**" (**1912-1993**م) والتي ظهرت عام 1950 أوّل مسرحية عبثية، تلتها أعمال كثيرة في هذا الاتجاه، نذكر منها: "**الغرفة**"سنة1957م و«حفلة عيد الميلاد»عام1958م للإنجليزي"**هارولد بينتر**" "**H.Pinter**" إضافة إلى أعمال أخرى منها «قصة حديقة الحيوان» سنة 1958 م و"الحلم الأمريكي" عام 1960 م للأمريكي لـــ "**إدوارد آلبي**" "**E.Albee**"،كما كتب الفرنسي "**روبير بينجيه**" "**R.Pinget**" "الرسالة الميتة" عام 1960 م، أمّا الإسباني "**فيرناندو آرابال**" "**F.Arabal**" فظهر عام 1967م بمسرحية "المهندس وإمبراطور آشور"[4].

أما في السبعينيات فقد ظهر بألمانيا نوع من المسرح يتعلق بالعلاقات الاجتماعية، خاصةً التي تنجم من مشاكل العمل في المجتمع الصناعي، إذ يطرح تجلّياتها في تفاصيل الحياة اليومية، وهـــو " **مسرح الحياة اليومية**" "**Théâtre du quotidien**"، و« هو ظاهرة أوربية بحتة لعلاقته المباشرة بنمط حياة معيّن، ولهذا فنصوصه انتشرت بسرعة في دول أوربا و لم تُعرف خارجها»[5]، ومن أشهر أعلامه "**فرانتز كروتز**" "**F.Krotez**" و"**بوتو شتراوز**" "**B.Strauss**"، و"**جاك لاسال**" "**J.Lasalle**»" و"**ميشيل دويتش**" "**M.Deutch**" [6].

وهكذا كلّما حدث تغيير في المجتمع، تبعه تغيير في الفن المسرحي، الذي هو تعليم وتربية وتهذيب، إضافة إلى كونه وسيلة ثقافية، تهدف إلى تنوير المجتمع وتغييره، رغم أنّه يُقدّم المتعة والتسلية، هذه المتعة هي متعة فكرية أولاً، وهذا ما يتطلب أن يكون المتفَرّج واعيًا بأهميته.

---

(1) – رشاد شكري. نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن. ص 169.

(2) – المرجع السابق. ص 169.

(3) – محمد زكي العشماوي . المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة. ص135 .

(4) – ينظر، ماري إلياس، حنان قصاب.المعجم المسرحي. ص 304-305 .

(5) – المرجع نفسه. ص 431 .

(6) – ينظر، المرجع نفسه. ص 431 .

ثالثا–العرب والمسرح:

تدور مجموعة من التساؤلات حول علاقة العرب بالمسرح، ومردُّ هذه التساؤلات عدم وجود أدلة دامغة تؤكد أنّ هناك علاقة تربط العرب بهذا الفن، فالتاريخ العربي والحضارة العربية التي شهدت ازدهارًا في العصر العباسي لم يشهدا أي نص أو عرض تمثيلي يؤكد معرفة العرب بالمسرح كما هو الشأن عند الإغريق، إلاّ أنّ بعض الدّارسين المحدثين يرون أنّ التراث العربي عرف كثيرًا من النصوص القابلة لأن تتحول إلى مسرحيات، كما شهد المجتمع العربي أشكالاً من الفرجة بنص أو من دونه.

هذا الرأي أدى إلى خلق إشكالية اختلفت فيها الآراء بين مؤيد وناف، فانقسم الدّارسون والباحثون في علاقة العرب بالمسرح إلى فريقين:الأوّل ينفي معرفة العرب بالفن المسرحي، والثاني يُؤكّد تلك المعرفة ولكلّ من الفريقين حججه.

وحتّى نكون موضوعيين، حريٌّ بنا أن نستعرض حجج كلّ من الطرفين ليكون حكمنا مؤسَّسًا.

I– الفريق الأوّل:

يستند أصحاب هذا الرأي على التقنيات الغربية للمسرح، والذّي يـــجب أن يَتوافر على العناصر الأربعة: النص، الخشبة، الممثل، المتفرج، وهو بهذه المقومات غير موجود في المجتمع العربي قبل مسرحية "**البخيل**"لـــ"**مارون النّقاش**[1] ؛ على الرغم من أنّ المصريين القدامى شهدت أساطيرهم عنصر الدراما، والتي لم يكتب لها الخروج من دائرة الدين إلى الحياة الاجتماعية،كما هو الشأن عند الإغريق، وبذلك يمكن أن نتصور:«كيف أمكن أن يتطور المسرح الإغريقي من مجال الدين والآلهة وأساطيرهم إلى مجال الإنسان وحياته ومجتمعه، وذلك لأن تلك الآلـــهة لم تكن في الواقع إلا بشراً، وإن تضخمت أبعادهم وفاقت قوتهم وذكاؤهم قوة البشر وذكاءهم وأبعادهم، وأما أن يتخطاها الفن المسرحي بفرض وجوده في عالم الآلهة وعالم الأساطير»[2].

---

[1] – مارون النقاش تاجر لبناني ولد في صيدا سنة 1817م، كان مولعا بالآداب و الفنون، أتقن اللغات:العربية،التركية، الفرنسية والإيطالية، سافر إلى إيطاليا عام 1846م، تقلّد عدّة وظائف أبرزها رئيس كتاب جمرك بيروت، وعضوا بمجلس التجارة فيها، توفي سنة 1855م. له ثلاث مسرحيات هي:"البخيل" (1848م)،" أبو الحسن المغفّل أو هارون الرشيد"(1849 م) "الحسود السليط"(1851 م). (حورية محمد حمو. تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق في سورية ومصر. من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1999، ص 336).

[2] – محمد مندور.المسرح. نهضة مصر للطباعة والنشر الفجالة ، القاهرة ، مصر، 1989، ص14.

ويرى أنصار هذا الرأي أنّ ظهور المسرح في بيئـــة دون أخـــرى يرجع إلى جـــملة من الأسباب التي حالت دون وجود الظاهرة المسرحية في الأدب العربي القديم، أبرزها ما يلي:

– السبب الاجتماعي:

إنّ الحالة الاجتماعية البدوية التي عاش في كنفها العرب في الجاهلية، وفي عصور تلت لم تتح لهم الاستقرار، إذ كان الترحال الطابع المميّز لحياتهم، والمسرح فن مديني يحتاج إلى الاستقرار و التمدّن، وهذا ما يؤكده"**توفيق الحكيم**" [1] في مقدمة مسرحيته "الملك أوديب" «افتقار العرب إلى عاطفة الاستقرار، هو في رأيي السبب الحقيقـــي لإغفالهم الشعر التمثيلي، الذي يحتـــاج إلى المسرح»[2] . ويرى عباس محمود العقاد أنّ العوامل الاجتماعية ضرورية في تشكيل حضارة شعب ما، والمسرح من الفنون التي ترتبط بالحياة الاجتماعية من خلال التجاوب بين الأفراد والأسر، هذا الأخير كان قليلاً في مجتمع البداوة[3]، فضلا عن أنّ طبيعة العربي وذوبان شخصيته في القبيلة، ما لا يساعد على الشعور بتمايز الأفراد، فالكلُّ كتلة واحدةٌ.

يقول الشاعردريد بن الصِمّة:

وَمَا أَنَا إِلاَّ مِنْ غُزَيَّةَ إِنْ غَوَتْ غَوَيْتُ وَإِنْ تَرْشُدْ غُزَيَّةُ أَرْشُدِ

ومثل هذا لا يساعد على خلق أدب مسرحي، لأنّ العرب لم يلتفتوا إلى«تميّز الشخصيات الفردية بعضها عن بعض، فالفرد لم يُترك له مجال يتنفس فيه، فهو جزء من القبيلة، لا قيمة له بالقياس إليها، في حين كان الفرد في اليونان محور التفكير»[4].

وعلى الرغم من أنّ العرب عرفوا بعض الاستقرار في عهد الدّولة الأموية والعباسية، إلاّ أنّهم لم يعرفوا المسرح لأنّ نظرتهم إلى الشعر الجاهلي ظلّت سائدة باعتباره النموذج الأعلى الذي يجب أن يُحتذى به، فهم لا يسمحون فيه بابتكار أو تغيـــير في قالبه، فعمود البيت و بحر الشّعر وقافية القصيدة من الأمور التي لا يمكن التحوير في أساسها، وهذا ما أغناهم عن ترجمة أشعار غيرهم [5].

---

[1] – ولد توفيق الحكيم في الإسكندرية عام 1898 م من أم تركية الأصل وأب مصري، عمل في سلك القضاء أوّلا نزولا عند رغبة والده الذي وجّهه إلى دراسة القانون.لكنّه تحول بعد ذلك إلى الأدب إبداعا ونقدا، وكانت له بصمة خاصة في عالم المسرحية، توفي سنة 1988 م تاركا مسرحيات كثيرة منها: عودة الروح، شهرزاد، صلاة الملائكة، أهل الكهف. (حورية محمد حمو. تأصـــيل المسرح العربي بين التنظـــير والتطبـــيق في سورية ومصر. ص 327 – 328) .

[2] – توفيق الحكيم. الملك أوديب. المطبعة النموذجية، القاهرة، مصر، د ت، ص25.

[3] – ينظر، عباس محمود العقاد. خواطر في الفن و القصة.دار الكتاب العربي ،بيروت، لبنان، 1973،ص 115.

[4] – زكي نجيب محمود.قشور ولباب.نقلا عن:غسّان غنيم."ظاهرة المسرح عند العرب"مجلّة جامعة دمشق، سوريا،العدد 473، 2011، ص163.

[5] – ينظر، حورية محمد حمو. تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق في سورية ومصر. ص 17 .

– السبب الديني:

إنّ ديانات العرب قبل الإسلام كانت وثنية بسيطة لا تقوم على فكر يحاول تفسير العالم والإنسان في علاقاته مع الخالق و علاقته بالروح كما كانت الأحوال لدى الشعوب الأخرى، فهذه الديانات لم تتطور عن طقوس تؤدي إلى وجود فن التمثيل كما هو الشأن لدى الإغريق، وبمجيء الإسلام آمن العرب بالإله الواحد، بينما كانت المسرحيات اليونانية تغصّ بالآلهة المتعددة وصراعاتها ومغامراتها وأساليبها المتماثلة مع أساليب الإنسان في معالجة القضايا[1]، هذا الذي يتنافى ومبادئ الإسلام الذي نبذ الوثنية وتعدد الآلهة، إضافة إلى منعه التصوير والتمثيل والتجسيد المادي للإنسان ومظاهر الطبيعة [2].

– عدم مشاركة المرأة في التمثيل:

إنّ الحياة العربية الاجتماعية ومركز المرأة فيها لا يعين على وجود المسرحية، لأنّ الدين و الأعراف والعادات والتقاليد لا تقبل وجودها في عالم التمثيل، في حين المسرح يتطلب وجودها وهذا الأمر لم يقتصر على المجتمع العربي فقط، «فالمسرح الغربي لم يكن يعرف مشاركة المرأة في جميع عصوره، وقام الرجل بالأدوار النسائية إلى وقت متأخر من القرن الخامس عشر ومع ذلك استمر المسرح»[3] .

– غياب الصراع في المجتمع العربي:

يقوم المسرح على الصراع والأزمة، فهو يحرّك الأحداث ليصل بها إلى الأزمة ثمّ الحل، الذي يكون غالبا غير تصالحي ولا وسطي وهذا ما نجده في المسرح الغربي، حين يصل الصراع إلى آخر مدى ليكون حل الأزمة، هذه الطبيعة البشرية التي تجعل الإنسان يناضل حتّ يصل إلى نهاية الصراع لم توجد لدى الإنسان العربي[4]، «لأنّ مناضلة الإرادات الواعية تتسبّب عن اصطدام رغبات ومطالب يَجدُّ الإنسان في تحقيقها»[5]، فالصراع «لا يقوم المسرح من دونه، والإنسان الذي يبدع الفن يخلقه على صورته ومثاله، وما دام الإنسان العربي لا يؤمن بأنّ الصراع يمكن –إذا ما استمرّ– أن يوصل إلى الحل، فكيف له أن يخلق فنا يقوم بشكل أساسي

(1) – ينظر، غسّان غنيم."ظاهرة المسرح عند العرب". ص167.

(2) – ينظر، المرجع السابق. ص 19 .

(3) – خليل الموسى .المسرحية في الأدب العربي الحديث تأريخ – تنظير– تحليل. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1997، ص06.

(4) – ينظر،غسّان غنيم."ظاهرة المسرح عند العرب"،ص175.

(5) – إبراهيم حمادة. معجم المصطلحات الدرامية و المسرحية. دار المعارف، القاهرة، مصر،1981، ص162.

على الصراع»[1]، فهو يحتاج إلى مجتمعات معقدة، والمجتمع العربي عُرف بذوبان الفرد في الجماعة ، ممّا كوّن فيهم تصورًا جماعيا للأمور، وهذا لا يستدعي الدراما بقدر ما يستدعي التغني بالقبيلة ومآثرها، في حين أنّ المسرح اليوناني الذّي هو مثل الدّارسين الأعلى تعدّدت فيه الصراعات، فنجد صراع الإنسان ضدّ إرادة الآلهة (الصراع العمودي)، ومع مجتمعه من خلال رفض القوانين السائدة (الصراع الأفقي)، وبينه وبين قدره من خلال رفض الاستسلام للحتمية والمصير المقرر سلفًا (الصراع الديناميكي)، وبينه وبين ذاته (الصراع الداخلي)[2].

– سوء ترجمة كتاب« فن الشعر» لأرسطو:

يُعتبر كتاب« **فن الشعر**» المرجع الأساس لفني المأساة والملهاة، ولّما نشطت حركة الترجمة في العصر العباسي، لم يحسن المترجمون فهم بعض مصطلحات الكتاب، ومن بين هؤلاء "**متى بن يونس**"[3] و"**ابن رشد**" (1126-1198م)، هذا الأخير عندما أراد أن يترجم الكتاب واجهته صعوبة لغوية دقيقة، فوجد نفسه أمام كلمتي (الكوميديا) و(التراجيديا)، فاستعمل كلمة (الهجاء) ليدلّ بها على الكوميديا و(المديح) للتراجيديا...وقد ارتكب بذلك خطأ له دلالته لأنّه استبدل (الزمرالدرامية) بـــ (الأنواع الشعرية)[4]. وبذلك « فقدَ كتابُ الشّعر أثره عند العرب، لأنّ هؤلاء ترجموا الملهاة بالأهجية والمأساة بالمديح فمسخوا قضايا أرسطو»[5] .

هذا الخطأ صرَف العرب عن ترجمة المسرح اليوناني، ظنا منهم أنّ الشعر العربي يماثل ما عند الإغريق أو يتفوّق عليه، وبذلك لم يترجموا الأعمال المسرحية التي درسها أرسطو في كتابه من أمثال " أوديب ملكا" و" الإلياذة" و " الأوديسا"[6].

وانطلاقا ممّا سبق يجزم أصحاب هذا الرأي بأنّ العرب لم يعرفوا الحركة المسرحية إلاّ في العصر

---

(1) – غسّان غنيم."ظاهرة المسرح عند العرب". ص157.

(2) – ينظر،حورية محمد حمو.تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق في سورية ومصر. ص21.

(3) – ولد متى بن يونس في دير قنا قرب بغداد، توفي سنة 940 م، وهو أوّل من نقل كتاب "فن الشعر"لأرسطو من اليونانية إلى العربية. (أحمد بلخيري.المصطلح المسرحي عند العرب.ص22 .)

(4) – ينظر، محمد عزيزة. الإسلام والمسرح. منشورات عيون، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1988 ،ص22.

(5) – محمد غنيمي هلال. النقد الأدبي الحديث. دار نهضة مصر للطباعة و النشر، القاهرة، مصر، 1979، ص 54.

(6) – ينظر، خليل الموسى .المسرحية في الأدب العربي الحديث تأريخ – تنظير– تحليل.ص09.

الحديث، وهذا ما يؤكده "**محمد المديوني**"[1] في كتابه «**إشكاليات تأصيل المسرح العربي**»: «إنّ في تأصيل المسرح العربي إقرارًا بعدم تأصُّل هذا الفن في التربة العربية، وتأكيدا لكونه – بشكله الحالي– فنًّا غربي المنشأ وفد على العرب وثقافتهم في العصور الحديثة»[2].

والرأي نفسه نجده عند "**محمد يوسف نجم** "عندما يؤكّد بأنّ:«المسرح بمعناه الاصطلاحي الدقيق فن جديد ولج باب حضارتنا في النهضة الحديثة، التي أعقبت الحملة الفرنسية على مصر، وإذا أردنا الحديث عن المسرح كفن له أصوله و أدبه، فعلينا أن نُسقط من حديثنا ألوان الملاهي الشعبية، التي قد تحوي مشابه من هذا الفن، ولكنّها تختلف عنه اختلافا كبيرًا »[3]، فالمسرحية العربية نشأت متأثّرة بآداب الغرب، ولم يتأثّر روادها فيما يخص النواحي الفنية لهذا الجنس الأدبي بشيء من أدب الفراعنة أو بابات خيال الظل أو الأدب العربي القديم[4] إذ « ليس هناك أي شيء عربي يمكن القول عنه من النّاحية الفنية أنه أصل مسرحي»[5]. وعليه فإنّ المسرحية في الأدب العربي المعاصر فن غربي أصيل لم يعرفه العرب قبل العصر الحديث[6].

II – الفريق الثّاني:

يرى أنصار هذا الفريق أنّ العرب شهدوا أشكالاً مختلفة من المسرح قبل منتصف القرن التاسع عشر، والتي تعبّر عن طقوسهم الاجتماعية والدينية سواء قبل الإسلام أو بعده، لأنّ الرغبة في الاحتفال والتقليد كانا موجودين بوجود الإنسان، ومن ثَـمَّ لا يشترط أنصار هذا الرأي ضرورة توافر العناصر الأربعة كاملة في المسرحية (النص، الخشبة، الممثل والمتفرّج)، وبناءً على ذلك اعتبروا الأشكال الاحتفالية الموجودة في التراث العربي أعمالا مسرحية، لأنّها تعكس الرأي العام في الطباع والأحداث الاجتماعية والظروف العامة، وعليه فإنّ:«الممثل والمتفرّج هما

---

(1) – محمد المديوني من مواليد 1949في جندوبة (تونس)، أستاذ محاضر في كلية لآداب بالجامعة التونسية، أسهم في الحركة المسرحية تأليفا وإخراجا، يُعدُّ من مؤسسي المسرح الجامعي. له بالإضافة إلى الكتاب المذكور"مسرح عز الدين المدن و التراث". (أحمد بلخيري. المصطلح المسرحي عند العرب. ص191 .)

(2) – محمد المديوني. إشكاليات تأصيل المسرح العربي. بيت الحكمة، قرطاج، تونس،1993،ص21 – 22 .

(3) – محمد يوسف نجم. المسرحية في الأدب العربي الحديث1847-1914. دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط3 ،1980،ص17.

(4) – ينظر، محمد غنيمي هلال. دور الأدب المقارن في توجيه دراسات الأدب العربي. نهضة مصر للطباعة و النشر، القاهرة، مصر، د ط، 1992، ص46.

(5) – أدونيس (علي أحمد سعيد).فاتحة لنهايات القرن. دار العودة، بيروت، لبنان، ط 1 ،1980 ،ص170.

(6) – ينظر،حامد حفني داود. تاريخ الأدب الحديث، تطوره، معالمه الكبرى، مدارسه. ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،1993. ص 164.

العنصران الأساسيان للفن المسرحي، قد يغيب مؤلف النّص، وقد تغيب خشبة المسرح، ولكن لا بدّ من وجود الشخص الذي يقوم بالعرض والشخص الذي يتلقاه»[1]، و«غياب أحد هذين العنصرين فقط هو الذي ينفي الظاهرة المسرحية»[2].

ومن الذين سعوا لإثبات معرفة العرب بالفن المسرحي الكاتب السوري"**علي عقلة عرسان**"[3]، الذي أصدر كتابا قيّما في هذا الموضوع بعنوان" **الظواهر المسرحية عند العرب**" و"**علي الراعي**"[4] بكتابه "**المسرح في الوطن العربي**" وهو بحث في التراث وانتقاء للأشكال الأدبية، وبعض الأحداث التاريخية التي تحمل ممارسات تمثيلية كالطقوس الدينية وبعض المظاهر الاجتماعية، من تجمعات قصور الخلفاء إلى موكب الرشيد والمأمون بعده، إلى الحكائين في الشوارع والمساجد والأسواق، إلى حفلات الزواج والختان، إلى جلسات الغناء والسمر، وبعض ملاهي الشعب التي جمعت بين التعابير القولية و الحركية[5]

وفيما يلي أهم الأشكال التي عدّها دعاة التّأصيل مظاهر مسرحية:

– أسواق العرب في الجاهلية:

يعتبر سوق عكاظ أبرز أسواق العرب في الجاهلية، إذ كانت تقصده بعض القبائل للفرجة والاستماع إلى شعرائهم ينشدون قصائدهم، ويشجعونهم ضد شعراء القبائل الأخرى، وكان النابغة الذبياني (ت:604م) يدير ذلك العرض، ويختمه بالحكم على أحد الشاعرين.

---

(1) – تمارا الكساندروفنا بوتينتسيفا. ألف عام وعام على المسرح العربي. تر: توفيق المؤذن، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط2 ،1990،ص31.

(2) – سعد الله ونوس. بيانات لمسرح عربي جديد. دار الفكر العربي الجديد، بيروت، لبنان، ط1، 1988،ص09.

(3) – علي عقلة عرسان من مواليد درعا بسوريا سنة 1941 م تخرّج من المعهد العالي للفنون المسرحية بالقاهرة عام 1963م متحصّل على الدكتوراه في الآداب و العلوم الإنسانية، اشتغل مخرجا للمسرح القومي، نقيبا للفنانين، مديرا للمسارح والموسيقى، معاونا لوزير الثقافة، رئيسا لاتّحاد الكتّاب العرب، أمينا عاما للاتحاد العام للأدباء والكتّاب العرب، ونائبا للأمين العام لاتحاد كتّاب آسيا وإفريقيا. من أعماله المسرحية: السجين، الغرباء، تحوّلات عازف الناي، أمّا كتبه في الدراسات المسرحية فمنها: سياسة في المسرح، وقفات مع المسرح العربي.
(حورية محمد حمو. تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق في سورية ومصر، ص335-336)

(4) – علي الراعي من مواليد الإسماعيلية بمصر سنة 1920م تخرّج من كلية الآداب، قسم الأدب الإنجليزي عام 1943م، تحصّل على الدكتوراه من جامعة "برمنجهام"سنة 1955م بدراسة موضوعها"الأصول الفنية والفكرية في مسرح برناردشو"، اشتغل بالتدريس في جامعة "عين شمس" ومعهدي السينما و المسرح ثمّ بجامعة الكويت، توفي عام 1999م له عدّة مؤلفات في مجال المسرح منها: فن المسرحية، الكوميديا المرتجلة في المسرح المصري، مسرح الدم و الدموع. (علي الراعي. المسرح في الوطن العربي. عالم المعرفة، عدد247، الكويت، ط2، 1999، ص519)

(5) – ينظر، المرجع نفسه.ص30 إلى 45.

وفي ذلك عرض مسرحي يتوافر على الممثل (الشاعران) والجمهور (القبائل) وأمّا خشبته فهي السوق[1].

– صلاة الجمعة عند الرشيد والمأمون بعده:

لقد كان الرشيد ومن بعده المأمون يخرجان للصلاة يوم الجمعة بأعظم مظاهر الخلافة، حيث يتقدم الموكب فرقة من المشاة حاملة الرايات، تتقدمهم فرقة موسيقية ترتدي لباسا خاصًا تردِّد مختلف الأنغام، يليها الفرسان، ثم أرباب الدولة راكبين الخيول، وبعدهم يهل الخليفة وهو يرتدي طيلسانا أسودا، ممتطيًا أحسن الجياد العربية، ويتبعه رجال الدّولة والحراس[2] .

«فهذا الموكب هو في صميمه عرض مسرحي مُخرَج بعناية، مكانه طرقات بغداد، وحركته المسرحية هي قصر الخليفة إلى المسجد، وبطله الرئيسي: الخليفة و متفرّجوه هم جماهير النّاس، والهدف منه أن يقع كل ذلك في نفوس النّاس موقع الـــمتعة، ويبث فيهم الرهبة، ويطلعهم على مدى قوة الدولة وغناها، فيلزمون جانب الولاء لها»[3] .

– التعازي الحسينية:

التعازي الحسيـــنية عروض تراجيدية تعيد على الـــمتفرجين الـــمشتركين في الاحتفال، وهم من الطائفة الشيعية تـــمثيل ما جرى عام 680 م في مدينة كربـــلاء العراقية بين جنود الحسين بن علي"رضي الله عنه" و"يزيد بن معاوية" حين استشهد الحسين على يد"شمر بن ذي الجوشن"« وكانت القصة تُـــمثّلُ في ساحة واسعة ضُربت فيها الخيام و اتّشحت بالسواد، ويقوم شيخ يثير شجون النّاس بذكر ما لاقاه الحسين وآله في نغم حزين يهيج العواطف ويستدّر الدموع، ويطوف على الناس بقطعة من القطن يلتقط فيها دمـــوعهم، ثم يقطـــرها في زجاجة تحفظ للاستشفاء»[4]. وتتحول في هذا العرض شخصيـــتا الحسين ويـــزيد إلى شخصيتين تراجيديتين، تمثل الأولى الخير بينما الثانية فتمثل الشر.

ويعاد تشكيل أحداث كربلاء وتمثيلها في عروض متبلورة على امتداد العالم الشيـــعي، في العاشر محرّم من كلّ سنة، متضمنة بعض مظاهر التعذيب والعنف التي يحدثها المؤدُّون إراديا

---

(1) – ينظر، خليل الموسى .المسرحية في الأدب العربي الحديث تأريخ – تنظير – تحليل. ص09.

(2) – ينظر، علي الراعي.المسرح في الوطن العربي. ص40.

(3) – خليل الموسى. المسرحية في الأدب العربي الحديث تأريخ – تنظير– تحليل. ص40.

(4) – عمر الدسوقي. المسرحية نشأتها وتاريخها و أصولها. ص10 .

على ذواتهم، وبذلك اعتُبر طقس التعزية متميزا لتحقيقه طابع الحدث الفُرجوي المنبعث انطلاقا من مشاركة كلّ شخص، إضافة إلى أنّه لم يبق محصورًا في الفضاءات الحسينية وتجاوزها إلى الشارع على عكس المسرح الفرعوني الذي انحصر ومات داخل المعبد[1]، حيث « تتوافر في التعازي الحسينية كثير من العناصر الدرامية ممّا يضاهي التراجيديات اليونانية الخالدة، بوصف هذه الأخيرة انطلقت من الدين في تشكيل هويتها التراجيدية متّخذة من الملاحم مادّتها الرئيسية بتشكيل عرضها التراجيدي، وإن كانت التراجيديا اليونانية قد بدأت بممثل واحد، ومن ثَمّ تطور العدد على يد إسخيلوس و سوفوكليس و يوربيدس إلى اثنين وثلاثة... بينما نجد في التعازي الحسينية كثيرا من الممثلين و بقصدية واضحة فرضتها الواقعة بتعدد شخوصها»[2].

– المقامة

المقامة فن من فنون النثر الأدبي ظهرت في القرن الرابع للهجرة (ق10م)، عبارة عن أقصوصة جامعة لأحاديث أدبية يرويها راو بليغ بأسلوب منمّق متوسّلا الخداع والاحتيال للوصول إلى غرضه، يتمُّ فيها التركيز على شخصين هما (عيسى بن هشام و أبو الفتح الأسكندري) عند"الهمذاني" و(الحارث بن همام وأبو زيد السروجي) عند "الحريري"، إذ يتوفر فيها التمثيل وعنصر القص، معتمدة الأداء الفردي، فهي قريبة مما نعرفه اليوم باسم "**المونودراما**"[3] "Mono Dram "وهذا ما جعل الكثير من الدارسين يرون أنّ جذور المسرح العربي تعود إلى هذا الفن «خاصة ما يتعلّق بالحوار والموضوع ورسم الشخصية وشيء من الصراع»[4]، وهي بذلك من الأجناس الأدبية التي يمكن نسبها إلى«مصادر المسرح بشكل مباشر،لأنّها تحتوي على بعض بدايات الحوار، وبالتالي الأدب المسرحي»[5].

---

(1) – ينظر، خالد أمين.الفن المسرحي وأسطورة الأصل. منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، جامعة عبد المالك السعدي، تطوان، المغرب، ط1 ، 2002، ص 64.

(2) – أحمد شرجي. المسرح العربي من الاستعارة إلى التقليد. مكتبة عدنان، بغداد، العراق، ط1، 2012، ص 56-57.

(3) – المونودراما: مصطلح مسرحي يعني دراما الممثل الواحد ،وهو منحوت من الكلمتين اليونانيتين: Monos وتعني وحيد،وDrama وتعني الفعل، يقوم هذا النوع من المسرح على مهارة الممثل في الأداء. (حنان قصاب،ماري إلياس. المعجم المسرحي.ص493).

(4) – علي عقلة عرسان. الظواهر المسرحية عند العرب. اتحاد الكتّاب العرب،دمشق، سوريا، 1981، ص128.

(5) – تمارا الكساندروفنا بوتينتسيفا. ألف عام وعام على المسرح العربي. ص58.

– الحكواتي (القصّاص الشعبي):

الحكواتي قصاص شعبي يتّخذ مكانا معيّنا وحوله مستمعون يستجيبون له بمشاعرهم ويتبادلون الحوار، وهو الممثّل الوحيد الذي يحكي حكاية الأشخاص جميعا في الرواية أو الملحمة التي ينشدها، محاولا تبديل ملامحه لكي تتوافق مع الشخصية التي يتقمصها، فيتلوّن صوته وتتبدّل ملامحه وتعبيراته وحركات يديه لتتناسب مع المواقف الجديدة التي تمرّ بها الشخصيات في الرواية المروية على الجمهور،فهو بذلك يمتلك القدرة على تجسيد عدد كبير من الشخصيات بمرونة وسرعة أكثر ممّا يملك ذلك الممثّل، من خلال القدرة على التأثير[1].

وتوقف الكثير من الدارسين عند الحكواتي الذي كان يقدَّم في أماكن تجمع النّاس كالأسواق والساحات والمقاهي، وكان يستعين في بعض الأحيان بزميل له أو بزميلين يعاونـــاه في تمثيل بعض أدوار الشخصيات المساعدة في الأقصوصة، هذه المواصفات جعلت بعض الدارسين يشبِّهون الحكواتي بكوميديا الفن"مسرح ديلارتي"، وقد وُجد في معظم الأقطار العربية، فعُرف في مصر باسم"المخبط"وفي الشام باسم"الحكواتي" وفي المغرب العربي باسم "القوَّال"[2]، « وفي هذا الشكل من أشكال الظاهرة المسرحية عند العرب ينبغي أن نلاحظ بوضوح وجود الجمهور المسرحي المتلقي، الذي يجلس ليستمع فقط لا ليشارك في الأداء، ولينفعل بما يقدَّم إليه معتمدا بالدرجة الأولى على ما تقدِّمه الكلمة المؤدّاة من إمكانات التعبير والتأثير، نقل الفكرة والإحساس »[3].

– مسرح البساط:

عُرف هذا النوع في المغرب منذ زمن بعيد، حيث كان المبسطون يعدّون عدّتهم في عيد الأضحى أو في عاشوراء عن طريق تبرعات الأصدقاء ما يسمح بإقامة الحفل، ثمّ يتّجهون نحو القصر وتلحق بهم مواكب الصّبيان والرجال والمجموعات الفلكلورية، وعند وصولهم إلى القصر تأخذ كلّ مجموعة المكان المخصص لها، حيث يقدم البعض مسلياتـــهم وتـــمثيلياتهم المستمدة

(1) – ينظر، علي عقلة عرسان.الظواهر المسرحية عند العرب. ص239.

(2) – ينظر، غسّان غنيم. "ظاهرة المسرح عند العرب". ص160 – 161.

(3) – علي عقلة عرسان. الظواهر المسرحية عند العرب.ص240.

من التقاليد المغربية، ويقوم البعض بتأدية الرقصات والأغاني المميزة، وفي النّهاية يكرّرون الصلاة على النبي – صلى الله عليه وسلم- ويتوجهون بالدعاء للملك[1].

« وكثيرا ما كان "البساط" فرصة يغتنمها الممثلون لتبليغ شكواهم إلى الملك عن طريق تمثيل هذه الشكوى، فهو كان مسرحًا انتقاديا إلى جوار كونه ترفيهيا، له شخوص ثابتة: "البسّاط" الذي يمثل القوة والشجاعة والمغامرة، و"الياهو" اليهودي الذي يرمز إلى النفاق والجشع والذكاء و"حديدان" الذي يتميز بطهارة النّفس وحب الغير، ويعارضه الغول الذي يقطر شرًا »[2].

– مسرح الحلقة:

هو نوع من المسرح شاع في المغرب يعتمد التمثيل في الأسواق وساحات المدن، إذ تتكون الحلقة حول فنانين ممثلين يقدّمون الحكايات والأساطير ،ويكون من بينهم الموسيقيون والبهلوانيون، وفي بعض الأحيان يشترك المتفرجون في العرض من خلال حمل بعض المهمات المسرحية أو التمثيل مباشرة مع المجموعة[3].

وكان الحفل يبدأ بالصلاة على النبي- صلى الله عليه وسلم- ويُدعى المتفرجون إلى توسيع الحلقة أو تضييقها وهذا ما ولّد تآلفا بين الممثل والمتفرّج وإحساس هذا الأخير بمشاركته في العروض؛ التي اختلفت مواضيعها بين الجد والهزل[4] .

– سلطان الطلبة:

ظاهرة مسرحية مغربية، ظهرت أيام السلطان "مولاي رشيد" الذي حكم في الفترة الممتدة بين (1666م-1672م) عندما ساند الطلبـــة السلطان في حروبه مع أخيه"مولاي محمد" من أجل العرش، حيث كافأهم بأن نظّم لهم نزهة على ضفاف وادي فاس.

يبدأ الحفل في ربيع كلّ سنة ويستمر على مدار أسبوع، إذ يقوم طلبة جامعة قيروان بتكوين مملكة صغيرة، يباع فيها التّاج للطلبة بالمـــزاد العلني، والمتّوج يصبح من حـــقه التّقرب

---

[1] – ينظر، حاتم الساعدي. محاضرات في النثر العربي الحديث. مؤسسة العارف للمطبوعات، بيروت، لبنان، ط1، 1999، ص 137.

[2] – علي الراعي .المسرح في الوطن العربي .ص60.

[3] – ينظر حاتم الساعدي. محاضرات في النثر العربي الحديث. ص 137.

[4] – ينظر، علي الراعي .المسرح في الوطن العربي. ص 58 – 59.

مـــن الملك الحقيقي، ويعبّر له عن بعض المطالب كتحرير مسجون مثلاً، ويجرى التمثيل كلّه على أساس الارتجال، فلا نص ولا كاتب[1].

– خيال الظل Théâtre d'ombre:

خيال الظل نوع من أنواع التمثيليات يكون بإلقاء خيالات على ستار يشاهده المتفرّجون، ويُـــطلق على الدّمى في عروضه اسم الشخوص، والذي يحركها اسم "المـــُخايِل" أو"المحرِّك"[2]، وهذا النوع من التسلية مأخوذ من الفعل خَالَ في اللغة العربية بمعنى ظنّ و توهّم والخيالة جمعها خيالات وهي ما يُشتبَه للنائم من الصور في المنام [3].

ولهذا المسرح نمطان أولهما عبارة عن منصة توضع مقابل مكان المشاهدين، والمنصة بمثابة المسرح الذي تستعرضه شـــاشة بيضاء وراءها مصباح كبير، وبين المصباح والشاشة رســـوم من الجلد تتحرك على قضبان، فتظهر خلال هذه الرسوم على الشاشة أمام النّاس.

أمّـــا النمط الثاني فيختلف عـــن الأوّل في أنّه يستغني عن المصباح وتوقد بدله نـــار من القطن والزيت، أمّا الرسوم فيحركها أفراد الفرقة ويتحدثون على ألسنتها[4].

وقد استطاع"خيال الظل"منذ أن عرفه العرب أيام العباسيين أن يصور البيئات المختلفة، ويعبر عن ملامح العصر ومشاعر البسطاء وآمالهم وآلامهم، واستطاع أن ينتشر في مختلف البلاد العربية، ففي الجزائر مثلا اتُّخذ هذا الشكل وسيلة لمجابهة فرنسا من خلال تصـــوير "الكراكوز"[5] في صورة شيطان لابسًا بذلة جندي فرنسي[6].

وله دور كبير في مساعدة المتلقي على اكتساب المزيد من القيم الاجتماعية النبيلة مثل: التعاون، معرفة الحقوق والواجبات، المشاركة في العمل و تنمية روح المشاركة، التعوّد على تحمُّل المسؤولية، الاعتراف بالخطأ حينما يكون مسئولا عليه...علاج بعض المشكلات السلوكية

---

(1) – ينظر، المرجع السابق. ص 61-62 .

(2) – ينظر، مثري العاني. "ابن دانيال الموصل مؤسس مسرح خيال الظل". مجلة المعرفة،وزارة الثقافة السورية، العدد534،2008، ص369.

(3) – ينظر، ماري إلياس، حنان قصاب. المعجم المسرحي .ص190.

(4) – ينظر، عيسى خليل محسن الحسيني. المسرح نشأته وآدابه وأثر النشاط المسرحي في المدارس. ص 178- 179.

(5) – الكراكوز Karagoz: هو خيال الظل عند الأتراك. (ماري إلياس ،حنان قصاب.المعجم المسرحي .ص191)

(6) – ينظر، أحمدمنور. "مدخل إلى المسرح الجزائري".مجلة الثقافة والثورة،وزارة التعليم العالي والبحث العلمي،عدد10 ،الجزائر،1983، ص76.

والنفسية التي يعاني منها بعض المتلقين مثل: الخجل، الانطواء، فقدان الثقة بالنفس، الخوف من الظلام والتردّد[1] .

ويعتبر"**شمس الدين محمد بن دانيال الموصلي**"[2] من أشهر مَن كتب في "خيال الظل" إذْ يصفه شعرا فيقول[3] :

خَيَالُنَا هَذَا لِأَهْلِ الرُّتَبِ وَالفَضْلِ وَ البَذْلِ وَالأَدَبِ
مَذَاهِبُ الفَضْلِ بِهِ جَمَّةٌ فَنَقِّطُوهُ سَادَتِي بِالذَّهَبِ

«وسواء أكان العرب هم الذين اجتلبوا فن خيال الظل إلى حاضرة العباسيين، أم أنّه انتقل إليهم [4]، فلا شك هنا في أنّ هذا اللون من ألوان الملاهي، هو أرقى ما كان يُعرض على العامة والخاصة من فنون إلى جوار أنّه مسرح في الشكل والمضمون معًا لا يفصله عن المسرح المعروف، إلاّ أنّ التمثيل فيه كان يتم بالوساطة »[5].

– مسرح الدمى(العرائس) Théâtre de marionnettes :

مسرح الدُّمى شكل من أشكال العروض، تقوم الدُّمى فيه بالأدوار بدلاً من الممثلين الحقيقيين، فهو طريقة تربوية هادفة تعنى بالوسائل السمعية والبصرية والحركية، لأنّ الدمية وسيلة جدُّ هامة للتواصل مع الطفل من خلال انجذابه إليها وتحريض خياله، ومع ذلك هناك العديد من مسارح الدمى المخصصة لجمهور من الكبار[6] .

« وقد لعبت الدمى منذ وقت بعيد أدوارا اجتماعية لها شأنها و قوة تأثيرها قبل أن تظهر على المسرح، ومازلنا نجد بعضها منحدرا من أعماق الزمن الضارب في المجهول، تحدّرت الدمى إلينا

---

(1) – معصوم محمد خلف. "مسرح خيال الظل، الانطباع الخاص والفن المألوف". مجلة المعرفة، وزارة الثقافة السورية، عدد516، 2006، ص229- 230.

(2) – ولد شمس الدين محمد بن دانيال بن يوسف الخزاعي في مدينة الموصل بالعراق عام 1238م، حفظ القرآن الكريم وبعض الحديث والتفسير في أحد كتاتيبها، ثمّ تلقى العلم و الأدب في مدارسها،تابع دراسة طب العيون في مصر، واتخذ دكانا في باب الفتوح لاستقبال مرضاه، فكانت الكحالة (طب العيون)مهنته، بينما كانت الخيالة هوايته، توفي سنة 1310م. ترك كتابا في مجال خيال الظل ضمّ ثلاث مسرحيات هي: طيف الخيال، عجيب وغريب، والمتيّم والضائع اليتيم. (سلمان قطاية. نصوص من خيال الظل. اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1977، ص18، 19، 20) .

(3) – عيسى خليل محسن الحسيني. المسرح نشأته وآدابه وأثر النشاط المسرحي في المدارس . ص177.

(4) – ورد في المعجم المسرحي لـــ : ماري إلياس و حنان قصاب، ص191 أنّ «خيال الظل »موطنه الأصلي هو الصين، إذ كان بمثابة تسلية للإمبراطور، ثم انتقل إلى الهند وإلى جزيرة « جاوة » الاندونيسية ، ومنها إلى المنطقة العربية بفضل حركة التجارة.

(5) – علي الراعي . المسرح في الوطن العربي.ص43.

(6) – ينظر، ماري إلياس،حنان قصاب. المعجم المسرحي.ص210.

منذ عهد مصر القديمة، والدمى الفرعونية المحفوظة في "اللوفر" بباريس توحي مفاصلها وطريقتها في القبض على العصا، بأنّ مسرح العرائس يرجع إلى حضارة مصر القديمة، إذ كان لصغار المصريين ألعابهم المتحرّكة »[1].

ويمكن تقسيم هذا النوع من العروض إلى ثلاثة أنواع، انطلاقا من الوسيلة المستعملة في تحريك هذه الدُّمى[2]:

1-العرائس المُحَرَّكة بعصا:Marionnette a tiges :

وفيها يتم تثبيت الدمية على عصا أو تحرّك أفقيًا بواسطة قضبان حديدية أو خشبية.

2- العرائس القفازية:Marionnette a gaine:

وتكون عن طريق إدخال أصابع اليد والكف بداخل الدّمية ومن ثمّ تحريكها.

3- عرائس الخيوط:Marionnette a fil :

وهي عبارة عن دمى مفصّلة تُحَرَّكُ بواسطة أسلاك أو خيوط، يجذب اللاعبون أطرافها من أعلى الخشبة.

والملاحظ أنّ هذه الأنواع الثلاثة تشترك مع "خيال الظل" في عدم قدرتها على الوجود أو الحركة بعيدًا عن إرادة محرّكها، فهي تعكس عبثية الحياة التي نعيشها دون تقديم صورة حقيقية لحياة الإنسان [3].

وانطلاقًا مما سبق ذكره، نستطيع القول أنّ الظروف لم تكن مهيّأة لميلاد المسرحية العربية قبل النصف الثاني من القرن التاسع عشر، إذ أنّ الأشكال السالف ذكرها يغلب عليها الارتجال،كما أنّها لا تتوفر على كلّ العناصر الواجب توفرها في المسرحية (النّص، الخشبة، الممثل والمتفرج)، وعليه فإنّ عدم وجود الفن المسرحي في حضارتنا بالمفهوم الحديث، قد عوّضه العرب بما يتناسب مع ثقافتهم ونظراتهم إلى الحياة بكل مناحيها.

---

[1] – عدنان أبو ناصر". مسرح الدمى ودوره في إكساب القيم التربوية للأطفال". مجلة المعرفة، وزارة الثقافة السورية، العدد481، 2003، ص91.

[2] – ينظر، ماري إلياس،حنان قصاب. المعجم المسرحي. ص211.

[3] – ينظر، لاندو. تاريخ المسرح العربي. ترجمة يوسف نور عوض، دار القلم ، بيروت، لبنان، د ط ،د ت، ص 20 .

الفصل الأول

الفصل الأول

الخطاب المسرحي و المقاربة البنيوية

تمهيد

أوّلا: الخطاب في اللغة والاصطلاح .

ثانيا: عناصر الخطاب و قوانينه .

ثالثا: الخطاب المسرحي

رابعا:خصائص الخطاب المسرحي.

خامسا: البنيوية التكوينية.

سادسا: الخطاب المسرحي من منظور بنيوي تكويني .

أولا: الخطاب في اللغة و الاصطلاح:

يتردّد لفظ الخطاب بالاقتران بوصف آخر، مثل الخطاب الثقافي، الخطاب السياسي، الخطاب الاجتماعي، الخطاب الديني...، ولذلك ورد بتعريفات متنوعة في هذه الميادين العديدة بوصفه فعلا يـــجمع بين القول والعمل، وليس في هذا تشتُّت بقد ر ما فيه من غنـــى وسعة في التصنيف، وقد ورد لفظ الخطاب عند العرب قديما، كما ورد عند الغربيين مع درجات في التفاوت أو التقارب في معناه.

يعرّف "**ابن منظور**" في "**اللسان**" الخطاب على هذا النحو:«الخطاب والمخاطبة: مراجعة الكلام، وقد خاطبه بالكلام مخاطبة وخطابا، وهما يتخاطبان»[1] أمّا عند "**الزمخشري**" فنجده «المواجهة بالكلام»[2]، **وفي"المعجم الوسيط**"يرد الخطاب بمعنى «الكلام و الرسالة»[3]، وفي "**معجم اللغة العربية المعاصرة**" نجد: خطب ودّ فلان أي أرضاه، تودّد إليه وطلب صداقته، تخاطبا الشخصان تحادثا وتكالما، واستعرضا جوانب القضية للوصول إلى اتّفاق[4]. وفي قاموس"**Oxford**" وردت لفظة خطاب بمعنى المحادثة (Conversation) والـــمحاضرة (Lecture) والخطبة (Sermon) أو محاضرة حول موضوع ما[5]، أمّا في قاموس "**La rousse**" فقد وردت بـــمعنى «المحادثة و الكلام، أو عرض شفهي يُلقى بحضور جمهور، أو ما زاد عن جملة وكان مترابطا فيما بينه»[6] .

وقد وردت في القرآن الكريم بصيغ متعددة، منها صيغة الفعل في قوله تعالى« وَإِذَا خَاطَبَهُمُ الجَاهِلُونَ قَالُوا سَلَامًا»**[الفرقان، الآية:63]** والمصدر **في** قوله تعالى« رَبُّ السَمَاوَاتِ وَالأَرْضِ وَمَا بَيْنَهُمَا الرَّحْمَانُ لَا يَمْلِكُونَ مِنْهُ خِطَابًا» **[النبأ، الآية:37]**، وفي قوله تعـــالى رواية عن أحد المتخاصمين إلى نبيِّه داوود عليـــه السلام: «إِنَّ هَذَا أَخِي لَهُ تِسْـــعٌ وَ تِسْعُونَ نَعْجَةً وَ لِي نَعْجَةٌ وَاحِدَةٌ فَقَالَ أَكْفِلْنِيهَا وَ عَزَّنِي فِي الخِطَابِ»**[ص، الآية:23]**، وفي السورة نفسها دلت على قدرة فصل الخصومات «وَشَدَدْنَا مُلْكَهُ وَ آتَيْنَاهُ الحِكْمَةَ وَ فَصْلَ الخِطَابِ»**[ص، الآية:20]**.

---

(1) – ابن منظور. لسان العرب. مادة خطب.

(2) – الزمخشري. أساس البلاغة. مادة خطب.

(3) – مجمع اللغة العربية. المعجم الوسيط. مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، مصر ،ط4 ، 2004، مادة خطب.

(4) – أحمد مختار عمر. معجم اللغة العربية المعاصرة.عالم الكتب،القاهرة،مصر،ط1، 2008، مادة خطب.

(5) – ينظر، The Oxford English,Dictionary , Clarendon press ,Forth Edition, Oxford,2000, p 144 .

(6) – Larousse. Dictionnaire de Français. P 125.

«وقد زيد على المادة الثلاثية ألف المفاعلة للدلالة على المشاركة (الخطاب)، أي حصول الحدث من أكثر من طرف بقصد الإفهام»[1] ، والمتداول في اللغة العربية أن الخطـــاب هو ما يكلم به الرجل صاحبه وعكسه الجواب، وأصله من الفعل خَطَبَ وخَاطَبَ خِطَابًا بمعنى كَالَمَ، ونجده في اللغة الأجنبية تحت اسم "**Discours**" و هو في المعنى العام والشائع للكلمة النص الذي يقال للآخرين شفهيا أو كتابيا بغية عرض فكرة ما أو شرحها أو إقناع الغير بها[2].

إنّ هذه المفاهيـــم اللغوية تتدخّل في بنائها عناصر متعددة كالمرسل والمتلقي والرسالة التي تحيلنا إلى الحوارية التي تجمع بينها، ويقابل مصطلح الخطاب في الانجليزية (Discoures) و(Discours) في الفرنسية، فالمعاجم الغربية تقدّم مجموعة من المقابلات والتحديدات المتنوعة منها كلام أو محاضرة، كما أنّها تزاوج بين النص والكلام من جهة والخطاب واللغة من جهة أخرى، وهكذا تتقارب الدلالات لهذا المصطلح في المعاجم العربية والغربية على أنّه القول والكلام.

وقد ظهر مصطلح "الخطاب" في حقل الدراسات اللغوية في الغرب، ونما وتطوّر في ظلّ التفاعلات التي عرفتها هذه الدراسات، ولا سيّما بعد ظهور كتاب"**محاضرات في الألسنية العـــامة**" للعالم اللغوي "**فرديناند دوسوسير**"[3]، الذي اعتبر اللغة « أنها شيء اتفاقي مُكتسب ولا بُـــدَّ أن تخضع للغريزة الطبيعية، فهي أشبه ما تكون بمؤسسة اجتماعية»[4] ، كما فرّق بين "الـــدال" و "المدلـــول" واعتبر الكلام ظاهرة فردية، إضافة إلى بلورته لمفهوم "النسق" أو "النظام" الذي تطور فيما بعد إلى بنية[5].

و نظرا لتعدد اتجاهات الدراسات اللسانية الحديثة ومدارسها، فقد تعددت مفاهيم هذا المصطلح هذه بعضها:

– الخطاب مجموعة الجمل التي تشكل كلا منظَّما و متجانسا هو القول "**énoncé**"[6].

---

(1) – نواري سعودي. جدلية الحركة و السكون، نحو مقاربة أسلوبية لدلائلية البنى في الخطاب الشعري. بيت الحكمة، العلمة، الجزائر، ط1، 2009، ص14.

(2) – ينظر، ماري إلياس، حنان قصاب. المعجم المسرحي. ص 176.

(3) – فرديناند دوسوسير. "F. Saussure" (1857-1913)لساني سويسري، يعدّ أبا للسانيات البنيوية الحديثة، أمّا كتابه فهو محاضرات ألقاها على طلبته في الفترة الممتدة بين (1906-1911)، جمعه ونشره طلبته عام1916م (نعمان بوقرة. المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب دراسة معجمية. عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2009، ص169.)

(4) – فرديناند دوسوسير. محاضرات في الألسنية العامة. ترجمة يوسف غازي، مجيد النصر، المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر، 1986، ص 21.

(5) – ينظر، إبراهيم صحراوي. تحليل الخطاب الأدبي دراسة تطبيقية . دار الآفاق، الجزائر، ط1، 1999، ص 09.

(6) – ينظر، ماري إلياس، حنان قصاب. المعجم المسرحي. ص 186..

– هو كل كلام تجاوز الجملة الواحدة سواء أكان مكتوبا أو ملفوظا، و بالتالي له طرفان مـــتكلم و مخاطب، و يُرى من ذلك أن الحوار أو المواجهة صفة ملازمة لهذا المفهوم[1].

– هو الوحدة اللغوية الممثلة في الجملة كحد أدنى في شكل متتالية لسانية ذات بعد إبلاغي منطوقةً كانت أو مكتوبةً، غايته التواصل بين طرفين للأوّل نية التأثير في الثاني [2].

– هو اللغة التي يسيطر عليها المتكلم في حالة استعمال، ليكون بذلك مرادفـــا للكلام "parole "، و هو أيضا وحدة تساوي أو تفوق الجملة، مكوَّن من متتالية تشكل رسالة ذات بداية و نهاية، و تُستغَلّ اللغة فيه وسيلة اتصال[3].

– الخطاب ذو طابع فردي خالص يتميز بخاصية الإبداعية، يتم فيه إسقاط اللغة على اللســـان فهو يشمل كل إنتاج ذهني، وهذا الإنتاج يستوعب الفرد و الجماعة و الزمن[4].

– هو «الطريقة التي تقدم بها المادة الحكائية»[5] .

– هو «ما يُعـــبِّر عن فكرة صاحبه» [6].

– «هو تواصل بين شخصين على الأقل، لا يمكن لأيٍّ واحد منهما أن ينجز عبارته إلا إذا استحضر في ذهنه مـــخاطَبه »[7] .

– «يُعدّ خطابا كلّ ملفوظ أو مكتوب يشكِّل وحدة تواصلية قائمة الذات»[8].

– «كلمة (Discoures) مصطلح لساني متميّز عن نص وكلام وكتابة وغيرها بشموله لكل إنتاج ذهني سواء أكان نثرا أم شعرا، منطوقا أو مكتوبا، فرديا أو جماعيا، ذاتيا أو مؤسسيا، وللخطاب منطق داخلي وارتباطات مؤسسية، فهو ليس ناتجا بالضرورة عن ذات فردية يعبّر عنها أو يحمل معناها، أو يحيل إليها، بل قد يكون خطاب مؤسسة أو فترة زمنية أو فرعا معرفيا ما»[9] .

---

(1) – ينظر، ميجان الرويلي، سعد البازعي. دليل الناقد الأدبي. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2000، ص 89.

(2) – ينظر، Jean Dubois.Dictionnaire de Linguistique et des sciences du langage.Larousse, Bordas,1999,p150.

(3) – ينظر، أحمد مداس. لسانيات النص، نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري. عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2007، ص 10.

(4) – ينظر،نواري سعودي. الخطاب من النشأة إلى التلقي، مع دراسة تحليلية نموذجية. مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط 1، 2005، ص 12.

(5) – سعيد يقطين. تحليل الخطاب الروائي. المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1989، ص 07.

(6) – محمد عابد الجابري. الخطاب العربي المعاصر. المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1985، ص 25.

(7) – إدريس بلمليح . نما ذج من الذات المنتجة للخطاب العربي الحديث. منشورات زاوية للفن و الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005، ص11.

(8) – أحمد المتوكل. الخطاب وخصائص اللغة العربية دراسة في البنية والوظيفة والنمط. دار الأمان، الرباط، المغرب، ط1، 2010،ص 24.

(9) – ميشيل فوكو. نظام الخطاب. تر: محمد سبيلا، دار التنوير، بيروت، لبنان، ط1، 1971، ص 09.

– هو ما يختاره المتحدِّث من ذلك المخزون الذهني"اللغة"الذي تمتلكه الجماعة، ليعبّر به عن فكرته أو رسالته[1].

– «هو مجموعة من المنطوقات أوالملفوظات التي تكوِّن بدورها مجموعة من التشكيلات الخطابية المحكومة بقواعد التكوين والتحويل»[2].

ويرى"**إميل بنفينيست**" [3] "E. Benveniste" أنَّ الخطاب هو«كل حديث يفترض متكلما و متلق، للأول نية التأثير، فالحديث يشمل قبل كل شيء الخطابات الشفوية بتنوعها من كل طبيعة ومن كل مستوى من الخطابات المبتذلة إلى الخطابات الأكثر حسنا و جمالا»[4] .

ومن ثم فهو يميز بين نظامين من التلفظ هما الخطاب والحكاية التاريخية والفرق بينهما أنَّ الخطاب يقوم على مجموعة من الخطابات الشفوية وجملة الكتابات التي تنقل خطابات شفوية كالمراسلات والمذكرات والمسرح والأعمال التعليمية، بينما الحكاية التاريخية فتختلف عنه في مستويين اثنين هما الزمن وصيغ الضمائر، فالخطاب يعتمد كل الأزمنة، بينما زمن الحكاية التاريخية لا يكون إلا ماضيا،كذلك يتعامل الخطاب مع صيغ الضمائر المختلفة في حين يقتصر توظيف الضمائر في الحكاية التاريخية على صيغة الغائب[5].

وقد شاعت كلمة "خطاب" ضمن المجالات الألسنية خاصة مجال تحليل الخطاب لوصف بنية الجملة ومكوناتها كالفعل والفاعل والمفعول به أو الاسم والفعل والحرف في المجال الألسني، وقد اضطلع بهذا الدور باحثون كثيرون أمثال"**مارتن مونجومري**" " **Martin montgomery**" و"**مايكل هوي**" "M. Hoy"وغيرهما من الذين أوجدوا نمطا خاصا من تحليل الخطاب يهتم ببُنى الأقوال الشفهية وبُنى اللغة المكتوبة[6]، في حين يذهب "**جافري ليتش**" "**G. Leech**" و "**مايكل شورت**" "M. short" أن الخطاب اتصال لغوي بين المتكلم و المستمع،

---

(1)– ينظر، عبدالله محمد الغذّامي. الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،المغرب، ط6، 2006، ص31.

(2)– الزواوي بغورة. المنهج البنيوي بحث في المبادئ و الأصول والتطبيقات. دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ط1، 2001، ص208.

(3)– "**إميل بنفينيست**""E. Benveniste " (1902-1976)،لساني فرنسي، درّس النحو المقارن،أسهم في بناء التيار الوظيفي في اللسانيات البنيوية الفرنسية. (نعمان بوقرة.المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب دراسة معجمية. ص164.)

(4)– E-Benveniste. Problèmes de Linguistique générale. T1,Gallimard ,Paris,1966,P241-242.

(5) – ينظر، محمد الباردي.إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، دراسة.من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2000، ص 08.

(6) – ينظر، سارة ميلز. الخطاب . تر: يوسف بغول، منشورات مخبر الترجمة في الأدب و اللسانيات، جامعة قسنطينة، الجزائر، 2004، ص 20.

و نشاط متبادل بينهما، و تتوقف صيغته على غرضه الاجتماعي، بينما يعتبر النص اتصالا لـــغويا – محكيا كان أو مكتوبا– تُقنَّن وسيلته المسموعة أو المرئية[1].

و إذا كان الخطاب هو الدور الذي تؤديه اللغة عن أفكار الكاتب وآرائه و معتقداته، فإنّه لا بد من القول أن الخطاب هو تواصل مستمر بين طرفين، يظهر الكلام من خلاله كمراسلة يتم إرسالها من مخاطِب إلى مخاطَب، بحيث تكـــون الجملة وحدة من الخطاب، الذي لا يخلو مما يوجد في الجملة، التي تعتبر أصغر مقطع ممثل بصورة شاملة للخطاب، الذي هو مرادف للملفـــوظ أو القول، لكنه في تحليلاته لا يقف عند حدود الجملة و أبعادها، بل يهتم بمختلف مستوياتها، فهو تواصل بين طرفين تكونه وحدات لغوية تتميز بما يلي [2]:

1-التنضيد: ويقصد به ما يضمن العلاقة بين أجزاء الخطاب كأدوات الربط المختلفة .

2- التنسيق: و يحتوي تفسيرا للعلاقات بين الكلمات المعجمية.

3- الانسجام: و هو ما يكون من علاقة بين عالم النص وعالم الواقع.

وهكذا يمكن أن نحدد أنّ حقل الخطاب ينبثق من العلاقة بين النص والموضوع بمعنى الحدث، في حين تحديد نوع أو جنس الخطاب يكون نتيجة العلاقة القائمة بين اللغة المنطوقة وبنية السياق ومرجعيته التركيبية، أما مضمون الخطاب وفحواه فهو العلاقة التفاعلية بين المرسل والمتلقي في دوائر التفاعل الاجتماعي.

وأخيرا يمكن القول أن الخطاب يرتبط بالسياق الذي تحدده ثقافـــة المجتمع، فهو عبـــارة عن رسالة عاكسة لهذا الفضاء الثقافي الذي ينتمي إليه مرسلها، حاملة كل القيم على اختلافها، يتم توظيف التراث في بعضها، وبعضُها يكون انعكاسا للظروف الراهنة من تيارات واتجاهات محلية وأجنبية، فهو لا يتحدد بجملة أو بمجموعة من الجمل بصرف النظر عن كونها مكتوبة أو شفوية، بل هو وحدة خاصة ذات مستوى عال بالنظر إلى الجملة،فبانعدامه يصبح التلقي من الأمور المستحيلة.

---

[1] – ينظر، أحمد مداس. لسانيات النص، نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري. ص 03.

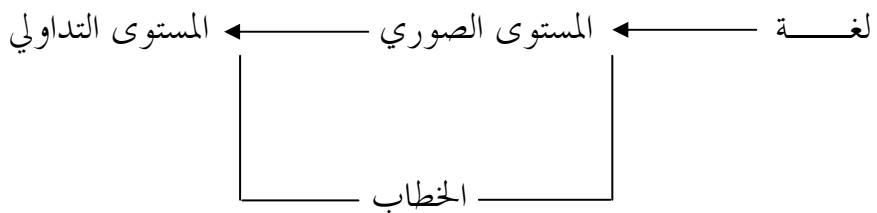
[2] – ينظر، رزان محمود إبراهيم. خطاب النهضة و التقدم في الرواية العربية المعاصرة. دار الشروق للتوزيع،القاهرة، مصر، ط1، 2003، ص 17.

ثانيا:عناصر الخطاب و قوانينه.

1- عناصر الخطاب:

تشترك عدّة عناصر في بلورة عملية التواصل في الخطاب، ويمكن معرفتها من خلال النظر إلى الخطاب ذاته، بوصفه الميدان الذي تظهر فيه كل هذه العناصر، وهي:

- **المُرسِل(المخاطِب)**: هو الذات المحورية؛ فبدونه لا يكون هناك خطاب، لأنّه هو الذي يتلفظ به ويجسد به ذاته من خلال بناء خطابه المتوجِّه به إلى الطرف الثاني ليكمل دائرة العملية التخاطبية قصد إفهامه مقاصده أو التأثير فيه «باعتماده استراتيجية خطابية تمتد من مرحلة تحليل السياق ذهنيا والاستعداد له بما في ذلك اختيار العلامة اللغوية الملائمة، وبما يضمن منفعته الذاتية، بتوظيف كفاءته للنجاح في نقل أفكاره بتنوُّعات مناسبة»[1]، ولذلك فإنّه يختار ما يتناسب مع مترلته ومترلة المرسَل إليه، مراعيا ما يقتضيه موضعه الاجتماعي أو الوظيفي أو غيرهما عند إعداد خطابه، فخطاب الأستاذ مع طلبته يختلف حتما عن خطابه مع زميل له، كما يختلف خطاب التاجر مع زبونه عن خطابه مع آخر مثله...، موظِّفا «اللغة في مستوياتها المتمايزة، بتفعيلها في نسيج خطابه، ذلك التفعيل الذي ينوِّع طاقاتها الكامنة»[2]، فهو يبعث باللغة كالصورة الآتية[3]



- **المرسَل إليه (المُخاطَب)**: هو طرف الخطاب الثاني، و إليه تتوجّه لغة الـــخطاب التي تعبّر عن مقاصد المرسل، فهو الذي يتلقى الشفرة، وعليه فكُّ رموزها ومعرفة الموجات التي أُرسلت إليه وما يُقصد من إرسالها، ويُشترط فيه أن يكون حاضر الذهن، مانحا المرسِل أفقا واسعة لاختيار

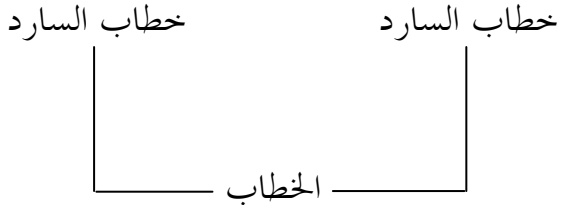
---

(1) - عبد الهادي بن ظافر الشهيري.استراتيجيات الخطاب،مقاربة لغوية تداولية.منشورات دار الكتب الوطنية،بنغازي، ليبيا،ط1، 2004،ص45.

(2) - عيسى عودة برهومة. "تـــمثُّلات اللغة في الخطاب السياسي". مـــجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة و الفنون والآداب، الكويت، العدد01، 2007. ص124.

(3) - المرجع نفسه. ص 125.

استراتيجية خطابه والتنويع فيها انطلاقا من علاقاته السابقة به وموقفه من موضوعاته[1]، وقد يكون هذا المستقبِل مرسِلا والعكس صحيح أيضا، «هذا التناظر الخطابي يكون بين الأشخاص، فالمتكلِّم لا بدّ له من سامع، وهذا السامع قد يتكلّم فلا بدّ له من سامع (المتكلّم سابقا)»[2]، وهذا التمثيل يبيّن أنّ كليهما مرسِل ومتلق في الوقت نفسه[3].



وبذلك تظهر روابط تلاحمية بين طرفي الحوار، فالمرسِـــل يراعي الآليات المناسبة لعملية الإفهـــام و التأثير، من ذلك العلاقة بين طرفي الخطاب إيجابية كانت أم سلبية، ومراعاة المناسبة الخاصة وزمان ومكان الخطاب، فما يصلح لزمان قد لا يصلح لآخر، والشأن نفسه بالنسبة للمكان.

– **الرّسالة:** النص الكلامي أو الشفوي أو الإيحائي أو أيّ شكل كان يـــمثّل رسالة موحية إلى الطرف الآخر، بحيث يكون جاهزا لاستقبال هذه الحركات والأفعال الخطابية التي « تمثّل الشفرة السرّية التي يفك رموزها الاتجاه الآخر وهو المستقبِل»[4].

(1) – ينظر، عبد الهادي بن ظافر الشهيري.استراتيجيات الخطاب .ص48.

(2) – عيسى عودة برهومة. "تـــمثُّلات اللغة في الخطاب السياسي". ص 125.

(3) – المرجع نفسه. ص125.

(4)– نفسه. ص125.

2- قوانين الخطاب:

قوانين الخطاب جملة من الضوابط المكملة للقواعد التركيبية، تستمد وجودها من المجتمع، ومن القدرات الذهنية لدى الإنسان، ولهذه القواعد الدور الكبير في عملية التبادل الكلامي بين الأشخاص عن طريق تحديد الأدوار و تبيين البعد التبادلي الحواري للخطاب ومنزلة الشخص عند الكلام، وتهدف هذه القوانين إلى جعل المتكلم قادرا على صياغة أقواله، وحتى التي تمنعه بعض الظروف من التصريح بها، لأن للخطاب مستويين: المستوى الظاهري والمستوى الباطني، فإذا كان المتلقي لا يستطيع أن يعرف معارف المخاطِب إلا عن طريق ما يأتي على لسان هذا الأخير، فإنّ جزءً كبيرا من هذه المعارف يبقى مجهولا لدى المتلقي، والذي هو عند صاحب الخطاب أمر مهم.

- مبدأ المشاركة:

يُعدُّ هذا المبدأ أساس الخطاب، لأنه يضمن التواصل الكلامي بين المتخاطبين، «و يُقصد به ذلك المبدأ الذي يرتكز على المرسِل للتعبير عن قصده، مع ضمانه قدرة المرسل إليه على تأويله وفهمه»[1]، فكل طرف يُقر بالحق في التناوب على الكلام، بغية تحقيق أهداف معينة سواء المتكلم أو المستمع، وعليه فإنّ «كل طرف منهما سيجني ثمار ذلك إذا تحقق التبادل، و عكس ذلك مآله الفشـــل»[2] .

وانطلاقا من مبدأ خضوع المخاطب للمتلقي، وخضوع المتلقي للمخاطب، فقد وضع الفيلسوف الانجليزي"**جرايس**" "Grise" صاحب نظرية **"أحكام المحادثة"** قواعد رئيسية تساهم في تشكّل وتواصل النشاط الكلامي وهي [3]:

- قاعدة الكم: وتتمثل في إعطاء المخاطِب للمخاطَب القدر الكافي من المعلومات لينجح الخطاب.

- قاعدة المناسبة: يجب أن يكون الخطاب مناسبا للموضوع.

- قاعدة البيان والوضوح: ينبغي على المخاطِب بموجب هذا الحكم أن يكون واضحا متجنبا الغموض.

- قاعدة الصدق: يجب أن يكون المخاطِب صادقا فيما يقول، متجنبا الكذب.

---

[1]- عبد الهادي بن ظافر الشهيري. استراتيجيات الخطاب. ص96.

[2] - عمر بلخير. تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية. منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2003، ص 102.

[3] - ينظر، المرجع نفسه . ص 102.

و من خلال النظر في هذا المبدأ وقواعده المتفرّعة عنه، نـــلمس دورا أساسيا للعلاقة بين المتخاطبين في مراعاة هذه القواعد، بنقل المعنى وتسيير المحادثة نحو الإفهام وتحقيق الهدف المشترك بين طرفي الخطاب.

– قانون الإخبار و الشمول:

يُعتبر الإخبار الغرض الأسمى من عمـــلية الخطاب، إذ بواسطته تتجسد الأفكار وتتحول إلى المتلقي، قصد تنويره بمعارف يجهلها من قبل، وهذا ما أورده عمر بلخير في كتابه " **تحليل الخطاب المسرحي**" عن "**ديكرو**" قائـــلا: «إن قانون الإخبارية هو الشرط الذي يخضع له الكلام، والذي هدفه إخبار السامع، ولا يمكن أن يتم ذلك إلا إذا كان هذا الأخير يجهل ما يشار إليه»[(1)] .

و البارز في هذا القانون أنه يمنع ترديد كل كلام يعلمه المخاطَب، ويعتبر ذلك حشـــوا، ما عدا المواقف التي يضطر فيها المخاطَب إلى إعادة الخبر قصد إثارة الســـامع وجلب انتباهـــه إلى شيء مفيد يريده، «لأنّ الخطاب المقنِع هو خطاب يحاول أن يؤثّر من خلال النية في المشاركين لإقناعهم باستخدام معيار ما»[(2)]، و هذا ما يبرز العلاقة بين قانوني الإفادة و الإخبار، فالإخبار هو سبيل الفائدة، لكنه لا يعتبر الشرط الأساس، لأن الكثير من الخطابات فيها إخبار لكن من دون فائدة ترجى للمتلقي، لأنه لا قيمة للإخبار من دون فائدة.

– قانون الإفادة:

يتوقف الخطاب على مدى استفادة المتلقي من كلام المخاطب، وبذلك يعتبر هذا القانون المحور الذي تنتظم حوله القوانين الأخرى، وفي هذا الصدد يقول "**ويلسون**""**Wilson**" «إننا نقرر أنّ كل الأحكام تدور حول حكم الإفادة، وهو أكثر صحة ودقة من الأحكام الأخرى» [(3)]، وعليه فالخطاب المفيد هو الذي تنجم عنه نتائج علمية يستفيد منها المتلقي، إضافة إلى فوائد أخرى و هي النتائج الحجاجية «و هي التي تميز القول الذي يمثل قاعدة لاستخلاص حجاج بإمكانه تغيير مخزون معارف ومعتقدات الشخص أو التسبُّب في تسلسل حجاجي أوضح سواء أكان القـــول

(1) – المرجع السابق. ص 109.

(2) – مازن الوعر."تقنيات الخطاب المقنع والخطاب العادي".مجلة الموقف الأدبي،اتحاد الكُتاب العرب،دمشق، سوريا،العدد375، 2002، ص31.

(3) – ذهبية حمو الحاج . لسانيات النص و تداولية الخطاب. دار الأمل للطباعة و النشر و التوزيع. الجزائر.2005. ص 174.

مخبرا أم لا»[1] ، و هذا ما يحتم على المخاطب أن يعمل جاهدا على إفادة المخاطب بواسطة التركيز في الكلام مع مراعاة السياق والمقام، حتى لا يفتح المجال واسعا لاستنتاجات أخرى مغايرة للقصد الذي يريده.

– قانون الصدق:

لعلّ من مميزات الإنسان قدرته على استعمال الكذب والمغالطات في كلامه، وهذا ما جعل **"جرايس"** يُلحّ على أهمية الصدق في الخطاب بقول الحقيقة كما هي موجودة في الواقع، أو كما يتصورها المتكلّم انطلاقا من رؤيته لهذا الواقع، وبذلك فهذه الصفة أصل في الخطاب، «و يبقى على السياق الكشف عن ميزة الصدق، وتبيان ذلك عن طريق أفعال دالة على التوكيد، الإقرار، الإثبات والقسم»[2] .

و الجدير بالذكر أن الخطاب السوي لا ينبني أساسا على الصدق المطلق، لأن المقام قد يجبر المتكلم في بعض الأحيان ألاّ يكون صادقا كل الصدق لأنه لكل مقام مقال، فالكلام وسيلة إلى المقاصد، فكل مقصود محمود، يمكن الوصول إليه بالصدق والكذب معا في بعض المواقف التي يُخترق فيها قانون الصدق في الخطاب، و من العناصر التي لا يحترم فيها قانون الصدق ما يلي[3] :

– العواطف: كأن يشكر و يهنئ المخاطِب المخاطَب، وهو في الحقيقة لا يشعر بذلك نحوه.

– الأفكار: كأن يقدم المخاطِب نصيحة لغيره، و هو مقتنع بأن النصيحة في غير محلها، وكأن يحكم القاضي ببراءة المدَّعى عليه، وهو يعلم أنه مجرم.

– القصد: كأن يعلن المخاطب حربا وهو لا يقصد، و لا رغبة له في القتال.

---

(1) – عمر بلخير. تحليل الخطاب المسرحي. ص 104.

(2) – ذهبية حمو الحاج . لسانيات النص و تداولية الخطاب . ص 175 .

(3)– ينظر المرجع السابق. ص 108.

ثالثا: الخطاب المسرحي:

لقد اهتمت الدراسات الأدبية الحديثة بموضوع الخطاب المسرحي وكيفية تحققه وأساليب تحوله من النص المكتوب إلى الإلقاء على الخشبة كعرض يكتمل من خلال علاقته بالملتقى وفقا للمتغيرات المستمرة في الوضع المعرفي الذي ينعكس على طبيعة المجتمعات واهتماماتها بشكل عام، و لأن القدرة على التجاوب مع روح العصر ومتغيراته تعد من أبرز خصائص الخطاب المسرحي من خلال تشبُّثه بالحياة ومعطياتها المتنامية، الشيء الذي أكسبه الديمومة و التأثير الإيـــجابي في المخاطب بفضل أفكاره النـــيِّرة.

ويعدُّ الخطاب المسرحي من أعقد أنواع الخطاب، ومن أكثر النصوص تمازجا بين الوظـــائف المختلفة للغة، لأنه يأخذ بعين الاعتبار القارئ، الممثل والمتفرج في وقت واحد، لأنّ «الذات المنتجة للخطاب ذات معرفية، وهو ما يـــؤدي إلى القول الحتمي أنه لا خطاب دون معرفة، فـــيترتب عن ذلك أن اللغة ليست هي أداة إنتاج المعرفة وإنما الخطاب هو الكفيل بذلك، إنّ الخطاب لغة داخل لغة، أو مستوى من مستوياتها المتعددة، و بذلك نكون قد ميزنا بين اللغة باعتبارها أداة تواصل يومـــي، و بين الخطاب على أساس أنّه إنتاج معرفي أو جمالي معين بأداة تواصلية هي اللغة»[1].

يبدو واضحا من خلال هذا القول أن للإنسان مجالات للتخيل والتفـــكير، فلا يتـــخيّـــل أو يفكر عن طريق اللغة، وإنما يمارس ذلك عبر أنظمة تواصلية متعددة، و من أهم مستويات الخطاب المسرحي، مستوى الخطاب المرافق، و هنا تظهر قيمة الإشارات والتوجيهات التي يضعها الكاتب، و دور النص الموازي (الخطاب المرافق) أنه يوجه المتلقي إلى تصورات تعينه في فهـــم ومعرفة مدلولات هذا الخطاب ورموزه، فقد«يبدو أنه من نتائج هذا التصور إقصاء المكون اللغوي للصورة، أو الاحتفاظ بمكوِّنها التماثلي الذي يشير إلى التعـــيـــين الذهني لصور الأشيـــاء، فالرمز المتخيَّل هو الوجه النفساني لهذا التعبير، إنه الرابط العاطفي التمثيلي، الذي يـــجمع بين متكلم و محاوره»[2].

إن طبيعة الفعل المسرحي تتطلب تكثيفا للحوار المكتوب، حيث أن التعبـــير البصـــري على الخشبة وحركة الـــممثل تعرض الكثيـــر من الألفاظ التي كانت تصف الفعل قبل تجسيده،

---

[1] – إدريس بلمليح. نماذج من الذات المنتجة للخطاب العربي الحديث.ص79.

[2] – العربي الذهبي. شعريات المتخيل اقتراب ظاهراتي. شركة النشر و التوزيع للمدارس، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000، ص 203.

أو أنّ هناك بعض الحوارات يتم الاستغناء عنها بسبب اندماجها وتحللها ضمن نصوص أخرى يتوفر عليها فضاء العرض المسرحي، فهناك نصوص إلى جانب اللغة المنطوقة هي: الحركة، الصمت، الرقص الضوء، الموسيقى، الزيّ وغيرها من العلامات المسرحية التي تصبح أحيانا حاملة الخطاب المسرحي في صيرورة البنى المشهدية المتنوعة، ومن ذلك تكون الدوال اللغوية المكتوبة جزءً من نسق النص العام، فيفقد المكتوب خصوصيته اللسانية و هذا ما يشير إليه "**رولان بارت**" [1] بأن النص المسرحي هو« نظام لا ينتمي إلى النظام اللساني ولكنه على علاقة معه، علاقة تماس وتشابه في الوقت نفسه»[2] ، فهو خطاب إبداعي يقول ما لا تقوله الخطابات الأخرى يتضمّن رؤية تكون خلاصة الفهم الشامل للعملية الإبداعيـــة في نواحي البنية والدلالة والوظيفة.

و يعد الخطاب المسرحي خلاصة العمل المنجز من طرف صاحبه عـــندما يحاول أن يـــقدِّم أفكارا موضوعية باعتماده على وسائل فنية مختلفة تهدف إلى التأثير على المتلقي وإقناعه «من أجل تنفيذ إرادته والتعبير عن مقاصده التي تؤدي إلى تحقيق أهدافه من خلال استعمال العلامات اللغوية، وغير اللغوية، وفقا لما يقتضيـــه سياق التلفـــظ بعناصره المتنوعة ويستحسنه المرسل»[3] ، وعليه فالخطاب المسرحي هو«مجموعة الوسائل التي تجعل إدراك العرض المسرحي ممكنا يقـــوم على المعنى المنتج من مجموعة العلاقات والعناصر المتجانسة والموحدة في العرض المسرحي، فهو خطاب ذو بنية حوارية سجالية تقوم على تعدد صوتي ودلالي وفني ومرجعي يحمل آثار خطابات سابقة أو متزامنة معها أو متولدة منها»[4] ، لا يتعلّق بالنص الدرامي فقط، وإنّما بالعرض المسرحي الذي تستعمل فيه أدوات فنية مـــختلفة فتتحوّل اللغة من لغة لسنية إلى لغة مسرحية تنطوي على رؤية فكرية معيّنة[5] .

---

[1] - " **رولان بـــارت**" Roland Barthes (1915-1980):ناقد فرنسي، يعدّ أبا للنقد البنيوي، وقد انعطف منه إلى النـــقد السيميائي، فالنقد الحر،ترك أكثر من عشرين كتابا منها: عناصر السيميولوجيا، لذة النص، الكتابة في الدرجة الصفر.
(نعمان بوقرة. المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليـــل الخطاب دراسة معجمية. ص167.)

[2] - رولان بارت."نظرية النص".تر: منذر عياشي، مجلة العرب و الفكر العالمي، مركز الإنماء القومي، عدد 15، بيروت، لبنان، 1995، ص93.

[3] - عبد الهادي بن ظافر الشهيري.استراتيجيات الخطاب. ص 62.

[4] - عواد علي. "تعدد الأصوات في الخطاب المسرحي". مجلة الدراما، العدد 1، عمان الأردن، 1996، ص 35.

[5] - ينظر، أحمد بلخيري. المصطلح المسرحي عند العرب. ص174 .

أما عمر بلخير فيعرفه بأنه «عبارة عن مجموعة من الأقـــوال ذات أبعاد تلميـــحية تظهر في شكل افتراضات مسبقة وأقوال مضمرة»[1] .

وبناء على ذلك يتوجب على الفاعل المسرحي (الكاتب، الممثل، المخرج) أن يخطط ذهنيا لأجل الوصول إلى الهدف الذي يسعى إليه، آخذا بعين الاعتبار كل العناصر السياقية التي تحيط بالأداء المسرحي، لأن الـــخطاب المسرحي يُخطَّط له بشكل جيّد وبصفة مستمرة، مما يـــحتم على المرسِل أن يختار الطريقة المناسبة التي بها يستطيع أن يُعبِّر عن قصده، وهذا بالاستناد على المقومات التالية:

1- أفق التوقع: التوقع مفهوم جمالي له دور مؤثر في عملية بناء العمل الفني، و في نوعية الاستقبال التي يلقاها العمل انطلاقا من فكرة أن المتلقي يُقبِل على العمل وهو يتوقع شيئا ما. ويأخذ توقع الجمهور في المسرح وجهين: وجه درامي يتمثل في توقع تسلسل ما لأحداث المسرحية وطريقة معينة لفك الصراع وفي انتظار النهاية، لأن عنصر التشويق يبنى انطلاقا من هذا التوقع، أما الوجه الثاني فهو جمالي يتمثل في توقع أسلوب وشكل ما للعرض كوميديا أو تراجيديا[2].

2- الوقوف على البنية الكبرى: إنّ الوقوف على البنية الكبرى يحتم عدم النظر إلى الخـــطاب على أنه وحدات لغوية معزولة، إذ هو كل متكامل لا يقبل التجزئة، لأجل الوقوف على طاقات الخطاب اللامتناهية، والتي لها ارتباط وثيق بالأبعاد السيميائية والتداولية لوسيلة الاتصال، مع الأخذ بعين الاعتبار أهداف المخاطب وموضوع التواصل ومقوماته، والعناصر غير اللغوية الـــمعتمدة في عملية التواصل.

3- شمولية المعالجة: يجب على المتعامل مع الخطاب أن يدرك أن النص بناء محكم، حيث لكل لبنة فيه مبرر و وجود، فكل جزئية مهما صغرت لها دور ينبغي التفكير به، قصد ربطها بالمقومات الأخرى.

4- الذوق: يشكل الذوق في الخطاب المسرحي أهم الضمانات التي تحرك بقية المقومات وله جانب موضوعي يتمثل في قابليته للتطور، فهو يتجلى في أحوال داخلية تجري على مستوى العـــقل و نشاطاته، له دور كبير في تقييم كل الأعمال الفنية.

---

[1] – عمر بلخير. تحليل الخطاب المسرحي. ص 134.

[2] – ينظر، ماري إلياس، حنان قصاب. المعجم المسرحي. ص 56.

5- الوقوف على علامات الخطاب المصاحبة: يلجأ المخاطب إلى استثمار أكثر من علامة من خلال المزج بينها في الخطاب كتوظيف بعض الإشارات الجسدية، والعلامات الأخرى كالأضواء والألوان والأصوات ... فهي جميعا قنوات تواصل«يتحول الجسد فيها إلى أداة معرفية ذات بعد ثقافي تاريخي تستقر في وعي الجماعة بدلالات رمزية»[1] ، لأن الجسد في المسرح «بؤرة مركزية منه تنبعث رؤية المخرج و متخيل الكاتب الدرامي، و تتكئ على تعبيراته التي صارت دالا متكاملا ومكتفيا بذاته، واعتُبِر وسيطا بصريا يجسد كل رؤى العرض»[2] لتعدد دلالاته، وهذا ما يجعل«قراءة الجسد أعقد، ولعلها ستكون عامل إخراج مكبوتات وتجارب قديمة ... وذكريات مدفونة إلى الوعي»[3] .

وقد يتوجه صاحب الخطاب في المسرح إلى هذه الأشكال الخطابية لعدة أسباب أهمها:

– التركيز على المقاطع المُهمَّةِ في الخطاب اللغوي عن طريق توظيف بعض الصفات الصوتية أهمها النبر و التنغيم.

– الاستجابة للدواعي السياقية، وهذا ما يجعل المرسل يَعمد إلى توظيف الصمت[4] .

– تعويض الكلام بتجسيد علامات معينة كإيماءات[5] الوجه مثلا.

و من ثم فالخطاب المسرحي يتألف من الملفوظ وغير الملفوظ في آن واحد، أو من أحدهما، والهدف المنشود الوصول إلى المتلقي بجذب انتباهه إلى الأوضاع المختلفة المراد معالجتها سواء اجتماعية أو أخلاقية أو سياسية...، وهنا تظهر جليا عبقرية العمل المسرحي إذ «يساهم في تثقيف الشعب وتربيته وتهذيب ذوقه، و توسيع إدراكه و فهمه للحياة و مشاكلها»[6] ، لأن القدرة على التجاوب مع روح العصر و متغيراته تعد من أبرز سمات الخطاب المسرحي من خلال تشبثه

---

(1) – مدحت الكاشف. اللغة الجسدية للمثل. أكاديمية الفنون(مسرح) ، مطابع الأهرام التجارية، قليوب ، مصر، 2006، ص 25.

(2) – وطفاء حمادي. الخطاب المسرحي في العالم العربي(1990-2006) (إشكاليات و قضايا). المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2007، ص 17.

(3)– علي زيعور،"نحو نظرية عربية في الجسد"، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي،عدد 50، 51، (أفريل-مارس)، بيروت، لبنان، 1988، ص 35.

(4)– الصمت في المسرح هو غياب الكلام، و كل ما هو مسموع من موسيقى و مؤثرات سمعية للحظات، و تكون له دلالات قدر الكلام، وظهر هذا الاتجاه مع حركة التجديد في الكتابة والإخراج منذ نهاية القرن التاسع عشر، وعُرِف باسم مسرح الصمت أو مسرح ما لا يقال. (ماري إلياس، حنان قصاب. المعجم المسرحي. ص 291 .)

(5)– الإيماء: هو فن التمثيل الصامت، يستند إلى التعبير بالحركة ووضعية الجسد و تعابير الوجه بعيدا عن الكلام. (المرجع نفسه. ص87.)

(6) – محمد مندور. المسرح. ص 96.

بالحياة، هذه الخاصية أكسبته سمة الديمومة والتأثير الإيجابي في المتلقي، غير أن للخطاب الموجه للقارئ أو الجمهور أبعادا مختلفة، يسعى الكاتب من خلالها إلى جذب انتبـــاه القارئ أو المتفرج، وهذا ما يجعل بنية الخطاب المسرحي تخضع للتنظيم والتفنن في جماليات اللغة، وكذا استثمار سينوغرافيا العرض[1] ودمجها في المعنى الكلي له و إخضاع الفضاء المسرحي للأنســـاق البصريـــة و السمعية والإيحائية، ويرتكز هذا النوع من الخطاب على ثلاث مجموعات من البشر هي:

1- الكُتَّاب.

2- الممثلون.

3- الجمهور.

يقدم الكتاب المادة للممثِّلين، فيقومون بإيصال أثرهم إلى الجمهور الذي يراقب كل ما يجري على الخشبة، فيكون تفاعله معهم بالقبول أو الرفض، الدهشة أوالفرجة أو التألم، لأن «تأثير العرض ككل هو من القوة، بحيث يجعلنا لا نستطيع التفكير في المسرحية أو في التمثيل أو بعمل المخرج وفنان الديكور كل على انفراد»[2] ، والجدير بالذكر أن النصوص المسرحية «تختلف عند مشاهدتها على خشبة المسرح، وحتى الانطباع يختلف عند مشاهدة نفس العرض عدة مرات لأن النص المسرحي باق إلى الأبد بعد تأليفه وعرضه، ولكن العرض يختلف من فترة لأخرى» [3]، ويكون للجمهور الأثر البالغ في تقييم العرض، فالمتفرجون هم بمثابة مرآة عاكسة لمجموع العلامات الصادرة عن الممثلين على الخشبة إذ لهم «دور لا يُستهان به في إنجاح العرض عن طريق الملاحظات والمواقف الصادرة عنه في كل مرة تحرك أو تكلم فيها الممثل، وهذه الملاحظات قد تبدو ضعيفة، ولكن تأثيرها على الممثل هو ذو فعالية لا يستهان بها»[4] ، مما يشكل تفاعلا بين المخرج[5] و الممثل و المتفرج.

و يمكن تقسيم فعل الخطاب المسرحي إلى قسمين هما:

---

(1) – السينوغرافيا كلمة تستخدم في كل اللغات بلفظها المستمد من الكلمة اليونانية Skinographia المنحوتة من Skène و تعني الخشبة، و graphikos و تعني تمثيل الشيء بخطوط و علامات، و بالمعنى الحديث للكلمة هي فن تشكيل فضاء العرض و الصـــورة المشدية في المسرح والأوبرا والباليه والسيرك وغيرها من المجالات. (ماري إلياس، حنان قصاب. المعجم المسرحي. ص 265 .)

(2) – أليكسي بوفوف. التكامل الفني في العرض المسرحي. تر: شريف شاكر، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ط1، 1976، ص 11.

(3) – عمر بلخير . تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية . ص 05.

(4) – المرجع نفسه، ص 43.

(5) – المخرج هو الشخص المسؤو ل عن التدريبات وعن صياغة العرض .(ماري إلياس، حنان قصاب. المعجم المسرحي. ص 418 .)

1- خلق البعد الفني: أي تحقيق ممارسة حية و مادية للعناصر المسرحية.

2- خلق العملية العقلية: و تتمثل بالوعي والتفكير الجماليين فالمتعة التي هي أعلى درجات التفكير، تتحقق مرة من خلال البعد الفني، وثانية عن طريق فعل التفكير الجمالي[1].

وبناء على ما سبق فإن الخطاب المسرحي يهدف إلى جعل الأشيـــاء غير واقعية و بعيدة عن سياق الحياة اليومية ومنفردة بخصائص تتميز عن مشابهة الواقع، فالمتلقي لا يتكيف في اللحظة الأولى مع الرسائل التي يتلقاها ولا يأتلف معها، وبذلك يكون موقف التلقي معقدا، الأمر الذي يخلق نوعا من التعارض الثنائي بين المألوف و اللامألوف، وهذا ما يدفع بالمتلقي إلى تفجير فعل التفكير والوعي، و من هنا يعمل الخطاب على تهيئة المتلقي لاستقبال العرض بكل عناصره.

[1] – ينظر، المرجع السابق. ص 407.

رابعا: خصائص الخطاب المسرحي:

المسرح خطاب إبداعي يقول ما لا تقوله الخطابات الأخرى كالقصة والرواية و الموسيقى وغيرها من الأشكال الأدبية الأخرى، وقناة هذا الخطاب هو اللفظ، ففن المسرحية يُعرف بالحوار، والحوار معناه تبادل الكلام بين شخصين أو أكثر، و قد يكون في صورة حوار داخلي يتخذ على المسرح شكل الحديث المنفرد[1]، ودعامة هذا الخطاب في العرض هي الجسد، ومن هنا فإنّ الخطاب المسرحي هو«النص الذي تم تثبيته بواسطة الكتابة»[2] ، ويتضمن هذا النص رؤية ومنهجا، فالرؤية هي خلاصة الفهم الشامل للفعالية الإبداعية في نواحي النسج والبنية والدلالة والوظيفة، أما المنهج فهو سلسلة العمليات المنظمة التي يهتدي بها الناقد للاقتراب من الأهداف التي تنطوي عليها الفعالية الإبداعية.

إن التلفظ في الخطاب المسرحي لا يعود فقط إلى الوضعية المشهدية للشخصية المكتملة، بل هو موجود أيضا كسمة للوعي المتلفظ داخل الخطاب نفسه، ويميل في بعض الحالات إلى أنْ يحل محل الملفوظات التمثيلية لكي لا يكون لها كملفوظ محسوس سوى ذلك المتجسد في الكلام الذي يفتتح وينهي الخطاب، فخصوصية هذا النوع من الخطاب تعود إلى الطبيعة الخاصة لتلفظه، كما تعود إلى اللعب المصوغ الذي يمكن للمشهد أن يتسم به هذا التلفظ.

و خطاب المسرح يتميز بالتعددية خلافا للنص المكتوب، وخلال عملية التمسرح يتشكل النص وفق آلية ضبط جديدة لشفراته وكيفية انتظامها وتوزيعها في بنية الخطاب، فالنص المكتوب يجب أن يكون معدا أساسا للإنجاز المشهدي، فهو خاضع للتبديل والإضافة، ولعلَّ ما ينفرد به خطاب المسرح عن بقية الفنون الدرامية هو ذلك الحضور الآني والمباشر بين الممثل و جمهوره، ومن هنا تتأتى خصوصيته في تحقيق زمكانية مشتركة للتلقي فتبدو«المسرحية كما لو كانت دمجا للخيال في عرض داخل فضاء مغاير ينظر الناظر و المنظور كلا في مواجهة الآخر»[3] ، و تتوقف عملية الاتصال على قدرة الممثلين الذين يقومون ببث هذا الكم من العلامات التي ترد عبر شبكة متنوعة من المصادر الثابتة والمتحركة في العرض، ويتطلب هذا تواجد متلقي له قدرة على استعابها وتفكيكها، لأن المسرح فن جماعي، فالكاتب ليس بإمكانه التحكم التام في عمله

(1) – ينظر، سعيد علوش. معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة . دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص 45.

(2) – عبد الله إبراهيم . المتخيل السردي مقاربات في التناص و الرؤى و الدلالة . المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1990، ص05.

(3) – جوزيت فيرال. "المسرحانية و خصوصية اللغة المسرحية". تر: صالح راشد، مجلة فصول، العدد01، القاهرة، مصر،1995، ص68.

الفني، بل تجده مضطرا إلى مراعاة اعتبارات خارجية كثيرة، كالممثلين والإمكانات المادية للإخراج، وحتى المخرج الذي غالبا ما تكون له رؤية خاصة في تفسير النص، إضافة إلى الجمهور الذي من الصعب إرضاؤه لتفاوت أفراده واختلاف أذواقهم، ناهيك عن اللغـــة التي يشترط أن تكون واقعية مناسبة لشخصيات المسرحية[1]، هذه اللغة لها عدة وظائف هي كالتالي [2] :

1- الوظيفة التعبيرية: وتتعلق بالمرسل، و يفرضها الممثل على الخشبة بكل ما يمتلك من وسائل مادية، أما المخرج فطريقته التعبيرية في هذه الوظيفة فتكون غير مباشرة باعتماد أدوات أخرى كالديكور والإضاءة والموسيقى.

2- الوظيفة التبليغية: وهي التي تجعل القارئ أو المتفرج يعيش السياق التاريخي الاجتماعي النفسي للعملية التواصلية فيتصوره نفسيا واقعا محسوسا.

3- الوظيفية التوصيلية: ويقصد بها توصيل الخطاب بين المخاطِب والمخاطَب، وبين الشخصيات أثناء حوارها فيما بينها.

إضافة إلى ما سبق هنالك خصائص أخرى ندرجها كما يلي:

– قانون الوحدات الثلاث: ويقصد به وحدة الموضوع حتى لا يشوب الخطاب المسرحي التفكك و الاصطناع، كما يجب في المسرحية أن تدور أحداثها في زمان و مكان معقولين.

– يشترط في المتلقي أن يكون ذا نضج و ثقافة و تفكير و قدرة فنية حتى يستطيع استيعاب الرسالة المراد تشخيصها عبر الخطاب، قصد تحقيق المتعة و المنفعة[3].

– إنَّ أهم المميزات التي تميز الخطاب المسرحي عن باقي سائر الفنون الأخرى وجود الصراع الدرامي، حيث تساهم العديد من الإشارات في تجسيد الملامح النفسية لهذا الصراع، الذي يتميز بكثافته و تركيزه، مولدا ديناميكية محركة لطبيعة الخطاب.

– أما الخاصية الأخرى المميزة للخطاب المسرحي، فتتمثل في هيمنة الحوار الذي هو عملية تواصل قائمة بين شخصيات المسرحية، « ومع أن صاحب الخطاب في الحوار هو الشخصية الـــمكتملة،

---

[1]– ينظر، محمد الدالي. الأدب المسرحي المعاصر. عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط1، 1999، ص 15.

[2] – ينظر، عمر بلخير. تحليل الخطاب المسرحي.ص 42.

[3] – ينظر، المرجع السابق. ص 17.

إلا أنّ الشـــخصية تظـــل وسيطا، لأن صاحب الـــخطاب الـــفعـــلي هو الكاتب، أو من يقوم على العمل»[1] .

– السياق: من خصوصيات الخطاب المسرحي أن كلام الشخصيات فيما بينها لا قيمة له إذا لم يُربط بالمكان والزمان وعوالم الشخصيات المختلفة، لأن «ما يحدد معنى الخطاب للمتلقي هو السياق من جهة والأعراف المسرحية [2] السائدة من جهة أخرى»[3] ، و تعتبر الإرشادات الإخراجية[4] من أهم العناصر التي تحدد السياق و تبيح تخيل ظروف الكلام.

– إنّ تعدُّد الرؤى و مستويات الفهم و القراءة من أهم مميزات الخطاب المسرحي، إذ تختلـــف من مرّة لأخرى، لأنّ التعمّق يزيد الرؤية تجدُّدا، فالمسرحية الواحدة والمعروضة على الخشبة تختلف مستويات فهم معانيها من عرض لآخر، فكلّما شاهدناها استطعنا تكوين أفكار جديدة واكتسبنا معارف لم نصل إليها في العرض الأوّل، فبتعدد العروض والتمعُّن في العمل نصل إلى مفاهيم وقيم أخرى «فكأنّ النص الأدبي يتجدّد وينبعث من خلال كل قراءة يقوم بها قارئ، وهكذا نجد عطاء النص الأدبي متجدِّدا أزليا لا ينفذ أبدا، فكلّما استعطاه قارئ أعطاه»[5] .

وخلاصة القول: إنّ الخطاب المسرحي إطار ناقل لنبض المجتمع منفتح على كل القضايا، قادر على أن يكشف أحوال النفس البشرية، تمكِّنه طبيعته من الانفتاح على باقي الفنون الأخرى، فضلا عن الإبداع اللغوي، ولا يكون فعالا ومؤثرا ومعبرا عن الوجود، إلا إذا استطاع أن يرتقي بالعرض المسرحي كي يلعب دورا مهما في خلق المثل العليا للحياة، والتي يطمح المتلقي إلى معايشتها، فهو يعمل على تكوين الإنسان وتنشئته حتى يحقق المسرح قيمته وجودته وأهميته المرجوة ثقافيا و معرفيا و سلوكيا، لأنه خطاب إبداعي لا يمكن دراسته على أنه أسلوب لعصر من العصور ولغة لزمن من الأزمنة، بل يتجاوز هذه الحدود إلى ما لا نهاية.

---

(1) – ماري إلياس، حنان قصاب . المعجم المسرحي . ص 187.

(2) – الأعراف المسرحية: هي اتفاق ضمني حول جوانب فنية أدبية أو إيديولوجية بين القائم على العمل الفني و الأدبي ومتلقيه، وشرط تحققه كعرف أن يكون مشتركا بينهما، وهذا الاتفاق يسمح لمتلقي العمل بأن يقبل ما يوحي به العمل الفني، وبذلك يتم التلقي بشكل كامل. (المرجع نفسه. ص51)

(3) – المرجع نفسه . ص 187.

(4) – الإرشادات الإخراجية: وتسمّى أيضا الملاحظات الإخراجية،و هي تسمية تطلق على أجزاء النص المسرحي المكتوب و التي تعطـــي معلومات تحدد الظرف أو السياق الذي يبنى فيه الخطاب المسرحي،و تغيب في العرض كنص لغوي و تتحول إلى علامات مرئية أو سمعية،كتحديد مكان الحدث وزمانه وتبيين أسماء الشخصيات و المعلومات الخاصة بكل منها. (المرجع نفسه . ص 22-23)

(5) – عبد المالك مرتاض. النص الأدبي من أين؟وإلى أين؟ . ص 55 .

خامسا: البنيوية التكوينية:

1- البنيوية، مفهومها و روافدها التاريخية:

إن ظاهرة التواصل البشري وبرؤية جديدة تحتم على الباحثين تأسيس بحوثهم على علوم كثيرة خاصة الفلسفة والمنطق، إلى جانب الاستعانة بالعلوم الحديثة كعلمي النفس والاجتماع، ممّا أدى إلى تعدد التصورات والمفاهيم التي تتلاقى في مواقع وتختلف في أخرى، ومن هذه الاتجاهات التي تنشأ في ظل هذا الجو المنهج البنيوي الذي لا يزال يحتل حيزا كبيرا في الدراسات الأدبية والنقدية واللغوية والأنثروبولوجية، إذ أنّ دراسة أي نص أدبي وفق هذا المنهج تقتضي الدخول المحايد للنص مع التسلح بالثقافة العصرية الحية والتي منها علم النفس اللغوي واللسانيات، بالإضافة إلى المعارف التقليدية كعلم البلاغة، بغية تحليل النص الأدبي تحليلا يتناول مادة الجسد النصية ليقدم معرفة من الوظائف الداخلية التي تمارسها عناصر البنية، إذ أنها تتعامل مع النص لكشف معانيه ودلالاته المتنوعة وعن الفكر الذي يحكمه عبر فك الرموز المتنوعة والمشكلة الهيكلية لجسد النص للمساعدة على الفهم وتسهيل المعرفة والكشف عن أسرار التقنيات الفنية والأدبية المكونة لتلك العينة الفنية والأدبية.

ظهرت البنيوية في منتصف الستينيات من القرن العشرين كمنهج ومذهب فكري على أنّها ردُّ فعل على الوضع الذري الذي ساد العالم الغربي في بداية القرن العشرين، وهو وضع أفرز تفرّع المعرفة إلى تخصصات دقيقة متعددة تم عزل بعضها عن بعض، لتجسّد عزلة الإنسان وانفصامه عن واقعه والعالم من حوله، وشعوره بالإحباط والضياع[1]، فهي«حركـــة أصيلة في الثقافة الأوروبية بدأ الإعداد لها بعد أن وضعت الحرب العالمية الثانية أوزارها، وأدرك جيل المثقفين الشباب أنّ ثقافـــة ما قبل الحرب أدت إلى كثير من الإحباط، وخيـــبة الأمل، وأنَّ استمرارها قد يؤدي إلى المآزق نفسها » [2]، تتطلّع إلى الموازنة بين الأبنية في الأشكال الفنية المختلفة من أجل معرفة القيم الأصدق والمعاني الأدق التي تؤدي إلى منهج له مستويات موحدة ومتعايشة ومتعاصرة، أساسه الأبنية التي تكشف الارتباطات الفنية الخادمة لإطار العمل الواحد والمجددة لوحدته العضوية[3]، تستند في قراءة النص الأدبي إلى خطوتين أساسيتين هما: التفكيك والتركيب،كما أنها لا تهتـــم

---

(1) – ينظر، ميجان الرويلي،سعد البازغي. دليل الناقد الأدبي. ص32.

(2) – جمال شجيد. في البنيوية التركيبية، دراسة في منهج لوسيان غولدمان. دار ابن رشد للطباعة والنشر، لبنان، ط1، 1982، ص08.

(3) – ينظر،عبد الفتاح الديدي ." البنيوية في شعر العقاد". مجلة الفيصل، العدد 47، الرياض، المملكة العربية السعودية، 1981،ص59-60.

بالمضمون المباشر، بل تركز على شكل المضمون وعناصره وبناه التي تشكل نسقية النص في اختلافاته وتآلفاته، من خلال تفكيكه إلى تمفصلاته الشكلية وإعادة تركيبها لمعرفة مقومات النص ومولداته البنيوية العميقة من أجل الوقوف عند بناء النص الأدبي.

ومن هنا يمكن القول أن البنيوية منهجية ونشاط وقراءة وتصور فلسفي يقصي الخارج والتاريخ والإنسان وكل ما هو واقعي، ويركز فقط على ما هو لغوي مستقرئا الدوال الداخلية للنص دون الانفتاح على الظروف السياقية الخارجية التي تكون قد أوجدت هذا النص[1]، فهي «تركز على أدبية الأدب، وليس على وظيفة الأدب أو معنى النص، أي أنّ الناقد البنيوي يهتم في المقام الأوّل بتحديد الخصائص التي تجعل الأدب أدبا» [2].

وانطلاقا من هذا المفهوم«تكون البنية هي مجموعة العلاقات الداخلية الثابتة التي يتميّز بها شيء معين، بحيث تكون هناك أسبقية منطقية للكل على الأجزاء، وعليه لا يتخذ أي عنصر من عناصر البنية معناه إلاّ بالوضع الذي يحتله داخل المجموعة» [3]، يشترط فيها ثلاث سمات هي: الجملة، التحولات والضبط الذاتي، وهذا يعني أنّ للبنية حوافا مستقرة مما يجعلها مغلقة بالنسبة لغيرها، فهي مركبة من عناصر خاضعة لقوانين بها، وتحدث فيها تغيرات تابعة لقوانينها الداخلية، دون أنْ يتوقف ذلك على عوامل خارجية، فكل عنصر من البنية لا يتحدد معناه إلاّ بالوضع الذي يحتله داخل المجموعة،وأنّ الكل يبقى ثابتا رغم ما يلحق عناصره من تغيرات،فهي تقوم أساسا على دراسة العلاقات في إطار ثباتها،وعلى التزامن "**Synchronie**" بدلا من التعاقب "**Diachronie**" [4].

ولم يأت المنهج البنيوي في الفكر الأدبي والنقدي فجأة، وإنّما كانت له إرهاصات عديدة تكونت عبر النصف الأول من القرن العشرين في مجموعة من البيئات والمدارس والاتجاهات المتعددة والمتباينة مكانا وزمانا، لعل أوّلها أفكار اللغوي "**دوسوسير**" التي كانت تمثل البداية المنهجية للفكر البنيوي في اللغة، وذلك عبر مجموعة من الثنائيات المتقابلة التي تمكن عن طريقها وصف الأنظمة اللغوية، وفي مقدمة هذه الثنائيات ثنائية اللغة والكلام، فاللغة هي مجموعة القواعد التي ينبغي على المتكلمين الالتزام بها للاتّصال فيما بينهم، أما الكلام فهو الاستخدام اليومي لتلك القواعد

---

(1) – ينظر، شكري عزيز الماضي. في نظرية الأدب. دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1993، ص 178.

(2) – محمد ساري. في معرفة النص الروائي، تحديدات نظرية وتطبيقات. منشورات دار أسامة، الجزائر، ط1، 2009، ص94.

(3) – مؤيد عباس حسين. البنيوية. رند للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2010، ص29- 30 .

(4) – ينظر، الزواوي بغورة. المنهج البنيوي. ص115.

من قبل الأفراد، ومهمة عالم اللغة هي أن يدرس اللغة لا الكلام لأن دراسة اللغة هي التي تـــمكنه من فهم المبادئ التي تقوم عليها وظائف اللغة عند التطبيق، ويظهر هذا التمييز في أعمال البنيويين في تمييزهم بين البنية والحدث، أي بين نظم مجردة من القواعد وأحـــداث مجسدة مفردة تظهر ضمن ذلك النظام [1]،كما وضح أنّ أن اللغة نظام من الرموز، فكل كلمة في اللغة تشكل رمزا يقوم على أمرين: الصوت(الـــدال) والفكرة (المدلول)، فالمدلول يشير إلى فكرة عن شيء، والدال هو الجانب المادي من اللغة، والرابط الجامع بين الدال والمدلول هو اعتباطي فلا يمكن الـــحصول على أحدهما دون الآخر[2].

أما التمييز الآخر فكان بين محوري البحث: اللذين يعتبران البعدين الأساسين للدراسة اللغوية، فالبعد الأول هو الدراسة التزامنية "**Synchronique**" التي تعالج فيها اللغات بوصفها أنظمة اتصال تامة في ذاتها في أي زمن بعيد، والبعد الثاني هو الدراسة التعاقبية (التاريخية) "**Diachronique**" التي تعالج فيها تاريخيا عوامل التغيير التي تخضع لها اللغات في مسيرة الزمن[3]، إذ يمكن أن تدرس اللغة باعتبارها نظاما يؤدي وظيفته في أيِّ لحظة من اللحظات، أو باعتبارها مؤسسة تطورت عبر الزمن.

هناك مدارس أخرى أسهمت إلى درجة كبيرة في تشيل الفكر البنيوي من أهمها مدرسة الشكليين الروس التي تبلورت في العشرينيات من القرن الماضي، مُكوَّنة من تجمعين علميين همـــــا:" **حلقة موسكو اللغوية**"[4] "**جماعة الأوبوياز**"[5] "**Opojaz**"، وقد استبعد الشكلاينون الروس الثنائية التقليدية الشكل والمضمون، وأوجدوا مكانها المادة والإجراء حفاظا على الوحدة العضوية للعمل الأدبي، ونادوا بضرورة استقلال العمل الأدبي عن العناصر الخارجة عنه، فالأدب عندهم ظاهرة لغوية سيميولوجية، والنقد هو مواجهة الأثر الأدبي نفسه،لا ظروفه الخارجية التي

---

(1) – صلاح فضل. مناهج النقد المعاصر. دار الآفاق العربية، القاهرة، مصر، 1997، ص81.

(2) – فرديناند دوسوسير. محاضرات في الألسنية العامة. ص89.

(3) – ينظر، المرجع نفسه.ص 115.

(4) – تأسست " حلقة موسكو" سنة 1915بزعامة "رومان جاكبسون" "R-jacobson" ومن اعضائها " بيوتربوغاتريف" "P.Bogatyrev" و" غروغري فينوكور" "G-Vinokur" و " أوسيب بيرك" "O-Birk" و" بوريس توماشفسكي" "B- Tomashevsky" . (يوسف وغليسي. مناهج النقد الأدبي.جسور للنشر و التوزيع، الجزائر،ط1، 2007، ص67.)

(5) – تأسست هذه الجمعية سنة 1916 م بمدينة سان بترسبوغ، من اعضائها: " فكتور شكلوفسكي""V-Chklovsky " و " بوريس إيخنباوم" "B-Echenbaum" و " ليف جاكوبنسكي" "L-Jakubinsky" ، وهي في الأصل مكونة من جماعتين : دارسي اللغة المحترفين وباحثين في نظرية الأدب.(مؤيد عباس حسين. البنيوية. ص56.)

أدّت إلى إنتاجه، فالأدب نفسه هو موضوع علم الأدب، وبذلك يكون أصحاب هذا التيار قد ألغوا التفسيرات النفسية والاجتماعية للأدب [1].

وقد لعب العالم اللغوي الكبير "**رومان جاكبسون**" [2] دورا في التنظيم والربط بين الاتجاهات الغربية المختلفة في النصف الأول من القرن العشرين، فكانت بدايته مع الشكليين ثمّ انتقل عضوا في"**حلقة براغ**"[3] اللغوية، التي فيها تنمية الاتجاه البنيوي في دراسة الصوتيات،حيث أوضح «أنّ كل حدث صوتي هو وحدة جزئية تنتظم مع وحدات أخرى في مستويات مختلفة، ولا يكفي مجرد وصف التغيرات، إذ لابد من تفسيرها وشرحها، فالوصف يوفر البيانات اللازمة» [4].

ومن مبادئ "حلقة براغ" ما جاء به "**ماكاروفسكي**"عندما أقر أن النشاط اللغوي يجب ألا يقتصر على الجانب اللغوي وحده، وإنّما يجب أن يتعداه إلى الطبيعة السيميولوجية للفن وإلى دور الفاعل في الفكر الوظيفي، وإلى دراسة الرموز والعلاقات، ولا يظهر دور الفاعل النحوي في شخص الكاتب، وإنّما في شخص المرسل[5].

وإلى جانب هذا لا بدّ من التذكير بالإرهاصات المنهجية القريبة من المجال البنيوي، والتي تمّت في الولايات الأمريكية خصوصا بعواملها المستقلة ومبادئها المتلاقية مع البنيوية في بدايتها الأولى، والتي يُطلق عليها "**مدرسة النقد الجديد**"[6]؛ هذه المدرسة النقدية أسفرت في تجربتها الفكرية والمنهجية عن نتائج مماثلة لتلك التي تمخّضت عنها المدارس السالف ذكرها.

---

(1) – محمد عزام. تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة. من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2003، ص42.

(2) – رومان جاكبسون (1896 – 1982) ولد بموسكو،من عائلة بورجوازية،أتقن اللغات:الفرنسية،الألمانية واللاتينية، تخصص في جامعة موسكو في مجال القواعد المقارنة وفقه اللغة السلافية، كما اهتم بالعلاقة بين اللغة والأدب، يعد من أوائل اللسانيين في التحليل البنيوي للأشكال الأدبية، درّس في معهد الدروس العليا في نيويورك. (نعمان بوقرة. المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب. ص 167- 168.)

(3) – حلقة براغ(Cercle de Prague) و تسمى كذلك " البنيوية التشيكية"تأسست سنة 1926م،من أعضائها:هافرنك،فاشيك، موكاروفسكي، من تشيكسلوفاكيا، وبوهلر من ألمانيا،وجونز من إنجلترا،ومارتينيه وبنفنيست من فرنسا،فضلا عن جاكبسون الذي يعد الأب الروحي لهذه المدرسة. (مؤيد عباس حسين. البنيوية. ص67.)

(4) – محمد عزام. تحليل الخطاب الأدبي في ضوء المناهج النقدية الحديثة. ص45.

(5) – المرجع نفسه. ص.46.

(6) – ظهر النقد الجديد في أربعينيات وخمسينيات القرن العشرين في الولايات المتحدة الأمريكية، ويرى أعلامه (**عزراباوند، هيوم، جون كرورانسوم، كلودلفيس ستروس، إليوت**) أن الشعر هو نوع من الرياضيات الفنية وأنه لا حاجة للمضمون والمهم هو القالب الشعري، و لا هدف للشعر غير الشعر ذاته (المرجع نفسه. ص.13.)

«والنقد الجديد يركز بالدرجة الأولى على المفاهيم اللغوية ابتداءً من المفاهيم الوظائفية التي انتشرت لدى اللغويين الغربيين... وتلتقي أيضا مع تلك الاتجاهات في دفع الحركة المنهجية في الأدب ونقده إلى أن تتمركز وتستقطب في دراسة النص الأدبي في حد ذاته بغض النظر عن العوامل الأخرى الخارجية المحيطة به»[1]، وقد كان لهذا الاتجاه دور فعال في ميلاد البنيوية، من خلال نظرته إلى النص على أنّه عمل مغلق وعزله عن كاتبه وعصره، فهو عبارة عن وحدة متكاملة تملك خصائصها الذاتية والتي لا تشترك فيها مع أيِّ عمل أخر حتى وإنْ كان للكاتب نفسه.

2 – البنيوية التكوينية: "Structuralisme génération"

فرع من فروع البنيوية نشأ استجابة لسعي بعض المفكرين والنقاد الماركسيين للتوفيق بين طروحات البنيوية في صياغتها الشكلانية وأسس الفكر الماركسي في تركيزه على التفسير المادي الواقعي للفكر والثقافة عموما، ومن الذين أسهموا في صياغة هذا الاتجاه المجري"**جورج لوكا تش**" (1885-1971 م) والفرنسي "**بيير بورديو**"(1930 – 2002 م) غير أن المفكر الأكثر إسهاما من غيره في تلك الصياغة هو الفرنسي الروماني الأصل **لوسيان غولدمان**[2]، الذي كانت أطروحاته نابعة وبشكل أكثر وضوحا من أطروحات المفكر والناقد "جورج لوكا تش" الذي طور النظرية النقدية الماركسية باتجاهات سمحت لتيار البنيوية التكوينية من الظهور خاصة في كتبه " الروح والأشكال"" نظرية الرواية" و" التاريخ والوعي الطبقي"[3].

فهذا التيار يرفض عزل النص عن سياقه الاجتماعي والنفسي والتاريخي، إذ الوعي الاجتماعي يشكل رؤية النص عامة، وللوقوف على هذه الرؤية يجب الوقوف عند المؤثرات السوسيولوجية التي يتخلق فيها النص، فهو يحاول الجمع بين معالم الرؤية النفسية الشكلية دون إهمال الخصائص الجمالية للعمل الأدبي لأن «كل سلوك إنساني هو محاولة إعطاء جواب دلالي على موقف خاص

---

(1) – صلاح فضل.مناهج النقد المعاصر. ص 84-85.

(2) – ولد " لوسيان غولدمان" عام 1913م ببوخارست، في سنة 1933 ذهب إلى فيينا وتعرف على المفكر الماركسي " ماكس أدلر" فأعجب بمنهجه، في سنة 1934 رحل إلى باريس حيث بدأ في تحضير دكتوراه في الاقتصاد السياسي، وأثناء تواجده هنالك حصل على إجازة في الأدب الألماني وأخرى في الفلسفة ،وفي سنة 1944 التقى المفكر المجري "جورج لوكاتش" وأعجب كثيرابآرائه. تأثر بأعمال هيغل وماركس. وافته المنية صيف 1970 إثر حادث مرور.من أهم مؤلفاته: " الإله الخفي" " دراسة للرؤية المأساوية في خطرات باسكال ومسرح راسين" " من أجل سوسيولوجيا للرواية" " البنى الذهنية والإبداع الثقافي" " الماركسية والعلوم الإنسانية". (جمال شحيد. في البنيوية التركيبية. ص13 إلى 16.)

(3) – ينظر، المرجع نفسه . ص: 74- 75.

ينـــزع به إلى إيجاد توازن بين فاعل الفعل والموضوع الذي يتناوله أي العالم المحيط»[1]، فالبنية لا تفهم بحد ذاتها خارج حدود الزمان والمكان، وإنما من خلال تطورها وتفاعلها داخل وضع محدد زمانيا ومكانيا، إذ أننا لا نستطيع أن نعزل أي عمل عن السياق الثقافي الذي نشأ فيه هذا العمل وتطور وترعرع ضمنه،فكل إبداع يجب فهمه من خلال الإطار العام المحيط به، أو من خلال تاريخ المجتمع الذي نشأ فيه،فكل عمل فردي هو مساهمة لفهم هذا التاريخ العام الشامل، ذلك أن مجمل التفاصيل تساعد على فهم الوضع الشمولي لمجتمع معين، فالبنية مرتبطة بالأعمال والتصرفات الإنسانية، وفـــهمُها هو محاولة لإعطـــاء جواب على وضع إنساني معيّن [2]، دون إهمال « سيرة الكاتب والفئة الاجتماعية التي يرتبط بها العمل الأدبي المدروس»[3]، فمذهب غولدمان يحاول البحث عن العلاقات التي تربط بين العمل الأدبي وسياقه الاجتماعي والاقتصادي الذي سبق تكوينه، ويعتبر هذه العلاقات اندماجا بين سلسلة من الجمل كالنص الأدبي المكوّن من جمل يمكن فهم أجزائها انطلاقا من الأجزاء الأخرى، ثمّ تُفهم بصفة أحسن انطلاقا من بنية المجموعة كلّها. ولا يعتبر غولدمان الأثر الأدبي انعكاسا للوعي الجماعي، فهو يفضّل تعبير "الرابطة الوظيفية" التي تُبرز ترادفا بين الآثار الأدبية وبين توجُّهات الوعي الجماعي للفئات الاجتماعية[4].

وقد ارتكز المشروع البنيوي التكويني «على مبدأ الجدل وأكّد على أنّ الأنشطة الثقافية والحضارية ليست من عمل فرد معيّن مهما بلغت قدراته، وإنّما تصوغها الجماعات الإنسانية بحسب متطلبات حياتها وأسس تكوينها الثقافي»[5].

إن التيار البنيوي التكويني لا يَعتبر الإبداع الأدبي ظاهرة خيالية أوغيبية بعيدة عن الواقع الحيوي، بل هو كائن لغوي له خصوصية المجتمع الذي وجد فيه، فهو منهج يجمع بين تقويم المكونات والمضامين للأعمال الإبداعية أو الفكرية، وبين الخصوصية الفنية لهذه الأعمال.

---

(1) – لوسيان غولدمان " المنهج البنيوي التكويني في تاريخ الأدب". تر: بدر الدين عرودكي، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، العدد 01، بيروت، لبنان، 1980، ص 42.

(2) – ينظر، جمال شحيد. في البنيوية التركيبية. ص. ص77.

(3) – المرجع نفسه . ص89.

(4) – ينظر، نجم الدين سمان."في بنيوية لوسيان غلدمان التكوينية". مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، العدد 339، دمشق، لبنان، 1999 ، ص161.

(5) – مؤيد عباس حسين. البنيوية. ص99.

المفاهيم المؤطرة للمنهج البنيوي التكويني :

تنطلق البنيوية التكوينية بوصفها منهجا نقديا من منطلقات ترى أنها مهمة في رؤيتها لتحديد صانع الإبداع، باعتباره صياغة جماعية وليس للفرد المنعزل، فالجماعة تعد أفضل سبيل لفهم الإبداعات وتفسيرها واكتشاف رؤيتها من هذا الشكل اللغوي الذي يصيغه المبدع، والذي بدوره يعتبر مُنفِّذا لقراءات الجماعة، ذلك « أن وجهات النظر إلى العالم ليست وقائع فردية بل وقائع اجتماعية»[1]، وانطلاقا من هذا المفهوم كانت المقولات والمفاهيم المؤطّرة للمنهج البنيوي التكويني كما بلورها "**لوسيان غولدمان**"

يُعد مصطلح "**رؤية العالم**" "**La vision du monde** "من أهم المفاهيم التي تقوم عليها البنيوية التكوينية، ويتألف هذا المصطلح من عنصرين أساسين هما:

1- **الرؤية:** تشتمل على العقيدة أوالرؤية الفكرية والنفسية والاجتماعية، ويجسّد الأدب كل جوانب الحياة الروحية للإنسان في ترابطها الطبيعي، ولا تتوقف الرؤية الأدبية الفنية عند الانتقاء العقائدي والتقييم والإدراك العقليين، فهي تتضمّن الحدس والانفعال والدوافع، فالكاتب بكل كيانه ينهمك في عملية الإبداع، وخيال الفنان هو القوة التي ترتّب المواد الأولية وتشكِّلها في كلٍّ مُوحَّدٍ بعيدا عن الذاتية، إذ تحدّد الرؤية الفنية للواقع مقدّماتٌ موضوعية اجتماعية[2]، والفرق بين الرؤية الفردية والرؤية الاجتماعية أنّ الأولى تبع للثانية، وقد تكون مُطوِّرةً أو ناقدة لها، والرؤية عند الكاتب جزء من الوعي الجماعي للمجتمع والتاريخ، تتجه إلى المستقبل من خلال الواقع[3].

2- العالم: ينقسم إلى قسمين العالم الأصغر ويشمل الإنسان الذي يُعدُّ عالما صغيرا، في مقابل الكون العالم الأكبر، كما يُطلق هذا المصطلح على المجتمع الإنساني بما فيه من طبقات ونُظم وقوانين، والرابط بينها المحبة التي تصل بعض أجزاء الكون ببعضها الآخر[4].

يعرِّف غولدمان "رؤية العالم" فيقول: «إنّ رؤية العالم هي بالتحديد هذه المجموعة من التطلعات والمشاعر والآراء التي تضم مجموعة اجتماعية، (عادة طبقة اجتماعية) وتجعلهـــم

---

(1) – نورالدين صدار."مدخل إلى البنيوية التكوينية في القراءات النقدية المعاصرة ".مجلة عالم الفكر،المجلس الوطني الثقافي للفنون والآداب،العدد01، الكويت، 2009، ص67.

(2) – ينظر،فتحي إبراهيم.معجم المصطلحات الأدبية.المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، صفاقس، تونس،1986، ص188- 189.

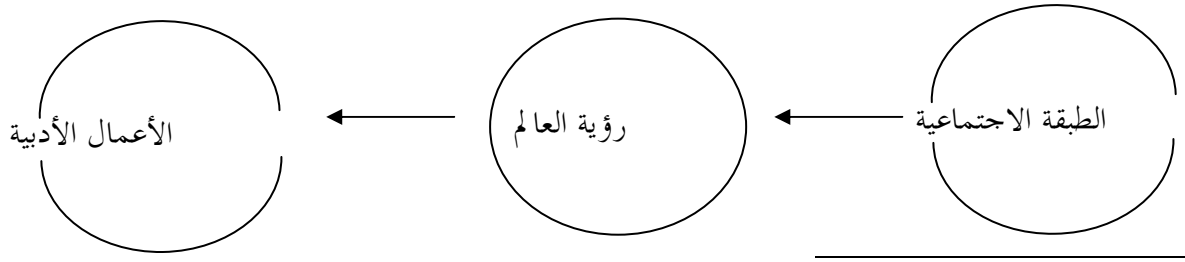
(3) – ينظر،أسماء أحمد معيكل."رؤيا العالم وتصويرها في الرواية". مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتّاب العرب، العدد369، دمشق، سوريا، 2002، ص53- 54.

(4) – ينظر، المرجع نفسه. ص 54.

في تعارض مع المجموعات الأخرى، فيولد تيار حقيقي لدى مجموعة يحققون جميعا هذا الوعي بطرقة واعية ومنسجمة إلى حد ما» [1].

ويكشف تحديد جولدمان لهذا المبدأ على أنه جملة الطموحات والمشاعر والأفكار لمجموعة ما، وعاها مبدع، والرؤية لا يتوقف مفهومها عند هذا التوحد الذي يجسد نظرة الجماعة ومشاعرها، بل هي طموحات ومشاعر بها يتم توحيد أعضاء الجماعة لمواجهة جماعة أو جماعات أخرى معارضة لها، لأن التعارض في المواقف والأهداف شيء ُمسلَّم به، و بذلك تنشأ هذه الرؤية التي هدفها التغيير والتجاوز، ومن هذا الطرح كانت الأعمال الإبداعية تعبيرا عن رؤى للعالم، صاغها كاتب نيابة عن الجماعة [2]، « ونرى أهميتها أكثر عندما ندرك أن الثقافة والوعي والعمل الفني والفلسفة تشكل جزءً لا يتجزأ من العلاقات الاجتماعية، وأن هذا التفاعل بينها وبين المجتمع لا نستطيع إدراكه إلا من خلال رؤية العالم الخاصة بالكاتب» [3].

إنّ رؤية العالم من صنع المجموعة، لأنّ الفرد لا يتحرّك إلا على أساس من علاقته بغيره، فهي تعبّر عن نفسها بأشكال مختلفة، وتولِّد مجموعة من الأعمال، تختلف ظاهريا اختلاف الفلسفة عن الأدب، ولكنّها تتجاوب بنيويا من حيث تعبيرها عن هذه الرؤية وتكوينها عنها، فالبُنى العقلية تتواجد في إطار الجماعة في شكل ميولات متفاوتة القوة[4]، والذي يحدد الوظيفة التاريخية للطبقات الاجتماعية هو وضعها في عملية الإنتاج، فالضمير الواقعي للجماعة هو جملة الضمائر الفردية، لكنه لا يصل إلى القمّة في الإطار الجماعي العام، بل يظهر لدى بعض الأفراد المتميزين الذين هم مبدعو الإنتاج الثقافي العام، وتصبح أعمالهم بمثابة تبلور الحد الأقصى للضمير الجماعي الذي ينتمي المبدع إليه[5]، والملاحظ أنّ غولدمان يميّز وجود ثلاث حلقات متكاملة:



(1) _ Lucien Goldman. Le Dieu caché. Gallimard,Paris,1977,p26.

(2) - ينظر، نور الدين صدار." مدخل إلى البنيوية التكوينية في القراءات النقدية المعاصرة ". ص 95.

(3) – جمال شحيد. في البنيوية التركيبية . ص 27.

(4) – ينظر، جابر عصفور. "عن البنيوية التوليدية قراءة في منهج لوسيان غولدمان". مـــجلة،فصول،الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد68،القاهرة، مصر، 2006، ص32.

(5) – عمر عيلان. في مناهج تحليل الخطاب السردي. اتحاد الكُتاب العرب، دمشق، سوريا، 2008، ص256.

وتبدو"رؤية العالم" حلقة تتوسّط الطبقة الاجتماعية والأعمال الأدبية، فالطبقة تعبِّر من خال رؤيتها للعالم، وهذه الرؤية تعبِّر عن نفسها عبر الأعمال الأدبية[1].

وإذا كان ما يحدّد الطبقة عن غيرها هو دورها الذي تقوم به في عملية الإنتاج والعلاقات التي تربطها بغيرها من الطبقات، فإنّ هذين البعدين يتجاوبان ليصنعا "الوعي الجماعي"، الذي هو بنية فكرية خاصة بالطبقة، متّصفا بالحركة شأنه في ذلك شأن الطبقة التي تكوّنه، ومن أهم مميزاته أنّه غير منعزل، إذ يوجد في الوعي الفردي لكل أفراد الطبقة، ويأخذ شكلين متمايزين رغم ما بينهما من تداخل[2]، الأوّل هو ما يسميه غولدمان "**الوعي الفعلي**" "**conscience réelle**" ينحصر في مجرّد وعي بالحاضر و«يرتبط بالمشكلات التي تعانيها الطبقة أو المجموعة الاجتماعية من حيث علاقاتها المتعارضة ببقية الطبقات أو المجموعات»[3]، أمّا الثاني فهو"**الوعي الممكن**" " **conscience possible**" وينشأ عن"الوعي الفعلي"ولكنّه يتجاوزه ليكوِّن الوعي بالمستقل، مجسِّدا«**ما** يمكن أن تفعله طبقة اجتماعية ما، بعد أن تتعرض لمتغيرات مختلفة،من دون أن تفقد طابعها الطبقي »[4] و«يرتبط بالحلول الجذرية التي تطرحها الطبقة لتنفي مشكلاتها،وتصل إلى درجة من التوازن في العلاقات مع غيرها من الطبقات أو المجموعات »[5]، فهو مظهر لكل سلوك إنساني نابع من الواقع، ويعود على الواقع نفسه، لأنه يرمي إلى تغييره، وتجديده، و يكون الإبداع في ظل ذلك واقعة اجتماعية، أي أنه نوع من أنواع الوعي الذي ينبغي تفسيـــره لأنه ليس وعيا مستقلا، بل على علاقة وطيدة بقطاع معين من الواقع.

ويلزم لتحقيق الأسلوب البنيوي التكويني خطوتان: الأولى تحليل الأثر تحليلا بنائيا وصفيا (مرحلة الوصف) قصد تحديد البنيات الخاصة ذات الدلالة، والثانية يتم فيها دمج البنيات الخاصـــة في بناء كلي واسع، وهذا يعني أنّ دراسة الأثر في ظل هذا الاتجاه يلزمها دراستين: الأولى هدفها تبيين الخصائص الداخلية للأثر، ثمّ يليها وضع البناء المستنبط في البناء الكلي للمجتمع، وتعتمد المرحلة الأولى على تحليل النظام اللغوي للأثر قصد الوصول إلى"**البنية الدالة**" "**structure**

(1) – ينظر،جمال شحيد .في البنيوية التركيبية .ص67.

(2) – ينظر، جابر عصفور. "عن البنيوية التوليدية. قراءة في منهج لوسيان غولدمان". ص31.

(3) – مؤيد عباس حسين. البنيوية. ص109.

(4) – جمال شحيد. في البنيوية التركيبية. ص 40.

(5) – مؤيد عباس حسين. البنيوية. ص109.

Significative" التي تستخلص من مجمل العلاقات الداخلية التي يحتويها الأثر المراد دراسته، أساسها الانتقال من رؤية سكونية، إلى رؤية دينامية، فهي بمثابة الأداة التي توجه الباحث إلى تعميق فهمه للوصول للعلاقات الأساسية في النص آخذة صفة "**الشمول**"[1] ، إذ لا يفهم الجزء إلا في إطار فهم الكل[2].

ولأجل تبيين الصلة الحتمية بين العمل الأدبي والبنية الدالة الكبرى أوجد غولدمان وقبله لوكاتش " **التماثل**" "**Homologie**" الذي ينشأ عن توافق الوعي الفردي مع الوعي الجمعي، فالعمل الأدبي ليس مجرد انعكاس بسيط لوعي جماعي، بل بلوغ مستوى عال من الانسجام خاص بوعي جماعة أو أخرى، والعلاقة بين الفكر الجماعي والإبداعات الفردية الكبرى أدبية فلسفية أو دينية لا تكمن في ماهية المضمون، ولكن في انسجام تتجسد من خلاله المضامين الخيالية التي تتميز عن الوعي الجماعي [3].

أمّا المرحلة الثانية فتتلخّص في عمليتي **فهم وتفسير**الأثر، "**الفهم**" "**Compréhension** " ويتعلّق بالانسجام الداخلي للنص من خلال دراسة العلاقات المكوّنة للبنية الدالة، بالتقيُّد الكامل بالنص، ولا شيء غير النص دون الخروج عليه أو تجاوزه[4]، أمّا "**التفسير**" "**Explication**" فهو يشمل الجوانب الخارجية (التاريخية، الاجتماعية والاقتصادية) عن طريق توضيح الرؤية للعالم ودمجها في البنى الكلية للمجتمع، أي أنّه «يقتضي إنارة النص بعناصر خارجية عليه بغية الوصول إلى مقوماتها»[5]، وبذلك يظهر تكامل بين المصطلحين في فكر غولدمان، فلا يمكن فصل الفهم عن التفسير، وذاك من مميزات البنيوية التكوينية، فالباحث ينظر في بنية الأثر ليست باعتبارها بنية مستقلة كما هو الحال في البنيوية الشكلية، ولكن باعتبارها بنية مرتبطة ببنية المجتمع والتاريخ.

---

(1) – ظهر هذا المفهوم لأوّل مرّة لدى غولدمان عام 1945م،يقوم على التعميم و التجمع الإنساني المنظّم (المرجع السابق.ص109)

(2) – ينظر، سمير سعيد حجازي. قضايا النقد الأدبي المعاصر. دار الآفاق العربية، القاهرة، مصر، ط1، 2007، ص94.

(3) – ينظر، نور الدين صدار. " مدخل إلى البنيوية التكوينية في القراءات النقدية المعاصرة ". ص 89-90.

(4) – ينظر، Lucien Goldman.Marxisme et sciences humaines. Gallimard, Paris,1970 ,p62.

(5) – جمال شحيد. في البنيوية التركيبية. ص 85.

سادسا: الخطاب المسرحي من منظور بنيوي تكويني:

لقد أعْلَت أغلب الاتجاهات البنيوية المعاصرة من سلطة النص، و لم تعر اهتماما مماثلا لبقية العناصر والعوامل التي تقع خارجه كالمؤلف والقارئ والواقع الـخارجي والتاريخي، تبدأ دائما من النص وتنتهي به، تقوم أساسا على إدراك العلاقات القائمة بين عناصر البناء للوقوف على نوعية هذه العلاقة التي تجمع بين عناصر مختلفة غير متجانسة فهي« عبارة عن تقصي مظاهر تشكل النسق البنيوي، والكشف عن درجة الانتظام و التشاكل أو التباين المتجسدة في مختلف مستويات البنية في النص الأدبي» [1]، مما يؤكد أن القراءة البنيوية تهتم بتحليل العناصر اللغوية داخل النسق الواحد.

النص نظام له بنية خاصة، يستخدم لغة تميزه عن بنية النصوص، وعليه فمفردات اللغة تحمل معنى خاصا، فهمها مرتبط بسياقات النص، ونظامه المفرد هو جزء من نظام شامل وهو الأدب، مما يؤكد أن النص يتأثر بهذا النسق العام الشمولي على مستوى البنية وعلى مستوى الشكل فهو عنصر بنيوي ضمن بنية أكبر هي شكل الثقافة [2].

وإذا كانت الرسالة تضم مستويين على الأقل هما مستوى التعبير (الدال) ومستوى المحتوى (المدلول)، فإنَّ التقاء هذين المستويين هو ما يكوِّن الإشارة أو المجموعة الإشارية، وبذلك تكون الرسالة إذا ما فككت أو وسعت أبعادها تصبح مستوى تعبيريا جديدا لرسالة أخرى على علاقة بها[3]، وقد ميّز "**جاكبسون**" ستة عناصر في كل رسالة هي : المرسل، المتلقى، السياق أو المرجع، وقناة الاتصال والشفرة والرسالة نفسها[4]، للكشف عن"الرؤية الجوهرية"للنص الأدبي، والتي هي صورة أخرى لمفهوم "رؤية العالم" لدى غولدمان، وهذا ما يُبعد المنهجية البنيوية عن السقوط والانغلاق على موقف شكلاني، وفي الوقت ذاته يعطي القراءة النقدية محتوى اجتماعيا وتاريخيا، لأنّ « دارس الأدب هو دارس للتاريخ أيضا»[5].

---

[1] – فاضل ثامر. اللغة الثانية، في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث. المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان،ط1، 1994، ص45.

[2] – ينظر، بشبندر ديفيد. نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر. تر: عبد المقصود عبد الكريم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط1، 1996، ص 64- 65.

[3] – ينظر، رولان بارت. الأدب والبلاغة. تر: أسعد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1993، ص54.

[4] – ينظر، المرجع نفسه.ص56.

[5] – فاضل ثامر. اللغة الثانية. ص53.

وإضافة إلى هذه العوامل هناك وظيفة لغوية، فكل منطوق هو مركب من أغلب هذه الوظائف إلاّ أنّه يستمد خصوصيته من سيطرة عامل معين على بنية العوامل الأخرى، فعندما يكون التركيز على المرسل تسود الوظيفة التعبيرية التي تتعلق بالمرسل، إذ تكتسي أهمية كبيرة في مجال المسرح، لأنّ الممثل يتفنن في تجسيدها على الخشبة، أما المخرج المسرحي فطريقته في التعبير تختلف عن طريقة الممثل، لأنها تكون بطريقة غير مباشرة، وذلك باستعمال وسائل أخرى كالديكور والموسيقى والإضاءة والموسيقى...[1]، ويكون المتفرج عنصرا فعالا، حيث لم يعد طرفا قـــــصيا في العملية الإبداعية، لأن المسرح هو وجود من خلال تواجد الآخر (أي الجمهور) فلم تعد مهمته تقتصر على عملية المشاهدة بل تتعداها إلى صياغة التفاعل بينه وبين ما يعرض أمامه فوق الخشبة، وذلك من طبيعة الفن المسرحي القائم على الحضور الفعلي للجمهور ومشاركته في الحدث المسرحي[2]، فيصبح للمتلقي دور كبير في عملية قراءة النص وفهم مراميه، فتتباين مستويات القراءة وتتعدد من قارئ لآخر.

إن النقد الأدبي البنيوي يقول إن قيمة الإبداع في النص الأدبي يمكن أن تكمن فقط في بنية جديدة أكثر مما في تفاصيل تطور الشخصية والصوت الذي يمكن التعبير به عن تلك البنية ويَفترض أحد فروع البنيوية مثل الفرويدية والماركسية، إذ توجد البنية المعقدة والبنية السطحية، وتتمثل البنية المعقدة بالنسبة للفرويدية في الصراع بين غريزتي الحياة والموت، أما في الماركسية فهي تتمـــــثل في الصراع الطبقي الذي تمتد جذوره في القاعدة الاقتصادية، وتتمثل البنية الأدبية غالبا في أفكار "فلاديمير بروب" في البحث عن عناصر أساسية معقدة في القصص والأساطير التي ترتبط بطرق مختلفة لتنتج نسخا عديدة للقصة أو الأسطورة الأصلية، وتكون هذه العناصر الأساسية حاملة لمعانٍ كما هو الحال في الماركسية، فالأعمال الأدبية «تبدع كونا ثريا ومتعدّدا من الشخصيات الفردية والمواقف الخاصة، كونا ينظمه تماسك بنية ما ورؤية للعالم، بالتعبير عن كل ما يمكن صياغته إنسانيا لصالح موقفها وسلوكها، أي أنّ هذه الأعمال حتى وإن كانت تعبّر عن رؤية خاصة للعالم، فإنّها قد سيقت وبفعل أسباب أدبية وجمالية إلى أن تصوغ أيضا حدود هذه الرؤية والقيم الإنسانية التي ينبغي الدفاع عنها»[3].

---

[1] – ينظر، عمر بلخير. تحليل الخطاب المسرحي. ص42.

[2] – ينظر، محمد المديوني. إشكاليات تأصيل المسرح العربي. ص25.

[3] – لوسيان غولدمان. المنهجية في علم اجتماع الأدب. تر: مصطفى المسناوي، دار الحداثة، بيروت، لبنان، ط1، 1981، ص36.

أما الفرع الأخر من البنيوية فهو علاماتي (سيميائي) يرتكز على أعمال دوسوسير، فقد ركز "رولان بارت" و"جاك دريدا" على الكيفية التي يمكن بها تطبيق البنيوية على الأدب، فالمعنى يحدث من خلال الاختلاف بين العلامات في نظام دلالي، وأنّ العلاقات بين العلامات نوعان: متصل واستبدالي، كما أن جزءً كبيرا من عالمنا التخيلي يبنى على أساس ثنائية المتضادات، التي بدورها تكون المعنى، فالبنيوية التكوينية تشكل قاعدة العلامات وتتيح دراسة العلامات والشفرات فرصة التوسع في الدراسة الأدبية إلى الدراسة الثقافية، إلى جانب توسيع مصادر الناقد في مناقشة معاني النصوص.

إن الخطاب المسرحي شكل من أشكال الخطاب المتعددة، ينفرد عن غيره بخصائص تميزه، و البنيوية ترى أنَّه «ليس الأثر بذاته هو موضوع الفعالية البنيوية، ما تسأل عنه هذه الفعالية هو خصائص هذا الخطاب الخاص... و هذا العلم غدا لا يهتم بالأدب المنجز، بل بالأدب الممكن... أي الأدبية» [1]، فالخطاب لا يكون اعتباطا، بل تحكمه قوى كثيرة تتظافر فيما بينها بغية الاستحواذ على المتلقي لأن « الخطاب بأشكاله المتنوعة يعبر عن جماعة، ويعكس مظاهر إيديولوجية متنوعة تخاطب وتحاور وتحاول أن تقنع وتؤثر وتحدث هيمنة من نوع ما» [2]، وعليه فالخطاب المسرحي يبث أفكاره ومعانيه عبر عناصر مختلفة، فنجد الشخصيات المتباينة في مواقفها وتوجهاتها ومصالحها، وكلها تصب في هدف معين، لأن«المسرح فضاء جمالي دلالي لتظاهرات خطابية مفرطة في اللاتجانس، تتنافر وتتعاكس وتدخل في علائق حوارية تفضي دائما إلى نتيجة ما مغلقة أو مفتوحة، وتجسد هذه التمظهرات أنماطا متعددة من التناقضات الاجتماعية» [3]، شأنه في ذلك شأن الفنون الأدبية الأخرى، إلا أن المسرح يمكنه جمع أجناس متنوعة ولهجات عدة، موظفا أساليب تعبيرية فيما ما هو رسمي و ما هو إيحائي، وفيما هو ساخر، وما إلى ذلك من أنواع التعبير التي تكشف عن نماذج متعددة من فنون الأدب، «فالأثر الأدبي في نظر غولدمان لم يعد واقعة تاريخية وإنّما أصبح بنية يشمل في كل تكوين من تكويناته منطق باطني خاص، وأنّه لا يمكن

(1) – كاباناس جون. النقد الأدبي. ترجمة فهد عكة، دار الفكر، دمشق، لبنان، ط1، 1972، ص160.

(2) – رزان محمود إبراهيم. خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة، ص19.

(3) – عواد علي. غواية المتخيل المسرحي. مقاربات في شعرية النص والعرض والنقد. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1997، ص20.

فهم أجزائه إلاّ بانتسابها إلى الكل البنائي، وأنّ الوصف الذي يتألّف من كافة عناصره، إنّما هو نمط انتظام وترابط بين هذه العناصر ترابطا محكما»[1].

يعتبر الحكي جنسا تعبيريا تقوم عليه المسرحية كنوع من أنواع الخطاب مبثوثا بواسطة السارد نحو القارئ أو المشاهد، ويرى "تودوروف"(1939م -) أن إجراءات الخطاب تتنوع على ثلاثة مكونات[2].

1- زمن الحكي:

يتضمن نوعين من الزمن، زمن القصة وزمن الخطاب، فيكون الأول متعدد الأبعاد، إذ يمكن لأحداث كثيرة أن تجري في زمن واحد، إلا أنَّ زمن الخطاب ملزم بأن يرتبها ترتيبا مثاليا لأغراض جمالية، ويدخل تودوروف ضمن هذين الصنفين من الزمن زمن الكتابة (التلفظ) وزمن القراءة (الإدراك).

2- جهات الحكي:

يوجد عنصر الحكي في كل الأزمنة والأمكنة، غير أنّه في الخطاب يجعلنا ندرك الأحداث بصفة غير مباشرة كما هو الشأن في المسرحية، وذلك لما يضيفه عليها من خيال يُحول إدراكنا للأحداث التي يصفها إلى إدراك غير مباشر،كما يجعلنا من جهة أخرى ندرك الإدراك الحاصل عنها لدى السارد.

3- صيغ الحكي:

و هي مصطلح يتعلق بالمنهج الذي يعرض به الراوي العمل أو يعرضه فهو يسمح بالتمييز بين كاتب يكشف الأشياء وآخر يقولها فقط.

إن هذه المكونات التي أشار إليها تودوروف، رغم أهميتها وانسجامها ووضوحها، ما هي إلاّ عناصر داخل الخطاب أشمل مما يُولد تعقيدات على مستوى النظرية والممارسة النقدية التي تظافرت فيها اجتهادات باحثين كثر منهم اللّسانيون والبنيويون والسوسيولوجيون، وكلها لا تغفل القارئ للأهمية التي يكتسيها عند الكاتب[3]، فهذه المرجعيات وغيرها تظهر بشكل واضح

---

(1) – سمير سعيد حجازي.قضايا النقد الأدبي المعاصر.ص132.

(2) – ينظر، عز الدين بوبيش. " القصة والبنيوية الشكلانية". مجلة السرديات، معهد اللغة العربية وآدابها،جامعة منتوري،قسنطينة، الجزائر، العدد01، جانفي 2004، ص57 - 58.

(3) – ينظر، المرجع نفسه.ص59.

في الخطاب المسرحي، لأن فيه تعدد مراكز الإرسال، حينما ينتقل من " الفضاء النصي" إلى " فضاء العرض" حيث يكتسب علامات مرئية (بصرية، سمعية، حركية) فيجد المشاهد نفسه في لحظة من لحظات عرض المسرحية مستقبلا لكم هائل من الأفكار مصادرها مختلفة من ديكور أو موسيقى أو إضاءة أو ملابس، «فرؤية العالم في العمل الأدبي تعبِّر عن نفسها فنيا ولغويا، بينما قد تعبّر هذه الرؤية عن نفسها في حقل وحالة أخرى سلوكا فرديا، أو تنظيما اجتماعيا وفي كل الأحوال فإنّ رؤية العالم ضرب من التخييل، أي أنّها نوع من بناء فكري، قيمي، وظيفي، بمعنى أنّ له وظيفة اجتماعية، وهي إعطاء التماسك للشخصية البشرية فردا وجماعة»[1].

يتميز الخطاب المسرحي بأنه ذو طابع جدلي مفتوح، وحوارية قائمة على مكونات نصية وإخراجية تشكل مجتمعة نسيجا فنيا متكاملا، فالممثل له رسالة خاصة إلى المتفرج يبثها عبر شفرة بواسطة قناة الجسد والصوت واللباس والحركة وغيرها من تقنيات فن الإلقاء، وبتعدد الممثلين على الخشبة تتعدد المشاعر وعليه « فالخطاب المسرحي بمكوناته الثلاثة (النص، التمثيل، الإخراج) خطاب ذو بنية حوارية سجالية تقوم على تعدد صوتي، ودلالي وفني ومرجعي، وتحمل آثار خطابات عديدة سابقة عليها أو متزامنة معها أو متوالدة منها» [2].

هذا السياق كله ينطبق على المسرحية المعروضة، أما المسرحية غير الممثلة فتختلف عن نظيرتها الممثّلة ذلك أن المرسل هو الكاتب والمتلقي هو القارئ، والوضع هو اللغة التي كتبت بها المسرحية بعيدة عن سياق المشاهدة.

إن البنيوية التكوينية تمكننا من قراءة النصوص فهي تقودنا إلى رؤية كل شيء نصيا من خلال العلامات، أي أنه يتألف من علامات محكومة بتقاليد المعنى وتُدار وفقا لنمط من العلاقات، كما أنها تمكننا من الوصول إلى النصوص تاريخيا، ويفتح نوع الدراسة الطريق أمام تحليل ثقافي جاد للنصوص.

---

[1] – أسماء أحمد معيكل. "رؤيا العالم وتصويرها في الرواية". ص 55.

[2] – عواد علي. غواية المتخيل المسرحي. مقاربات لشعرية النص والعرض والنقد. ص25.

الفصل الثاني

الفـــصل الثـــاني

المسرح السياسي في سوريا

1- نشأة الفن المسرحي في سوريا وتطوره

2- المسارح الرسمية في سوريا

3- التجارب المسرحية الخاصة في سوريا

4- مفهوم المسرح السياسي و نشأته

5- عوامل نشأة المسرح السياسي في سوريا

- العامل الاجتماعي

- العامل السياسي

- العامل الثقافي

1- نشأة الفن المسرحي في سوريا وتطوره:

منذ أن ولد المسرح عند الإغريق الأوائل من رحم الاحتفالات الدينية ظل مقياسا لنمو الشعوب وتطورها، لأنه يستمد موضوعاته من الحياة وصيرورتها، يأخذ قوته من تشكل الثقافات السائدة في زمان ومكان معينين، ويستمد تأثيره من تأقلمه مع مختلف العصور وتطوراتها، باعتباره الشكل الأكثر واقعية في رسم ملامح النفس البشرية، فرافق الإنسان في أوضاعه الاقتصادية والاجتماعية والسياسية وغيرها، فكان ولازال المرآة الكاشفة لأحواله عارضا، شارحا وناقدا، جوهره التواصل بين الأفراد والجماعات.

إن هذه الوظيفة اضطلع بها المسرح في سوريا، واعتبـــر ظاهرة حضارية فكرية وثقافيـــة، فاحتل مكانه الطبيـــعي من بين الفنون الأدبية الأخرى، رغم ظـــهوره المتأخر، إذ يؤرخ للحركة المسرحية في سوريا أنها «تبدأ في النصف الثاني من القرن التاسع عشر» [1] على غرار لبنان ومصر، ولقد مرّ المسرح السوري بعدة مراحل[*]:

المرحلة الأولى (البدايات):

يجمع الكثير من الدارسين أن البداية الحقيقية للمسرح السوري كانت على يد "**أحمد أبو خليل القباني**"[2]، الذي يعتبر أول مؤسس لمسرح عربي[3]، إذ «لا نعرف للتمثيل تاريخا في سورية قبل ظهور أحمد أبي خليل القباني فيها، حوالي سنة 1865م، وإن كنا نعرف أنه كان من عادة مدارس الإرساليات في القرن الماضي، أن تقدم مسرحيات عربية يمثلها الطلبة في نهاية العام الدراسي، ولابد أن دمشق شهدت شيئا من هذا التمثيل، ... فقد كانت ترمي من وراء ذلك إلى أهداف تربوية وثقافية ودينية» [4].

---

[1] - حسين حموي. الاتجاه القومي في مسرح عدنان مردم الشعري. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1999، ص 115.

[*] - اعتمدت المراحل التي أوردها "جان ألكسان" في كتابه "المسرح القومي والمسارح الرديفة في القطر العربي السوري" لما في ذلك من موضوعية.

[2] - ولد أحمد أبو خليل القباني في دمشق سنة 1833م، من أصل تركي، يتصل بأكرم أقبيق ياور السلطان سليمان القانوني، درس في مدارس دمشق وكتاتيبها، ظهرت عليه آيات النبوغ والميل للفن والموسيقى والتمثيل وهو في الثانية عشرة من عمره، أتقن اللغتين الفارسية والتركية في سن الثامنة عشر، كان مواظبا على حلقات الدرس في المساجد، توفي عام 1902م.

من أهم أعماله المسرحية: ناكر الجميل، الشاه محمود، السلطان حسن، عنترة، هارون الرشيد ... (حورية أحمد حمو، تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق، ص 335).

[3] - ينظر، عادل أبو شنب. بواكير التأليف المسرحي في سورية. اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1978، ص 11.

[4] - محمد يوسف نجم. المسرحية في الأدب العربي الحديث 1847 - 1914. ص 61.

بدأ حياته الفنية بتقديم بعض الروايات التمثيلية متخذا بيت جدِّه مسرحا لها، فقدم أول عمل فني "**ناكر الجميل**" في إحدى السهرات، فلاقى استحسانا وإقبالا من طرف المشاهدين، الأمر الذي جعله يخرج بفنه للجمهور بعد فترة الخفاء، وقد ازدهر مسرحه في عهد الوالي "مدحت باشا" (1878- 1879م) الذي عرف بحبه للإصلاح والتنوير وشغفه بالفن المسرحي، فقدم المساعدات المادية والمعنوية للفنان أبو خليل القباني، حيث أمر بصرف منحة مالية كمساعدة له، وكلّفه بتمثيل رواية ليشاهدها، فكانت تلك المرحلة نقطة تحوُّل حاسمة في حياة القباني، فألَّف فرقة وأسَّس مسرحاً بشكل فني مع كل مستلزماته[1]، بعد أن باع حصته من الأرض وحصته من أملاكه في دمشق، «فكان ثمانون بالمائة من أعيان دمشق وأتباعهم يدخلون المسرح لمشاهدة التمثيل دون أن يدفعوا بدل الدخول، وكان رحمه الله يقابلهم بالبشاشة والترحاب، رغبة في تنوير الأذهان، وليعلموا أن التمثيل يدعو إلى مكارم الأخلاق والمبادئ القومية»[2]، ومن معاصريه الذين تعاونوا معه "**إسكندر فرح**"(1851- 1916م) الذي كلفه مدحت باشا ليكون معاونا لأبي خليل القباني في عمله المسرحي من خلال تطوير فن التمثيل الدرامي في الفرقة[3] .

إن محاولات القباني هذه لم تدم طويلا، حيث غُيِّر الوالي"مدحت باشا" بالوالي "أحمد حمدي باشا"، وفي عهد هذا الأخير بدأت الأصوات تتعالى، وبالأخص من بعض رجال الدين المتزمتين الذين اعتبروا المسرح بدعة وضلالة ومناف للأخلاق، فعمد القباني إلى استرضاء زعماء الرجعية المتسلطين على الناس فقاسمهم أرباحه، ويبدو أن نصيب "**سعيد الغبراء**" كان ضئيلا، فأخذ يعمل على تأليب الناس عليه، وعندما فشل في مسعاه، شدَّ الرحال إلى عاصمة الخلافة "الأستانة" فاستغل وجود السلطان عبد الحميد الثاني في صلاة الجمعة، فراح يستغيث به من البدعة التي تهدّد عقيدة المسلمين مناشدا إياه بإيقاف تجربة القباني[4] قائلاً: «أدركنا يا أمير المؤمنين، فإن الفسق والفجور قد تفشيا في الشام، فهُتكت الأعراض، وماتت الفضيلة، ووُئد الشرف واختلطت النساء بالرجال» [5]، على إثر ذلك صدر أمر من الأستانة للوالي "**أحمد حمدي باشا**" بأن يمنع القبانـــي من ممارسة نشاطه التمثيلي، فأُغلق مسرحه، وعبث به الحاقدون نهبا وتخريبا، وتعرض للسبِّ

---

(1) - ينظر، حورية محمد حمو. حركة النقد المسرحي في سوريا 1967-1988. اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1988، ص 09.

(2) - محمد يوسف نجم. المسرحية في الأدب العربي الحديث. ص 67.

(3) ينظر، عادل أبو شنب.بواكير التأليف المسرحي في سورية. ص 15.

(4) ينظر، المرجع السابق. ص 68.

(5) – نديـــم معلا محمد . الأدب المسرحي في سورية نشأته و تطوره. منشورات مؤسسة الوحدة، دمشق، سوريا، ط1، 1986، ص 09.

والشتم في شوارع دمشق من طرف الصغار والكبار، أمام هذا الوضع قرر الرحيل، فكانت وجهته مصر "الإسكندرية" مع جوقه المؤلف من خمسين ممثلا عام 1884م، وهنالك لقي تشجيع الخديوي، إذ أعطاه جانبا من دار الأوبرا لتمثيل رواياته لمدة سنة دون مقابل ثم منحه أرضا ليشيِّد عليها مسرحه، كما حضر شخصيا أولى مسرحياته في مصر "الحاكم بأمر الله".

عاش القباني في مصر سبعة عشر عاماً، بعدها توجه إلى إسطنبول تعد إحراق مسرحه من طرف الحاسدين، واستقر بها عاما كاملا، ليعود في أواخر حياته لدمشق [1].

و لم تتأثر الحركة المسرحية في سوريا كثيرا بتوقيف مسرح القباني، لأن المسرحيين السوريين الذين رافقوه إلى مصر ظلوا أوفياء لهذا الفن من خلال حضور مؤتمر المراسم والتمثيل الذي يعقد في باريس، ونشاط الفرق المسرحية التي كانت تنتقل بين الدول العربية الثلاث (سوريا، مصر، لبنان) كفرقة "**سليمان قرداحي**" و "**سلامة حجازي**"، كما نشطت في هذه المرحلة حركة الترجمة من اللغات الفرنسية، الإنجليزية، الإيطالية والتركية[2].

ولعل الكثير من العاملين في مجال المسرح في هذه الفترة لم يدركوا كما أدرك أبو خليل القباني الأهداف الحقيقية، لما يمكن أن تكون عليه التأثيرات الفعالة للأحداث التي يفجرها الممثلون على الخشبة، وهذا ما كوَّن أطرافا مناوئة له مع اختلاف الأسلوب ونسبة الرفض، حتى وصل الأمر إلى حد إرسال الروايات التمثيلية إلى الأستانة لمراقبتها قبل تمثيلها[3].

المرحلة الثانية (ما بين الحربين العالميتين):

عرفت سوريا في هذه الفترة العديد من التغيرات السياسية والاجتماعية ولعلّ أبرزها انتهاء الحكم العثماني وهذا ما دفع المثقفين إلى ميادين أخرى، وعلى الرغم من ذلك فإنَّ تزاور الفرق المسرحية بين سوريا ولبنان ومصر ظل مستمرا، متخذة طابعا تجاريا، كما نشطت حركة التأليف والترجمة للمسرح وتأسيس الفرق والنوادي المسرحية، ومن أبرز الفرق التي زارت مصر "**الجوق السوري الجديد**" بقيادة "يوسف شكري" وجوق "حبيب إلياس" وجوق "جورج دخول" الذي تميزت مسرحياته باللغة العربية الفصحى[4].

---

[1] – ينظر، حورية محمد حمو. تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق. ص 103-104.

[2] – ينظر، عادل أبو شنب. بواكير التأليف المسرحي في سورية. ص 16-17.

[3]– ينظر، جان ألكسان. المسرح القومي والمسارح الرديفة في القطر العربي السوري 1959-1989. الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سوريا، ط2، 2012، ص 16.

[4] – ينظر، المرجع السابق. ص 18-19.

وقد أصيب المسرح في سورية بحالة من الفتور فترة من الزمن إلى أن جاء فنان آخر صاحب دور هام هو "**عبد الوهاب أبو السعود**"[1]؛ الذي حاول وصل ما انقطع بعد القباني، وهو المؤمن بأنّ المسرح توحيد وإصلاح إضافة إلى خلق المتعة الفنية، ومحاولة غرس الأسلوب الفني العلمي الرامي إلى تأسيس مسرح هام، «في وقت كان المسرح فيه يُعد منافيا للأخلاق العامة، وبدعة مرادفة للفساد ... كان مأخوذا بهذا الفن الذي لم تكن له جذور في عمق الثقافة العربية ... هنا تكمن أهمية هذا الرائد المسرحي الذي وقف على أرض تهتز من تحته وفي زمن صعب» [2]، وقد كانت مسرحية "**جمال باشا السفاح**" لرفيق دربه "**معروف الأورناؤوط**"(1892- 1948م)، التي أخرجها وقام بدور السفاح فيها عام 1949م فاتحة عمله المسرحي، وقد شاهدها الأمير فيصل وعدد غفير من الناس، الذين ثارت ثائرتهم وودوا لو يفتكون بهذا السفاح لولا علمهم أنه تمثيل وأنه عبد الوهاب أبو السعود[3] ، حتى قيل أن «البداية الثانية للمسرح السوري بعد القباني ترتبط باسم "عبد الوهاب أبو السعود" الذي أسس فرقته في دمشق عام 1912م وكان ممثلا ومخرجا وكاتبا في الوقت نفسه» [4]، قدّم العديد من العروض المسرحية على مسارح دمشق وكان رواده من النخب السياسية والمثقفة، كما أنه استطاع أن يغير نظرة الـــمجتمع إلى فن التمثيل، عمل على ربط الفن بالمجتمع و استخدامه في خدمة القضية القومية، ولشدة تعلقه بالمسرح كان يصرف من ماله الخاص على الأزياء والديكور ويختار مجموعة من الطلاب الموهوبين للتمثيل في محاولة جادة لزرع الفن المسرحي في نفوس طلابه[5] .

ولعل ما يميز هذه الفترة انهماك الشعب السوري في النضال ضد المستعمر الفرنسي، غير أنّ ذلك لم يمنع من تواصل النشاطات الـــمسرحية على أيدي مبدعي هذا الفن أمثال "**أحمد تقي الدين**" بـــمسرحياته "لقيط الصحراء" " الشيخ تاج" "الغرور" "جرمانوس" و "**مـــراد السباعي**"

---

(1) – ولد الفنان عبد الوهاب أبو السعود عام 1897م، يعد من أوائل المشتغلين بالحركة الفنية بسوريا، تلقى مبادئ الرسم في بيروت، درس الفن في فرنسا، ومارس عدة اختصاصات فنية، تشكيلية، ومسرحية، تخرج من أكاديمية الفنون الجميلة في باريس عام 1937، عمل مدرسا للرسم في مكتب عنبر بدمشق، أسس نادي التمثيل والألحان، توفي عام 1951 بدمشق، من أهم أعماله "وامعتصماه"، "تتويج فيصل" (عبد الناصر حسو. "عبد الوهاب أبو السعود مؤسس المسرح المدرسي". الموقف الأدبي،العدد 435،اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2007، ص 414 - 415.

(2) – نديم معلا محمد . "عبد الوهاب أبو السعود البداية الصعبة" مجلة الحياة المسرحية، عدد 14، دمشق، سوريا، 1980، ص 24.

(3) – ينظر، عادل أبو شنب. بواكير التأليف المسرحي في سورية. ص 23.

(4) – نبيل الحفار. "المسرح العربي في قرن". الحياة المسرحية، العدد 49، دمشق، سوريا، 2001، ص 11.

(5) – ينظر، عبد الناصر حسو." عبد الوهاب أبو السعود مؤسس المسرح المدرسي". ص 416.

(1914-2001 م) بأعماله "ضابط عثماني" "شيطان في بيت" "وجوه وأقنعة" "وراء الأمل" "أنت أبي"، فاعتبر «أعلى نموذج لبناء النص المسرحي المتقن الرفيع المستوى في سورية في هذه المرحلة، كان يحرص على تقليد الدراما الفرنسية بإتقان شديد كما عرفت عند موليير» [1].

كما انتشرت في هذه المرحلة النوادي، ففي دمشق نجد "دار الألحان والتمثيل" التي تأسست عام 1932م و "نادي الفنون الجميلة" و "معهد الآداب والفنون"، و لم يقتصر ذلك على العاصمة فقط بل امتد إلى المدن الكبرى كحلب وحمص التي كان المسرح فيها «يحمل سمات المسرح العربـــي في هذه المرحلة سواء في شكل البناء الفني للعرض المسرحي واستخدام الغناء والفكاهة، أو في غاياته وأهدافه»[2]؛ من خلال الوعظ والإرشاد والدعوة إلى التعلم والحرية وإيقاظ الهمم وإذكاء الروح القومية، وفضح آلية السلطة السياسية الفرنسية القائمة على الظلم والقمع.

ومن الذين برزوا في هذه المرحلة فؤاد الخطيب بمسرحيته "فتح الأندلس" عام 1930م، وعمر أبو ريشة وخليل الهنداوي الذي يعتبر واحدا من رواد التأليف المسرحي في سوريا في الثلاثينيات، فقد «عمد إلى بناء الشخصيات بطريقة كلاسيكية، وضِمن حدود إمكاناته هو، والإمكانات التي أتاحها له الجو الذي حشر نفسه فيه، وقد يكون بناء هذه الشخصيات فجا في بعض الحالات، لكنه كان له شرف الرّيادة في جعل الشخصية محورا للأحداث» [3]، فظل يكتب للمسرح حتى وفاته، مؤمنا بأن المسرح عطاء أدبي.

إن مرحلة ما بين الحربين يمكن اعتبارها نوعا من المتابعة للولادة الأولى لدى الرواد الأوائل منذ منتصف القرن التاسع عشر، إذ تميز المسرح بطابع اجتماعي أكثر منه فنيا، فكان مجالا للِّقاء والعمل المشترك أكثر من أن يكون نتيجة اختصاص يُحترف، بالإضافة إلى عدم توفر الإمكانات المادية الكافية التي تنهض بالفن المسرحي.

---

[1] – فرحان بلبل. المسرح السوري في مائة عام 1847-1946. المعهد العالي للفنون المسرحية، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1997، ص65.

[2] – أحمد جاسم الحسين. القصة القصيرة السور ية ونقدها في القرن العشرين، منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق،سوريا، 2001، ص 186.

[3] – عادل أبو شنب. بواكير التأليف المسرحي في سوريا. ص 58.

المرحلة الثالثة (ما بعد الحرب العالمية الثانية):

بدأت هذه المرحلة بعد الحرب العالمية الثانية وتمتد حتى أواخر الخمسينات، وما يميزها ظهور مجلة "**الصباح**" الدمشقية التي أفسحت أعدادها لنشر النصوص المسرحية، أو للكتابة عن المسرح بشكل عام، وعلى صفحاتها نشر "**محمد حاج حسين**" مسرحياته "عودة الشاعر قدموس" "سلامان وأبسال" و "المتمرد"[1]، ولعل ما يميز هذه النصوص المسرحية أنها «ذات قيمة ملحوظة، فلقد ولدت بأيدي أدباء حقيقيين، و لم تولد بأيدي مسرحيين، أي أنها كتبت في الأصل كنوع أدبي جديد يراد له الانتشار، و لم تكتب لتمثل في مناسبة، أو لترتزق منها فرقة مسرحية عابرة» [2].

وقد ساعد عهد الاستقلال الذي بدأ سنة 1946م على تأسيس العديد من الفرق والنوادي المسرحية، فأصبحت الموضوعات أكثر معاصرة واتسمت بالطابع الاجتماعي الانتقادي، ففي نفس السنة تأسست فرقة "**عبد اللطيف فتحي**" وانضم إليها الممثلون: **أحمد أيوب، مصطفى الراشد،** الأختين **كلير وفريال حداد، فاتن أحمد، نزار فؤاد...** واستمر نشاط هذه الفرقة قرابة عشر سنوات، قدمت خلالها العروض في مختلف المدن السورية، وفي العديد من الدول العربية: فلسطين، الأردن والعراق، ولعل أبرز ما يميز هذه الفرقة هو كتابة أعمالها باللهجة الشامية بعد سنتين من تأسيسها حتى تحقق التجاوب مع الجمهور، أما الموضوعات السائدة في هذه الفترة فإن المسرح السوري استمد أعماله الأولى من التاريخ العربي وأدَّاها باللغة الأم [3].

ومع بداية الخمسينيات ظهرت للوجود مجلة "النقاد" الأدبية، التي بادرت إلى تنظيم مسابقة للتأليف المسرحي، وقد حظيت هذه المبادرة بإقبال كبير من طرف الأدباء رغبة منهم في تنشيط التأليف المحلي للمسرح، وفازت ست مسرحيات تسلم أصحابها حوافز مالية و تشجيعات على مواصلة الإبداع، ثلاث مسرحيات فازت بالجوائز الأولى، أما الثلاث الأخرى فقد لاقت استحسان لجنة التحكيم في المسابقة ورشحتها للنشر وهذه المسرحيات هي [4]:

- مسرحية "الحاجة كمالا" لممتاز الركابي.

---

[1] - ينظر، المرجع السابق. ص 50.

[2] - المرجع نفسه. ص 52.

[3] - ينظر، همامة الجندي. الاتجاهات الحديثة في المسرح السوري. ص 16.

[4] - للاطلاع على سير المسابقة ومضمون هذه المسرحيات ينظر، عادل أبو شنب. بواكير التأليف المسرحي في سوريا. ص 70- 86.

- مسرحية "الصديقان" لحسيب الكيالي.
- مسرحية "ذات السوار" لعباس الحامض.
- مسرحية "على الدروب السود" لمحمد أديب نحوي.
- مسرحية "حمامة السلام" لسعيد حورانية.
- مسرحية "مشكلة الراتب" لمراد السباعي.

وقد أبرزت هذه المسرحيات الناجحة الاتجاه الواقعي في الكتابة للمسرح، فعالجت مواضيع محلية لم تُعالج من قبل، مسَّت القضايا الاجتماعية المتداولة في ذلك الوقت، وفي المرحلة نفسها شهدت العاصمة دمشق تأسيس المزيد من الفرق والنوادي المسرحية نذكر منها "**نادي البرق**" الذي أسسه "**شفيق المنفلوطي**"، فرقة "**سعد الدين بقدونس**" التي تأسست عام 1952م، وفي نفس العام تأسست فرقة "**دبابيس**" للأخوين **محمد وهاشم قنوع**.

– فرقة النادي الشرقي ظهرت عام 1953م باسم "**الفرقة الشرقية للتمثيل والموسيقى**" ثم تحولت في العام الموالي إلى ناد فني، من مؤسسيها: **نزار حسامي، سعيد النابلسي، عدنان عجلوني**، وانضم إليها فيما بعد: **نهاد قلعي، محمود جبر، خلدون المالح ومحمد شاهين**، قدمت الفرقة عدة مسرحيات منها: "لولا النساء" ، "زنوبيا" ، "ثمن الحرية".

– فرقة النادي الفني عام 1955م، التي قدمت عدة مسرحيات اجتماعية ووطنية.

– فرقة المسرح الحر عام 1956م، بزعامة **رفيق جبري وتوفيق العطري ونزار فؤاد**، قدمت عدَّة مسرحيات اجتماعية انتقادية.

– فرقة لواء الإسكندرية عام 1956م، أسسها الأديب **إسكندر لوقا**، وقدمت مسرحية "المنديل البنفسجي" من تأليفه وإخراجه.

– وفي النصف الثاني من الخمسينيات تأسست "**جمعية أنصار المسرح**" بقيادة الفنان **صبري عياد** رفقة زملاء له منهم **هاشم قنوع وعلي الروابي**.

وأخيرا فرقة "**العهد الجديد**" التي أسسها **محمد علي عبدو** وانتسب إليها **وليد مدفعي، محمد الصوان، غسان جبري** [1].

[1] – ينظر، تمامة الجندي. الاتجاهات الحديثة في المسرح السوري. ص 17.

و لم تقتصر هذه الحركة على العاصمة دمشق، ففي بقية المحافظات نشطت فرق مسرحية أبرزها: نادي شباب العروبة، المسرح الشعبي، الفرقة الشعبية للفنون، فرقة الفن الإيمائي، فرقة الجمعية المتحدة للآداب والفنون في حلب، وفي حمص نجد فرقة حمص ونادي الخيام، وفي حماة فرقة نادي الفارابي وفي القامشلي رابطة الثقافة والفكر، الجمعية العربية للتمثيل والموسيقى، وفي اللاذقية الفرقة السورية للمسرح والسينما، نادي الكواكب[1] .

ويرى **علي الراعي** في كتابه "**المسرح في الوطن العربي** أن «لب المشكلة في المسرح السوري الجاد قبل الستينات، هو في الأساس نص المسرح المقروء وليس المسرح الممثل » [2]، وقد بلغ عدد المسرحيات المؤلفة بين سنتي 1945 و 1959م رغم الظروف التي لم تكن مواتية 47 مسرحية [3] .

ولعل ما يميز هذه الفترة ظهور اتجاهات متمايزة أبرزها الاتجاه المثالي الإنساني الذي مثله مصطفى الحلاج بمسرحيته "القتل والندم" و "الغضب" يعالج فيهما نضال الجزائريين ضد المستعتمر الفرنسي، أما الاتجاه الآخر فهو خطابي عاطفي من أبرز ممثليه **خليل الهنداوي**، (1906-1976م) لكنه سرعان ما غير رؤيته خاصة بعد نكبة فلسطين إلى الواقع منتقدا أحواله، فكتب أربع مسرحيات (طريق العودة، تسع بنادق فقط، الفدائي الصغير حسن، إنه سيعود) جسّد من خلالها معاناة الشعب الفلسطيني وما تعرض له من تشريد، كما رصد فيها بطولات هذا الشعب وتصديه للغاصبين[4] .

---

[1] – ينظر، جان ألكسان. المسرح القومي والمسارح الرديفة. ص 21.

[2] – علي الراعي. المسرح في الوطن العربي. ص 183.

[3] – ينظر، أحمد زياد محبك. "ثبت النصوص المسرحية في سوريا 1945- 1985م" الموقف الأدبي، العدد 178-179، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1986، ص 272.

[4]– ينظر، جان ألكسان. المسرح القومي والمسارح الرديفة.ص 21.

المرحلة الرابعة (مرحلة المسارح الرسمية):

تعد هذه المرحلة مرحلة الولادة الثانية للمسرح العربي في سورية، بعد تجاوزه واقع الفرق الخاصة التجارية أو فرق الهواة، إلى واقع الفرق الرسمية بإشراف المؤسسات الثقافية أو التربوية أو الجامعات، وتجسَّد ذلك بتأسيس فرقة "**المسرح القومي**" عام 1959م[1]، المموّلة من طرف الدولة ومرتبطة بوزارة الثقافة، بعد أن عاد الخريجون في مجال المسرح رفيق الصبان (1931-2013م)، وشريف خزندار، وهاني صنوبر من فرنسا والولايات المتحدة الأمريكية، وضمَّ هؤلاء الخريجون جهودهم إلى الفنانين المحليين الذين تعلموا المسرح بالممارسة[2]، كان هؤلاء «الرواد الثلاثة الأوائل الذين أطلقوا أوَّل حركة مسرحية محترفة في سورية، ونقلوها من مرحلة الطفولة إلى مرحلة النضج... ومازال بعضهم يذكر حتى اليوم بإسهاماته المبكرة لإخراج عديد من الكلاسيكيات الشهيرة، فضلا عن نماذج من التيارات المسرحية الرائجة آنذاك »[3] .

وهكذا بدأت تظهر وتتشكل ملامح النهضة المسرحية في سوريا، بفضل جهود هؤلاء الثلاثة، وغيرهم من الدارسين السوريين الذين عادوا إلى وطنهم بعد دراسة أصول المسرح في معهد الفنون المسرحية بالقاهرة أمثال علي عقلة عرسان وأسعد فضة ، محمد الخطيب، وخضر الشعار، فانعكست إسهاماتهم على المشهد المسرحي في دمشق، خاصة بعد هجرة هاني صنوبر إلى قطر وشريف خزندار إلى باريس، وقد ساعدت الصحافة بقسط وافر في دفع هذا الفن نحو التطور من خلال مجلة "**المعرفة**" الصادرة سنة 1963م، و "**الموقف الأدبي**" عام 1971م و "**الحياة المسرحية**" عام 1977م، حيث لم تنقطع الدراسات الخاصة بالمسرح وإصدارات الكتاب المسرحيين وأخبارهم إلى اليوم، فضلا عن تأسيس نقابة الفنانين عام 1967م وانطلاق مهرجان دمشق للفنون المسرحية سنة 1969م، كما أصبح للمسرحيين عام 1973م دخل ثابت، هذه الإجراءات والتوجهات أحدثت نقلة نوعية في تاريخ المسرح السوري من خلال الإقبال على هذا الفن العريق وتعلم أصوله بشكل أكاديمي [4] .

---

[1] – ينظر، همامة الجندي. الاتجاهات الحديثة في المسرح السوري. ص 43.

[2] – ينظر، رياض عصمت. رؤى في المسرح العالمي والعربي. دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 2007، ص 277.

[3] – المرجع نفسه. ص 277.

[4] – ينظر، همامة الجندي. الاتجاهات الحديثة في المسرح السوري. ص 18.

شهدت مرحلة الستينات من القرن العشرين أسماء بارزة في سماء الحركة المسرحية من أمثال محمد الماغوط، ممدوح عدوان، وليد إخلاصي، مراد السباعي، وليد مدفعي، عمر النص، سعد الله ونوس(*) ، أحمد قنوع، علي كنعان، عبد اللطيف فتحي وغيرهم.

كما عرفت هذه الفترة تأسيس "**فرقة الفنون الدرامية**" التابعة للتلفزيون حيث قدمت بين عامي 1963- 1964م اثني عشرة مسرحية من أشهر الأعمال العالمية أخرجها جميعا رفيق الصبان، وهو نفس الاتجاه الذي سلكه المسرح القومي، مما جعل الحركة المسرحية تعرف نشاطا في هذه المرحلة فبدأت تصنع جمهورها و معجبيها، لكن طبيعة الأعمال المقدمة جعلت جمهورها من الفئة المتعلمة والمهتمين بعالم المسرح [1].

والجدول التالي يرصد أهم الأعمال المسرحية في فترة الستينات [2]:

السنة	المؤلّـــــــــــــــف	عنوان المسرحية
1960	محمد الحاج حسين شوقي محمد عرفات	السجن الكبير الصراع الأبدي
1961	وليد مدفعي كمال حريري أكرم الميداني	وعلى الأرض السلام شيطان الاستعمار محاكمة ديغول الزِّيارة الأخيرة لعبة الأمير
1962	خليل الهنداوي مطاع صفدي مراد السباعي محمد حسناوي	من مكة إلى مكة نكبة ابن رشد رجال محاصرون معـــركة ثورة في مدرسة

(*) – سيأتي الحديث عن سعد الله ونوس ومسرحه بالتفصيل في الفصل الثالث من هذه الدراسة.

(1) – ينظر، رياض عصمت. بقعة ضوء، دراسات تطبيقية في المسرح العربي. الهيئة العامة السورية للكتاب،دمشق، سوريا، ط2، 2011، ص 33.

(2) – عبد الله أبو هيف. المسرح العربي المعاصر، قضايا ورؤى وتجارب. اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002، ص 238 – 242.

1963	خليل الهنداوي نديم خشفة	درّة قرطبة التوبة البطل والحلوى
1964	خليل الهنداوي حسيب كيالي نديم خشفة محمد الماغوط وليد إخلاصي	أقوى من الحب الثائرون لا تدفنوا الموتى العصفور الأحدب العالم من قبل ومن بعد
1965	سامي الكيالي نعيم قداح وليد مدفعي زكي قنصل	الأمير الحمداني القاديسية البيت الصاخب تحت سماء الأندلس
1966	عبد المعين الملوحي علي عقلة عرسان عمر النص نديم خشفة محي الدين حاج عيسى سليمان العيسى	المسبح زوّار الليل شهريار التوابيت، الجثة العنيدة أسرة شهيد ابن الأيهم، الإزار الجريح
1967	مراد السباعي ممدوح عدوان سليمان العيسى حسيب كيالي علي الجندي	وراء الأمل، أنت أبي،بائعة أعشاب، مشكلة الراتب، الحكاية ذاتها المخاض إنسان الناس والحصاد الكهف

1968	عدنان مردم بك	العباسة
	رفيق مصطفى حسن	سلامة القس
	صدقي إسماعيل	عمار يبحث عن أبيه
	نواف أبو الهيجا	الفارس الأقرع
	سليمان العيسى	ميسون
	علي الجندي	عروة بن الورد
	جان ألكسان	يد واحدة، الزمن
	أحمد قنوع	ماذا يحدث بعد نصف ساعة
	حسيب كيالي	الطاسات، بنت النجّار
1969	سليمان العيسى	الفارس الضائع
	عدنان مردم بك	الملكة زنوبيا
	عمر النص	الطوفان
	هاني الراهب	ما لجرح بميّت
	غسان ماهر الجزائري	الذئاب تعوي

وفي السبعينيات واصل "**مصطفى الحلاج** "الكتابة للمسرح فقدم مسرحية "الدراويش يبحثون عن الحقيقة" تناول فيها الاضطهاد والتعسف السياسي الممارس على المواطن من طرف حاكميه، وفي مسرحيته "احتفال ليلي خاص لدريسن" تناول القصف البريطاني لمدينة دريسن الألمانية عام 1945م، أما "**علي عقلة عرسان**" فقد ابتدأ عمله المسرحي في الستينات مخرجا لأشهر الأعمال العالمية، لكنّه توجه أوائل السبعينيات – فضلا عن استمرار عمله كمخرج- للكتابة للمسرح فكتب تسع مسرحيات منها "زوار الليل" "السجين" و "الغرباء".

ويتميز الكاتب "**وليد إخلاصي**" بغزارة إنتاجه المسرحي، فقد أحصى له "**عبد الله أبو هيـــف**" في كتابه "**المسرح العربي المعاصر**" واحدا وثلاثين مسرحية.

ولم يكن هؤلاء الثلاثة وحيدين، بل كانت هناك جهود أخرى من قبل مؤلفين أمثال حسيب كيالي، ممدوح عدوان، إلياس زحلاوي، وليد مدفعي، جان ألكسان، خالد محي الدين البرادعي،

فرحان بلبل، مراد السباعي وغيرهم[1] من الذين أرسوا قواعد الفن المسرحي في سوريا؛ الذي شهد تطورا كبيرا في هذه الفترة قال عنه "**علي عقلة عرسان**" في الاستفتاء الذي أجرته مجلة "**الموقف الأدبي**" عام 1972م: «إن حركتنا المسرحية في بداية السبعينات تختلف عنها في بداية الستينات، وهذه المدة في عمر الحركات الثقافية والفنية قليلة جدا، ولكنّها محسوسة الأثر في عمر حركتنا، وكانت العلاقة الجدلية خلالها بين التجربة والشخص، بين الفنان والجمهور، قائمة وخصبة ومفيدة... ولا يمكننا أن نقول مطلقا أن الحركة التي نلمسها في المجال الفني في بداية السبعينات هي طفرة... إن السبعينات مولود طبيعي جدا للستينات"[2].

وفي النصف الثاني من السبعينات تم إحداث "المسرح التجريبي"[3] في وزارة الثقافة بإدارة **سعد الله ونوس** رفقة المخرج **فواز الساجر** ، وقد اُعتمِد فيه أساليب وطرقا مختلفة قصد البحث عن وسائل تعبيرية جديدة[4]، أما "**المعهد العالي للفنون المسرحية**" فقد تأسس عام 1977م وكان له الدور الكبير في تدريب الممثلين أكاديميا، ثم تخرجت منه فيما بعد دفعات قسم النقد والأدب المسرحي[5].

كما نشط في هذه الفترة المسرح الخاص الذي تمتد جذوره في سوريا إلى الخمسينيات، فأسس **محمد الماغوط** مع مجموعة من الفنانين منهم **نهاد قلعي** و**دريد لحام** و**ياسر العظمة** عام 1973م "**فرقة تشرين**" والتي قدمت العديد من الأعمال المسرحية لاقى بعضها نجاحا ليس على مستوى سوريا فقط، بل على مستوى الوطن العربي منها "كاسك يا وطن" التي قدمت في مهرجان قرطاج المسرحي عام 1979م.

وتتمثل باكورة أعمال "فرقة تشرين" في مسرحية "ضيعة تشرين" التي استلهمت نتائج حرب تشرين، فركزت على قيم النضال والشهادة مع نقدها للواقع المرير للمواطن العربي المقهور

---

(1) – ينظر، رياض عصمت. رؤى في المسرح العالمي والعربي. ص 285.

(2) – جان ألكسان. المسرح القومي والمسارح الرديفة. ص 23.

(3) – التجريب مفهوم تكوَّن نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، ارتبط بمفهوم الحداثة، وقد طال في المسرح كل العناصر التي تكون العملية المسرحية منها إعادة النظر في موقع الممثل وشكل أدائه، ومحاولة الخروج من العمارة المسرحية التقليدية إلى أماكن جديدة تجذب نوعية مختلفة من الجمهور والاهتمام بموقع الجمهور والعلاقة بين الخشبة والصالة، إضافة إلى الاستفادة من التقنيات المتطورة في مجال الصوت والإضاءة (ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، ص 120).

(4) – ينظر، جان ألكسان. المسرح القومي والمسارح الرديفة.ص 126.

(5) – ينظر، رياض عصمت. رؤى في المسرح العالمي والعربي. ص 284.

من طرف حكامه والمكبل بقيود التخلف والعادات البالية التي تقيد عطاءه، ثم جاءت مسرحية **"غربة"** عام 1976م التي تصور غربة المواطن العربي في وطنه، والفجوة الكبيرة بينه وبين حاكميه.

وفي سنة 1974م تأسست فرقة **"زياد مولوي"** قدمت عدة عروض ذات مضمون سياسي منها "أذكى غبي في العالم" "ضيف الحكومة" "ديرولنا حل"[1].

كما يعتبر **"فرحان بلبل"** من الكتاب المسرحيين الذين عُرفوا بغزارة إنتاجهم تأليفا وإخراجا، فقد ظل ينشر الوعي بالمسرح ويعمل على توسيع قاعدته الشعبية خاصة في أوساط الطبقة الكادحة ملتزما بقضاياها[2] .

والجدول التالي يرصد أغلب المسرحيات التي ظهرت في فترة السبعينيات[3] :

السنة	المؤلّـــــــــــــــــــــف	عنوان المسرحية
1970	مصطفى الحلاج غسان ماهر الجزائري وليد مدفعي نوّاف أبو الهيجا نصري الجوزي وليد إخلاصي عمر النص	احتفال ليلي خاص لدريسن، الدراويش يبحثون عن الحقيقة. عالم واسع الأرجاء وبعدين نهار خليلي، التصفية ذكاء القاضي، العدل أساس الملك، عيد الجلاء وحده ضد المدينة الفيلة، الحقيقة كلها.
1971	نجاة قصاب حسن أحمد يوسف داوود وليد إخلاصي نصري الجوزي	الغائبة، الأيسر الغراب سهرة ديمقراطية فلسطين لن ننساك، وفاء الأصحاب، حطّموا الأجسام

(1) – ينظر، قمامة الجندي.الاتجاهات الحديثة في المسرح السوري. ص 91-92.

(2) – ينظر، نديـــم معلا محمد. "مسرح فرحان بلبل" الحياة المسرحية، العدد 19– 20، دمشق، سوريا، 1982، ص22.

(3) – ينظر، عبد الله أبو هيف. المسرح العربي المعاصر. ص 242 إلى 250.

	عدنان مردم بك رياض عصمت علي عقلة عرسان عبد الفتاح قلعجي فرحان بلبل	الحلاج النجوم والليل الطويل الفلسطينيات،الشيخ والطريق، زوار الليل مولد النور العيون ذات الاتِّساع الضيق
1972	وليد إخلاصي ممدوح عدوان ممدوح السيد غسان ماهر الجزائري سليمان قطاية حسيب كيالي عمر النص عدنان مردم بك مصطفى عكرمة محمد الحاج حسين	الليلة نلعب محاكمة الرجل الذي لم يحارب الجرذ والملك الجندي المجهول واحد اثنان ثلاثة في خدمة الشعب مفاتيح غرناطة، ليمت قيصر رابعة العدوية جند الكرامة الحقيقة المرة، الكلب، رحمة الله، المعجزة، بيت أخي، القاتلة البريئة، اكتملت حياتي، الحفيد، الكابوس، سأطلق سراحك، الأعمى، السارق، السر الرهيب...
1973	وليد إخلاصي مراد السباعي أحمد يوسف داود إلياس زحلاوي	يوم أسقطنا طائر الوهم، القدر يحكُّ رأسه، الإنسان والموت ربيع دير ياسين المدينة المصلوبة

	فرحان بلبل جان ألكسان يوسف مقدسي عدنان مردم بك	الحفلة دارت في الحارة قراءات على شاهدات مقبرة كفر سالم، تشخيص في مدار المنصة دخان الأقبية مصرع غرناطة
1974	مراد السباعي رياض عصمت مصطفى الحلاج عادل أبو شنب علي عقلة عرسان عدنان مردم بك	الفنان والطبيعة، الحلم والحقيقة، الشاعر واللّص. القنبلة، طائر الخرافة، الخسوف، أيها الإسرائيلي حان وقت الاستسلام قلق لا أكثر الغرباء، السجين رقم 95 فلسطين ثائرة
1975	حسيب كيالي فرحان بلبل سامي حمزة غسّان ماهر الجزائري رياض عصمت سهيل إبراهيم سليمان عبد المنعم وليد إخلاصي سلمان قطاية علي عقلة عرسان	سأعود إلى قتالكم، زوج الثلاث، الجدران القرمزية، الممثلون يتراشقون بالحجارة الطاعون يعسكر في المدينة يجب أن نُسجن معا لعبة الحب والثورة بانوراما مقهى عربي الرحيل إلى الخوف قطعة وطن على شاطئ قديم القضية والحل رضا قيصر

1976	إلياس زحلاوي	الطريق إلى كوبو
	رياض عصمت	هل كان العشاء دســـما
	خليل الهنداوي	العالم لن ينتهي
	وليد إخلاصي	إطلاق النار من الخلف، الصراط
	محمد مصطفى درويش	الجزمة الجنرالية
	ممدوح عدوان	هملت يسقط متأخرا، ليل العبيد
	علي عقلة عرسان	عراضة الخصوم
	وليد مدفعي	أجراس بلا رنين
	ممدوح عدوان	ليل العبيد
	عبد العزيز هلال	القطار
1977	فرحان بلبل	العشاق لا يفشلون
	وليد إخلاصي	فرح شرقي
	رعد حداد	اثنان في الأرض واحد في السماء
1978	رياض عصمت	الحِداد يليق بأنتيغونا، لعبة الحب والثورة،
	عبد الفتاح رواس قلعجي	السيد، ثلاث صرخات
	جان ألكسان	الاختراق، موال من أغنية تشرين،
		مشاهد من زمن الحرب، سكين في
		الاتجاه الصعب
	وليد إخلاصي	لقمة الزقوم، صرخة العندليب، اللغو،
		طفولة جثة، التبادل، الليلة العلمية،
		أوديب مأساة عصرية
	فرحان بلبل	لا تنظر من ثقب الباب
	مراد السباعي	الإنسان والشيطان
	علي عقلة عرسان	الأقنعة
	عبد المعطي سويد	حرية الموتى

1979	محمد أبو معتوق	فوق هذا المستطيل وقع حادث، التغريبة المعاكسة لبني هلال.
	مراد السباعي	الكلمة والكاتب، ماسح الأحذية
	وليد إخلاصي	البكاء في غياب القمر، سبعة أصوات خشنة
	عبد المعطي سويد	القمر والشياطين

وفي العشرين سنة الأخيرة من القرن العشرين، فقد تعرض المسرح السوري في النصف الثاني من الثمانينات لهزات عنيفة كان لها الأثر الكبير في تراجعه بعد الازدهار الذي شهده في الستينات والسبعينات، أوّلها رحيل الفنان فواز الساحر عام 1988م، وثانيها ثورة الإنتاج التلفزيوني، حيث هاجر معظم الفنانين إلى التلفزيون، إذ تزامن ازدهار الإنتاج التلفزيوني في التسعينات مع قرار وزارة الثقافة سنة 1990م إيقاف "مهرجان دمشق للفنون المسرحية" الذي كان يعقد كل سنتين بدواعي أزمة الخليج والأجواء العربية المشحونة آنذاك، إلا أنّ القرار كان نهائيا[1]، رغم هذه الظروف فقد «ازداد عدد المؤلفين تدريجيا وببطئ فاتسمت كتاباتهم بالطول والطابع الأدبي، هذا هو حال كتاب مثل: وليد فاضل، طلال نصر الدين، عبد الفتاح قلعجي، هيثم الخواجة، سامي حمزة، محمد أبو معتوق"[2].

أما المسرح الخاص فقد واصل الحضور، ففي منتصف الثمانينات أسس ممدوح عدوان رفقة زيناتي قدسية فرقة "**أحوال**" المتخصصة بعروض المونودراما، وفي عام 1987م أسس رياض عصمت مع الفنانة ندى الحمصي "**مركز إيماء دمشق**"، وفي عام 1990م تأسست فرقة "**مسرح الحجرة**" بجهود المخرج محمد قارصلي والفنانَين ندى الحمصي وماهر صليبي، نفس الفريق أسس عام1996م "**تجمع موزاييك للإنتاج الفني**"، عام 1991م أسّس نمر سلمون فرقة "**جمهور المسرح الخلّاق**"، وفي سنة 1996م تأسست فرقة "**الرصيف**"، وفي عام 1999م أسست نورة مراد فرقة "**ليش**"،كما يعود السبق للمسرح الخاص في وجود المسرح الراقص في سوريا من خلال فرقة "**إنانا**" التي تأسست عام 2000م[3].

(1) – ينظر، فاتن علي عمار.سعد الله في المسرح العربي الحديث. دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع، الكويت، ط1، 1999، ص 32.

(2) – رياض عصمت. رؤى في المسرح العالمي والعربي. ص 288.

(3) – ينظر، تهامة الجندي. الاتجاهات الحديثة في المسرح السوري. ص 92- 93.

وفيما يلي أهم النصوص المسرحية التي ظهرت في العشرين سنة الأخيرة من القرن العشرين[1] :

السنة	المؤلّـــــــــــــــــف	عنوان المسرحية
1980	عبد الفتاح رواس قلعجي خالد محي الدين البرادعي وليد إخلاصي فرحان بلبل	صناعة الأعداد، هبوط تيمور لنك العرش والعذراء هذا النهر المجنون، مقام إبراهيم وصفية البيت والوهم، مجموعة العيون ذات الاتساع الضيق،لا ترهب حد السيف،القرى تصعد إلى القمر
1981	خالد محي الدين البرادعي وليد إخلاصي إلياس زحلاوي وليد فاضل نذير العظمة	أشباح سيناء أوديب، أنشودة الحقيقة وجبة الأباطرة جلجامش، حلم في محطة قطار سيزيف الأندلسي
1982	فرحان بلبل رياض عصمت نذير العظمة	ثلاث مسرحيات غير محايدة، يا حاضر يا زمان السندباد طائر السمرمر
1983	خالد محي الدين البرادعي غسان ماهر الجزائري وليد فاضل حمدي موصلي	أبو حيان التوحيدي عالم واسع الأرجاء العشاء المقدس الجرذان
1984	وليد إخلاصي محمد أبو معتوق جهاد الكاتب راجي عبد الله	البكاء في غياب القمر، مرثية للطائر الغائب، أغنيات للمثل الوحيد الأيام الفلسطينية الوجه الأسود والزوبعة ريبورتاجات قصيرة لحياة طويلة

[1] – ينظر، عبد الله أبو هيف. المسرح العربي المعاصر. ص 251 إلى 257.

	صالح هواري عدنان جودة عبد الفتاح قلعجي	قتلوا الحمام علاء الدين والمصباح السحري عرس حلبي
1985	وليد إخلاصي وليد فاضل	مسرحيات عن قتل العصافير السيمفونية الهادئة
1986	خالد محي الدين البرادعي نذير العظمة عدنان جودة وليد إخلاصي وليد فاضل نجم الدين السمان	المؤتمر الأخير لملوك الطوائف أوروك يبحث عن جلجامش خطيبة الأمير من يقتل الأرملة لميس والقطط حكاية تل الحنطة
1987	حسيب كيالي	ماذا يقول الماء
1988	محمد أبو معتوق لؤي عيادة وليد إخلاصي	موت الحكواتي سر المغارة مسرحيتان للفرجة
1989	ممدوح عدوان نجم الدين السمّان علي عقلة عرسان	حكايات الملوك، الوحوش لا تغني درب الأحلام الأعمال المسرحية الكاملة
1990	خالد محي الدين البرادعي مراد السباعي	جزيرة الطيور شيطان في بيت
1991	علي سلطان مصطفى حموري	واحة الحرية مار، ألوان وضباب، المتوازيات، أغنية البحر
1992	محمد أبو معتوق	الجبل والكرسي

	ممدوح عدوان	حكي السرايا والقناع
	محمود جميل حمدان	الصولجان والسلطان يا مولاي
	وليد فاضل	الخفاش، سوناتا الخريف والدمية
	هيثم يحي الخواجة	الرجل الذي لم يفقد ظله
	خالد محي الدين البرادعي	النبوءة
	نذير العظمة	دروع أمرئ القيس
1993	علي عقلة عرسان	تحولات عازف الناي
	نور الدين الهاشمي	رحلة الحظ، جيل البنفسج
	زياد فواز كرباج	وقت للخوف
	منير الحافظ	أوهام أبي الفضل الخليع
	حمدي موصللي	اللغز والعرش
1994	عبد الكريم ناصيف	المستشار الأعظم
	محمد علي الخطيب	بيت الشيطان
	وليد إخلاصي	لعبة القدر والخطيئة
	هاجم العيازرة	غناء العصافير
1995	وليد فاضل	زنوبيا
	خالد محي الدين البرادعي	مكاشفات عائشة بنت طلحة ووادي العذارى
	فيصل الحجلي	الثعلب
	عمر راشد عمورة	الكاهن والسيف
	سمير عدنان المطرود	الحقيقة يا بغداد
	هيثم يحي الخواجة	مدينة الزهور
1996	فتيح عقلة عرسان	العاصفة
	ممدوح عدوان	الغول
	خالد محي الدين البرادعي	الزهرة والسيف
	حسين علي البكار	وقائع موت السيد حمد

	نجم الدين السمان	در الأحلام
	خليل الرز	اثنان
1997	مصطفى صمودي	الشريط
	عبد الفتاح قلعجي	اختفاء السيدة أو سقوط شهريار
	أنور بيجو	السؤال الأول يحاصر جلجامش
	علي سلطان	بين القلعة والسور
	نور الدين الهاشمي	الشجرة الناطقة والأعداد السحرية
1998	حمدي موصللي	آخر العمالقة
	يوسف جاد الحق	المحاكمة
	محمد جري العواني	التنين
	هيثم يحي الخواجة	الكنـــز، الحقيقة الملعونة
1999	محمد إسماعيل بصل	نجوم بأقل الأجور
	طلال حسن	أنكيدو
	خالد محي الدين البرادعي	ميسلون
	خالد الخزرجي	مكائد الزئبق وحفيف الضوء
2000	جهاد الكاتب	حكاية كراكوز وست الحسن
	عبدو محمد	الأصدقاء
	محمد أحمد معلا	حاروت كاهن بابل
	سامي حمزة	المطر في خامس الفصول
	علي ديبة	شيئ ما يشبه الضحك
	هيثم يحي الخواجة	الصوت المسافر، نقيق الضفادع، شهيق الحلم.

2- المسارح الرسمية في سوريا:

لقد كان لتشجيع الدولة للحركة المسرحية في سوريا، من خلال رعاية المسارح والعاملين فيها الأثر البالغ في ظهور العديد من الفرق المسرحية، شكلت في مجموعها مسار الحركة المسرحية، أهمها:

المسرح القومي:

في أواخر عام 1959م دعت مديرية الفنون التابعة لوزارة الثقافة والإرشاد القومي النوادي والفرق الفنية والمهتمين بشؤون المسرح إلى اجتماع لبحث موضوع إنشاء فرقة قومية رسمية على غرار ما هو موجود بمصر.

وبعد مناقشات ومداولات انتهت إلى تشكيل فرقة "**المسرح القومي**"[1]، الذي كان له «فضل الرّيادة في التعريف بالمسرح العالمي، وبصورة بعيدة عن التشويه الذي كانت تمارسه الفرق التجارية بالنسبة للعروض المُعَدة عن مسرحيات عالمية » [2] ، فكان من أهدافه تعميق الصلة مع الجماهير من خلال تعريفهم بالوظيفة الاجتماعية والسياسية للمسرح، والقضايا الوطنية والقومية، ولا يكون ذلك إلا بتكوين جمهور له ثقافة مسرحية [3].

مسرح العرائس:

تأسس مسرح العرائس للأطفال في سورية عام 1960م برعاية وإشراف وزارة الثقافة، وإدارة الفنان "**عبد اللطيف فتحي**" وقد أسست الوزارة «هذا المسرح من منطلق وجوب إحداث مسرح خاص للأطفال يسليهم ويُوجِّههم وقد هيَّأت له كوادر فنية، واستقدمت الخبراء من يوغسلافيا ورومانيا حيث قاموا بتدريب العناصر المحلية العاملة فيه» [4] .

وفي سنة 1969م وبالتعاون مع وزارة التربية تسلمت الوزارة المقر الخاص بهذا المسرح في معهد الحرية بدمشق، وتم تجهيزه تجهيزا فنيا مناسبا وبدأ يقدم عروضه على هذا المسرح بشكل دائم ومستقر، ويقوم بجولات داخل سوريا وخارجها[5] .

---

(1) - ينظر، جان ألكسان. المسرح القومي والمسارح الرديفة. ص 28.

(2) - المرجع نفسه. ص 31.

(3) - ينظر، حورية محمد حمو. حركة النقد المسرحي في سورية. ص 74.

(4) - المرجع السابق. ص 115.

(5) - ينظر، حورية محمد حمو. حركة النقد المسرحي في سورية. ص 75

المسرح العسكري:

رافق المسرح العسكري مسيرة المسرح العربي في سوريا، إذ تأسس عام 1960م من طرف وزارة الدفاع، و هو موجَّه إلى الجنود قصد الترفيه والتثقيف، اعتمد في بداياته الأولى اللغة العامية، ثم انتقل إلى استخدام الفصحى[1].

فرقة أمية للفنون الشعبية:

تأسست هذه الفرقة سنة 1960م بإشراف وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ضمَّت في بداياتها عددا من الطلاب والطالبات الهواة، وظلت قائمة على جهود هؤلاء إلى غاية 1964م، حيث انتقلت إلى مرحلة الاحتراف والإنتاج الفني، تتألف من حوالي ستين عنصرا (الراقصون، العازفون، المصممون، والمخرجون) بالإضافة إلى العناصر الإدارية.

اهتمت بالتراث مُحاولةً تجديده وتطويره، فعبرت عن نضال الشعب العربي وتطلعاته، اقتصرت عروضها على المواسم والمناسبات، زارت العديد من العواصم الأجنبية والعربية منها الجزائر في السنوات الأربعة الأولى من الاستقلال[2].

المسرح الجوال:

في سنة 1971م تشكلت فرقة "المسرح الجوال" بإدارة الكاتب سعد الله ونوس والمخرج علاء الدين كوكش شعارها "على المسرح أن يذهب إلى الحياة"، تهدف إلى نشر هذا الفن بين مدن سوريا وقراها وتعميم الظاهرة المسرحية، إضافة إلى تعميق الصلة بين المسرح والجمهور، فقد خرجت عن التقاليد المتبعة، فالمكان هو الهواء الطلق في القرى والساحات العمومية، أما الزمان فهو أي ساعة من ساعات النهار، فكانت العروض عبارة عن لوحات مستوحاة من حياة الناس وهمومهم لاقت إقبالا جماهيريا واسعا، لكن سرعان ما تحول اتجاهها بداية من عام 1974م – بعد أن تركها سعد الله ونوس وكوكش–، إلى العرض في المدن الكبرى والمراكز الثقافية، وبذلك بدأت في التراجع إلى أن توقفت نهائيا أواخر الثمانينات، وأعيد تفعيلها نهاية عام 2002م[3].

---

(1) – ينظر، رياض عصمت. بقعة ضوء. ص 37.

(2) – ينظر، جان ألكسان. المسرح القومي والمسارح الرديفة. ص 108.

(3) – ينظر، تهامة الجندي. الاتجاهات الحديثة للمسرح السوري. ص 70.

مسرح الهواة:

تأسس مسرح الهواة عام 1970م برعاية وزارة الثقافة، وكان له دور بارز في ازدهار الحركة المسرحية في سوريا، من خلال تنشيط حركة الهواة وفتح المجال أمامهم ليمارسوا هواياتهم الفنية مستفيدين من النقد الموضوعي لأعمالهم، وتجارب بعضهم البعض، ولعل من أبرز أهدافه التقرب من الجمهور في كامل ربوع سوريا وتنبيهه إلى دور المسرح في الحياة[1].

المسرح الجامعي:

تأسست فرقة المسرح الجامعي سنة 1970م التابعة للاتحاد الوطني لطلبة سوريا بمبادرة من محمد حواري شعارها "الفن في خدمة الجماهير الكادحة"، تهدف إلى بث حيوية أكبر في الحركة المسرحية من خلال الكشف عن المواهب التي تزخر بها الجامعة.

وقد اعتمدت الفرقة على المخرجين المحترفين والنصوص الإشكالية الجريئة، وكانت تقدم سنويا عملا أو عملين في مختلف القاعات، ومن أبرز عروضها نذكر "كيف تركت السيوف" تأليف ممدوح عدوان، "الأم" عن رواية مكسيم غوركي[2].

مسرح الطلائع:

تشكّل مسرح الطلائع سنة 1974م، وانضم إليه القسم الخاص بالمسرح المدرسي، لأجل تحقيق التوازن بين التعليم والتسلية، وتنمية وعي الطفل وتربيته وغرس ثقافة المسرح في ذهنه، يقام مهرجان هذا النوع المسرحي في شهر أفريل من كل سنة يليه مهرجان آخر يضم جميع فروع الطلائع في سوريا.

أما أهدافه فتمثلت في تعليم اللغة للأطفال، وتحقيق الأهداف التربوية والعمل على توثيق العلاقة بين المدرسة والبيئة وتعويد الطفل على العمل الجماعي[3].

---

(1) – ينظر، حورية محمد حمو. حركة النقد المسرحي في سوريا. ص 82-83.

(2) – ينظر، همامة الجندي. الاتجاهات الحديثة في المسرح السوري. ص 68-69.

(3) – ينظر، جان ألكسان. الولادة الثانية للمسرح في سورية. اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1983، ص 105.

مسرح الشبيبة:

أقيم المهرجان الأول لمسرح الشبيبة في دمشق عام 1975م، يعمل مؤطِّروه على تطوير شخصية الشباب من جميع الجوانب النفسية والانفعالية والفكرية، ما يضمن تنمية هواياتهم، يُقام مرة في السنة بالتداول بين محافظات سوريا[1] .

مسرح العمال:

بعد أن أثبتت الطبقة العمالية حضورها في الحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية، بادر الاتحاد العام لنقابات العمال إلى تأسيس "مسرح العمال" وكان له ذلك سنة 1975م، و لم يقتصر دوره على الاهتمام بشؤون الطبقة الشغيلة بل امتد إلى مشاكل المجتمع والوطن عامة، تُقام مهرجاناته كل عام بمشاركة مختلف الفرق العمالية من كل محافظات سوريا، ومع كل مهرجان تُعقد ندوة لمناقشة عروض العمال[2] .

المسرح التجريبي:

يعتبر تأسيس المسرح التجريبي عام 1976م التجربة الأهم في تاريخ الفرق الرسمية، ذلك أنها جمعت بين الكاتب سعد الله ونوس والمخرج فواز الساجر، ووُصف بأنه مسرح متقشف ذلك أنه يعتمد الكلمة والحركة بشكل رئيسي[3]، وعلى الرغم من أن عمر هذا المسرح لم يتجاوز الثلاث سنوات إلا أنه قدم عدة عروض منها "يوميات مجنون" عن نص للكاتب الروسي نيكولاي غوغول، "رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة"، "ثلاث حكايات"[4].

المسرح الإيمائي:

تبنت مديرية المسارح والموسيقى في وزارة الثقافة أواخر عام 1978م فكرة إنشاء المسرح الإيمائي، الذي يتطلب خبرة ومهارة عالية في التعامل مع الحركة لإيصال الفكرة من خلالها، وكانت أولى عروضه "أبيض وأسود" تأليف عماد عطواني، قُدِّمت على خشبة مسرح القباني واعتبر هذا العمل خطوة عملاقة في مسار المسرح السوري[5] .

(1) – ينظر، حورية محمد حمو.حركة النقد المسرحي في سوريا. ص 81.

(2) – المرجع نفسه.ص 82.

(3) – ينظر، حورية محمد حمو. حركة النقد المسرحي في سوريا. ص 80.

(4) – ينظر، همامة الجندي. الاتجاهات الحديثة في المسرح السوري. ص 77.

(5) – ينظر، جان ألكسان. المسرح القومي والمسارح الرديفة. ص 143.

وبعد أن استعرضنا أهم المسارح الرسمية بقي أن نشير إلى أهم هياكل هذا الفن عبر التراب السوري[1].

المدينة	المسارح الموجودة فيها	العدد
دمشق	مسرح الحمراء، مسرح القباني، الحرية، الشام، مسرح المركز الثقافي بدمشق، مسرح قصر العظم، المسرح العسكري، مسرح صالة الثامن من آذار، مسرح اتحاد نقابات العمال	09
حلب	مسرح نقابة الفنانين، مسرح المركز الثقافي بحلب، مسرح قلعة حلب الشهباء	03
حمص	مسرح المركز الثقافي بحمص	01
حماة	مسرح المركز الثقافي بحماة	01
اللاذقية	مسرح المركز الثقافي باللاذقية	01
طرطوس	مسرح المركز الثقافي بطرطوس	01
جبلة	مسرح قلعة جبلة	01
دير الزور	مسرح المركز الثقافي بدير الزور	01
الرقة	مسرح المركز الثقافي بالرقة	01
الحسكة	مسرح المركز الثقافي بالحسكة	01
القامشلي	مسرح المركز الثقافي بالقامشلي	01
درعا	مسرح المركز الثقافي، مسرح قلعة بصرى	02
السويداء	مسرح المركز الثقافي بالسويداء	01

[1] – المرجع السابق. ص 152- 153.

3 – التجارب المسرحية الخاصّة في سوريا:

تأسس المسرح السوري في بداياته الأولى بفضل المبادرات الفردية والفرق الخاصة، ولـــمَّا تبنت الدولة المسرح غداة استقلالها انقسمت التجارب المسرحية في إطار قطاعين اثنين هما العام والخاص تبعا لجهة التمويل، والجدول التالي يرصد أهم التجارب المسرحية الخاصة الـــتي شهدتـــها العاصمة دمشق، منها ما لم يعمر طويلا بعد تأسيسه، ومنها ما مازال ينشط إلى اليوم[1].

الرقم	الفرقة المسرحية	سنة التأسيس	مُؤسِّـــسُها	أهم الأعمال الـــمُقدَّمة
01	ندوة الفكر والفن	1961	رفيق الصبّان	أنتيقويا (سوفو كليس) تاجر البندقية (شكسبير)
02	فرقة المسرح	1966	سعد الله ونوس علاء الدين كوكش	بائع الدبس ، الفيل يا ملك الزمان، حفلة سمر من أجل 5 حزيران
03	فرقة محمود جبر	1968	محمود جبر	سراديب الضايعين، جمعية الرفق بالإنسان
04	مسرح الشوك[2]	1969	عمر حجو دريد لحام	مرايا ، جيـــرك، براويظ
05	فرقة أسرة تشرين	1973	محمد الماغوط، دريد لحام، ياسر العظمة، نهاد قلعي	ضيعة تشرين، غربة، كاسك يا وطن، شقائق النعمان.
06	فرقة زياد مولوي	1974	زياد مولوي	أذكى غبي في العالم، ضيف الحكومة، دبرو لنا حل.

(1) – ينظر، قمامة الجندي. الاتجاهات الحديثة في المسرح السوري. ص 89 إلى 93.

(2) – مسرح الشوك: تنحدر أصول هذا المسرح من الشانسونية"، أو مسرح "الكباريه السياسي"مع خلوه من الغناء والرقص، وهو عبارة عن مشاهد متفرقة ساخرة حول مظاهر الأخطاء التطبيقية في الحكم والتلاعب على القانون وزيف سلوك الطبقة البرجوازية (المرجع نفسه، ص 90).

07	المختبر المسرحي االحديث	1975	وليد القوتلي	قصة حديقة الحيوان
08	مركز إيماء دمشق	1987	رياض عصمت ندى الحمصي	برج الحمام الجديد، الاختيار
09	مسرح الحجرة	1990	محمد قارصلي، ماهر صليبي، ندى الحمصي	الطابعان على الآلة الكاتبة
10	فرقة الرصيف	1996	حكيم مرزوقي، رولا فتال	عيشة، إسماعيل هاملت، ذاكرة الرماد
11	فرقة إنانا	2000	جهاد مفلح	هواجس الشام، أبناء شمس، زنوبيا ملكة الشرق.

إنّ المسرح الخاص لم يكن تجاريا وهابطا على المستويين الفكري و الفني في معظمه، بل كان رافدا أساسيا من روافد الحركة المسرحية في سوريا، فأمدّها بتجارب طموحة عديدة، إذ قدّم أعمالا بأساليب فنية متنوعة تندرج في إطار المسرح الكلاسيكي و السياسي و الراقص، مادته الواقع المعيش؛ مـــمّا جعلها أكثر تجارب المسرح السوري جماهيرية[1] .

[1] – ينظر، المرجع السابق. ص 95.

4- مفهوم المسرح السياسي و نشأته:

- المفهوم:

أصبحت السياسة في العصر الحديث تشكل هاجسا ملحا، وهمًا أساسيا عند المفكر والأديب الذي يريد لأمته التقدم والازدهار، لأنها تتحكم في قضايا المجتمع وتوجهات الأفراد، نظرا لتعقد أساليب الحياة، وتباين طرق توزيع الثروة واختلاف الإيديولوجيات التي تحكم المجتمعات المعاصرة، فهي «تتمثل في أسلوب الحكم وطريقة الإدارة السياسية، وكيفية صنع القرار السياسي وتنفيذه من خلال المؤسسات السياسية الحاكمة والمعارضة» (1)، وهي بأوسع معانيها «المحيط الفكري والاجتماعي الذي يتم في إطاره الصراع» (2)، وإذا قصدنا بها منظومة القيم، فإنّ المسرح كان دائما سياسيا لأنه فن اجتماعي يسعى إلى خدمة أهداف جليلة من خلال رصده نبض الشعوب عرْضًا ونقدًا ومناقشةً، هذا الطرح يؤكده "**أوجستو بوال**"Augusto Boal" (1931- 2009م): «كل مسرح هو سياسي بالضرورة، لأن كل أنشطة الإنسان سياسية، والمسرح من هذه الأنشطة»[(3)]، فالأدب مهما كان لاهيا عن السياسة غير مهتم بشؤونها هو في جوهره ذو مضمون وبعد سياسيين، فتعبيرات الإنسان عن نفسه وعن مواقفه، أدب كانت هذه التعبيرات أم فنا لا يمكن أن تخلو من بعد ومغزى سياسي(4)، فالمسرح لا يكتفي بفلسفة الحكم خلفية للصراع، بل يتخطى موضوعه السلطة والفلسفة التي تساندها والقوانين التي تفرزها ومظاهر تطبيقها وما ينجم عنها من تداعيات، «إن جميع المسرحيات تكون قد مست السياسة من قريب أو من بعيد بصورة أو بأخرى، فبعضها قد تعرضت لنظام الحكم أو التكوين الاجتماعي أو الاقتصادي أو تكون قد تطرقت للحرب أو السلم أو للاضطهاد الطبقي أو الفكري أو السياسي، حتى تلك الأعمال التي ادعى أصحابها أنها بعيدة عن السياسة فهي سياسية لأنها قد اتخذت موقفها حتى ولو من بعيد» [(5)]، قصد التأثير الإيجابي المحدد في حياة الجماهير لتحقيق حياة أفضل تسودها الحرية والسلام والعدالة الاجتماعية، إذ لم تبق مهمة المسرح تفسير الأحداث، بل تعداها إلى محاولة التعبير وإنشاء منظومة قيم لإثارة وعي المتلقي، حتى يتخذ موقفا تجاه

(1) – طه وادي. الرواية السياسية. الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، مصر، ط1، 2003، ص 34.

(2) – نهاد صليحة. المسرح بين الفن والفكر. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1986، ص 97.

(3) – توفيق موسى اللوح. اتجاهات المسرح السياسي المعاصر. مصر العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2008، ص 23.

(4) – ينظر، سعد الله ونوس. هوامش ثقافية. دار الآداب، بيروت، لبنان، ط2، 2010، ص 153.

(5) – أحمد العشري. مقدمة في نظرية المسرح السياسي. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1989، ص 10.

الأحداث والقضايا، وبذلك يكون مُؤهَّلا للقيام بفعل ما متى أتيحت له الفرصة[1]، لأن المسرح لا يكون إلا بالمجتمع الذي هو شعب وأفراد يحملون همومًا وأحلامًا، وعليه فالمسرح السياسي لا يقتصر على السياسة بمعناها الأكاديمي الدقيق، بل نجده يركز على كل ما من شأنه تغيير حياة الفرد وطريقة تفكيره، «فهو مسرح ذو مضمون سياسي، يستهدف تعليم جمهور شعبي عريض له صفة سياسية معينة» [2]، ويرى المخرج "**سعد أردش**" (1924-2008 م): «أن المسرح السياسي الواعي الواضح المباشر هو الذي يسعى إلى تأثير إيجابي محدد في الجماهير، بهدف اكتسابها في صفوف معركة طويلة نحو حياة أفضل تسودها العدالة الاجتماعية، ويرفرف عليها السلام، وتمنحها الحرية طعم العزة والكرامة الإنسانية» [3]، ويُعرِّفه "**ألفريد فرج**" (1929-2005م) في مقدمة مسرحيته "ثورة الحجارة" : «بأنه بناء من صور ومشاهد مسرحية تعبيرية، تجمع في جدارية كاملة صورا بالإضافة إلى تفاصيل القضية السياسية التي يقصد المؤلف طرحها... كما يتميز بالمرونة والطواعية، والقبول للإحلال والإبدال، ومسايرة الأحداث، ومن ثم قوته التعبيرية، وقدرته على التأثير» [4]، فهو يرمي إلى إيصال وتبليغ رسالة سياسية قد تكون وطنية أو قومية أو طبقية... إلى الجمهور، فقد يلجأ الكاتب إلى أحداث التاريخ يختار منها ما يتوافق ورؤيته السياسية، «ولكن هذا لا يعني على الإطلاق أن مؤلف المسرح السياسي مجرد مؤرخ أو صحفي يكتب عملا في التاريخ أو عرضا لمشكلة، لأن الفنان هنا موجود قادر على الخلق. المؤلف هنا يخلق في قدرته مثلا على ترتيب الأحداث التاريخية بطريقة معينة، إذ ليست العملية عفوية، المؤلف يخلق أيضا في استخدامه لقدرته على الاختيار والتركيز، اختيار الشخصيات التي يراها مناسبة، - حتّى التاريخية منها- وحذف ما لا يناسبه، ثم إنَّه بعد هذا يخلق - بمعنى الخلق التام- شخصيات ومواقف... طالما كان هذا الخلق يخدم غرضه الأساسي» [5]، فمادة المسرح السياسي مأخوذة أساسا من المجتمع، وخاصة من مشكلات الطبقات الكادحة التي يعبر هذا المسرح عن الآمال والأحلام التي كبتتها وسائل الاستبداد المختلفة سواء أكانت داخلية أو خارجية، وبذلك يكون هذا المسرح «وسيلة لتعبئة الجماهير لإيقاظها وإثارتها، لتحفيزها لتحقيق عمل جماعي يمس المشكلة

(1) - ينظر، غسان غنيم. المسرح السياسي في سورية 1967-1990. منشورات دار علاء الدين، دمشق، سوريا، ط1، 1996، ص 16.

(2) - توفيق موسى اللوح. اتجاهات المسرح السياسي المعاصر. ص 19.

(3) - سعد أردش. المخرج في المسرح المعاصر. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1988، ص 193.

(4) - ألفريد فرج. ثورة الحجارة. نقلا عن: توفيق موسى اللوح. اتجاهات المسرح السياسي المعاصر. ص 20.

(5) - عبد العزيز حمودة. المسرح السياسي. دار البشير للنشر والتوزيع، عمان الأردن، 1977، ص د.

المعروضة، وهي مشكلة لها علاقة بمشكلات متأججة على ساحة الأحداث في العالم، فيلتقطها مثل هذا المسرح ويعالجها أمام جمهور متيقظ»(1)، و بذلك تطرح قضية اليقظة عند المؤلف والمخرج والجمهور على حد سواء، حتى يحقق المسرح السياسي هدفه العام وهو الثورة على الواقع المتردي ليأتي بالجديد، وعليه تكون المسرحية السياسية «هي استخدام خشبة المسرح لتصوير جوانب مشكلة محددة – غالبا ما تكون سياسية–، وقد تكون اقتصادية مع تقديم وجهة نظر محددة بغية التأثير في الجمهور أو تعليمه بطريقة فنية تعتمد على كل أدوات التعبير التي تميز المسرح عن كل ضروب الفنون الأخرى» (2)، وليس معنى هذا أن المسرح السياسي دائما ضد النظام السياسي أو ضد السلطة، فقد يتفق معها إذا كانت ممارساتها في صالح الأفراد والجماعات، وفي صالح مستقبل الأمة، والسائد منه يكون ضد مصالح الطبقة الحاكمة وضد السلطة ومع الجماهير الفقيرة صاحبة المصلحة الحقيقية في التغيير، حتى يكون انعكاسا مرنا لآثار واقع سياسي مهترئ، وهذا ملازم للمسرح منذ نشأته، وهنا يجب التفريق بين المسرح السياسي والمسرح المعتمد على الإسقاطات السياسية، فالأول عطاؤه فكري سياسي، يهدف إلى إيقاظ الناس ثم تعليمهم، يعتمد إلى حد كبير على الحقائق أو القيمة الإخبارية للواقع، أما الثاني فيعتمد على طبيعة المتفرج وظروفه ودرجة وعيه وثقافته، لا يعتمد إلى حد كبير في وجوده على وصول المفاهيم السياسية إلى جمهوره، فالإسقاطات السياسية تختلف من بلد لآخر، بل بين المتفرجين أنفسهم في نفس الصالة وفي نفس الليلة (3) .

وبذلك يكون للمسرح السياسي دور هام من خلال تجسيد الآلام التي يعاني منها مجتمع ما في مرحلة تاريخية معينة «حيث يعبر عن القضايا الوطنية، ويعتبر أحد أدوات التوعية والمساندة، كما يستطيع أن يتخذ موقفا واضحا، لا من قضايا السياسة الداخلية وحدها، وإنما من القضايا الخارجية أيضا» (4)، بطرح الأسئلة التي يجب أن يسألها المجتمع في أوقات القهر، وتنظيم العواطف الثائرة على اعتبار الحركة المسرحية جزء من واقع اجتماعي وثقافي وسياسي محدد تنبع منه وتتفاعل معه وتؤثر فيه وتتأثر به.

(1) – غسان غنيم. المسرح السياسي في سوريا. ص 14.

(2) – عبد العزيز حمودة. المسرح السياسي.ص أ ، ب.

(3) – ينظر، المرجع نفسه، ص ب، ج.

(4) – توفيق موسى اللوح. اتجاهات المسرح السياسي المعاصر. ص 26.

– النشأة:

إن المتتبع لتاريخ المسرح يجد أنه منذ نشأته الأولى كان مرتبطا بالسياسة لأنه «وسيلة من أميز وسائل التعبير عن هذا العالم غير المتوازن الذي يموج بأحداث عظيمة تحمل الكثير من التحولات المتسارعة والجذرية»[1]، البداية الأولى لهذا المفهوم كانت من روسيا سنة 1917م عندما خرجت من بين الشيوعيين مجموعات أخذت على عاتقها مهمة توصيل الأفكار الماركسية للجمهور المتحمس للأفكار الجديدة، فظهر في هذه الفترة فن **"الاوتشرك"**[2]، ومن بين هذه المجموعات التي تنقلت إلى المدن البعيدة والأرياف حيث الأمية أكثر **"مجموعة القمصان الزرقاء"** التي «بدأت عملها بطريقة تلقائية درامية، فحينما مات "لينين" أراد عدد من الصحفيين في موسكو التعبير عن حزنهم بطريقة أو بأخرى، فارتدوا القمصان الزرقاء ووقفوا يعبرون عن حزنهم تجاه الزعيم المتوفى، وسرعان ما انتشرت فكرة القمصان الزرقاء ومنهجهم وهو مسرحة الأحداث الجارية بدون مناظر أو ديكورات إلى جانب ملئها بالمزاج السياسي» [3]، ساخرين من أعداء الماركسية في الداخل والخارج متخذين أي مكان يتجمع فيه الناس منبرا مسرحيا، كأنفاق الميترو، والساحات العامة والأرصفة[4]، و بعد انهزام ألمانيا في الحرب العالمية الأولى، انتقلت عدوى المسرح السياسي إليها، بعد ازدياد الوعي السياسي والضغط الاقتصادي مما استدعى وجود فن لا يكتفي بالتعبير الجميل عن الأحاسيس، بل يقوم على الاحتجاج والتحريض والإثارة[5]، فتكونت فرق تنشط في هذا الاتجاه أبرزها "**رابطة المسرح العمالي**" عام 1919م"**جماعة الداد**" ، "**جماعة القمصان الحمراء**" التي سارت على منوال "القمصان الزرقاء" في روسيا[6]، حيث «قدمت مقطوعات على المسرح التجاري باسم مقطوعات الإثارة والدعاية، وقد كان العرض الأحمر يستخدم تكتيك المجتمع البرجوازي بغية السخرية من عادات هذا المجتمع ذاته»[7] ، ويُعد المخرج الماركسي "إيرفين بيسكاتور" " E- Piscator "(1893-1965م) أوّل من بلور هذا الاتجاه نظريا بكتابه "**المسرح**

(1) – غسان غنيم. المسرح السياسي في سوريا. ص 11.

(2) – الأوتشرك: "l'otcherk"، كلمة روسية تعني التحقيق الصحفي يقوم هذا الفن على فكرة التحقيق الصحفي لأحداث سياسية أو لمظاهر اجتماعية واقتصادية تكون حديث الساعة في صورة أدبية فنية (أحمد بلخيري. المصطلح المسرحي عند العرب. ص 103).

(3) – عبد العزيز حمودة. المسرح السياسي. ص 59.

(4) – غسان غنيم . المسرح السياسي في سوريا.ص 12.

(5) – المرجع نفسه. ص13.

(6) – ينظر، المرجع نفسه. ص 14.

(7) – عبد العزيز حمودة. المسرح السياسي. ص 66.

السياسي" إذ التزم بقضايا العمال والفلاحين والطبقات الهشة، محاولا إيقاظ الوعي وكشف الحقائق معتمدا التحريض كأداة لذلك، موظفا مواضيع تاريخية لمناقشة مفاهيم سياسية، مستعملا تقنية الجداريات المستوحاة من الرسم، وقد استخدم في عروضه أسلوب التقطيع[1] إلى لوحـــات مستقلة متتاليـــة وأدخل على العرض الشرائح الضوئية والسينما[2]، ثم جاء بعده "بريشت" المعروف بمسرحه الملحمي القائم على فكرة التغريب التي تعني نزع البديهي والمعروف والواضح عن الحادثة أو الشخصية قصد إثارة الدهشة والفضول حولها، وبذلك تعدى المسرح مهمة التفسير إلى مهمة التغيير الذي لا يتحقق إلا إذا أثير الوعي لدى المتلقي بدفعه لاتخاذ موقف معين تجاه الأحداث والقضايا التي يعيشها حتى يكون مؤهلا للقيام بفعل ما[3] .

وفي ألمانيا دائما ظهر **"بيتر فايس"** "Peter Weis" (1926- 1982م) الذي يعد رائد "**المسرح التسجيلي**"[4]، حيث اهتم في مسرحه بالوثائق والإحصاءات والتقارير، والظواهر التاريخية وكل ما من شأنه أن يجعل الحقيقة واضحة، ودفع المتلقي إلى الاقتناع الكلي، واتخاذ موقف من القضايا المحلية والعالمية، فهو لا يستهدف التطهير، بل إعمال العقل، و التحريض والدعوة إلى الفعل والمشاركة، وبذاك يلتقي "فايس" في مسرحه التسجيلي مع مسرح "بريخت" الملحمي في بعض جوانبه خاصة ما يتعلق بالمتلقي بجعله يقظاً يُعمِل عقله فيما يدور أمامه، كما استفاد "فايس" من تقنيات مَن سبقوه حتّى عُدَّ مرحلة مكملة لبيسكاتور وبريخت في بناء المسرح السياسي العالمي[5]، هذه الأفكار تأثر بها المسرح السياسي في الولايات المتحدة الأمريكية وازداد هذا التأثر أكثر عند انتقال كل من بيسكاتور سنة 1932م وبريخت عام 1947م إلى هذا البلد.

و تعود بدايات المسرح السياسي في الولايات المتحدة عام 1929م عندما بدأت الأزمة الاقتصادية، فاتجه كُتَّاب المسرح إلى تأسيس مسرح جديد يعني بشؤون السياسة كمسرح الصحف الحية، الذي يعتبر أوضح صيغة لهذا المسرح في هذا البلد، «وقد كانت هذه الصيغة من اقتراح السيدة

---

(1) – التقطيع: هو الشكل الذي ينتظم فيه العمل المسرحي، حيث تتحدد المفاصل الرئيسية للحدث خلال تقسيمه إلى وحدات مثل: الفصل والمشهد واللوحة، فهو يحدد نوعية التلقي المطلوبة (ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، ص 114- 142).

(2) – ينظر،المرجع نفسه .ص 259.

(3) – غسان غنيم. المسرح السياسي. ص 16.

(4) – المسرح التسجيلي (الوثائقي): "Théâtre Documentaire" شكل من أشكال المسرح يقوم على تقديم حدث تاريخي أو سياسي أو اجتماعي في إطار درامي، يعتمد الوثيقة كمادة أولية، يكون العرض بإعادة تمثيل لمراحل الواقعة على شكل إعادة ترتيب لعدد من اللوحات، يشكّل كل منها مشهدا مستقلا، وهو يقترب في جوهره من الفيلم الوثائقي. (ماري إلياس، حنان قصاب. المعجم المسرحي. ص 520)

(5) – ينظر، غسان غنيم. المسرح السياسي في سورية. ص 19- 20 .

"**هالـــي فلانـــجان**" التي كلفتها وزارة الخارجية الأمريكية بأن تعد مشروعا يهدف إلى توفير العمل لعشرة آلاف فنان مسرحي يعانون البطالة»[1]، «وهناك فارق أساسي بين الصحف اليومية والصحف الحية، ففي الأولى تُقدم الأحداث بطريقة موضوعية إلى حد ما، دون تحيز واضح، أو وجهة نظر معينة، فيما عدا الأخبار السياسية ...، أما الصحف الحية فإنها لا تقدم أحداثا منفصلة، بل مشكلة تتكون من عدة أخبار يربطها جـــميعا نمط كلي واحد يوفر لها أثرا عاما واحدا»[2] ، و يعد "**آرثـــر أرنت**" أحد أبرز كُتاب مسرحية الصحف الحية، فيرى أنها « تتكون إلى حد ما من عدد كبير من الأخبار أو الحوادث كلّها تتصل بالموضوع الأساسي، و تتخلّلها عمليات تجسيد عامة غير حقيقية لأثر هذه الأخبار على الناس الذين تهمهم المشكلة كثيرا» [3]، وهي تختلف عن المسرحية التقليدية في كونها لا تتناول قصة ذات حبكة درامية، ولا يوجد فيها شخصيات أساسية، أو شخصيات ثانوية، فهي تتناول القضية التي تهم شريحة واسعة من الناس، على أن تكون هذه القضية حديث الساعة، ثم تُمسرح هذه القضية على شكل أحداث تستخدم فيها الوسائل المختلفة للتأثير في عقل المتلقي ودفعه لاتخاذ موقف معين من القضية المطروحة، بالاستناد إلى معطيات ملموسة كالأرقام والإحصائيات وإلى الأخبار التي تمثل وقائع الحياة اليومية، بحيث يتعلم المشاهد، و تحدّد له دلالة هذه الوقائع، وفي الأخير يُقترح عليه الحل العادل[4].

بالإضافة إلى "مسرح الصحف الحية" ظهرت في الولايات المتحدة صيغ أخرى طرحت السياسة مضمونا سياسيا في المسرح أوضحها "**المسرح الحي**" الذي طرحه الزوجان "**جوليان بيك**" و"**جوديث مالينا**" اللذيْن عملا على إدانة كل ما هو فاسد في المجتمع الأمريكي والمجتمعات الرأسمالية، مع الدعوة إلى الحرية المطلقة، من أبرز أعمالهما مسرحية "**السجـــن البحـــري**" التّـــي تفضـــح القمع والإذلال الذي يعامل به الإنسان داخل السجون العسكـــرية [5]، مـــتخذان من

---

(1) – المرجع السابق. ص 21.

(2) – عبد العزيز حمودة. المسرح السياسي. ص 14.

(3) – المرجع نفسه. ص 15.

(4) – ينظر، غسان غنيم. المسرح السياسي في سورية. ص 23.

(5) – ينظر، توفيق موسى اللوح. اتجاهات المسرح السياسي المعاصر. ص 17.

"**مسرح القسوة**"[1] شكلا مسرحيا مناسبا، وقد رفضت فرقة "المسرح الحي" العلاقة التقليدية بين الخشبة والجماهير القائمة على البث والتلقي، فتحول المتفرج من مجرد مشاهد إلى مشارك في الفعل المسرحي[2] ، كما ظهرت حركات أخرى تمثلت في "**مسرح الشارع**"[3] و "**المسرح المفتوح**"[4].

ولم يقتصر المسرح السياسي في بداياته على روسيا وألمانيا والولايات المتحدة، بل شهدت بلدان أخرى تجليات في هذا الصدد أبرزها فرنسا بعد اضطرابات ماي 1968م مع "**جان تيودو**" وفي إيطاليا ظهر "**دازيوفو**" الذي نقد بشكل لاذع جهاز الحكم، وجسّد الاستغلال والقمع البوليسي والحركة الثورية العمالية، كما جسد "**شين أوكيسي**" (1880-1964م) ثورة الشعب الإيرلندي من أجل تحرير إيرلندا وتوحيدها، ومتطرقا في مسرحيات عديدة منها "**المحراث والنجوم**" إلى شقاء الضعفاء، كما امتد تيار التسيييس في المسرح إلى الأرجنتين في أمريكا اللاتينية بسبب الظروف الاقتصادية والسياسية، أما في آسيا فقد شهدت الصين بعض أشكال المسرح السياسي خاصة بعد نجاح الثورة الاشتراكية فيها[5] .

وعلى هذا يكون المسرح السياسي إفرازا تاريخيا يظهر في أزمنة القهر والمعاناة والظروف الحالكات التّي تمر بها الشعوب، ليكون وسيلة فعالة في يد الطبقات الفقيرة وطليعتها المثقفة لأجل بث الوعي والتحريض على تغيير واقع ما.

---

(1) – "مسرح القسوة ": "Théâtre de la cruauté" تعبير ابتدعه الفرنسي أنطونان آرتو (1896- 1948 م)، يقوم على تحقيق الصلة بين الممثل والمتفرج من خلال إزالة الحواجز بين المعاش والخيالي، والقسوة عند آرتو هي وسيلة لانتزاع المسرح من نطاق المحاكاة إلى التضحية، فالممثل عنده هو عماد العمل المسرحي لأن لياقته الجسدية هي التي تؤثر على أحاسيس المتفرج، وتخلق حالة الوجد لديه، ومن اجل ذلك أعطى تعليمات محددة لعمل الممثل على جسده وتنفسه وصوته، بحيث يجب أن يعرف كيف يسيطر عليها ليخرج القرين الموجود داخله ويبعث الحياة فيه، حتى يؤثر على أحاسيس المتفرج قبل فكره (ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، ص 446-447).

(2) – ينظر، أحمد العشري. مقدمة في نظرية المسرح السياسي. ص 57.

(3) – "مسرح الشارع": "Théâtre dans la rue " تسمية تطلق على عروض مسرحية تجري خارج العمارة المسرحية، في الساحات العامة وفي الشوارع، يكون التلقي فيها مختلفا عن علاقة التلقي التقليدية. لا يسعى إلى تحقيق الإيهام و إنّما إلى مشاركة المتفرّج، يمكن أن تغيب في مسرح الشارع الخشبة، أو أن تكون مجرّد منصة مرتجلة، كما يغيب فيها الديكور و يستبدل بأكسسوار يتلاءم مع نوعية أداء تبرز المسرحية و تجعل من الممثل الحامل الأساس للعرض، أمّا الجمهور في هذا المسرح مختلف، لأنّه عبارة عن تجمّع عشوائي للمارة، فهو مسرح يذهب إلى جمهوره و ليس العكس.(المرجع السابق. ص 268)

(4) – "المسرح المفتوح" " Théâtre ouvert " ظهر في ستينيات القرن العشرين في فرنسا و أمريكا ضمن توجُّه التجريب، يحمل فكرة انفتاح المسرح على ما هو جديد، و الخروج عن الصيغ التقليدية للعرض المسرحي.(المرجع نفسه ص 452)

(5) – ينظر، غسان غنيم. المسرح السياسي في سورية. ص 29 إلى 32.

5 – عوامل نشأة المسرح السياسي في سورية:

يرتبط ظهور المسرح السياسي في الوطن العربي عامة وفي سوريا خصوصا بمرحلة مهمة من تاريخ أمتنا، هي مرحلة هزيمة الجيوش العربية في جوان 1967م، فقد عمقت الهزيمة «إحساس الفنان العربي بمسؤوليته تجاه جمهوره وتجاه نفسه» (1)، فبدأت تظهر دعوات تحررية استفادت من تقنيات المسرح السياسي في العالم فأوجدت شكلا مغايرا للمألوف في المسرح بما يتلاءم وذاكرة ووعي المواطن العربي.

وقد تظافرت جملة من العوامل والأسباب التي أوجدت هذا الفن في سوريا أبرزها:

العامل الاجتماعي:

شهدت سوريا على غرار البلدان العربية قبل تحررها من نير الاستعمار الغربي الحديث تخلفا اجتماعيا ممنهجا تمثل في الأمية والجمود الفكري وعدم الرغبة في التغيير إضافة إلى الصراع الطبقي، هذه الحالة المتردية كرسها الاستعمار وأبقاها لأنها تخدم أغراضه ومطامعه، ولأن العلاقة جدلية بين المسرح والمجتمع ولا يمكن أن يستمر أحدهما دون الآخر، ولطالما كان المسرح يشد على أيادي المظلومين ويناجيهم ويظهر مشاكلهم وينادي بالقضاء على الظلم وتحرير العباد، فقد ظهر جيل من كُتّاب المسرحية الاجتماعية أمثال "**يوسف مقدسي**" "**مراد السباعي**" "**وليد مدفعي**" وغيرهم، وتبقى تجربة "**سعد الله ونوس**"في مسرحياته الأولى الأكثر تعرية للواقع الاجتماعي السوري؛ هذا الوضع الاجتماعي المتردي سرعان ما بدأت تتلاشى خيوطه منذ منتصف الخمسينيات وبداية الستينات بتنامي الوعي لدى الفرد السوري من خلال التنظيمات العمالية المنادية بحقوقها، مما أدى «إلى ارتفاع مستوى الوعي الاجتماعي بين الطبقات المسحوقة، ووعيها بوضعها الاجتماعي المناقض للطبقات المالكة في المجتمع »[2] ، كما أن لازدياد الوعي لدى الناس وانتشار التعليم والثقافة الأثر البارز في تراجع العلاقات الإقطاعية بسبب التطور النسبي للصناعة الوطنية والنمو الفكري لطبقة الأجراء[3] .

---

(1) – ينظر، توفيق موسى اللوح. اتجاهات المسرح السياسي المعاصر. ص 21.

(2) – غسان غنيم. المسرح السياسي في سوريا. ص 38.

(3) – ينظر، المرجع نفسه. ص 38.

العامل السياسي:

في النصف الثاني من القرن العشرين استقلت معظم البلاد العربية من ويلات الاستعمار الذي خلَّف وراءه بناءً هشا شمل مختلف نواحي الحياة، ولم تستطع الحكومات التي تسلمت زمام السلطة في هذه المرحلة أن تحمل مشاريع تخدم مصالح شعوبها لعجزها أو لخدمة مصالحها التي تتماشى ومصالح الاستعمار.

وفي هذا الظرف الصعب برزت القضية الفلسطينية، التي تناولها المبدعون في فنون الأدب جميعا، وظلت «محط مناورات سياسية من قبل السلطات السياسية في معظم الأقطار العربية، بل من قبل القوى السياسية خارج الحكم أيضا، فالجميع يريدون تحرير فلسطين ... وجميعهم يجمعون على ضرورة القيام بعمل ما، عسكري أو سياسي لمعالجة القضية القومية الأولى، ولكن هذا كلّه ظلّ في إطار الكلمات النارية والشعارات التي تطلق بغزارة فائقة لإلهاء الجماهير الشعبية غالبا عن الصراع الدخلي» [1] ، الرأي نفسه نجده عند "**أحمد العشري**" عندما يؤكد أن النكبة «قد بدأت عام 1948م وأسهمت فيها كل الحكومات البيروقراطية والديكتاتورية، كما أسهمت فيها أيضا وبدرجات متفاوتة كل القيادات الجماهيرية المتسلقة، والتي تحولت إلى قوى يمينية ذيلية أحيانا، تتعقب الأحداث للاستفادة منها»[2]، وبذلك تفطنت الشعوب العربية إلى عدم قدرة الأنظمة القائمة على مسايرة حركة التحرر العربية، فالهزيمة كشفت المستور عن أنظمتنا السياسية والتركيب الاجتماعي والاقتصادي القائم، هذه الظروف كانت مساعدة لنشوء وتقبل شكل المسرح السياسي، فقد وجد فيه المسرحيون«الأداة الأكثر فاعلية في تعليم الطبقات الكادحة من أبناء الشعب. ومن هنا كان الحضور الواعي المنظم الذي يمارسه المسرح السياسي ضرورة، لأنه يتحرك مع حركة الحياة ومعركة التاريخ، ويصبح منبرا للدعوة ومنطلقا للعمل الثوري الذي يستهدف التغيير نحو الأفضل، وعلى منصة المسرح السياسي تتنوع القضايا والمعارك، قضايا الإنسان المعاصر ومعاركه السياسية والاقتصادية والاجتماعية» [3]، و بذلك كان المسرح السياسي حاجة اقتضتها المرحلة الناقمة على الهزيمة، فتوجه العديد من كتاب هذا الفن في سوريا والوطن العربي عموما إلى مواضيع ذات مواقف فكرية وسياسية أكثر جرأة مما كان سائدا، «فالهزيمة كانت

---

[1] – المرجع السابق.ص 45.

[2] – أحمد العشري. المسرحية السياسية في الوطن العربي.دار المعارف، القاهرة، مصر، 1985، ص 9.

[3] – المرجع نفسه. ص 49.

شديدة الوطأة، وقد خلقت نوعا من الصحوة الفكرية في كل أوساط المثقفين... وبعد أن صار ثمة إقرار بأن العلاقة وثيقة بين المسرح والسياسة، كان لابد أن نواجه قول المسرح السياسي من خلال معايير سياسية: مدى تقدمية هذا العمل، وعمقه في طرح القضية واستشراف الآفاق المفتوحة أمام الحلول، أو مدى سطحية المعالجة وتفاهتها، وبالتالي تكريس ما هو مختلف في الوعي السياسي السائد» (1)، ومن الذين سلكوا هذا التوجه الجديد نذكر: سعد الله ونوس، فرحان بلبل، ممدوح عدوان، مصطفى الحلاج، خليل الهنداوي، فاضل السباعي...

العامل الثقافي:

لقد كان – بالإضافة إلى الأسباب الاجتماعية والسياسية– أسباب أخرى ثقافية ساهمت في ظهور المسرح السياسي في سوريا تمثلت في تأثر العديد من المسرحيين بكُتَّاب هذا الشكل المسرحي في هذا العالم، فتوجهوا إلى إنتاج "بريخت" قراءة وتقديما لبعض عروضه المسرحية مثلما فعل المخرج "شريف خزندار" بمسرحية "الاستثناء والقاعدة" كما قدم "يوسف حرب" مسرحية "الهوارسيون والكورياسيون"[2]، «وقد تأثر المسرحيون السوريون والعرب عامة بتقنيات بريخت من حيث كسر الإيهام والتغريب. وشدهم أكثر مما شدهم تأكيد بريخت مبدأ التعليمية في مسرحه ومقولة التغيير، فكتب الكثيرون مسرحيات تنطلق من هذا الإيمان بدور المسرح في التوعية، وبقدرته على التغيير من خلال قدرته على التعليم ورفع مستوى الوعي»[3]، ولعل أهم ما لفت انتباه المسرحيين العرب في مسرح بريخت اكتشافهم في إبداعه سمتين أساسيتين: «الأولى منهجه في التغريب، فقد اتضح أنه قريب إلى حد ما من تقاليد المسرح العربي الذي كان يطمح دائما لمحو المسافة بين الممثل والمتفرج ... والسمة الثانية اتجاهه السياسي طبعا، وقضايا الساعة التي تطرحها مسرحياته، وقد وجد مسرح الوطن العربي فيها ما كان يبحث عنه لدعم نضاله من أجل الحرية والاستقلال» [4].

كما تأثر المسرحيون السوريون والعرب بمسرح "بيتر فايس" رائد المسرح التسجيلي القائم على إيقاظ الوعي لدى المتلقي ودفعه إلى اتخاذ موقف من القضايا المختلفة المحيطة به، وبدا هذا التـــأثر

(1) – سعد الله ونوس. بيانات لمسرح عربي جديد. ص 106.

(2) – ينظر، غسان غنيم. المسرح السياسي في سورية. ص 50.

(3)- مرجع نفسه. ص ن.

(4) – تـــمارا ألكسندروفنابوتيتسيفا. ألف عام وعام على المسرح العربي. ص 247.

واضحا في أعمال سعد الله ونوس الأولى، من ذلك "**حفلة سمر من أجل 5 حزيران**" والتي كانت استجابة تسجيلية لنكسة 1967 م، أما مسرحيته "**رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة**" فهي مقتبسة من مسرحية "موكنبوت" لبيتر فايس[1].

وثمة مسرحيات تسجيلية سورية كتبها "**علي عقلة عرسان**" منها "**عراضة الخصوم**" التي اتخذها أداة للتحريض ضد معاهدة السلام، وهو نفس التوجه نجده في مسرحيته "الفلسطينيات" و"الغرباء"، فالأولى عرض تاريخي للقضية الفلسطينية، أما الثانية فتعرض القضية منذ الهجرة اليهودية وحتى معارك تشرين مشيرة إلى أهم الأحداث.

هكذا فقد كان للتأثر الثقافي بالتيارات الفكرية التي شاعت في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، والظروف الاجتماعية والاقتصادية والسياسية التي شهدتها سوريا في هذه المرحلة سبب مساعدٌ في الاتجاه نحو المسرح السياسي.

[1] – غسان غنيم. المسرح السياسي في سورية. ص 51.

الفصل الثالث

الفصل الثالث:

الخطاب السياسي في مسرح سعد الله ونوس.

I سعد الله ونوس حياته وأعماله.

1- حياته وأعماله.

2- كلمة سعد الله ونوس يوم المسرح العالمي

3- مراحل تطور مسرح سعد الله ونوس

II- الخطاب السياسي في مسرح سعد الله ونوس.

1- قضية السلطة.

- المواطن والسلطة.

- السلطة والقمع.

2- قضية فلسطين.

I – سعد الله ونّوس حياته وأعماله.

1 – حياته وأعماله.

سعد الله ونّوس كاتب مسرحي من مواليد حارة "رأس الميدان" قرية "حصين البحر" القريبة من مدينة طرطوس على الساحل السوري عام 1941م، هذه القرية شبّهها الكاتب "سعيد حورانية" بفايماز الشرق(*)«لكثرة ما ترى فيها من مثقفين وكُتّاب وصحفيين وفنانين على الرغم من صغر مساحتها وقلة عدد سكانها»[1]؛ فأهلها يمتازون بالقدرة على تحويل آلامهم وأتعابهم وصعوبة الحياة أحيانا إلى دعابات تبرز انتكاسات الحياة من خلال مجالس تُعقد – هي أشبه من المسارح – بأسلوب ساخر، للتغلُّب على مصاعب الحياة، وبذلك غدت شخصيات هذه القرية ممسرحة ولو بطريقة عفوية[2].

أمّا عن الوسط العائلي، فإنّ سعد الله ونوس ينحدر من عائلتين عريقتين في حصين البحر، فأبوه "أحمد سعد ونوس" من وجهاء القرية عُرف بكثرة أسفاره بحكم تجارته مما أكسبه علاقات إنسانية واسعة، تزوّج السيدة "خديجة أبو دياب" وكان له معها "سعد الله" و"سعدة".

وقد كانت عائلة والدة سعد الله ونّوس إحدى أبرز عوامل نبوغه، إذ كان رجال الدين الذين تربطهم علاقات طيبة مع وجهاء العائلة يعقدون جلسات هناك لقراءة القرآن وتفسير معانيه والاستماع للشعر الديني الصوفي، و لم تخل هذه السهرات من قراءة القصص كقصص عنترة وألف ليلة وليلة، ولما كانت هذه العائلة مأوى للغرباء، فإن ضريبة النوم أن يروي الغريب حكاية يعرفها أو تجربة في الحياة، أو أحدوثة يُرضي بها فضول الصغار الحاضرين[3] ، هذه التربة البيئية والاجتماعية والفكرية التي ترعرع فيها سعد الله ونّوس كان لها الأثر الكبير في تنمية شخصيته ومواهبه في مراحل عمرية لاحقة.

تعلّم ونوس ودرس المرحلة الابتدائية بقريته فتميّز بذكائه الحاد، وقد شهد له بذلك معلِّمه في المرحلة الابتدائية "متري عرنوق" قائلا:«كنت ألحظ عنده الجدية الوطنية والعناية بدروسه ووظائفه، كان أكبر بكثير من سنه، وأسئلته عن بيئته وأهل قريته وحكاياتهم كانت كثيرة وتشغل

(*)– فايمار مدينة ألمانية على الساحل، تتميز بصغر مساحتها وكثرة المثقفين من أبنائها.(فاتن علي عمار، سعد الله ونوس في المسرح العربي الحديث. ص 40).

(1)– صلاح أبو ذياب، سعد الله ونوس الحضور والغياب، دار سعاد الصباح، الكويت، 1997، ص 50.

(2)– ينظر، المرجع نفسه. ص 17.

(3)– ينظر، فاتن علي عمار، سعد الله ونوس في المسرح العربي الحديث. ص 41.

باله دائما»[1]، هذه النباهة التي عُرف بها في صغره جعلته يبدأ قراءة الروايات وكتب عصره وسنُّه لا يتجاوز أحد عشر سنة، فاطّلع على إبداعات جبران خليل جبران، ميخائيل نعيمة، طه حسين، العقاد، نجيب محفوظ[2] .

ولاستكمال دراسته الإعدادية والثانوية انتقل إلى "طرطوس"، فحصل على الثانوية العامة عام 1959م، وكمكافأة له على اجتهاده كان الذهاب إلى مصر في منحة دراسية للحصول على ليسانس في الصحافة من كلية الآداب بجامعة القاهرة وكان له ذلك عام 1963م، و أثناء تواجده بمصر شهد انهيار الوحدة بين مصر وسوريا، وكان لذلك وقعٌ كبير عليه؛ وهو الشاب الذي يتوقد عروبة وقومية[3] ، بدأ نشاطه الفكري في سن مبكرة، وهذه أهمّ المحطّات:

- في عام 1961: كتب مسرحية "الحياة أبدا" لم تنشر حتى الآن[*].

- 1962: مقال في مجلة الآداب البيروتية حول"الوحدة والانفصال"ومقالات أخرى في جريدة النصر السورية.

- 1963: دراسة نقدية حول رواية "السأم" لموراڤيا نشرت في مجلة الآداب، وفي هذا العام عاد إلى دمشق بعد حصوله على اللّيسانس، واشتغل موظفا في وزارة الثقافة، كما كتب مجموعة من المقالات النقدية.

- 1964: أشرف على عدد خاص أصدرته مجلة المعرفة السورية عن المسرح، ونشر فيه دراسة عن "المسرح في مصر" وأخرى عن "توفيق الحكيم ومسرح اللامعقول"، كما عُيِّن مسؤولا عن قسم النقد في هذه المجلة.

- 1965: أُسندت إليه أمانة تحرير قسم الثقافة والمنوعات والتحقيقات في جريدة البعث، وظل في هذه الوظيفة قرابة السنة.

- 1966: سافر إلى فرنسا في إجازة دراسية، وهنالك كانت له الفرصة للاطِّلاع على المسرح الأوروبي في فترة تحولاته، كتب قصصا قصيرة ورسائل نقدية عن الحياة الثقافية في أوروبا نشرت في مجلتي الآداب والمعرفة.

---

[1]- صلاح أبو ذياب، سعد الله ونوس، الحضور والغياب، ص 08.

[2]- ينظر حسين منصور العمري. إشكالية التناص "مسرحيات سعد الله ونوس أنموذجا". دار ومكتبة الكندي للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 2014، ص 61.

[3] - ينظر، فاتن علي عمار. سعد الله ونوس في المسرح العربي الحديث، ص 42 .

[*] - سيأتي الحديث عن الإبداع المسرحي لسعد الله ونوس في العنصر الموالي.

– 1967: حدثت هزيمة جوان، والتي كان لها وقع كبير على نفسيته على غرار كل العرب، فبدأ كتابة ما يجسد هذه النكسة بعد أن عاد إلى دمشق.

– 1968: نشر دراسة حول الثقافة الأوروبية في مجلتي الطليعة والمعرفة السوريتين.

– 1969: أشرف رفقة عدد من الفنانين على تنظيم مهرجان دمشق المسرحي شهر ماي، أسندت إليه رئاسة تحرير مجلة "أسامة" للأطفال وبقي بهذا المنصب حتى سنة 1975م.

– 1970: نشر في مجلة "المعرفة" حوارين مع الفرنسيين الناقد (برنار دورت) والمخرج (جون ماري سيرو)، إضافة إلى نشره بيانات لمسرح عربي جديد في مجلّة المعرفة.

– 1971: دخل عالم السينما إضافة إلى نشره مقالات متفرقة في مجلة "الطلائع".

– 1972: أعاد كتابة مسرحية مصطفى الحلاج "الدراويش يبحثون عن الحقيقة" إضافة إلى مقال أسبوعي بجريدة البعث "تحت عنوان "كلّ أحد".

– 1973: سافر إلى فرنسا، ومنها انتقل إلى فايمار الألمانية التي تشبه مسقط رأسه، حيث بقي بها شهرا تابع خلاله تدريبات في عالم المسرح.

– 1974: كتب مجموعة من المقالات عن الاتجاهات الثقافية في فرنسا، نشرها في مجلة البلاغ اللبنانية.

– 1975: اشتغل مسؤولا عن القسم الثقافي في جريدة "السفير" اللبنانية.

– 1976: ترجم كتاب "حول التقاليد المسرحية" لجان فيلار، و"يوميات مجنون" لجوجول، كما عُيّن في السنة نفسها مدير المسرح التجريبي في مسرح القباني .

– 1977: نشر دراسة بملحق الثورة الثقافي بعنوان " لماذا وقفت الرجعية ضدّ أبي خليل القباني" كما قام رفقة المخرج "فواز الساجر" بعرض مسرحية "يوميات مجنون" في المسرح التجريبي[1] .

وفي صيف هذه السنة أسس مجلة "الحياة المسرحية" وتولى رئاسة تحريرها، وفي الصفحة الأخيرة في العدد الأوّل توجه إلى المسرحيين العرب قائلا:«لا نعتقد أن هناك حاجة للتأكد على أنّ هذه المجلة لكم، وأنها وجدت كي تكون ملتقى لتجاربكم وهمومكم، إنّ طموحها الأساسي هو أن تكون جسرا يربط بين تجارب المسرح المبعثرة في شتى أقطار الوطن العربي، تفتح مجالا للحوار وتسهم في البحث عن أصول راسخة لمسرح عربي واضح الهوية، تقدُّمي الاتجاه، ومن البديهي

[1]– ينظر، المرجع السابق. ص 42 إلى 45.

أنّ تُبلوَر ونمو المسرح الذي نبحث عنه، لن يحققها مسرحي واحد ولا تجربة معزولة تتم في إطار إقليمي ضيق، بل على العكس من ذلك، لا بدّ من تخطي الحدود، وتبادل الخبرات والتجارب، بحيث ينشأ تفاعل خصب يغتني به المسرح العربي، ونغتني به جميعا....لهذا فمن المهم، في إطار هذه المجلة أن يتواصل الحوار ويتعمق.....أن تزداد الروابط وتتوثق»[1] .

- 1978: عمل على إصدار "الحياة المسرحية" والإشراف على المسرح التجريـــبي.

- 1979: كتب عددا من المقالات حول المسرح.

- 1982: اشتغل مسؤولا عن القسم الثقافي في جريدة "السفير" اللبنانية.

- 1985: ألقى سلسلة من المحاضرات تحت عنوان "في البحث عن مسرح عربي" في المعهد العالي للفنون المسرحية بدمشق.

- 1988: صدر له كتاب "بيانات لمسرح عربي جديد".

- 1989: كُرِّم في مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي، وفي مهرجان قرطاج بتونس.

- 1990: حاز على جائزة عويس الثقافية عن المسرح، كما أصدر رفقة "عبد الرحمن منيف" و"فيصل دراج"، كتابا دوريا بعنوان "قضايا وشهادات"، و قدّم لهما.

- 1991: أصدر عددين جديدين من كتاب "قضايا وشهادات"، وهي السنة التي أصيب فيها بورم سرطاني، فأمضى النصف الثاني من هذه السنة في العلاج بين دمشق وفرنسا.

- 1994: عاوده السرطان هذه المرة في الكبد بعد أن كان في البلعوم الأنفي، تخلى عن عضويته من اتحاد الكتاب العرب احتجاجا على فصل أدونيس.

- 1995: حرص على حضور المناسبات الثقافية رغم متاعب و آثار العلاج.

- 1996: كتب "بلاد أضيق من الحب" ونصوصا ثقافية متنوعة، انتخب من قبل المعهد العالي للمسرح التابع لليونسكو لكتابة الرسالة التي توجه إلى جميع مسارح العالم في يوم المسرح العالمي 27 مارس 1996م، وفي اليوم الموالي أقيم له حفل تكريم بمسرح المدينة في بيروت حضره عدد معتبر من الكتاب والفنانين، تلقي خلاله العديد من الهدايا والأوسمة.

- 1997: في الخامس عشر من ماي عام 1997م رحل سعد الله ونوس تاركا اسما متوهجا كالنجم، فقد نعاه المثقفون العرب جميعا، كيف لا وهو الذي أمضى حياته مدافعا عن قضايا

[1]- سعد الله ونوس. "إلى المسرحيين العرب" الحياة المسرحية، ع1، 1977. نقلا عن فاتن علي عمار. سعد الله ونوس في المسرح العربي الحديث. ص 45.

التحرر العربي، مبرزا دور الثقافة عموما في مواجهة القهر والاستبداد وداعيا إلى تحقيق العدالة الاجتماعية[1] .

2 – كلمة سعد الله ونوس يوم المسرح العالمي:

اختير سعد الله ونوس لكتابة وإلقاء كلمة يوم المسرح العالمي في 27 مارس من عام 1996م، وهذه هي الكلمة بالكامل :

«لو جرت العادة أن يكون للاحتفال بيوم المسرح العالمي، عنوان وثيق الصلة بالحاجات التي يلبيها المسرح، ولو على مستوى رمزي، لاخترت لاحتفالنا هذا العنوان (الجوع إلى الحوار) ... حوار متعدد، مركب، وشامل، حوار بين الأفراد، وحوار بين الجماعات، ومن البديهي أنّ هذا الحوار يقتضي تعميم الديمقراطية، واحترام التعددية، وكبح النزعة العدوانية عند الأفراد والأمم على السواء. ...، فإنّي أتخيل دائما أنّ هذا الحوار يبدأ من المسرح ثم يتموج متسعا ومتناهيا حتّ يشمل العالم على اختلاف شعوبه وتنوُّع ثقافاته .

و أنا أعتقد أن المسرح، رغم كل الثورات التكنولوجية، سيظلُّ ذلك المكان النموذج الذي يتأمل فيه الإنسان شرطه التاريخي والوجودي معا. و ميزة المسرح الذي تجعله مكانا لا يُضاهى، وهي أن المتفرج يكسر فيه محارته، كي يتأمل الشرط الإنساني في سياق جماعي، ويعلمه غنى الحوار وتعدد مستوياته. فهناك حوار يتم داخل العرض المسرحي، وهناك حوار مضمر بين العرض و المتفرج. وهناك حوار ثالث بين المتفرجين أنفسهم.

وفي مستوى أبعد ، هناك حوار بين الاحتفال المسرحي عرضا وجمهورا، وبين المدينة التي يتم فيها هذا الاحتفال، وفي كل مستوى من مستويات الحوار هذه؛ نعتق من كآبة وحدتنا ونزداد إحساسا ووعيا في جماعتنا. ومن هنا فإنّ المسرح ليس تجليا من تجليات المجتمع المدني فحسب، بل هو شرط من شروط قيام هذا المجتمع، وضرورة من ضرورات نموه وازدهاره.

ولكن على أي مستوى سأتكلم ؟! هل أحلم ؟! أم هل استثير الحنين إلى الفترات التي كان المسرح فيها بالفعل حدثا يفجر في المدينة الحوار والمتعة؟ لا يجوز أن نخادع أنفسنا، فالمسرح يتقهقر، وكيفما تطلَّعتُ فإنّي أرى كيف تضيق المدن بمسارحها وتجبرها على التقوقع في هوامش مهملة و معتمة، بينما تتوالد وتتكاثر في العوز المادي و المعنوي. فالمخصّصات التي كانت تغذيه

[1] – ينظر، فاتن علي عمار. سعد الله ونوس في المسرح العربي الحديث. ص 46 – 47.

تضمر سنة بعد سنة، والرّعاية التي كان يحاط بها تحولت إلى إهمال شبيه بالازدراء، غالبا ما يتستر وراء خطاب تشجيعي ومنافق. وما دمنا لا نريد أن نخدع أنفسنا، علينا الاعتراف بأنّ المسرح في عالمنا الراهن بعيد عن أن يكون ذلك الاحتفال المدني الذي يهبنا فسحة التأمل والحوار ووعي انتمائنا الإنساني العميق.

وأزمة المسرح رغم خصوصيتها هي جزء من أزمة تشمل الثقافة بعامة؛ ولا أظن أننا نحتاج إلى البرهنة على أزمة الثقافة، وما تعانيه هي الأخرى من حصار وتهميش شبه ممنهجين.

وإنّها لمقارنة غريبة أن يتم ذلك كله في الوقت الذي توفرت فيه ثروات هائلة من المعارف والمعلومات، وإمكانية التسويق والاتصال! ثروات حولت العالم إلى قرية واحدة، وجعلت العولمة واقعا يتبلور، ويتأكد يوما بعد يوم. ومع هذه التحولات وتراكم تلك الثروات، كان يأمل المرء أنْ تتحقق تلك اليوتيبيا التي طالما حلم بها الإنسان، يوتيبيا أن يحيا في عالم متضافر ... تتقاسم شعوبه خيرات الأرض دون غبن، وتزدهر فيه إنسانية الإنسان دون حيف أو عدوان.

ولكن .. يا للخيبة فإنّ العولمة التي تتبلور وتتأكد في نهاية قرننا العشرين تكاد تكون النقيض الجذري لتلك اليوتيبيا التي بشر بها الفلاسفة، وغذّت رؤى الإنسان عبر القرون . فهي تزيد العفن في توزيع الثروات، وتعمق الهوة بين الدول الفاحشة الغنى والشعوب الفقيرة الجائعة. كما أنها تدمر ودون رحمة كل أشكال التلاحم داخل الجماعات، وتمزقها إلى أفراد تضنيهم الكآبة والوحدة، ولأنه لا يوجد أي تصور عن المستقبل، ولأن البشر ولأوّل مرة في التاريخ لم يعودوا يجرؤون على الحلم، فإن الشرط الإنساني في نهاية هذا القرن يبدو قاتما ومحبطا.

وقد نفهم بشكل أفضل تهميش الثقافة، حين ندرك أنه في الوقت الذي غدت فيه شروط الثروة معقدة وصعبة، فإن الثقافة هي التي تشكل اليوم الجبهة الرئيسية لمواجهة هذه العولمة الأنانية الخالية من أي بعد إنساني. فالثقافة هي التي يمكن أن تبلور المواقف النقدية التي تعري ما حدث وتكشف آلياته، وهي التي يمكن أن تعين الإنسان على استعادة إنسانيته، وأن تقترح له الأفكار والمثل التي تجعله أكثر حرية ووعيا وجمالية.

و في هذا الإطار فإنّ للمسرح دورا حيويا جوهريا في إنجاز هذه المهام النقدية والإبداعية التي تتصدى لها الثقافة، فالمسرح هو الذي سيدربنا على المشاركة والأمثولة على رأب الصدع والتمزُّقات التي أصابت جسد الجماعة، وهو الذي سيحيي الحوار الذي نفتقده جميعا، وأنا أؤمن أن بدء الحوار الجاد الشامل هو خطوة البداية لمواجهة الوضع المحيط الذي يحاصر عالمنا في نهاية هذا

القرن.

إنّنا محكومون بالأمل، وما يحدث اليوم لا يمكن أن يكون نهاية التاريخ. منذ أربعة أعوام وأنا أقاوم السرطان. وكانت الكتابة للمسرح بالذات أهم وسائل مقاومتـــي. خلال هذه السنوات الأربع كتبت و بصورة محمومة أعمالا مسرحية عديدة. وكنت ذات يوم سُئلت وبما يشبه اللوم : ولِـــمَ الإصرار على كتابة المسرحيات في الوقت الذي ينحسر فيه المسرح، ويكاد يختفي من حياتنـــا ؟ باغتني السؤال وباغتـــني أكثر شعوري الحاد بأنّ السؤال استفزنـــي بل وأغضبنـــي. طبعا كان من الصعب أن أشرح للسائل عمق الصداقة الودّية التي تربطني بالمسرح، وأن أوضح له التـــخلي عن الكتابة المسرحية وأنا على تخوم العمر هو جحود وخيانة لا تحتملها روحي، وقد يعجلان برحيلي، وكان عليَّ لو أردت الإجابة أن أضيف: إنّي مصر على الكتابة للمسرح لأنّي أريـــد أنْ أدافع عنه وأقدِّم جهدي كي يستمر هذا الفن الضروري حيا. و أخشى أن أكرر نفسي لو استدركت هنا وقلت: إنّ المسرح هو في الواقع أكثر من فن، إنّه ظاهرة حضارية مركبة سيزداد العالم وحشة وقبحا وفقرا لو أضاعها وافتقر إليها.

ومهما بدا الحصار شديدا والواقع محبطا فإنّي متيقن أنَّ تضافر الجهود والإرادات الطيبـــة وعلى مستوى العالم سيحمي الثقافة ويعيد للمسرح تألقه ومكانته، إنّنا محكومون بالأمل، وما يحدث اليوم لا يمكن أن يكون نهاية التاريخ »[1].

[1] – عبد الرحمان ياغي. سعد الله ونّوس و المسرح، كلمة يوم المسرح العالمي. دار الأهالي، دمشق، سوريا، 1998، ص 113.

3 – مراحل تطور مسرح سعد الله ونوس:

يُـــمثِّل سعد اللـــه ونوس منذ بدئه الكتابة المسرحية اتّجاها متميزا في التأليف الـــمسرحي في سورية خاصة والوطن العربي عامة، لوضوح رؤيته وصلابة موقفه وعمق ارتباطه بالواقع المؤلم الذي شهد هزات وانكسارات متتالية، في جوان 1967م وكامب ديفيد 1978م واجتياح لبنان 1982م وصولا إلى حرب الخليج الأولى والثانية وغير ذلك من المواقف المؤلمة التي مرت بها الأمة العربية، وانطلاقا من هذا الواقع فإنّ مقاربة أعمال سعد الله ونوس«لابدّ من التعامل معها ضمن شرطها التاريخي، لأنّ لكل مرحلة همومها ومناخها»[1]، ومنه يمكن تقسيم مسيرة مسرح ونوس إلى ثلاث مراحل تفرضها منهجية الدراسة للأدب المسرحي الذي أبدعه[*].

المرحلة الأولى(1961 – 1967م): البدايات والتكوين:

كتب سعد الله ونّوس في هذه المرحلة تسع مسرحيات هي:

– ميدوزا تحدّق في الحياة 1963.

– جثة على الرصيف 1963.

– فصد الدم 1964.

– مأساة بائع الدِّبس الفقير .1964

– حكايا جوقة التماثيل 1965.

– لعبة الدبابيس 1965.

– الجراد 1965.

– المقهى الزجاجي 1965.

– الرسول المجهول في مأتم أنتيجونا 1965.

وقد تميز إبداع هذه المرحلة بجملة من السمات أبرزها:

«– ضبابية الرؤيا من حيث عدم وضوح الموقف من قضايا كثيرة حاول معالجتها.

– شيوع التجريد و عدم اللجوء إلى الترميز المُتعمّد.

– عمومية الموقف وعدم تحديده بشكل واضح تجاه قضايا كثيرة، و على الأخص قضية السلطة

---

(1) – فاتن علي عمار. سعد الله ونوس في المسرح العربي الحديث. ص 51.

(*) – اعتمدت التقسيم الذي أورده غسان غنيم في مقال له نشر بمجلة الموقف الأدبي" عدد 435، 2007، تحت عنوان" مسرح سعد الله ونوس و تطوراته".

وقضية ممارسة القمع على البسطاء»[1]، كما يبدو واضحا «التأثر بالثقافات الغربية، وهو تأثر بنَّاء تم توظيفه في خدمة العمل»[2] .

يقول سعد الله عن هذه المرحلة «كنت أكتب مسرحيات للقراءة وليس في ذهني أي تصور لخشبة المسرح... ولقد تأثرت حينها بالأفكار الوجودية... و في تلك الفترة قرأت كل ما تُرجم من مسرحيات... وفي مسرحياتي الأولى تأثرت بيونسكو»[3]، وما تمتاز به مسرحيات المرحلة الأولى أنها قصيرة تتألف في معظمها من فصل واحد.

المرحلة الثانية (1968 – 1989م) الالتزام والواقعية:

تضم المرحلة الثانية خمس مسرحيات هي:

- الفيل يا ملك الزمان 1969.
- مغامرة رأس المملوك جابر 1970.
- سهرة مع أبي خليل القباني 1972.
- الملك هو الملك 1977.
- رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة 1987.

توجّه ونوس في هذه المرحلة إلى مسرح التسييس «متجاوزا مفهوم المسرح السياسي الـــملتبس في عموميته، كان يجيب عن سؤال: أيّة سياسة وأية صيغة فنية يمكن أن تحقق فعالية أكبر؟ كان المقصود هو طرح المشكلات السياسية من خلال قوانينها العميقة وعلاقاتها المترابطة والمتشابكة داخل بنية المجتمع الاقتصادية والسياسية، واكتشاف أفق تقدمي لهذه المشاكل، أي أنّ التسيـــيس في مسرح سعد الله ونوس كان الخيار التقدُّمي للمسرح السياسي»[4] .

وتميزت هذه المرحلة بإدخال عنصر التجريب إلى كل النصوص المسرحية كتابة وطرقا و وسائل، حتى البُنى اللغوية، ومن هنا كان الاختلاف ما بين مسرحية وأخرى، إذْ «لم تكن هناك

---

[1]– غسان غنيم. "مسرح سعد الله ونوس وتطوراته" الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، العدد 435، دمشق، سوريا، 2007، ص 303.

[2]– أحمد زياد محيك. "مسرح سعد الله ونوس المرحلة الأولى" مجلّة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد 16، العدد 01، القاهرة، مصر، 1997، ص 372.

[3]– نديم معلا محمد. الأدب المسرحي في سوريا. ص 118.

[4]– عبلة الرويـــني. "السؤال الديمقراطي في مشروع سعد الله ونوس" مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد 16، عدد 01، القاهرة، مصر، 1997، ص 400.

أسلوبية واحدة تحكم النصوص، ولم تكن هناك لغة واحدة مع الحفاظ على عنصري التجريد والتجريب»[1].

لقد مثّلت هذه المرحلة منعطفا متميزا في وعي الوجود المؤسِّس للبنية التكوينية للنص، حيث يتحول وعي الحرية من الرؤية المعرفية التي ترى الحرية لب الوجود إلى الرؤية المعرفية التي ترى أنَّ الحرية شرط الوجود باعتبارها علامة كرامة وسيادة الإنسان، ولا يكون ذلك إلا بالغـــوص في أعماق المجتمع بكل مكوّناته، وبذلك يكون ونّوس قد سعى جادا إلى خلق ظاهرة مسرحية مقترنة بمشروعه الثقافي المتميز.

المرحلة الثالثة (1990 – 1997 م) التألق الفكري:

تضم المرحلة الثالثة الأعمال التالية:

- الاغتصاب 1980.
- يوم من زماننا 1993.
- منمنمات تاريخية 1993.
- طقوس الإشارات والتحوُّلات 1994.
- أحلام شقية 1994.
- ملحمة السراب 1995.
- بلاد أضيق من الحب 1996.
- الأيّام المخمورة 1997.

الملاحظ من خلال التحديد الزمني لهذه المرحلة أنّ سعد الله ونّوس صمت لمدة قاربت العشر سنوات (1980 – 1989)، إذ لم يصدر خلالها أي عمل مسرحي جديد، وإذا قلنا أن المرض هو السبب فإن المرض ظهر سنة 1992م، لعلّ هذا الصمت كان نوعا من الخلو بالذات لتلمس أكبر للواقع في ظل توالي الخيبات والهزائم على الوطن العربي، يقول سعد الله ونوس:«في نهاية السبعينات وصلنا إلى لحظة يأس لحظة عدمية، بدا فيها التاريخ فظا وفظيعا، تقوضت أحلام وتبددت بين أيدينا وأمام عيوننا، وفي الوقت نفسه بدأت الأزمات الاقتصادية»[2]، فكان صمته عبارة عن وقفة تأملية لما في داخله وما حوله، وقد وضّح ذلك قائلا: «انقطعت عشر سنوات عن كتابة المسرح،

[1]– حسين منصور العمري. إشكالية التناص. ص 70.

[2]– فاتن علي عمار. سعد الله ونوس في المسرح العربي الحديث. ص 143.

خلال هذه السنوات العشر التي تبدّدت في سراديب الاكتئاب، كنت أعلم أنّني لا أستطيع أنْ أواصل الكتابة إلا بعد مراجعة جدية لما أنجزته، وإلى ما آل إليه المسرح في بلادنا ومواجهة التدهور الذي أصاب المشروع الوطني بما يعنيه في تقدم وتحرر و حداثة، لا يقتضي أن نلغي أنفسنا كأفراد لنا أهواؤنا ونوازعنا ووساوسنا وحاجاتنا الملحة للحرية ولقول (أنا) دون خجل، – ولا نعوذ بالله من قول الأنا –، بل بالعكس إن المشروع الوطني لا يمكن أن ينجح ويتحقق إلاّ إذا تقدمت هذه الأنا ومارست حريتها»[1].

عاد سعد الله ونّوس إلى الكتابة أواخر سنة 1989 م بمسرحية الاغتصاب؛ والتي نشرها في العام الموالي، ثم صمت مرة أخرى لمدة قاربت الثلاث سنوات، خلالها اكتشف إصابته بداء السرطان، لكنه عاد للكتابة سنة 1993م في تحد كبير فأصدر ست مسرحيات، تميزت بـــجملة من الملامح أبرزها «الخروج عن الأطر التي كانت تضبط الكتابة لديه، بكل مكوّناتها من عملية التأليف بالمعنى الحرفي إلى طبيعة الموضوعات التي تتطرق إليها الكتابة، فالكتابة توسع هامشها لتتحرر من الشكل على الرغم من أنّه لا يزال يستخدم تسمية مسرحية ليصف إنتاجه... بينما يطغى القالب الروائي السردي في هذه الأعمال... واللّافت للنظر أنّه لأوّل مرة في مسرح ونوس تظهر أهمية الإنسان الفرد، الإنسان العادي أو الإنسان الصغير»[2]، فمسرحه عبر مراحله المختلفة كان صوتا نادرا في شجاعته ودعوته إلى المساواة من خلال بـــحثه في ذات الإنسان ونسيج المجتمع عن الحقيقة والحرية والكرامة الإنسانية.

[1]– صلاح الدين أبو ذياب، سعد الله ونوس الحضور والغياب. ص 70 –71.

[2]– غسان غنيم. "مسرح سعد الله وتطوراته". ص 311.

II – الخطاب السياسي في مسرح سعد الله ونوس:

الأديب إنسان يعيش ضمن مجموعة من البشر يتبادل معهم التأثر والتأثير ويشاركهم الـــهموم والتطلعات، فهو لا يعيش في فراغ زماني أو مكاني ولكنه يعيش ضمن مجتمع حي متحرك يهدف إلى التطور والتقدم نحو الأفضل، كما يهدف إلى معالجة قضاياه الاجتماعية والسياسية التي تقف عائقا في طريق هذا التحرك المستمر والمتجدد، فهو يتأثر بكل اهتزازات الذبذبة الإنسانية سلبا وإيجابا، ويتأثر بكل ألوان الطيف الحياتي.

إذا كان الأدب تعبيرا عن الحياة وكشفا لها وتأثرا بواقعها المتميز وتأثيرا فيه، فإنّ الأديب في هذه الحالة إنسان دائم الانفعال والتوتر وكثير المراجعة والتدقيق والتحقيقّ، يحاول باستمرار أنْ يتجدد ويستكشف ويتطور وصولا إلى الواقع الأفضل والرؤية الصحيحة.

وقد تطورت لفظة الالتزام بالإضافة إلى المعنى اللغوي «أفاض عليها معنى اصطلاحيا جديدا، وهي أكثر ما تطلق اليوم في معرض الكلام على الفكر والأدب والفن، حيث نجد في مضامينها مشاركات واعية في القضايا الإنسانية الكبرى: السياسية والاجتماعية والفكرية، وليس الأمر مقتصرا على المشاركة في هذه القضايا، وإنما يقوم الالتزام في الدرجة الأولى على الموقف الذي يتخذه المفكر أو الأديب أو الفنان فيها، وهذا الموقف يقتضي صراحة وإخلاصا ووضوحا وإطّلاعا وهدفا واستعدادا من المفكر الملتزم »[1]، فلا يوجد كاتب ملتزم يعيش خارج واقعه، فالبيئة الاجتماعية وأوضاع العصر بمثابة المادة الخام التي يأخذ منها المبدع ما يسعى لطرحه، ويشكل الواقع عصب التجربة الفنية للمبدع.

وإذا كانت وظيفة الفن عامة والأدب خاصة الاهتمام بالإنسان، فالمبدع المسرحي يظل شاغله الأول في كل مسرحياته الإنسان وقضاياه الرئيسية بل إنّ هذه القضايا كالحرية والعدالة والسلام وغيرها هي محور الأعمال الفنية الكبرى على مرّ العصور، فما من كاتب إلاّ وتضمنت مسرحياته هذه القضايا وإن اختلفت الرؤية، فلسفية كانت أو أخلاقية أو دينية أو سياسية، فالمسرحية عمل أدبي آخر، ليست مستودعا للأفكار أو الحقائق، وإنّما هي ارتباط الحقيقة فيها والفكرة بتجربة المؤلف[2]، إذ لا يوجد كاتب ملتـــزم يعيش على هامش عصره، فالواقع يشكل عصب التجربـــة الفنية للمبدع ينتقي منه ما يسعى لطرحه.

---

(1) – أحمد أبو حاقة. الالتزام في الشعر العربي. دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1979، ص 14.

(2)– ينظر، عز الدين إسماعيل. قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر. دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 1990، ص 37.

اتخذ سعد الله ونوس«من الالتزام منهجا من خلال تبنيه مشروعه الثقافي المبني على قناعات ووعي بقضايا وطنه وأمته، فالتزامه بقضايا أمته قاده إلى الالتزام في الوضع السياسي القائم، خاصة وأن القضية السياسية في الوطن العربي هي من أهم القضايا التي تؤرق الإنسان، وذلك بسبب الظروف السياسية التي مر بها الوطن العربي منذ الخلافة العثمانية، وبعد ذلك مجيء الاستعمار واستمرار كثير من أنظمة الحكم بوسائل قمعية، فالديمقراطيات آخر المنال بالنسبة للإنسان العربي، وحريته من المتطلبات الأساسية»[1] .

ولأنّ العلاقة وطيدة بين الأدب والسياسة، إذ ما من أدب غير سياسي[2]، فالتناقضات الاجتماعية هي القناة التي توصل الأديب إلى هدفه، وبذلك «يتسع مصطلح السياسة ليشمل البناء الفوقي للمجتمع، بعد أن كان قصرا على بنية المجتمع الداخلية، ولكن المطلوب من الأديب أنْ يحسن اختيار قوالبه الفنية التي يصب فيها نتاجه، حتى لا يتحول إلى واعظ أو مؤرخ خصوصا الأديب المسرحي لعلاقته المباشرة بالجمهور القلق والمتعب»[3]، وبموجب هذه العلاقة لعب المسرح السياسي في الوطن العربي دورا مهما في مجال التنوير من خلال الأعمال التي ما تزال خالدة سواء التي تناولت الشأن الداخلي لكل بلد عربي، أو تلك التي تناولت الشأن العربي وقضاياه المشتركة بصفة عامة.

ولتجسيد هذا المشروع الثقافي لجأ سعد الله ونوس إلى "مسرح التسييس" الذي هو« عرض تشترك فيه الصالة عبر حوار مرتجل وغني، يؤدي في النهاية إلى هذا الإحساس العميق بجماعيتنا وبطبيعة قدرنا ووحدته» [4]، المختلف عن المسرح السياسي من خلال معايير تعكس مدى تقدمية العمل وعمقه في طرح القضية واستشراف الآفاق المفتوحة أمام الحلول بمضمونه السياسي التقدمي، «فهو يعمد إلى تسييس الطبقات الكادحة التّـــي من المفترض أن يتوجه إليها مع ضرورة الاهتمام بالناحية الجمالية»[5] .

ويتحدد مفهوم هذا النوع المسرحي من زاويتين: الأولى فكرية وتعني أنّنا نطرح المشكلة السياسية

---

(1) – حسين منصور العمري. إشكالية التناص. ص 150– 151.

(2) – للمزيد ينظر، سعد ونوس. هوامش ثقافية، ص 153.

(3) – صبحة أحمد علقم. المسرح السياسي عند سعد الله ونوس. المؤسسة العربية للدراسات و النشر، عمان، الأردن، ط1، 2002، ص 17.

(4) – فاتن علي عمار. سعد الله ونوس في المسرح العربي الحديث. ص 105.

(5)– المرجع السابق. ص 22.

من خلال قوانينها العميقة، وعلاقاتها المترابطة داخل بنية المجتمع الاقتصادية والسياسية، وأننا نحاول في الوقت نفسه استشفاف أفق تقدُّمي لحل هذه المشكلة ، فهو يحمل مضمونا سياسيا تقدميا، والطبقات التي تحتاج إلى التسييس هي الطبقات الشعبية، لأن فئة الحكام مسيَّسة أصلا.

أما الزاوية الثانية في مفهوم مسرح التسييس فهي جمالية من خلال توجهه إلى جمهور محـــدد في المجتمع، ويكون ذلك بهدم تلك العلاقة التقليدية بين المتفرجين والخشبة، وإقامة علاقة جديدة يندمج فيها الممثل بالمتفرج في جو من الأخوة والصراحة المتبادلة، بحيث تزول الحواجز، ويصبح الحوار بينهما ممكنا من علاقة المرسِل والمتلقي[1].

«وإذا كانت السلطة تلعب دورا رئيسيا في تقليل فعالية المتفرج العربي، فإنّ للمسرح التقليدي السابق أثرا واضحا، إذْ اعتاد المتفرج الجلوس لساعات طوال أمام الخشبة يستمتع ويشاهد ما يدور فيها من حكايات تثير مشاعره وأحاسيسه دون مشاركة ومخاطبة لعقله وأفكاره، فيتعين عليه التصفيق في ختام المسرحية، كذلك كان تسييس المسرح صدمة له ولأقرانه الذين ابتلعوا ألسنتهم دهشة وخوفا من عيون السلطة ورقابتها التي تطاولت على نص المسرح ذاته»[2]، فمسرح التسييس يجب أن يتوافر على ثلاثة محاور هي:

1- الأسلوب الفني الذي يوصل الفكرة بأريـــحية.

2- القضايا المنتقاة بعناية.

3- الجمهور ويعده ونوس من أهم هذه العناصر.

فالمتفرج حلقة أساسية في مسرح سعد الله ونوس، فهو مطالب بأن يكون ذا وجود، واعيا دوره تجاه أي عرض، مستحضرا وعيه وإدراكه لكافة القضايا المطروحة، فالمسرح موجَّه إليه ويستهدفه، لأن «فاعلية المسرح... هي بالضبط ألاّ يشغل نفسه في التغيير الثوري السريع، وأنْ يكون وسيلة معرفية توسع أفق المتفرج معرفيا» [3]، وتنمية ثقافة الحوار لديه؛ الـــحوار المبنـــي على احترام الرأي والرأي الآخر.

وقد تجلى الخطاب السياسي في مشروع ونّوس المسرحي عبر مراحل تطوره الثلاث من خلال قضيتين بارزتين في إبداعه وهما:

---

[1] – ينظر، سعد الله ونوس. بيانات لمسرح عربي جديد. ص 108 – 109 .

[2] – صبيحة أحمد علقم. المسرح السياسي عند سعد الله ونوس. ص 25.

[3] – حسين منصور العمري. إشكالية التناص. ص 156.

1- قضية السلطة:

يعتبر المسرح من أكثر الفنون الأدبية التصاقا بحركة المجتمع، لأنّه الفن الذي يستمد موضوعاته من الحياة مباشرة وأنّه الوحيد الذي يتوجه توجّها اجتماعيا مباشرا في محاكاته للحياة بما تحمل من مشكلات في تحليله لها وتصويره الإنسان في كل أوضاعه، وبذلك يصبح مدارا للصراع الاجتماعي والسياسي بين مختلف المنازع الفكرية والسياسية، ومع أنّه لا يمكن فصل جانب عن جانب في المسرح الحديث، فإنّ لكل مسرحية جانبا أساسيا تنطلق منه وترتبط به بقية الجوانب.

من هذا المنطلق كانت وظيفة المسرح السياسي الاهتمام بالأحداث السياسية اليومية والعامة وبالعلاقات التي تنشأ بين الشعب وإداراته السياسية، بين المواطن والسلطة بالتصدي لأجهزة الحكم تحليلا وفضحا.

ولعل سعد الله ونوس من بين المسرحيين السوريين مَن اهتم بمعظم القضايا التي تناولها المسرح السياسي من خلال عمله الدؤوب في قضية التسييس التي نظر إليها من خلال المتلقى وما يجب أن يكون عليه، فقد بنى جزءً كبيرا من مسرحه على مسألة تبني الإنسان العربي لمشروعه الحضاري بنفسه، أي أن يكون له موقف من الأحداث التي يعيشها.

ويمكن رصد قضية السلطة في مسرح ونّوس من خلال علاقة المواطن بالسلطة، الصراع على السلطة و وسائل القمع السلطوية.

- المواطن والسلطة:

إن الدّارس لمسرح ونّوس سيلحظ تلك العلاقة غير الحميمية بين المواطن وحكامه، هذا التوجه يسلكه الكاتب في مشواره الثقافي التنويري، حيث بدا واضحا في أعماله منذ بداياته الأولى الكتابة في المسرح، فقد عرض الصراع الطبقي وتفاوت الأحوال المادية بين الناس في مسرحيته "**جثة على الرصيف**"، كاشفا من خلالها حقيقة السلطة وارتباطها بالطبقة الغنية الموالية لها.

تقوم المسرحية على شخصيتين هما متسولان على أحد أرصفة الشوارع بالقرب من أحد قصور السادة وذلك أيام شتاء بارد، المتسول الأول مات متأثرا بالبرد الشديد والثاني يشكو صديقه الميّت معاناته وآلامه من البرد، وفي هذه الأثناء يقترب منهما الشرطي ويأمرهما بمغادرة المكان لأنّ النوم على الأرصفة ممنوع.

«الشرطي: (مقتربا): لا...لا... ألا تعرفان أن النوم على الأرصفة ممنوع؟

(يوحوح) هذا البرد اللئيم ! قد نتغاضى أحيانا...

ولكن ينبغي ألا تعتمد كثيرا على تساهلنا. (يوحوح) يا له من طقس غريب...

و الراديو يقول أنّ درجة الحرارة ستـــتدنّى أيضا.

المتسول: (أَمْيَلُ إلى اللامبالاة): أتـــتدنى أكثر من ذلك؟ !

الشرطي: (ممتعضا): لا يَصدقُ الراديو دائما (يعبس ثانية)، ولكن يكفي، لن أُعرِّض نفسي للمتاعب ...هيا انهضا.

المتسول: (يوحوح هازا رأسه... لا يـــبالي بالإجابة).

الشرطي: (يشرع في الغضب) ماذا دهاكما؟ أما شيء جميل ! (يرتفع صوته)، هيّا. إنّ الرقيب لن يسرّ حين يراكما ملقيين على الرصيف بهاتين الهيئتين التالفتين»[1] .

وعلى الرغم من هذا الحوار الذي يبرز إنسانية الشرطي، لكن هذا الأخير يتوقف فجأة مظهرا صورة عكسية تكشف عن روح السلطة في ذاته.

«الشرطي: والآن كفى مراوغة لا تجبراني على اللجوء إلى الشدة، أيقظ زميلك و انصرفا»[2].

وفي هذه الأثناء يخبر المتسول الشرطي أن صديقه مات بينما هو لا يقوى على الوقوف، وهنا تزداد حيرة الشرطي كيف يتخلص من الجثة قبل خروج صاحب القصر، مستغلا سلطته في احتقار وإذلال المتسول « **ليحرقك الشيطان، ولو كان الظرف ملائما لعلمتْك قبضتي أجود الحكم»**[3].

وتنتهي سلطة الشرطي بمجرد ظهور السيد رفقة كلبه، فتختلف لغة الخطاب عنده، إذ أوّل كلمة يطلقها لذلك السيد:«**أسعد الله صباحك يا سيدي»**[4]، مساعدا إيّاه في شراء جثة الـــمتسول كي يقدمها طعاما لكلبه مرجان الذي كثر نباحه عندما شاهد المتسول وصديقه الميت وكأن الجثة من نصيبه.

---

[1]– سعد الله ونوس. جثة على الرصيف. المسرحية موجودة ضمن مجموعة مأساة بائع الدبس الفقير ومسرحيات أولى. دار الأدب، بيروت، لبنان، ط2، 1981، ص 85.

[2]– المصدر نفسه. ص 87.

[3] – نفسه. ص 91

[4] – نفسه. ص ن.

«السيد: كفى يا مرجان، أقسم أنني سأطعمك حتى تنفجر معدتك»[1].

وقد استغل السيد في ذلك سيطرته على القانون من خلال الحوار الذي دار بينه وبين الشرطي.

«السيد: إن القانون على أي حال لا يمنعني من شرائه. أليس كذلك يا شرطي؟

الشرطي: نعم يا سيدي، إن القانون لا يمنعك»[2].

«وقد أظهر السيد احتقاره للإنسان من خلال ثلاث مستويات:

1- نظرة السيد للإنسان العادي: وهو ما أظهره من خلال عملية شرائه للجثة وحقه في التعرف عليها بالطريقة التي يراها مناسبة.

2- نظرة السيد للإنسان من خلال الكلب الذي جعل من الجثة طعاما لكلبه وهو ينبح، فهؤلاء السادة جعلوا من لحوم البشر طعاما حتى لهذه الكلاب.

3- نظرة السيد للإنسان من خلال القوانين التي لا تمنعه من فعل ما يريده »[3].

ومن الواضح أن المقصود بالمتسول الفقير الطبقة الفقيرة المسحوقة، وبالسيد الغني الطبقة الغنية المسيطرة، وبالشرطي السلطة الحاكمة التي تنفذ القانون لصالح الطبقة المسطيرة، فقصة المسرحية «غير معقولة ولكنها تعبر عن التفاوت الطبقي الذي يعيشه المجتمع»[4]، «وتبقى هذه المسرحية تمثل الاشتراكية العلمية التي تطمح لتقويض أركان النظام الطبقي»[5]، فقد كشفت عن تحالف السلطة مع الأغنياء ضد الفقراء، وتسخير هذه السلطة من قبل الأغنياء لخدمة مصالحهم وتسهيلها، وإنْ كانت على حساب الفقراء.

---

[1]- المصدر السابق. ص 93.

[2]- نفسه. ص 94.

[3]- حسين منصور العمري، إشكالية التناص. ص 168.

[4]- صبحة أحمد علقم. المسرح السياسي عند سعد الله ونوس. ص 46.

[5]- أحمد زياد محبك. "مسرح سعد الله ونوس، المرحلة الأولى". ص 379.

وتأتي بعد ذلك مسرحية **"بائع الدبس الفقير"** «وهي في الواقع الجزء الأول من ثنائية مسرحية عنوانها "حكايا جوقة التماثيل" أما الجزء الثاني فعنوانه "الرسول المجهول في مأتم أنتيجونا"»[1]، وفيها يتعرض ونّوس للسلطة المستبدة فاضحا ممارساتها ضد الطبقة الفقيرة البائسة، موجها نقدا لاذعا إلى تلك الفئات الضعيفة التي تعيش على هامش الأحداث السياسية مقابِلة قمع السلطة بالصمت والحذر والسلبية، مما يجعلها عرضة للبطش.

في هذه المسرحية يصور الكاتب مدينة تحكمها سلطة عسكرية تفرض على السكان جـــوا من الخوف والرعب مما يجعلهم حذرين خائفين سلبيين، قد سيطرت عليهم الروح الانتظارية بدلا من الفعل والتدخل في مجريات الأحداث، وهذا ما تصرح به الجوقة في بداية المسرحية.

« (ميدان عام من مدينة.....

وفي الميدان تسعة تماثيل مترامقة تمثل الجوقة).

الجوقة: في ساحة عامة تدور الحكايا

ساحة تحددها أعمدة من الناس

النّاس الذين كانوا والناس الذين ليسوا الآن

لا تطلبوا التفاصيل الكثيرة.

فنحن مثلكم...الخوف يلجمنا...والريبة منهجنا.

يقال ما ينفع الحذر عند القدر.

لكن من يتعلم الارتياب تشق عليه الصراحة

حين كنا نغني في مآسي الإغريق

كان القدر مختلفا إلى حد بعيد

كان أكثر تبريرا وأقل تفاهة

أمّا الآن .... آه..... بائسة مدن الأقدار التافهة !

لا تنتظروا تعقيباتنا العادلة

لا تتوقعوا تدخلنا في مجريات الأحداث.

فما نحن إلا تماثيل في الساحة.

نحن الناس الذين كانوا والذين ليسوا الآن»(2) .

---

[1]- المرجع السابق، ص 379.

[2]- سعد الله ونوس. مأساة بائع الدبس الفقير ومسرحيات أولى. ص 05، 06.

ومن خلال بداية المسرحية نجد الكاتب قد حدد عدة عناصر وهي:

الساحة: تـــمثل الوطن العربي عموما.

الحكايا: التاريخ الذي مر على الإنسان العربي.

الأعمدة والتماثيل: الناس الذين وصلوا إلى مرحلة الموت من خلال جمودهم.

الخوف: وهو إفرازات السلطات العربية.

أما شخصيات المسرحية فنجد شخصيتين اثنتين هما:

خضور: شيخ طيب من الطبقة الكادحة، يجول المدينة عشرات المرات في اليوم ليبيع الدبس ببعض الدراهم يؤمن بها حاجة عياله، وفي ذلك إشارة إلى الأنظمة القمعية التي تعمل على تجويع شعوبها.

أما الشخصية الثانية فهي **حسن** الذي يتكرر ظهوره في المسرحية باسمين آخرين وهما محسن وحسين وهو رجل استخبارات نشيط، ولأن «الرمز في الفن والأدب...وسيلة لتجسيد وتوصيل التجربة الفنية في صورة مكثفة ومركزة لها نفس الشحنة الشعورية التي تميز التجربة»[1]، فإننا نجد ونوس أعطى شخصيته الثانية أوصافا رمزية متناقضة.

«**يدخل من اليمين رجل متوسط القامة.**

وجهه متطاول ينتهي بذقن كلبية.

أهم ما يميزه نظراته الذئبية المحتقنة باللؤم والغش»[2].

فالذقن الكلبية الشكل ترمز إلى الإخلاص والوفاء، وذلك ما يظهره هؤلاء في معاملاتهم مع الناس، أما النظرات الذئبية فترمز للغدر، وهذا ما يخفونه عن الناس.

يدور حوار بينهما والثاني يريد الإيقاع بالأول، فيسأله عن رزقه وأحواله.

«**حسن: (وهو يسلم) لا بأس، لا بأس رغم حملك أنت تقفز في السير كالغزال.**

خضور: (ضاحكا) أتريد أن تذكرني بشيخوختي؟

حسن: أية شيخوخة؟ من حمل إحدى هاتين التـــنكتين فقط، لتثاقلت مشيته كالدب، ولتهاوى بعد مسافة قصيرة لاهثا منهوكا.

خصور: (ضاحكا): لا تبالغ يا جاري الطيب فحملي خفيف وما بقي من دبس إلا القليل (بفرح) إنه بشارة سعد لا شك.

---

[1]- نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، مصر، 1997، ص 18.

[2]- المصدر السابق. ص 6.

حسن (مستغربا): بشارة سعد؟

خضور: نعم الوليد الجديد.

حسن: هل وضعت امرأتك؟

خضور: تماما في هذا الصباح، منذ منتصف الليل وصرخاتها تكربني وتوجعني، لكن في صباح هذا اليوم ولدته، هل تصدق أنني لم أراه؟ فما سمعت بكاءه حتى حمدت الله، وحملت كيسي أسأل عن رزقه، و ياله من فال خير.

حسن: الحمد لله»[1].

ثم يتطور الحوار إلى محاولة استدراج خضور كي يعلن رأيه في السلطة الحاكمة.

«حسن: ... ألا تشعر أحيانا أنك تنال أقل مما يستحق تعبك؟

خضور: (مأخوذا): ربما حين أطوف المدينة كلها طولا وعرضا دون أن أبيع إلا القليل مما أحمل تنقبض نفسي بمرارة وخيبة.

حسن: وعندئذ تفكر دون شك أنهم السبب الفعلي للكساد؟

خضور: من؟

حسن: أوصياؤنا.

خضور: مرة أخرى.. والله إنّي لا أفكر فيهم مطلقا.

حسن (هامسا باهتمام): ليسوا إلا عصابة أنذال، وتعجبني إذ تحتقرهم بهذه الصورة الزرية »[2] .

وهكذا يَستدرِج حسن بائع الدبس إلى المصيدة فيجره إلى السجن دون علم أهله ليذوق شتى أنواع العذاب.

«خضور: منذ ستة أشهر وأربعة أيام وأنا أذوق أقسى ألوان التعذيب، يظنني أهلي مفقودا، وما أكثر المفقودين ! كانوا بالمئات ! ابني وُلِد ولم تبصره عيناي...

كانوا يزعقون: يا ابن المومس أمثالك يعرف النقمة؟ ثم تنهال القبضات والركلات ولسعات الكهرباء والماء الغالي والملح المثلج والبول.....آه يا بصير»[3] .

---

[1] – سعد الله ونوس. مأساة بائع الدبس الفقير ومسرحيات أولى. ص 07.

[2] – المصدر نفسه، ص 11 –12.

[3] – نفسه. ص 17– 18.

يُطلق سراح خضور بعد تعذيب شديد إلاّ أن معاناته لم تنته بعد، فيقصده المُخبر حسن وقد غير اسمه إلى حسين وبطريقته المعهودة محاولا جرّه إلى معرفة رأيه في السلطة وهو يروي له قصة الطفل إبراهيم الذي نُكِّل به، بعد أن ضُبط وهو يغني نشيد السلطة القديمة.

«حسين: ولكن هل سمعت بآخر الجرائم؟

خضور (ناحبا): يا رب ما هذا كلّه؟ !

حسين: كأنها الكوابيس المرعبة (يتقلب صوته همسا) تصور وهيهات للخيال أن يتصور، سلخوا أولا فروة رأسه وأرسلوه إلى أهله... »[1] .

لم يتمالك خضور نفسه رغم حذره الشديد خاصة وأن إبراهيم هو اسم ابنه كذلك، فأخذ بالسب والشتم، وفي خضم انفعال خضور يعرض عليه المخبر ضرورة العمل السياسي لأجل تغيير الأوضاع، إلا أن الرجل رفض ذلك، ومع ذلك فإنّ حسين حقق هدفه، إذ جعل خضور يسب السلطة وبذلك يُجر مرة أخرى إلى السجن ماكثا به ثمانية أشهر وستة أيام.

«خضور: كفى كفى يصليهم الرب بأسوأ ألوان الجحيم، طفل صغير ويفعلون به ذلك...

يا رب.. أعلائم الساعة بأفظع من هذا؟

حسين: والمركبة نحو الهاوية تسرع.

خضور: ملعونون حتى آخر الدهر.

حسين: التنظيم هو الوسيلة...

خضور: حرام ..حرام والله..لم أخرج إلا منذ وقت قصير اتركوني... أتضرع إليكم..

دعوني أتأكد.. ابني اسمه إبراهيم..والذي تقطع جسده إربا اسمه إبراهيم.. بحق بنيكم بحق آبائكم.. دعوني .. ما جنيت إثما»[2] .

بعد انقضاء مدة الاعتقال يقصد المخبر خضور باسم محسن، لكن هذه المرة يُحرم فرصة الإيقاع به من جديد، فيصاب باليأس.

«محسن: لم تعد الفرص وفيرة »[3].

---

[1] – المصدر السابق. ص 17 – 18.

[2] – نفسه، ص 26 – 28.

[3] – نفسه. ص 36 .

أما التماثيل الموجودة في ساحة المدينة فبقيت ساكنة وقد تحطّم منها اثنين تحطما تاما، مواصلة موقفها السلبي، وما دام الفرد غير مرتبط بمجتمعه مشغولا بنفسه غير مبال بواقعه «فسوف يبقى عرضة لتعسف السلطة لأنه بتخليه عن ممارسة دوره بوعي ومسؤولية ومن خلال الجماعة يتيح للسلطة أن تطغى... وأن تستبد ولو تغيرت، لأنّ تغيرها هو نتيجة لتدخل غيره من طبقة أخرى تعمل على تحقيق مصالحها، ولن تعمل لصالحه أبدا وهو غير المبالي»[1]، فالسلطة تستـــخدم كل قواها ووسائلها في سبيل السيطرة على كل شيء، وقد أظهرها ونوس في هذا العمل بالأشكال التالية:

«1- التجسس على المواطنين وإثارتهم للإيقاع بهم...

2- اللّجوء إلى قتل الأطفال وتشويههم دون سابق إنذار.

3- تضييق الخناق على الناس من خلال لقمة العيش »[2].

وإذا كانت حوادث التاريخ وشخصياته ليست مجرد ظواهر كونية عابرة تنتهي بانتهاء وجودها الواقعي، فإن لها إلى جانب ذلك دلالتها الشمولية الباقية؛ والقابلة للتجدد على امتداد التاريخ في صيغ وأشكال أخرى قادرة على حمل الرؤى والأفكار المناسبة لطبيعة الهموم التي يسعى الكاتب للكشف عنها، فإنّ سعد الله ونوس استلهم أحداث مسرحيته هذه من "مأساة أدويب الملك" التي كتبها سوفوكليس في القرن الرابع قبل الميلاد لما في هذا العمل من تشابه في الأحداث الأولية مع "مأساة بائع الدبس" واختلاف بين شخصيتي المسرحيتين (أوديب و خضور) في المواقف والأفعال، والمقارنة التالية توضح ذلك[3] :

أوديب الملك	خضور بائع الدبس الفقير
شاب قوي شجاع متكبر	رجل ضعيف متواضع متردد
خرج من المدينة التي تربى فيها	خرج من بيته
البحث عن الحقيقة	البحث عن الرزق
القدر يقوده إلى بيته	المخبر يقوده إلى أقبية التعذيب
يحل اللغز	يبوح بما في نفسه

(1) – أحمد زياد محبك. مسرح سعد الله ونوس. ص 380.

(2) – حسين منصور العمري. إشكالية التناص. ص 172.

(3) – المرجع السابق. ص 381.

يقتل الملك	لا يفعل شيئا
يتزوج الملكة	يحرم من زوجته
يرزق أولادا	يُقتل ولده إبراهيم
يكتشف ذاته (ابن زوجته)	يكتشف ذاته (ابن مدينته)
يفقأ عينيه وينفي نفسه	يُداس بالأقدام ويُسحق

إن أوديب الملك تحدى قدره وقاومه وحقق ذاته واختار مصيره بنفسه، في حين بائع الدبس بقي ضعيفا مستسلما مهزوما، والغاية عند ونوس ليست إثارة الشفقة والإحساس بالظلم والاستبداد وإنما إثارة الغضب في النفس وتحريضها على ترك السلبية، والدعوى إلى ممارسة الطبقة الضعيفة دورها في المجتمع وإلا كان مصيرها الدمار.

أما مسرحية "**الرسول المجهول في مأتم أنتيجونا**" فهي من حيت انتهت أحداث المسرحية السابقة عندما تشير الجوقة إلى "**خضرة**" السكرتيرة الجميلة[1] المعرضة للاغتصاب، فهي ترمز للمدينة والاغتصاب يرمز للاستلاء على السلطة بواسطة الانقلابات العسكرية التي من خلالها وصل المخبر إلى السلطة مهددا أي معارض بالقضاء عليه، أمّا التماثيل الأربعة المتبقية (سكان المدينة)،يعملون على تملك خضرة المدينة، و استلهم ونّوس في ذلك مسرحية (أنتيجونا) لسوفوكليس، إذ استولى حسن على السلطة مثلما تولى(كريون) المُلك من بعد أوديب، فطبقت على"ثيبة" أشدّ القوانين تعسفا، فصمدت "أنتيجونا" في وجهه وتحدت أوامره ودفنت أخاها متمسكة بالقيم الروحية، كذلك فعلت (خضرة) التي صمدت أمام تعسف المخبر (حسن) وتحدته متمسكة بالروح الأصيلة لمدينتها، حتى لقي حتفه.

«**حسن: (بحماس دون اكتراث): حدث ما هو طبيعي ومتوقع، كان المدهش ألا يحدث (بعنف).**

أنت تعلمين أنني كنت كل شيء بالنسبة للذي هو... كنت الأرض التي عليها يقف...

كنت عينيه وأذنه وأنفه الذي يلم به كل الروائح، كنت وجوده ووجود الذين قبله،.

لم يكن واحدهم ليستطيع الاستمرار أيّاما دون معونتي...

إني السيّد الفعلي خلف تلك الوجوه المتعاقبة الباهتة.

إني أجدر من يملك قيادة السفينة....

(بعنف عصبي) لقد قتلته، وها أنذا السيّد يا خضرة...

[1]- ينظر، المصدر السابق. ص 42.

السيد الذي لن تخور عزيمته، و الذّي يعرف ما يريد وسبيله إلى ذلك.

(تزحف من لدن التماثيل الدمدمة الغامضة النبرة والاتجاه: الربُّ يـــبصر)

(في نفس اللحظة يقترب حسن من التمثال الأول فيركله ثم يهوي على هشيم يدوسه بقدم يابسة لا مبالية)

خضرة: واحدا خلف الآخر، رأيتهم وهم يدورون على أنفسهم، ثم يسقطون في القرار الأحمر المربع....

لماذا لا نستيقظ جميعا وينتهي كل شيء.

حسن: إليّ....إليّ....ها....لا تمثلي دور الطفلة الساذجة

(يضحك) لديك من الخبرة ما يفتن أي رجل في العالم

خضرة: (ترتعش بغتة بارتعاب): من أنت؟

حسن: أنا السيّد يا خضرة...وقد أُزِّف موعدنا مع أشياء كثيرة، فلنمض الآن إلى القصر.... والآن هيا...إنّنا نضيع الوقت بلا طائل »[1] .

وأثناء سعي حسن في تحقيق هدفه، يعترضه صبي لا يتجاوز التاسعة من عمره تبدو عليه النباهة والذكاء[2] مخاطبا حسن:

«يقول لك سيدي أنّك لن تنجو ولن يختلف مصيرك عن مصير الذين سبقوك»[3].

إنّ جرأة الطفل وسيده يمثلان الضمير الحي في هذه المدينة، وهذا ما كلّفه قطع لسانه من طرف حسن ثم استئصاله وتقديمه هدية إلى خضرة، بعد أن عاد هذا الصبي مكررا مقولته[4]. تصدُق مقالة الطفل فيموت حسن بعد معاناة قاسية من لدغات لنمل غير مرئي[5]، فالسلطة القمعية رغم تعدد وسائل القمع لديها تخاف دائما أية معارضة، مهما كان حجمها ومصدرها، وهذا ما جسّده حسن في حق الطفل الذي واجهه بالحقيقة التاريخية.

---

(1)- المصدر السابق. ص 56 إلى 58.

(2)- ينظر المصدر نفسه. ص 64.

(3)- نفسه. ص 65.

(4)- نفسه. ص 65 -66.

(5)- ينظر المصدر نفسه. ص 82

وفي المرحلة الثانية من مراحل إبداع سعد الله ونوس واصل انتقاده سلبية المواطن وعدم قدرته على المشاركة في أحداث مجتمعه، هذه السلبية التي تكرِّس تسلط السلطة وجبروتها، ولتجسيد هذه الرؤية التجأ في بعض مسرحياته إلى التراث باعتباره ذاكرة جماعية و«القيمة الثابتة عند كل الأمم، التي تبني منه حاضرها ومستقبلها. لذلك ينهل منه المبدعون تجاربه الفياضة بالقيم المبثوثة في نفوس الناس، ليعبّروا من خلالها عن وجودهم، ووجود حاضرهم، ليقيموا الصلة بين الماضي والحاضر»[1]، خاصة عندما تتعرض الأمة إلى خطر يهدد كيانها ووحدتها، «والعودة للتراث هنا تمنح الأمة الإحساس بالأمل، وبقوة شخصيتها القومية والإيمان بعراقتها وأصالتها»[2]، ذلك ما ذهب إليه ونوس في مسرحيته "**الفيل يا ملك الزمان**" التي عكس من خلالها خوف وتخاذل الشعوب لتغييـــر واقعها.

يعرض الكاتب صورة فيل عاث فسادا، فهو يدوس بقدميه الغليظتين كل ما يقع أمامه، وكل مَن يقابله في طريقه، ولا أحد من الناس يستطيع أن يحرّك ساكنا، لأن هذا الفيل يعود للملك، رغم توفر القيادة الجماعية ممثلة في شخص زكريا.

« زكريا: أنا أقول لكم ... نذهب جميعا و نشكو أمرنا للملك نشرح له ما يحل بنا،

و نرجوه أن يرد أذى فيله عنا....

أصوات: سيطردوننا بقسوة

: سيغضب الملك

وإذا غضب الملوك فالله وحده يعلم ما يحدث »[3].

وأمام خوف الناس من السلطة لأنّهم يعرفون جيدا بطشها، عمل زكريا على تحضيرهم لهذا اللقاء، محاولا القضاء على جانب من الخوف لديهم، وبمجرد أن رأوا رموز السلطة من الحراس وغيرهم تملَّكهم الخوف، ولم يتجرأ أحد أن يبوح بالحقيقة إلا طفلة صغيرة لأنها لم تتعود على الخوف بعد.

«الملك: مم جئتم تشتكون؟

زكريا: (متجرئا، صوته راجف) الفيل يا ملك الزمان.

---

[1]– سيد علي إسماعيل علي. أثر التراث العربي في المسرح المعاصر. دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2000، ص 07.

[2]– المرجع نفسه. ص 153.

[3] – سعد الله ونّوس . مغامرة رأس المملوك جابر و الفيل يا ملك الزمان. وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1971 ، ص 16.

الملك: ما خبر الفيل؟

صوت: (راعش من بين الجماعة): قت.....(ثم يـــختفي الصوت ويلتفت صاحبه حوله بذعر)

زكريا: (يقوى صوته) الفيل يا ملك الزمان.

الملك (متأففا): وما له الفيل؟

صوت الطفلة:(خفيضا) قتل ابن..... (تضع الأم يدها بملع على فم الصغيرة وتجبرها على السكوت)

الملك: ماذا أسمع؟

زكريا: (محرجا وغاضبا يعلو صوته أكثر) الفيل يا مالك الزمان؟

الملك: توقف عن هذا النواح "الفيل يا ملك الزمان" إمّا أن تتكلم أو آمر بجلدك »[1].

وأمام أبّهة الملك التي تفاجأت الجماعة بها وكثرة الحرس الذين لا يرفضون أمرا، اضطر زكريا بعد أن التفت نحو الناس الـــمُقَوَّسِي الظهور في انحناءة خوف – إلى تغيير الشكوى.

«زكريا:(يمثل ما يقول بخفة وبراعة) نحن نحب الفيل يا ملك الزمان، مثلكم نحبه ونرعاه، تبهجنا نزهاته في المدينة، تعودناه حتى أصبحنا لا نتصور الحياة دونه، ولكن لاحظنا أن الفيل دائما وحيدا لا ينال حظه من الهناء والسرور.... فكرنا أن نأتي نحن الرعية فنطالب بتزويج الفيل، كي ينجب لنا عشرات الأفيال، مئات الأفيال، آلاف الأفـــيال كي تمتلئ المدينة بالفيلة»[2].

يُلبي الملك مطلب رعيته لأنه ليس فيه ما يؤذي عرشه، وهكذا تنتهي المسرحية بعدم قدرة الجماعة على الإفصاح عما جاؤوا من أجله، لأن الخوف عقد ألسنتهم.

وفي مسرحية **"مغامرة رأس المملوك جابر"** تابع ونّوس موضوع علاقة المواطن بالسلطة وصراع أقطاب السلطة فيما بينهم على الحكم مستلهما في ذلك ما حدث في العصر العباسي بين الخليفة المقتدر بالله ووزيره محمد العلقمي، باعتبار«التاريخ يسهم في تقديم أحداث درامية جاهزة، يمكن إعادة صياغتها في شكل مسرحي، مما يعفي الكاتب من مشقة الخلق وصعوبة المعاناة والجهد الذي يبذله كل مبدع يسعى إلى أن يبني هيكلا لمسرحية واقعية، فالتاريخ مصدر ثري وحافل بالمواقف والشخصيات لها وميضها الخاص، ولا تزال تحتفظ بقدر كبير من الدرامية، ويمكن للمبدع مع شيء من التعديل و إعادة التشكيل أن يخلق منها مسرحية تتماشى ورؤيته الفكرية،

[1]– المصدر السابق. ص 34.

[2]– نفسه، ص 36.

والهدف الذي يود التعبير عنه، وهو زاخر أيضا بالأحداث والشخصيات والعبر المؤَهَّلة لأن تكون مادة لنص مسرحي جيد»[1].

تبدأ أحداث المسرحية داخل مقهى الذي سيصبح خشبة ويصبح رواده هم الممثلون، فالمكان مزدحم بالزبائن الذي ينتظرون العم مؤنس ليحكي لهم حكاية الظاهر بيبرس، لكن الحكواتي يرفض حكي هذه السيرة قبل التعريج على مغامرة المملوك جابر. هذا الرفض ينم عن رجل يتميز بنظرة استقرائية للواقع، فمنطق الواقع والتاريخ يؤكد بأنّ لا شيء يحدث هكذا أو بلا مقدمات، فالمستقبل لا يُعرف إلا من خلال معرفة الماضي.

ومضمون الحكاية أن خلافا حدث بين الخليفة ووزيره، جوهره الصراع ومحاولة الاستئثار بالحكم، فالوزير يتصل بأحد أنصاره "عبد اللطيف" وهو من أمراء بغداد ويعرض عليه فكرته بالاستنجاد بقوات أجنبية من الفرس تعيينه على الخليفة.

«عبد اللطيف: ليس سهلا أن تطلب غزوا أجنبيا دون تقدير جيد للموقف... أنت تعرف ماذا يعني الجيش الغازي عندما ينتصر....إنه خراب طائش قد يستحيل السيطرة عليه.

الوزير: ولكن الجيش الغازي يأتي ليحمي مصالحنا، ويجهز لنا كرسي السلطة فماذا يهمّنا بعد ذلك، بالتأكيد سيكون هناك خراب، لن يدخل الجيش بالدفوف والغناء، ولن يوزع الورود والعطور، هذه حرب، سيقتلون ويخربون ... طبعا لن يبقى من ذرية الخليفة حي، وستصبح قصوره خراب...كما لن يوفروا المدينة هي الأخرى، سينهبونها على أي حال، هذه ضريبة الانتصار، أمّا نحن فماذا يخيفنا؟ يأتون ليدعموا لنا السلطة... فهل نطلب أفضل من ذلك»[2].

يتردد الأمير "عبد اللطيف" لأنّ استدعاء جيش أجنبي ليس بالأمر الهين، لكنهما يـــتفقان أخيرا على إرسال رسالة إلى ملك الفرس.

أمّا الخليفة فيستنجد بشقيقه الذي يقترح عليه الاتّصال بأمراء الولايات للقضاء على الوزير، رغم ما يتطلّب هذا الموقف من تقديم تنازلات مؤقّتة للأمراء. «و رغم هذا الصراع الدائر بين الطرفين، فإنّهما متفقان في موقفهما من عامة بغداد وأموالهم، فهؤلاء لا يأبهون بهذا الصراع»[3].

---

[1]– إسماعيل بن صفية. "المسرح الشعري والتاريخ". الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، عدد 372، دمشق، سوريا، 2002، ص 170.

[2] – سعد الله ونوس. مغامرة رأس المملوك جابر. ص 93 – 94 .

[3]– فاتن علي عمار. سعد الله ونوس في المسرح العربي الحديث. ص 114.

تزداد الإجراءات الأمنية ويفرض الخليفة على بغداد حصارا شديدا، مانعا بذلك خروج رسالة الوزير إلى ملك الفرس، فكيف سيكون ذلك.

إن أجواء التناحر على السلطة في مجتمع يقوم على الاستغلال ستفرز بشكل طبيعي الانتهازيين الذين يسعون وراء المال والربح السريع والمجد والنساء، وتمثل ذلك في "**جابر**" وهو أحد عبيد الوزير يحب "**زمرد**" خادمة "**شمس النهار**" جارية الوزير، هذا الخادم لا يهتم للصراع القائم بين الطرفين، ولكنه عندما وجد ثغرة يستطيع النفاذ منها لتحقيق مصالحه تحركت انتهازيته وبدأ اهتمامه رغم تحذير صديقه "منصور" من عواقب ما سيُقبِل عليه.

يقصد جابر سيده الوزير عارضا عليه فكرة إخراج الرسالة؛ بعد أن راقب جيدا عمليات التفتيش الدائرة على أبواب بغداد، فيعرض عليه كتابة الرسالة على رأسه بعد أن يحلق شعره، ثم ينتظر نمو الشَّعر وبعد ذلك بوسعه الذهاب في مهمته آمنا.

يُعجَب الوزير بهذه الحيلة الذكية ويفعل، ثم يسجِن مملوكه في حجرة مظلمة حتى ينمو شعر رأسه وكي لا يصل سره إلى أيِّ إنسان، ويوافق الوزير في مقابل ذلك على أن يعتقه ويزوجه "زمرد" ويمنحه مبلغا من المال.

يتمكّن جابر من الخروج من بغداد قاصدا ملك الفرس الذي فور انتهائه من قراءة الرسالة يأمر بقطع رأسه عملا برغبة الوزير كاتب الرسالة، ثمنا لمغامرته في اللعب مع الكبار وانتهازيته واعتقاده بحسن نوايا القوى المتصارعة على السلطة.

«الرجل الثالث: عشت عمرا طويلا، يا ما رأيت سادة يعلون وآخرون يولون، أما عامة بغداد فحالهم هو هو وإن ضمنوا السلامة...

الرجل الأول: المهم.. لا يختلف السادة من أجل عامة بغداد.

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

الرجل الرابع: أتمنى أن أعرف ما هو؟

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

المرأة الأولى: وبعدئذ تمتلئ السجون.

الرجل الثاني: ويختـــفي الرجال »[1] .

يعكس هذا الخطاب السياسي نظرة العامة إلى أهل السلطة، الذين يعلمون أنّهم مهما كانوا سيّـــئين، فإنّهم عندما يكتشفون حاجتهم لبعضهم البعض فإنهم يتوحدون ضد الرعية، وهو ما يعكس مدى قدرة "ونوس" الدرامية والجمالية من جعل الخطاب المسرحي لا يفتقد قدرته في النقاش الدائر بين الشخصيات، كما أنّه لم يفقد النواحي الجمالية في تصوير كيفية استخدام كل من الرجلين محاورة تدل على علمهم بأدوارهم وأدوار الحكام.

كما ربط ونوس في هذه المسرحية بين معاناة الشعب جراء السلطة الفاسدة الـــمنقسمة على نفسها، فلا تهتم إلا بأن تسرق من الشعب قوت يومه، وبين سلبية هذا الشعب وعدم قدرته على الفعل، كما يطرح فكرة لامبالاة الجماهير وسلبيتها وعدم اهتمامها بما يحدث في المجتمع، وهذا ما يؤدي إلى الخسران، فما يجري في المجتمع مهم للجميع، وعلى الجميع أن يعيه وينخرط فيه ليؤدي دوره الفاعل.

«الحكواتي:يبتهلون، ويلبدون خائفين، صابرين الخناق يضيق على أعناقهم، والجوع يعصر أمعاءهم

وفوق هذا بدأ الحراس يقتحمون البيوت لينـــتـــزعوا للخليفة ضريبة مقدّسة،

الرجل الثالث : ليحوكوا وليدبروا ما يشاؤون، هذا شأنهم، أما نحن فلا نطلب إلا الفرج.

الرجل الثالث: الفرج واستقرار الأوضاع على حال.

الرجل الثالث: أيّ حال أن يتم بينهما الوفاق أو ينتصر أحدهما على الآخر...

لا هذا أبونا ولا هذا أخونا.

زبون 2: من يتزوج أمنا فهو عمنا»[2].

أما عن نهاية المسرحية التي رواها الحكواتي، فإنّ زبائن المقهى أصيبوا بإحباط لمصير جابر، فهم يرون فيه الرجل الشجّاع الناجح القادر على استغلال الفرص في زمن الفوضى والاضطرابات السياسية، وبتعبير أوضح رأوا فيه ذواتهم، فكانت نهايته قاسية عليهم، فيؤكد الحكواتـــي للحضور أن مسألة البدء بحكاية "الظاهر بيبرس" تتوقف عليهم أنفسهم "الأمر يتعلق بكم" فالحكايات الإيجابية تتوقف على دور الجماهير الفعّال، الجماهير التي يؤمن بها سعد الـــله ونوس بقدرتـــها على تجاوز الهزائم.

---

[1] – المصدر السابق. ص 76 – 77.

[2] – نفسه. ص 146 – 147.

إن هذا الرفض لنهاية المسرحية من زبائن المقهى ، إنّما هو تقنية استعملها ونوس من باب تسيـــيس المسرح «فذلك الامتعاض من المسرحية أو رفضها، إنّما هو تمهيد لموقف جديد من الواقع، وهو- في اللاوعي- رفض للواقع الذي تمثله المسرحية والذي بالرغم من الفارق الزمني هو واقعهم »[1].

لقد استطاع ونوس من عكس الواقع العربي بكل سلبياته، بكل مشاكله وصراعاته، عَكَس حال الحكام المستبدين، وحال الشعوب المغلوبة على أمرها التي رأت أن فعل الاستكانة أمان، وفعل الطاعة المطلقة إيمان، فونّوس في هذه المسرحية قرأ الماضي من خلال الحاضر ليحذر مما سيقع في المستقبل، فهو يستشرف الحياة قبل أن تقع النكبات.

وفي مسرحية "**سهرة مع أبي خليل القباني**" يواصل ونوس إقامة الصلة بين الماضي والحاضر، وتسخير الحادثة التاريخية لتنوير مرحلة معينة وإسقاطها على واقع الشعوب الراهنة، معتمدا في ذلك السيرة الذاتية لأبي خليل القبّاني الذي يُعدّ من رواد المسرح العربي، الذي كافح و ضحّى و ناضل من أجل إدخال المسرح في حياة الجماهير[2].

يوضّح سعد الله من خلال مسرحيته المعركة الاجتماعية والسياسية والفكرية التي خاضها أبو خليل القباني في سبيل تثبيت المسرح وتعريف الناس به مع أصحاب المصالح ورجال الدين، خاصة وأنّ كراكوز "أبى أحمد" لم يعد يثير انتباه الناس، ومن ثم قلّت مداخيله، أما رجل الدين "سعيد الغبرا" فقلّت حِلقه وقلّت أوقافه، لذلك تحالفا الاثنان ضد القباني واعتبرا مسرحه بدعة وكفرا وضلالا.

«أبو أحمد: أيعجبك ما يجري في الشام يا شيخ سعيد؟

الشيخ سعيد: وهل يعجب مسلما أن يرى الضلال ينتشر حوله كالوباء..

الفساد يمتد والإقبال على حلقات الذكر يخف.. ولا يعلم سواه إلى أين نسير.

أصوات: يا منجي.

لا إله إلا الله.

اللّهم ارحم.

أبو أحمد: فما رأيك أن يقام مكان علني للضلال .... أيجوز ذلك؟

---

[1]- أحمد صقر. الحوار المتمدن. http//www.alhewar.org

[2]- ينظر، نصر الدين البـــحرة. أحاديث وتجارب مسرحية. اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1977، ص 40.

الشيخ سعيد: أعوذ بالله، ماذا دهاك؟

أبو أحمد: أما علمت أن ابن القباني أقام في كازينو الطليان مسرحا، يقدم فيه الشعوذة علنا على الناس؟

رجل: يا لطيف.. أمس كان الزّحام شديدا على باب الكازينو..

الشيخ سعيد: و ماذا يقدّم ابن القباني للنّاس؟

أبو أحمد: كل ألوان الخلاعة والشعوذة... الأغاني الماجنة والرقصات الفاجرة»[1].

ومع إصرار القبّاني مواصلة مشروعه التنويري خاصة وأنّه لقي تشجيعا من الولاة، التجأ الإقطاعيون ورجال الدين إلى السلطان "عبد الحميد" الذي قمع كل الحريات وردم أي مشروع إصلاحي تنويري.

« متفرج: العمى ستخرِّب هذه الجارية دولة بني العباس.

متفرج 2: خربت وخلاص.

متفرج 3: أما ملك ! يترك شؤون الدولة ومشاكلها كرمال زانية.

متفرج 4: عيب يا ناس هارون الرشيد كان خليفة للمسلمين.

متفرج3: إِي لا تؤاخذونا.

محمد فتح الله: ويـــمسخرون خلفاء المسلمين.... و الله إنّها لكبيرة يا ابن القباني»[2].

يعكس هذا المقطع بعض تجليات التسييس على اعتبار التجربة القبّانية هي فعل تنويري تغييري تقدّمي يساهم في خلق الوعي ومحاربة الاستلاب الذي ينشره رجال الإقطاع والدين وأعوان الحكم العثماني، كما يُـــبدي المقطع كذلك تصارع الأفكار والإيديولوجيات، فهناك من ينتقد الفساد السياسي والسخرية من السلطة الحاكمة، وهناك من يدافع عنها من رجال الدين والإقطاع؛ باعتبارهم أصحاب مصالح ونفوذ وجاه، ففي بقاء العثمانيين بقاء لممتلكاتهم وثرواتهم، هذا الوضع مهد لظهور الوعي لدى النخبة من الشباب السوري وإدراكهم خطورة ما يجري في بلدهم.

«عبد الرحيم: الحياة تنقلب وتضطرب، ونحن كالغرقى في بحر هائج.

أنور: نغرق لأنّنا لا نتعلم السباحة، حان الوقت كي نرى مصالحنا، ونعرف كيف ننقذ البلاد العريقة من فساد الدولة العثمانية والأخطار الأخرى التي تهددها...

أنور: العقول تتنور تدريـــجيا، وما هو قائم لم يعد مقبولا... الدولة العليا تنحط،

---

[1]- سعد الله ونوس. سهرة مع أبي خليل القباني. دار الآداب، بيروت، لبنان، ط4، 2000، ص 55 – 56.

[2]- المصدر نفسه. ص 32.

وتَــخَلُفُها عن الأمم الأخرى، فكيف نرضى بالبقاء على ما نحن فيه؟

أتعرف ماذا يسمي الأجانب دولتنا؟ يسمّونها الرجل المريض، وهم محقون في هذا الوصف.

عبد الرحيم: وما النتيجة إذا كنّــا لا نملك من أمرنا شيئا.

أنور: أساس الانحطاط هو أنهم لا يسمحون لنا بتقرير مصيرنا، يُفصِّلون لنا ما يريدون من الثياب، فنلبسها، ولكن بعد أن بدأ الناس يبصرون لم يعد ذلك مقبولا، لنا حقوق يجب أن نطالب بها، إلام ستظل الولايات العربية إقطاعات يعيش أهلها في الذل والفقر، بينما تمتص الأستانة خير ما فيها، ألم يحن الوقت للمطالبة بحقوقنا كعرب، فنسعى إلى استقلالنا و إدارة شؤوننا »[1] .

ومن مظاهر التسييس كذلك في المسرحية إرسال أبناء سوريا إلى ساحات الحروب التي خاضتها الإمبراطورية ضد روسيا، والتي خرجت منها بهزائم أثّرت على الولايات العربية، ونتج عن ذلك ظهور تيارات تدعو إلى التغيير والمطالبة بالاستقلال.

«أنور: من الطبيعي أن تنهزم الدولة ما دامت غارقة في الفساد إلى هذا الحد.

عبد الرحيم: أتتصور الشروط المهينة التي قبل بها السلطان لمصلحة قيصر روسيا.

رجل2: يا خسارة هؤلاء المئات من الشباب الذين ماتوا هدرا.

أنور: قلت لكم لا فائدة بعد اليوم...طريقنا هو المطالبة بالاستقلال، و قيام دولة للعرب تتولى شؤونها بنفسها.

عبد الرحيم: في البلد لغط كثير.. والدعاوى إلى التغيير تزيد، والكلّ يحس بالقلق و بأنّ استمرار الحال على هذه الصورة محال.

أنور: فهل نظل مكتوفي الأيدي؟ ! هناك جمعيات تتشكل، وعلينا الانضمام إليها والعمل من خلالها...

عبد الرحيم: حقا آن أن نعمل.

رجل2: لم يبق طريق آخر »[2].

وبهذه الرؤية أراد سعد الله ونّوس أن يجعل من سيرة القباني ومعاناته في سبيل مشروعه الإصلاحي شمعة تنير واقع الشعوب العربية، ويرسم من خلالها الخط التقدمي الذي يتجه دوما إلى الأمام، بغية تحقيق واقع أفضل.

---

[1]- المصدر السابق . ص 79 – 80.

[2] - المصدر نفسه .87 – 88 .

وإذا كان القارئ قد اعتاد في أعمال ونوس السابقة على عناوين وأحداث تتقنّع بالتاريخ، فإنّنا نجده في المرحلة الثالـــثة من مراحل إبداعه المسرحـــي؛ و على وجـــه الخصوص في مسرحية "**يوم من زماننا**" التّي من خلال عنوانها أنّها تشير إلى الزمن الراهن، فزماننا هو «حاضرنا الذي نواجهه وليس زمنا آخر يستعاد»[1].

تروي المسرحية حكاية الأستاذ "فاروق" مدرس الرياضيات في مدرسة ثانوية للبنات، الذي اكتشف أن بعض طالباته يتردّدن على دار للدعارة تمتلكها الست فدوى، فيقرّر إخبار مدير المدرسة؛ الذي يجده منشغلا بمتابعة فضيحة أخرى «توشك أن تدمر المدرسة ومقعده فيها»[2]، وهي قيام طالبات مجهولات بكتابة عبارات سياسية بدورات المياه تسيء لرئيس الدولة.

«**فاروق: أمر مروع يا حضرة المدير يجب أن تفتح تحقيقا على الفور.**

المدير: هل مررت بالمراحيض.

فاروق: المراحيض انتقلت إلى الأقسام.

المدير: أنا مريض ولا أتحمل هذه الخضّات، أهناك كتابات في الفصول أيضا.

فاروق: بل أقوال صريحة واعترافات مرعبة، يا فاطر السموات والأرض،

ما سمعته زلزل كياني، أطلب يا حضرة المدير أن تبدأ التحقيق.

المدير: من التي تجرأت واعترفت؟ من الفاعلة؟

فاروق: اعترافات شائنة تراشقن بها دون حياء ودون وجل. يا فاطر السموات والأرض.

من يتخيل أن الانحلال وصل إلى هذا الحد؟

المدير: أنا مريض ... عندي سكري وارتفاع الضغط، ستقتلني هذه العصبة من بنات إبليس.

ولكن من هن؟ وكيف اعترفن؟»[3] .

يروي فاروق للمدير ما سمعه في الفصل أن ميسون ابنة عدنان القاضي تعمل على جر التلميذات للرذيلة عند الست فدوى، لكن المدير لا يكترث للأمر، ويعتبره عابرا لأن الجوهري بالنسبة له هو التحقيق في مسألة ظهور كتابات سياسية في المراحيض.

---

(1) – نديم معلا محمد. في المسرح، في العرض المسرحي،في النص المسرحي،قضايا نقدية.مركز الإسكندرية للكتاب،مصر،ط01، 2000ص 144.

(2) – حسن عطية. "الوعي التاريخي ومعادلة المثقف، السلطة في أعمال ونوس آنية الوقائع". مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد1، عدد 01، القاهرة، مصر، 1997. ص 350.

(3) – سعد الله ونوس. يوم من زماننا وأحلام شقية. دار الأدب، بيروت، لبنان، ط 7، 2005، ص 06.

«المدير: ما كُتب هو الفضيحة، وهو الخطر الفعلي.. إنها كتابات سياسية،

وفيها شتائم تطال الر....(يلتفت حوله خائفا وحذرا) فعلا إن هلاك الإنسان بين فكيه....

وواجبي الفعلي هو أن أحمي المدرسة من جرثومة السياسة، وأن أربـــيَ الطلاب على الولاء والطاعة»[1] .

وكذلك قوله: «**إنّ أم الفضائل يا أستاذ فاروق هي محبة (يشير إلى الصورة "صورة الرئيس") والولاء له، أما ما يرتكبه المرء بعد ذلك فلا يعد إلا من الهنات الهيّـــنات»**[2].

«و تكشف الدلالة المضمرة والقائمة في المسافة بين صورة الحاكم العسكري في مدرسة تربوية تعليمية و(كلمات) مدير المدرسة عن الفلسفة التي تحكم هذا المجتمع، و تسلب من مواطنه منذ التنشئة الأولى حق عدم الموافقة ناهيك عن حق التمرد تكريسا للدكتاتورية»[3] .

ويظهر الخطاب السياسي كذلك عندما تبدأ الـــمُوجِّهةُ "ثريا" التحقيق مع التلميذات في قضية الكتابات المسيئة للرئيس، وتضبط عند التلميذة (منى) كتاب "طبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد" لـــ"عبد الرحمن الكواكبي"، المملوك لوالدها.

«ثريا: وجدت لك شيئا مثيرا يا حضرة المدير.

المدير: هل عرفت الفاعلة؟.

ثريا: بدأنا نتلمّس الخيط. انظر ماذا تقرأ الآنسة منى.

المدير: ما هذا؟

ثريا: كتاب طبائع الاستبداد.

المدير: طبائع الاستبداد.. ما يفعل هذا الكتاب في مدرستي؟.

منذ سنوات منعنا تداوله، وأتلفنا كل النسخ الموجودة في مكتبة المدرسة»[4] .

ولم تكتف "ثريا" بضبط الكتاب بل راحت تستنطق العبارات التي وضعت منى تحتها خطوطا حمراء.

«ثريا: و انظر يا حضرة المدير الفقرات التي وضعت الآنسة منى تحتها خطوطا حمراء.

المدير: (يقلب الكتاب ويقرأ): الحاكم المطلق مستبد... و يعلم مِن نفسه أنه الغاصب المعتدي،

---

(1) – سعد الله ونوس. يوم من زماننا . ص 08 – 09.

(2) – المصدر نفسه. ص10.

(3) – حسن عطية. "الوعي التاريخي ومعادلة المثقف، السلطة في أعمال ونوس، آنية الوقائع" . ص 350.

(4) – المصدر السابق. ص 16.

فيضع كعب رجله على أفواه الملايين من الناس يسدُّها عن النطق ...
المستبد عدو الحق، عدو الحرية وقاتِلُها، المستبد يود أن تكون رعيته كالغنم درًّا وطاعة، وكالكلاب تذللا وتملقا. أعوذ بالله....آه ....رأسي....
هذه أقوال فظيعة، كلّها تحريض وفتنة..... لا لن تتحول مدرستي إلى وكر للمعارضين والخونة. وسترون شدّتي في هذه المسائل... »[1] .

فالخطر عند هذا المدير وأمثاله لا يكون بفساد الأخلاق وانتشار الرذيلة بل من السياسة، من الأفكار المنوِّرة للعقول، فهو يعلم جيّدا أنها تتبلور يوما إلى قوة مادية تحمل معها التغيير وتزلزل أركان الوضع السائد، فالولاء السياسي مقدم على الأخلاق[2] .

إن العقلية الحاكمة في البلاد العربية ترتب منظومة القيم في المجتمع كما تهوى، محددة العابر منها والجوهري وفق ما يخدم مصالحها الخاصة، فالحديث عن الأخلاق ودورها في بناء مجتمعات قوية من الأمور العرضية غير المهمة، أما الحقيقي فهو حماية السلطة الحاكمة وعدم المساس بها، وعليه يكون العمل بكل جهد وصرامة على تربية وتنشئة المواطن على الموالاة.

وفي مسرحية **"منمنمات تاريخية"** يربط ونوس بين الماضي والحاضر بتجسيد واقع الإنسان العربي بعد حرب الخليج الأولى التي شهدت هجمة أمريكية وعالمية على العراق بغض النظر عن الأسباب ودوافع هذه الحرب، ومـــمّا لا شك فيه أنّ هذه الأخيرة زادت في الفرقة بين الأقطار العربية وساد جو الخذلان وانعدام الثقة وفقدان الأمل لدى الإنسان العربي.

«فلم تعد السلطة هي سلطة ملك أو وزير كما رأينا في المسرحيات السابقة بل أصبح للسلطة وجودا حتى في الدين والمجتمع وغيرهما»[3]، وقد وظّف هذه الرؤية من خلال حقيقة تاريخية في القرن التاسع الهجري عندما اجتاحت قوات التـــتار بقيادة تيمورلنك حلب وحمص وبعلبك ثم حاصرت العاصمة دمشق، ومن خلال هذا الحصار يطرح لنا ردود فعل أهل المدينة من خلال مواقف متباينة تمثّل شرائح مختلفة في المجتمع، لأنّ «معرفة ما حدث في الماضي ضروري لكي نعرف كيف نتعامل مع حاضرنا ونتسلح بالوعي والمعرفة لنواجه – وبصدق– كلّ الذين يودون تشويه

(1) – المصدر السابق .ص 17.

(2)– ينظر، نديم معلا محمد. في المسرح. ص 146.

(3)– حسين منصور العمري. إشكالية التناص. ص 181.

الوجه العربي وإضعاف بنيته »[1]، فجزء كبير من هزيمتنا يكمن في ضعفنا وصراعاتنا الداخلية. و من خلال المسرحية نجد أن السلطة تنطلق من ثلاثة مستويات.

المستوى الأول ديني ويتجسد في رجال الدين أمثال تقي الدين بن مفلح ومحي الدين بن المعز وشمس الدين النابلسي، الذين لم يكن يعنيهم غزو التتار بقدر ما يعنيهم وضعهم وأرزاقهم، أما الشيخ التاذلي فإنّه يتخذُّ موقف الدفاع عن دمشق فيقول مخاطبا آزدار:

« العلماء والأعيان أهل دين ونخوة، وهم يعرفون أنهم مُكلَّفون بحفظ البلد وحمايته، اللهم صل على محمد وعلى آله وصحبه أجمعين...كنت أتأرجح بين النوم والصحو، حين وافاني حبيب الله، النبي المصطفى.

... كان وجهه كالسراج المنير، اقترب وفاض حولي خضرة ونوار، وبصوت عميق وحنون قال لي: هذه المدينة عزيزة على قلبي فانهضوا وحاموا عنها، والذي بعثني رسولا، وأسكنني جنته لن تقوم لكم قائمة إذا دخلها عدوّي تيمور، ولا تخشوا الموت فأنا جالس على الضفة، ثم انفتل عني وابتعد، فزعت من الفراش محموما، فتراءت لي نجمة تنأى وتختفي بالعتمة: قال لي أيها الأمير...أهناك تكليف أوضح من هذا التكليف؟

آزدار: إن شاء الله لن يدخلها ونحن أحياء.

التاذلي: فلنبادر إلى تهدئة الخواطر وتنظيم الدفاع عن الأسوار»[2].

يأمر آزدار وهو نائب القلعة المنادي بنشر الخبر في حين يتولّى التاذلي جمع العلماء ودعوة الناس للجهاد، بما أن الدفاع عن دمشق أخذ بعدا دينيا، لكنّ التجار استطاعوا النفاذ إلى عقول أهل الدين وجعلهم يسيرون معهم في طريق واحدة فيجمعون المال على حساب معاناة العامة، ولعل الحوار التالي الذي دار بين أبي مفلح وكبير التجار دلامة يُظهر انقلاب هؤلاء الرجال على التكليف بالدفاع عن دمشق:

«ابن مفلح: سجِّل كيسا ثانيا من الأرز، وجرة من الدبس.

دلامة: وهذا احتكار يا شيخ.

ابن مفلح: الوقت صعب يا دلامة.

دلامة: نعم الوقت صعب والتهور لا يسهل في الأوقات الصعبة.

---

[1]- هيثم يـــحي الخواجة. أطياف من المسرح العربي، مسرح الإشارات والتحولات، أطياف من المسرح العربي . دائرة الثقافة والإعلام، االشارقة، الإمارات العربية المتحدة، 2007، ص 134.

[2]- سعد الله ونوس. منمنمات تاريخية. دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1996، ص 07.

ابن مفلح: ماذا تعني؟

دلامة: بصراحة... لايطربني هذا النفخ في مزمار الجهاد، هل تظن أن هياج العامة وسيوف الأحداث يمكن أن يوقفا تيمور.

ابن مفلح: حاصرنا الشيخ التاذلي ولم يترك لنا مجالا للاعتراض..

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

ابن مفلح: من أوصى لك بهذه الفكرة؟

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

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

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

ابن مفلح: اضبط لسانك وكل شيء بأوانه.

دلامة: إذن نحن متفقان، كنت أعلم أنك الرجل الذي نحتاجه »[1] .

أما المستوى الثاني فسياسي وتَـــمثَّل في تخطيط السلطان للهروب من دمشق وتركها للأعداء دون قتال، وهذا ما يكشفه حوار حاجبه مع آزدار نائب القلعة ورجل الدين التاذلي:

«الحاجب: قرّرنا أن نرحل الليلة إلى مصر.

آزدار: والحرب.

التاذلي: يرحل السلطان كأنّي لم أفهم !

الحاجب: جاءتنا أخبار مقلقة، تستدعي رحيلنا بلا إبطاء »[2].

إن هذا السلطان يرفض حتى مجابهة العدو مع شعبه، وتلك قمة الخيانة التي أراد أن يرسمها ونوس، وتتضح خيانة الرعية، أكثر عند الأمر الذي أطلقه على لسان المنادي:

«... يا أهل الشام يُـــمنع إشهار السلاح أو الضرب بالمقلاع، يا أهل الشام يمنع التعرض لمن أراد السفر، ونُسلِّم المدينة بالأمان »[3] .

---

[1]- المصدر السابق. ص 15 – 16.

[2]- نفسه . ص 31.

[3]- نفسه . ص 03.

ومع هذا النداء تظهر أصوات الوطنيين الأحرار الشرفاء معترضة ذلك النداء وترفضه، مؤكدة أنّ لدمشق أهلها الذين يدافعون عنها.

«**أحمد: اخرس قطع الله لسانك.**

المنادي: إنها أوامر النائب.

أحمد: اذهب وضع أوامر النائب في دبره»[1] .

وإذا كان رجال الدين قد انحرفوا في البداية مع التجار إلا أنّ دورهم في هذه المرحلة (هروب السلطان) بدا أكثر إيجابية وكانوا سندا للمقاومة الوطنية.

«**التاذلي: أيها الناس، أنتم اليوم بلا سلطان، هرب السلطان وتركنا نواجه وحدنا هذا الكافر الجبار تيمورلنك، وأعرف أن مجيئه وفراره على هذا النحو قد بلبل الخواطر وفتّ عزائم الرجال، وأقول لكم الحق، لو كنا غير ما نحن عليه لكان لنا سلطان جدير بالسلطنة، سلطان يعرف كيف يقود الأمة في شدتها، وكيف يصون أرضها وناسها...**

أعترف لكم بما اقترفته نفسي في الهوان، وما تتحمله من فساد الأحوال في زمن ليس ببعيد كان العلماء والفقهاء في مقدمة أهل الحل والعقد في كل ما يتوالى على الأمة من عوارض وأحداث ... ولكن الدنيا زينة وفتـــنة وقد أغرتنا نحن العلماء....

أيها الناس سأنوي الآن وأصلي على نفسي صلاة الغائب، ومن شاء منكم فليتبعني، وليس أمامنا والله إلا المصابرة والقتال[2] .

إن هذه التوبة من التاذلي كلّفته إحراق كتبه، فالكتاب هو رمز التنوير والوعي الثقافي، إلا أنّ "شعبان" قام بإطفائها، وإن كان ذلك بأسلوب سيئ، وتلك علامة أرادها ونوس بّأن النار انتهت والكتب ستبقى موجودة، لأنّه لا يمكن القضاء على الوعي الفكري، وذلك ما أراد الكاتب أنْ يبعثه «في أذهان العرب إبان حرب الخليج سنة 1991م، فمهما حاولت أمريكا تدمير التراث العربي والإنسان العربي وتاريخه و مقدّراته، فإنّه سيبقى علامة بارزة في الكون ما دام هذا الإنسان موجودا ويحاول العطاء والمحافظة على مقدراته، وتاريخه»[3] .

---

(1) – المصدر السابق. ص 03.

(2) – نفسه . ص 33 – 34.

(3) – حسين منصور العمري. إشكالية التناص. ص 186.

أمّا المستوى الثالث (اجتماعي)، فيتمثل في بعض ضِعاف النفوس الذين أعْمتهم الأطماع والمناصب وتحالفوا مع العدو في سبيل تحقيق أهدافهم الشخصية، وهذا ما يكشفه الحوار الذي دار بين آزدار ومحمد:

«آزدار: ...**قل لأهل الشام إنّ الذين يضحون بالمدينة هم هؤلاء الذين تحوّلوا جلاوزة عند تيمور، هؤلاء الذين كانوا في النهب وجمع المال أقسى من التتار، هؤلاء الذين باعوا المدينة من أجل بعض المغانم الهزيلة.... إنّ الذي ضحى بالمدينة وذبح أهلها هم علماء وأعيان يبحثون عن المناصب والوجاهة والغنيمة ... ابن العز صار قاضي القضاة، وابن مفلح وزير المال، وابن أبي الطيب كاتب السر، وابن النابلسي يلملم مكاسب الأوقاف.... وكلهم يتسابقون في خدمة تيمور غير عابئين بما يحل بكم من ويل وشقاء**»[1] .

إن مسرحية "منمنمات تاريخية" قراءة واعية لواقع الأمة العربية يعد حرب الخليج الأولى واستشراف ناجح لواقع هذه الأمة المستقبلي خاصة في ظرف كثرت فيه الخيانة والاعتداءات والتحالفات المنفعية.

وإذا كان ونّوس في مسرحيته "منمنمات تاريخية" ركّز على عدة مستويات من السلطة في دمشق أثناء غزو التتار، فإنه في مسرحية "**طقوس الإشارات والتحولات**" على غرار العديد من مسرحياته ينتقي الأحداث من الشخصيات التاريخية، فيقول في ملاحظة الاستهلال لمسرحيته:

«**في الجزء الأول من مذكراته، أورد المجاهد فخري البارودي حكاية صغيرة، روى فيها كيف استعرّ الخلاف بين مفتي الشام ونقيب الأشراف فيها أيّام الوالي راشد ناشد باشا وكيف تجاوز المفتي الخلاف الشخصي، ومدّ يد العون للنقيب حين أوقع به قائد الدرك آنذاك، وقبض عليه وهو يقصف مع خليلة له....** » [2]، «لكن المؤلف يدرك ما ينطوي عليه هذا التأويل للواقعة التاريخية... من مزالق فنية عند المبدع أو فكرية عند المتلقي، فيحذّر من التأويل المباشر الذي يربط الأحداث لأوضاع الشخصيات الاجتماعية أو انتمائها الطبقي فيحضر وجود الشخصيات في إطار ضيّق، ويسم العمل المسرحي بميسم السياسة أو الاجتماع أو الأخلاق» [3]، ومن عنوان المسرحية « تنكشف دلالات ومعان عن التحولات التي تتم داخل المجتمع، والتي ترتبط أيضا بإشارات ينبغي

---

[1] – المصدر السابق. ص 64.

[2] – سعد الله ونوس. طقوس الإشارات والتحولات. دار الأداب، بيروت، لبنان، ط3، 2005، ص 05.

[3] – عبد القادر القط. فن المسرحية. الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، مصر، ط1، 1998، ص 307.

أن تُلتقط، لأن ثمة عطفا تقوم به الواو، وإذ تضاف الطقوس إلى ما بعدها، فإن الدلالة تكتسب تركيبا جديدا، بمعنى أن للإشارات والتحولات طقوسا تجري وفقا لها»[1].

تبدأ لعبة السلطة عندما ينسج المفتي "محمد قاسم" مؤامرة لنقيب الأشراف "عبد الله حمزة" فيرسل له قائد الدرك "عزت بك" رفقة عدد من رجال الدرك ليعتقله متلبسا مع الغانية وردة:

«عزت: يا سلام.. يا سلام أنس وطرب و غرام.

عبد الله: ما هذا إنّي في بستاني كيف تدخلون دون إذن أو دستور.

عزت: الحكومة لا تحتاج إلى إذن أو دستور.

عبد الله: و أنا ... ألا تعرفُ مَن أنا.... »[2].

كلا المتحاورين صاحب سلطة، فالمفتي يمثل السلطة الدينية وقائد الدرك يمثل السلطة السياسية الحاكمة، فكل منهما يحاول التغلب على الآخر، و ينتهي الحوار بأن يُساق عبد الله ووردة على الحال التي ضُبطا فيها عبر شوارع دمشق ومن ثَمّ إلى السجن.

و لم يكتف المفتي بهذه المكيدة فالتجأ إلى حيلة أخرى لإنقاذ نقيب الأشراف فيذهب إلى زوجة هذا الأخير "مؤمنة" ويعرض عليها بأن تجلس في السجن مكان وردة، وبذلك تتم براءة نقيب الأشراف، ويتحول قائد الدرك من سجّان إلى سجين.

يقصد المفتي بيت مؤمنة عارضا عليها حيلته بعد أن رتّب كل التفاصيل.

«المفتي: لقد دبّرت السجّان، وكلّ شيئ جاهز،حين يهبط اللّيل سنأخذك إلى السجن، ونستبدلك بالغانية التي أمسكوها معه.

مؤمنة: والله إنّه تدبير لطيف يا مفتينا، هذه فكرة لا تخطر إلا للدّهاة من الرجال.

المفتي: ونجاحها مؤكّد، ستنقلب الورطة على قائد الدرك، حين يعلم الوالي والناس أنه قَبض على النقيب وزوجته»[3] .

إنّ مؤمنة ذات الثقافة الواسعة، فقد قرأت كل ما وقعت عليه عيناها في مكتبة والدها ثم مكتبة زوجها، وكان لكتاب (ألف ليلة وليلة) الأثر البالغ في تنمية زادها المعرفي[4]، ولا يخفى ما يتضمنه هذا الكتاب «من دلالات سياسية واجتماعية أسهمت في إذكاء فتيل رغبة مؤمنة في الانعتاق

---

(1) – مصطفى عبود. تحولات الفرد، تحولات العالم. نقلا عن فاتن علي عمار. سعد الله ونوس في المسرح العربي الحديث.ص 165.

(2) – المصدر السابق .ص 13.

(3) – المصدر نفسه .ص 35 – 36.

(4) – ينظر، المصدر نفسه. ص 36.

من هذه القيود الراهنة؛ و أولّها الزواج الذي فُرض عليها من قبل أبيها»[1]، وتظهر قوتها عندما تقبل بالصفقة مقابل الطلاق «**سأتزوّق، وأذهب إلى السجن إذا ضمنت لي الطلاق**... »[2]، ويحدث التحوُّل وتصبح باسم (الماسة)، وتغرق في عالم وردة الغانية، متحدية بذلك السلطة الاجتماعية التـــي شكلت عندها حالة الرعب ومشاعر القذارة، فبانهيار مؤمنة « يبرز الكاتب انهيار النظام المزيف »[3]، رغم محاولات الوالد ردّها إلى البيت صونا لكرامتها، ومحاولة المفتي عارضا عليها الزواج غير آبه بما هي عليه، إلا أنّها ترفض ذلك، فيقف المجتمع كله في وجهها بما في ذلك المفتي الذي أهدر دمها.

إن قائد الدرك "عزت بيك" هو أحد ضحايا السلطة الدينية، فعندما يحاول عبد الله بعد خروجه من السجن الاعتراف بالحقيقة لينقذ الرجل المغدور يُقابل برفض المفتي.

«**المفتي: لا دعْه في السجن كي يتربّـــى خلفه، ويتعلم توقير الأكابر، وعدم الاستخفاف بهم، ولو أعلنت الحقيقة للوالي، فستضعنا جميعا في موقع الكذب والحرج.**

لا دعك من قائد الدرك، فقد تجاوز حدّه ويستحق ما أصابه»[4] .

إنّ الوضع الذي مرّ به "عزت بيك" أجبره على التحول دون إرادته، فبعد أن تحوّل من سجّان إلى سجين، فإنه يتحول كذلك من عاقل إلى مجنون وقد لاقى أنواع الإهانة والإذلال من طرف سجّانيه، بعد أن أجمع الجميع بأن النقيب كان رفقة زوجته[5]، فوضع قائد الدرك يعكس طبيعة الحقيقة السائدة في وقتنا، عندما « يصبح الإجماع ستارا أو قناعا يموِّه الحقيقة ويحجبها، فيسود الزيف وتنتصر الخديعة»[6]، فونّوس يشدّد على طبيعة السلطة المنظّمة التي تحمي نفسها من النّاس عبر الحفاظ على تحالفها بغضّ النظر عمّا بين أركانها من الخلاف والضغينة، ليقينها أن قوّتها تكمن في تحالفها في وجه المحكومين الذين لا يكون التغيير إلا منهم وبهم، وتلك رؤية الكاتب التي أوردها على لسان "عبدو" أحد خدم المفتي:

«**عبدو: .... إن أكابر البلد فسدت أحوالهم، وانحطت مقاماتهم وهم لم يكـــونوا أكابـــر إلاّ على**

---

(1) – صبحة أحمد علقم. المسرح السياسي عند سعد الله ونوس. ص 71.

(2) – المصدر السابق .ص 40.

(3) – هيثم يحي الخواجة. مسرح الإشارات والتحولات، أطياف من المسرح العربي. ص 116.

(4) – المصدر السابق. ص 65.

(5) – ينظر، المشهد السابع من المسرحية. ص 56.

(6) – مصطفى عبود. " تحولات الفرد، تحولات العالم" نقلا عن فاتن علي عمار. سعد الله ونوس في المسرح العربي الحديث. ص 185.

أكتافنا، قبضاتنا وأذرعنا القوية هي التي كانت تسند المقامات، وتوفر الطاعة، نحن الأزلام وأصحاب الخيزرانات، الأعمدة التي يقوم عليها البناء.

والآن...انظر بعد أن تفسخ الأكابر وفاحت روائحهم، لن يحفظ النظام ويحمي القيم سوانا. سنكشف سترهم، ونجعلهم واجهة بلا حول وبلا طول.

إنّنا الرجال ... ينبغي أن نوقف الفساد، وأن نعيد للنظام هيبته ... »[1] .

إن ما عاشته شخصيات "طقوس الإشارات والتحولات" من تحولات هو تعرية للعلاقات التّي تستند إلى الزيف والخبث والخديعة، وإقامة التحالفات الهدامة التي ساهمت بقسط وافر في ضعف وتراجع الأمة العربية عن ركب الأمم المتطورة.

وفي مسرحية **"أحلام شقية"** يطالعنا الجو الاجتماعي والسياسي نفسه بمناخاته الكابوسية، هذا الجو الذي يميز أعمال ونوس في مرحلة مرضه.

تدور أحداث هذه المسرحية خريف عام 1963م[2]، «عقب مجموعة الانقلابات والانقلابات المضادة التّي تلت الانفصال المأساوي لسوريا عن دولة الوحدة العربية الأولى في العصر الحديث وسيطرت الحكم والفكر الفاشي على البلاد رغم روح التحرر التي كانت سائدة في العالم عامة والعالم الثالث خاصة»[3]، فقد جسّد ونّوس فكرة الانفصال وتبعاتها من خلال الحوار الذي دار بين كاظم المساعد في الجيش وزوجته غادة المنهمكة في كتابة رسالة لأخيها الهارب.

«**كاظم: ...ألم تنتهي من الكتابة لأخيك؟ اكتبي له أن صهرك يقرئك السلام، ويشربُ على البعد كأسك، ولا تنسي أن تخبريه أن الثورة تقوّى مركزها بعد أن دمّرنا الانفصاليين والوحدويين الخونة من جماعة طاووس مصر. إي ..إي... قولي له هذه المرة لن تنقش مع عبد الناصر .... قولي له لا نحتاج إلى علم الأجانب، وعليه أن يعود لكي يخدم الثورة**»[4].

يكشف هذا الخطاب عن معاناة الوطنيين المؤمنين بالوحدة بما في ذلك قوة للأمة العربية، فتاه وتشرد هؤلاء على أيدي المساعد كاظم وأمثاله باعتباره يمثل السلطة السياسية القائمة، فقد كان قاسيا على الجميع وحتى على زوجته المؤمنة بأفكار أخيها، فكانت ترضى أن يضربها ويهينها رغم أنها حاصلة على شهادة تعليمية أعلى منه حفاظا على ابنها "ثائر".

---

(1) – سعد الله ونوس. يوم من زماننا وأحلام شقية. ص 145 – 146.

(2) – ينظر، سعد الله ونوس. أحلام شقية. ص 60.

(3) – حسن عطية. "الوعي التاريخي ومعادلة المثقف السلطة في أعمال ونوس، آنية الوقائع". ص 353.

(4) – المصدر السابق ص 70.

« غادة: إني أحب عبد الناصر.

كاظم: (وهو يهب غاضبا): إي سألعن أجدادك على أجداد عبد الناصر، سأكسر رأسك، وأعجنك بدمك، (يمسكها من شعرها)، أتتحدين مبادئي؟ ! أتريدين خراب بيتي؟ ! خذي إذن... (يشرع في ضربها، تستسلم غادة ولا تحاول المقاومة)

غادة: اضرب.

كاظم: لم يعرف عمي كيف يربيك، أما أنا فأعرف.

غادة: اضرب.

كاظم: .... علام ترفعين أنفك في وجهي... لأن شهادة الكفاءة تعثرت بك أم لأن أخاك المحروس ملأ رأسك بالتحلُّل والفساد ! أنتِ هنا ...أنت مع كاظم الذي لا يـــحب أن يسمع إلا كلمة حاضر»[1] .

إذا كان هذ حال كاظم مع زوجته؛ التي لم يشفع لها زواجهما ولا ابنهما من استثمار تعليمها والتعبير عن رأيها السياسي كمواطنة أمام بطش وجبروت الحكم القائم، فما مصير العوام من الناس؟ الخوف، الفقر، والطبقية المتفشية حتّى في المقهى التي دخلها العجوز فارس رفقة كاظم لأمر يهم الأخير طبعا، فكل منهما يطلب من النادل قهوة تساوي مقامه.

«فارس: ... هات لي فنجان قهوة وسط و نرجيلة.

كاظم: وهات لي فنجان قهوة سادة.

النادل: هنا قهوة سادة وهنا قهوة وسط وهذه هي النرجيلة با أبا الفوارس»[2].

كما يَظهر الخطاب السياسي في هذا النص عندما يعرض كاظم على فارس العمل كمُخبـــر من خلال ترصد كل صغيرة وكبيرة التي من شأنها أن تؤدي إلى القبض على أعداء الثورة من الناصريين.

«كاظم: أنت هنا ابن الحي وتعرف جميع أهله... ويمكن أن تطلّع بسهولة على أفكار النّـــاس وأحاديثهم، إن الثورة تحتاج إلى حماية يا أبا الفوارس، وفي البلد طابور خامس من الرّجعية وعملاء الناصرية ومأجوري الشيوعية وهؤلاء كلّهم جراثيم إذا لم نفتك بهم فتكوا بالثورة، الثورة قوية، ولكن اليقظة واجبة، والشعب الطيّب هو الذي ينبغي أن يحمي ثورته ويفضح

---

[1] – المصدر السابق. ص 71.

[2] – المصدر نفسه. ص 85 – 86.

الذين يعادونها أو يتآمرون عليها... أنا أعرف أنّك من مؤيدي الثورة.

فارس: طبعا أنا أؤيدكم، في حياتي كلّها لم أعارض الدولة، ولم أكن من أهل المشاكل»[1].

و قد كان تركيز كاظم على المقهى باعتبارها مكان التقاء الناس وتبادلهم لآرائهم المختلفة ولأن القيام بهذه المهمة يتطلب قسطا من المال.

وقد كان تركيز كاظم على المقهى باعتبارها مكان التقاء الناس وتبادلهم لأرائهم المختلفة، ولأن القيام بهذه المهمة يتطلب قسطا من المال، وذاك ما كان يحيّر فارس.

« فارس: ... المقهى يحتاج إلى نفقات .. و مَن تزوره في بيته يجب أن تستقبله في بيتك وتُــحضر له الضيافة.

كاظم: فهمت... فهمت ... إنّي لا أطلب منك خدمة بالمجان، سنصرف لك نفقة، وربّما استطعت أن أوفّر لك معاشا شهريا.

فارس: أنا .. يكون لي معاش شهري؟

كاظم: نعم إذا أبديت همــّة، وقدمت لنا خدمة طيبة، فإنّي أعدك أن تغدو موظفا، وأن تخشخش الفلوس في جيبك آخر كل شهر»[2] .

إنّ استغلال العامة في فقرهم وتسخيرهم لخدمة مصالح السلطة من الظواهر التي عمل ونوس على محاربتها في كل أعماله التي أنتجها وهو يصارع الموت، فالخلاص من هذه السلبية والقابلية للتبعية لا يكون إلا بواسطة التعلم والتثقيف، المثقف الذي يعي دوره المنوط به في المجتمع الذي هو فيه، فبدون عقول مستنيرة تعشق وتقدس الحرية بأشكالها المختلفة لا يمكن أن نحقق عدالة وتوازنا في المجتمع على كل الأصعدة.

وبهذا يكون ونّوس قد انشغل بالتردي السياسي في رؤى تاريخية نقدية في غالبية مسرحياته التــيّ حلّل من خلالها علاقة المواطن بالسلطة أو العكس، إلا أنّه في فترة مرضه توجه نحو إدانة الفساد الأخلاقي والاجتماعي في إطار تاريخي أو في إطار راهن كما في مسرحيتيه الأخيرتين "**ملحمة السراب**" و"**الأيام المخمورة**".

---

[1] – سعد الله ونوس. أحلام شقية . ص 113.

[2] – المصدر نفسه. ص 114.

– السلطة والقمع:

إنّ السلطة المستبدة ومنذ أقدم العصور تقوم على البطش والقمع الذي يؤمّن لها خوف الناس وطاعتهم، فتلجأ لأساليب كثيرة لتثبيت أركانها وحماية مصالحها ومصالح الطبقة التي تحميها، هذه الأساليب في معظمها تعسفية تقوم على العنف من خلال تقوية الشرطة والشرطة السرية والجيش أحيانا ونشر الخرافات وتسخير رجال الدّين لما لهم من سلطان على الناس، حتى يمتلك الخوف المواطن فلا يقدر على الإفصاح عما في نفسه من ضيق تجاه حكامه وهذا ما عرفناه في مسرحية "الفيل يا مالك الزمان"، مواطن لا قيمة له أمام جلاديه في "جثة على الرصيف"، مواطن يُستدرج حتى الإيقاع به في السجن في "مأساة بائع الدبس الفقير"، وقطع الألسن واستئصالها في "الرسول المجهول في مأتم أنتيخونا"، مواطن يقع ضحية ألاعيب رجال الدين الـــمُسخرين لخدمة مصالح ضيقة كما في "سهرة مع أبي خليل القباني" و"منمنمات تاريخية".

ويُبيّن ونّوس أنّ عقابيل الاستسلام للواقع المريض أخطر بكثير من أعباء النضال، فمجابهة السجون وتبعاتها سبيل لتغيير الواقع.

«المرأة الثانية: وماذا نفعل إن انطبقت أبواب السجون على أحبتنا؟

الرجل الثالث: وتعودنا تَـــغيُّر الأوضاع.

الرجل الثاني: وتعاقب الخلفاء والوزراء.

المرأة الثانية: وقتل الرجال لأتفه الأسباب.

المرأة الأولى: وغياب رجال لكذبة أو وشاية.»[1].

فالحوار في هذا الـــمقطع يكشف سلطة ظالمة لشعبها، تفننت في أساليب القمع بسجون أطبقت على الكثير من الوطنيين التنويريين، وقتل لأتفه الأسباب بفعل وشايات أو أكاذيب ملفقة.

ومن الأساليب التي تلجأ إليها السلطة أحيانا، أسلوب الحجز الاحترازي، فتأخذ بعض الناس تعسفا وتسجنهم على سبيل الوقاية وترهيبا لغيرهم.

«حنظلة: أيّها السادة الموقرون، كنت أسير في الشارع بكل أدب واحترام، وعند منعطف صغير هاجمني رجال الشرطة ثم رموني في الحبس، إنّي أسألكم أيها الموقرون، وفي يدكم السلطة والقانون أهذه هي العدالة؟ .. وهل يجوز أن تقبض الشرطة على الناس دون ذنب؟

الشخص 4: قاعدتنا الأولية .. الوقاية خير من العلاج.

---

[1] – سعد الله ونوس. مغامرة رأس المملوك جابر والفيل يا ملك الزمان. ص 53.

الشخص 2: وفي حالات الاستعصاء الدماغية عصا الشرطي هي المجدية»[1] .

و اتقاءً لكلِّ ما يسبب الفتنة أو أي اضطراب في المجتمع تعمد السلطة إلى السجن على سبيل الوقاية قبل أن يقع ما تخشاه.

«الشخص 1: .... ولهذا يتحتَّم علينا أن نعتقل الشبهة وشبهة الشبهة، وأن نسحق الشغب وهو ما يزال في الخواطر والنوايا...

الشخص 4: أكَّدنا مرارا ونعود فنؤكد حبس احترازي خير من مواجهة فتنة.

الشخص 3: والقضاء على نوايا الشغب يمنع ظهور الشغب.

الشخص 2: وإنّها لحكمة من رجال الشرطة ألا ينسوا أبدا هذه القاعدة»[2] .

فلا يخرج من السجن بريء إلا ويحل محله آخر، حتى يستمر ترهيب الناس واعتقال أفكارهم والقضاء عليها في خواطرهم، وهذا ما يكشف عنه الحوار الذي دار بين الشرطي وحنظلة المسجون:

«الشرطي:.... طبعا أنت تعرف العملية المعقدة التي يحتاجها الإفراج عنك،

علي أن أبدِّل السجلات، وأن أجد مشبوها يحل مكانك، ولكي أفعل ذلك

يجب أن أدُسَّ شيئا في جيوب الجميع.

حنظلة: ألا يمكن الإفراج عن بريئ إلا إذا قبضتم على واحد آخر.

الشرطي: في أنظمتنا لا يجوز أن تكون السجون أماكن شاغرة، شعارنا اعتقل الشبهة

ولا تواجه الفتنة.... »[3] .

وإذا كان الشعراء والمداحون في عصور مختلفة مضت استُخدموا للدفاع عن السلطة، فإنّ العصر الحديث شهد تقنية وسائل الإعلام التي حلت محل ما كان قديما، وأخذت دور الريادة في الدعاية لمالها من قدرة على اختراق كل البيوت والوصول إلى العقول بعمليات متكررة هدفها الإقناع بوجهة نظر أو موقف للسلطة.

«الممرضة: الاكتئاب المزمن.

الطبيب: الإحباط الجنسي.

---

(1) – سعد الله ونوس. رحلة حنظلة. دار الآداب، بيروت، لبنان، ط2، 2004، ص 60.

(2) – المصدر نفسه. ص 60 – 61.

(3) – المصدر نفسه. ص 12.

حرفوش: والشبق السياسي.

الممرضة: والانقسامات الطبقية.

حرفوش: وحالات القلق الوطنية.

الطبيب: .... تلك مجرد عينّة من الأمراض التي أصبح علاجها ميسورا في عيادتنا، إنّ التقدم الذي أحرزه الطب البسيكو– إعلامي جعله واحدا من أهم أسس الاستقرار في المجتمعات المعاصرة.

حرفوش: وتدعيم الأنظمة القائمة.

الطبيب: من يساعد الفرد على التكيف مع واقعه؟

الممرضة: إنّه الطب البسيكو– إعلامي.

حرفوش: من يحول المواطن وديعا كالحمل، صبورا كالجمل؟

الممرضة: إنه الطب البسيكو–إعلامي.

حرفوش: من يجعل المواطن يتحمل القمع والفقر والفساد.

الممرضة: إنّه الطب البسيكو–إعلامي.

حرفوش: أزمات السكن والنقل والتموين؟

الممرضة: الطب البسيكوإعلامي.

الطبيب: اختصاصنا، ولا أحب المباهاة، هو معجزة العصر»[1] .

و بذلك تكون وسائل الإعلام المختلفة من الأجهزة الثقيلة الوزن التي توجهت نحوها السلطة لتطويع الناس حفاظا على الاستقرار وتثبيتا لأركانها.

وعلى الرغم من كثرة الشخصيات السلبية التي يُميزها الخوف والخنوغ أحيانا، والانتهازية أحيانا أخرى في معظم المسرحيات التي وقفنا عندها، إلا أنّ ونوس يرى «أنّ المسرح في النهايـــة هو عملية جدل، وأنّ الخلاص ليس فيما يُطرح على الخشبة فقط، وإنّما فيما يتمخَّض عنه الجدل بين الصالة والخشبة ... و بهذا المعنى أنَّ هذه الأعمال إيجابية أكثر بكثير مِـــمّا لو وُضعت فيها شخصيات متفائلة وبطولية تقلب معادلة الـــمسرحية، وتحقق انتصارات على الـــخشبة وتوزع انتصارات وهمية على المتفرجين»[2] .

---

[1] – المصدر السابق. ص 34 – 35.

[2] – سعد الله ونوس. بيانات لمسرح عربي جديد. ص 127.

فالطابع التفاؤلي أو التشاؤمي لأي عمل مسرحي لا ينتج من مدى اشتماله على شخصيات إيجابية متفائلة أو سلبية متشائمة، وإنّما يتم ذلك من خلال مـــجمل العمل وبنيته ومعرفة أفق سير هذا العمل، ولا يكون ذلك إلا إذا غيَّـــر المتلقي طريقة تفكيره وسلوكه و وسائل النضال لديه. (*)

(*) – لم أتناول في هذا العنصر مسرحية "الملك هو الملك" لأنّها محور الدراسة التطبيقية في الفصل الأخير.

2- قضية فلسطين:

احتلّ المسرح العربي السوري طابعا رياديا في مسرحنا العربي الحديث، بما حواه من منطلقات قومية ومضامين تقدمية، فارتبط بالواقع متمثلا بأحداثه السياسية والاجتماعية التي هزّت مشاعر الأمة من صميمها. و تأتي قضية فلسطين في مقدمة هذه الأحداث، إذْ أصبحت تأخذ منحى المحور الذي تدور حوله كل الأنظار والهواجس العربية، فتناولت الحركة المسرحية وعلى امتداد الوطن العربي هذه القضية برؤى وقوالب عديدة ومختلفة.

وقد جاءت تجربة سعد الله ونّوس تتويجا لهذه التجارب المسرحية، باعتباره المثقف الذي بقي قريبا من هموم الإنسان العربي وقضاياه السياسية، فانشغل منذ بداياته المسرحية الأولى بقضية فلسطين التي شكّلت مرتكزا أساسيا في نصوصه المسرحية، حيث تعرّض لها بشكل مباشر وغير مباشر منطلقا في رؤيته من أنّ القضية الفلسطينة «كانت قضية جوهرية طوال نصف قرن مضى وستظل كذلك... نصف قرن آخر»[1]، ومن هذا المنطلق كانت رؤيته نابعة من إيمانه بضرورة تغيير و تحديد بنية المجتمع الذي أسهم بشكل أو بآخر في ضياع فلسطين، فعكس مسرحه اهتمامه الواضح بهموم الإنسان العربي خاصة الهم السياسي المتمثل في انهزاميته بعد احتلال فلسطين.

ففي مسرحية **"فصد الدم"** (1963م)، التي كُتبت «عندما كانت الإذاعات العربية مشغولة بالشتائم من جهة والتبشير بقرب العودة واسترجاع الأراضي المحتلة»[2]، إزاء هذا الوضع كان ونوس يرى ضرورة ميلاد المقاومة التّي لا يمكن لها أن تتم إلا إذا فصد كل عربي دمه كي تنطلق الشرارة فهو يدعونا جميعا «**لكي نبتر عنا الجزء المعطوب المشلول بالأوهام والأكاذيب والخوف الذي يثقل كياننا ويعطّل أو يعوق مسيرتنا**»[3] .

و"فصد الدم" طب موروث يعرف باسم الحجامة، وهو يفيد في تنقية الجسم مما يحمل من فساد وتخثر لتخفيف الآلام، وقد جاء اختيار هذا العنوان للمسرحية في إشارة لضرورة تخلص الإنسان الفلسطيني والعربي من السلبيات التي من شأنها أن تعيق قيام مقاومة حقيقية في وجه الغاصب

تعرض المسرحية قضية فلسطين فتعالجها من داخل الوطن العربي، ومن خلال واقعة الخاص، فيقدم صورة لهذا الواقع بما فيه من تمزق وضياع وقهر وتضليل، وبما فيه من رغبة في الخلاص

---

(1) – أحمد نجم. "الاغتصاب بين الكتاب والقارئ". مجلة الهدف، عدد 12/11، دمشق، سوريا، 1991، ص 37.

(2) – فاتن علي عمار. سعد الله ونوس في المسرح العربي الحديث. ص 46.

(3) – سعد الله ونوس. فصد الدم ومسرحيات ثانية. دار الآداب، بيروت، لبنان، ط2، 1981، ص 87.

وسعي نحوه، وتكشف المسؤول في الداخل وتؤكد الحاجة إلى تصفيته أولا قبل الدخول في الصراع الحقيقي مع العدو[1].

وتجسدت هذه الفكرة في أطراف خمسة هم: الجماعة، الصحفي، الشاب، علي وعليوة، فالجماعة تتألف من شيوخ ونساء وأطفال جالسين إلى ظل جدار تهدّم، لا ينطقون بشيء ولا يصدر عنهم شيء سوى تحريك رؤوسهم، «وهي تمثل الشعب العربي الذي أُخرِج من فلسطين، فلجأ إلى الحكومات العربية، يحتمي بها منتظرا العودة وهو أعزل ضعيف لا يملك شيئا»[2].

وجسّد ظاهرة الازدواجية عند الفلسطينيين خاصة والعرب عامة من خلال شخصيتين هما عليوة وعلي، فالأول «**شاب في السابعة والعشرين، يوحي منظره بشيخوخة حقيقية، وينم وجهه المتغضن وذقنه الطويلة وعيناه الذكيتان عن انهيار ساخر ومدرك، ثيابه مشعثة مهترئة، يحمل في يده اليمنى زجاجة خمر مليئة تقريبا وفي مشيته بعض الترنُّح...**»[3].

إن هذا الوصف يعكس السلبية وعدم القدرة على الفعل والرضوخ والاستسلام والهروب من الواقع، أمّا علي فيتسّم بالإيجابية وهو مطابق لعليوة في المظهر الخارجي واللباس والعمر «**شاب في حوالي السابعة والعشرين، للوهلة الأولى يحسب المتفرج أنه عليوة نفسه، فله قامته وملامحه، ويرتدي الثياب المهترئة ذاتها، لكن عندما يمعن المرء النظر تنكشف له الفروق الجوهرية، فهو متماسك يوحي منظره بصلابة حقيقية لا تفسدها سمة التردد التي تغلب قسوة وجهه وصرامة عينيه الحازمتين**»[4].

تدور أحداث المسرحية من خلال ملاحقة الشخص الإيجابي (علي) للشخص السلبي (عليوة) «وهما جانبا الازدواج في شخصية المواطن الفلسطيني بخاصة والعربي بعامة»[5]، قصد قتله والتخلص منه ومن سلبيته.

وأثناء عملية الملاحقة يلتقي عليوة بشاب يحمل مذياعا يتابع من خلاله الإذاعات العربية التي أرهقته بياناتها، وهذا ما اضطره إلى غلق المذياع وهو يصرخ:

---

(1) – ينظر،أحمد زياد محيك. "مسرح سعد الله ونوس. المرحلة الأولى"، ص 374.

(2) – المرجع نفسه. ص 374.

(3) – المصدر السابق. ص 66.

(4) – المصدر نفسه. ص 67.

(5) – فاتن علي عمار. سعد الله ونوس في المسرح العربي الحديث. ص 65.

«**الفخ عبوديتنا التاريخية، لبصاق أجهزة أديسون الملونة، ما نكاد ندير الزر حتى تنبثق في نفسنا رغائب الاستفراغ، ونخنق الصوت المتوحش، لكن لا تلبث الأصابع أن تعود باحثة عن أفيونها، والمعجزة؟ المعجزة حلم حشاش تافه، لا معجزة حقيقية، لا شيء إلا البصاق**»[1]، فهذا الوضع الذي يعيشه عليوة والشاب ينم عن حالة اليأس التي يعيشها الفلسطيني، أمّا غلق المذياع فيبـــرر عدم ثـــقة النّـــاس في الإعلام الرسمي والقائمين عليه، أما علي فيلتقي بصحفي يمتلك آلة تصوير، يلتقط بها صورا للحقيقة، لكنه يزيّفها وفق أهواء السلطة لتحقـــيق مآرب خاصـــة على حساب القضية، يطلب من علي إجراء مقابلة يجلب بها الرضى من رؤسائه؛ لكن هذا الأخير يرفض ذلك، لأن استغلال القضية لتقوية أركان سلطة ما لا يخدم القضية الفلسطينية، وهذا ما يقوله الصحفي لعلي:

« **النظام. نعم النظام، الحقيقة ما الإنسان؟ مجرد مسمار زهيد في عربة النّظام الهائلة فاصغ إليه جيّدا إذا أردت أن نعرف نظامنا الخاص، السيّد يريد ديمومة الحكم، وديمومة الحكم تقتضي رضى الشعب، و رضى الشعب يقتضي مظاهر الوطنية والبطولة والصلاح، وقضيتكم أكثر القضايا حساسية وأنسبها لارتداء جلابيب الوطنية والبطولة والصلاح**»[2].

إنّ رفض علي إجراء الحوار يرمز إلى تلك السياسات التي تُضيِّع طاقات الجماهير وتـــبددها من خلال تزييف الحقائق.

في الأخير ينجح علي بإدراك عليوة، هذا الأخير حاول إقناعه بالعدول عن فكرته، لكن علي النموذج الحي للفلسطيني حسم تردده فقتل عليوة وهو يقول: «**الآن فصدت دمي، ولم يبق إلا أنْ أبدأ**»[3].

إن مسرحية "فصد الدم" صورة للواقع العربي وعلاقته بالقضية الفلسطينية، فهي دعوة واضحة للمقاومة والتخلص من التردد والازدواجية في المواقف.

وقد كان لنكسة حزيران الأثر الواضح في مسيرة المسرح العربي، إذ انصب اهتمام المسرحيين إجمالا على موضوع النكسة محاولين تحليلها ومعرفة أسبابها ونتائجها وأثرها في المجتمع، فظهرت على امتداد الوطن العربي العديد من المسرحيات السياسية التي عالجت الهزيمة برؤى وقوالب مختلفة باحثين عن أساليب جديدة ومنطلقات مسرحية مختلفة في التعبير عن هذه الفاجعة «وقد أفرد سعد

---

(1) – المصدر السابق. ص 60.

(2) – المصدر نفسه. ص 66.

(3) – نفسه. ص 67.

الله ونوس للهزيمة الحزيرانية الأليمة مسرحية كاملة حملت اسمها وتاريخ وقوعها **"حفلة سمر من أجل 5 حزيران"** التي عدّها الكثير من المسرحيين الأنضج فنيا والأهم فكريا بعد الهزيمة»[1] ، فأفرد جزءً كبيرا من اهتماماته فيها للقضية الفلسطينية مستخدما التصريح على غير عادته مبديا مواقفه منذ الوهلة الأولى عبر ملاحظات مسرحيته: «**غداة حرب حزيران، كان معظم مدراء ورؤساء المؤسسات الثقافية، الرسمية منها خاصة مندفعين وبحماسهم التقليدي، لكي يثبّتوا وجود مؤسساتهم، في أحداث الدولة، لا بدّ أن تكون المؤسسات الرسمية حاضرة، وحرب حزيران بالنسبة لهم لم تكن إلا واحدا من أحداث الدولة لا أكثر !**»[2] .

و يبدو الخطاب السياسي واضحا منذ بداية المسرحية عندما أبدى الكاتب عجبه وسخطه وسخريته مما حدث صباح الخامس من جوان 1967م، فالهزيمة ليست قدرا محتوما بل إن أسبابا كثيرة سياسية، اجتماعية وثقافية وتاريخية أدت إلى هذه النتيجة، «**ولئن كان الهجوم قد كشف بجلاء شراسة الامبريالية وأخطارها المحدقة، فإنّه قد كشف بجلاء أكثر حاجتنا لأنْ نرى أنفسنا، لأنْ نتطلع في مرايانا لأنْ نتسائل: من نحن؟ ولماذا؟**»[3] ، فهذا التساؤل دعوة إلى إعادة قراءة الأشياء والبحث عن أسباب النكسة.

وهكذا «كانت النقلة عنيفة وحاسمة في مسرحية "حفلة سمر من أجل 5 حزيران"، حيث في هذا النص يؤسِّس سعد الله لفكرة الحوار والمشاركة، ليس عبر الرّسالة المعرفية والإيديولوجية للنص فحسب، بل المعرفة والسلطة لتدمير معرفة السلطة التي قادت إلى الهزيمة، دافعا بجمهور العدالة أن ينتزع حقه بالمشاركة في صناعة القرار عبر الحوار والتدخل المباشر على الخشبة لمواجهة معرفة السلطة بسلطة المعرفة التي بدونها لا يمكن للناس أن يمتلكوا حريتهم»[4] ، وتعليمهم ضرورة التدخل والمطالبة بالحق، فالجمهور الوتّوسي في حفلة سمر لا يجلس صامتا مندهشا ومندمجا بما يجري أمامه من الأحداث ومستسلما لما يُعرض له من الأفكار، بل يتجاوز المسافة التقليدية القائمة بين الخشبة والصالة، ويفرض نفسه كعنصر أساسي لا غنى عنه، فعندما جاء انسحاب الكاتب عبد

---

(1) – صبحة أحمد علقم. المسرح السياسي عند سعد الله ونوس. ص 89.

(2) – سعد الله ونوس.حفلة سمر من أجل 5 حزيران. دار الآداب، بيروت، لبنان، ط3، 2003، ص 03.

(3) – المصدر نفسه. ص 05.

(4) – عبد الرزاق عيد. السلطة قضايا وشهادات. نقلا عن: غسان غنيم. "مسرح سعد الله ونوس وتطوراته" . ص 307.

الغني بنصه "صفير الأرواح" وتأخير عرضه في وقته المناسب باتفاق بين المخرج وعبد الغني، قصد فسح المجال للجمهور للمشاركة في الأحداث وإبداء الرأي، وبهذه المبادرة الواعية كان له ذلك:

«وتتناثر عبارات مختلفة:

– ما هذا؟ لسنا عبيد آبائهم.

– يا للمهزلة ! أهو فندق أم مسرح؟ !

– إيه .. لم نأت كي ننام»[1] .

وبتدخل الجمهور يكون ونوس قد وضع اللبنة الأولى لتعليم المتلقي الرفض والاحتجاج والمطالبة، كما صوّر ونّوس أجواء المعركة، وكيف تختلط أحاسيس الجندي العربي بميوله ورغباته.

«الجندي 3: منذ شهر كامل تقريبا لم تصلني رسالة من أهلي، وعدتهم أن أسافر في إجازة لمدة أسبوع، ثم جاءت الأحداث فألغت كل الإجازات، أخي الصغير ينتظر أن أحمل له لعبة تمشي.

الجندي 1: في آخر إجازة تخاصمت وأهلي، اليوم.. كم يبدو لي ذلك محزنا !

الجندي 2: ولِـــمَ خصامك مع أهلك؟

الجندي 1: تلك قصة طويلة تتعلق بالحب والزواج»[2] .

كما عكست المسرحية ردود أفعال أهل القرية التي هاجمها الصهاينة، فمنهم من ينادي بالرحيل لعدم تكافؤ المعركة، والحرص على سلامة الأرواح، وأنّ الأرض يمكن استعادتها فيما بعد، بينما الطرف الآخر ممثلا في عبد الله وأعوانه يقف في وجه المختار وأعوانه ويدعون إلى ضرورة البقاء والتخلص من كل قيد يمنع هذا الصمود ومواجهة الأعداء وعدم ترك الأرض هدية لهم.

«المختار: يا عبد الله .... ماذا تريد أن تقول؟

عبد الله: واضح ما أريد يا مختار ... معتدون يهاجمون أرضنا وبيوتنا، ماذا تريد أن نفعل؟

أصوات: نقاتلهم.

– لا تنسى أنهم أقوى منا.

– نذبحهم كالنعاج.

– الأرض غالية، لكن أطفالنا أغلى.

عبد الله: (صوت جهوري): بدأت تفوح رائحة الجبن والمذلة.

---

(1) – المصدر السابق. ص 05 – 06.

(2) – المصدر نفسه. ص 34 – 35.

أصوات: الشجاعة شيء والصرعة شيء آخر.

– كلام ظاهر المعنى.

– حقا بدأت تفوح رائحة الجبن.

– لا تجوز هذه الاتهامات.

– ماذا قلتم؟

– أصبح للدقائق ثمن.

المختار: رأيك إذن يا عبد الله هو أن نبقى.

عبد الله: طبعا وليس لدينا ما نفعله سوى ذلك.

أصوات: ...نعم سنبقى، سنذيقهم الموت قبل أن يدخلوا ساحاتنا.

صوت: وبماذا تنوي أن تذيقهم الموت !

صوت: بكل ما أستطيع أن أقاتل به، بالفأس، بالعصا، بيدي سنعلّمهم كيف يكون الرجال.

صوت: هنالك فرق بين الشجاعة والتهور، أتريد مقاومة المدفع بالعصا؟

عبد الله: وأنت تريد أن أعطي أرضي التي ورثتها عن أجدادي لأول ابن زانية يهاجمنا !

أصوات: الموت أفضل، لن يأخذوا أرضنا إلا مزروعة بالجثث، وماذا نفعل بأطفالنا ونسائنا، من العار أن نفكر بالهرب»[1].

فالخروج عن الأرض قرار صعب وله أبعاده السلبية على الإنسان الفلسطيني ، فليس من العقل التخلي عن الأرض بسهولة ولو كان المبرر الظاهر المحافظة على الأنفس البريئة من الأطفال والنساء «فخروج الإنسان العربي من أرضه يعني ذلك تركها للعدو يعمر فيها ويقيم وينشئ دولة بالطريقة التي يريد»[2]، ولتنبيه الناس على أنّ الخروج من الأرض وفق المبرر الوارد على لسان المختار وأعوانه يربط الكاتب ما بين فلسطين وفيتنام على لسان أحد المتفرجين إلا أن آخرين يرفضون هذه المقارنة.

«أبو فرج: وهل البقاء ممكن إذا قامت الحرب؟

المتفرج: ولم لا يكون ممكنا ! أنا أعرف فلاحين وفقراء في بلاد بعيدة تحاربهم قوى لا يقاس بها من حاربنا، فما تظنون؟ إنهم يفعلون.

متفرج (من الصالة): إنه يتحدث عن الفيتناميين !

---

(1) – المصدر السابق .ص 46 – 48 .

(2) – حسين منصور العمري. إشكالية التناص. ص 201.

متفرج (من الصالة): وأين نحن من الفيتناميين !

عبد الرحمن: نحن لا نسمع قصصا عن بلاد بعيدة.

المتفرج: إذن فلتستمتعوا الآن ماذا يفعل فلاحو وفقراء هذه البلاد البعيدة؟

عبد الرحمن وأبو فرج (معا): ماذا يفعل فلاحو وفقراء هذه البلاد البعيدة؟

المتفرج: يخيطون أجسادهم إلى الأرض، يشرشون فيها، يجعلون من الحجارة شياطين.

ومن التراب ثعابين. يموتون بالمئات، بالألوف لكن أرضهم تبقى لهم، وأقوى دولة في العالم تهتز رعبا منهم...

عبد الرحمن: يفعلون كل هذا دون أن يقول لهم أحد ما يفعلون»[1].

إن الرّبط ما بين فيتنام وفلسطين يدل على أن الأرض لأهلها ويجب على الإنسان أن يتمسك بها مهما كانت قساوة الظروف، وغير ذلك يعني زوال الإنسان والأرض التّي تقدم على طبق للعدو يفعل فيها بمخططاته ما يحلو له.

إذا كان هذا حال الناس، فإنّ الجنود بعد الهزيمة كانوا في أسوأ حال، فانقسموا مثل الجماهير بين حائر مما يحدث، ويائس وباك قهرا، ومنهم من كان يعيش حالة اللامبالاة والسلبية فيضحك ويتسلى والمصاب كبير، فالهزيمة أسقطت الأقنعة عن كل الوجوه، فهي إهانة لكل مواطن.

«أبو فرج: وفي الدروب المحرقة، التقينا كثيرا من الجنود.

عبد الرحمن: كانوا مضطربي العيون ومتعبين، يسيل العرق من ثيابهم.

أبو فرج: كانوا مثلنا لا يفهمون ما يحدث.

عزّت: نعم .. الجنود أنفسهم كانوا لا يفهمون ما يحدث.

عبد الرحمن: وبينهم من أكد أنه يعود من الحرب دون أن يرى العدو.

عزت: ورأينا جنودا آخرين يبكون من القهر .... كانوا ينهزمون ولا يعرفون لماذا؟

كانوا مثلنا لا يفهمون ما يحدث.

عبد الرحمان: و التقينا آخرين لا همّ على قلوبهم، يضحكون ويتسلّون في تبديد ما بقي لديهم من رصاص.

أبو فرج: كانوا يتراهنون على إصابة الأحجار أو جذوع الأشجار.

متفرج (لزميله): أتسمع؟ يتركون جبهة القتال ليحاربوا الأحجار وجذوع الأشجار.

---

[1]- المصدر السابق. ص 98 – 99.

متفرج: إنّهم ينقشون انتصاراتهم عليها»[1] .

لقد أسقطت الهزيمة الأقنعة عن كل الوجوه، وأبانت الادّعاءات والأكاذيب، فقد صنعت السلطة مواطنا سلبيا وكُـتَّابا لا يتحدثون عن الخطأ الذي لحق بالأمة، بل واصلوا مديح السلطة، فلا شيء تغير وكأن ما حدث لا يعني أحدا.

«عبد الغني: بعد واحدة من تلك الغارات خرجت إلى الحارة فشعرت برجفة إذْ رأيت كل شيء في مكانه، النّاس يتبادلون من الكلمات ما كانوا يتبادلونه، ويفعلون ما كانوا يفعلونه والشوارع ما زالت كسلى تتلوّى بين البيوت....تردّدت كثيرا ثم قلت لنفسي...لعلني مخطئ ... لا الجرائد بدلت تبويب أعمدتها، ولا الكُتّاب غيّروا كلماتهم، أما الأفكار فقد توالت دون أن تعبر تسلسلها الغارات »[2] .

ينتقد ونوس في هذا المقطع فئة المثقفين الذين لم تحرك فيهم الهزيمة الشعور بالانتماء والعمل على نصرة الشعب المقهور، فواصلوا حياتهم بكل سلبية وكأن شيئا لم يحدث.

ومن المظاهر التي عالجها ونّوس في عمله هذا الجهل والتخلف الذي يتخبّط فيه المواطن العربي لا سيّما الجنود في ساحة المعركة الذين لا يمتلكون القدرة على فرز الأشياء، حتى أنهم ينظرون إلى جنود العدو أنهم مخلوقات أخرى، وهذا ما رواه عبد الرحمن و أبو فرج عن بعض الجنود العائدين من ساحة المعركة.

«عبد الرحمن: وبعضهم روى حكايات كأنّها الكذب، يا سبحان الله، واحد أقسم أنّ لعساكر العدو أجنحة وأنّهم يطيرون كالهداهد أو الدرغل.

أبو فرج: وواحد قال إن جنود العدو ليسوا بشرا، بل آلات من حديد، آلات تمشي وتتكلم ورصاصها لا يخطئ[3] .

فالجندي الذي ينظر إلى عدوه بهذه النظرة الفوقية، نظرة القوة والرفعة «لا أظنه عاقلا وتضخيم الآخر في نظر الطرف الآخر الأول له دلالات نفسية عند الإنسان فيكون ضعيفا ويائسا»[4].

أمّا الجماهير فتعيش حالة من اللامبالاة أمام الوضع، تقضي أوقاتها فيما لا يخلِّص من واقعها المر، وكأنها استسلمت ونست ما يجب أن تقوم به، فالجلوس في المقاهي والشاي والنرد والحشيش

---

(1) – المصدر السابق. ص 75 – 76.

(2) – المصدر نفسه. ص 67.

(3) – نفسه .ص 75 .

(4) – حسين منصور العمري. إشكالية التناص. ص 200.

وغيرها من السلبيات أشياء تبتعد بالناس عن المشاركة في حركة المجتمع التي يـــجب أن تـــقوم على العمل والبناء.

«المتفرج 1: لا يحق لشعب أن يصير مجرد ظل باهت.

المتفرج 2: ومع هذا لم يبق من حقوقه غير ذلك.

المتفرج 4: طبعا بالإضافة إلى ارتياد المقاهي، والصلاة والشاي الأسود والتنباك والنرد وأوراق اللعب.

متفرجون: (من الصالة) والحشيش والاستماع إلى نواح الأغاني، والتناسل.

المتفرج3: لكن هذه بعض وسائلكم لكي لا يبقى لنا من الحقوق إلّا أن تكون صورا ممحية »[1].

«فكل إنسان، كل ظاهرة، كل حادثة عناصر لعبت أدوارها، في نتيجة الحرب، وليس الجنود وحدهم هم المسؤولين، فالجميع يشاركونهم مسؤولية الهزيمة، المواطن الذي ينافق ويتملق ويداجي، ويتهرب من قول الحقيقة، وتحمل تبعات هذا الموقف كائنة ما تكون، مسؤول، والانتهازي الذي يمارس تهريجة المطابقة بين مصلحته والمصلحة العامة مسؤول...، والفلاح الذي ضحى بأرضه ولم يضح بنفسه من أجل هذه الأرض مسؤول... والجهل والفقر والشعور بالنفي والانسحاق اليومي هي الأخرى مسؤولة أيضا»[2].

إنّ لامبالاة الإنسان العربي وسلبيته في التعامل مع الوافد الجديد على البلاد العربية كلّفه ضياع أجزاء عزيزة من القطر، وهذا ما جسّده العجوز الذي كان بين المتفرجين، يصعد إلى المنصة ويروي قصة مُعلِّم الجغرافيا.

«العجوز: ... من النّادر أن نلتقي من يهتم بالجغرافيا، للتاريخ أسياده ومفكروه، أما الجغرافيا فلا تعدو فضلة ثانوية في برامج الدراسة، الجميع يُعرضون عنها، ويعتبرونها بين العلوم قسمها التافه، مدرس الجغرافيا يقف منذ عشسرين سنة أمام طلاب لامبالين.....(يخرج من جيبه ورقة كبيرة مطوية يفتحها أمام الجمهور) هكذا يفعل، يبسط خريطته ويقول: أترون إلى اتساعها؟ أترون إلى غناها؟ ! »[3].

---

(1) – المصدر السابق. ص 118.

(2) – نصر الدين البحرة. أحاديث وتجارب مسرحية. ص 36 – 37.

(3) – المصدر السابق . ص 123.

إنّ هذه الورقة تمثل خريطة الوطن العربي المتسع الأرجاء الغني الثروات. ما أصاب هذه الخريطة ؟ هل بقيت على حالها كما درّسها هذا الشيخ منذ عشرين سنة ؟ الجواب لا، فقد تمزقت أجزاء منها، التي هي أجزاء من الوطن العربي، فضاعت فلسطين وقامت إسرائيل.

«العجوز: (يمزق طرف الورقة الشمالي).

المتفرج3 (خافت الصوت): لواء الأسكندرون.

العجوز (مستطردا): هوامش من الشرق، (يقطع هوامش من الشرق).

المتفرج 3 و4: إمارات الخليج.

العجوز (يرتعش صوته): سلخة من الطرف الأوسط في المدخل.. في الصدر.

المجموعة: (معا) فلسطين.

العجوز: الطلاب يهزأون، الطلاب نيام ... قال لهم أنه سيحتفظ بالأجزاء الممزقة في درج مكتبه ...قال لهم ينبغي أن نتعاون يوما فنحاول إصلاحها، إلا أنّهم يضحكون ولا يسمعون ... وبدلا من ترميم الورقة ها هي قطعا جديدة تتمزق ...قطعا كثيرة، من الوسط الجنوبي. (يـــمزق ورقته).

المجموعة: سيناء.

العجوز: من الوسط الغربي (يـــمزق ورقته).

المجموعة: الضفة الغربية.

العجوز: من الوسط الشمالي (يـــمزق ورقته).

المجموعة: مرتفعات الجولان.

العجوز: من كل الجهات، ورقته تصبح غربالا، تصير أشلاء وجسدا مقطع الأوصال... »[1].

إن تمزيق الورقة بالنسبة للشيخ وفق رؤية ونّوس تعني استحالة بناء الخريطة ثانية، أي عدم العودة إلى الأرض واستحالة قيام الدولة الفلسطينية وفق مقوماتها التاريخية حتى أضحى الفعل أسهل من تمزيق ورقة، وبهذا يكون ونوس قد فضح الأنظمة العربية المتخاذلة، وأسقط كل الأقنعة التي تختفي خلفها، مؤكدا على زيف انتمائها الوطني وعلى انعدام الثقة بينها وبين شعوبها.

[1] – المصدر السابق. ص 124 – 125.

وبعد مرحلة الصمت عاد ونوس عام 1989م بمسرحية "**الاغتصاب**" التي تتحدث عن الصراع العربي الإسرائيلي بوعي وطني مسؤول وروح إنسانية رفيعة، فيسلِّط الضوء الكاشف على ما يحدث داخل معتقلات إسرائيل من تعذيب و إهانات، وشتى أساليب الترهيب التي يمارسها الجنود الصهاينة بحق العرب الفلسطينيين في الداخل، فمنذ الترتيلة الأولى تظهر قضية التنشئة التربوية المكرّهة للعرب والحاقدة عليهم.

«الأم: لا تعف عنهم، بل اقتل رجلا وامرأة، طفلا ورضيعا، بقرا وغنما، جملا وحمارا.

مائير: عليكم ألا ترحموا حتى تدمّروا نهائيا ما يسمى بالثقافة العربية، التي سوف نبني حضارتنا على أنقاضها»[1].

هذه العدائية يقابلها الفلسطيني بالصمود والتحدي لكل مخططاته الإرهابية.

«الفارغة: هم يذبحون ونحن نتوالد، هم ينسفون ونحن ننهض من بين الأنقاض،

ما عدنا نولول، وأنا التي كنت نائحة في المآتم أقلعت عن النواح،

هذا العالم الأناني لا يبالي بالضحايا، ولا يميز العدالة إلا إذا كانت مقاتلة

جسورا، لا ... ما عدنا نولول ... والحق لا يضيع ما دام وراءه مُطالب»[2].

وقد صور ونّوس الممارسات اللاإنسانية للدولة العنصرية الصهيونية وسلوكها القمعي الهمجي على الفلسطينيين وإبادة لكل ما هو غير يهودي، وتظهر الممارسات الإرهابية الصهيونية واضحة من خلال جريمة اغتصاب "**دلال**" أمام زوجها (**إسماعيل**) الذي اعتُقل قبلها نتيجة لمواقفه الوطنية النبيلة، والهدف من هذا الفعل هو الإيغال في ّإهانتها وإهانة زوجها وجعله عاجزا عن الدفـــاع عن زوجته أما غطرسة جلاديه.

«مائيـــر: دعونا نتهيأ لاحتفال عائلي بسيط (من غرفة الانتظار يأتي جدعون وهو يدفع دلال المقيدة بالسلاسل أمامه).

جدعون: ها هي العروس يا سيدي (يبدو اسماعيل مصعوقا، أما دلال فعلى وجهها تغيير ذاهل وفي عينيها بريق غريب).

إسماعيل: عونك يا رب.

دلال (هامسة): إسماعيل ها نحن نلتقي.

---

[1] – سعد الله ونوس. الاغتصاب، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط2، 2005، ص 13.

[2] – المصدر نفسه. ص 14.

اسماعيل: اغفري لي يا دلال.

مائيـــر: ألا تعانق عروسك؟ أحب مشاهدة العشق.

إسماعيل: هي لا شأن لها، عذِّبوني كما تشاؤون، افعلوا بي ما تريدون، ولكن دعوها بعيدة عن هذا الجحيم.

مائيـــر: أنقذها إن كنت تحبها إلى هذا الحد... هل أخبرتنا بكل ما لديك...

إسماعيل: ليس لدي ما أخبركم به.

مائيـــر: لنبدأ العرس.

(دافيد وموشي يجران إسماعيل، وجدعون يمسك عجيزة دلال ويدفعها، الجميع يتجهون إلى الغرفة الداخلية).

جدعون: تعالي يا وافرة الخيرات (تبصق عليه) آه ..هكذا أريدك، شرسة. أريد عروسي يا رفاق....

إسماعيل: كلاب ...كلاب.

مائيـــر: سترى كيف تحل عقدة لسانه، لا يهز المرء إلا ما يمس رجولته، وهؤلاء البهائم يودعون كل كبريائهم في فروج نسائهم.

إسحاق: وإذا لم يتكلم.

مائيـــر: لا بدَّ أن يتكلم، هذه الوسيلة أكثر فاعلية من التيار الكهربائي... »[1] .

إنّ هذا المقطع المؤلم من المسرحية يبـــيـــِّن همجية جنود الكيان الصهيوني، الذين أمعنوا وتفننوا في أنواع التعذيب الجسدي والنفسي، الذي يجعل الفلسطيني لا يقبل يوما التعايش مع هؤلاء، «إن أيَّ وصف أو تعليق على هذا النمط من التعذيب قد يبدو ضئيلا جدا أمام بشاعة عملية التعذيب، وبعدها عن الإنسان والإنسانية، والقيم الحضارية جميعا»[2] .

ولعل الملفت للانتباه في هذا المقطع والمسرحية عموما إدخال الشخصية الصهيونية بصورة تقابلية مع الشخصية الفلسطينية «إذ كان إدخال الاسم اليهودي لأيِّ عمل عربي بمثابة خيانة غير مقبولة، وقد تجرَّأ ونوس على إدخال هذا العنصر إلى مسرحيته الاغتصاب من منطلق تعامله مع الواقع، فالكيان الصهيوني أصبح كيانا موجودا ودولة قائمة لا يمكن تجاهلها»[3] .

---

(1) – المصدرالسابق .ص 50 –51.

(2) – غسان غنيم. المسرح السياسي في سورية. ص 171.

(3) – حسين منصور العمري. إشكالية التناص. ص 207.

وإذا كان كلٌّ من إسماعيل ودلال قد قدم درسا في الوطنية، فإنّ ونوس يأتي يحدث مواز في الطرف الأخر من الصراع، من خلال إظهاره(إسحاق) جلاد إسماعيل وهو يعيش مأزقا مشابها؛ تمثل في اغتصاب زوجته (راحيل) من طرف صديقه (جدعون):

«راحيل: وهل ضروري لـــمنعة إسرائيل ومجدها أن أُغتصب أنا أيضا !

إسحاق: ماذا تقولين؟

راحيل: لقد اغتصبني زميلك الفعّال جدعون.

إسحاق: أعيدي ما قلت.

راحيل: لقد اغتصبني جدعون.

إسحاق: يا إلاهي ... حقا إلى أي حضيض نهوي !

الأم: الزنى شيء والاغتصاب شيء آخر.

راحيل: اغتصبني كما يغتصبون العربيات أثناء عملهم المجيد، حدِّثها عن حفلاتكم يا إسحاق، حدثها عن حلمة النهد المبتورة.

إسحاق: يا إلهي .. إلى أي حضيض نهوي»[1].

وعلى الرغم من أنّ ونوس يُظهر بصورة واضحة المواقف العدائية للعرب، إلاّ أنّه لا ينكر أنّ بعض اليهود ليست لهم علاقة بالحركة الصهيونية، ولا يُكنّون أيّة عداوة للعرب ومعتقداتهم، هذا الاتجاه مثله أبو إسحاق الذي وصفته الأم على أنّه خائن ويمثل خطرا على المشروع الصهيوني، وهذا ما يبدو واضحا في الحوار الذي دار بين الأم وابنها إسحاق.

«الأم: ...حين وصلنا أرض إسرائيل كنت كالحمومة أتّقد حماسة وانفعالا، أما هو فكان فاترا لا يكف عن التذمر .... ثم بدأ تذمره يتزايد حتّى تحوّل إلى نوع من العداء المرير...

إسحاق: وعلام كان ينصب عداؤه؟

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

إسحاق: هل كان يُسِرُّ لك بأفكاره.

الأم: بل كان يعلنها بوقاحة صاخبة، في فترة من الفترات أصابه ولع الدفاع عن العرب، كان يريد مناكدتنا، صار يجمع أقوال اليهود الموسوسين من أمثاله ويتشدق بها أمامنا ... وذات يوم سمّانا وكالة للرأسمالية اليهودية والعالمية.

---

[1] – المصدر السابق. ص 87 .

إسحاق: ألم يكن السيّد مائيـــر صديقه؟

الأم: مائيـــر صديقه! كان يحتقره، ويعتبره خطرا على قضيتنا، من أجلي لم يتخذ ضده أي إجراء.

إسحاق: وهل مات فعلا بالتليف الكبدي؟

الأم: هذا ما قاله الطبيب ... كانت به علل كثيرة، لكن المرارة هي التي قتلته ... كان موته مريحا ومناسبا »[1] .

وهكذا يستمر ونّوس في إظهار الحقد الصهيوني الدفين لكل ما هو عربي وحتّى المتعاطفين مع القضية الفلسطينية، حتى و إنْ كانوا من أبناء جلدتهم، هذا الشعور الصهيوني يجبر الفلسطينيين على ضرورة التمسك بأرضهم.

«دلال: الأرض لا تتسع لنا ولهم، إما نحن وإما هم... الأرض أضيق من القبر إذا لم يزولوا إمّا نحن وإما هم .... »[2] .

هذا الشعور يوجّهنا إلى ضرورة تغيير أساليب الكفاح قصد استرداد الأرض المسلوبة، فيقول على لسان الفارغة:

«لو أنهم يرسلون بدل الأناشيد بعض الدم والطحين»[3].

إنّ سعد الله ونوس لا يتوقف في هذه المسرحية عن إدانة العدو الإسرائيلي على ممارساته القمعية للفلسطينيين والعرب على حد سواء، وإنما يتعرض للواقع العربي المريض، ذلك أن السجون والمعتقلات الإسرائيلية تقابلها أخرى في الوطن العربي تُنتهك فيها إنسانية الإنسان العربي والفلسطيني بغية إبعاده عن ساحة الفعل السياسي والحياتي، وتبرز هذه المفارقة في سفر الخاتمة عندما يسأل الدكتور أبراهام منوحين سعد الله ونّوس في حوار مُـــحتمل بينهما:

«الدكتور: وماذا عن السجون؟ ركّزت على ما يحدث في السجون هنا، وتـــجاهلت ما يحدث في السجون العربية.

سعد الله: يجب أن أعترف أن السجون على ضفتنا ليست أكثر رأفة، ولا أقل وحشية، ولكن هل تظن أن هذه الأنظمة وسجونها تمثلنا، أو تشغلها قضية صراعنا مع إسرائيل؟ لا يا سيدي إن مشكلتنا مزدوجة، وأن للصهيونية الآن امتـــدادها

---

(1)– المصدر السابق. ص 76 –78.

(2) – نفسه. ص 59 – 60.

(3) – نفسه. ص 91.

العضوي في النظام العربي، الذين استسلموا لإسرائيل مائير، الذين يتهيأون للاستسلام، الذين يقمعون شعوبهم ويدوسونها، الذين ينهبون ثروات هذه البلاد ويبدّدونها ... هؤلاء جميعا هم بعض امتدادات الصهيونية في الجسد العربي، إنّ الورطة على ضفتنا معقدة، وإن الخروج منها يقتضي نضالا مركبا وصعبا ...

الدكتور: وأنت ماذا ينتظرك؟

سعد الله: عداوة الصهاينة الإسرائيليين والصهاينة العرب »[1] .

وهكذا يكون ونوس قد رسم الصهيونية الحاقدة على كل ما هو عربي، وطني على وجه الخصوص، بأسلوب بعيد عن الانفعالية المتخبّطة، مُظهرا عقلية هؤلاء الأعداء، وهذا ما يستوجب الإيمان بالذات والقدرة الذاتية وعدم الاتّكال على الغير، من خلال تبني خيار المقاومة والثبات والوفاء للقضية الفلسطينية.

[1] – المصدر السابق. ص 106 – 107.

الفصل الرابع

الفـــصل الرابع

دراسة تطبيقية لمسرحية الملك هو الملك.

I– ملخص المسرحية .

II– مصدر مسرحية الملك هو الملك.

III – البناء الفني في العمل المسرحي

أوّلا: بنية الموضوع في مسرحية الملك هو الملك

ثانيا: بنية الشخصية في مسرحية الملك هو الملك

ثالثا: بنية الحوار في مسرحية الملك هو الملك

رابعا: بنية الزمان والمكان في مسرحية الملك هو الملك

خامسا: بنية الصراع في مسرحية الملك هو الملك

سادسا: بنية اللغة في مسرحية الملك هو الملك

سابعا: بنية الحبكة و العقدة والحل في مسرحية الملك هو الملك

I- ملخّص المسرحية:

تحكي المسرحية قصة مملكة ما، ضاق صدر ملكها ضجرا وملّ الحياة الروتينية التي يعيشها، فتذكّر أن الرعية مسلية وغنية بالطاقات الترفيهية، فقرّر أن ينـــزل إلى عامة الشَّـــعب للترويـــح عن نفسه، وأثناء ذلك تذكر التاجر المفلس (**أبو عزة**) الذي أثقلته الديون بعد تسبُّب "**شهبندر التجار**" و"**الشيخ طه**" وتجار الحرير في إفقاره فساءت أحواله، فظلّ يـــحلم بالسلطة كي ينتقم من خصومه، وحتى خادمه "**عرقوب**" أصبح يسخر منه ويطمع بوصال ابنته (**عزّة**)، وهنا تبدأ اللعبة؛ فتنكّر الملك ووزيره في صورتي "**الحاج مصطفى**" و"**الحاج محمود**" وقصدا بيت أبي عزة فوجداه ثملا طالبا البيعة من أهل بيته كي ينفّذ وعيده وتهديده للذين تسبّبوا في وضعه المتـــردي، وفي حضور الضيفين تتمنى "**أم عزة**" أن تقابل الملك لتشرح له حال البلاد السيئة، ويعدها "الحاج مصطفى" بذلك، وفي هذه الأثناء تخطر ببال الملك فكرة ممتعة مـــاذا لو اصطحب ووزيره ذلك المغفل إلى القصر وألبساه ثياب الملك ثم وضعاه في القصر حاكما ليوم واحد ؟ أي دهشة صاعقة ستدبّ بين الحاشية عندما يرون الغريب الأبله في زي الملك؟ ويفعل ذلك بغية الضحك، رغم تحذير الوزير لملكه بأن ما يقوم به هو مخاطرة قد تؤدي إلى مالا يحمد عقباه، لكنَّ الملك لم يأبه بكلام وزيره، لأنه كان يدرك أن الشيء الوحيد الذي كان يقلق الوزير هو فقدانه للقبه ، مع أن عبيد وزاهد يعملان سرا لزعزعة الاستقرار الملكي ومقاومة الفساد، وهما يمعنان في التنكر، فالأول اختار هيئة حمال بينما الثاني فكان بزي متسوّل.

وتبلغ اللعبة ذروتها عندما يستيقظ أبو عزة بعد أن ناوله مضيفـــه منوِّمـــا قوي المفـــعول مع الخمر، وهو لا يصدق ما حدث وما يشاهده من حوله من ملْك وخدم، ونتيجة لذلك تغيَّر وضعه وسلوكه وحتى طريقة تفكيره فأصبح يتصرف كملك حقيقي مسيطر على كل أحوال البلاد، حيث قام أولا بتصحيح وضع جهاز الأمن الذي كان يرأسه "**مقدم الأمن**" من خلال تعيين جهاز يراقبه وألغى مهمَّة "**السياف**" بإسنادها لنفسه، وأبقى على وضع "**شهبندر التجار**" و"**الشيخ طه**" اللّذَين يشكلان مصدر قوته، فالأول يستغل الناس ويملأ خزائن الملك، أما الثاني فيشكل جهاز دعاية له، بعد أن كان في يوم مضى يتمنى الانتقام منهما ومن بقية خصومه.

والغريب أنْ لا أحد في القصر استطاع أن يعرف أن شخص الملك قد تغير، بل الكل يعامله باحترام، فلا الخادم "**ميمون**" ولا"**مقدم الأمن**" ولا حتى زوجته "**الملكة**" انتبهوا إلى اللعبة، بعـــد

أن ارتدى "**أبو عزة**" ثياب الملك الأصلي وحمل صولجانه ونام في فراشه، أما الملك الحقيقي فأصابه الجنون عندما كان يرى عرشه يفلت منه، في حين تمكن الوزير بدهائه أن يستعيد منصبه.

وعندما تَمثُل "**أم عـــزة**" أمام زوجها و"**عـــزة**" أمام أبيها لا يتعرَّف عليهـــما، وبـــدلا مـــن أن ينصرهما على الشهبندر والشيخ طه، راح يدافع عن الظالمين اللذين أصبحا دعامتين لحكمه الباطل، وبذلك يكون "أبو عزة" قد تنكر حتّ لنفســـه، ثم بعـــد ذلـــك يصدر حكمه على نفسه بالتجريس، بأن يُدار به في كل أسواق المدينة من الباب الصغير إلى الساحة المركزية، ويأمر وزيره "**عرقوب**" بأن يخصّص مكافأة مالية لأم عزة قدرها خمسمائة درهم من ماله مقابـــل أن تُعهد له "**عزة**"، وله أن يتزوجها أو أن تكون جارية في قصره.

و هكذا تنتهي المسرحية بنتيجة مفادها أن الرداء هو الذي يصنع الملك، وكل مَنْ يلبس الرداء مهما كان أصله الطبقي لابد أن يتحوَّل إلى طاغية وينسى ماضيه.

II- مصدر مسرحية الملك هو الملك :

اعتمدت بعض الأعمال المسرحية على التراث في تحديد مضامينها، وذلك من خلال تركيزها على الحدث، واستلهامه في قالب جديد، وفي صيغة جديدة قد تقترب من الأصل، وتبتعد عنه في الغاية والهدف، ومن هذا الاتجاه مسرحية "**الملك هو الملك**" التي أنتجها "**سعد الله ونوس**" عام 1977م «فقد أسَّس مسرحيته هذه على شكل الحكاية الشعبية، وضمَّن موضوعها إحدى حكايات ألف ليلة وليلة وهي بعنوان "النائم واليقظان"، وقد ورد ذكرها في الليلة الثالثة والخمسين بعد المائة»[1]، وتروي الحكاية قصة رجل اسمه أبو الحسن، ضاق ذرعا بأحوال الدنيا وتقلب الأصدقاء، بعد أن بدّد ما تركه له والداه من مال وميراث، فراح يتمنى أن يُجعل الأمر كلّه في يده؛ ولو ليوم واحد حتى يقوِّم المعوجَّ ويهدي الضال ويرد من زاغ عن الحق إلى الطريق الصواب، فسمع "**الرشيد**"، هذه الأمنية، وقد كان يسير متنكرا ومعه سيافه "**مسرور**" فسارع إلى تحقيقها، عندما أغرى "**أبا الحسن**" بتناول طعام دس له فيه بعض المخدّر، ولم يمر وقت طويل حتى زال أثر المخدّر، فوجد "**أبو الحسن**" نفسه في قصر الخلافة ومن حوله الوزراء، والخدم أمامه وقوف ينتظرون أوامره، وهنا يختلط الأمر على أبي الحسن وينكر ما هو فيه من عز طارئ، ويعتقد أنّ الأمر مجرّد حلم سعيد، غير أنّه يعلم أخيرا أنه أصبح الخليفة حقا، وتحدث مفارقات كثيرة تنتهي بأن يعيد "**الرشيد**" أبا الحسن إلى حالته الأولى عن طريق المخدّر أيضا، وعندما استيقظ يصرّ على أنّه الخليفة، ويجادل أمّه التي كانت تحاول أن تعيده إلى رشده، وأخيرا يدرك ما كان من أحواله، ويعلم أنّه لم يستطع أن يحقق شيئا من آماله وهو خليفة.

إلا أن سعد الله ونوس نزع عن هذه الحكاية الأصلية روح الدعابة، واستبدل الأسماء وخلّصها من سماتها الخاصة بالزمان والمكان[2]، فأبدل "**الرشيد**" بملك لمملكة ما واستبدل شخصية "**مسرور**" السياف بشخصية "**بربير**" الوزير وأوكل وظيفة السياف إلى شخصية أخرى، وابتكر شخصيتين جديدتين هما "**شهبندر التجار**" و"**الشيخ طه**" إضافة إلى "**زاهد**" و"**عبيد**" اللذين مهمتهما رواية بعض الأحداث.

---

(1) - فاتن علي عمار. سعد الله ونوس في المسرح العربي الحديث. ص 128.

(2) - ينظر، المرجع نفسه. ص 128.

إن طريقة سعد الله نوس في معالجة الحكاية جعلت **علي الراعـــي** يبدي رأيه في المسرحية على أنها «أعذب ارتشافة ارتشفها كاتب مسرحي من إرث ألف ليلة وليلة، وهي إلى هذا أحسن ما قُدِّم حتى الآن، من خلال قدرته على تطويع تراث ألف ليلة وليلة، وانتشاله من جمود الماضي إلى حيوية الحاضر وسرعة اندفاقه، ثم توظيفه من بعد لخدمة رسالة سياسية »[1].

أما على صعيد الشكل فقد قسم الكاتب مسرحيته إلى مدخل وخمسة مشاهد، مقسمة بدورها إلى عدة فواصل وخاتمة، وفق الترتيب التالي:

مدخل..... ص 05- ص13
المشهد الأول ..... ص 14- ص 22
فاصل (01) ..... ص 23- ص 28
المشهد الثاني ..... ص 29- ص 49
فاصل (02) ..... ص 50- ص 55
المشهد الثالث ..... ص56 – ص 60
فاصل (03) ..... ص61 - ص 62
المشهد الرابع 1 ..... ص63 - ص66
المشهد الرابع 2 ..... ص 67- ص69
المشهد الخامس 1 ..... ص 70- ص75
المشهد الخامس 2 ..... ص 76- ص79
المشهد الخامس 3 ..... ص 80- ص87
فاصل(4) .....ص88 - ص 90
المشهد الخامس 4 ..... ص91- ص 107
الخاتمة .....ص 108 - ص111

[1] – علي الراعي. المسرح في الوطن العربي. ص 185- 186.

III- البناء الفني في العمل المسرحي :

المسرحية نوع أدبي أساسه تمثيل طائفة من الممثلين لحادثة إنسانية يحاكون أدوارها استنـــادا إلى حركتهم على المسرح، وأيضا إلى حواراتهم فيما بينهم ، فهي عمل مركَّب لا يُكتب للقراءة فقط بل للمشاهدة أيضا، لأن القارئ تفوته الكثير من الحقائق عن هذا العالم؛ من ديناميكية الحركة المؤداة من قبل الشخصيات على الخشبة، والديكور الموظَّف بتقنيات متعددة والرسائل الكثيرة التي يبدعها الإخراج.

إن قراءة الإبداع المسرحي تتطلب كثيرا من المعارف لا تتطلبها الفنون الأدبية الأخرى، ذلك أنها تستلزم دراية بطبيعة المسرح والأداء والإخراج المسرحي، والمزاوجة بين الكلمة المنطوقة والأداء، وكذلك الإشارات التي يعتمدها الكاتب مفاتيح لفهم الموضوع، فهي أحيانا جزء هـــام في البناء المسرحي تعوِّض الكثير من الأحداث والحركات، وهذا ما يؤكد «أن العمل المسرحي كل متكامل وأن أيّ زفرة يزفرها الممثل، أو أيّ حركة يأتيها لها دلالتها... حيث تقودك هذه الـــجزيئات في النهاية إلى فهم كلي متكامل عن الأثر الفني كله» [1]، ولأن المسرح من الأعمال الفنية الجادة، فقد تميز بقوة الإحكام الفني من خلال تشبثه بحياة الأفراد والجماعات على مختلف مستوياتها ذلك «أن الصدق الفني وأصالة التصوير كفيلان بأن يكسبا العمل الفني قيمته الفنية والإنسانية» [2]، «وممّا لا شكّ فيه؛ فإنّ أرسطو يعدّ أوّل منظّر لفن الدراما، حيث نجده يؤسّس في كتابه "فن الشعر" قواعد الفن المسرحي انطلاقا من مفهوم المحاكاة، كما يشترط في عملية التأسيس هذه ضرورة توافر ستّة عناصر أساسية هي:الـــحبكة و الشخصية والفكرة و اللغة و الـــموسيقى و الغناء» [3].

و رغم اختلاف الرؤى التي تمثلها المذاهب الأدبية في عصره، فإن المسرحية بقيت ملازمة لبناها الفنية، جاعلة من هذه التيارات المختلفة (الكلاسيكية، الرومانسية، الواقعية، الرمزية...) مادة لموضوعاتها، والتي يتفنَّن كل مذهب في ترجمتها وفق خصائصه.

---

[1]- محمد زكي العشماوي. المسرح أصوله و اتجاهاته المعاصرة. ص 173.

[2]- محمد غنيمي هلال. في النقد المسرحي. دار العودة ، بيروت، لبنان، 1975، ص 65.

[3] - محمد فراح. الخطاب المسرحي و إشكالية التلقي نماذج و تصورات في قراءة الخطاب المسرحي. مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006، ص 29.

وإذا كان العمل الأدبي المسرحي بناء متكاملا، لا يمكن فصل عناصره عن بعضها البعض، فإن دراستنا التطبيقية تفرض علينا تفكيك تلك البنى ودراسة عناصرها كل على حدى.

أولا: بنية الموضوع في مسرحية الملك هو الملك

1- بنية الموضوع في الخطاب المسرحي:

تقوم المسرحية كغيرها من الفنون الأدبية الأخرى على "**حادثة**" أو "**موضوع**" يُعرض بواسطة الحوار، هذا الحدث ليس شيئا مجردا بل هو مظهر من مظاهر النشاط الإنساني، ونتيجة لسلوكه النفسي والاجتماعي وعلاقته مع بيئته ومجتمعه، يكون للصراع الدور البارز في تشكل البناء التام للعمل المسرحي، فالبداية بعرض الأحداث عرضا عاما، ثم تتطور حتى تصل درجة التأزم آيلة إلى النهاية ؛ يريدها الكاتب وفق رؤيته التي يسعى إليها من خلال عمله، وبذلك نكون أمام تصور عام لموضوع المسرحية وأحداثها وشخصياتها وما تحمله من إرشادات ودلالات مختلفة.

إنّ الحدث المسرحي يقوم على أمرين هامين هما الاختيـــار والعزل، فالمؤلف يختار حـــدثا من أحداث الحياة اليومية له دلالات وارتباطات بواقع الحياة، قصد إثارة اهتمام المتلقي من خلال اهتمامه بالمعاني التي يريدها في ذهنه.

أما العزل فهو أن ينظر الكاتب إلى الحدث المختار من زاوية خاصة بمعزل عن الأحداث الأخرى المتعلقة به، والمسرحية تشتمل عادة على حدث تنبع منه مواقف وشخصيات ثم يتفـــرع إلى أحداث فرعية، الهدف منها زيادة التعرُّف بالشخصية وإعطاء الليونة والمرونة اللازمتين «فإذا اختار الكاتب جانبا من جوانب الحدث الواقعي، عمد إلى التركيز عليه وعزله عن الجوانب الأخرى، التي ليست ذات علاقة بتلك المعاني والأفكار» [1]، فالكاتب المسرحي هو عين المجتمع، يقوم بترصد معاناة العامة قصد تنبيههم إلى المخاطر التي تحدق بهم، باحثا عن أفضل السبل لتنوير عقولهم وجعلهم يأملون في ما هو أفضل عن طريق عزل الأحـــداث المترامية في المجتمـــع والتي لا تتوافق مع تطلعاتهم المستقبلية، لذا يعمد الكاتب المسرحي إلى عزل الحدث عمَّـــا لا يناسبـــه من الأحداث والوقائع وينظر إليها من زاوية خاصة تلقي عليه من الأضواء ما يؤكد تلك الدلالات والمعاني التي يقصد إليها المبدع [2].

---

[1] – عبد القادر القط. فن المسرحية. الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونجمان ، الجيزة ، مصر، ط1، 1998، ص 06.

[2] – ينظر، المرجع نفسه. ص06.

وتقوم عملية اختيار الأحداث وعزلهـــا على الموهبـــة والدراية الفعالة بطبيعة الموضـــوع، مع الأخذ بعين الاعتبار مدة زمن العرض، الذي يجب ألا يطول حتى لا تُرهق أذهان المتفرجين وأبدانهم، لأنه ليس من المعقول أن يلبث المتفرج في مكان لساعات عديدة، والشأن نفسه بالنسبة للممثل - البطل خاصة -، وعليه فإنَّ الزمن الذي تستغرقه المسرحية يجب أن يكون بين الساعتين والثلاث، حتى نحافظ على طاقات الممثلين وخلق الإثارة والتركيز لدى الجمهور[1] مع مراعاة طبيعة الموضوع الذي يجب أن يقوم على إيهام الحقيقة لدى المشاهد حتى يتمكن من إدراك أهميته وصلته بالحياة، دون الإمعان في عرض الوقائع المادية، التي كلما تشعبت فقدت المسرحية قدرا كبيرا من قيمتها الفنية، وفي هذا الإطار يشترط في الكاتب المسرحي أن تكون له خبرة واسعة بالحياة الإنسانية يستمدّ منها القدرة على خلق العالم الخاص بمسرحيته على النمط الذي يجري عليه العالم الإنساني العام بحيث تكون مسرحيته قطعة من الحياة، إضافة إلى الخيال الخصب الذي يساعده على ابتكار صورة جديدة من الحياة بأحداثها و شخوصها و ألوانها و أجوائها[2].

وإذا كان الجمهور يُقبل على مشاهدة مسرحيات ليست لديه معارف قبلية بها، فإن بعض أعلام المسرح العربي المعاصر أمثال "**صلاح عبد الصبور**"، "**سعد الله ونوس**" "**ألفريد فرج**" "**وعز الدين المدني**" توجهوا إلى توظيف تراث (**ألف ليلة وليلة**)، باعتباره مصدرا أساسيا من مصادر الإبداع والنشاط الفكري والحضاري في الحياة الإنسانية، فهو القيمة الثابتة لإقامة التواصل بين الماضي والحاضر، مع تحري الموضوعية من حيث الالتزام بجوهر العناصر التراثية ودلالاتـــها، وفي اكتساب هذه العناصر بعدا تفسيريا جديدا يطرح من خلاله الكاتب وجهة نظره في واقعه المعيش، ومعبرا عن أحلام وقضايا جماعته دون المساس بجوهر ومصداقية العنصر التراثي.

« و من هنا نجد الكاتب المسرحي قد شعر بمدى ثراء التراث، بما فيه من معطيات من الـــممكن أنْ تمنح عمله الإبداعي طاقات و دلالات تعبيرية لا حصر لها. لأنّ معطيات التاريخ لـــها كثيـــر من التقديس والتبجيل في نفوس الأمة. والكاتب المسرحي عندما يقوم بتوظـــيف التراث، يقـــوم في الوقت نفسه بإثارة وجدان الأمّة لما للتراث من حضور حي و دائم في وجدانها »[3].

---

[1] – ينظر، محمد زكي العشماوي. المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة. ص 24.

[2] – علي أحمد باكثير. فن المسرحية من خلال تجاربي الخاصة. مكتبة مصر للمطبوعات، القاهرة، مصر، ط1، 1984، ص 37- 38 .

[3] – سيد علي إسماعيل. أثر التراث العربي في المسرح المعاصر. دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، مصر، 2000 . ص 40 .

إنّ «توظيف ألف ليلة وليلة في المسرح العربي المعاصر ليس مجرّد دعوة إلى التراث، وهو رؤية حداثية، وفعل حداثي يتعامل مع النصوص التراثية بمنظور جمالي جديد»[1]، وهذا التوظيف التراثي يحيله إلى واقع سياسي واجتماعي معاصر، فإذا كانت قصص ألف ليلة وليلة في نسق حكائي وروائي مضى، فإن في حكاياتها قيما حضارية يمكن استثمارها في المسرح المعاصر، ومن خلال هذه القيم يتم البحث عن بديل حضاري وإنساني، «دون مسخ التراث أو الدلالات الرمزية أو الأسطورية له» [2].

وقد أدرك "**سعد الله ونوس**" أهمية التراث في بناء التجربة المسرحية من خلال الإفادة منه، إذْ تعد مسرحية "**الملك هو الملك**" من أبرز تجارب الكاتب في هذا الاتجاه، إذ يرى أن الحركة المسرحية أفق واسع للاختيار و التجريب [3]، مؤكدا أهمية التراث الشعبي وتوظيفه بطريقة أسلم للتواصل، فهو يعطي للجمهور فرصة تأمل الحكاية التي يعرفها، عن طريق العرض قصد استخلاص العبرة التي يرمي إليها المؤلف.

ولمّا كان المسرح وسيلة لتعبئة الجماهير وتحفيزها لتحقيق عمل جماعي يمس المشكلة المعروضة، فإن "سعد الله ونوس" سار في إطار الفن الهادف الملتزم، فعُرِف بـ "**مسرح التسييس**" الذي وُجد من أجل التواصل مع المتفرج ومحاورته، بحيث يصبح المسرح حوارا بين مساحتين، الأولى هي ما يعرض على الخشبة، والثانية هي جمهور المتلقين، على أن تعكس المساحة الأولى مظاهر الواقع ومشكلات المتفرجين.

والهدف من ذلك أن الكاتب أو المخرج يتمكن من إزالة الغربة التي بينه وبين الجماعة، فيكون بمثابة المعلم الموجه، إذ ينقل إليهم ما يختلج في نفسه، فيصبحون يقاسمونه همومه، ساعيا بطريقته الخاصة إلى تحريضهم على القيام بتحقيق قناعاته في حياتهم وسلوكهم ومعاملاتهم اليومية [4]، بغية خلق فرد يتسم بالوعي والقدرة على الفاعلية في محيطه الاجتماعي، وتنمية وعيه

---

[1] - محمد عبد الرحمان يونس. تأثير ألف ليلة وليلة في المسرح العربي المعاصر. دار الكنوز، بيروت، لبنان، ط1، 1995، ص 46.

[2] - المرجع السابق. ص86 .

[3] - التجريب مفهوم تكوَّن في نهاية ق 19م وبدايات ق 20 م، يرتبط بمفهوم الحداثة، وقد ظهر في الفنون أولا خاصة الرسم والنحت، ومن سمات هذا التيار في المسرح، إعادة النظر في موقع الممثل في العملية المسرحية وشكل أدائه، وكذلك محاولة الخروج من العمارة المسرحية التقليدية إلى أماكن جديدة تجذب نوعية مختلفة من الجمهور، والاهتمام بموقع المتلقي من العرض، إضافة إلى الاستفادة من التقنيات المتطورة في مجال الصوت والإضاءة. (ماري إلياس، حنان قصاب. المعجم المسرحي. ص 118).

[4] - ينظر، علي عقلة عرسان. سياسة في المسرح. ص 108- 109.

النقدي تجاه العالم المحيط به لينطلق فيما بعد لتغييره، ولعل أحسن مكان لتنشئة هذا الإنسان وتدريبه على هذه الإيجابية هو المسرح.

في مسرحية "**الملك هو الملك**" درس سياسي واجتماعي واضح، وهو أن تغيير الأفراد لا يُغيِّر من طبيعة الأنظمة، وإنّما يجب على الأنظمة أن تُغيِّر من قواعدها وأفكارها حتّ يعُمَّ العدل والمساواة في المجتمع، فالمسرحية كما يقول صاحبها:«لعبة تشخيصية لتحليل بنية السلطة في أنظمة التنكر والملكية» [1].

والمقصود بأنظمة التنكر والملكية « المجتمعات الطبقية، ولاسيما البورجوازيات المعاصرة عسكرية كانت أم لا، ولقد أخطأ الذي استدل من شكل الحكاية الخارجي على أن المقصود هو مجتمعات الاستبداد الشرقي» [2]، والواضح أن الكاتب يحاول فضح مساوئ النظام الطبقي ويدين رموزه.

تبدأ المسرحية مؤكدة للمتفرج أنّ ما سوف يراه هو لعبة، وقد تكرر ذلك في أكثر من موضع، من ذلك ما ورد في مدخل المسرحية:

«**عبيد: (مناديا وسط الضوضاء) هي لعبة!**

أبو عزة: هي لعبة.

الملك: نحن للعب » [3].

الأمر نفسه نجده في خاتمة المسرحية، حيث يقف على يسار الخشبة الملك ووراءه الوزير ومقدم الأمن وميمون و السياف مشكلين مجموعة، ووراءهم الشهبندر والإمام يُرقِصان الدمى كما في المدخل، وفي الطرف المقابل يقف زاهد وعبيد، والملك الأصلي يقول:

«**قولوا كانت لعبة .. و الملك ..أنا هو .. هو أنا..**

الملك: لعبة.. ربما كانت .(لهجة إصدار الأوامر) من الآن فصاعدا، اللعب منوع.

المجموعة: (وراءه) اللعب ممنوع

الملك: والوهم ممنوع»[4] .

---

[1] – سعد الله ونوس. الملك هو الملك. منشورات دار الآداب، بيروت، لبنان، ط4، 1983، ص 05.

[2] – سعد الله ونوس. الملك هو الملك. إيضاحات. ص 113.

[3] – المصدر نفسه. ص 05.

[4] – نفسه. ص 109.

وقد اختار الكاتب شكل اللعبة التيّ يقود مجراها زاهد وعبيد ليؤكد أن المسرحية مجرّد تمثيل، وما يُقدَّم فيها ليس محاكاة للواقع، وإنّما حكاية تساعد في فهم بعض أحداث الواقع قصد اتخاذ موقف منها، ويؤكد سعد الله ونوس أن اختيار هذا الشكل « **له وظيفتان إضافيتان: الأولى هي أنَّ الأحداث تُقدَّم من وجهة نظر زاهد وعبيد بما يمثلانه، لا من وجهة نظر محايدة ولو شكليا، وبالتالي فإن لكل واحدة من شخصيات المسرحية بعدين: الأول هو أنهـــا مع زاهد وعبيـــد في جماعة واحدة، والثاني هو أنها تؤدي دورا في أمثولة، من الحيوي بالنسبة لها أن تتعمق مغزاها، وهي تبلغه للمتفرجين ... و هي لا تتقمص الدور بل تشخِّصه، أما الوظيفة الإضافية الثانية فهي الحيلولة دون استغراق المتفرجين والممثلين أيـــضا في الأوهام**» [1].

لقد قدَّم الكاتب مسرحيته بثلاثة مستويات وهي:

1 – المستوى الأول: الملك ووزيره وحاشيته وخدمه ورجال دولته.

2 – المستوى الثاني: بيت أبي عزة.

3 – المستوى الثالث: زاهد وعبيد ودورهما في اللعبة.

وقد ربط الكاتب بين هذه المستويات الثلاث بطريقة غير مباشرة، عندما قدَّمها على هيئة مشاهد بدت مستقلة، لكنها ما لبثت أن تداخلت فيما بينها حتى أصبحت جسما واحدا، مع الإشارة أن كلَّ مشهد يبدأ بلافتة تلخص مضمون الحدث فيه وتوضحه، فالمستوى الأول تدور أحداثه في القصر الملكي بين الملك وحاشيته، ويفتتح المشهد الأول بلافتة كُتب عليها«**عندما يضجر الملك يتذكر أن الرعية مسلية، وغنية بالطاقات الترفيهية**» [2]، ففيه – أي المشهد – وصف لحياة الملوك من لباس وأثاث وغيرها من مظاهر الترف، بينما المستوى الثاني فقد ضمَّ بيت أبي عزة ذلك المواطن المفلس، الذي ظل يحلم بالحكم حتى ينتقم لنفسه من أعدائه، ونجد ذلك في قوله:«**الآن آن القهر للحسَّاد مادمت سلطان البلاد ... أنقش الختم على بياض فينقضي أمري بلا اعتراض**» [3]، وما يلخِّص أحداث المستوى الثاني لافتة المشهد الثاني التي كُتب عليها:«**الواقع والوهم يتعاركان في بيت**

[1] – سعد الله ونوس. الملك هو الملك. إيضاحات. ص 113.

[2] – سعد الله ونوس. الملك هو الملك. ص 14.

[3] – المصدر نفسه . ص 38.

مواطن اسمه أبو عزة» [1]، وما يربط المستويين الأول والثاني هو وجود الملك والوزير في بيت أبي عزة متنكِّرَين، وقد غيَّرا اسميهما إلى "الحاج مصطفى" و"الحاج محمود".

والملاحظ أن بين المستوين الأول والثاني فاصل يحقق المستوى الثالث والذي يجمع زاهد وعبيد بغية استمرارية الحدث، إذ ينتقل الملك ووزيره من المستوى الأول الذي هو القصر، إلى المستوى الثاني بيت أبي عزة، وكان الفاصل بينهما بدايته لافتة كتب عليها «**محكوم على الرعية أن تعيش الآن متنكرة**» [2] ، والمكان هو زاوية في طريق معزولة.

ويمثل الرعية "زاهد" المتخفي في هيئة حمال و"عبيد" في زيٍّ متسول، ويكشف الحوار الذي يدور بينهما أنهما مسؤولان عن قيادة عملية سياسة سرِّية في هذه البلاد، وهي القضاء على النظام السائد وإحلال العدالة والمساواة بين جميع أفراد المجتمع [3].

والجدير بالذكر أن التنكر يختلف عند ونوس من مساحة إلى أخرى، فإذا كان تنكر الملك والوزير بهدف التسلية، فإن تنكر عبيد وزاهد كان بهدف العمل السرِّي ،محاولا من خلال هاتين الشخصيتين تقديم رأي سياسي حول أهلية الخدم وقدرة الرعية بصفة عامة على تغيير أوضاعها.

إنّ العمل المسرحي يشتمل غالبا على حدث رئيس تتفرع عنه مواقف عامة، من خلاله يعرض الكاتب ما يريده من مشاعر وأفكار للمشاهد، لتتولد عنه حوادث ثانوية لتنمية الأحداث والدفع بها إلى التأزم، ويكون ذلك سببا في خلق وضعيات مختلفة، مع التركيز على عدم تشعب الأحداث وتعدد الشخصيات، حتى لا يتشتت انتباه القارئ أو المشاهد، ويصبح عاجزا عن متابعة الحدث العام للمسرحية، لأن توعية المتلقي من أسمى أولويات الفن المسرحي، وفي هذا الإطار نجد مسرحية "الملك هو الملك" تتسم بالنضج والفكرة العميقة تدور أحداثها حول الصراع في المجتمعات الطبقية بين الحاكم وحاشيته من جهة، والرعية من جهة أخرى؛ هذه الأخيرة تُحرم حتى من مجرد الحلم بغد أسعد، وهذا ما نجده في الحوار الذي دار بين "عرقوب" و السياف باعتبار الأول من الخدم والثاني من الحاشية:

«عرقوب : أن نتخيل !

السياف: مسموح.

---

[1] – سعد الله ونوس. الملك هو الملك. ص 29.

[2] – المصدر نفسه . ص 23.

[3] – ينظر، المصدر نفسه. ص 25- 26 .

عرقوب: أن تتوهم!

السياف: مسموح.

عرقوب: أن نحلم!

السياف: مسموح ... ولكن حذار..

عرقوب: أن يتحوَّل الخيال إلى واقع!

السياف: ممنوع » [1] .

ففي المسرحية تصوير لمواقف تبنتها شخصيات ونوس، والتيّ يمكن تقسيمها إلى طرفين: طرف يعمل بكل ما لديه من وسائل الدعاية والقهر إلى تثبيت حكمه، وآخر يعمل سرا لزعزعة هذا النظام رغم الإمكانيات الضعيفة، وبذلك احتوت مسرحية "الملك هو الملك" على بنيتين فرعيتين هما:

أ – البنية النفعية الانتهازية:

ويندرج تحتها الملك الذي كرَّس كل سلطانه لتثبيت كرسيه، ولم يكتف بذلك، بل راح يتسلَّى بمعاناة شعبه، ويظهر ذلك في حواره مع وزيره: «**عندما أصغي إلى هموم الناس الصغيرة، وأرقُب دورانهم حول الدرهم واللقمة، تغمرني متعة ماكرة، في حياتهم الزنخة طرافة لا يستطيع أي مهرِّج في القصر أن يبتكر مثلها، واليوم .. هناك شيء آخر .. أنا أيضا لي ابتكاري أريد أن أعابث البلاد والناس، منذ أن التمعت الفكرة في ذهني بدأت الحيوية تدب في أوصالي ... وسأضحك، أضحك وأضحك حتى تتردم هذه الفجوة المعتمة من الضجر**»[2]،كما يمكن إدراج حاشية الملك ضمن هذه البنية خاصة الوزير الذي لا همّ له سوى الحفاظ على منصبه، ويظهر ذلك من خلال معارضته للُّعبة التي أقدم عليها الملك في قوله:«**هذا ما كنت أتوقعه وأخشاه؟! أرجوك يا صاحب الرفعة أن تجد تسلية أخرى**»[3]

ويبدو ذلك واضحا عندما تمكَّن من استرجاع الوزارة من عرقوب في عهد "**أبي عزة**" الملك بفضل حيلة أحْكم نسجها جيدا، وترك الملك الأصلي وحيدا بعدما تنكّر له الجميع حتى زوجته[4]، وتبدو النفعية واضحة في شخصية أبي عزة الذي كان يوما ما يحلم بالاقتصاص من الذين أفقروه، وكانوا سببا في المعاناة الاقتصادية والاجتماعية لأهل بيته، نجده عندما صار ملكا

[1] – المصدر السابق. ص 07.

[2]– المصدر نفسه. ص 19– 20 .

[3]– المصدر نفسه. ص 18

[4]– ينظر، المصدر نفسه. ص 104.

يُنكر الجميع، والأدهى من ذلك هو أنه عندما مثلت أمامه ابنتـــه وأمُّهـــا التي كانت كلُّـــها أمل أن ينصفها وأهل بيتها من الشيخ طه وشهبندر التجار، لم يتعرَّف عليهما وحكم على نفسه بالتجريس وعلى ابنته بأن تصبح جارية لدى الوزير، وهذا ما يلخصه الكاتب في لافتة المشهد الخامس-4 -: «**الملك هو الملك... والذي كان المواطن أبا عزة ينكر نفسه وأهله**» [1].

ب – البنية الثورية:

تتمثل هذه البنية في الشخصيات التالية: **"عبيد" "زاهد" و"عبد الله"**، الذين لا همّ لهم سوى تغيير الواقع المأسوي الذي تتخبط فيه بلادهم، ويظهر ذلك جليا في الفاصل الأول، من خلال الحوار الذي دار بين زاهد وعبيد في طريق منـــزوية وشبه مظلمة، هذا مقطع منه:

«**زاهد: استطعنا أن ندبِّر مكانا مستورا يـــمكن أن نلتقي فيه جميعا بصورة دورية.**

عبيد: خبر طيِّب، صارت الحاجة ملحة لتنظيم لقاءاتنا، هل استطعت أن تمر على الجميع.

زاهد: تقريبا.

عبيد: تنـــبَّأ الرجل أننا يوما ما سنتسول بالمدي والخناجر.

زاهد: يومها فقط ينقرض التسول.

عبيد: وينتهي تاريخ طويل من التنكر الشاق، علينا أن نعجِّل، اقترب موعد الآذان، وقد يزداد المارة، ماذا تمّ؟

زاهد: كان هناك إجماع على الرسالة، أخذها عبد الله كي يخط النسخ المطلوبة ..

عبيد : والتوزيع!

زاهد: دبّرنا أيضا مسألة توزيعها في معظم أحياء المدينة، ولكنَّ نفرا من الإخوان أبدى تحفظا حول الموقف الذي اتخذناه.

عبيد: لماذا؟

زاهد: يعتقدون أن عيد التتويج مناسبة مواتية لعمل أكبر.

عبيد: أي عمل! أن يهتفوا بسقوط الملك... » [2] .

وقد استطاع الكاتب أن ينقل تلك الأفكار السرية التغييرية من فضاء العامة ممثلا في زاهد وعبيد إلى فضاء آخر وهو بيت "أبي عزة" عن طريق "عبيد" المتنكر في زيِّ متسول، بعد أن عطفت عليه العائلة وجعلته يأوي عندها، وكان هدفه أن يستميل فئة الخدم إلى أفكار جماعته،

[1]- المصدر السابق. ص 91.

[2] - المصدر نفسه. ص 25- 26.

لكنه فشل في ذلك مع عرقوب وقد قال عنه: «**أكاد أومن أنَّ من الصعب الاعتماد على الخدم، إنهم يمثلون حالة خاصة ومعقدة، منطقيا ينبغي أن يكونوا معنا، ولكنهم 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 سادهم**» [1].

وفي ظل هذا الجو استطاع عبيد أن يكسب ودَّ عزة، وأصبح كل منهما يقدِّر الآخر وما سرِقــتُه لتفاحة من السوق ليقدمها لها؛ وقد تحمَّل جراء فعله هذا الضــرب حتى أصيب بكدمــة في وجهه لخير دليل على ذلك الصفاء الذي كان يسود بينهما، ويظهر ذلك كله في الفاصل الثاني الذي لافتته «**حكاية عن تاريخ التنكر وسر الجماعة السعيدة**» [2]، ففي ثنايا الحوار الذي دار بينهما نجد "عزّة" تتساءل «**متى ينتهي الشقاء ... شقاؤنا جميعا**» [3]، و"عبيد" يجيبها بكل تحفظ وقد ناولها تفاحة سرقها من السوق، ويتضح الموقف الإيجابــي لعزة من أفكار عبيد عنــدما اكتشفت أنَّ حدبته مزيفة.

«**عزة: ما أشد لطفك! عندما أصغي إليكَ أشعر أن الحياة تغتسل من البشاعة واليأس،**
ولكنك تحيرُني أنَّ الغموض يحيط بك ... أرجو ألا تغضب، وتأكدْ أنّــــــهم
لو قطعــوا لسانــي لن أبوح بشيء، منذ يومين لم أكن قــد نمت بعــد،
ولمحتك وأنت تســوِّي البقجــة التي تــبرز في ظهرك» [4] .

وقد لجأ الكاتب بشخصية "**عبيد**" إلى هذه العائلة ليزيد من ترابط أحداث عمله المسرحي، خاصة وأن "أم عزّة" تحمل إذنا بمقابلة الملك غدا لتشرح له أحوال البلاد السيئة، ووضع زوجها المتردي بعدما تسبب الشهبندر في إفقاره، ومن ورائه تردِّي أوضاع عائلة بأكملها، والتي تعد صورة لمجتمع برمَّته.

ومن خلال بنية الموضوع يتضح لنا أن النص غلب عليه طابع التحدي المفعم بالتفاؤل، حيث أنَّه مثَّل رؤية وتطلعات "**سعد الله ونوس**" من خلال شخصيتيه "زاهد وعبيد" اللذين أقحمهما على نص حكاية "**ألف ليلة وليلة**" ليدعو المجتمعات الطبقية إلى تغيير واقعها حتى يعم البِشر

---

[1] – المصدر السابق . ص 24– 25.
[2] – المصدر نفسه . ص 50.
[3] – نفسه. ص 51.
[4] – نفسه. ص 52.

والعدالة والمساواة بين جميع أفراد المجتمع، فخدمة البلاد تقتضي التغيير في الأفكار والمعتقدات لا تغيير فرد بآخر له نفس الرؤى، وهذا ما نجده في لافتة الفاصل الرابع: «**أعطني رداء وتاجا أعطك ملكا**» [1]، ففي هذه اللافتة ما يستدعي التأمل، وهي أكثر احتقارا للملك، وأعنف هزا لشعور الرعية، فما الملك في النهاية إلا رداء وتاج، فبإمكان كل فرد من عامة الناس أن يصبح ملكا إذا امتلكهما، كما كان الحال مع أبي عزة الذي تنكر للجميع، بل وحتى لنفسه بعدما لبس رداء الملك وتاجه وحمل صولجانه، وفي ذلك تجريد لمثل هؤلاء الملوك من أية ميزة عن الرعية.

ولأن الكاتب مؤمن بأنَّ التغيير بالشكل الذي اقترحه في مسرحيته مستحيل، فقد أورده بصيغة الحلم حتّ يتماشى وسيرورة الزمن والتطور الدائم للقوانين الاجتماعية، فأبو عزة مثلا لم يكن أكثر من ممثل لعب الدورين في آن واحد في ذلك الحلم الأمنية، فالممثل في مسرح ونوس يشكل أهمية استثنائية، وكذلك المتفرج، فهو من يقوم بفعل التغيير وهو«**الذي يعطي الحياة لنص الكاتب المسرحي، والكاتب المسرحي هو الذي يلهم الممثل، كما أن دائما هناك الجمهور الذي يساهم في العرض، والذي من أجله يكتب الكتاب ويمثل الممثلون**» [2]، أي هو من يحرك الحياة ويكوِّن نبضَها على المسرح، بحيث ينقل له الكاتب «**المضامين السياسية الجديدة من خلال صيغة فنية، تحمل في طيَّاتها عنصري التعليم والتحريض أو التسييس، وتكون بنفس الوقت قريبـــة من ذوقه ونفسيته، عن طريق الأخذ بيده بكل رفق وإصرار بمخاطبة عقله عبر مشاعره وعواطفه**» [3].

أما من الناحية التقنية فمسرحية "الملك هو الملك" تم بناؤها على الدورانية بين المساحات الثلاث (الملك ووزيره وحاشيته ورجال دولته، بيت أبي عزة، زاهد وعبيد ودورهما في النص).

حيث تنتقل الأحداث بدقة من مساحة إلى أخرى مؤدية إلى نهاية هي نقطة بداية هذا العمل المسرحي، ومنه فالنص حكمته بنيتان، واحدة استبدادية وأخرى تطلعية، تتجلى الأولى في القهر والتسلُّط المفروض على الرعية من طرف الملك، أما الثانية فتظهر في العمل بكل جدية وإخلاص لتغيير الواقع التعيس.

---

(1) – المصدر السابق. 88.

(2) – سعد الله ونوس. بيانات لمسرح عربي جديد. ص 20 – 21.

(3) – المرجع نفسه. ص 85.

2 – استراتيجية الخطاب في مسرحية الملك هو الملك:

الاستراتيجية تقنية تُتخذ بُغية بلوغ غاية ما، وهي بذلك تَنتهج بُعدين أساسيين، أولهما البعد التخطيطي، وهذا يتحقق في المستوى الذهني، وثانيهما البعد المادي الذي يجسد الاستراتيجية لتتبلور فعلا.

ويرتكز العمل المسرحي في كلا البعدين على الفاعل (الكاتب، المخرج، الممثل) فهو الذي يحلّل السياق ويخطط لفعله، فيختار من الإمكانيات ما يفي بما يريد فعله ويضمن تحقيق هدفه، وعليه يمكن تعريف استراتيجية الخطاب بأنها: «عبارة عن المسلك المناسب الذي يتخذه المرسل للتلفظ بخطابه، من أجل تنفيذ إرادته والتعبير عن مقاصده التي تؤدي إلى تحقيق أهدافه» [1].

واستراتيجية الخطاب في المسرح تقوم على العناصر التالية:

1 – الهدف: وهو الوصول إلى نقطة معينة من خلال العمل المسرحي، كتقويم سلوك، أو التنبيه إلى أمر ما...إلخ.

2 – السياق العام: وهو المسرحية من بدايتها إلى نهايتها.

3 – عناصر السياق: وهي عناصر المسرحية المختلفة من أحداث وشخصيات وحوار وصراع وعقدة وحل.

4 – الفعل: وهو أداء الممثل (التمثيل)، فالفعل في المسرحية هو التمثيل.

5 – الفاعل: الكاتب، الممثل، المخرج.

وفي مسرحية "الملك هو الملك" وظّف الكاتب استراتيجيات متعددة حكم بها نصه ولعلَّ أبرزها ما وُظِّف بين الطرفين المتصارعين، الملك وحاشيته من جهة، والرعية ممثلة في زاهد وعبيد من جهة أخرى.

أ – **استراتيجية الإقناع**: وظفها الوزير محاولا ثني ملكه عمَّا يفكر فيه بالنـــزول إلى المدينة لأجل الترويح عن نفسه، ويظهر ذلك بارزا في الحوار الذي دار بينهما:

«الملك: اسمع ما قولك بالنـــزول إلى المدينة؟

الوزير: هذا ما كنت أتوقعه وأخشاه؟ أرجوك يا صاحب الرفعة أن تجد تسلية أخرى.

[1] – عبد الهادي بن ظافر الشهيري. استراتيجيات الخطاب. ص 62.

الملك: لا أريد تسلية أخرى، لماذا يستبد بك القلق كلّما خطر لي أن أقوم بجولة في المدينة.

الوزير: لا أدري ... ولكن هذه الجولات التنكرية لا تثير في نفسي الارتياح ...

الملك: أتخشى أن يطير العرش ومعه الوزارة؟

الوزير:...بعيدة عن ذهني هذه الخواطر، إلا أن العامة كالضفادع لا تمل النقيق ... وألسنة الجاحدين طويلة، أخشى إن أصاب مولاي شيء من رذاذها المسموم أو يعتكر مزاجه، أو يشتعل الغضب في صدره ... فلماذا تعرِّض شخصك السامي للاحتكاك بالزنخ والوسخ؟» [1].

إلا أنه أصرَّ على جولته التنكرية، ونفذ لعبته، والتي كانت نهايتها بما لا يتمناه الملك نفسه فنجده يحاول إقناع الحاضرين بأن ما يشاهدونه ويعيشونه هو مجرد لعبة، وهو الملك الأصلي «**كانت لعبة ... والملك هو الملك .. أنا هو .. هو أنا**» [2]، كما يظهر الإقناع عندما تمكن الحاج محمود (الوزير الأصلي) من إقناع عرقوب (الوزير المزيف) بضرورة استرجاعه لرداء وزارته وتمكنه من العودة لمنصبه السابق.

ب – استراتيجية التبرير: وفيها حاول الملك أن يجد مبررات لما أقدم عليه، ويبدو ذلك في كثير من المشاهد منها قوله: «**عندما أصغي إلى هموم الناس الصغيرة، وأرقب دورانهم حول الدرهم واللقمة تغمرني متعة ماكرة، في حياتهم الزنخة طرافة لا يستطيع أي مهرِّج في القصر أن يبتكر مثلها، واليوم هناك شيء آخر.. أنا أيضا لي ابتكاري أريد أن أعابث البلاد والناس**» [3].

وبناء على ما تقدم فإنَّ الكاتب حاول أن يخلق من خلال هذا المسرح وعيا جماهيريا عن طريق التعليم والتسييس والتحريض مستخدما كل ما أتيح له من تقنيات مسرحية فنية حديثة، لكنَّ مسرحه يحتاج إلى جمهور من نوع خاص يمتلك مقومات المتلقي الذي يشغل ذهنه فيما يرى ويسمع.

---

(1) – سعد الله ونوس. الملك هو الملك. ص 18- 19.

(2) – المصدر نفسه. ص 109.

(3) – نفسه. ص 19.

3 – التغريب والعبث في مسرحية الملك هو الملك:

أ – التغريب في مسرحية الملك هو الملك:

« التغريب هز تقنية تقوم على إبعاد الواقع المُصوّر بحيث يتبدّى الموضوع من خلال منظار جديد يُظهر ما كان خفيّا أو يُلفت النّظر إلى ما صار مألوفا فيه لكثرة الاستعمال »[1]، يرتبط مفهومه بمسرح الألماني "برتولت بريشت" مع أنَّه لم يخترعه، وإنما استمده من الروسي شكلوفسكي "Cheklouski" وأدخله المحيط المسرحي بشكل فعال بتأكيده على المضامين السياسية والاجتماعية والاقتصادية، فقد كان بريشت يصر على أنَّ المتفرج يجب أن يكون يقظا واعيا[2]، لأن هذا المسرح يهدف «إلى التغيير بدل التطهير» [3].

ويتحقق التغريب من خلال عدم تقديم الحدث على أنَّه آني، وإنما يوضع في إطار سردي يبعده للماضي ويربطه بالإطار التاريخي، وتقديم الحكاية بشكل متقطع تتخللها وقفات وأغنيات وخطاب يعلِّق عليها، وكسر العلاقة الأحادية بين الممثل والشخصية، فالممثل الواحد يمكن أن يلعب دور عدة شخصيات، والشخصية الواحدة يؤديها ممثلون، و أدوار الرجال تؤديها النساء والعكس صحيح، أما بالنسبة للديكور فلا يقدّم صورة متكاملة إيهامية، وإنّما يتألف من مجموعة علامات مفككة تبتعد عن أي تصوير واقعي وتتطلب من المتفرّج أن يتعرَّف على المكان المصوّر وأن يحاكم ما يراه [4].

إن تأثير مسرح بريشت في المسرح لم يقتصر على جهة معينة من العالم، بل انتشر في مسارح العالم كله، وعلى وجه الخصوص في الوطن العربي، وقد وجد المسرحيون السوريون في هذا النهج السبيل الأمثل « لتعليم الناس وتوعيتهم، لخلق حالة من الوعي العام بين أفراد المجتمع ، من خلال طرحه للقضايا السياسية المعيشة، والتي يكون لها تأثيرها الواضح في حياة المجتمع والفرد والوطن والأمة، ومعالجة قضايا الطبقات الأوسع والشرائح الأكثر انتشارا في المجتمع» [5]، بغية إيقاظ

---

(1) – ماري إلياس، حنان قصاب. المعجم المسرحي. ص 139.

(2) – ينظر، المرجع نفسه . ص ن .

(3) – فاتن علي عمار. سعد الله ونوس في المسرح العربي الحديث. ص 226.

(4) – ينظر، المرجع السابق. ص 140.

(5) – غسان غنيم. المسرح السياسي في سورية. ص277.

الوعي لدى الجمهور حتى يتخذ موقفا إيجابيا مما يعيشه ويصحو من الاستغراق في الوهم، والاستسلام لحالة **الإيهام**[1] المعهودة في المسرحيات التقليدية.

وفي هذا المسار تندرج مسرحية "**الملك هو الملك**"، والتي قدّم فيها ونوس تشريحا عميقا لبنية السلطة، مبينا كيف أنها تتكون من تضافر ثلاث قوى هي السلطة السياسية والسلطة الاقتصادية والسلطة الدينية مستلهما أراء بريشت من خلال جعل المتفرجين في حالة يقظة تامة بـــ:**كسر الإيهام**[2] عن طريق التغريب واستخدام تقنية المسرح داخل المسرح [3]، وتحطيم كل ما يوحي بالإيهام بواقعية ما يحدث، حتى يظل المتفرج في حالة يقظة كاملة، ويشارك بعقله في القضية المطروحة أمامه، كما استخدم الفعل الماضي طلبا للتغريب التاريخي و حرصا على أن تظلّ هناك مسافة بين الحدث المروي و المتلقي، تقي الأخير الاندماج مع البطل وتقمّص شخصيته.

« **عبيد: ... في قديم ..قديم الزمان كانت هناك جماعة من البشر...** »[4].

و وسائل التغريب التي استخدمها الكاتب في مسرحيته هي ما يلي:

– **فضح اللعبة المسرحية**: هي وسيلة من وسائل التغريب يصرّح فيها الكاتب للمتلقي أو الممثل للجمهور بأنَّ ما يشاهدونه أو ما سيشاهدونه ما هو إلا تمثيل ولعبة معدة مسبقا، وأنَّ ما يحدث ليس حقيقة، وإنما الهدف هو الاعتبار و الاتِّعاظ .

ففي بداية المسرحية يُصرَّح بأن ما يُعرض على الجمهور هو عبارة عن لعبة يؤديها هؤلاء الممثلون، ليساعدوهم على فهم بعض ما يجري في الواقع، حتّى يتمكّنوا من اتّخاذ موقف إزاءه.

---

(1) – الإيهام في المسرح هو تأثير فني وعملية متكاملة تستند على الإيحاء بالحقيقي من خلال محاكـــاة الواقع، فهو عملية متعلقة بتصوير الواقع الذي يبثه العمل، وتشترط تعرُّف المتلقي على ما يراه من خلال المطابقة بين مرجع العمل الفني ومرجعه هو كمتلقي مما يسمح له بالتمثل.
(ماري إلياس، حنان قصاب. المعجم المسرحي. ص 92 .)

(2) – كسر الإيهام هو رفض إخفاء وسائل المحاكاة وتحقيق الإيهام لدى المتفرج، ومن العوامل التي يتحقق بها في المسرح: استخدام عناصر مسرحية تعلن عن المسرحية مثل الأقنعة واللافتات المكتوبة، وإبراز التقنيات المسرحية بدلا من إخفائها كتبديل الأزياء أمام المشاهدين، ووجود مدير اللعبة على الخشبة مع الممثلين، إبراز الأعراف المسرحية منها وجود الشخصيات النمطية واستخدام تقنية المسرح داخل المسرح.
(المرجع نفسه. ص 94) .

(3) – المسرح داخل المسرح أسلوب درامي يقوم على إدخال مسرحية داخل مسرحية بغض النظر عن حجم أي من المسرحيتين، وعن طبيعة العلاقة بينهما، يؤدي ذلك إلى بنية مركبة فيها حدثين أو حكايتين تتوضعان ضمن مكانين و زمانين متباينين تبعا للحالة التي تعرضها المسرحية.
(المرجع نفسه. ص 435) .

(4) – سعد الله ونوس. الملك هو الملك. ص 53

« عبيد: (مناديا وسط الضوضاء) هي لعبة!

أبو عزة: هي لعبة.

الملك: نحن نلعب.

(يتناقل الشخوص كلمة اللعبة، بصورة فوضوية، وطبقات صوتية متنوعة،

بعد قليل يدق عبيد الأرض بعصا يحملها، يصمت الجميع، وتسكن الحركة).

عبيد: الكلُّ جاهز.

أصوات: (تتدافع دون تناسق) نعم.

الكل جاهز.

فلنبدأ» [1].

كما يذكِّرنا ونوس بأن المسرحية ما هي إلا لعبة، وذلك في فاصل(03) :

لافتة: «نذكر بأنّـــها لعبة .. ولنتراهن على النتيجة.

(كما في البداية يظهر عرقوب و السياف وكأنهما بهلوان يلعبان .. في طرف قصي يقف عبيد وزاهد).

السياف: في الحيطة اللازمة، ومن الحيطة أن نذكِّر.

عرقوب: كيلا لا يغفل المرء، ويسرح الفكر، نتوقف لحظة ونذكِّر.

السياف: المملكة خيالية.

عرقوب: والحكاية وهمية. ونحن نحلم.

السياف: والأحلام كلها فردية.

عرقوب: (قافزا) وهْم، وخيالات، وحلم.

عبيد: ما من ملك يتخلى عن عرشه إلا اقتلاعا.

زاهد: ما من ملك يعير أو يؤجر تاجه ولو مزاحا.

عرقوب: نحن نلعب.

السيّاف: واللعبة تمضي حتى الآن ببراءة » [2].

إن التأكيد على أن هذا العمل ما هو إلا لعبة مسرحية يقودها زاهد وعبيد، يدل على أن الكاتب يهدف إلى تحقيق التواصل مع المشاهد عن طريق كسر الإيهام، ففي مدخل المسرحية يقول سعد الله ونوس:« **يمكن أن يبدأ العرض، وعبيد يقرأ الملاحظات المسرحية (يدخل الشخوص إلى المسرح كما**

[1] – المصدر السابق. ص 05- 06 .

[2] – المصدر نفسه . ص 61.

لو كانوا مجموعة من لاعبي السيرك ...) ويرافق القراءة دخول الممثلين، وذلك تأكيدا أن عبيدا وزاهدا هما اللذان يقودان اللعبة» [1]، فدخول الممثلين وهم يمارسون اللـــعب على طريقة لاعبي السيرك يزيد إقناع المشاهد أنه أمام لعبة مسرحية، لا عمل درامي تقليدي، يقوم على فكرة الإيهام الذي يوحي بواقعية الحدث المعروض، وهم بذلك يمنعون المتفرج من الاستغراق في المَشَاهد.

– استخدام اللافتة:

اللافتة من الوسائل التغريبية التي استخدمها بريشت في مسرحه، فهو يكسر بها الإيهام المسرحي، ويوقظ ملكة المحاكمة لدى المتلقي، لأن اللافتة غالبا ما تكون توضيحا وتحمل فكرة عما سيحدث بإيجاز، تدعو المتفرج إلى التفكير والمناقشة [2] .

وقد لجأ "**سعد الله ونوس**"إلى استخدام اللافتات التي تشرح المشهد أو تومئ إلى دلالته الفكرية، ففي مسرحيته "الملك هو الملك" أربع عشرة لافتة تحدّد لنا الأحداث أو تعلّق عليها، و أحيانا يلجأ ونّوس إلى التذكير بما قدّمه في بداية المسرحية، وذلك حينما تتطور الأحـــداث إلى نقطة مهمّة ستترتّب عليها نتائج خطيرة.كما حققت هذه التقنية شرحا لمضمون الـــمسرحية عن طريق إثارة ذهن المتفرج، فالمسرحية كلُّها من المدخل إلى المشهد الخامس تبدأ مشاهدها وفواصلها بلافتات تختصر مضمون الحدث أو الحوار الذي يجري بين الشخصيات، ففي المشهد الثالث لافتة: «**الملك يعطي سريره ورداءه للمواطن أبي عزة**»[3]، وفي المشهد الرابع: «**المواطن أبو عزة يستيقظ ملكا**» [4]، وفي المشهد الرابع-2- «**المواطن أبو عزة يختفي قطعة قطعة**» [5]، وهكذا في كل المشاهد والفواصل.

---

(1) – المصدر السابق. ص 05.

(2) – ينظر، غسان غنيم. المسرح السياسي في سوريا. ص 283.

(3) – سعد الله ونوس. الملك هو الملك. ص 56.

(4) – المصدر نفسه. ص 63.

(5) – نفسه. ص 67.

ب – العبث في مسرحية الملك هو الملك :

يقوم مسرح العبث على عدم التقيُّد بالقواعد وكسر الأعراف المسرحية، وعـــدم المطابقـــة مع الواقع في المكان والزمان، وفي بناء الشخصيـــة التي لا تشبـــه إنسانا محدّدا من الواقـــع، كما أن شخصيات هذا المسرح لا تعي أنها تعيش العبث، من خلال تغييب دور الإنسان في مجرى التاريخ[1]، لا يرتبط الحدث فيه بصيرورة تاريخية، ولا يسمح بالربط بسياق محدّد، أمّا الحكاية فيه فتكون دائرية، تعبيرا عن الرتابة و الجمود الذي يعيشه الإنسان [2].

ويظهر العبث في مسرحية "الملك هو الملك" في سلوك الشخصيات، بل في الشخصيات نفسها إذ نجد بعضًا منها يجسد ما تتطلبه اللعبة، وهذا ما نجده في مدخل المسرحية «**أما شهبندر التجار والشيخ فيقفان في زاوية بعيدة وهما يعبثان ببعض الدمى المعلقة بخيوط**»[3]، أما بقية الشخصيات فتبدو فنتازية في موقف واقعي، تعيش في أحداث كلها سخرية وعبث، فالملك يتخلى طواعية عن ملكه وأبو عزة المخبول يصبح ملكا، وبذلك يستسلم كل إلى وضعه الجديد، الملك يصبح مخبولا، والمخبول يصبح ملكا، هذا هو جوهر العبث أن يعم الجنون كلّ مكان في بيت أبي عزة وفي قصر الملك.

(1)– ينظر، ماري إلياس، حنان قصاب. المعجم المسرحي. ص 305.

(2) – ينظر، أحمد شرجي. المسرح العربي من الاستعارة إلى التقليد. ص 150 .

(3) – سعد الله ونوس. الملك هو الملك. ص 05.

ثانيا: بنية الشخصية في مسرحية الملك هو الملك

1- الشخصية في المسرح:

تعد الشخصة في الأدب المسرحي الأداة التي تؤدي الأحداث الدرامية، لذا كانت محط اهتمام الكثير من الدراسات، باعتبارها الملموس الحي الذي يراه المشاهد أو القارئ، ويتابع من خلاله السلوك والانفعالات والحوارات، وكل المعاني التي يحملها الحدث المسرحي، فهي أهم عناصر المسرحية وأقدرها على إثارة اهتمام المشاهدين، ومن ثم فهي عنصر فعال، تتجسد ملامحها من خلال الأوصاف التي يسميها بها المؤلف، وعليه فالشخصية أداة فنية يبدعها المؤلِّف لأداء وظيفة يتطلع الأديب إلى رسمها، فيجعل منها كائنا حيّا له آثاره و بصماته الواضحة الجلية في العمل الإبداعي، لها وظيفة إيديولوجية، وبناء سيكولوجي، سوسيولوجي، فيزيولوجي، تمثِّل مواقف خاصة بالمكانة والطبقة الاجتماعية، وتتم دراسة شخصيات العمل الدرامي بـ« رسم خصائصها ومميزاتها الجنسية النوعية ونفسيتها ووضعها الاجتماعي وتكوينها الجسمي» [1].

و بناء على ذلك فإن لكل شخصية « مقوّمات عقلية و نفسية و اجتماعية تنعكس على هيئتها و سلوكها و طباعها و أخلاقها، يُبرز لنا الكاتب أهم ملامحها و يرينا ما فيها من مزايا وعيوب، كما أنّ لكل شخصية غاية تسعى إليها ودافعا يحثّها على تحقيق هذه الغاية»[2]، فبمعرفة الكاتب الدقيقة لهذه الأبعاد الثلاثة (المادي، الاجتماعي، النفسي) يتوقف نجاحه في رسم شخصياته، وهذه أهم العناصر التي يكوّن الكاتب منها شخصيته:

أ – البعد المادي (الجسماني): وهو ما يتعلّق بالشخص من حيث بنيته و شكله الظاهري ، 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 الشخصية [3]، وقد يميل الكاتب أحيانا إلى رسم تفاصيل دقيقة ومطولة للمظهر العام للشخصية خاصة في حالة تحويل العمل الدرامي من مقروء إلى مرئي على الخشبة.

---

[1]- إبراهيم حمادة. معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية. ص 102.

[2] - عبد الله خمّار. تقنيات الدراسة في الرواية. دار الكتاب العربي، الجزائر، 1999، ص 13.

[3]- ينظر، علي أحمد باكثير. فن المسرحية من خلال تجاربي الخاصة. ص 74.

ب – البعد الاجتماعي: وهو ما يتعلّق بالمحيط الذي نشأ الشخص فيه، و الطبقة التي ينتمي إليها، درجة التعليم، المهنة، العلاقات الاجتماعية ...، فكل هذه العوامل ترسم الوجه العام للشخصية، ويكون لها التأثير الكبير في السلوك والأفعال [1].

ج–البعد النفسي: وهو أحد الأبعاد الرئيسية في رسم تفاصيل الشخصية الدقيقة من حيث تفاعلها مع المجتمع والأفراد المحيطين بها، ردود أفعالها، طريقة نطقها للكلمات وإيقاعها، رغباتها، دوافعها للأحداث المحيطة بها... [2].

ولا شك أن سلوك الشخصية، وما تأتيه من أفعال وما تتصرف به في بعض المواقف خير وسيلة تفصح عن طبيعة تلك الشخصية وقيمتها وتكوينها النفسي أو الخُلقي أو الفكري، أو غير ذلك من جوانب النفس الإنسانية، «فأفعال الشخصيات وسلوكها هي التي تولّد الانطباع عنها ومن خلالها تصبح مفهومة في غاياتها التي تسعى إلى تحقيقها»[3]، كما يمكن إبراز بعض ملامح الشخصية وتبيـــين ما فيهـــا من تناقض من خلال الشخصيات الأخرى عنها وسلوكها نحوها، و حتّ سلوكيات الشخصية نفسها، والصراع بينها وبين الشخصيات وصراع الشخصية مع ذاتها[4]، لأن المتلقي يحس بحسها ويشعر بمشاعرها، كما يقاسمها معاناتها، ويشاركها فرحتها، ينحاز إليها أحيانا أثناء الصراع فيحدث تجانس بينه وبين ما يراه من سلوكيات تعكس نفسيته.

«إنّ الشخصية المسرحية هي تلك الذات التي تقوم بوظيفتها داخل المتخيّل الجمعي، من خلال التناغم مع ذاكرة المتلقي و الارتباط باللاشعور، وذلك بمقتضى حمولتها الإيديولوجية و الثقافية، وبناء على هذا التصوّر يقترح علينا النص المسرحي مجموعة من الشخصيات التي تحاول كلّ واحدة منها أن تقدّم نفسها لا على أساس أنّها شخصية مستقلّة بوجودها، ولكن على أساس أنّها مرتبطة في أفعالها و سلوكها بشخصيات أخرى» [5]، وذلك ما ينعكس على اللغة و الحوار.

و يشترط في الشخصية المسرحية النموذجية أن تمتلك الحياة الحقيقية في أذهان النظارة حتى تُحقق الخلود بمقدار ما تحمله من معنى أو قيمة، سواء ظلّت على الصورة التي بدأت بها في المشاهد الأولى

---

[1] – ينظر، المرجع السابق. ص 84.

[2] – ينظر، عبد الله خمّار. تقنيات الدراسة في الرواية. ص 24

[3] – محمد صبري صالح. التأليف الدرامي ومفاهيم الاقتباس. الدار الأكاديمية للطباعة و التأليف و الترجمة و النشر، طرابلس، ليبيا، ط1، 2007، ص 73 .

[4] – ينظر ، عبد القادر القط . فن المسرحية. 17.

[5] – محمد فراح. الخطاب المسرحي و إشكالية التلقي. ص 31.

أم تطورت وتغيّرت وضعيتها الاجتماعية أو الفكرية، وتحقيق هذا الهدف يكون بقدرة الكـــاتب على إضفاء عناصر العظمة في شخصيته من تعبيرية و حيوية و مظهر خارجي كي لا تفقد صلتها بالعالم الحقيقي[1]، كما أنّها ترتبط بعلاقة خاصة مع الحدث المسرحي من خلال« تتـــابع الحدث بالشخصيات، بحيث تتسم الحركة الخارجية للأحداث مع الحركة الباطنية النفســـية للشخصيات »[2]، وبهذه الميّزات عُدّت الشخصية من «أبرز السمات الفنـــية في المسرح، لأنّـــها الأداة التي تعبر عن أفكار الكاتب وتقوم بتجسيدها وبلورتها » [3]، فهي بنية معقدة الإشارات تتضمن مدلولات مختلفة سواء كانت هذه الإشارات لغوية، أو خارجة عن نطاق اللغة كتعبير الوجه أو الحركات أو اللّباس ... منتظمة في هيكل مركب فرضه النص الدرامي، فمجال حرية الممثل أثناء الأداء المسرحي مقيد، وعليه أن ينسجم مع الأصوات المنبعثة من المؤثرات المختلفة حتّ لا يدخل في اضطراب مع الصوت السائد، مع ضرورة تكييف طاقاته قدر الإمكان ليجلب الانتباه، ويحقق تركيز المتلقي و إقامة التواصل الفعال بينه وبين المتفرّج .

للكاتب دور كبير في إنجاح العمل المسرحي، إذ يتطلب منه أن يكون على دراية تامة بالشخصيات الموظفة، فكلما عرفها جيدا سهلت مهمته، كما يجب عليه أن يراعي الوقت المحدد الذي يستغرقه فعل الشخصية «لأن الفعل المسرحي فعل مكثف يتطلب زمنا أقصر من ذات الفعل في الحياة» [4].

و لما كان الحوار هو الذي يصنع الشخصية، وأنّ سماتها وملامحـــها تتكون في ذهن القـــارئ أو المتفرج من لحظة ظهورها في النص الدرامي، فإن تشكلها يكون بثلاث مراحل هي:

-المرحلة الأولى: تظهر ملامحها من خلال الأوصاف التي يسميها بها الكاتب.

-المرحلة الثانية: ما يضيفه لها الممثل عند تقمصها.

-المرحلة الثالثة: عندما تكون في العرض وتتشكل في ذهن القارئ والمتفرج.

وعليه فالشخصية كائن عضوي ينبض بالحياة، يمنحه المؤلف تنظيما داخليا عبر لغته، حتى تتحقق لهذه الشخصية منظومة من العلامات تشغل أجهزتها النفسية والجسمية، وهذه العلامة هي

(1) – ينظر، حسن علي دبا. الشخصية الدينية في المسرح المعاصر.مؤسسة طيبة للنشر و التوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2010، ص 40 .

(2) – محمد غنيمي هلال. النقد الأدبي الحديث. ص 155.

(3) – صالح لمباركية. المسرح في الجزائر. دراسة موضوعاتية فنية. ج1. دار الهدى. عين مليلة، الجزائر، ط1، 2005، ص 144.

(4) – عبد الوهاب شكري. النص المسرحي. ص 66.

التي ترسم سلوكها وطريقة تفكيرها فيما بعد، وعادة ما تكون الشخصية امتدادا واقعيا للحياة خارج النص «وقد تكون الشخصية من التاريخ، يحمِّلها المؤلف تفاصيلها التاريخية، أو لا يحمِّلها، تاركا اسمها يستدعي ملامحها من المخزون الثقافي، والمعرفي لدى المتلقي »[1]، كما هو الحال في شخصيات مسرحية "الملك هو الملك".

وقد مالت الكثير من الدراسات إلى تحليل الشخصية من حيث نموها في الفعل المسرحي، على اعتبار أن الحوار وتطور الأحداث كفيلان بصنع الشخصية أو تغير ملامحها «فقد تكون الشخصية نمطا يفتقر إلى ما هو خاص وفردي، وتتمتع بصفات وملامح محددة، لا تتغير مهما طرأ على الحدث الدرامي من تطورات أو تغيرات » [2]، وهذا النمط يسمى بـ: الشخصيات الثابتة أو الجاهزة، وهي الشخصية التي تبقى بالملامح نفسها لا تتبدل ولا تتغير، أما إذا تميزت الشخصية بالنمو، إذ تتكشَّف شيئا فشيئا وتتطور مع الموقف تطورا تدريجيا، حيث لا يتم تكوينها إلا بتمام المسرحية، وتلك هي الشخصيات النامية.

ومهما اختلفت الشخصيات، إلا أنها تبقى مشتركة في كونها بناءً متخيلا في إطار لغوي، فهي «أحد العناصر البنائية في النص الدرامي، تتجلى وظيفتها في ترجمة خطاب المؤلف الدرامي، عبر أدوارها الوظيفية.» [3]، ويتحرك فعل الشخصية في فضاءين متلازمين هما:

- الفضاء الدرامي الذي أنشأه الكاتب وتخيله.

- فضاء المتلقي كما يجسدها في خياله، ويشترك في هذا الفضاء القارئ، الممثل و المخرج ...، وتبقى الصورة النهائية للشخصية لا تتشكل إلا في نهاية الفعل أو الحدث الدرامي، وينهي القارئ رسم ملامحها وتكوينها بانتهاء عواطفها وأفعالها وأقوالها.

و عموما فإنّ الشخصية المسرحية تبقى كائنا يتسم بالمرونة ويقبل التطور طبقا للتفسيرات المختلفة التي تمنحها له ثنائية المكان والزمان؛ هذه الثنائية التي تعمل على فتح الآفاق أمام الشخصية وجوانبها المختلفة. « وبذلك تحقق الشخصية لنفسها ماهيات متعددة على مرّ العصور، بعد أنْ أوجدها المؤلف الدرامي، وتنبع هذه الماهيات من الجدل القائم بينهما وبين المتلقي (قارئ، متفرج،

---

(1) - رضا غالب. الممثل والدور المسرحي. أكاديمية الفنون (مسرح)، القاهرة، مصر، 2006، ص 49.

(2) - المرجع نفسه. ص 50.

(3) - نفسه. ص 52.

ممثل، مخرج)»[1]، إذ لا تبقى الشخصية حبيسة مقتضيات العالم الدرامي فقط، بل تخضع لمقتضيات المتلقي وعصره أثناء القراءة أو العرض، لأن «المسرحيات التي تتولد من الشخصية فيها حياة وقوة أكثر» [2].

إنَّ كل شخصية ينقلها الكاتب تشتمل في صميمها على بذور نموها المستقبلي، مادام لها مدى واسع من المزاج الإنساني وتراكيبها اللامحدودة، ومن أبرزها الشخصية البطلة والتي تدور حولها معظم الأحداث، فالبطل هو المحرك الأساس لأحداث المسرحية، حيث يعكس لموضوعها، وهذا لا يعني تهميش الشخصيات الأخرى، فهي عوامل تساعد على إنجاز الحدث وفق وتيرة متكاملة بُنِـــيَ بها الهيكل العام للمسرحية، رغم اختلاف درجات المساهمة في الفعل.

والجدير بالذكر أن البطل في المسرحية تطور بتطور المجتمع الإنساني وتطور علاقاته وأوضاع الفرد فيه، فكان عند الإغريق ملكا أو قائدا أو أميرا، عندما كان الملوك والقواد وحدهم مَنْ يسيطرون على أمور الدولة، وغالبا ما كان الصراع يدور بين البطل المتسم بالنُبل والمكانة العالية، وبين قوى خارجية أو كائنات غير بشرية، فيدور الصراع بين الخير والشر، قصد جلب إعجاب المشاهد وتعاطفه.

أما في العصر الحديث فقد تغيرت طبيعة العمل المسرحي بظهور طبقات لها شأن في المجتمع كالعمال والفلاحين والمثقفين ... فاكتسب الإنسان العادي صفة التأثير في محيطه وفق ما يعيشه من مشكلات نفسية وفكرية واجتماعية صارت محور الصراع في مسرحيات ذات مستوى فنّـــي عال [3].

---

[1]- المرجع السابق . ص 53.

[2]- عمر الدسوقي. المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها. 276.

[3]- ينظر، عبد القادر القط. فن المسرحية. ص 21 - 22.

2- أبعاد شخصيات مسرحية الملك هو الملك:

إن النص المسرحي "**الملك هو الملك**"، يحمل دلالات مختلفة اقتصادية واجتماعية، وسياسية بالدرجة الأولى، لأن هدفه تغيير واقع مرير تعيشه بعض الشعوب المغلوبة على أمرها، مجسدا أفكار وإيديولوجية سعد الله ونوس في رؤيته لعالمه، من خلال عودته إلى التاريخ لتصوير معاناة مجتمعه، على اعتبار أن المجتمع يحمل وصفات فكرية مفتوحة على الاحتمالات تستمد شرعيتها من التاريخ عبر التأويل وإعادة ترتيب الحوادث، ومن المستقبل الذي يعتبر حقيقة حتمية تكشف عنها الصيرورة الحاضرة.

ولأن أيّة جماعة مسيطرة تحاول تجسيد تاريخها وحاضرها عبر مجموعة من الرموز تجند التاريخ والمستقبل لتمتلك كل شيء، ومن ثم فإن عملية قراءة الرموز الفنية في المجتمع والتاريخ وفق وجهة نظر البنيوية التكوينية تفرض شكلا هيكليا لهذه الرموز يكشف عن العلاقة بين البنى التحتية والفوقية، التي تكون الإيديولوجيا أكبر رموزها، وهكذا فإن النافذة المعرفية التي تؤهلنا لدخول عوالم شخصيات مسرحية "الملك هو الملك" هي رحلة الوعي الإيديولوجي المرتب للأحداث والرموز، والكاشف للأزمات والحلول في المجتمع فيما يعرف عند "**جولدمان**" (بالوعي القائم والوعي الممكن) باعتباره همزة الوصل بين الأدب والجماعة المعبَّر عنها، لأنّه تعبير عن الوصول إلى مستوى متقدم من الانسجام للميولات الخاصة لوعي جماعة أو أخرى، «هذا الوعي ينبغي النظر إليه على أنه حقيقة دينامية موجهة نحو تحقيق حالة التوازن لتلك الجماعة، وهو يميز في العمق السوسيولوجيا الماركسية من مجموع الاتجاهات السوسيولوجية الأخرى »[1].

ويمكننا تتبع رؤية الكاتب لمجتمعه من خلال شخصياته التي استمدها من إحدى حكايات "ألف ليلة وليلة" لجلد الواقع الذي تحياه الكثير من الشعوب، والذي يسوده القمع والنهب للثروات العامة، كاشفا عن أفكاره – ولو بطريقة غير مباشرة – التي بها يتم تحقيق مجتمع العدل والمساواة.

وقد ظلت شخصيات مسرحية "**الملك هو الملك**" رهينة الحكاية التاريخية والحدث المسرحي، فلم تكن غنية في ذاتها، لكنها غنية بالأفكار التي تؤديها، وقد انقسمت إلى مجموعتين هما الملك وحاشيته من جهة وزاهد وعبيد من جهة أخرى وكل منهما يدلي بأفكاره، وهذه الشخصيات هي:

[1] – نور الدين صدار. "مدخل إلى البنيوية التكوينية في القراء ات النقدية المعاصرة". ص 102.

1 – الملك :

يبدو الملك في هذه المسرحية لاهيا عن قضايا شعبه متفرِّغا لملاهيه، وهو شخصية نرجسية، يصرح لوزيره في أكثر من موضع بعبارات مثل: «**كم عرفت هذه البلاد ملِكا مثلي؟**» [1]، «**كثيرا ما أشعر أن هذه البلاد لا تستحقني**» [2]، كما يبدو إنسانا ضجرا تسيطر عليه حالة من السأم، وتكون تسليته الوحيدة في العبث بالبلاد والنّاس بدل مساعدتهم، ويظهر ذلك في قوله:« **ما أحتاجه هو سخرية أعنف وأخبث، أريد أن أعابث البلاد والنـــّاس**» [3]، حيث تبدو حالتـــه النفسية واضحة من خلال حُلمه بلعبة خطيرة ومسلية في نفس الوقت، تزيل عنه حالة الملل والضجر، وكأنه يريد التأكيد لمن حوله ولعامة الناس أن العرش لم يُخلق إلا من أجل أن يجلس عليه هو دون غيره.

وللملك أيضا بعد تنكره شخصية "**الحاج مصطفى**"، إذ تتغيّر طباعه، ويصبح في حلّة ذلك المواطن العادي، وكلّه شغف بأن يتلذذ بلعبته، فنجده في حواره مع وزيره الذي يود أن يبقى وزيرا إلى جانب الملك 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**» [4]، لكنّه ما لبث أن تحول إلى شخص قلق وهو يرى عرشه يفلت منه بعد أن أنكره الجميع حتى زوجته وخادمه الوفي ميمون، فيقرّر أن يكسر كل المرايا، ويذبح الجميع، كل الذين شاهدوا اللعبة واشتركوا فيها[5]، لكنْ هيهات أن يتحقق له ذلك، فالملك الجديد أحكم القبضة جيدا، وتحول الملك الأصلي إلى ذلك النديم في القصر، وكله 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 الملك .. كانت لعبة وأنا الملك، إنّي الملك. و أنقش الختم على بياض فينقضي أمري بلا اعتراض**» [6].

وما يمكن أن يشار إليه أن شخصية الملك شخصية نامية تحمل الكثير من الأبعاد الاجتماعية والنفسية، ولاسيما بعد أن يسلِّم رداءه وصولجانه طواعية لأبي عزة، فهو ضحية لعبة أرادها هو،

---

(1) – سعد الله ونوس. الملك هو الملك . ص 16.

(2) – المصدر نفسه. ص 17.

(3) – نفسه. ص 18.

(4) – نفسه. ص 59- 60.

(5) – ينظر، المصدر نفسه. ص 100.

(6) – نفسه. ص 108.

فسارت الأمور عكس ما يشتهي، ويمكن تحديد المفارقة في أنّ الملك أراد أن يتسلّى بالآخرين فأصبح مادة تسليتهم، وقد أدّى فقدانه لعرشه إلى وصوله إلى حالة الجنون، وعليه فقد بدأ لعبته عابثا وانتهى مجنونا، خلافا لملك حكاية ألف ليلة وليلة.

2 – الوزير:

يبدو الوزير في هذه المسرحية أنه يعي دوره جيِّدا، ففي البداية كان كلُّه ولاء وطاعة لملكه، يعمل جاهدا على إرضائه؛ من ذلك ما ورد في المشهد الأول: «**إنّ كلَّ الذين سبقوك يبدون ظلالا شاحبة، تتقلص أمام نورك الوهاج! أيُّ ملك استطاع أن يحفظ هذا العرش كل هذه المدة. أيُّ ملك أنعش هذه البلاد بعد طول اختناق، أيُّ ملك أمَّن هذا الاستقرار وحقق هذا الازدهار! أيُّ ملك كان مثلك ملكا!** » [1]، لكنَّه عندما فكَّر الملك في لعبته أبدى معارضته «**هذا ما كنت أتوقعه وأخشاه، أرجوك يا صاحب الرفعة أن تجد تسلية أخرى**» [2].

وللوزير أيضا بعد تنكُّرِه شخصية"**الحاج محمود**" إذ يعمل بكل ما أوتي على إقناع سيده بأنَّ 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]، ملمِّحا له بأنّه لا يستطيع أن يكون دون رداء الوزارة « **ليعذرني سيدي. لا أستطيع أن أحتمل رخاوتي حين لا يكون ردائي على جسدي، فكيف إذا رأيت هذا الخادم يرتديه!**» [4]، فقد كان يحسُّ أنه خسر الوزارة حين خلع رداءه ومنحه للخادم "**عرقوب**" لإتمام اللعبة، وبالتالي فهو يحاول استعادتها من الملك الجديد، ونجح في ذلك بمكيدة محكمة التدبير، جعلت الوزير المزيف يتنازل عن الوزارة مقابل بعض النقود المزيفة [5].

3 – الملكة :

شخصية ثابتة في مواقفها، لا يبدو منها غير الطاعة لزوجها، والغريب أنها لم تتعرَّف على الملك الجديد وراحت تعامله على أنه زوجها، وهذا ما ورد على لسان عرقوب عندما سئل عن الملكة من طرف محمود «**مولاتي الملكة بلحمها ودمها كانت تناغيه وتطعمه بيدها..وحين وقف وصرخ تلك الصرخة انطرحت على الأرض، وراحت تحتضن قدميه وتقبلهما مهلِّلة..أنت ملكي وسيدي،**

---

[1]– المصدر السابق. ص 16-17.

[2]– المصدر نفسه. ص 18.

[3]– نفسه. ص 58.

[4]– نفسه. ص 59.

[5]– ينظر ، المصدر نفسه. ص 108.

عذِّبني إذا شئت، افعل ما يحلو لك فأنت ملكي وسيدي» [1]، وهنا تظهر حالة الاستلاب القصوى التي أرادها الكاتب، فالملكة التي كانت تغار من جارية زوجها "**ريحانة**" أصبحت تنحني إذلالا أمام هذا الذي ارتدى رداء زوجها، فلم تتعرف عليه، وهذا ما يؤكد رؤية سعد الله ونوس "أعطني رداءً وتاجا أعطك مَلِكا".

4 – أبو عزة :

تاجر مُني بالإفلاس وجُنَّ بعد المنافسة غير المتوازنة مع الشهبندر، ولكنه في جنونه ظل يمارس حياة التاجر، وأحلامه مرتبطة بالعودة إلى ما كان فيه من عز وجاه، وقد وردت تعريفات لهذه الشخصية 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، حلَّ الإفلاس وبدأت تتراكم الديون والسندات ... زوجي غرق في الطاس والأوهام**» [2]، أمَّا أحلامه وطموحاته فقد وردت على لسانه في مونولوغ[3] طويل:« **أُصبحُ سلطان هذه البلاد، وأشُدُّ القبضة ولو يومين على العباد...أنقش الختم على بياض فينقضي أمري بلا اعتراض، طه الشيخ الخائن المخادع، أُجرِّسه على حمار بين العامة، ثم أشنقه بلفة العمامة، و شهنبدر التجار الكبير ومعه تجار الحرير الذين يسيطرون على الأسواق ويتحكمون بالتجارة والأرزاق أجلدهـــم حتى أشفي غليـــلي ثم أعدمهم بعد مصادرة الأملاك و المال، أما الخلاَّن الذين انفضُّوا عني إذ رأوا إفلاسي فسأرمي بهم في الزنازين عبرة للجاحدين ...** » [4].

وإذا تأملنا شخصية "**أبي عـــزة**"، وهي شخصية محورية نامية في هذا النص، نجده يتحول ولا يتطور، و حتى مظاهر جنونه تزول بسرعة فائقة ليتقمص دور الملك بإتقان، بعد ارتباك بسيط حدث في اليوم الأول عندما وجد نفسه على فراش الملك، وكل مظاهر الجاه تحيط به، معتبرا ما هو فيه مجرد حلم متمنيا ألا يزول «**لا تفر أيها الحلم** » [5]. و في ظرف وجيز استفاق و راح يتقن

---

[1]– المصدر السابق. ص 103.

[2]– المصدر نفسه. ص 09.

[3]– 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 متضـــاربة، 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. (ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، ص 494).

[4]– المصدر السابق. ص 08 – 09 .

[5]– المصدر نفسه. ص 64.

اللعبة بإتقان، يتصرف كالملوك، بل أكثر فطنة وذكاء من الملك الأصلي متنكِّرا لماضيه، فقام بتفقد الوضع الأمني للمملكة من خلال استجواب دقيق لمقدم الأمن.

ولأنّ المسرحية تحلِّل بنية السلطة في أنظمة التنكر والملكية، شعر الملك بأنه من الضروري التوحد مع السياف، بل مع بلطته[1] ليشعر بالقوة أكثر، « بل يريد من السياف أن يستريح ليقوم هو بعمله، لأنه يقويه ويقوي مُلكه... فهو يشعر بأهمية هذه الأجهزة وضرورتها»[2]، ويبدو كلّ ذلك في المشهد التالي:

« **الملك: (يداعب الكتلة الحديدية، ويتحسَّس النصل بلذة شبه حسية).**

هكذا أحب أن تظل في متناول يدي. أنْ أحسَّ 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. الملك و البلطة» [3].

ويزداد تنكر "**أبو عزة**" لماضيه أكثر عندما ينسى خصومه، خاصة الشيخ طه و شهبندر التجار و يتخذهما صديقين باعتبار وظيفتيهما من أسس استمرار الملك [4].

و الأغرب من كل هذا يظهر عندما تقف أمامه ابنته عزة وأمها كي تشرح له وضع زوجها السيئ وحالة البلاد، لكنه لا يـــتعَّرف عليهما ويحكم ضدهما، ويقف إلى جانب أولئك الذين أفقروه يوما ما [5].

إنّ قطع أبي عزة لصلته بالماضي لم يكن مبرَّرا من الناحية الإنسانية، على اعتبار أن الشخصية مركب نفسي وفكري متراكم، وإلا كيف يقبل إنسان أن يحكم على نفسه بالتجريس وأن تكون ابنته جارية لدى الوزير؟ و هنا تبدو رؤية الكاتب في أنّ أبا عزة الحاكم قد مات نهائيا و ولد منه إنسان آخر لا صلة له بماضيه.

وإذا قارنا شخصية أبي عزة بنظيرتها أبي الحسن في حكاية النائم واليقظان، نجد الأول ذكيا أتقن اللعبة تمام الإتقان يتصرف وكأنه ملك متمرِّس، بينما الثاني فكان مغفـــلا فعلا، وقد فشـــل

---

(1) – البلطة: نوع من الفؤوس.

(2) – غسان غنيم. المسرح السياسي في سوريا. ص 242.

(3) – سعد الله ونوس. الملك هو الملك. ص 86.

(4) – ينظر، المصدر نفسه. ص 76– 77.

(5) – ينظر، المصدر نفسه. ص 98 .

في الحكم بعد أن حقق له الخلفية هارون الرشيد حلمه، كما أنه لم يتمسك بالعرش كما كان الحال مع أبي عزة.

5 – أم عزة :

أم عزة هي صورة للأم التي تحاول أن تبحث عن مخرج لأزمة الأسرة، والمتمثلة في استهتار الأب وإغراقه في شرب الخمرة، وعدم اهتمامه بالمسؤوليات المادية، وتحلم بخروج زوجها من أزمته، وترى في مقابلة الملك حلما فيه بوادر لانفراج أزمتها «**نحن عائلة جرَّعوها السمَّ وأنزلوا بها الظلم ... يا ملك الزمان، من كان مثلنا لا يستطيع إلا أن يبكي على حاله، ويشكو من زمانه، جئنا نطلب الإنصاف**» [(1)].

كما تبدو حريصة على نقل هموم الرعية للملك من خلال حوارها مع الملك المتخفي بثياب الحاج مصطفى« **سأقول يا ملك الزمان العيَّارون واللصوص يحكمون البلاد، وينهبون أرزاق العباد. العدل نائم، وليس هناك من يفتش أو يحاسب، الغش رائج والتعدي سائد، لا سلامة، ولا كرامة، ولا شريعة** ... » [(2)]، وكطبيعة كل أم نجدها تحلم بزوج مناسب لابنتها « **ابنتي الوحيدة لن يطلبها رجل كريم ونحن في هذا المقام**»[(3)]، لكنّ الملك عندما قابلته "**أم عزة**" يرُدّها خائبة، غير مصدقة ما سمعته منه، والمألوف من طرف حاشيته «**وما قاله الملك سمعناه من الإمام والقاضي و الشهبندر..كأنهم لسان واحد، وعائلة واحدة**» [(4)]، وبذلك بدت رؤية سعد الله ونوس واضحة بأنّ هرم السلطة « يرتكز على الاقتصاد والدين والأمن» [(5)]، وكل شيء يصدر عن هذه الأقطاب كأنمًّا صدر عنها جميعا.

6 – عزة :

تمثل "**عزة**" في هذه المسرحية رمز الفتاة التي تتمنى تحسن أوضاعها العائلية، خاصة بعد افتقار والدها، وقد عبّرت عن ذلك الضجر في أكثر من موضع منه « **لا قدرة لي على الاحتمال أكثر. متى ينتهي الشقاء؟**» [(6)]، لكن سرعان ما نما وتطور هذا الشعور وأصبحت تحلم بفارس أحلام يخلصها وأهل بلدها مما يعانوه من جور وظلم « **سيأتي من بلاد بعيدة، يدخل المدينة كالريح أو العاصفة**

(1) – المصدر السابق. ص 92.
(2) – المصدر نفسه. ص 46.
(3) – نفسه. ص 09.
(4)– نفسه. ص 99.
(5) – غسان غنيم. المسرح السياسي في سوريا. ص 239.
(6) – المصدر السابق. ص 51.

...نظرات عينيه ضربات خناجر براقة سيفزع الرجال من نظراتـــه ويهرولـــون إلى البيوت، تخلو الشوارع وتختبئ التفاهة .. وهو يخترق المدينة سيعطِّر هواءها الفاسد وينقِّي جوَّها المسموم بالجور والذل ... إني أنتظره. ولن أتعب من انتظاره» [1].

وقد أراد الكاتب بهذه الشخصية أن تكون أداة لربط أحداث ومستويات المسرحية الثلاثة، من خلال إيوائها وعطفها على عبيد المتنكر في زي متسول أحدب، إلى أن نشأت علاقة حب بينهما، وأصبح الاثنان يتقاسمان الأفكار الثورية التغييرية، خاصة بعد أن اكتشفت أن حدبته مزيفة[2]، كما تبدو أنها أكثر ذكاء ووعيا من بقية شخصيات المستوى الأول والثاني، إذ أنها عندما رافقت أمها إلى القصر لتشكو حالها وحال البلاد التعيس، كادت أن تتعرف على والدها وخادمه عرقوب [3].

7 – عرقوب:

هو خادم أبي عزة، انتهازي ماكر، مبتذل أخلاقـــيا وفكريا، استغل تردي الأحوال الاقتصادية لسيِّده وراح يسخر منه مستـــغلا ذلك للزواج بابنتـــه "عزة" التي لا تحبه، وهذا ما نجده في قولـــه : « **هذا معلمي وأنا خادمه دخلت في خدمته عندما كان ذا يسر ومال، ثم لم أتركه بعد أن انقلب عليه الزمان، وضاع ملكه في خبر كان، منذ فترة طويلة لم يدفع لي أجرا، بل ولحس معظم ما ادخرته على سبيل الدَّين، طبعا كله مسجل في الدفتر...بقائي عنده يبدو محيرا، وأنْ يكون هو السيد وأنا الخادم يبدو مضحكا، بعض الناس يقول إنـــي أكثـــر غبـــاء من سيدي ... أمَّا أنا فلست غبيا...القصة وما فيها أن الهوى تملَّكني، والرغبة في وصال ابنة سيدي عزة تلهب جسدي**» [4].

وحين يسنِد له "الحاج مصطفى" و "الحاج محمود" دور الوزير مع سيده كي تكون اللعبة محبوكة يفشل في دوره، كما يبدو ضعيفا لا حيلة له أمام 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 التي حلمت بها زوجة، هي لعبة كنت فيها الشاهد والضحية،**

---

[1] – المصدر السابق. ص 10.

[2] – ينظر المصدر نفسه. ص 52.

[3] – ينظر المصدر نفسه. ص 92- 94 .

[4] – نفسه. ص 11- 12.

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» [1].

وكأنَّ سعد الله ونوس يريد أن يقول أن التغيير لا يتم فيه الاتّكال على مثل هذه الفئة من المجتمع، وعليه منح شخصيته هذه اسمَ "**عرقوب**" المعروف في أمثالنا العربية بالخلف بالوعود.

8 – ميمون:

خادم للملك ضعيف، هَـــمُّه الوحيد إرضاء سيده بخدماته،كما أنَّه يمثِّل درجة ذوبان الفرد أمام سلطة الرموز الموغلة في التنكر، ولعلَّ موقفه أثناء الحوار الذي دار بينه وبين الملك الأصلي المتنكر في زيِّ الحاج مصطفى، لخير دليل على ذلك، حيث لا يستطيع التعرف على ملكه في الحوار الذي دار بينهما:

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

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

مصطفى : طيِّب .. ووجهي ! هل تأمَّلته ؟ تأمَّلْه جيِّدا يا ميمون.

ميمون : تأمَّلته أكثر مما يسمح به وقت المستعجل.

مصطفى: أحقا لم تعرفني !

ميمون: أيها السيِّد ...لا أذكر أني رأيت هذا الوجه من قبل» [2].

من خلال هذا الحوار يبدو واضحا أن ميمون لا يقوى حتى على النظر إلى وجه سيده، فكل احترامه وتبجيله وولائه كان لذلك الرداء وذلك الصولـــجان، وإلاَّ كيف نفسِّـــر عدم تعرُّفِـــه على ملكه عندما نزع رداءه ؛ رغم إعطائه فرصة النظر إلى وجهه، وتلك رؤية الكاتب « **أعطني رداء وتاجا أعطك ملكا»** [3].

9 – السيّاف و مقدم الأمن:

شخصيتان تنتميان إلى قصر الملك، همُّهما الوحيد تنفيذ الأوامر، فالأوَّل نجده يتلذذ بقطع رؤوس الآخرين معتبرا ذلك مهنة من خلال قوله: «**هذه المهنة تسكرني باللذة، أيّ نشوة حين أهوى**

---

[1] – المصدر السابق. ص 108.

[2] – المصدر نفسه. ص 72.

[3] – نفسه. ص 88.

بالبلطة ! أيّ نشوة حين يتدحرج الرأس ! أيّ نشـــوة حين تنبثـــق نوافير الدم ! أكثر من النشوة. هي رعشة حسِّية لا توصف» [1].

أما الثاني فيعمل على توفير الأمن اللازم لاستمرارية المملكة، والقضاء على أولئك المناوئين فنجده عندما يستدعيه الملك لتقديم التقرير عن الوضع الأمني يقول له:«**اطمئن يا مولاي، أعاهدك أن أصيدهم خلال فترة قصيرة**» [2].

وهما شخصيتان ثابتـــتان لا نلاحظ عليهما أيَّ تطور، ورغم ذلك لم يحظيا بثقة الملك أبي عزة، فالأول جرّده من بلطته والثاني قام بتصحيح الجهاز الذي يشرف عليه.

10 – الشيخ طه و شهبندر التجار :

يمثلان التحالف القائم بين الدين والقوى الاقتصادية المتحكمة في السوق، لذا فهما يمسكان بخيوط اللعبة، وبمعنى آخر هما من يحركا أمور السياسة والاقتصاد معا، والمقطع التالي يكشف دورهما:

«**الشيخ طه و الشهبندر: (معا) ونحن ... من الـــمحراب ومن السوق نـــمسك الخيوط.**

الشيخ طه: خيط يمسك العامة.

الشهبندر: وخيط يمسك أسباب الزرق والتجارة.

الشيخ طه و الشهبندر: وخيط يمسك القصر والسياسة، نحن نـــمسك الخيوط من المحراب ومن السوق، وسنظل نمسك الخيوط" [3].

وبعبارة أخرى فالأول يقوم بالدعاية للملك وسياسته في خطبه ومواعظه بالمساجد وأيِّ مكان حلَّ فيه، أما الثاني فيعمل على سلب الناس ومصادرة ما يملكون حتى تُملأ الخزائن.

11 – زاهد وعبيد:

من عامة الشعب يعملان للثورة (التغييـــر) وهما مطلوبان من رجال الأمن، فالأول يتنـــكَّر في زي حمّال، والثاني يتنكَّر في صورة متسول يحب "عزة" التي تأويه وتكتشف أن حدبته مصطنعة وأنه رجل متخفٍ، والحوار التالي بينهما يكشف وظيفتهما في التعبير عن الثورة وأفكارها وطرق تحقيقها « **زاهد: استطعنا أن ندبِّر مكانا مستورا، يمكن أن نلتقي فيه جميعا بصورة دورية.**

---

[1] – المصدر السابق. ص 11.

[2] – المصدر نفسه. ص 83.

[3] – نفسه. ص 12- 13.

عبيد: خبر طيِّب صارت الحاجة ملحة لتنظيم لقاءاتنا، هل استطعت أن تمر على الجميع ؟
زاهد: تقريبا» [1].

وإذا رجعنا إلى حكاية "النائم واليقظان" نجد أنهما شخصيتان جديدتان أضيفتا إلى الحكاية الأصلية، وهما قائدا اللعبة، يرويان جانبا من الأحداث، إضافة لكونهما يَعرضان وجهة نظر الكاتب سعد الله ونوس، فأحلامهما تتضح من السياق العام للأحداث، يقول زاهد :« **أما أحلامنا، فخير لنا أن ندرز شفاهنا عليها، ولا نبوح بها الآن»** [2].

ويكشف الحوار بينهما عن شخصية أخرى بنفس أفكارهما وهي "**عبد الله**" الذي يتولى نسخ الرسائل، وعلى الرغم من أنَّ هذه الشخصيات الثلاث وجدت في زمن الحكاية ومكانها، وأنها مربوطة بها، إلا أنها ظهرت وكأنها من عالم مختلف في وعيها السياسي في اتباع العمل السري وانتظار الساعة المناسبة.

«زاهد:كان هناك إجماع على الرسالة، أخذها عبد الله كي يخط النسخ المطلوبة،
وعشيـــة يوم التتويج ستكون جاهزة
عبيد: و التوزيع !
زاهد: دبَّرنا أيضا مسألة توزيعها في معظم أحياء المدينة» [3].

وانطلاقا مما سبق نجد حالة الاستلاب تسيطر على معظم شخصيات المسرحية، فأمُّ عزة لا تستطيع التعرُّف على زوجها ولا على خادمها، بينما تبدو ابنتها "**عزة**" أكثر وعيا إذ تكاد تتعرف عليهما، أما عرقوب الانتهازي فإنه يستلب نفسه بنفسه، فقد حاول أن يقفز فوق حقيقة الطبقية، أو أن يتحايل عليها فخسر كل شيء، وحتى في النهاية عندما يبيع رداء الوزارة بعمْلة زائفة، يعجز عن استنتاج أن الرداء هو الملك، وأن الرداء هو الوزير أيضا. و هو الاتـــجّاه الذي يـــمثّله ميمون و السياف وفرقة الإنشاد كذلك، وحتى الملكة التي لا تُظهر حالات استلاب كبيرة.
ويجسد هذا الوضع أكثر الشيخ طه والشهنبدر عندما يعلنان بصفة قاطعة مؤكـــدة « **لـــقد أصبح**

[1] – المصدر السابق. ص 25.
[2] – المصدر نفسه. ص 13.
[3] – نفسه. ص 26.

ملكا أكثر» [1]، في حين يمثّل أبو عزة قمة الاستلاب، فهو يتحول بين ليلة وضحاها إلى رجل يجهل نفسه وتاريخه وابنته وزوجته، بل ويتنكر لنفسه ويحكم على نفسه بالتجريس.

و الجدول التالي يلخص كل ما سبق ذكره عن الشخصيات من حيث صفاتها، انتماؤها، نوعها، أبعادها وأثرها في النص.

الشخصية	الصفات	الانتماء	النوع	البعد	أثرها في النص
الملك (الحاج مصطفى)	الاستبداد، غير مقدر للمسؤولية، لاه عن القضايا المصيرية، يجد في معاناة رعيته متنفسا لضجره ...	سياسة	نامية	نفسي اجتماعي	إلقاء الضوء على باقي أحداث المسرحية
الوزير (الحاج محمود)	الولاء والتبعية للملك، حريص على استمرارية منصبه ...	سياسية	نامية	نفسي	نقل الأفكار الفرعية من أجل تكامل الأحداث
أبوعزة (الملك)	حريص على دوام الحال، إذ أنه لما افتقر جُنّ، ولما صار ملكا شُفي، ونسي كل من هم حوله وحتى ماضيه، وكأنه ولد ملكا.	اقتصادية سياسية	محورية نامية	اجتماعي نفسي	المحرك الأول للأحداث . (شخصية فعالة)
أم عزة	حريصة على كسب لقمة العيش الشريفة رافضة واقع المملكة	اجتماعية	ثابتة	اجتماعي	تحقيق التكامل بين أحداث المسرحية في مستوياتها الثلاث
عزة	تتمنى تحسن أوضاع عائلتها اقتصاديا، كما نجدها تؤمن بأفكار التغيير في المملكة، من خلال إيوائها لعبيد رمز الثورة	اجتماعية	نامية	اجتماعي سياسي	تحقيق الترابط بين أحداث المستويين الثاني والثالث في النص.
عرقوب (الوزير)	خادم انتهازي، ماكر، عديم الذكاء و الحيلة عندما يستلم الوزارة	اجتماعية سياسية	نامية	اجتماعي سياسي نفسي	مساعدة البطل في نقل أفكاره وتقديمها

[1] – المصدر السابق. ص 107.

الملكة	شخصية صامتة لا يظهر منها إلا الخضوع للملك حتى بعد تغيِّره	اجتماعية	ثابتة (صامتة)	اجتماعي	تعزيز موقف التنكر السائد في المسرحية
ميمون	خادم، متفان في إرضاء ملكه، ذائب في رموز القصر.	اجتماعية	ثابتة	اجتماعي	له دور كبير في تبيين الحياة القاسية للعامة داخل القصور.
السياف ومقدم الأمن	يعملان على تنفيذ الأوامر دون هوادة، فالأول قاطع للرؤوس والثاني يعمل لتوفير الجو الأمني اللازم لاستمرار المُلك	عسكرية	ثابتة	فيزيولوجي نفسي	تحقيق التكامل بين مستويات النص الثلاث.
الشيخ طه	يمثل عنصر الدعاية للملك من خلال خطبه	دينية سياسية	ثابتة	اجتماعي	نقل الأفكار الفرعية من أجل تكامل النص
الشهبندر	حريص على ملإ خزائن المملكة على حساب العامة.	اقتصادية سياسية	ثابتة	اجتماعي	تبيين الأفكار الفرعية من أجل تكامل النص
زاهد	من عامة الشعب، متنكر في زيِّ حمال، يعمل لصالح الثورة (التغيير)	ثورية	ثابتة	اجتماعي فيزيولوجي	تبيين التناقضات في مجتمعات اللاعدل
عبيد	من عامة الشعب، متنكر في زيِّ رجل أحدب متسوّل، يعمل لصالح الثورة، يحب "عزة"	ثورية	ثابتة	اجتماعي فيزيولوجي نفسي	تبيين التناقضات في مجتمعات الاستبداد، إضافة إلى الربط بين المستويين الثاني والثالث
عبد الله	من عامة الشعب، وظيفته كتابة الرسائل التحريضية على الثورة.	إعلامية ثورية	ثابتة	اجتماعي	مساعدة زاهد وعبيد على القيام بدورهما الثوري

ثالثا: بنية الحوار في مسرحية الملك هو الملك

1- بنية الحوار في الخطاب المسرحي :

الحوار شكل من أشكال التواصل، يتم فيه تبادل الكلام بين طرفين أو أكثر «وكلمة Dialogue منحوتة من اليونانية dia وتعني اثنين و logos التي تعني الكلام» [1]، يعدّ من أهم عناصر التأليف المسرحي، يوضّح الفكرة الأساسية و يقيم برهانها، يعرّف بالشخصيات ويفصح عنها، ويحمل عبء الصراع حتى النهاية، وهو من صنوف الخطاب في المسرح يشبه المحادثة في الحياة اليومية العادية، لكنه يختلف عنها جوهريا، فهو«مُرَكَّز مُنتقى مُهذَّب، وله غاية محددة»[2]، ولأهميته اعتبرت المسرحية فن الحوار لأنّه الأساس الذي تبنى عليه، مهمته الحقيقية إبلاغية إذ يوصل المعلومات إلى المتلقي عن طريق الشخصيات، وهو لا يعني النقاش، لأن هذا الأخير محوره خلاف في الرأي وغايته إقناع أحد الطرفين بالحجة والدليل القاطع، بينما الحوار في المسرح هو عملية تواصل بين طرفين أي شخصين سواء أكانت المسرحية مقروءة أم ممثلة، إلاّ أنّ هذا التواصل يأخذ نطاقا أوسع حيث يشتد ليصل إلى الجمع بين الكاتب و متلقيه الذين يتعدّدون ابتداء من القارئ إلى المشاهد، كما أنّه «صراع بين قوتين إنسانيتين، وغايته غلبة قوة اجتماعية وإنسانية على أخرى» [3]، لا يجوز فيه التوقفات والمقاطعات التي تكون في الحديث العادي، إذ يجري على نسق محكم من التنظيم، فالشخصيات لا تقاطع بعضها البعض؛ فكل واحد منهم ينتظر دوره حتى ينهي الطرف الآخر كلامه، دون العودة إلى النقاط التي تم الكلام فيها، إلا لمـًا يتعلق ببناء الحبكة، فهو ينمو ويتوالد بسرعة دون توقف حتى يستوفي الكاتب كل عناصر التأليف المسرحي خاصة المدة الزمنية القصيرة المتاحة له.

وإذا تخلل الحوار فترات من الصمت كانت هذه الفترات جزءً من الكلام، فلكل حالة من حالات استخدامه في النص و في العرض دلالتها الخاصة، من خلال «التأثير على المعنى العام للمسرحية، إذ توحي بغياب التواصل بين الشخصيات والملل عدم القدرة على التعبير و الإحساس بعدم جدوى التعبير باللغة » [4]، « فهو يمهد لجملة أو يترك لها زمنا حتّ تترك

---

(1) – ماري إلياس، حنان قصاب. المعجم المسرحي. ص 175.

(2) – فرحان بلبل. النص المسرحي، الكلمة والفعل، دراسة. من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2003، ص 107.

(3) – المرجع نفسه. ص 107.

(4) – ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، ص 291.

أثرها عنـــد المتلقي» [1].

وإذا كان البناء المسرحي ينمو والمواقف تتشكل من خلال الأحداث التي تحركها الشخصيات، فإن هذا النمو لا يتحقق إلا بواسطة الحوار الذي هو وسيلة هذا التفاعل والأداة التي تتواصل عن طريقها شخصيات المسرحية، لذا يعد وسيلة المؤلف في بناء حبكة النص وعرض أفكاره، مما يجعله ظاهريا العلامة البارزة في بناء النص، حتى يجعل المتلقي (القارئ أو المتفرج) يحس بأن ما يشاهده جزء من حياته الواقعية على اعتبار أن الحوار الـــمسرحي يوحي بالواقع [2]، كما اعتبرت بقية أشكال الخطاب المسرحي مثل المونولوغ و الحديث الجانبي و التوجّه إلى الجمهور، وحتى نشيد الجوقة غير مطابقة و لا تقبل إلا ضمن الأعراف المسرحية[3].

والحوار هو الوسيلة المثلى للاتصال بين الممثلـــين والمتلقـــي، عن طريق كلمات ومقاطـــع من نسج الكاتب يجسد من خلالها أفكاره وآراءه، ولا يكون له ذلك إلا بحسن اختيار مضامين العبارات التي تؤديها الشخصيات ومسايرتها للحركات والإيماءات الصادرة منها حتى يتحقق الهدف من النص، ويبتعد عن الكلام العادي السائد بين الناس والمملوء بالزيادات وغيرها « وقد تتعلثم الشخصية المسرحية أو تتردد في حديثها أو تنسى بعض ما كانت تهم بقوله، أو تخرج عن جادة الموضوع، ولكن ذلك لا يكون مقصودا لبيان طبيعة خاصة في الشخصية أو الـــمواقف، لا تصويرا للحوار المسرحي كما يحدث في واقع الحياة على اختلاف الشخصيات والمواقف» [4].

وبهذا يكون الحوار هو العلامة البارزة التي تميز المسرحية عن بقية الفنون الأدبية كونه فن درامي يعتمد الانتقاء والدراسة وله هدف محدد يعمل ضمن الجو المسرحي القائم على الإيقاع، يكشف به الكاتب عن الأحداث الماضية والحاضرة والمستقبلية، فيطورها ويدفع بها إلى النمو.

---

[1] – فرحان بلبل. النص المسرحي، الكلمة والفعل. ص 108.

[2] – ينظر، عبد القادر القط. فن المسرحية. ص 27.

[3] – ينظر، ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، ص 176.

[4] – المرجع السابق. ص 27.

2 – خصائص الحوار المسرحي :

تُمَثَّل المسرحية في حيز زمني ضيق، وفي مناظر محددة متخِّذة قالب الحوار الـــذي يجـــب على الكاتب فيه الدرس والتأمل الطويل، حتى يتمكن مما يتطلبه من تركيز شديد وكلمات موجزة دقيقة لا تفصح عن المعنى كليا، بل توحي به إيحاء يكون مساعدا على تحقيق الانفعال وإثارة العواطف في المتلقين، لأن المبدع المسرحي لا يتجه إلى العقل، وإنما هدفه العاطفة التي يريد أن يثيرها في جمهوره، حتى يستولي على مشاعرهم وإثارة الاهتمام لديهم، و لكي يجود الحوار لا بدّ من وجود الصراع الصاعد الذي يكسبه القوة و الحياة، إضافة إلى معرفة الكاتب الشاملة لشخوصه لأنّ الحوار ينبع منها و يحمل خصائصها.

و حتّ يتحقق للحوار جميع وظائفه كان لزاما أن يتوافر على الخصائص التالية:

– التركيز و الإيجاز :

يحدَّد العمل المسرحي بمكان وزمان معينين، فهو عمل مقيد تحكمه الضرورة الفنية لارتباطه المباشر بالمتلقي، ولارتباطه بالأداء والإشارات التي تفصح عن الطبائع، وبذلك كان الحوار في المسرح موجزا مركزا ،لأن الكاتب المسرحي مطالب بملأ ذلك الحيز الزماني الضيق، بغية التأثير في جمهوره، فعمله سريع، يقوم على اللمحة الدالة والإشارة الخفية والكلمة ذات القدرة اللفظية المشحونة[1]، «وليس معنى ذلك أن يكون الحوار قصيرا دائما، فقد يطول الحوار فيبلغ على لسان إحدى الشخصيات صحيفة بأكملها، وقد يقصر فيكون كلمة أو كلمتين، والذي يحدد طول الحوار وقصره مواقف القصة نفسها» [2]، وكمثال عن ذلك، الحوار الذي دار بين الملك والوزير :

«الملك: أتخشى أن يطير العرش ومعه الوزارة ؟

الوزير: أي خائن يجرؤ! ... بعيدة عن ذهني هذه الخواطر، إلا أن العامة كالضفادع لا تمل النقيق، أمَا لاحظت..لم نلتق في جولاتنا السابقة إلا من يشكو أو يتظلَّم. وألسنة الجاحدين طويلة، أخشى إنْ 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 تعرِّض شخصك السامي للاحتكاك بالزنخ والوسخ.

الملك: لأن ذلك يرفه عني أحيانا ... عندما أصغي إلى هموم الناس الصغيرة، وأرقب دورانهم حول

---

[1] – ينظر، شوقي ضيف. في النقد الأدبي. دار المعارف، مصر، ط4، 1976، ص 239.

[2] – محمد زكي العشماوي. المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة. ص 30.

الدرهم واللقمة، تغمرني متعة ماكرة، في حياتهم الزنخة طرافة لا يستطيع أي مهرج في القصر أن يبتكر مثلها، واليوم ...هناك شيء آخر ...أنا أيضا لي ابتكاري.

أريد أن أعابث البلاد والناس، منذ أن التمعت الفكرة في ذهني بدأت الحيوية تدب في أوصالي. أيُّها الوزير .. أحضر لنا الثياب التنكرية.

الوزير: أهي حقا رغبة الملك السامية ؟

الملك: بل أمر ملكي لا يقبل جدلا ولا مماحكة.

الوزير: سأحضرها في الحال » [1].

و نجد هذا الإيجاز والطول في بعض مشاهد المسرحية حسب الموقف الذي تكون فيه الشخصية، وقد ورد في الصفحات التالية: 38، 39، 46، 59، 93، 97، 98.

– حيوية الحوار:

لا بدَّ للحوار أن يتسم بالحيوية، وذلك من خلال قدرته على إيضاح ما يدور في نفس الشخصية وفكرها، وأن يتنوع بما يتناسب مع طبيعة الموقف والشخصية، مما يخلق تحريكا لجو المسرحية.

«والحيوية في الحوار تتحقق بما يصاحب الأداء من حركة عضوية أو القراءة من حركة ذهنية، وكذلك حين يرتبط الحوار بالشخصيات فيدل عليها من حيث وضعها الاجتماعي، ومستواها الفكري والخلقي، ومثلها في الحياة، فالحوار قبل كل شيء لغة الأشخاص أنفسهم، أو هو لغة المؤلف التي كان من الممكن أن تتحدَّث بها شخصيات بذاتها» [2]، فالحركة على خشبة المسرح حركة عضوية وذهنية في نفس الوقت، بينما نجدها في المسرحية المقروءة حركة ذهنية فقط، ما يجعل القارئ يفتقد حيوية الحركة العضوية التي يقوم بها الممثلون، ويعوضها بحركة ذهنية تتجسد له من خلال الحوار المكتوب، وهذا يتطلب حيوية ذلك الحوار.

– مناسبة اللغة لموضوع المسرحية :

تختلف لغة المسرحية حسب الموضوع الذي تعالجه، فالمواضيع التاريخية يختلف أسلوب لغتها عن نظيرتها الواقعية، ولغة المأساة ليست نفسها في الكوميديا، وكذلك إذا اختلف زمنها، بمعنى

[1] – سعد الله ونوس. الملك هو الملك. ص 19– 20 .

[2] – عز الدين إسماعيل. الأدب وفنونه، دراسة ونقد. دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، ط7، 1978، ص 248.

حوار المسرحية التي تدور أحداثها في عصر مضى كالجاهلي مثلا، يختلف عنه في مسرحية أحداثها من العصر الحديث [1].

– مناسبة الحوار للشخصية:

يـــجب أن يتلاءم الحوار مع الشخصية فلغة المثقف غير لغة الأمي، ولغة الطبيب غير لغة الفلاح ...، وكذلك كان الشأن بين الملك فخر الدين المكين وخادمه ميمون:

«ميمون: (يهرع ملبيا الدقات) طوع الإشارة أيُّها المُهاب.

الملك: ميمون أحس توترا في أصابع يدي.

ميمون: (يمسك اليد الممدودة بلهفة وانتشاء) أذوب كي تسترخي الأصابع الوضاءة.

الملك: يبدو أنّي سآوي إلى مخدعي مبكرا الليلة.

ميمون: نوما هنيئا وأحلاما كلها يمن وخير.

الملك: إذا سألت عني الملكة، أخبرها أنّي متعب، ولا أريد أن يقلقني أحد» [2].

فمن خلال هذا المقطع نجد أن اللغة تختلف بين الملك وخادمه، فلغة الملك كلُّها أوامر تُـــنفِّذُ في حينها مناسبة لمقامه، بينما في الطرف الثاني نجد ميمون يتكلم بلغة كلها إذعان وخضوع.

– أن يكون الحوار مساعدا للممثل على الإلقاء:

إنّ من أهم الشروط الواجب توفرها في الحوار أن يكون مساعدا للممثل أثناء الإلقاء، وذلك بالابتعاد عن الحروف التي لا تتوافق مع النطق إذا تجاورت كالقاف والكاف، السين والشين مثلا و أن يكون رشيقا وذا إيقاع جميل [3].

– الواقعية :

إن لغة المسرح ليست لغة الحياة العادية، فهي تعتمد على الحوار المكثف المختصر، للتعبير عما يجري في الحياة، «والواقعية في المسرح لا تعني الواقعية اللفظية، أي أن يدور الحوار بين الشخصيات باللهجة الدارجة، وإنما تعني نقل الأصوات التي تجري بالواقع بشكل مكثَّف ومُركَّز، يعبِّر عنه بلغة تستوعب هذا الواقع، ضمن لغة حوارية خاصة تختلف عن لغة الحياة العادية» [4]،

---

[1] – ينظر، فرحان بلبل. النص المسرحي الكلمة والفعل. ص 112.

[2] – سعد الله ونوس. الملك هو الملك. ص 20.

[3] – ينظر، فرحان بلبل. النص المسرحي الكلمة والفعل. ص 112.

[4] – حورية محمد حمو. تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق في سوريا ومصر. ص 283.

حيث يكون الكاتب المسرحي مجبرا على الاقتصاد في استخدام الكلام، والابتعـــاد عن الـــحشو من الألفاظ المستخدمة في حياة الناس لأن عمله مقيد بزمن محدد.

3 – وظائف الحوار في مسرحية الملك هو الملك:

بالإضافة إلى أن الحوار أداة التخاطب بين الشخصيات ووسيلة لإخبار الجمهور بمضمون النص الذي يُحمِّله الكاتب جملة من أفكاره وآرائه، فإن له وظائف أساسية يجب أن يضطلع بها كي لا يفقد دراميته، وهذه الوظائف تنحصر في ثلاث نقاط« أولاها السير بعقدة المسرحية أيْ تقدُّمها أو تدرُّجها وتسلسلُها، وثانيتها الكشف عن الشخصيات وثالثتها مساعدة التمثيلية من الناحية الفنية في أثناء إخراجها» [1].

أ – تطوير الحبكة:

يُسهم الحوار في تحريك الأحداث وامتدادها وتنميتها وكشف جوانب الصراع وتعميقه ودفعه إلى التأزم، فهو« يقوم بمهمة التمهيد للحدث ويوجه سير الحكاية بوضوح وحيوية و تشويق ... وأهم ما في تطوير الحوار للحبكة أنَّه يسوق المسرحية ضمن خطة معينة للوصول بها إلى نهاية القصة، وإلى هدفها الأعلى، ولن يتحقق للحوار تأدية هذه الوظيفة إلا إذا كانت كلُّ جـــملة في الحوار من أول المسرحية إلى آخرها مربوطة سلفا بالهدف الأعلى»[2]، فهو يعطي الفعل المسرحي قيمته فيرافقه شارحا أو يسبقه مـــمهِّدا أو يتبعه مفسِّرا.

والملاحظ على أحداث مسرحية "**الملك هو الملك**" أنها خاضعة لهذا التطور، الذي لعب فيه الحوار دورا كبيرا، وهذا ما ساهم في بناء حبكة فنية للنص، وإذا كانت هذه السمة غالبة على كلِّ المشاهد في المسرحية، فإننا نورد جانبا من ذلك ارتأيته يبرهن عن هذه الوظيفة، من خلال ما دار بين الملك الأصلي ووزيره وخادمه ميميون:

«مصطفى:... هو ذا ميمون، فلنر دهشته. ونسمع أخباره.

محمود: لا أرى على وجهه دهشة أو ذهولا.

مصطفى: ميميون، ميمون. (يلتفت ميمون نحو الصوت متطلعا باستغراب) تعال.

ميمون: (يقترب مترددا وهو يمعن النظر إلى الرجلين) ماذا تريد أيها السيِّد الغريب؟

مصطفى: السيد الغريب.

---

[1] – روجرم بسفيلد. فن الكاتب المسرحي. ترجمة : دريني خشبة، دار النهضة، القاهرة، مصر، 1964، ص 230.

[2] – فرحان بلبل. النص المسرحي الكلمة والفعل. ص 109– 110 .

ميمون: لا أظن أني رأيتك قبل الآن، ويدهشني أنك تعرف اسمي، كما يدهشني دخولك إلى هذا المكان.

مصطفى: (هادرا ومهددا) **ميمون !**

ميمون : أيُّها السيِّد لا يكفي أن تعرف اسمي، كيف يحقُّ لك أن ترغي في وجهي» [1].

فمن خلال هذا الحوار دُفِعت الأحداث إلى التطور، عندما لم يتعرف ميمون على ملكِه، ليُبعَث الصراع من جديد بين أقطاب المسرحية الثلاث.

ب – التعريف بالشخصيات :

يُمكِّن الحوار من التعرُّف على الشخصيات وعواطفها وثقافتها وما تنويه من أفعال وما أنجزته من مهام، و«لابد أن تكون لجمل الحوار قدرة على رسم صورة الشخصية، و على طبيعة تحديد أدائها اللغوي في حد ذاتها، أو باستخدام النص المرافق الذي يساعد القارئ على تصور الأداء اللغوي، ومن ثمة تصوير الشخصية أو الموقف» [2].

ومن أمثلة ذلك ما صدر من أبي عزة:« **أُصبح سلطان هذه البلاد، وأشد القبضة ولو يومين على العباد، أنقش الختم على بياض فينقضي أمري بلا اعتراض ...** »[3]، وفي موضع آخر نجد الملك يُعبِّر عن حالة الملل التي يعانيها قائلا:"...آه.. **يزداد ضيقي كلَّما فكرت أن هذه البلاد لا تستحقني، أريد أن ألهو، أن ألعب لعبة شرسة...لديَ ميل شديد إلى السخرية. بالضبط هذا ما أحتاجه. أن أسخر بعنف وقسوة»** [4].

وقد يجعل الكاتب الشخصية تكشف عن نفسها وحدها عن طريق المونولوغ، وهذا ما نجده في المشهد الرابع عندما يستيقظ أبو عزة المغفل ملكا:«**ما أشد سطوة الأحلام! هل استيقظت فعلا؟ (يتحسس صدره ووجهه، يلمس الفراش، يمسك آنية من الفضة على طاولة قرب السرير) يدي تخبرني أن ما ألمسه صلب وحقيقي، لكن ما تراه عيناي لا يختلف عن أطياف الحلم، هذا الفراش الوثير، والأثاث المترف والوفير، الفضة والذهب، المخمل والحرير. أي حلم مثير! »** [5].

---

[1] – سعد الله ونوس. الملك هو الملك. ص 70-71.

[2] – حازم شحاتة. الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط1، 1997، ص 165- 166.

[3] – المصدر السابق. ص 08.

[4] – المصدر نفسه. ص 18.

[5] – نفسه. ص 64.

هذا وقد تفنن سعد الله ونوس في التعريف بشخصياته من مستوى إلى آخر، ففي المستوى الثالث الذي يضم زاهد وعبيد، نجد الأفكار والرؤى تختلف، وذلك ما يوضحه المقطع التالي :

«**عبيد : خفت أن تتوه، ولا تعرف المكان.**

زاهد: بعِرضي وأولادي لو مررت بك في شارع عام لما عرفتك.

عبيد: المهم ألا يعرفني عسس وجواسيس مقدم الأمن.

زاهد: ألم تنجح في استمالته (*)**؟ أتصوّر أن أمثاله لا يمكن إلا أن يكونوا معنا.**

عبيد: أكاد أؤمن أن من الصعب الاعتماد على الخدم، إنهم يمثلون حالة خاصة ومعقدة، منطقيا ينبغي أن يكونوا معنا، ولكنهم 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؟

زاهد: استطعنا أن ندبِّر مكانا مستورا، يمكن أن نلتقي فيه جميعا بصورة دورية.

عبيد: خبر طيب. صارت الحاجة ملحة لتنظيم لقاءاتنا... » (1).

هذا المقطع من الحوار بين زاهد وعبيد يوضح أنهما مسؤولان عن قيادة شكل من أشكال العمل السياسي السرِّي، يتسم الحوار بينهما بالسلاسة، لكنه مباشر وتعليمي إلى حد ما، مليء بمقولات ومفاهيم ذات دلالات سياسية، كما يتضح من خلاله أيضا عدم أهلية فئة الخدم للعمل السياسي بسبب حالة عدم التوازن التي يعيشونها، رغم مصالحهم التي تلتقي مع هذا النوع من العمل، وذلك من خلال تعرُّض عبيد لعرقوب خادم أبي عزة .

ج – الإمتاع بالجمال:

المسرح فن من فنون القول وواحد من الأنواع الأدبية التي تستهوي العقول، لذا وجب أن يكون جميلا بصياغته وحسنَ السبك وقوي البيان، من خلال تعبير الحوار عن الشخصية المسرحية والالتصاق بها، على الرغم من تعددها وتنوعها، فهو يطول في موضع، ويبدو عنيفا قويا من المواقف التي تستدعي ذلك، و يبدو هادئا رزينا في مواضع أخرى ليلائم الموقف والشخصية معا، ولا يكون ذلك إلا بلغة فصيحة معبرة.

« والسر في هذه الفصاحة أن القارئ أو المتفرج يَقبل من الشخصيات فصاحتها. بل ويرفض

(*) – الهاء في (استمالته) تعود على عرقوب خادم أبي عزة.

(1) – سعد الله ونوس. الملك هو الملك. ص 23- 25 .

أن تتكلم كما يتكلم الناس في الحياة الواقعية. و ما ذلك إلا لأن المتفرج العادي يدرك معنى المحاكاة في المسرح ببساطة مدهشة، ولا يشترط على الكاتب إلا أن يكون مضمون الحوار مشابها تماما لعواطف الناس وأفكارهم» [1].

و انطلاقا مما سبق ذكره يمكن اختصار وظائف الحوار المسرحي في النقاط التالية:

1- الوظائف الفعلية: وهي المرتبطة برواية الفعل على الخشبة، أو خارجها باستحضار ما هو ماض أو حاضر، و ما هو مستقبل.

2 – وظائف كشفية: الكشف عن الشخصية في كلّ أبعادها، و الكشف عن الزمان و المكان.

3- وظائف توجيهية: الحكمة التي يريدها الكاتب توجيهها للمتلقي.

4- وظائف جمالية: وتتمثّل في التأثير على المتلقي من خلال شعرية اللغـــة، و جمالية الصورة و الخيال، وهو جانب مهم في المسرحية

كما ينبغي أن توافق أجزاء الحوار المشهد التمثيلي أو السياق المسرحي الذي تقدم فيه، فمواقف العز والمجد مثلا تتطلب جملا قصيرة، ومواقف الغرام تقتضي جملا فيها فيض عاطفي وإحساس بالحب والجمال، وهكذا بالنسبة للمواقف الأخرى التي تحددها طبيعة الـــموضوع، إذ يتعدى مضمون الجمل إلى مضمون الكلمات والمقاطع أيضا.

4 – عناصر الحوار في مسرحية الملك هو الملك:

لقد اتخذ الحوار في مسرحية "الملك هو الملك" عدة عناصر أبرزها:

أ- المخاطِب:

هو صاحب القول، يعبـــِّر عن انشغاله وأفكاره وفق ما حدِّد له من دور مع ضرورة تناسب ما يصدر منه من أقوال وأفعال وحركات، مجسدة بنيته الجسمية والفكرية مع بروز سمة الفاعليـــة في الأداء والمبادرة أحيانا في المواجهة، ليدرك الجمهور سلسلة المعاني المترابطة ويفككها لتتكون لديه صورة واضحة.

و نجد ذلك في مواضع عدة من المسرحية منها:

«أبو عزة : الآن ...آن القهر للحساد ما دمت سلطان البلاد

[1] – فرحان بلبل. النص المسرحي الكلمة والفعل. ص 111.

عرقوب: (مناديا) أحلام ... احلموا جميعا ...الأحلام مسموح بها.

الوزير: أنا الوزير بربير الخطير، لا أتمنى إلا أن أظل إلى جانب الملك أسعفه بتدبيري، وأوجه الأحكام وسياسة البلاد بمشورتي.

الملك: أنا الحلم..إنّي الحلم نفسه.فماذا أريد؟(متأففا) لا أريد شيئا أيها الوزير إني ضجر ...

الوزير : وأنا الظل الذي يتبعك، ويمتد وراءك.

ميمون: إنّي ميمون حاجب إيوان الملك ومقصورته، غاية أحلامي هي أن أرفَّ في خاطر مولاي حين يلم به الضجر » [1].

ب – المخاطَب:

هو متلقي الحوار، وهو مرتبط بحركة الأدوار والعلاقات قصد تحقيق الفعالية، ومرد ذلك مكانة المخاطب ودرجة نفوذه، ومن ذلك ما خاطب به الملك خادمه ميمون:« **ومع بزوغ الشمس أيقظْني، وأنت تدلِّك قدمي، كن حذرا لا أريد صحوة خشنة أو مباغتة »** [2].

ونجده في موضع آخر يخاطب وزيره قائلا: «**سنذهب إليه الليلة، وسترى أيّ تسلية يخبئ لك الملك، هذه المرة أريد تنكرنا كاملا، ميمون يظن أني أويت إلى فراشـــي، لن نخبر أحدا على الإطلاق، سنمضي عبر الدهليز السرِّي الذي يقود بعيدا عن السور »** [3].

ت – الموضوع :

هو مدار القول، تظهر فيه الشخصيات والعلاقات، وقد يتغير مساره من مشهد إلى آخر، وذلك عبر تداخل الأدوار وتشابك الأحداث التي تؤدي إلى الاختلاف، ففي المشهد الأول نجد الملك يبدي ضجره عندما طلب منه الوزير تصريف بعض أمور الدولة «**ليس هناك ما هو عاجل، حين يكون مزاجي غير معتدل »**" [4]. « **أريد أن أعابث البلاد والناس »** [5]، وتتوالى الأحداث إلى أنْ يصبح أبو عزة المغفل ملكا ويحكم البلاد بقبضة من حديد، ويتنكر للجميع وحتى لماضيه، وبذلك يدفع الملك ثمن لعبته التي أرادها ترفيهية، فكانت عكس ما تشتهيه نفسه، فنجده في الخاتمة يخاطب

---

(1) – سعد الله ونوس. الملك هو الملك. ص 09- 10 .

(2)– المصدر السابق. ص 20.

(3)– المصدر نفسه. ص 21.

(4)– نفسه ص 15.

(5)– نفسه. ص 18.

الجميع: «**قولوا كانت لعبة ..والملك هو الملك ..أنا هو .. هو أنا** » [1].

و هكذا تبرز الانشغالات في كل مشاهد وفواصل النص بحوار موجز أغلبه شديد الإيحاء بالموضوع الأسمى الذي يريده الكاتب.

ث – نوع الكلام:

إلى جانب السمات اللغوية والأسلوبية الواجب توفرها في الحوار، فإن العلاقة بين المتحاورين تدرج ضمن نوع الكلام، فقد يكون الحوار متساويا، كما في الفاصل الأول عندما يلتقي زاهد وعبيد وهما من نفس الطبقة ولا تفاوت بينهما، وما إلى ذلك من المقاطع المتساوية نذكر منها ما ورد في الفاصل الثالث:

«**السياف: في الحيطة السلامة، ومن الحيطة أن نذكر.**

عرقوب: كيلا يغفل المرء، ويسرح الفكر، نتوقف لحظة ونذكر.

السياف: المملكة خيالية.

عرقوب: والحياة وهمية.

السياف: والأحلام كلها فردية.

عبيد: ما من ملك يتخلى عن عرشه إلا اقتلاعا

زاهد: ما من ملك يعير أو يؤجر تاجه ولو مزاحا » [2].

فحوار جميع الشخصيات يضيء جوانب الأحداث ويفسرها ويمهد لها، أو يحدث فيه غلبة طرف على آخر، كأنه يوحي برغبة ما كتأكيد الهدف الذي يريد المبدع أن يصل به إلى المتلقي وفق رؤيته من ذلك قول زاهد وعبيد معا: «**في أنظمة التنكر والملكية تلك هي القاعدة الجوهرية، أعطني رداءً وتاجا أعطك مَلِكا** » [3].

---

[1] – المصدر السابق. ص109.

[2] – المصدر نفسه. ص 61.

[3] – نفسه. ص 90.

ج – كم الكلام :

يقوم نظام الكلام على إعطاء فضاء كلامي يتوافق والدور المقدم لكل شخصية، لذا نجد نسبته تتفاوت من واحدة إلى أخرى، وهذا حسب قدرها والمواقف التي تتعرض لها، إذ لا يستحسن إطالة الحوار والاستطـــراد فيه بما لا يقتضيه الموقف أو الحدث العام للمسرحية، لأنّ ذلك لا يحقق إثارة العواطف [1].

وقد كان حيز الكلام في المسرحية ملائما لدور كل شخصية، ونظرا لدور الملك وأبي عزة فقد حمَّلهما الكاتب كمًّا كبيرا من الكلام عكس الشخصيات الأخرى، التي نجد كمية الكلام عندها تتساوى أحيانا وتتضاءل لدى شخصيات أخرى كميمون مثلا.

5 – بنية التكرار في مسرحية الملك هو الملك:

التكرار في اللغة باب من أبواب التوكيد، وهو تابع يذكر من أجل تقرير الحكم في ذهن السامع وإزالة ما يتوهمه، وقد أدى التكرار في نص "الملك هو الملك" دورا دلاليا هاما في ربط القارئ ببنى النص، وجعله شديد الصلة به. «ولا يعني التكرار في النصوص الأدبية دائما إعادة العناصر التعبيرية والدلالية بصيغة ثابتة، فإحضار البدائل والمماثلات، أو ما يعبر عنه "جريماس" "Greimas" بالنظائر، كل ذلك يمثل بنية تكرارية دالة في النص، ووظيفتها شد انتباه القارئ، وجعله يفكر في دورها الأساسي، الذي ينبغي مراعاته في أي تأويل » [2].

وظاهرة التكرار في نص "الملك هو الملك" ارتبطت بالحالة النفسية للأديب، والتي جسَّدها في شخصياته مؤكِّدا من خلالها رؤيته في مثل هذه الأنظمة القائمة على التنكر، وكمثال هذه الظاهرة فقد تكررت عبارة « **أأنا مسحور أم أصاب عقلي أمر من الأمور**» [3] في العديد من مشاهد النص للدلالة على حيرة الملك وهو يشاهد عرشه يطير من قبضته؛ بعدما فشلت لعبته.

والجدول التالي يوضّح تكرار هذه العبارة في النص.

---

[1]– ينظر ، يوسف حسن نوفل. بناء المسرحية العربية، رؤية في الحوار. دار المعارف، القاهرة، مصر، ط1، 1995، ص 220.

[2]– حميد الحمداني.القراءة و توليد الدلالة،تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003، ص 15.

[3] – سعد الله ونوس. الملك هو الملك. ص 67.

العبارة	الشخصية	الصفحة	رقم السطر
أأنا مسحور أم أصاب عقلي أمر من الأمور؟	أبو عزة مصطفى (الملك)	67 87 90 94 99	12 10 - 01 06 11 03
أأنا مسحور؟	مصطفى (الملك)	84 85	07 18 -15

رابعا: بنية الزمان و المكان في مسرحية الملك هو الملك

كثيرا ما رُبط الزمان والمكان ببعضهما، فالأوّل يتأسس ابتداء من اللحظة التي يتحدث فيها المتكلم إلى شخص معين، أمّا الثاني فيتأسس نقطة الفضاء التي يتواجد فيها أثناء الحديث، والمسرحية باعتبارها وسيلة نقل للأحداث وتصويرا للحالات وللوضعيات التي تتعلق بشخصيات مختلفة، فإن هذا التصوير لا يكون إلا في إطارين متلازمين أحدهما زماني والآخر مكاني.

I- بنية الزمن في مسرحية الملك هو الملك :

1- الزمن في المسرح وأبعاده:

الزمن مفهوم خاضت فيه شتى العلوم، كونه يرتبط بحياة الإنسان ووعيه، وقد اهتم الفلاسفة منذ القدم بوضع الزمن في الأدب والفن، إذ ميّز أرسطو المسرح عن غيره من الفنون والأجناس الأدبية من خلال الزمن، حيث اعتبر المسرح فن الحاضر، ويقدم أفعال أشخاص يعملون على أنّها تجري الآن، في حين تروي الفنون السردية كالملاحم مثلا ما حصل بصيغة الماضي.

وتحديد ماهية الزمن في المسرح ليس بالشيء السهل، ذلك أنه فن مرتبط بعناصر عديدة ومتنوعة منها تحديد أبعاد الزمن في العمل، زمن امتداد العرض المسرحي، وزمن امتداد الفعل الدرامي، وكذلك الفترة التاريـــخية التي ترجع إليها الحكاية، إضافة إلى علامات أخرى دالـــة على الزمن كإيقاع[1] النص والعرض وإيقاع الكلام والحركة على الخشبة [2].

وبناء على ذلك كان الزمن من البنى الرئيسية والهامة في النص والعرض على حد السواء، فهناك الامتداد الزمني الـــمأخوذ من الواقع المعيش ويسمى زمن العرض" temps de représentation" ويقابله في النص "زمن القراءة" "temps de lecture" وهناك الزمن الذي يرسمه الحدث المتخيل المعروض على الخشبة ويسمى زمن الحدث "Temps de l'action" [3]، وما يمكن أن يشـــار إليه «أن الفرق بين إدراك القارئ للزمن في النص والمتفرج في العرض، يكمن في أن الأول بإمكانه أن يرجع إلى الوراء أحيانا كي تكتمل لديه فكرة الزمن وتتضح، فهو يصول ويجول بين فقرات النص ليصل إلى بناء فكرة واضحة عن سريان الزمن في المسرحية، أما الثاني فهو ارتباط

---

[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 وهو من العوامل التي لها دور فعال في خلق الإحساس بالزمن.
(ماري إلياس، حنان قصاب. المعجم المسرحي.) ص 85.

[2] - ينظر، المرجع نفسه. ص 238.

[3] - ينظر، المرجع نفسه. ص 238.

فعلي بتعاقب علامات الزمن، إنَّه مجبر على متابعة أحداث المسرحية من أولها إلى آخرها، ليتمكن من إدراك الزمن إدراكا واضحا» [1]، ويمكن تقصي زمن الحدث في النص والعرض وفق ما يلي :

أ – زمن العرض:

وهو مفهوم مختلف عن البنية الفلسفية بكونه له علاقة وثيقة بالزمن المتقطع في الواقـــع، أي من خلال الزمن المعيش للمتفرج، محدد بوقت معين، فلا يجوز أن يطول فيتعب الممثلين خاصة البطل من جهة والمتفرجين من جهة أخرى، وفي هذا الصدد يقول محمد زكي العشماوي: «جرى العرف وفقا لما استقر عليه ذوق الجمهور من خلال العصور المختلفة على أن يكون الزمن الذي تستغرقه المسرحية من ساعتين إلى ثلاث ساعات، ومن ثم وجب على كاتب المسرحية أن يشكل الأحداث التي تجري في هذا الوقت المحدد بطريقة تكسبها القوة والإثارة والتركز» [2]، إذ لا يمكن أن يتحمل المتفرج طول العرض والذي تتخلله استراحة أو اثنتان، لأن في ذلك إرهاق له، وإن كانت هناك عروض طويلة عرفت حديثا، تدوم ليلة كاملة، فإنها لا تلقى إقبال الجمهور نتيجة عدم تحمله طول العرض، ناهيك عن الـــممثل الذي ينال منه التعب ويفقد تركيزه أثناء أداء أدواره [3].

ب – زمن الحدث:

هو امتداد للزمن المرسوم على الخشبة حيث يمكن تقصي زمن الحدث في النص والعرض، كما أن هناك تداخل بين الزمن المتخيَّل وزمن العرض الذي ينتمي إليه المشاهد، حيث تقدم مقولة العرض من خلال الإرجاعات التي يخلقها الكاتب والمخرج، ومن ثم يربط المتلقي هذه الإرجاعات الزمنية بالواقع المعيش [4]، ويتكون كل ذلك من خلال عملية بناء الحكاية في المسرح الكلاسيكي الذي يقوم على مبدأ وحدة الزمان لأن هناك بداية وحبكة ونهاية، أما في الأشكال المسرحية الجديدة يعتبر الزمن تحول وصيرورة يعبر عنها الفعل المسرحي، فعلى الرغم من محاولة جعل هذا الزمن يبدو واقعيا لتحقيق الإيهام، إلا أنَّه يظل خاضعا لمتطلبات الزمن الذي يستغرقه عرض الحدث، فيدخل المتفرج في لعبة الإيهام مما يدفع به إلى التخلي المؤقت عن الزمن الفعلي ونسيان

(1) – عمر بلخير. تحليل الخطاب المسرحي. ص 83.

(2) – محمد زكي العشماوي. المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة. ص 24.

(3) – ينظر، ماري الياس، حنان قصاب. المعجم المسرحي. ص 239.

(4) – ينظر، المرجع نفسه. ص 240.

الحاضر والاستغراق في زمن الحدث المعروض، وكلما كان التشويق كبيرا تحققت هذه العملية بشكل كامل، والعكس يؤدي إلى الملل [1].

ت – زمن الخلق :

ويقصد به الفترة الزمنية التي أخرج فيها الكاتب عمله، قصد ربطه بسياقاته المختلفة التاريخية والاجتماعية والسياسية ... من أجل تحديد مرجعياته الفنية والفكرية فالمبدع باعتباره عين الواقع نجده يساير الظروف ويعبر عنها.

ومسرحية "**الملك هو الملك**" كتبها سعد الله ونوس في فترة مشخِّصا بها قضية السلطة وحرية الإنسان والجماعة وكرامتها« وقد عالج هذه القضايا من خلال موضوعات الهزيمة و الاستبداد الاجتماعي والاقتصادي، إضافة للكشف عن سلبية الشعب والفئات المسحوقة تحديدا، محاولا استنهاض وعيها وتحريضها على الفعل الإيجابي والمبادرة على تغيير عالم القهر والاستغلال وفرض الوجود الاجتماعي والإنساني اللائق بها» [2].

ونجد الكاتب نفسه في لافتة مدخل مسرحيته يشير إلى ذلك جليا بقوله: «**الملك هو الملك ... لعبة تشخيصية لتحليل بنية السلطة في أنظمة التنكر والملكية**» [3].

ث – الزمن الخارجي:

هو الزمن الواقع عند طرفي الحكاية المسرحية من البداية إلى النهاية، وعليه فهو موضوع مرتبط بالزمن التاريخي، وبصيغة أخرى هو التوقيت القياسي للأحداث الجارية بصيغة الحاضر.

فأحداث مسرحية "**الملك هو الملك**" تبدأ عندما يبدي الملك ضجره في الروتين الذي يعيشه، وفي هذه الأثناء يتذكر أن الرعية مسلية بانشغالاتها، مستحضرا صورة المواطن أبي عزة، ذلك التاجر المفلس الذي يحلم بالحكم لكي يقتص من الذين أفقروه، فقصده ووزيره إلى بيته متنكرَيْن في زي "الحاج مصطفى" و "الحاج محمود" وأقنعاه بالذهاب معهما، وهناك ناولاه منوِّما دُسَّ له مع الخمر، ثم ألبساه ثياب الملك وجعلاه ينام على سريره، وعندما استيقظ أبو عزة راح يتصرف وكأنه ملك منذ زمن بعيد وتنكر للجميع وذهب جنونه، أما الملك الأصلي فلم يصدق ما يحدث أمامه وهو يشاهد مُلكه ينتزع منه دون أن يتفطن أحد إلى سحنة الملك فأصيب بالجنون.

---

[1] – ينظر، المرجع السابق. ص 239.

[2] – فاتن علي عمار. سعد الله ونوس في المسرح العربي الحديث. ص 103- 104.

[3] – سعد الله ونوس. الملك هو الملك. ص 05.

ج – الزمن الداخلي :

هو الزمن المرتبط بالشخصية المحورية، فإذا كان الزمن الموضوعي الخارجي هو زمن الحاضر، فإنّ الزمن الداخلي هو زمن الماضي المستحضر بواسطة الذاكرة، وهو أيضا زمن المستقبل الذي تعيشه الشخصية في الحلم بنوعيه: حلم النوم وحلم اليقظة.

ومن أمثلة الزمن الماضي المستحضر ما قاله عرقوب:« **هذا معلّمي و أنا خادمه، دخلت في خدمته عندما كان ذا يسر ومال، ثم لم أتركه بعد أن انقلب عليه الزمان وضاع ملكه في خبر كان، منذ فترة لم يدفع لي أجرا، بل ولحس معظم ما ادخرته على سبيل الدين... لست غبيا ولست شهما كما يظنون، القصة وما فيها أن الهوى تملّكني ... لو رحلت الآن لضاعت ديوني وخاب الأمل في قلبي. أما إذا بقيت فستزيد الديون ... حتى تصبح مهرا لائقا...**»[1]، ومثل ذلك نجده في قول عبيد مخاطبا زاهد: «**فكرت فيها عندما مددت يدي...لولاها لما وجدت زاوية ألتجئ إليها...وددت أن أحمل لها تفاحة، لولاها لكان وضعي صعبا للغاية هي التي أقنعت أمها بإيوائي...أحس عندهم طمأنينة ...**» [2]، و قد استحضر الكاتب الزمن الماضي ليبرز معاناة الطبقة الضعيفة والتي كلها آمال لتحقيق أحلامها.

2– المكونات الدالة على الزمن مسرحية الملك هو الملك:

يتم التعبير عن الزمن المسرحي في النص من خلال الإرشادات الإخراجية وكل ما يرمز إلى زمن الحديث أثناء الحوار، ففي العرض يتم من خلال العلامات الإرجاعية التي تجسد فترة زمنية معينة كشكل المكان والديكور وطراز الأغراض وقطع الأثاث والأزياء والإضاءة التي توحي بالليل أو النهار[3].

وقد أشار الكاتب في نصه إلى زمن أحداث المسرحية، والذي لا يتجاوز الأربعة والعشرين ساعة (24سا) على أقصى تقدير، إذ تبدأ مع المساء وتنتهي في اليوم الموالي مباشرة، وما يدل على ذلك حوار الشخصيات فيما بينها الذي أشار في عديد المرات للزمن، وحدّده في مواضع

(1) – المصدر السابق. ص 11– 12.

(2) – المصدر نفسه. ص 24.

(3) – ينظر، ماري الياس، حنان قصاب. المعجم المسرحي. ص 241

أخرى منها:« **الملك: سآوي إلى مخدعي مبكرا هذه الليلة ومع بزوغ الشمس أيقظني...** » [1]، «**سنذهب إليه الليلة** »[2]، كما نجد في حوار أم عزة مع أبيها مبدية قلقها من تأخر أمها « **لقد تأخرت أمي، هبط الليل ولم تعد بعد**»[3]، ومن الإشارات الدالة على الليلة الأولى ما نجده في الفاصل الثاني في قول الكاتب « **الليلة نفسها، تظهر الزاوية اليسرى التي فرشت فيها الحشية في دار أبي عزة . الإضاءة قمرية مريحة** » [4].

أمّا ما يدل على النهار فنجده في قول ميمون « **أسعد الله صباح مولاي، وأفاض عليه الخير والبشر**» [5]، وكذلك قول عرقوب « **انهض يا مولاي، فالشمس أشرقت، وشؤون الدولة تنتظر التدبير والإدارة**» [6].

والجدول التالي يبرز كل مَواطن إيراد الزمن في النص :

الزمن أو ما يدل عليه	الصفحة	السطر
سآوي إلى مخدعي مبكرا هذه الليلة	20	16
مع بروز الشمس أيقظني	20	21
سنذهب إليه الليلة	21	17
اقترب موعد الآذان	26	09
مع الغروب	28	02
هبط الليل و لم تعد بعد	40	05
خذي هذه الورقة تظهرينها غدا للحراس	48	15
سنذهب غدا، سنذهب إلى القصر	49	15
الليلة نفسها	50	11-10
غدا أشرح لك	55	02
لنسترح قليلا قبل أن يأتي النهار	58	09

[1]- المصدر السابق. ص 20.

[2]- المصدر نفسه. ص 21.

[3]- نفسه. ص 40.

[4]- نفسه. ص 50.

[5]- نفسه. ص 63.

[6]- نفسه. ص 65.

أسعد الله صباح مولاي	65-63	01-06
انهض يا مولاي، فالشَّمس أشرقت	65	04
البارحة عندما كنت الملك	81	22
ضمَّني اليوم إلى الخدمة	102	08

3 – الزمن التقليدي في مسرحية الملك هو الملك :

لقد تداخلت الأزمنة بأنواعها الثلاثة في مسرحية الملك هو الملك، حيث خرجت في معظمها من دلالتها إلى دلالات أخرى.

1 – الفعل الماضي:

هو ما دل على وقوع حدث أو على اتِّصاف بحالة في زمن مضى، وقد تتغير دلالته فيصبح دالا على الماضي القريب من الحاضر إذا سبق بقد، كما يصبح دالا على المستقبل إذا كان للدعاء أو تضمن معنى الشرط.

وعند تتبعنا للزمن الماضي في النص، وجدنا دلالته متغيرة، وقد طغى الماضي الدَّال على المستقبل ومنه: لو رحلت الآن لضاعت ديوني، إذا بقيت فستزيد الديون، إذا سألتْ عني الملكة فأخبرها أنِّي متعب، لو مررتُ بك في شارع عام لما عرفتك، لو قادوك، لو قابلت، لو كنت ...

2 – الفعل المضارع:

الأصل في المضارع أن يدل على وقوع حدث أو على اتِّصاف بحالة في الزمن الحاضر أو الزمن المستقبل، وقد يتغير زمن المضارع فيدل على الماضي إذا سُبق بفعل ماض أو "كان" أو "لم" فيصير المضارع دالا على عدم حدوث الفعل في الماضي، من ذلك: لم أتركه، لم يدفع، لم يعرف، لم نلتق، لم استطع، لم يعد ...

هذا وقد يقترن المضارع أحيانا بأدوات تجعله دالا على المستقبل فقط وهي سوف والسين نحو: سيأتي، سيفزع، سيعطر، سيخترق، سنتلاقى، سنبقى، ستزين، سأحضرها، سآوي، سأتحول، ستأمرهم، سنذهب، سترى، سأقول، سأعرف، سنروي، سأروي، سنحتاج، سيوقظ، سنترك ...

3- فعل الأمر:

الأصل في الأمر أن يدل على طلب القيام بفعل أو على الاتصاف بحالة على وجه الاستعلاء والإلزام، وقد يخرج الأمر عن أصل معناه فيدل على معان كثيرة تستفاد من سياق الكلام ومضمونه منها: الالتماس، والدعاء والتعجيز، وغيرها من الأغراض البلاغية الأخرى.

وما يمكن أن يُشار إليه أن أفعال الأمر في النص خرجت في معظمها عن الدلالة الأصلية إلى النصح أحيانا نحو: أزيحي، دع، اصغ... وإلى الالتماس أحيانا أخرى نحو: دعوني، ساعدني ... أمّا ما يدل على الإلزام فنذكر: اسمع، تعالي، أيقظني، أغلقوا، نادوا...

والملاحظ أن النص قد طغى عليه الزمن المستقبل، وما ذلك إلا تجسيد للبنية التفاؤلية للمسرحية من خلال الشخصيات التي جسدت ذلك، وحققت رؤية سعد الله ونوس والتي كلها أمل في مستقبل يعم فيه العدل والإخاء والمساواة بين جميع أفراد المجتمع.

II- بنية المكان في مسرحية الملك هو الملك :

1- المكان في المسرح:

المكان المسرحي هو «الموضع أو الحيز كوجود مادي يمكن إدراكه بالحواس... وهو أحد العناصر الأساسية في المسرح ... و هو ذو طبيعة مركبة لكونه يرتبط بالواقع (مكان العرض المسرحي) من جهة، و بالمتخيل (مكان الحدث الدرامي المعروض على الخشبة) من جهة أخرى» [1].

و ضمن هذه الطبيعة المركبة للمكان، يطلق على الموضع الذي تقدم فيه العروض المسرحية تسمية "Lieu théâtral"سواء أكان بناء مشيَّدا خصيصا لهذا الغرض كقاعات المسرح أو مدرجات الهواء الطلق أو أي حيز مكاني يستخدم في ظرف ما للعرض المسرحي كالشارع أو الحديقة مثلا.

ومهما كانت نوعية العرض فإن المكان الذي يجري فيه العرض يشمل بالضرورة على حيزين مستقلين هما حيز اللعب "Aire de jeu" الذي يكون فيه الأداء [2]، وحيز الفرجة وهو خاص بالمتفرجين، وتجمع بين الحيزين علاقة آنية تنتهي بانتهاء العرض، وتطلق تسمية المكان أيضا على ذلك الموضع الذي تدور فيه وقائع الحدث المتخيل، وهو ما تحدده الإرشادات الإخراجية

---

[1] - ماري إلياس، حنان قصاب.المعجم المسرحي. ص 473.

[2] - الأداء: هو عمل الممثل على الخشبة، ويشمل الحركة والإلقاء والتعبير بالوجه والجسد والتأثير الذي يخلقه حضور الممثل. (المرجع نفسه. ص 14)

في بداية المسرحية أو عند بداية المشاهد والفصول، أو ما يستنبط من الحوار، ويسمى مكان الحدث "Lieu de l'action" يقوم بتصوير مكان الحدث ماديا على الخشبة بعلامات نصل إليها بالحواس، وتنتمي إلى نظم مختلفة تتكون من عناصر الديكور[1] وأجساد الممثلين وحركتهم على الخشبة، والمؤشرات السمعية والبصرية وغيرها حتى تتحول الخشبة إلى فضاء للمحاكاة[2] يتم فيه تصوير وعرض الفضاء الدرامي الذي يفترضه النص أو بالأحرى كاتب النص، ولكن مع التطورات الكبيرة كالتوجه إلى الاستفادة من الفنون التشكيلية والتقنيات الحديثة في العملية المسرحية، ومع ظهور الإخراج وتطوره تغير مفهوم المكان نسبيا وأعيد النظر في طبيعة العلاقة بين المسرح والجمهور، وقد أصبح تبعا لذلك أيَّ حيز يمكن أن يكون مكانا للعرض والفرجة، كما أنَّ الإخراج الحديث تعامل مع معطيات المكان في النص بشكل جديد ومختلف عما كان عليه، فالديكور لم يعد يصور بشكل إيقوني كامل مكان الحدث، وإنما صار يوحي بالعلاقات بين القوى التي تستنبط من فهم البنية العميقة للنص [3].

« و كما كان لحدود المسرح الزمنية أثرها، فكذلك كان لإمكانياته المكانية- من ناحية أخرى- أثرها في اختيار المواقف والأحداث. فخشبة المسرح لا تتسع مثلا لجيشين متحاربين، وعندئذ يضطر المؤلف المسرحي إلى إدارة المعركة خلف الأستار، ولا يظهر أمام النّاس إلا ما يدل على النتيجة وكذلك هناك أحداث ليس من السهل على الممثل أداؤها أمام المتفرجين ... » [4].

و مما تقدّم «يتبيّن الفارق بين المكان على الخشبة "الفضاء المسرحي" و المكان على النص " الفضاء الدرامي"، فخشبة المسرح مهما كان شكلها أو طريقة تكوينها هي المكان المادي الذي ستقع عليه أحداث المسرحية، أي أنّ العملية المسرحية تتمثل في تحويل المستحدث المتخيّل إلى الواقعي الملموس، بينما المسرحية أدبيا هي تحويل الواقع إلى متخيّل»[5].

و للمكان بعده النفسي داخل النص، إلى جانب وظائفه الفنية وأبعاده الاجتماعية و التاريخية و العقائدية التي ترتبط بالمكان و لا تفارقه، «فهو أوّل ما نتلقاه من علامات على الخشبة، و أوّل

---

[1] – الديكور: تعني في اللغات الأجنبية التزيينات، وتشمل اللوحات المرسومة والعناصر المشيدة، وكل ما يساهم في تكوين الصورة المشهدية مثل الإكسسوار.(المرجع السابق. ص 214).

[2] – ينظر، المرجع نفسه. ص 473 – 474 .

[3] – ينظر، المرجع نفسه. 475.

[4] – عز الدين إسماعيل. الأدب وفنونه. ص 246.

[5] – وليد إخلاصي . لوحة المسرح الناقصة، أبحاث و مقالات في المسرح.منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1997، ص 132.

شيء يُقرأ في النص المسرحي» [1]، هو التجسيد الدرامي الساكن للأفكار و الأحداث، يزودنا بمعلومات عن الغائب فوق المنصة.

«إنّ الإحساس العميق بالمكان العميق بالمكان، هو الذي يلعب دورا في تفجير الدراما حيويا و يعطي العين متعة المعرفة المرئية ذات الدلالات الهادفة، و كلما فقد ذلك الإحساس عمقه تحول المكان إلى مجرد أبعاد هندسية» [2].

ففي حالة قراءة النص الدرامي « يشكل المكان جزء من البُنى الخيالية الممكنة التي يلمح إليها الحوار، كما تلمح إليها النصوص غير الكلامية»[3]، أمّا ركحيا فيمكن استحضار المكان بالأنساق السمعية كاللغة و الموسيقى و المؤثرات الصوتية، فالخشبة تستطيع الإحالة على أمكنة مـــختلفة لا تتناسب بالضرورة مع حدودها المادية و مع مظاهرها الملموسة، وذلك بناء على مواصفات فنية و ثقافية متعدّدة.

وللكمان أثر كبير في تكوين الشخصيات ورسم ملامحها وتطوير الحوادث والصراع والحبكة، فهو ليس مجرد حقل للأحداث وإطار لشخصياتها، وإنما هو عنصر فعَّال في تحريك الأحداث ورسم الشخصيات بأنماطها المختلفة، فهو بذلك حدث وجزء من الشخصية ذاتها، فالأحياء والشوارع والمنازل والقصور تعتبر أماكن انتقال ومرور ومكوث نموذجية، إذ أنها تشهد حركة الشخصيات وتبعث على تطور الأحداث مما يشكل مسرحا لذهابها وإيابها، عندما تغادر أماكن إقامتها أو عملها، وتمدها هذه الفضاءات المبثوثة هنا وهناك بمادة غزيرة من الصور والمفاهيم، مما يساعدنا على إدراك ما هو جوهري فيها من قيم ودلالات وعلاقات بنيوية تبين ذلك الفضاء وترسم مساره[4]، كل ذلك يساعد على دراية أهم الصفات التي يبنى عليها المكـــان في المسرحية.

والملاحظ أن بعض المؤلفين المسرحيين نجدهم يعملون على الالتزام بمكان واحد على الأقل كل فصل، ولعل ذلك راجع إلى عنصر الضيق الذي يحدد العمل المسرحي داخل المسرح، الذي تنحصر فيه المناظر والأثاث والأضواء، وهذا ما يلزم الكاتب على حصر المناظر والأفعال داخل

---

(1) – ينظر، عمر بلخير. تحليل الخطاب المسرحي. ص 90

(2) – وليد إخلاصي . لوحة المسرح الناقصة، أبحاث و مقالات في المسرح. ص 135.

(3) – عصام الدين أبو العلا. آليات التلقي في دراما توفيق الحكيم. الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر 2007. ص 178.

(4) – ينظر، حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي. المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1999، ص81.

حدود هذا البناء المسقوف، و يهمل من الأفعال ما يحتاج إلى سهول وميادين فسيحة، فيصبح من الصعب تحريك الأشخاص فيها كما يريد [1].

2- الفضاء المكاني في مسرحية الملك هو الملك:

قد ينشأ الفضاء المكاني في النص الدرامي من فعل ووجهات نظر أو حوارات بين الشخصيات، التي تقوم باختراعات للأمكنة، إضافة إلى أن المتلقي يقوم بإعادة مسرحة الأمكنة الواردة، ويربطها بأمكنة في ذاته أو يتخيلها، وهذا ما يجعل من المكان يتجاوز وظيفته الاعتيادية بوصفه مكانا لوقوع الأحداث إلى فضاء واسع تتفاعل فيه أقطاب الإرسال.

و سنورد فيما يلي دراسة للحيز المكاني الوارد في نص مسرحية "**الملك هو الملك**" من زاويتي الفضاء المفتوح والفضاء المغلق. وانطلاقا من أن لكل حديث حيز زماني ومكاني يجري فيه فإنّ للشخصيات في هذا النص حيز مكاني تدور فيه، وعليه فإن العلاقة بين الشخصيات والأحداث والأمكنة وطيدة جدا، وهذا يعني أنه بانعدام الأحداث والشخصيات تنعدم الأمكنة. « فالمكان هو أحد العوامل الأساسية التي يقوم عليها الحدث» [2]، وقد يكون الحدث مجموعة من الأفعال التي تقوم بها شخصية ما فتتخذ هذه الشخصية عالما واقعيا أو خياليا، أو مكانا لجرياها، وينشأ هذا المكان عن طريق تذكر الشخصية له، « فمجرد الإشارة إلى المكان كافية لكي تجعلنا ننتظر قيام حدث» [3]، ويتجلى هذا الأمر في نصنا في مواضع كثيرة منها: «**لم أستطيع أن أضبط يدي في سوق الخضار، كان التفاح منضدا في الصندوق أحمرا وشهيا، ظننت أن البائع لا يراني، ولكـــن ما إن دسَسْت التفاحتين في الجراب، حتى هجم كضبع شمَّ رائحة الجيفة ...** » [4].

ويمكن أن نميز في هذا النص الدرامي مستويين من المكان، الأماكن المفتوحة والأماكن المغلقة.

أ – الأماكن المفتوحة :

وتتمثل في الأماكن العامة، والتي يختلط فيها البشر فيما بينهم رغم اختلافهم، فيجد الفرد نفسه حرا في أفعاله والتعبير عن أفكاره، وقد مثلت هذه الأماكن البنية الشاملة التي تَشَكَّل منها

---

[1] – محمد زكي العشماوي. المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة. ص 23.

[2] – حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي. ص 29.

[3] – المرجع نفسه. ص 30.

[4] – سعد الله ونوس. الملك هو الملك. ص 23.

فضاء " الملك هو الملك" فساهم انفتاحها في تطور وتقدم الأفعال الدرامية ، ولا يخفى ما لهذه الأماكن الزاخرة بالحركة والحياة من أثر في القضاء على الإحساس بالوحدة والعزلة، خاصة وأنها اقتصرت على فئة معينة في النص تمثلت في الخادم عرقوب وكذلك زاهد وعبيد اللذين يمثلان رمز الثورة والعمل على تغيير الوضع القائم في هذه المملكة.

و عند تتبعنا لنص " الملك هو الملك" تمّ رصد الأمكنة المفتوحة الواردة فيه وفق ما يلي:

– المـــديـــنـــة :

وهي فضاء مفتوح يلتقي فيه كل الناس على اختلاف ميولاتهم، وقد وظفها الكاتب في المشهد الأول من المسرحية على لسان الملك فخر الدين المكين الذي يعاني الملـــل والضـــجر في القصر، فقال مخاطبا وزيره بربير الخطير: «**ما قولـــك بالنـــزول إلى المدينـــة**»[1] وكلُّه أمـــل بل ويقين أنه سيرفـــِّه عن نفسه.

أما التوظيف الثاني لهذا الفضاء فنجده في الفاصل الثاني أثناء الحوار الذي دار بين "**عبيد**" و"**عزة**" في بيت هذه الأخيرة، عندما سألت ضيفها عن مكان تواجد هذا الذي يحمل نسمات تخليص الناس من أعبائهم.

«**عزة: تعبت من الانتظار، أحيانا يجرفني الشك، فأشعر بالخوف و الوحشة .**

أحقا سيأتي الذي حدثتني عنه؟

عبيد: يقينا سيأتي.

عزة: ألا تعرف أين هو الآن؟

عبيد: ربما كان في المدينة. وربما لم يكن واحدا فحسب، بل جمعا كبيرا.

عزة: في المدينة! ماذا ينتظر إذن ؟ لماذا لا يظهر ؟ فينقي الهواء ويطرد البؤس... »[2].

ومن خلال هذا الحوار تتضح رؤية ونوس الاجتماعية، وأن التغيير لا يتم إلا في مثل هذه الأماكن باعتبارها مجال رحب للاحتكاك وتبادل الآراء.

– السوق:

ورد فضاء السوق ثلاث مرات في المسرحية، الأول في الفاصل الأول على لسان عبيد «...لم

[1] – المصدر السابق. ص 18.

[2] – المصدر نفسه . ص 51.

أستطع أن أضبط يدي في سوق الخضار ... »[1]، والثاني في المشهد الثاني على لسان أبي عزة عندما خاطب خادمه عرقوب« **لا تتأخر في السوق يا عرقوب**»[2]، أما الثالث فنجده في المشهد نفسه على لسان عرقوب عندما أجاب سيدته أم عزة المتسائلة عن كيفية حصول زوجها عن الخمر « **من السوق يا معلمتي ... من السوق**»[3].

و الملاحظ على هذا الفضاء أنه يعجُّ بالعامة من الناس، فلا نجد فيه من شخصيات المسرحية إلا الخادم عرقوب وعبيد وزاهد.

– المقبرة الشرقية :

ورد ذكر هذا الفضاء مرة واحدة ، وكان ذلك في الفاصل الأول على لسان عبيد «**... التناقضات تنمو وحركتنا تشتد. ينبغي أن نتواقت مع اللحظة المواتية لا نبكر ولا نتأخر ... لدي أيضا ما أقوله ينبغي أن نُنَظم عملنا ... بعد غد عند المقبرة الشرقية. الله يخلي شبابك**»[4].

و ما يُسجَّل من خلال هذا الحوار بين رمزي التغيير في النص زاهد وعبيد أنهما يعتمدان تخطيطا محكما في تنقلاتهما كي لا يقعا في قبضة أعوان وجواسيس مقدم الأمن.

و الجدول التالي يوضح الأماكن المفتوحة وتواجدها في النص:

الفضاء المكاني المفتوح	الصفحة	السطر
ما قولك بالنزول إلى المدينة	18	20
في المدينة، زاوية في طريق منزوية وشبه معتمة	23	02
ربما كان في المدينة	51	14
في المدينة	51	16
في سوق الخضار	23	15
لا تتأخر في السوق يا عرقوب	38	13
من السوق يا معلمتي، من السوق	41	21
بعد غد عند المقبرة الشرقية	27	21

[1]– المصدر السابق. ص 23.

[2] – المصدر نفسه. ص 38.

[3] – نفسه. ص 41.

[4] – نفسه. ص 27.

ب- الأماكن المغلقة :

وهي تلك الأماكن المحدودة التي تحدِّد للفرد المجالات التي يتحرك فيها، وقد كان أغلب الاستعمال للأماكن المغلقة في نص "**الملك هو الملك**" محصورا في القصر الملكي وبيت أبي عزة.

- القصر الملكي :

يُعد عنصر المكان من العناصر الأكثر وضوحا في العرض المسرحي، وذلك من خلال الديكور الذي يوحي إلى المكان الذي تجري فيه الأحداث، بواسطة العلامات والملاحظات المسرحية التي يقدمها الكاتب[1]، ويبدو ذلك واضحا في المشهد الأول.

«**البلاط في قصر الملك، مرقاة مكسوة بمخمل ثمين تنتهي على مصطبة يتربع فوقها العرش، كرسي ضخم من الأبنوس والعاج مشبك بالذهب والمرجان، له ذراعان تنتهي كل منهما برأس تنين أرجواني الألسنة ... الملك كتلة قماشية تجلس على العرش ... إلى جانبه يقف الوزير ثيابه هو الآخر فاخرة... لا تظهر منه إلا رأس معممة... في طرف قصي عند الباب يقف ميمون خافض الرأس ... وعلى مقربة منه تصطف فرقة الإنشاد الملكية**» [2].

و لعلّ ما يسود هذا المكان هو الضجر والملل الدائمين اللّذين يطبعان الشخصيات خاصة الملك «**ما أشدَّ ضجري واعتلال مزاجي أيُّها الوزيـــر!** » [3]، أما قوله لوزيره: «**أتخشى أن يطير العرش ومعه الوزارة ؟**» [4]، فيحمل الكثير من الدلالات في هذا الفضاء المكاني أبرزها عدم الثقة، وأنَّ كل طرف يعمل على تحقيق مآربه.

- بيت أبي عزة:

يظهر بيت أبي عزة في المشهد الثاني من خلال الملاحظات التي أوردها الكاتب «**بيت أبي عزة طراز عربي. دار واسعة في صدرها بابان يفضيان إلى الغرف. على اليمين باب عريـــض يفضي إلى الطريق، عزة تشعل قنديلين معلقين في الجدار ...** » [5].

---

(1) - ينظر، عمر بلخير. تحليل الخطاب المسرحي. ص 90.

(2) - سعد الله ونوس. الملك هو الملك. ص 14.

(3) - المصدر نفسه. ص 17.

(4) - نفسه. ص 19.

(5) - نفسه. ص 29.

وما يميز هذا الفضاء المكاني حالة البؤس والشقاء نتيجة افتقار صاحبه بعد ما كان في وقت مضى تاجرا، فهو ثمل غارق في أحلامه. إضافة إلى روح الانتهازية مجسدة في الخادم عرقوب الذي استغل ديونه عليه لينالِ وصال ابنته عزة.

– الجامع:

ورد ذكر هذا الفضاء مرة واحدة في النص «... **و الجامع ليس مأمونا بعد أن كثُر فيه المتخفون من رجال الأمن**» [1]، وهذا ما يجسِّد السيطرة والرقابة المطلقة المفروضة في هذه المملكة.

و ما يمكن أن يُشار إليه من خلال دراسة عنصر المكان بنوعيه المفتوح والمغلق أن الفضاء الأول يعج بالحركة والحيوية، تميزه روح التفاؤل في الغد القريب، إضافة إلى الفرح والسرور الذي يطبع شخصياته رغم الحرمان والقهر، وكلهم أمل في تغير الأوضاع.

أما الثاني فيخيم عليه الاضطراب بنوعيه، الملك يعاني الملل ويرى في الرعية وسيلة يرفـــه بها عن نفسه، في حين أبو عزة لا تفارقه زجاجات الخمر، غارق في أحلامه، وهذا ما يبرز بصورة أوضح رؤية سعد الله ونوس من خلال ربط النص بسياقيه الاجتماعي والنفسي وفق فلسفة "**لوسيان غولدمان**".

III – الإبعاد الزماني والمكاني في مسرحية الملك هو الملك:

اعتمد المسرح السياسي في الوطن العربي عامة وفي سوريا خاصة على المعطيات و القواعد الفنية السائدة في المسرح العالمي، و في إطاره عالج المسرحيون السوريون الموضوعات السياسية والاقتصادية ذات العلاقة بحياة الجماهير، و لأنّ المسرح من أهم وسائل الاتّصال و التأثير، فإنّ السلطة فرضت على كتّاب المسرح السياسي نوعا من التضييق و المراقبة الحذرة، ولهذا كان توجّه كتّاب هذا الفن إلى بعض التقنيات التي تسمح لهم التعبير عن آرائهم بحرية، و كان أبرزها تقنية " الإبعاد الزماني أو المكاني "، القائمة على إيجاد واقع فني بديل للواقع يبتعد عنه من حيث الـــزمان والمكان، قريب منه من حيث المدلول، إذ يعمد الـــمسرحيون في هذا الاتجاه إلى استخدام التاريخ أو القصص أو الحكايا، ولهم في ذلك طريقتين، الأولى تناول حادثة أو حقبة تاريخية يؤطرها التاريخ

[1] – المصدر السابق. ص 24.

ويلبسونها رؤية معاصرة تعالج هموم المجتمع ومشكلاته. أما الثانية فأساسها تقديم واقع متخيل يعادل الواقع الذي يريدون رصده ومعالجته [1].

«ويقوم الإبعاد على عملية المشابهة بين الواقعين، الفني والمعيشي، والماضي والحاضر، فيكون الحدث التاريخي أو الحكائي الوهمي خلفية يستعيرها المؤلف لأحداث اليوم ليعرض من خلالها قصة معاصرة ... والإبعاد وسيلة يعالج من خلالها الكاتب أفكاره بعيدا عن المباشرة والسطحية، وهذا ما يترك المجال مفتوحا للمتلقين إزاء تأويلات عدَّة، فيثري الكاتب عمله وتتفتح آفاق المتفرج أو القارئ وذهنيته على فضاءات نصية لا محدودة ودلالات غنية» [2]،« كما وجد الكتّاب في هذه التقنية وسيلة للتهرّب من مسؤولية الآراء المطروحة، لأنّهم قادرون على سحبها على زمنها الفنّي، ومكانها الفني أيضا، فكانت هذه التقنية استجابة لدواعي حرية الكاتب المسرحي...و محاولة للالتفاف على الواقع السياسي،وتشترك في هذا تقنية استخدام الرموز والحكايات و الأساطير»[3].

والكاتب سعد الله ونوس يعتمد التقنية ذاتها في مسرحيته " **الملك هو الملك**" إذ بنى نصَّه على حكاية من حكايا ألف ليلة وليلة، ليعالج من خلالها الأنظمة المتعسِّفة ويحلل «**بنية السلطة في أنظمة التنكر والملكية**»[4]، فهو يعيد بناء حكاية " أبو الحسن المغفل" ويتصرف بها وفق ما تمليه عليه رؤيته للواقع، فيحوِّر الأحداث ويتلاعب بالشخصيات ليصل إلى مرداه.

[1] – ينظر، غسان غنيم. المسرح السياسي في سوريا. ص 261.

[2] – خليل الموسى. المسرحية في الأدب العربي الحديث. 156.

[3] – المرجع السابق. ص 260.

[4] – سعد الله ونوس. الملك هو الملك. ص 05.

خامسا : بنية الصراع في مسرحية الملك هو الملك

1- مفهوم الصراع المسرحي :

الصراع "Conflit" من الفعل اللاتيني Confligere الذي يعني يصطدم، وهو مفهوم عام يقتضي علاقة صدامية جسدية أو معنوية بين طرفين أو أكثر، وهو مبدأ يحكم العلاقات بين الأفراد والمجتمعات موجود ضمن الذات البشرية، ولكي يكون هناك صـــراع ما في الواقـــع السياســـي أو الاجتماعي أو غيره من المجالات الأخرى لابد من تواجد قوى فعالة تظهر ماديا بشكل ما ضمن إطار محدّد، وكل طرف من أطراف الصراع يرتبط باتجاه خاص به، إضافة إلى وجود علاقة تربط بين القوى المتصادمة، فيمكن أن يكون الصراع بين عناصر تنتمي إلى نفس المجال، أو يكون صراعا بين مجالين مختلفين يتصارعان عنصرا مختلفا [1].

والمقصود بالصراع المسرحي أنه الاختلاف الناشئ من تناقض الآراء ووجهات النظر بالنسبة لقضية أو فكرة ما بين شخصيات المسرحية، فلو اكتفى الكاتب بتقديم شخصياته دون أن يضعها في مواقف تُظهر ما بينها من صراع فإنه لا يكون قد كتب مسرحية، إنما قيمة المسرحية في اجتماع شخصياتها إزاء قضية أو فكرة، تتصارع فيما بينها فتتفق أو تختلف لتنتهي غلبة وجهة نظر هذه الشخصية أو تلك، فكلما تقدّمت أحداث المسرحية فإنّ شخصياتها تواجه سلسلة من التعقيدات خلال محاولاتها إتمام ما تريده أو تحقيق أهدافها، وهذه التصادمات هي« ما يتولّد عنها التوتر أو الصراع»[2]، الذي هو ضروري للشخصيات التي لا بدّ « من أن تحلم بقضايا و أهداف تعمل على دفع هذه الشخصيات في قوة إيجابية للحـــصول على ما تريد...والنتيجة هي ما نراه في المسرحية من توتر وصراع، و وجوده يعدّ ضروريا إذ يجب أن تتوافر لكل مسرحية طاقة محرّكة»[3]، فهو يولّد الديناميكية المحركة للفعل الدرامي، «فالموقف الصراعي هو الذي يعطي المبرّر لبداية الأحداث الدرامية و يؤدّي إلى تكوّن الأزمة و يدفع الفعل باتجاه العقدة و الذروة ثم الحل»[4].

ولما كان الحوار هو المظهر الحسي للمسرحية، فإنّ الصراع هو«المظهر المعنوي لها... و هذا

---

(1) – ينظر، ماري إلياس. حنان قصاب. المعجم المسرحي. ص 288.

(2) – سامي منير عامر. من أسرار الإبداع النقدي في الشعر و المسرح. منشأة المعارف، مصر،1987، ص 125.

(3) – المرجع نفسه. ص 104.

(4) – ماري إلياس. حنان قصاب. المعجم المسرحي. ص 220.

لا يقل في جوهره بالنسبة لفن المسرحية عن الحوار، والصورة العامة التي يتمثل فيها الصراع هي صورة بين الخير والشر، وليست المشكلة دائما هي مشكلة الخير والشر المطلقين، ففي الحياة صور لا حصر لها لهذين المعنيين المطلقين، ولا تكاد تفرغ الحياة كل يوم من صور هذا الصراع، سواء بين أشخاص وآخرين حول مبدإ، أو بين الشخص ونفسه حول فكرة أو نزعة» [1].

ويختلف شكل الصراع في المسرح عنه في الأنواع الأدبية الأخرى ذات البنية السردية كالقصة وغيرها، فهو يكتسب فيه كثافة وتركيزا، وتكمن خصوصية دوره في توليد الديناميكية المحركة للفعل الدرامي، وقد اعتبر الفيلسوف الألماني "هيغـــل" "F. Hegal" (1770-1831م) في كتابه "علم الجمال" أن الفعل المسرحي يتم بالأصل ضمن وسط تصادمي ويولد أفعالا تصادمية وردود أفعال تجعل من الضروري تخفيف حدَّته، وحله في النهاية [2]، إذ ينبغي أن يكون متدرّجا في الصعود حتّى يبلغ الذروة.

ولا يمكن أن يكون الصراع صاعدا من شخص لا يريد شيئا ولا يعرف مبتغاه لأنّ الصراع يتطلب الهجوم والهجوم المضاد، كما يقتضي شخصيات متكافئة في قوة الإرادة وفي التصميم حتى يقابل الهجوم بمثله، فالشخصية في مثل هذا الصراع يجب أن تنمو وتتطور بمعدل معقول وسرعة متزنة، ولابد أن يكون لها هدف لا تنحرف عنه حتى تحققه[3]، إذ يرتبط الصراع في المسرح الدرامي بوجود البطل[4]، ويُحدد نوعه في المسرحية بطـــبيعة ونوعية العائق [5]، الذي يقف في مواجهة البطل ويمنعه من تحقيق رغبته [6]، «والسبيل إلى إيجاد هذا الصراع هو اتّباع طريقة الانتقال التدريجي من حال إلى حال جريا في ذلك على سنة الطبيعة، فكلّ شيء فيها يحكمه هذا القانون...

---

[1] – عز الدين إسماعيل. الأدب وفنونه. ص 239- 240.

[2] – ينظر،ماري إلياس. حنان قصاب. المعجم المسرحي. ص 288.

[3] – ينظر، عمر الدسوقي. المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها. ص 269.

[4] – البطل: كلمة تدل في الأدب المكتوب والشفوي على نوعية من الشخصيات ذات قيمة عالية مختلفة من عامة البشر، وأحيانا خارقة في اتجاهين هما القيمة الاجتماعية 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. (ماري إلياس. حنان قصاب. المعجم المسرحي. ص 102).

[5] – العائق: مفهوم يرتبط بالصراع، الذي ينشأ من تضارب رغبة الشخصية مع الصعاب التي تمنع تحقيقها، ويمكن أن يكون قوى غيبية أو مجردة أو يتجسد في شخصية من الشخصيات، وهو العنصر الأساس في تشكل الحبكة وتكوُّن العقدة. (المرجع نفسه.302).

[6] – ينظر، المرجع نفسه. ص 289.

فكذلك ينبغي على الكاتب المسرحي أن يراعي الخطوات التي يتمّ بها كل عمل وكل حادث، وكلّ حركة نفسية أو فكرية تقع لشخوص مسرحيته» [1].

وكثيرا ما يكون الصراع بين الخير والشر هو محور الشخصية المسرحية الذي يدور ضمنه سلوكها وتتشكل من خلاله مواقفها وعلاقاتها، وليس بالضروري أن ينتصر الخير على الشر، لأنّ ذلك من طبيعة الحياة وليس من طبيعة النفس البشرية، إذ يجب على البطل أن يمر بصراع حقيقي بين هاتين النزعتين، وانحيازه لإحدى النزعتين يشترط أن يكون مبرَّرا عند المتلقي من خلال مواقف المسرحية وأحداثها، لأن غاية المسرح تصوير النماذج والمواقف الإنسانية وعرض القضايا الاجتماعية والسياسية والفكرية وتصوير إرادة الإنسان في صراعه أمام القوى المختلفة التي تواجهه في إطار فني له القدرة على الإمتاع والتأثير [2].

وإذا كان الصراع بين عقيدتين أو مصلحتين، فإنّ مسرحية "الملك هو الملك" أرادها مؤلفها فضاءً رحبا لنمو الرغبات الإنسانية والهجوم على العقبات التي تعترض هذه الرغبات، ويبدو ذلك جليا في خطاب أبي عزة: «**أصبح سلطان هذه البلاد، وأشد القبضة ولو يومين على العباد (مغنيا) أنقش الختم على بياض فينقضي أمري بلا اعتراض، طه،الشيـــخ الخائن المخادع أجرِّســـه على حمار بين العامة، ثم أشنقه بلفة العمامة، و شهنبدر التجار الكبير ومعه تجار الحرير الذين يسيطرون على الأسواق... أجلدهم حتى أشفي غليلي** ... » [3].

2- أنواع الصراع في مسرحية الملك هو الملك :

الصراع أنواع كثيرة، وأحسنه في الكتابة المسرحية ذلك الصراع الصاعد، التي ينمو ويشتد حتى تتأزم الأحداث وتصل إلى نهايتها، ويتوقف نجاح مسرحية الصراع على قوة الشخصية وحالتها من حيث أبعادها الثلاثة الجسمانية والاجتماعية والنفسية، حتى تكـــون ذات قـــدرة على تحمل ما يريد الكاتب من دلالات، حيث لزاما أن يكون بينهما وبين بعض الشخصيات صراع حول أمر ما، قد يكون خلقيا أو اجتماعيا أو سياسيا أو غير ذلك من وجوه النشاط الإنساني، لذا فإن شكري عبد الوهاب يرى أن الصراع ينقسم إلى ثلاثة أقسام [4]:

---

[1] – علي أحمد باكثير. فن المسرحية من خلال تجاربي الخاصة. ص 76.

[2] – ينظر، عبد القادر القط. فن المسرحية. ص 23.

[3] – سعد الله ونوس. الملك هو الملك. ص 08.

[4] – ينظر، عبد الوهاب شكري. النص المسرحي. ص 94.

أ- الصراع الساكن:

ويعني السكون وانعدام الحركة، حيث لا تبدي الشخصية أي فعل أو ردّ فعل بما ينعكس على سيرورة الأحداث بشكل خاص، وعلى المسرحية بشكل عام، فتغدو بطيئة.

وعندما قرأت مسرحية "الملك هو الملك" لأول مرة، لفت انتباهي شخصية الخادم "ميمون" الذي كله ولاء وطاعة للملك «**أمرك مطاع يا مولاي**» [1]، «**عفوك يا مولاي**» [2]، «**أذوب كي تسترخي هذه الأصابع الوضاءة**» [3]، وبالنظر لموضوع المسرحية وطبيعته كنت أعتقد أن هذه الشخصية ستخرج من هذا الجو الساكن المسيطر على كل أفعالها باعتبار أن الملك قد يتغير، لكنه ظل ذائبا في الرداء والتاج، و لم يتفطن حتى لسيده أنه قد تغير، وراح يعامل أبا عزة على أنه الملك الأصلي« **أدعو الله ألا تكون أصابت مولاي وعكة، ولا كانت غفوته عسرة...أنا ميمون عبدك**» [4].

ب – الصراع الصاعد:

وفيه ظهرت تحولات سريعة مفاجئة في سلوك الشخصية المحورية "أبو عزة" عندما استيقظ ووجد نفسه ملكا، مما دفعه إلى اتخاذ القرار سريعا، لأنَّه لو فكر طويلا لتراجع عنه، فقد تحوَّل أبو عزة من ذلك المواطن المجنون إلى ملك للبلاد، وهذا ما يحقق الانتباه لدى المتلقي، الذي كان يعتقد أن أبا عزة سينفِّذ وعيده، لكنه بدا بوجه آخر يظهر جليا من خلال هذا المقطع:

«عرقوب: والآن آن القهر للحساد ... مادمت سلطان البلاد، لأن يوم الانتقام حان .

الملك: أي خصوم وأي انتقام !

عرقوب: (مقلدا صوت أبي عزة) طه الشيخ الخائن المخادع.

الملك: خائن مخادع، لماذا؟

عرقوب: لأن ذمته واسعة، ويأكل أموال اليتامى.

الملك: ألم يخطب للملك في صلاة الجمعة !

عرقوب: (يرتبك) حتما .

الملك: هل حرَّض الناس على العصيان و الفتنة ؟

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

---

[1] – المصدر السابق. ص 21.

[2] – نفسه. ص 27.

[3] – نفسه. ص 20.

[4] – نفسه. ص 64.

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

عرقوب: طيب وشهنبدر.

الملك: صديقنا الشهبندر.

عرقوب: صديق ! يسميه مولاي صديقا، وهو الذي خرَّب تجارتنا .

الملك: ماذا دهاك هذا الصباح ! تبتدع لي العداوات مع أركان دولتي وملكي، أتريد أن تقوِّض عرشي» [1].

ويمكن أن يسمى هذا الصراع بالمتدرج أو المنطقي، أو المتفق مع الافتراضات المطروحة، وهذا النوع يوجد مع وجود الفعل ورد الفعل، ولتوضيح ذلك نأخذ شخصية "الحاج محمود" وهو الوزير الأصلي، إذ عندما أيقن أن المُلك ضاع من الملك الأصلي، وأنّ عرقوب أتقن دوره بتفان، فراح يحاول استرجاع منصبه.

«عرقوب: حاج محمود سنُجَنُّ جميعا في هذا الملعوب. أين مولاي الملك ؟

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

عرقوب: اخلعه ! لا ...لا تخض عقلي، هو معلمي و أنا 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 كثيرا .

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

محمود: مولانا الملك أعطاها للوزير فخذ بعض المال، ولا تسرف في الآمال... » [2].

و الملاحظ أنه كلَّما يحتدم الصراع تنكشف نوايا الشخصية، وتتضح أسباب تصرفاتها مما يدفعها إلى اتخاذ قرار مصيري، فعندما شعر الحاج محمود أن اللعبة التي أرادها الملك لن تنتهي كما يشتهي، قرر استعادة منصبه، دون مراعاة لمصير سيده الذي أصبح مجنونا.

---

[1] – المصدر السابق. ص 76- 77.

[2] – المصدر نفسه. ص 103- 104 .

ج – الصراع الذي يشعر بقرب نهايته:

وفيه يعمد الكاتب إلى خلق نوع من التوتر والترقب لدى المتلقي، ففي الوقت الذي يعتقد فيه القارئ أو المتفرج لمسرحية "الملك هو الملك" أن الأمور ستعود إلى نصابها بعودة الملك إلى عرشه وعودة أبي عزة إلى وضعه الأوّل، يفاجأ بأن اللعبة أصبحت حقيقة ويبدو ذلك عندما سأل محمود عرقوب عن مصطفى الملك الأصلي:

«**محمود : ... و مصطفى .**

عرقوب : مصطفى ! أي نديم ! دخل.يعلن أنه الملك، فضحكنا جميعا .

ربطت الملكة عنقه بزنارها، وهو الآن يرغي ... و يعوي قافزا على أربع» [1].

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

3– أشكال الصراع في مسرحية الملك هو الملك:

يمكن أن يكون الصراع المسرحي خارجيا مجسدا على الخشبة[2]، أو يكون صراعا داخليا تعيشه الشخصية وتعبر عنه بطرق مختلفة منها الكلام.

أ – الصراع الخارجي:

يُبنى هذا النوع من الصراع أساسا على تنافس شخصيتين لأسباب معينة (عاطفية، اقتصادية، فكرية، سياسية...)، وهذا الشكل من الصراع هو أساس بناء الحبكة، فيتجسد على الخشبة في شكل أفعال، وخطاب متبادل بين الشخصيات، فها هو الوزير يلمِّح للملك بأن لعبته التنكرية لا تخلو من المخاطر، وكله أمل أن يَعدِل الملك عن فكرته

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

الملك: لا أحد على الإطلاق.

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

الملك: قلت لا أحد على الإطلاق» [3].

وقد كان الصراع الخارجي واضحا منذ بداية المسرحية، تجسد في المقطع التالي:

---

[1] – المصدر السابق . ص 103.

[2] – 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. (ماري إلياس. حنان قصاب. المعجم المسرحي. ص 182).

[3] – المصدر نفسه. ص 21- 22.

«**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. ولنا من الأسماء ما لا يحصى. لانتعب من فرض الممنوع.

عرقوب: أن نتخيل !

السياف: مسموح.

عرقوب: أن نتوهم !

السياف: مسموح.

عرقوب: أن نحلم !

السياف: مسموح .. ولكن حذار..

عرقوب: أن يتحول الخيال إلى واقع.

السياف: ممنوع» [1].

المقطع يكشف عن صراع بين ما هو مسموح به وما هو ممنوع، المسموح به يمثله فريق من الممثلين الذين يقومون بأدوار لشخصيات من عامة الناس، أمّا الممنوع فيمثله فريق آخر يقوم بأدواره شخصيات من السلطة، وذلك بأسلوب سردي قصصي، يسعى الكاتب من خلاله إلى عرض الأحداث أمام المشاهدين بشكل مجرد ومخاطبة العقل لا العواطف، أي التوجه للجمهور عبر مضمون تعليمي مباشر دون وسيط وجداني أو عاطفي.

ب – الصراع الداخلي :

يعبّر هذا النوع من الصراع عن معاناة الشخصية، وهذا ما نجده بارزا في نفسية أبي عزة بعدما تردَّت أحواله. « **الآن آن القهر للحساد ما دمت سلطان البلاد**» [2]، ثم يخاطب خادمه عرقوب «**لقد اخترت وقتا سيئا لقضاء حاجتك العارضة، فاتك أن ترى سيِّدك وهو يرتقي العرش**» [3]،«**على كل**

[1] – المصدر السابق. ص 6 -7.

[2] – المصدر نفسه. ص 29.

[3] – نفسه. ص 31.

لا أعتب عليك. عقول البسطاء والعوام لا تستطيع أن تتخيل ارتقاء العرش إلا كالصعود إلى سطح بناية. لو حضرتَ ورأيت الحراس على الجانبين كصفين من شجر الحور، وبينهما أقهادى بمشية رخية، كأني أطير، أو أخطو على بساط من الزئبق. رجال الدولة ورائي والمنشدون أمامي، وحين ارتقيت العرش انحنت الهامات وعم الصمت. تلك جليلة، كمن يشرف على الدنيا من فوق رابية» [1].

إنَّ الوضع الاقتصادي المتردّي الذي وقع فيه أبو عزة نتيجة سياسة شهبندر التجار، جعلت منه شخصية مهتزة، تعيش صراعا داخليا كله آمال وأحلام في مركز أولئك الذين أفقروه، محاولا فرض ذلك على أهل بيته من خلال مطالبتهم بالبيعة حتى ينفِّذ ما يجول بخاطره.

[1] – المصدر السابق. ص 32.

سادسا : بنية اللغة في مسرحية الملك هو الملك

1- مفهوم اللغة في الخطاب المسرحي :

اللغـــة أعظم شيء لدى الإنسان، فدلت على تفوقه وعظمته وتـــميُّزِه عن بقية المخلوقات الأخرى، والتمييز فيها لا يكون إلا في الاستعـــمال، فالأدب يـــختلف عن بقية العلوم من حيث استخدامه للغة التي كثيرا ما تميل للمبالغة في الوصف وتوظيف البيان والبديع، فيكون الأديب ملزما بالاختيار من ألفاظ اللغة ما يناسب صنعته حتى يحقق لها النجاح ويؤدي العملية الإبلاغية بـــشكل سليم، ونجاحه في كل ذلك مرتبط بعمق وعيه بالقيمة التعبيرية للكلمة حين تدخل في علاقاتها مع بقية العناصر في التركيب، فهي تعبّر عن مدى ثقافة المجتمعات و مدى تطورها و رقيّها، كما تبيّن اللغة أيضا مدى رقيّها و اتّساع مفرداتـــها باتّساع مجالات استخدامها، ومن ذلك استخدام اللغة في السياسة لتدل على تطور المجتمعات، كما تدل على الأنماط و السلوكيات المتّبعة، فتتفاعل اللغة بالسياسة لبعث الثقافات و تكوين منـــاطق نفوذ ثقـــافية واسعة تتجاوز الـــحدود الضيّقة للقوم، أو الحدود السياسية للأمة القومية، فاللغة منبع لحرية التفكير و التعبير عن الذات.

والمسرحية من الفنون الأدبية التي لا تخرج عن هذا الإطار، فهي نص أدبي من بين ما تتميز به اللغة؛ التي يجب أن تكون جميلة ومتميزة باعتبارها مفتاح الولوج إلى تحقيق كل الإمكانيات الممكنة والمتاحة للكائن الناطق، شاملة أنظمة الإبلاغ اللسانية و غير اللسانية إذ « يجب أن تعطي للجمهور شعورا بأنّ الشخصية إنّما تتكلّم تـــحت ضغط الوضع الذي تجد نفسها فيه، و الحوار الدرامي السليم يتميّز بأنّه يستدعي كل كلام من سابقه بما يمكن أن يكون نوعا من الصراع»[1]، «والمقصود هنا باللغة الدرامية كل ما يستخدمه الكاتب الدرامي لإيصال مدلول معيّن، و تشمل إلى جانب الكلام كل العلامات و الإشارات السمعية و البصرية في النص الدرامي، أي المنظومة الإشارية الحسّية و تشير إلى أو تدل على الأشياء المادية المحسوسة الموجودة في العالم الخارجي، و يدخل ضمن هذه المنظومة جميع العلامات المصنوعة ذات الدلالة، أمّا المنظومة الإشارية الثانية فتؤلف الرموز اللغوية المُتحدّث بها، و الأصوات التي تنقلها حاسّة السمع و الرموز المكتوبة »[2].

« ومن أجل ذلك كلّه كانت لغة المسرحية ترتفع عن اللغة العادية، فهي لغة منتقاة ينتقيها ذوق مرهف، صقلته المرانة، ذوق يعرف كيف ينتقي من الألفاظ ما يثير فينا الفزع والخوف

(1) - محمد صبري صالح. التأليف الدرامي ومفاهيم الاقتباس و الإعداد. ص83.

(2) - المرجع نفسه. ص 77.

والرحمة إن ألَّف صاحبه مأساة، وكيف ينتقي منها ما يثير فينا السخرية والمرح والفكاهة إن ألَّف صاحبه ملهاة، ذوق يحكم التعبير ويضبطه، وكأنما كلمات اللغة كلها رهن إشارته ليختار منها أرشقها وأدقها في الدلالة على الحوادث والشخوص والطبائع والسجايا ومكنونات النفوس وخفاياها» [1]، هذه الوظائف في اللغة المسرحية من شأنها أن ترتفع بها عن لغة الحياة اليومية، الارتفاع الذي لا يجر إلى استخدام الألفاظ الغريبة، لأن هذه الأخيرة ليس من صفات التعبير المسرحي بل هي من معوِّقاته، فالكاتب يخاطب جمهورا لا يحمل معاجم لغوية معه، إذ يجب أنْ يكون تعبيرا جميلا خاليا من الغرابة والابتذال، يسوده الصفاء والقوة والوضوح، زاخرا بالتحولات والمفاجآت والكلمات الموحية التي تفوق لغتنا اليومية، يحاكيها ولكنها ترتفع عنها[2]، ولكي تحقق لغة المسرح مهامها يـــجب أن تكون «شفّافة غير كثيفة تضيء المعنى لا تطمسه، و يستعان بها على جلاء مشاعر تتراءى على هامش الموقف، و تساعد موسيقاه على إذكاء هذه المشاعر»[3]، كما يجب أن يتوفّر فيها« الأسلوب الـــخلاّب الذي يستولي على الأفئدة و الأسماع، و فيه من الموسيقى ما يهزّ القلوب و يلين الجوانح، و إلى جانب ذلك كلّه نجد فيه من الإيحاء ما يستنـــزف المعاني الفائرة في أعماق النّفس البشرية»[4]، وذلك لا يعني فصحى أو عامية، ولا يعني تراثية أو قديمة، أو حالية معاصرة، بل المهم «أن تحدث رجة، أن تخلخل كيانا ما، أو تفتح أفقا ما»[5].

ولا تقتصر اللغة المسرحية على ما هو مكتوب فحسب، بل تـــتعدّاه إلى ما وراء ذلك، فـــإذا هي «الصمت أحيانا بين المواقف و الجمل، وهي الحركات و الإشارات، وهي الأداء الذي يقوم بـــه الممثل على الخشبة، و التشخيص أو التمثيل »[6]، بل هي أبعد من ذلك، إنـــّها أيضا الـــفكرة، لأنّ الأفكار هي التي تختار لغتها، لذا فـــ« المسرح كشكل فني ووجود إبداعي لذاته لا يتحقـــق

(1) – شوقي ضيف. في النقد الأدبي. ص 240.

(2) – ينظر، المرجع نفسه. ص 241.

(3) – عبد اللطيف محمد السيد الحديدي. العمل المسرحي في ضوء الدراسات النقدية. دار المعرفة، مصر، ط 1، 1996، ص

(4) – المرجع نفسه. ص 120.

(5) – سعيد الناجي . قلق المسرح العربي. دار ما بعد الحداثة، فاس، المغرب، ط1، 2004، ص 63.

(6) – وليد إخلاصي. لوحة المسرح الناقصة أبحاث و مقالات في المسرح. ص 69.

إلاّ بلغته»[1]، التي بصورها و بالقوى الكامنة في ألفاظـــها تـــحقق الأسلوب الشعري الغنائي، «وتضيف إضافات فعالة في تلوين الشخصية الإنسانية و إشاعة الجو العام السائد في الـــمسرحية، و إبراز المغزى أو الدلالة الخاصة التي تتوافر لمسرحية دون أخرى »[2].

إن البناء اللغوي لمسرحية "الملك هو الملك"، لا يعبر عن أفكار الشخصيات ومواقفها وأهدافها فحسب بل يتعداه إلى التعبير عن أشكال الوجود الإنساني في هذا العالم الذي يسوده اللاعدل، وبذلك اتّضحت رؤية الكاتب وأهدافه التي يسعى إليها.

وقد جسد ذلك بلغة تنوعت فيها أساليب العرض، ففي بداية المسرحية يبدأ بالسرد إذ يقوم الممثلون برواية الحدث من خلال توجههم المباشر للجمهور كما يستخدم الكاتب في هذه المسرحية بعض الظواهر التراثية ويوظفها توظيفا يتلاءم مع طرحه السياسي، ومن هذه الظواهر ظاهرة التنكر، فيجردها من مضمونها في الحكاية لتصبح رمزا لتكريس الواقع الطبقي.

يقول سعد الله ونوس واصفا البلاط: « **البلاط في قصر الملك، مرقاة مكسوة بمخمل ثمين، تنتهي إلى مصطبة يتربع فوقها العرش، كرسي ضخم من الأبنوس والعاج مشبَّك بالذهب والمرجان، له ذراعان تنتهي كل منها برأس تنين أرجواني الألسنة** ... »[3].

أما المـــَشاهد التي صورت الحياة في بيت أبي عزة، أو الجمع بين زاهد وعبيد، أو مشهد الجمع بين الملك ووزيره فقد اتسمت بالانسجام بين الحدث والشخصية، والرسم الواقعي الذي يربط الحكاية بمضمونها، دون أن يكون هناك أي تغريب أو كسر للإيهام.

و قد انسجم الحوار في المسرحية مع المستويات المختلفة التي يعبر عنها، فقد كانت العبارات في بعض المواقع قصيرة وسريعة، وكان ذلك في لقاء زاهد وعبيد السريع، والذي كان يجب أن يتم في سرعة حتى لا يُكشف أمرهما.

«**عبيد: خفت أن تتوه، ولا تعرف المكان.**

زاهد: بعرضي وأولادي لو مررت بك في شارع عام لما عرفتك.

عبيد: المهم ألا يعرفني عسس وجواسيس مقدم الأمن»[4].

---

[1] – المرجع السابق. ص 62.

[2] – محمد زكي العشماوي. دراسات في النقد المسرحي و الأدب المقارن. ص60.

[3] – سعد الله ونوس. الملك هو الملك. ص 14.

[4] – المصدر نفسه. ص 23.

و يختلف عن هذا الموقف الجلسات الطويلة لعبيد وعزة، إذ كانت عزة تستمع بالإصغاء إلى عبيد، وهو يروي لها الحكايات الطويلة عن المجتمعات التنكرية، حيث تميز أسلوب الحوار هنا بالروح القصصية المملوءة بالتشويق.

وقد تباينت لغة الحوار في المسرحية حسب تباين الشخصيات والمواقف، ففي المشاهد التي صورت حوار الملك مع وزيره، أو حوار أبي عزة مع عرقوب أو حتى مع زوجته وابنته، فقد كانت لغة مسجوعة.

واللافت للنظر في لغة أبي عزة بشكل خاص تحملها للكثافة وقوة التعبير في بعض المواقف وانتقالها من المستوى السجعي إلى اللغة اليومية المتداولة، وذلك بعد جلوسه على كرسي العرش، يقول أبو عزة وهو يصور ولادة الملك 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؟**» [1].

وفي الطرف النقيض نجد لغة زاهد وعبيد لغة حديثة تخلو من السجع، وذلك لاعتمادها التحليل السياسي المعاصر «**عبيد: هناك شعور عام بالخيبة والعسر، التذمر يشتد والناس يطحنهم البؤس والخوف، ولكن التناقضات لم تنضج بعد، أقول لك و أرجو أن تبلغ الإخوان الذين تحفظوا ما أقوله، أمام الملك الآن طريق وحيدة مفتوحة هي الإرهاب، والمزيد من الإرهاب**» [2].

وكثيرا ما تلجأ اللغة المسرحية إلى مصطلحات ومفردات العصر الحديث، على الرغم من أن الكاتب سعد الله ونوس يبدو حريصا على أن يصبغ مسرحيته "الملك هو الملك" بالصبغة التراثية على شاكلة لغة ألف ليلة، فنجد كلمات مثل : التتويج، المرحلة القادمة، مبادرة منظمة، الاستقرار الملكي، الإجراءات الإصلاحية، الإرهاب، النظام، عناصر النظام، جهاز الأمن ...

كما يبدو الكاتب متمكنا من لغة مصدر مسرحيته ألف ليلة وليلة، التي كثيرا ما تتضمن الأشعار في متن سردها، ففرقة الإنشاد تستقبل الملك بأشعار مغناة تقول فيها [3]:

أَنْتَ مولْاناَ الكَريمُ سدتَ بالملكِ العظيمِ

فابقَ يا نسلَ الكرامِ في نعيمٍ لا يـــرامُ

---

[1] – المصدر السابق. ص 68.

[2] – المصدر نفسه. ص 27.

[3] – المصدر نقسه. ص 15.

بالغًا كلَّ المـــــرامِ في صفَا حُسنِ الختامِ
البِشرُ في جبينـــــهِ والخيُر في يمينـــــهِ
فاحفظْهُ يا ربَّ السَّمَا معزَّزًا ومُكرَّمـــَـــا

2-الوسائل اللغوية للاستراتيجية التخاطبية في مسرحية الملك هو الملك:

أ – الاستراتيجية المباشرة:

يظهر الخطاب المسرحي" الملك هو الملك" في شكل لغوي وآخر إشاري مكمل للأول وهذا ما ولَّد علاقة بين المبنى والمعنى « مما يلزم عنه الربط في هذا المعيار بين قصد المرسل الذي يتوخى التعبير عنه في خطابه، وشكل اللغة الدالة عليه، وذلك بالنظر إليه من خلال سياق التلفظ بالخطاب والانطلاق من افتراض عام هو أن لكل معنى شكلا لغويا يدل عليه» [1].

و الملاحظ في المسرحية أن الكاتب لم يعمد إلى استخدام الألفاظ الغريبة عن المتلقي، ورغم الطابع التاريخي التراثي للنص إلا أن المؤلف استطاع أن يعطي لنصه لغة حديثه تتسم بالسهولـــة في معظمها، خاصة ما كان منها يحمل الطرح السياسي الذي يريده.

و لأنّ المرسل هو إما مخبرا أو طالبا، فإن مسرحية "الملك هو الملك" تجسدت لغتها في نظام متكامل من خلال الخطاب. اتّخذ فيها قطب الإرسال أحد الصيغتين، الأولى هي الإخبار، وبدا ذلك في مواطن عديدة في النص خاصة جانب السرد.

– السرد (الحكي):

السرد في المسرح هو رواية الأحداث دون محاكاتها بالفعل، أي أنّه « قائم على الحكي: سرد ماضي الحدث، سرد ما كان، و سرد قليل مما سيكون»[2]، و تكمن وظائف السرد في تعريف القارئ أو المشاهد بما كان يجري قبل بداية المسرحية، ولذلك كانت المقدمة في المسرحيات الكلاسيكية تحتوي دائما على سرد يأتي ضمن مونولوغ، أو ضمن حوار يأتي بين شخصيتين إحداهما تجهل ما تعرفه الشخصية الأخرى و ترويه لها [3]، و يسمح السرد بالتعريف بما يجري خارج الخشبة في أماكن أخرى، ولا يمكن تقديمه على الخشبة، كما يسمح بالتعريف بماضي الشخصيات وكل ما يسبق بداية الفعل الدرامي، ويسمح كذلك بالتعريف في بداية كل فصل بما

---

(1) – عبد الهادي بن ظافر الشهيري. استراتيجيات الخطاب، مقاربة لغوية تداولية. ص 114.

(2) – أبو الحسن سلام. مقدمة في نظرية المسرح الشعري. دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2005، ص182.

(3) – ينظر، ماري إلياس،حنان قصاب، المعجم المسرحي.249 .

حصل في الزمن المتقطّع الذي يفترضه الانتقال من فصل إلى آخر، وعلى الأخص في خاتمة المسرحية برواية تفاصيل موت البطل بدلا من تقديم الحدث على الخشبة، وغالبا ما يروى الحدث الخارق رواية أيضا فيكون السرد في هذه الحالة وسيلة لتقديم ما لم يمكن تقديمه كفعل على الخشبة لضرورات تقنية أيضا [1]، ويظهر السرد في مسرحية "الملك هو الملك" في الصفحات التالية: 53 - 54 - 87 - 111، نكتفي بذكر ما قصَّه عبيد لعزة «...**في قديم...قديم الزمان كانت هناك جماعة من البشر تعيش حياة بسيطة متناسقة كنشيد أو أغنية، أفرادها متساوون تساوي الأحرار لا العبيد. 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 الزمان كانت وجوه البشر صافية وعيونهم شفافة، الباطن لديهم هو الظاهر لا التواء ولا بغاء ولا حسد، و الحياة بسيطة متناغمة ... و ذات يوم، وصار اليوم تاريخا وبدءا. دبَّ النشاز في حياة تلك الجماعة المتضافرة، انشق عنها واحد من أفرادها، كان أقوى، كان أدهى... بدَّل هيئته ووجهه وتنكر.يومها ظهر المالك، وكانت أولى حالات التنكر، ثم تزين المالك أكثر وأكثر بالأبهة والثروة .. تحول المالك ملكا، وهو أقصى حالات التنكر. ومن الملك تسللت عمليات معقدة من التنكر المتتابع. تفككت الحياة البسيطة الشفافة، وتمزقت وحدة الجماعة ...** » [2].

فالفعل المسرحي هنا ليس فيه توتر درامي ونبرة متعالية، وإنما هو فعل توصيل المعلومات للمتفرج بطريقة ما، وعبيد هنا يؤدي وظيفتين، فهو يقوم من خلال هذه القصة بتعرية الأنظمة الاستبدادية، كما له دور في نقل المعلومات عن العالم الدرامي بوصفه جزء منه.

– الطلب: (الإنشاء):

الطلب هو كل كلام ينشئه القارئ في صيغة من الصيغ التالية: الأمر، النهي، الاستفهام، النداء، التمني، والكلام بهذه الصيغ لا يوصف بالصدق أو بالكذب، وقد وظّف سعد الله ونّوس هذه الطريقة في مسرحيته "الملك هو الملك" في عدة أشكال يوضّحها الجدول التالي:

[1] – ينظر ، المرجع السابق ، ص250 .

[2] – سعد الله ونوس. الملك هو الملك. ص 53

الأسلوب الطلبي	نوعه	الصفحة	السطر
فلنبدأ	أمر	06	04
أأنا سياف أم جلاد ؟	استفهام	06	05
ولكن حذار	أمر	07	19
احلموا جميعا	أمر	08	10
اخلع أولا هذه الأوهام	أمر	09	05
أيها الوزير إني ضجر	نداء	10	01
بماذا يحلم ؟	استفهام	11	15
ماذا يمكن أن يفعلوا؟	استفهام	12	09
متى يأتي ذلك اليوم ؟	استفهام	12	12
اتبعني يا عرقوب	أمر + نداء	12	14
احفظه يا رب السما	أمر + نداء	15	06
دلّك لي أصابع يدي	أمر	15	16
هل تحاول أن تبرهني ؟	استفهام	16	16
كم عرفت هذه البلاد ملكا مثلي ؟	استفهام	16	19
اسمع ما قولك بالنـــزول إلى المدينة	أمر + استفهام	18	20
ليغفر لي مولاي	أمر	19	03
أي خائن يجرؤ...؟	استفهام	19	07
لو أن سيدي يبدّل رغبته !	تمني	21	05
أتخاطر من أجل تفاحة ؟	استفهام	24	04
هل نادتني ذات البهاء والكمال ؟	استفهام	29	09
ماذا أشكو ؟ ألا تعرفين شكوتي؟	استفهام	30	09
يا غشيم .	نداء	32	19
اقترب، أنظر، تأمل، قل لي	أمر	34	05-04
أأنت وحدك يا أبي ؟	استفهام + نداء	39	16
هاتها يا عرقوب	أمر + نداء	40	21
لا تكن سريع الغضب	نهي	46	05
متى ينتهي الشقاء ؟	استفهام	51	06

أهذا شخير أم نهيق حمير ؟!	استفهام	56	04
لا تخف يا حاج مصطفى	نهي + نداء	58	01
ليت هذا المنام لا تعقبه صحوة	تمني	63	14
لا تفر أيها الحلم	نهي + نداء	64	21
اهض يا مولاي	أمر+ نداء	65	04
أأنا مسحور ؟؟ أم أصاب عقلي أمر من الأمور؟	استفهام	67	12
ليت مولاي يترك بدنه النقي ويشرفني	تمني	68	01
أيها السيد خذها كيفما شئت	نداء + أمر	72	07
لتؤجل هذا الموضوع. من هو زائري الأوّل	أمر + استفهام	78	16
زد يا مولاي زد	أمر + نداء	82	12
أيها الوزير بَـــنِّجه	نداء + أمر	87	02
دع رعيتي تدخل إلي	أمر	91	08
ماذا أصابك يا ابنتي ؟	استفهام + نداء	94	17
أين تمضي يا حاج مصطفى ؟	استفهام + نداء	100	08
كم ستدفع ؟	استفهام	104	05
ليشرفني الأعيان	أمر	106	16
ألم تتقرب هذه اللحظة	استفهام	110	11

ب – الاستراتيجية التلميحية (غير المباشرة):

– الرمز:

إنّ استخدام الرمز كأسلوب بلاغي، وكمظهر من مظاهر اللغة معروف في الأدب والفن منذ القدم، وقد استخدم المسرحيون الرموز للاستفادة بأكبر قدر من الحرية في طرق الموضوعات الهامة ومعالجتها، إضافة إلى الجانب الفني من خلال البعد عن المباشرة وخلق جو من الإيحاء، لأن هناك رموز لها القدرة على إثارة إيحاءات يكون لها فضل كبير في ثراء المسرحيات[1]، فاللغة «يمكن أن تكون لها وظائف أخرى كأن تكون حاملة للفكر، وأن تسمح لشخص ما للتعبير عن نفسه، تحليل ما يحس به دون أن يهتم كثيرا بردود فعل مستمعين محتملين» [2].

(1) – ينظر، غسان غنيم. المسرح السياسي في سورية. ص 267.

(2) – ما رسيلو أسكال. الاتجاهات السميولوجية المعاصرة. ترجمة: حميد الحمداني وآخرون، مكتبة إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987، ص 46.

ونص مسرحية "الملك هو الملك" لا يخلو من هذه الرموز التي وظفها الكاتب، مما أتاح لنا حرية في تأويلها انطلاقا من تصورنا وقراءتنا للنص، والتي لا تخرج عن الإطار السياسي والاجتماعي الذي رسمه سعد الله ونوس.

وإذا تأملنا وصف المؤلف للقصر والحياة فيه وما يسودها من بذخ وترف[1]، فإن ذلك يرمز إلى الفراغ واللامبالاة، في قوله«**كرسي ضخم من الأبنوس والعاج مشبك بالذهب والمرجان، له ذراعان تنتهي كل منهما برأس تنين ...**».[2]، والسؤال الذي يطرح نفسه لماذا اعتمد التـــنين دون غيره؟ أللزينة أم لأمر آخر؟ إنّ التـــنين ذلك الحيوان الأسطوري أراده الكاتب على جانبي الكرسي ليس من باب الزينة، بل رمزا لقوة العرش.

أما توظيفه للفظة "الرسالة" في الحوار الذي دار بين زاهد وعبيد، للدلالة على الأفكار الثورية السرية التي يتناقلها أصحاب هذا التيار فيما بينهم، يضاف إلى ذلك كلمة " المغص" والتي يرمز بها إلى معاناة الناس في ظل أنظمة الاستبداد.

وإذا انتقلنا إلى بعض شخصيات المسرحية نجد بعضها يحمل رموزا أرادها الكاتب، من ذلك "عرقوب" هذا الاسم الذي يضرب به المثل في الخلف بالوعد فقيل " أخلق من عرقوب"، فعندما افتقر سيده راح يستغل تردي الأوضاع لينال وصال ابنته، وهو بذلك رمز لكل الانتهازيين الذين يستغلون تدني أوضاع الآخرين لتحقيق مآربهم الشخصية.

- **الصورة الفنية :**

إن توظيف الصور البيانية في المسرحية يجعل من الشخصية المستعملة لها متميزة عن غيرها، من حيث القدرة على تحويل الفكرة إلى صورة، لأن الطبيعة الإنسانية تميل عادة إلى الأشياء المادية، وأن الإدراك والمعرفة يتدرجان عبر مراحل من المادي إلى المعنوي إلى العاطفي، فالإنسان يميل أوّل الأمر إلى الأشياء المادية، ثم تتطلع نفسه إلى الأشياء الفكرية.

ولقد تنوعت الصورة الفنية في مسرحية الملك هو الملك، تبعا لـــمستوى الشخصيات، فلجأ إليها الكاتب بهدف تقوية المعنى أو تجسيده أو تشخيصه، وفيما يلي أهم الصور الفنية الواردة في النص:

[1] – ينظر، سعد الله ونوس. الملك هو الملك. ص 14.

[2] – المصدر نفسه. ص 14.

الصورة الفنية	نوعها	الصفحة	السطر
تتحد الأحلام	استعارة مكنية	08	02
لكل واحد حلمه يلازمه	استعارة مكنية	08	09
أصبحنا على الحصير	كناية عن الفقر	09	11
أنا الظل	تشبيه بليغ	10	03
يدخل المدينة كالريح أو العاصفة	تشبيه مرسل مجمل	10	07
ستزين البلاد كعروس	تشبيه مرسل مجمل	16	11
يغوص في رغوة الصابون	كناية عن التيه	17	16
الناس يطحنهم البؤس والخوف	استعارة مكنية	27	04
رددت لي الروح يا معلمي	كناية عن الاطمئنان	33	02
هبط الليل	كناية عن الظلام	40	05
هاهي معتقة صهباء	كناية عن الخمرة	40	22
يجرفني الشك	استعارة مكنية	51	10
فر الدم من أصابعي	كناية عن الحيرة والخوف	71	17
تلألأ كالبدر التمام	تشبيه مرسل مجمل	71	19
يلتصق اليوم بردائه كما يلتصق الجنين برحم أمه.	تشبيه تمثيلي	85	03
ويمسك صولجانه كأنه حبل المشيمة.	تشبيه مرسل مجمل	85	03
تخنقني الرغبة	استعارة مكنية	86	20
دع رعيتي تدخل إلى	مجاز مرسل علاقته الكلية	91	08
نحن عائلة جرعوها السم	كناية عن المعاناة	92	06
لف بنا ودار	كناية عن التلاعب	93	12
خوفي يتنامى	استعارة مكنية	95	21
أحسست أنّ ساقي من قصب مجوف	كناية عن الضعف والفتور	102	05
انتفض كأنه بركان	تشبيه مرسل مجمل	102	16
زأر بصوت لم أسمعه	استعارة مكنية	102	19
اشتعل غضبها	استعارة مكنية	111	06

كما مال الكاتب " سعد اله ونوس" إلى إكساب نصه نغمة مستأنسة نتجت في معظمهـــا عن توافق فواصل الجمل في الحرف الأخير ، واتفاق بعض منها في النطق، وغيرها من ألوان البديع

بنوعيه (اللفظية والمعنوية) وتراوح أثرها في النص بين التقوية والتوكيد في مواضع الطباق، وتجميل الأسلوب وإضفاء نغم موسيقي عليه في مواضع الجناس وبخاصة السجع الذي سيطر على قسم كبير من المسرحية، ومن ذلك :

المحسن	نوعه	الصفحة	السطر
المسموح على قدر الممنوع	طباق إيجاب	07	11
أصبح سلطان هذه البلاد وأشد القبضة على العباد	سجع	08	16- 17
أنقش الختم على بياض فينقضي أمري بلا اعتراض	سجع	08	18
الذين يسيطرون على الأسواق ويتحكمون بالتجارة والأرزاق	سجع	08	21
نجعل الليل نهارا	طباق إيجاب	09	03
آن القهر للحساد مادمت سلطان البلاد	سجع	09	17
لست غبيا ولست شهما	طباق إيجاب	12	04
دائي ودوائي	طباق إيجاب	30	15
عندما يصحو أبوك من الجنون ويدفع ما عليه من الديون	سجع	31	04
لا يجوز التأخير أو التقديم	طباق إيجاب	32	19
يجمع الحسب والنسب إلى الجاه والذهب	جناس ناقص	33	14
أهذا شخير أم نهيق حمير	سجع	56	04
في الحلم واليقظة	طباق إيجاب	63	09
اجتازا أمصارا و أخطارا	جناس ناقص	74	03
دون زيادة أو نقصان	طباق إيجاب	85	05
أين الحقيقي وأين الزائف ؟ أين الحلم وأين الواقع ؟	طباق إيجاب	88	11
عاجلا أو آجلا	طباق إيجاب	89	01
تختلف التفاصيل ولكن لا تختلف السمات الجوهرية	طباق سلب	89	04
أولاد الحلال أكثر من أولاد الحرام	طباق إيجاب	93	16

- **اللغة المكملة للغة المنطوقة :**

لا تكتفي المسرحية 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 سعد الله ونوس في مدخل مسرحيته "الملك هو الملك": «**يدخل الشخوص إلى المسرح كما لو كانوا مجموعة من لاعبي السيرك. حيوية، حركات بهلوانية، أوضاع تشكيلية تتوافق مع فقرات المقدمة. الجميع يرتدون ملابس شخصياتهم ... أما شهبندر التجار والشيخ طه فيقفان في زاوية بعيدة وهما يعبثان ببعض الدمى المعلقة بخيوط**» [1].

«فالكلمات في المسرح تعتمد في تعزيز دورها على لغة أخرى مرئية وغير منطوقة على سبيل المثال الملابس، الصوت بنوعيه، ثم الإضاءة التي تعبر عن الحالات النفسية والأهداف والمغزى والمفهوم، ثم أخيرا المعنى» [2]، فنجد شخصيات المسرحية ترتدي ألبسة تتوافق ودورها (الملك، الوزير، السياف، مقدم الأمن...)

فكل ممثل يرتدي زيا يعكس به عرفه وهويته ووضعه الاجتماعي ومعتقداته، فلباس الملك يختلف عن لباس الوزير وعنهما يختلف لباس عبيد، فهو بذلك بنية لبنى متعددة، كما أنّ للزيّ المسرحي دور هام في التعريف بزمان ومكان الحدث وبهوية الشخصيات ووضعها الاجتماعي والنفسي.

كما نجد لغة الصوت غير ثابتة على نمط واحد « **يتناقل الشخوص كلمة اللعبة بصورة فوضوية وطبقات صوتية متنوعة**»[3]، «**زاوية إلى جوار مخدع الملك، يظهر الحاج مصطفى وعرقوب. الضوء خافت، والأصوات خافتة**» [4].

كلّ ذلك كان له دور فعال في زيادة النص أكثر قوة وفعالية وإيحاء، وغيرها من اللغات المكلمة.

---

[1] – سعد الله ونوس. الملك هو الملك. ص 05.

[2] – ما رسيلو أسكال. الاتجاهات السميولوجية المعاصرة. ص 97.

[3] – المصدر السابق ص 05.

[4] – المصدرنفسه. ص 56.

سابعا: بنية الحبكة والعقدة والحل في مسرحية الملك هو الملك

I- بنية الحبكة في مسرحية الملك هو الملك :

الحبكة هي تقديم حكاية بترتيب معيّن للأحداث و الانفعالات، بحيث يتولّد الحدث من حدث يسبقه و بأعلى درجة من التكثيف بالتناسق مع رسم الشخصيات و لغتها، مأخوذة في اللغة العربية من الفعل حبك حبكا أي أحكم صناعة الشيء، أمّا تعبيـــر "Intrigue" في اللغة الفرنسية مأخوذة من الفعل اللاتيني "intricare"الذي يعني حيِّز، ومنه الفعل الايطالي "intrigo "الذي يعني خلط الأمور بعضها ببعض [1].

والحبكة مفهوم له علاقة بالجانب الدرامي في المسرح، وفي كثير من الأنواع الدرامية، فهي مجموعة أحداث تتشابك خيوطها بسبب تعارض رغبات الشخصيات، تتحول بموجبها إلى أفعال تتحدد في مسار المسرحية من البداية إلى النهاية، وهي ترتبط ارتباطا وثيقا بوجود صراع وعوائق في العمل [2]، و لا يتأتّى هذا الانسجام إلاّ بالربط بين حوادث القصة وشخصياتها ربطا منطـــقيا يجعل المسرحية وحدة متماسكة ذات دلالة محدودة. و لبناء الحبكة الجيدة على الكاتب أن يرسم تصميما هيكليا واضحا لقصة المسرحية، حيث ينظم الحوادث والشخصيات معتمدا على المقدمة والعقدة والحل، وتترابط الحوادث والشخصيات معتمدا على الحبكة الجيدة.

ويتداخل تعبير الحبكة مع مفاهيم متقاربة كالعقدة والحكاية والفعل الدرامي :

1 – الحبكة والحكاية :

انطلاقا من أن الحكاية هي أسلوب تعبير يشكل السرد أساسه، لأنه يقوم على قص حادثة فعلية أو مختلفة ويفترض وجود راو، واعتبرت الحبكة ترابط هذه الوقائع بعلاقات سببية ضمن مسار يمتد من بداية إلى وسط أو ذروة ونهاية، وعلية فهي بناء يتركب على النواة البسيطة التي هي الحكاية [3].

والفرق بين القصة ذات الحبكة والخالية منها، فرق بسيط، فترابط الأحداث في القصة الخالية من الحبكة يأتي وفق تسلسلها الزمني، أما أحداث القصة ذات الحبكة فترتبط بعلاقة سببية بين الحوادث، مما يولد عنصر التشويق المختلف عن ذلك الموجود في القصة الخالية من الحبكة،

---

(1) – ينظر، ماري إلياس، حنان قصاب. المعجم المسرحي. ص 166.

(2) – ينظر، المرجع نفسه. ص 166.

(3) – ينظر، المرجع نفسه. ص ن .

فالمشاهد يرى المسرحية كاملة في جلسة واحدة وفي موقف محدد، على عكس قارئ الرواية الذي يتصرف في الزمان والمكان على فترات مختلفة، وهذا ما يجعل الكاتب يعمل على شد انتباه المتلقي.

2 – الحبكة والفعل:

لقد ميزت الدراسات الحديثة بين مفهومي الحبكة والفعل الدرامي من خلال«توضعهما ضمن نموذج القوى الفاعلة، فعرفت الفعل الدرامي بتوضعه على مستوى البنية العميقة structure profonde، لأنه يرتبط بقوى محركة لا تكون شخصيات بالضرورة، بينما وضعت الحبكة على مستوى البنية السطحية structure de surface وربطها بالشخصيات» [1].

و الواقع أن الحبكة تتعلق بمسار الحدث وبعلاقة الشخصيات ببعضها ضمن هذا الحدث، ويستطيع الكاتب أن يبلغ هذه الغاية إذا اعتمد في رواية الحدث على الحركة الدرامية الدائمة، متجنبا السرد والإشارات الكثيرة إلى الأحداث التي تكون خارج المسرح، إضافة إلى التركيز وتجنب الإطالة في الحوار وتشعب الأحداث وتعدد الشخصيات « وفي سبيل الحفاظ على الحركة الدرامية لا يدع المؤلف الأحداث تسير سيرا عاديا فاترا حتى تصل المسرحية إلى القمة أو الأزمة، بل يحاول أن يبلغ هذه القمة عن طريق مواقف صغيرة متوترة تتعقد ثم تنحل تباعا صاعدة طوال الوقت إلى قمة المسرحية وأزمتها» [2].

ومسرحية "الملك هو الملك" تحكي قصة ملك ملول يسمى فخر الدين المكين يترل مع وزيره بربير الخطير متنكرين إلى أزقة المدينة، لكي يروِّح عن نفسه، ويجد تسلية كبيرة في زيارة رجل فقير مجنون يدعى أبو عزة يحلم بالملك والسلطة كي يثأر من شهبندر التجار والشيخ طـــه المتسببـــين في إفلاسه، بينما تناكده زوجته، ويسخر منه خادمه عرقوب الطامع بوصال ابنته عزة، وتخطر للملك فكرة ممتعة ماذا لو خدرا ذلك المغفل وألبساه ثياب الملك ثم وضعاه في القصر حاكما ليوم واحد. ويفعل الملك ذلك بغية الضحك ولكن الأمور تنقلب عندما يستيقظ أبو عزة ويجد نفسه ملكا، فيأخذ بالتصرف وكأنه ملك، ويضرب على يد الكل بيد من حديد، والغريب أن لا أحد في القصر استطاع أن يلحظ أنه ليس الملك الحقيقي، بل الكل يعامله باحترام حتى الملكة، في هذه الأثناء يجد الوزير بربير في الملك الزائف بديلا أقوى من الملك الحقيقي، فيسترجع بعد حيلة بزته من عرقوب ويخرجه صفر اليدين، بعد أن خسر الوزارة وعزة في وقت واحد.

---

[1] – ينظر، المرجع السابق. ص 167.

[2] – عبد القادر القط. فن المسرحية. ص 37.

وعندما تَـــمثُل أم عزة أمام زوجها وعزة أما أبيها لا يتعرف عليهما، وبدلا من أن ينصرهما على الشيخ طه و الشهبندر، راح يدافع عن الظالمين اللذين أصبحا دعامتين لحكمه الباطل، وبذلك يكون أبو عزة المغفل قد تنكر حتى لنفسه، ثم بعد ذلك يصدر حكمه على أبي عزة الفقير بالتجريس علنا، وعلى ابنته عزة بأن تصبح جارية في قصر الوزير، وهكذا تنتهي المسرحية بنتيجة مفادها أن الرداء هو الذي يصنع الملك، وكل من يلبس الرداء مهما كان أصله الطـــبقي لابدّ أن يتحول إلى مستبد.

II- بنية العقدة في مسرحية الملك هو الملك:

تُستخدم العقدة في المسرح للدلالة على تشابك خيوط الفعل الدرامي، وهي على حد قول أرسطو ما يكون من البدء إلى ذلك الجزء الذي يحدث منه التحول إلى سعادة أو شقاء [1].

وقد تنوعت التعريفات لمصطلح العقدة وأكثرها عمومية هو« العقدة هي المرحلة التي تتظافر فيها الصراعات، وتتعقد إلى حد تشكيل نقطة الانعطاف point de retournement في العمل الدرامي من خلال إثارة أزمة » [2].

و جاء في تعريف القاموس الفرنسي Lexis أن العقدة هي نقطة الذروة في المسرحية، أي هي اللحظة التي تأخذ فيها الحبكة التي يستند عليها الفعل الدرامي مسارا جديدا يسير بها نحو الحل [3].

ويعني التعقيد موضوع القصة والطريقة التي تسير فيها المسرحية، وتتابع الأحداث وتتاليها، وليس التعقيد مجرد جمع لحوادث، بل سلسلة لها صفة خاصة تشترك فيها كل الجزئيات، ولا تسير هذه السلسلة وقتا معينا ثم تتوقف، ولكنها تتشكل إلى أزمة يظهر لديها الهدف كله وتنتهي بحل.
ولا يقصد بالجزئيات التي تكوِّن العقدة كل ما يمكن أن يحدث ويقع، بل كل ماله تأثير، وما يؤدي إلى هذه الغاية، فهذه الجزئيات تسير في تتابع، وكل واحدة منها تنمو من الأخرى التي قبلها وهكذا حتّ يتحقق عنصر الجاذبية والتشويق [4].

« وللمحافظة على جاذبية الحوادث يجب ألا تبطئ الحركة في القصـــة، وألا يتخللها كثيـــر من الوصف، فإن الوصف يبطئ بها، ونراها تسرع و تتتابع إذا حذفنا كثيرا من الحوادث التافهة، ...و لم نقحم شيئا يدعو إلى تشتيت الذهن بقصد الترويح عن النظارة فإن ذلك يقتل المسرحية، مع ملاحظة ألا تبقى شخصية من الشخصيات على المسرح طول الوقت، فإن ذلك فضلا عن أنّه يستنفذ جهده يدعو إلى الملل- ملل الممثل وملل النظارة على السواء - » [5].

وتظهر العقدة في مسرحية "الملك هو الملك" بشكل متدرج، محدثة ذهولا و دهشة لدى المتلقي، وقد برع الكاتب في إيجاد الجو المناسب لسير أحداث مسرحيته وتتاليها لتصل مرحلة التعقيد، ففي الوقت الذي كان الملك الأصلي يعتقد و يجزم وربما معه المتلقي (قارئ أو مشاهد) أنّ

---

(1) - ينظر، ماري إلياس، حنان قصاب. المعجم المسرحي. ص 312.

(2) - المرجع نفسه. ص 313.

(3) - ينظر، المرجع نفسه. ص ن .

(4) - ينظر، عمر الدسوقي، المسرحية، نشأتها وتاريخها وأصولها. ص 266.

(5) - المرجع نفسه. ص 266-267.

الملكة هي من يكشف اللعبة ويفك خيوطها نجدها تمعن في التنكر أكثر، ولا تتعرف على الملك الزائف و يبدو ذلك في الحوار الذي دار بين محمود وعرقوب:

«**محمود : والملكة .**

عرقوب: والملكة! مولاتي الملكة بلحمها ودمها كانت تناغيه، وتطعمه بيدها ... وحين وقف وصرخ تلك الصرخة انطرحت على الأرض، وراحت تحتضن قدميه، وتقبلهما مهللة ...

أنت ملكي وسيدي عذبني إذا شئت. افعل ما يحلو لك فأنت ملكي وسيدي» [1].

وتزداد في التأزم أكثر عندما يخبر عرقوب محمود المتسائل عن حال الملك الذي قرر أن يضع حدا لهذه اللعبة. «**عرقوب: مصطفى! أي نديم! دخل مزبدا يعلن أنه الملك، فضحكنا جميعا، ربطت الملكة عنقه بزنارها، وهو الآن يرغي ... و يعوي قافزا على أربع ...** » [2].

وقد قدَّم الباحث الفرنسي"جاك **شيرير**" "**J. Sherer**"في كتابه "الدراما تورجية الكلاسيكية في فرنسا" تعريفا جديدا للعقدة عندما قال: «العقدة هي مجموعة الأحداث الخاصة التي تتشابك وتختلط، فتغير من مصالح وأهواء الشخصيات، بحيث تعطي للفعل الأساسي دفعا للاستمرار، لكن بمنحى مختلف عما كان عليه في البداية» [3].

ومنه فالعقدة في المسرحية عنصر أساسي له دور كبير وفعال في بناء مسار الفعل، ارتبطت بالصراع والعائق نتيجة التعارض بين مراد البطل وغيره من الشخصيات التي تعيق تحقيق هذه الرغبة، مما أسهم في غذاء الصراع المسرحي.

ويطلق على العقدة مصطلح آخر و هو :

-الذروة: Paroxysme

"Paroxysme" مأخوذة من الكلمة اليونانية "Paroxysmos" التي تعني أثار، أما الكلمة الانجليزية "climax" فمأخوذة من اليونانية Klimax التي تعني السُّلَم، وتتضمن معنى التصاعد والتدرج[4]، وهي بذلك مرحلة تتوضع في منتصف المسرحية حين يصل التصاعد الدرامي

---

[1] – سعد الله ونوس. الملك هو الملك. ص 103.

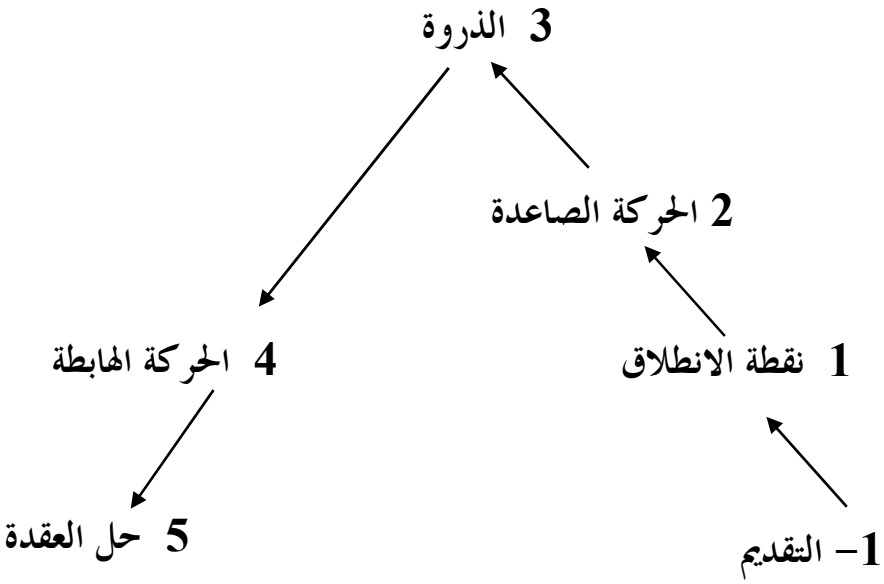
[2] – المصدر نفسه. ص 103.

[3] – ماري إلياس، حنان قصاب. المعجم المسرحي. ص 313.

[4] – ينظر، المرجع نفسه. ص 220.

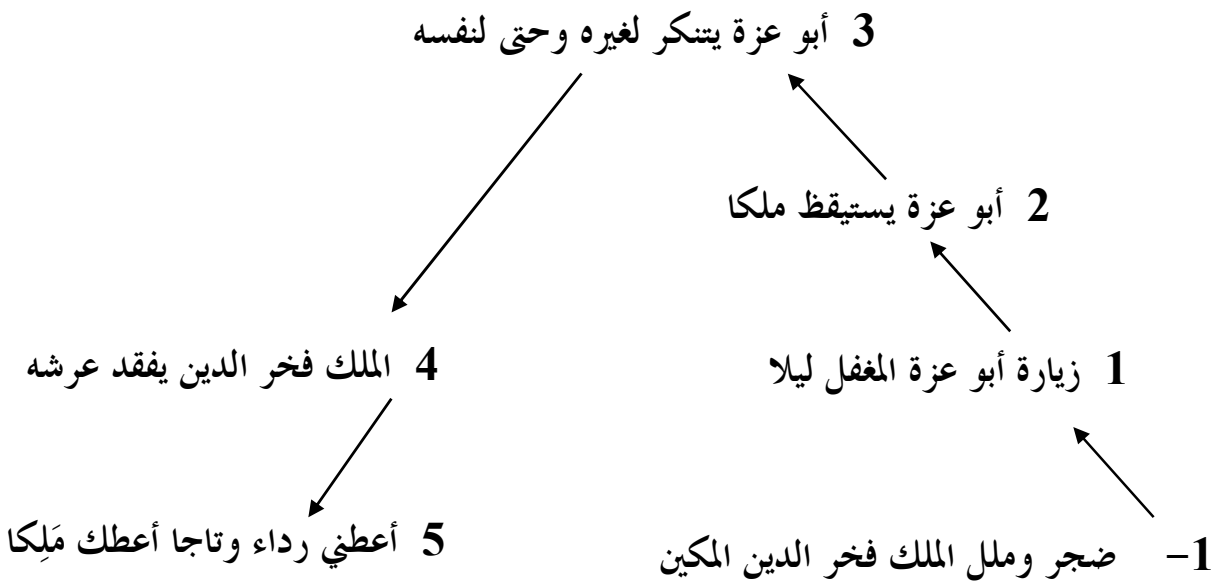
إلى أوجّه ويتعقد، وتليها مرحلة الهبوط باتجاه الحل، وغالبا ما تعبر الأزمة عن الحد الأقصى للتوتر وتعقد خيوط الحبكة.

وبناءً على ما تقدم نجد مفهوم الذروة قريب من العقدة، وهذا ما أورده الناقد الألماني "غوستاف فرايتاغ" "G. Freytag" (1816-1895م) في كتابه "تقنية المسرح" من خلال نظرية الهرم المسمى باسمه (هرم فرايتاغ) درس فيه الذروة ضمن مراحل الحدث في المسرحية، فقسم بنية المسرحية ذات الفصول الخمسة إلى مراحل خمس، ووضعها في رسم على شكل هرم تشكل المرحلة الثالثة ذروته [1].



هرم فرايتاغ

[1] - ينظر، المرجع السابق. ص 220-221.



سير الأحداث في مسرحية الملك هو الملك

الهرم يبرز كيف تطورت الأحداث في مسرحية "الملك هو الملك"، إذ بدأت بنمط وصفي، بيَّن من خلاله الكاتب حالة الملل والقلق الذي يعيشه الملك في قصره، فيجد تسلية في هموم رعيته من خلال المغفل أبي عزة، الذي أحضره إلى القصر وجعل منه ملكا، لكن اللعبة لم تسر كما يشتهي صاحبها، فهذا المغفل تحول إلى ملك حقيقي وتنكر للجميع بمن فيهم زوجته وابنته، وبذلك فقد الملك عرشه، لتنتهي المسرحية بنتيجة مفادها "أعطني رداء وتاجا أعطك ملكا"

III- بنية الحل في مسرحية الملك هو الملك:

كلمة Dénouement الفرنسية مأخوذة من اللاتينية de-nodare .بمعنى فك خيوط العقدة، ويترجم حرفيا في اللغة العربية بتعبير حل العقدة، كذلك يستعمل في اللغة الانجليزية تعبير Résolution الذي يترجم في العربية بكلمة حل[1]، وقد عرَّف أرسطو الحل بأنه « ما يكون من بدء التحول إلى النهاية، تتأتى مباشرة عن الانقلاب[2] في وضع الشخصية»[3]، إذ عندما نبلغ هذا الحد تكون جميع القضايا التي طرحتها المسرحية قد حُلت[4].

وعلى النهاية أو الخاتمة كما يسمّيها البعض أن تكون موجزة و واضحة كاملة، مقدّمة مصير كل الشخصيات، معطية حلا لكل المشاكل التي طرحت ضمن المسرحية، و قد ميّز الدارسون بين نوعين من النهايات؛ المغلقة و هي النهاية الحاسمة التي تتأتّى كضرورة حتمية عن الفعل المسرحي، و تُحسم الأمور فيها بشكل كامل، وهذا من خصائص المسرح الكلاسيكي، أمّا المفتوحة فهي التي لا تكون حتمية و حاسمة، و إنّما تبقى مفتوحة على احتمالات عديدة[5].

و الحل يأتي عادة في الفصل الأخير من المسرحية، وليس معنى ذلك أن يخصص هذا الفصل كله للحل، بل يجب على الكاتب أن يأخذ الحيطة ويترك لهذا الفصل أهم مناظر المسرحية وأقواها، وألا يترك شيئا مما مضى في المسرحية دون تفسير أو توضيح، إذ لابد أن يأتي هذا التفسير طبيعيا أثناء الحوار، وبذلك يكون الحل مقبولا لدى العقول العادية مهما كان غير متوقع، حيث من المسموح به أن تأتي النهاية الهادئة مثلا بعد الموقف العصيب المثير، وذلك لتخفيف حدة التوتر لدى المشاهدين [6].

وقد ارتبط شكل الخاتمة تاريخيا بالنوع المسرحي، فالتراجيديا عُرفت بخاتمتها المأساوية، كما عُرفت الكوميديا بكون خاتمتها سعيدة، أما التراجيكوميديا فخاتمتها سعيدة رغم أن موضوعها جاد [7].

---

(1) – ينظر، ماري إلياس، حنان قصاب. المعجم المسرحي. ص 178.

(2) – الانقلاب: "péripétie" مأخوذة من اليونانية Peripetera التي تعني حدثا غير متوقع، وترجمت في اللغة العربية إلى انقلاب أو تحول، وهو مصطلح يطلق على التغير المفاجئ الذي يطرأ على الموقف أو الحدث الدرامي ويؤدي إلى حل العقدة وإلى الخاتمة.(المرجع نفسه. ص68)

(3) – المرجع نفسه . ص 178.

(4) – رشاد رشدي. نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن. ص 14.

(5) – المرجع السابق. ص 179.

(6) – عمر الدسوقي.المسرحية نشأتها و تاريخها و أصولها. ص285.

(7) – ينظر، ماري إلياس، حنان قصاب. المعجم المسرحي. ص 178.

«والمهم في الملهاة كما في المأساة، ألا يكون الحل مفتعلا وليد التصرف والمقادير ولكنه نتيجة لتسلسل الحوادث ومنطقيتها، وأن تقبله عقول النظارة من غير عناء وأن يمهد له المؤلف تمهيدا يجعله طبيعيا، ولن يتأتى هذا الحل الطبيعي إلا إذا راعى المؤلف من أول كلمة يخطها في مسرحيته نهايتها والغاية منها، وجعل الحوادث سلسلة محكمة الحلقات يأخذ بعضها برقاب بعض، وأن يختار هذه الحوادث اختيارا دقيقا من بين ركام الحوادث الكثيرة التي تغص بها الحياة» [1].

بناءً على ذلك حريٌّ بنا أن نطرح السؤال التالي: كيف كان الحل في مسرحية "الملك هو الملك" وما المعايير التي اعتمدها الكاتب قبل أن ينهي خطابه المسرحي؟

مما لاشك فيه أن خاتمة المسرحية جاءت شبيهة بمدخلها، حيث يتوجه الممثلون إلى المشاهدين بأن ما يشاهدونه هو عبارة عن لعبة يقومون بخلع ثياب شخصياتهم وهم على خشبة المسرح.

أما رؤية سعد الله ونوس للحل، فيقدمها في خاتمة عمله المسرحي عندما تقول المجموعة: « **(معا) : تروي كتب التاريخ عن جماعة ضاق سوادها بالظلم والجور والشقاء، فاشتعل غضبا وذبحت ملكها، ثم أكلته. في البداية شعروا بالمغص، وبعضهم تقيأ، لكن بعد فترة صحت جسومهم، تَساوى الناس وراقت الحياة، ثم لم يبق تنكر ولا متنكرون**» [2].

وقد استوحى الكاتب حكاية التهام الشعب لملكه من الاحتفالات الإباحية التي كانت تقوم بها شعوب جزر ديجي عندما يموت الملك، إذ أن موته عندهم يعني موت السلطة، وسقوط كل القوانين والشرائع، وهذا ما يجعلهم يمارسون كل ما هو ممنوع إلى حين تولي ملك جديد مقاليد الحكم [3].

والملاحظ أنّ ونوس لم يعرض حلا يستدعي تغيير الملك، بل كان حلُّه يكمن في ضـــرورة التهام الملك وهو حل مقحم على الحكاية، وقد اعتبر المؤلف هذه النهاية « محصلة طبيعيـــة، مادام المجتمع يُعرض كسلسلة من عمليات التنكر تصل في الملك شكلها الأقصى، إنّ طـــقس الالـــتهام هو بالضبط الاحتفال الذي يـــتـــيح لنا أن نتقاسم الملك ونتوزع دلالاته، أي أن يصبح كل منّا الملك في مجتمع بلا طبقات وبلا تنكر» [4].

---

[1] – عمر الدسوقي. المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها. ص 289.

[2] – سعد الله ونوس. الملك هو الملك. ص 111.

[3] – ينظر، فاتن علي عمار. سعد الله ونوس في المسرح العربي الحديث. ص 136.

[4] – سعد الله ونوس. الملك هو الملك : إيضاحات. ص 117.

إنَّ الهم السياسي الذي يختلج بذات الكاتب جعله يقترح مثل هذا الحل، إيمانا منه بأنّ للملوك سحنة واحدة، والتغيير الحقيقي هو ذاك الذي ينشأ في أحضان الطرف الآخر للصـــــراع في المسرحية (زاهد وعبيد)، هذا الطرف الذي لا يملك شيئا لكنه قادر على العمل السياسي والتعامل مع الجماهير لأجل قيادتها في الأوقات المناسبة.

الخـــاتـــمة

خـــــــاتمة:

عندما ندخل عالم النص الأدبي نجد أنفسنا أمام صرح عظيم غامض يحتاج منَّا وقتا و جهدا و آليات للوقوف عند خفاياه و كنوزه، صرْح لا يدري داخله أيخرج منه كما دخل، أم يخـــرج منه و قد سكنته قضاياه و هواجسه وأمتَعته فنياته وجمالياته، و راودته دلالاته و رموزه.

إنّ مسرح سعد الله ونّوس من النوع الثاني الذي تخرج منه و قد ترك في نفسك أثره، بل إنّه ليشدك إليه و يفرض عليك قراءات عدّة لا تطابق إحداها الأخرى تـــماما، و إنْ كانت تشترك في الأساس، إذْ لا يمكن الإحاطة بهذا العالم الناجح بقراءة واحدة،كما لا يـــمكن أن ندخل صرحَه و نحن نريد شيئا محدَّدا ينطلق من خلفية ثقافية أو اجتماعية أو سياسية، لأنّه يطرح تجربـــة الكاتب، في حين الـــمتلقي يملك تجربة في سياق ما من سياقات الحياة، فإذا اجتمعت التجربتان على مبدإ الحوارية والقراءة السليمة؛ عندئذ تتحقّق المتعة و القصد.

وبعد رحلة شيقة في عالم ونّوس السياسي توصلت في بحثي هذا إلى جملة من النتائـــج هذه أبرزها:

– إنّ الـــمسرح عند ونّوس لا قيمة له إذا لم يطرق قضايا الإنسان الجوهرية من خلال حوار متعدّد وشامل، لا يعطي الأجوبة المباشرة للمتلقي و إنّما معالجتها من وجهة نظر محدّدة قصد التأثير فيه و تعليمه و دفعه لاتّخاذ موقف محدّد من تلك القضية المطروحة، بغية خلق وعي جماهيري عن طريق التعليم و التسييس و التحريض و تأسيس الكلمة الفعل، مستخدما ما أُتيح له من تقنيات مسرحية فنّية حديثة في العالم.

– تميّز ونّوس بسمات و تفرّد برؤى، فمنذ بدئه الكتابة في ستينيات القرن الماضي أخذ على عاتقه مهمّة تطوير الكتابة المسرحية العربية، من خلال ديمقراطية الخطاب الثقافي، و الجرأة على اختراق عوالم الظلم و الاستبداد عبر الموقف السياسي الواعي، وتـــمتين العلاقة بين المسرح و الجمهور عن طريق تحيين المادة التاريخية و التراثية كشكل من أشكال التواصل بين الماضي و الحاضر.

– و بوصف المسرح ظاهرة اجتماعية، فإنّ الأمر يتطلّب التركيز على القضايا الجوهرية المرتبطة به، وذلك حتّى يأخذ المسرح دوره الحقيقي في المجتمع بعيدا عن الانحراف و التشويه، و لتحقيق ذلك يحدّد ونّوس ثلاثة عناصر رئيسية يقوم عليها مسرح التسييس و هي:

1 - الجمهور الذي يتوجّه إليه العرض بتحديد هويته الطبقية وصيرورته الاجتماعية و ثقافته ومكنوناته و همومه، فهو طرف أساس في العرض مُجبر على إنهاء سلبيته، لأنّ ما يدور أمامه يستهدفه، و من ثَمّ لا بدّ من موقف مسؤول.

فقد حرص وتّوس على ضرورة أن يكون الجمهور مشاركا في العمل بعيدا عن عنصر الإيهام الذي من شأنه أن يخدّر المتلقي، فالجمهور هو المدخل الصحيح للحديث عن المسرح الذي يخلق الوعي الفكري بالقضايا السياسية الـــمُلحّة.

2 – المضمون: و ينبغي أن يتوافق مع طبيعة الجمهور.

3 – الإبداع المسرحي: بوصفه علاقة بين الكاتب و المتلقي، وذلك يتطلّب معرفة أدوات الاتّصال للتأسيس الفعلي لتلك العلاقة.

– يُعدّ سعد الله وتّوس المُثقّف الثائر المنتمي إلى جماهيره دون رومانسية، و الـــمُواجِه للسلطة دون غوغائية، فهو إنسان يرفض التهميش و يدرك واقعه إدراكا صحيحا، و يُعمل عقله للإمساك بقوانين هذا الواقع، ويرى زمنه بمنهج تاريخي لا يفصل قطرة الماء عن بحرها، و يُنكر على أيّة سلطة إلغاء وُجوده بوصفه إرادة وحقا، فاصلا دوره في المجتمع عن بنية السلطة بما في ذالك سلطة التقاليد و الأعراف، و واعيا بعلاقة التفاعل بين صيرورة الواقع المكاني المحلّي و صيرورة الحضارة الزمانية الإنسانية، و مؤمنا بأنّ خطابه الثقافي السياسي إلى مجتمعه يتطلّب منه نزاهة و شجاعـــة و تجرُّدا و قدرة فائقة على تحمُّل المسؤولية، داعيا إلى ضرورة الحوار بين الجماعات؛ الحوار الذي يعمّم الديمقراطية و يكبح نزعة العدوانية عند الأفراد و الأمم على السواء.

– يكشف مشروع وتّوس المسرحي محاولة إعادة بناء الإنسان و الفكر العربي بشكل نقدي جريء، بغية خلق فرد واع مُدرك بكلّ قضاياه، يشارك بحق في مناقشة الأحداث، مُعتمدا في هذا المشروع التنويري مسرح التسييس الأميل إلى مخاطبة العقل و القليل من الـــمشاعر، فالغايـــة من المسرح السياسي وفق رؤيته تحقيق الفائدة أوّلا و المُتعة ثانيا.

– وتّوس قارئ من نوع خاص للواقع ، إذ بحث في أنسجته و الظواهر المكوّنة له؛ و التي ما هي إلاّ مداخلَ لفهم آليات هذا الواقع و تفكيره، باحثا عن أسباب التغيّر و التخلّف عند العرب قديما و حديثا عبر خطاب مسرحي سياسي كلّه صرخة و احتجاج دون انفعال أو صراخ.

الـــملاحق

الـــملاحـــق

- **الملحق رقم (01): المصطلحات المسرحية الواردة في البحث**

(عربي ــ فرنسي)

- **الملحق رقم (02): أعلام البحث العرب**
- **الملحق رقم (03): أعلام البحث غير العرب**

الملحق رقم (01): المصطلحات المسرحية الواردة في البحث (عربي _ فرنسي)

المصطلح بالعربية	المصطلح بالفرنسية
الألف	
الإخراج	La mise en scène
الإرشادات الإخراجية	Les indications scéniques
الارتجال	L’improvisation
الإضاءة المسرحية	L’éclairage Théâtral
الأعراف المسرحية	Les conventions Théatrales
الإكسسوار	L’Accessoire
الأوتشرك	L’otcherk
الإيقاع	Le rythme
الإيماء	La Mime
الإيهام	L’illusion
الباء	
البانتوميم	Pantomime
البطل	Le Heros
بنية الخطاب	La Structure du Discours
التاء	
التجريب	L’expérimentation
التراجيديا	La Tragédie
التطهير	La catharsis
التغريب	La Distanciation
التقطيع	Le Découpage
التواصل	La Communication

الجيم	
Le public	الجمهور
Le chœur (chorus)	الجوقة
الحاء	
L’intrigue	الحبكة
L’action	الحدث
Le Dénouement	الحل
Le dialogue	الحوار
الخاء	
La scène	الخشبة
Le discours théâtral	الخطاب المسرحي
Le théâtre d’ombre	خيال الظل
الدال	
Le décor	الديكور
الذال	
Le Paroxysme	الذروة
الزاي	
Le costume	الزي
Le Temps de L’action	زمن الحدث
Le Temps de représentation	زمن العرض
Le Temps de Lecture	زمن القراءة
السين	
Le Récit	السرد
La scenographie	السينوغرافيا
الشين	
Le personnage	الشخصية

الصاد	
La salle	الصالة
Le conflit	الصراع
Le Conflit externe	الصراع حارجي
Le Conflit interne	الصراع داخلي
Le silence	الصمت
العين	
Le spectacle théatral	العرض المسرحي
Le Noeud	العقدة
L’architecture théatrale	العمارة المسرحية
الكاف	
Alkerakoz	الكراكوز
La comédie	الكوميديا
La Commedia dell’ arte	كوميديا ديلارتي
اللام	
La langue	اللغة
الميم	
Le plaisir	المتعة
Le spectateur	المتفرج
Le récepteur	المتلقي
La parodie	المحاكاة
Le metteur en scène	المخرج
La théâtralité	المسرحة
La Pièce de théâtre	المسرحية

Le spectateur	المشاهد
L’acteur	الممثل
La monodrame	المونودراما
Le Monologue	المونولوغ
La mélodrame	الميلو دراما
Le théâtre d’expérimentation	المسرح التجريبي
Le théâtre libre	المسرح الحر
Le théâtre du quotidien	مسرح الحياة اليومية
Le théâtre dans le théâtre	المسرح داخل المسرح
Le théâtre de marionnette	مسرح الدمى
Le théâtre politique	المسرح السياسي
Le théâtre de la rue	مسرح الشارع
Le théâtre du silence	مسرح الصمت
Le théâtre d’avant-garde	المسرح الطليعي
Le théâtre de l’absurde	مسرح العبث
Le théâre ouvert	المسرح المفتوح
Le théâtre de la cruauté	مسرح القسوة
Le théâtre épique	المسرح الملحمي
Le théâtre documentaire	المسرح الوثائقي (التسجيلي)
النون	
Le texte théâtral	النص المسرحي
الهاء	
La Pyramide freytag	هرم فرايتاغ

ملحق رقم (02): أعلام البحث العرب:

الألف

ابن دانيال الموصلي، أبو خليل القباني، أحمد أيوب، أحمد تقي الدين، أحمد العشري، أحمد قنوع، أحمد يوسف داوود، أسعد فضة، اسكندر فرح، اسكندر لوقة، أكرم الـــميداني، ألفريد فرج، إلياس زحلاوي.

التاء

توفيق الحكيم.

الجيم

جان ألكسان، جورج دخول، جهاد الكاتب.

الحاء

حبيب إلياس، حسيب الكيالي، حسين علي البكار، حكيم مرزوقي، حمدي موصلي.

الخاء

خالد الخزرجي، خالد محي الدين البرداعي، خضر الشعار، خلدون المالح، خليل الرز، خليل الهنداوي.

الدال

دعد حداد، دريد لحام.

الراء

راجي عبد الله، رفيق جبري، رفيق الصبان، رفيق مصطفى حسن، رياض عصمت، رولا فتال.

الزاي

زكي قنصل، زياد فواز كرباح، زياد مولوي، زيناتي قدسية.

السين

سامي حمزة، سامي الكياكي، سعد الدين بقدونس، سعد أردشن، سعد الله ونوس، سعيد حورانية، سعيد النابلسي، سلامة حجازي، سلمان قطاية، سلمان عبد المنعم، سلمان العنيني، سليمـــــان قرداحي، سمير عدنان الطرود، سهيل إبراهيم.

الشين

شريف خزندار، شفيق المنفلوطي، شوقي محمد عرفات.

الصاد

صبري عياد، صدقي إسماعيل.

الطاء

طلال حسن، طلال حمدي، طلال نصر الدين.

العين

عادل أبو شنب، عبد العزيز هلال، عبد الفتاح قلعجي، عبد الكريم ناصيف، عبداللطيف فتحي، عبد المعطي سويد، عبد المعين الملوحي، عبد الوهاب ابو السعود، عبدو محمد، عدنان جودة، عدنان عجلوني، عدنان مردم بك، علاء الدين كوكش، علي الجندي، علي ديبة، علي الراعي، علي سلطان، علي عقلة عرسان، علي كنعان، عماد عطواني، عمر أبو ريشة، عمر حجو، عمر راشد عمورة، عمر النص.

الغين

غسان ماهر الجزائري.

الفاء

فاتن أحمد، فؤاد الخطيب، فاضل السباعي،فرحان بلبل، فريال حداد، فواز الساجر، فيصل الحجلي.

الكاف

كلير حداد، كمال حريري.

الميم

مارون النقاش، ممتاز الركابي، محمد أديب نحوي، محمد أبو معتوق، محمد أحمد معلا، محمد حاج حسين، محمد حواري، محمد شاهين، محمد الطيب، محمد قنوع، محمد علي الخطيب، محمد مصطفى درويش، محمد الماغوط، محمد المديوني، محمود جبر، محي الدين حاج عيسى، مراد السباعي، مصطفى الحلاج ، مصطفى حموري، مصطفى الراشد، مصطفى عكرمة، مطاع صفدي، معروف الأرناووط، منير الحافظ.

النون

نجاة قصاب حسين، نجم الدين السمان، ندى الحمصي، نديم حشفة، نذير العظـــمة، نزار فـــؤاد، نزار مسامي، نصيري الجوزي، نعيم فراح، نهاد قلعي،نواف القلعي، نور الدين الهاشمي، نورة مراد.

الهاء

هاشم قنوع، هاني صنوبر، هاني الراهب، هيثم الخواجة.

الواو

وليد إخلاصي، وليد فاضل، وليد مدفعي.

الياء

ياسر العظمة، يوسف جاد الحق، يوسف شكري، يوسف مقدسي.

الملحق رقم (03): أعلام البحث غير العرب:

الألف

إدوارد آابي، آرثر أرنت، أرسطو، أرسطوفان، إرفين بيسكاتور، إسخيلوس، ألارديس نيكول، إميل بنفنيست، أندري أنطوان، أنطوان آرتو، أوغيست سترند برغ، أوغيستو بوال،.

الباء

برتولد بريخت، بوتو شتراوز، بيتر فايس، بيير بورديو، بيير بومارشييه.

الثاء

ثيسبيس.

الجيم

جاك لاسال، جاكوبسون، جان تيودور، جوديت مالينا، جورج لوكاتش، جوليان بيك.

الدال

دوسوسير.

الراء

روبير بينجيه، رولان بارت.

السين

سوفوكليس.

الصاد

صامويل بيكيت.

الفاء

فرانتز كروتز، فرجيل، فيرناندو آرابال .

الكاف

كارلو جولدوني.

اللام

لوسيان غولدمان.

الميم

ماريفو بيتر، موليير، ميشال دويتش.

النون

نيكولاي غوغول.

الهاء

هارولد بينتر، هنريك إبسن، هوراس، هوميروس.

الياء

يوجين يونيسكو، يوربيدس.

قائمة المصادر

والمراجع

الـــمصادر

الـــقرآن الكريـــم بروايـــة ورش.

1- توفيق الحكيم . الملك أوديب . المطبعة النموذجية ، القاهرة، مصر، د ت .

2- سعد الله ونّوس. الاغتصاب، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط2، 2005.

3- = = . حفلة سمر من أجل 5 حزيران. دار الآداب، بيروت، لبنان، ط3، 2003.

4- = = . رحلة حنظلة. دار الآداب، بيروت، لبنان، ط2، 2004.

5- = = . سهرة مع أبي خليل القباني. دار الآداب، بيروت، لبنان، ط4، 2000.

6- = = . طقوس الإشارات والتحولات. دار الأداب، بيروت، لبنان، ط3، 2005.

7- = = . فصد الدم ومسرحيات ثانية. دار الآداب، بيروت، لبنان، ط2، 1981.

8- = = . مأساة بائع الدبس الفقير ومسرحيات أولى.دارالأدب،بيروت، لبنان، ط2،1981 .

9- = = . مغامرة رأس المملوك جابر و الفيل يا ملك الزمان.وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1971.

10- = = . الملك هو الملك. منشورات دار الآداب، بيروت، لبنان، ط4، 1983.

11- = = . منمنمات تاريخية. دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1996

12- = = . يوم من زماننا وأحلام شقية. دار الأدب، بيروت، لبنان، ط 7، 2005.

13.علي عقلة عرسان. الغرباء. منشورات دار الآداب، بيروت، لبنان، ط2، 1982.

الـــمراجع

1- إبراهيم صحراوي.تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية.دار الأفاق، الجزائر، ط1، 1999.

2- أبو الحسن عبد الحميد سلام.حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس و الإعداد والتأليف. مركز الإسكندرية للكتاب، مصر، ط2، 1993.

3- = = . مقدمة في نظرية المسرح الشعري. دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الإسكندرية، مصر،ط1، 2005.

4- أحمد أبو حاقة. الالتزام في الشعر العربي. دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1979.

5- أحمد بلخيري. المصطلح المسرحي عند العرب. دار البوكيلي، القنيطرة، المغرب، ط1، 1999.

6- أحمد جاسم الحسين. القصة القصيرة السور ية ونقدها في القرن العشرين، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001.
7- أحمد شرجي.المسرح العربي من الاستعارة إلى التقليد.مكتبة عدنان،بغداد، ط1، 2012.
8- أحمد العشري. المسرحية السياسية في الوطن العربي.دار المعارف، القاهرة، مصر، 1985 .
9- = = . مقدمة في نظرية المسرح السياسي. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1989.
10- أحمد المتوكل.الخطاب وخصائص اللغة العربية دراسة في البنية والوظيفة والنمط.دار الأمان، الرباط، المغرب،ط1، 2010.
11- أحمد مداس. لسانيات النص، نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري. عالم الكتاب الحديث، إربد، الأردن ، ط1، 2007 .
12- إدريس بلمليح. نماذج من الذات المنتجة للخطاب العربي الحديث. منشورات زاوية للفن والثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005.
13- أدونيس(علي أحمد سعيد).فاتحة لنهايات القرن. دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1980 .
14- أمير إبراهيم القرشي.النماذج والمدخل الدرامي. دار عالم الكتب،القاهرة،مصر، ط1،2001 .
15- هامة الجندي. الاتجاهات الحديثة في المسرح السوري، 1995 – 2005. دار نينوى، دمشق، سوريا، 2006.
16- توفيق موسى اللوح. اتجاهات المسرح السياسي المعاصر.مصر العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2008.
17- جان ألكسان. المسرح القومي والمسارح الرديفة في القطر العربي السوري 1959-1989. الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سوريا، ط2، 2012.
18- = = . الولادة الثانية للمسرح في سورية. اتحاد الكتاب العرب، دمشق،سوريا، 1983.
19- جمال شحيد .في البنيوية التركيبية، دراسة في منهج لوسيان غولدمان.دار ابن رشد للطبـــاعة و النشر، لبنان، ط1، 1982.
20- حاتم الساعدي. محاضرات في النثر العربي الحديث. مؤسسة العارف للمطبوعات، بيروت، لبنان،ط1، 1999.

21- حازم شحاتة.الفعل المسرحي في نصوص مخائيل رومان.الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط1، 1997.

22- حامد حفني داود. تاريخ الأدب الحديث تطوره، معالمه الكبرى، مدارسه. ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993.

23- حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي.المركز الثقافي العربي،الدارالبيضاء، المغرب، ط1، 1999 .

24- حسن علي دبا. الشخصية الدينية في المسرح المعاصر.مؤسسة طيبة للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2010.

25- حسين حموي.الاتجاه القومي في مسرح عدنان مردم الشعري.منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1999

26- حسين منصور العمري. إشكالية التناص "مسرحيات سعد الله ونوس أنموذجا".دار و مكتبة الكندي للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 2014.

27- حميد الحمداني. فعل القراءة و توليد الدلالة. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب،ط1، 2003.

28- حورية محمد حمو. تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق في سوريا ومصر. من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1999.

29- = = . حركة النقد المسرحي في سوريا 1967-1988.اتحاد الكتاب العرب،دمشق، سوريا، 1988.

30- خالد أمين. الفن المسرحي و أسطورة الأصل. منشورات كلية الأداب و العلوم الإنسانية، جامعة عبد المالك السعدي، تطوان، المغرب، ط 1 ، 2002 .

31- خليل الموسى. المسرحية في الأدب العربي الحديث تأريخ، تنظير، تحليل. من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1997.

32- – دريني خشبة. أشهر المذاهب المسرحية ونماذج من أشهر المسرحيات. الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، مصر، ط1، 1999.

33- ذهبية حمو الحاج. لسانيات التلفظ و تداولية الخطاب. دار الأمل للطباعة و النشر والتوزيع، الجزائر، 2005.
34- رزان محمود إبراهيم. خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة.دار الشروق للتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2003.
35- رشاد رشدي. نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن. دار العودة، بيروت،لبنان، ط 2، 1975.
36- رضا غالب. الممثل و الدور المسرحي. أكادمية الفنون(مسرح)، القاهرة، مصر، 2006.
37- رياض عصمت. بقعة ضوء، دراسات تطبيقية في المسرح العربي. الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سوريا، ط2، 2011.
38- رياض عصمت. رؤى في المسرح العالمي والعربي. دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، .2007
39- الزواوي بغورة. المنهج البنيوي بحث في المبادئ و الأصول والتطبيقات.دار الهدى، عين مليلة، الجزائر،ط1، 2001.
40- سامي منير عامر.من أسرار الإبداع النقدي في الشعر والمسرح. منشأة المعارف، مصر،1987.
41- سعد أردش. المخرج في المسرح المعاصر. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر،1988.
42- سعد الله ونوس. بيانات لمسرح عربي جديد.دار الفكر الجديد، بيروت، لبنان، ط1، 1988.
43- = = . هوامش ثقافية. دار الآداب، بيروت، لبنان، ط2، 2010.
44- سعيد الناجي . قلق المسرح العربي. دار ما بعد الحداثة، فاس، المغرب، ط1، 2004.
45- سعيد يقطين. تحليل الخطاب الروائي.المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1989.
46- سلمان قطاية. نصوص من خيال الظل.اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1977.
47- سمير سعيد حجازي. قضايا النقد الأدبي المعاصر.دار الآفاق العربية،القاهرة،مصر،ط1، 2007.
48- سيد علي إسماعيل. أثر التراث العربي في المسرح المعاصر. دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، مصر، 2000.
49- شكري عزيز الماضي. في نظرية الأدب.دار المنتخب العربي للدراسات و النشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1993.
50- شوقي ضيف. في النقد الأدبي. دار المعارف، مصر، ط 4، 1976.
51- صالح لمباركية.المسرح في الجزائر، دراسة موضوعاتية فنية .ج 2، دار الهدى، عين مليلة ، الجزائر، ط1، 2005 .

52- صبحة أحمد علقم.المسرح السياسي عند سعد الله ونوس.المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، الأردن، ط1، 2002.
53- صلاح أبو ذياب، سعد الله ونوس الحضور والغياب، دار سعاد الصباح، الكويت، 1997.
54- صلاح فضل.مناهج النقد المعاصر. دار الآفاق العربية، القاهرة، مصر، 1997.
55- طه وادي. الرواية السياسية.الشركة المصرية العالمية للنشر،لونجمان،القاهرة،مصر،ط1، 2003.
56- عادل أبو شنب. بواكير التأليف المسرحي في سورية. اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1978.
57- عباس محمود العقاد.خواطر في الفن والقصة. دار الكتاب العربي، بيروت،لبنان، 1973.
58- عبد الرحمان ياغي. سعد الله ونّوس و المسرح، كلمة يوم المسرح العالمي. دار الأهالي، دمشق،سوريا، 1998.
59- عبد العزيز حمودة. المسرح السياسي.دار البشير للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، 1977.
60- عبد القادر القط. فن المسرحية. الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، الجيزة، مصـــر ، ط1، 1998.
61- عبد الله إبراهيم.المتخيل السردي، مقاربات في التناص و الرؤى والدلالة. المركزالثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1990.
62- عبد الله أبو هيف. المسرح العربي المعاصر، قضايا ورؤى وتجارب. اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2002.
63- عبد الله خمّار. تقنيات الدراسة في الرواية. دار الكتاب العربي، الجزائر، 1999.
64- عبد الكريم جدري . الفن المسرحـــي. دار الفنك للنشـــر، الجزائر ، ط 1، 2002 .
65- = = . نماذج من المسرح الأوروبي الحديث. دار هومة، الجزائر، ط1، 2002 .
66- عبد المالك مرتاض.النص الأدبي من أين؟ و إلى أين؟.ديوان المطبوعات الجامعية،الجـــزائر، 1983.
67- عبد اللطيف محمد السيد الحديدي.العمل المسرحي في ضوء الدراسات النقدية. دار المعرفة، مصر، ط1، 1996.
68- عبد الهادي بن ظافر الشهيري. استراتيجيات الخطاب، مقاربة لغوية تداولية. دار الكتاب الجديدة المتحدة، بنغازي، ليبيا، ط1، 2004.

69- العربي الذهبي. شعريات المتخيل، اقتراب ظاهراتي. شركة النشر و التوزيع للمدارس، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000

70- عز الدّين إسماعيل.الأدب وفنونه،دراسة ونقد. دار الفكر العربي،بيروت، لبنان، ط7، 1978 .

71- = = . قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر. دار الفكر العربي، القاهرة،مصر، 1990.

72- عصام الدين أبو العلا.آليات التلقي في دراما توفيق الحكيم.الهيئة المصرية العامة للكتاب،مصر، 2007 .

73- علي أحمد باكثير. فن المسرحية من خلال تجاربي الخاصة. مكتبة مصر للمطبوعات، القاهرة، مصر، ط1، 1984.

74- علي الراعي.المسرح في الوطن العربي.عالم المعرفة،عدد 247 ،الكويت، ط 2، 1999.

75- علي عقلة عرسان . سياسة في المسرح ، دراسة . من منشورات اتحاد الكتاب العـــرب ، دمشق، سوريا، 1987.

76- = = .الظواهر المسرحية عند العرب.اتحاد الكتّاب العرب،دمشق، سوريا،1981.

77- عمر بلخير. تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية. منشورات الاختـــلاف، الجزائر، ط1، 2003.

78- عمر الدسوقي.المسرحية،نشأتها وتاريخها وأصولها.دارالفكر العربي، القاهرة،مصر، 2003 .

79- عمر عيلان. في مناهج تحليل الخطاب السردي.اتحاد الكتاب العرب،دمشق، سوريا، 2008.

80- عواد علي. غواية المتخيل المسرحي، مقاربات في شعرية النص والعرض والنقد. المركـــز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1997.

81- عيسى خليل محسن الحسيني. المسرح نشأته و آدابه وأثر النشاط المسرحي في المـــدارس. دار جرير للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2006.

82- غسان غنيم، المسرح السياسي في سوريا 1967- 1990. منشورات دار علاء الدين، دمشق، سوريا، ط1، 1996.

83- فاتن علي عمار. سعد الله ونوس في المسرح العربي الحديث.دارسعاد الصبّاح للنشر والتوزيع، الكويت ، ط1، 1999.

84- فاضل ثامر.اللغة الثانية، في إشكالية المنهج و النظرية و المصطلح في الخطاب النقدي الحديث. المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994.

85- فرحان بلبل.المسرح السوري في مائة عام 1847- 1946. المعهد العالي للفنون المسرحية، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1997.

86- = = . النص المسرحي الكلمة والفعل، دراسة. من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2003.

87- مؤيد عباس حسين. البنيوية. رند للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2010 .

88- محمد الباردي. إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، دراسة. من منشورات اتحـــاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2000 .

89- محمد الدالي. الأدب المسرحي المعاصر. عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط1، .1999

90- محمد زغلول سلام. المسرح و المجتمع في مئة عام. منشأة المعارف،الأسكندرية، مصر، د ت .

91- محمد زكي العشماوي.المسرح أصوله واتجاهاته الفنية مع دراسة تحليلية مقارنة. دارالنهضة العربية، بيروت، لبنان، دت .

92- = = . دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن. دار الشروق،القاهرة، مصر، ط1، 1994.

93- محمد ساري. في معرفة النص الروائي، تحديدات نظرية و تطبيقات. منشورات دار أسامة، الجزائر، ط1، 2009.

94- محمد صبري صالح.التأليف الدرامي و مفاهيم الاقتباس. الدار الأكاديمية للطباعة و التأليف و الترجمة و النشر، طرابلس، ليبيا، ط1، 2007.

95- محمد عابد الجابري.الخطاب العربي المعاصر. المركزالثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1985 .

96- محمد عبد الرحمان يونس. تأثير ألف ليلة وليلة في المسرح العربي المعاصر. دار الكنوز، بيروت، لبنان، ط1، 1995.

97- محمد عزام. تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة. من منشورات اتحـــاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2003 .

98- محمد عزيزة. الإسلام و المسرح. منشورات عيون، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1988.
99- محمد غنيمي هلال. في النقد المسرحي، دار العودة، بيروت، لبنان، 1975.
100- = = .النقد الأدبي الحديث.دار نهضة مصر للطباعة و النشر،القاهرة، مصر، 1979.
101- = = . دور الأدب المقارن في توجيه دراسات الأدب العربي. دار نهضة مصر للطباعة و النشر، القاهرة، مصر، 1992.
102- محمد فراح. الخطاب المسرحي و إشكالية التلقي، نماذج و تصورات في قراءة الخطاب المسرحي. مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006.
103- محمد مندور. الكلاسيكية و الأصول الفنية للدراما. دار النهضة للطباعة و النشر، الفجالة ، القاهرة، مصر، ط1 ، د ت.
104- = = .المسرح العالمي.دار نهضة مصر للطباعة والنشر،الفجالة،القاهرة،مصر،ط1،د ت.
105- = = .المسرح. دار نهضة مصر للطباعة والنشر، الفجالة، القاهرة، مصر، ط1، 1989 .
106- = = . نماذج بشرية . طبعة دار القلم، بيروت، لبنان، ط1، .1985
107- محمد المديوني. إشكاليات تأصيل المسرح العربي. بيت الحكمة ، قرطاج، تونس، 1993.
108- محمد يوسف نجم. المسرحية في الأدب العربي الحديث، 1847 – 1914. دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط1، .1980
109- مدحت الكاشف.اللغة الجسدية للممثل.أكاديمية الفنون(مسرح)مطابع الأهرام التجارية ، قليوب، مصر، 2006 .
110- ميجان الرويلي. سعد البازعي.دليل الناقد الأدبي.المركز الثقافي العربي، الدارالبيضاء، المغرب، ط2، 2000 .
111- نديم معلا محمد. الأدب المسرحي في سوريا، نشأته وتطوّره. منشورات مؤسسة الوحدة، دمشق، سوريا، ط1، 1986.
112- = = . في المسرح، في العرض المسرحي،في النص المسرحي،قضايا نقدية. مركز الإسكندرية للكتاب، مصر، ط1،2000.
113- نصر الدين البحرة.أحاديث و تجارب مسرحية.اتحاد الكتاب العرب،دمشق، سوريا، 1977.

114- نعمان بوقرة. المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب دراسة معجمية.عالم الكتب الحديث،إربد، الأردن،ط1، 2009.
115- نهاد صليحة. المسرح بين الفن و الفكر.الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة،مصر، 1986.
116- = = . التيارات المسرحية المعاصرة. الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة،مصر، 1997.
117- نواري سعودي.الخطاب الأدبي من النشأة إلى التلقي مع دراسة تحليلية نموذجية. مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط1، 2005.
118- هيثم يحي الخواجة.مسرح الإشارات و التحولات، أطياف من المسرح العربي.دائرة الثقافة و الإعلام، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، 2007.
119- وطفاء حمادي.الخطاب المسرحي في العالم العربي(1990-2006) (إشكاليات و قضايا). المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2007.
120- وليد البكري. موسوعة أعلام المسرح و المصطلحات المسرحية. دار أسامة للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، .2003
121- وليد إخلاصي. لوحة المسرح الناقصة، أبحاث و مقالات في المسرح.وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1997.
122- يوسف حسن نوفل. بناء المسرحية العربية، رؤية في الحوار. دار المعارف، القاهرة، مصر، ط1، 1995.
123- يوسف وغليسي. مناهج النقد الأدبي. جسورللنشروالتوزيع، الجزائر، ط1، 2007 .

المراجع المترجمة

1- ألارديس نيكول. علم المسرحية. ترجمة دريني خشبة، دار سعاد الصباح، الكويت، د ت.
2- أليكسي بوفوف. التكامل الفني في العرض المسرحي. ترجمة شريف شاكر، وزارة الثقافة و الإرشاد القومي، دمشق، سوريا،ط1، 1976.
3- بشبندر ديفيد. نظرية الأدب المعاصر و قراءة الشعر. ترجمة عبد المقصود عبد الرحيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1996 .
4- تمارا ألكسندروفنا بوتينتسيفا. ألف عام و عام على المسرح العربي. ترجمة توفيق المؤذن، دار الفرابي، بيروت، لبنان، ط2، 1990 .

5- جلين ويلسون. سيكولوجية فنون الأداء. ترجمة شاكر عبد الحميد، مراجعة محمد عناني، عالم المعرفة، عدد 258، الكويت 2000.

6- جون لينارد، ماري لوكهارست.المرجع في فن الدراما. ترجمة وتقديم محمد رفعت يونس، مراجعة أسامة مدني،المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة،مصر، ط 1، 2006.

7- روجرم بسفيلد. فن الكاتب المسرحي. ترجمة دريني خشبة، دارالنهضة، القاهرة، مصر، 1964.

8- رولان بارت.الأدب و البلاغة. ترجمة أسعد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1،1993.

9- سارة مليز. الخطاب. ترجمة يوسف بغول، منشورات مخبر الترجمة في الأدب واللسانيـــات، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2004.

10- فرديناند دوسوسير. محاضرات في الألسنية العامة.ترجمة يوسف غازي، مجيد النصر، المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر، 1986.

11-كاباناس جون. النقد الأدبـــي. ترجمة فهد عكة، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 1972.

12- لاندو. تاريخ المسرح العربـــي. ترجمة يوسف نور عوض، دار القلم، بيروت،لبنان، د ت .

13- لوسيان غولدمان. المنهجية في علم اجتماع الأدب. ترجمة مصطفى المسناوي، دار الحداثة، بيروت، لبنان، ط1، 1981.

14- مارسيلو أسكال. الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة. ترجمة حميد الحمداني و آخرون، مكتبة إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987.

15 - ميشيل فوكو.نظام الخطاب. ترجمة محمد سبيلا، دار التنوير، بيروت، لبنان، ط1، 1971.

المراجع باللغة الأجنبية

1- E-Benveniste. Problèmes de Linguistique générale. T1,Gallimard ,Paris, France.1966.

2- Lucien Goldman. Le Dieu caché. Gallimard, Paris , France.1977.

3- Lucien Goldman.Marxisme et sciences humaines. Gallimard, Paris, France. 1970 .

المعاجـــم و القواميـــس :

1- إبراهيم حمادة. معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية. دار المعارف، القاهرة،مصر، 1981.

2- ابن منظور(أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم). لسان العرب.دار الحديث، القاهرة، مصر، 2003.

3 - أحمد مختار عمر. معجم اللغة العربية المعاصرة.عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط1، 2008.

4- الزمخشري(أبو القاسم جار الله محمود بن عمر). أساس البلاغة. تحقيق عبد الرحيم محمود، دار المعرفة، بيروت، لبنان، د ط، د ت.

5- سعيد علوش. معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة. دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1985.

6- فتحي إبراهيم. معجم المصطلحات الأدبية.المؤسسة العربية للناشرين المتحدين،صفاقس، تونس، 1986.

7- ماري إلياس، حنان قصاب.المعجم المسرحي،مفاهيم و مصطلحات المسرح و فنون العرض . مكتبة لبنان ناشرون ، بيروت، لبنان، ط1، 1997 .

8- مجمع اللغة العربية.المعجم الوسيط. مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، مصر، ط4، 2004 .

القواميس باللغة الأجنبية

1- Jean Dubois. Dictionnaire de Linguistique et des sciences du langage Larousse, Bordas 1999.

2- Larousse. Dictionnaire de Français. Imprimerie Maury, Malesherbes, France ,2O10.

3- The Oxford English,Dictionary, Clarendon press, Forth Edition, Oxford,2000.

المـــجـــلات :

1– أحمد زياد محبك. "ثبت النصوص المسرحية في سوريا 1945-1985م" الموقف الأدبي، العدد 178– 179، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1986.

2– = = . "مسرح سعد الله ونوس المرحلة الأولى" مجلّة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد 16، العدد 01، القاهرة، مصر، 1997.

3- أسماء أحمد معيكل."رؤيا العالم وتصويرها في الرواية". الموقف الأدبي، اتحاد الكتّاب العرب، العدد 369، دمشق، سوريا، 2002.

4- إسماعيل بن صفية. " بين المسرح الشعري و التاريخ" الموقف الأدبي، اتحاد الكتّاب العرب، العدد272، دمشق، سوريا، 2002.

5- جابر عصفور." عن البنيوية التوليدية، قراءة في منهج لوسيان غولدمان". مجلة، فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد68، القاهرة، مصر، 2006.

6- جوزيت فيرال. " المسرحانية و خصوصية اللغة المسرحية." ترجمة: صالح راشد، مجلة، فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد01، القاهرة، مصر، 1995.

7- حسن عطية." الوعي التاريخي و معادلة المثقف، السلطة في أعمال ونوس آنية الوقائع" مجلّة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد 16، العدد 01، القاهرة،مصر، 1997.

8- حصة المنيف. "المسرح التراجيدي و المسرح السياسي إرث أثينا القديمة" الموقف الأدبي، العدد 435- 436، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2007.

9- عبد الفتاح الديدي ." البنيوية في شعر العقاد". مجلة الفيصل، العدد 47، الرياض، المملكة العربية السعودية، 1981.

10- عبد الناصر حسو. "عبد الوهاب أبو السعود مؤسس المسرح المدرسي". الموقف الأدبي، العدد 435، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2007.

11- عبلة الرويـــي. "السؤال الديمقراطي في مشروع سعد الله ونوس" مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد 16، عدد 01، القاهرة، مصر، 1997.

12- عدنان أبو ناصر."مسرح الدمى ودوره في إكساب القيم التربوية للأطفال".مجلة المعرفة، وزارة الثقافة السورية، العدد481، 2003.

13- عز الدين بوبيش. " القصة والبنيوية الشكلانية". مجلة السرديات، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، العدد01، جانفي 2004.

14- غسّان غنيم."ظاهرة المسرح عند العرب"مجلّة جامعة دمشق، المجلّد27،العدد 473 ،2011.

15- = = . " مسرح سعد الله ونوس و تطوراته". الموقف الأدبي، العدد 435، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2007.

16- عيسى عودة برهومة. "تمثلات اللغة في الخطاب السياسي". عالم الفكر،العدد01، المجلد 36، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، 2007.

17- مازن الوعر."تقنيات الخطاب المقنع و الخطاب العادي". الموقف الأدبي، العدد 375، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2002 .

18- مثري العاني."ابن دانيال الموصلي مؤسس مسرح خيال الظل".مجلة المعرفة، وزارة الثقافة السورية، العدد 534 ،2008.

19- محمد خلف."مسرح خيال الظل، الانطباع الخاص والفن المألوف"مجلة المعرفة، وزارة الثقافة السورية، عدد 516، 2006.

20- عواد علي."تعدد الأصوات في الخطاب المسرحي".مجلة الدراما، العدد01، عمان، الأردن، 1996.

21- نبيل الحفار. "المسرح العربي في قرن". الحياة المسرحية، العدد 49، دمشق، سوريا، 2001.

22- نجم الدين سمان."في بنيوية لوسيان غولدمان التكوينية".مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، العدد 339، دمشق، سوريا، 1999.

23- نورالدين صدار."مدخل إلى البنيوية التكوينية في القراءات النقدية المعاصرة ".مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني الثقافي للفنون والآداب،العدد01، المجلد38، الكويت،2009.

24- لوسيان غولدمان " المنهج البنيوي التكويني في تاريخ الأدب".تر: بدرالدين عرودكي، مجلة، الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، العدد 01 بيروت،لبنان، 1980.

المواقع الالكترونية

1-أحمد صقر. الحوار المتمدن. http//www.alhewar.org

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

العنـــــــــــــــــــــــــــــــوان	الصفحة
مقدمة	ب
مـــــــــــــــــــــدخل	
تـــطور الـــمسرح العربـــي	
المسرح في اللغة و الاصطلاح	07
نشأة الفن المسرحي وتطوره التاريخي	10
العرب و المسرح	20
الفصل الأول	
الـــخطاب الـــمسرحي و الـــمقاربة البـــنيـــوية	
الخطاب في اللغة و الاصطلاح	35
عناصر الخطاب	40
قوانين الخطاب	42
- مبدأ المشاركة	42
- قانون الإخبار و الشمول	43
- قانون الإفادة	43
- قانون الصدق	44
الخطاب المسرحي	45
خصائص الخطاب المسرحي	51
البنيوية، مفهومها وروافدها التاريخية	54
- البنيوية التكوينية	58
-المفاهيم المؤطرة للمنهج البنيوي التكويني	60
الخطاب المسرحي من منظور بنيوي تكويني	64

الفـــصل الثـــانـــــي	
الـــمسرح الســـيـــاسي في ســـــــــوريا	
نشأة الفن المسرحي في سوريا و تطوره	71
المرحلة الأولى (البدايات)	71
المرحلة الثانية(مابين الحربين العالميتين)	73
المرحلة الثالثة (ما بعد الحرب العالمية الثانية)	76
المرحلة الرابعة (مرحلة المسارح الرسمية)	79
المسارح الرسمية في سوريا	93
التجارب المسرحية الخاصة في سوريا	98
مفهوم المسرح السياسي و نشأته	100
عوامل نشأة المسرح السياسي في سوريا	107
العامل الاجتماعي	107
العامل السياسي	108
العامل الثقافي	109
الـــفـــصل الثـــالـــث	
الخطاب السياسي في مسرح سعد الله ونوس	
سعد الله ونوس حياته وأعماله.	113
كلمة سعد الله ونوس يوم المسرح العالمي	117
مراحل تطور مسرح سعد الله ونوس	120
المرحلة الأولى (البدايات و التكوين)	120
المرحلة الثانية (الالتزام و الواقعية)	121
المرحلة الثالثة (التألق الفكري)	122
الخطاب السياسي في مسرح سعد الله ونوس	124
1- قضية السلطة	127
- المواطن و السلطة	127

السلطة و القمع	157
2- قضية فلسطين	161
الـــفصـــل الرابـــــــــع	
دراسية تطبيقية لمسرحية "الملك هو الملك"	
ملخص المسرحية	178
مصدر مسرحية الملك هو الملك	180
البناء الفني في العمل المسرحي	182
– بنية الموضوع في مسرحية الملك هو الملك	183
1- بنية الموضوع في الخطاب المسرحي	183
أ – البنية النفعية الانتهازية	189
ب – البنية الثورية	190
2- استراتيجية الخطاب في مسرحية الملك هو الملك	193
أ – استراتيجية الإقناع	193
ب – استراتيجية التبرير	194
3- التغريب و العبث في مسرحية الملك هو الملك	195
أ – التغريب في مسرحية الملك هو الملك	195
ب – العبث في مسرحية الملك هو الملك	199
– بنية الشخصية في مسرحية الملك هو الملك	200
1- بنية الشخصية في مسرحية الملك هو الملك	200
2- أبعاد شخصيات مسرحية الملك هو الملك	205
– بنية الحوار في مسرحية الملك هو الملك	217
1- بنية الحوار في الخطاب المسرحي	217
2- خصائص الحوار المسرحي	219
3- وظائف الحوار في مسرحية الملك هو الملك	222
4- عناصر الحوار في مسرحية الملك هو الملك	225

5- بنية التكرار في مسرحية الملك هو الملك	228
– بنية الزمان و المكان في مسرحية الملك هو الملك	230
I- بنية الزمن في مسرحية الملك هو الملك	230
1- الزمن في المسرح و أبعاده	230
2- المكونات الدالة على الزمن في مسرحية الملك هو الملك	233
3- الزمن التقليدي في مسرحية الملك هو الملك	235
1- الفعل الماضي	235
2- الفعل المضارع	235
3- فعل الأمر	236
II- بنية المكان في مسرحية الملك هو الملك	236
1- المكان في المسرح	236
2- الفضاء المكاني في مسرحية الملك هو الملك	239
أ- الأماكن المفتوحة	239
ب- الأماكن المغلقة	242
III- الإبعاد الزماني و المكاني في مسرحية الملك هو الملك	243
– بنية الصراع في مسرحية الملك هو الملك	245
1- مفهوم الصراع المسرحي	245
2- أنواع الصراع في مسرحية الملك هو الملك	247
أ- الصراع الساكن	248
ب- الصراع الصاعد	248
ج- الصراع الذي يشعر بقرب نهايته	250
3- أشكال الصراع في مسرحية الملك هو الملك	250
أ- الصراع الخارجي	250
ب- الصراع الداخلي	251
– بنية اللغة في مسرحية الملك هو الملك	253

1- مفهوم اللغة في الخطاب المسرحي	253
2- الوسائل اللغوية للاستراتيجية التخاطبية في مسرحية الملك هو الملك	257
أ- الاستراتيجية المباشرة	257
– السرد	257
– الطلب	258
ب – الاستراتيجية التلميحية (غير المباشرة)	260
– الرمز	260
– الصورة الفنية	261
– اللغة المكملة للغة المنطوقة	264
– بنية الحبكة و العقدة والحل في مسرحية الملك هو الملك	265
I- بنية الحبكة في مسرحية الملك هو الملك	265
1- الحبكة و الحكاية	265
2- الحبكة و الفعل	266
II- بنية العقدة في مسرحية الملك هو الملك	268
III- بنيةالحل في مسرحية الملك هو الملك	272
خـــاتـــمة	276
الـــملاحـــــــــــق	
-الملحق رقم 01: المصطلحات المسرحية الواردة في البحث (عربي – فرنسي)	280
- الملحق رقم 02: أعلام البحث العرب	284
- الملحق رقم 03: أعلام البحث غير العرب	287
قائمة الـــمصادر و الـــمراجع	291
فهرس الـــموضوعات	304
ملخص البحث (عربي – فرنسي)	310

ملخص البحث

(عربي – فرنسي)

ملخص البحث

يتناول هذا البحث رؤية العالم في الخطاب المسرحي السياسي، الذي كان له حـــضور بارز في الأدب السوري الحديث لما لهذا الجنس الأدبي من مواصفات تؤهله للتغيير والتعبير عن مختلف الأوضاع التي تحياها الشعوب. ولعلّ "سعد الله ونّوس" واحد من أبرز الذين سلكوا هذا الاتّجاه، إذ آمن منذ ستينيات القرن الماضي بأنّ الخطاب المسرحي عنصر أساسي من عناصر التأسيس المعرفي، و أداة تفاعلية تختلف عن الفنون الأخرى بالقدرة الواسعة على بلوغ غاياتـــها و إيصالها إلى المتلقي بشكل سليم و مؤثّر لثراء أدواته الإيصالية بين القراءة والعرض، فعُرف بمشروعه الثقافي التنويري " مسرح التسييس" الهادف إلى إحياء الروح الديـــمقراطية في الحوار و خلق إنسان عربي غير سلبي يشارك بفعالية في حركية المجتمع، بتسييس الشعوب وتعليمهم عبر خطاب كلّه صرخة و احتجاج دون انفعال أو تـــهويل.

Résumé

Cette recherche porte sur la vision du monde dans le discours théâtral politique.ce type de discours est omniprésent dans la littérature syrienne contemporaine vue qu'il jouit d'un bon nombre de caractéristiques lui permettant d'opérer des reformes et de dépeindre les différents aspects de la vie des peuples.

Le dramaturge syrien"Saadallah Wennous" est l'un des pionniers a avoir suivi ce courant. il croyait profondément ,depuis les années soixante du siècle passé, que le discours théâtral constitue un élément primordial dans le soubassement cognitif et un outil interactif complètement différent du reste des arts, il se distingue par sa grande capacité à atteindre ses finalités en les faisant parvenir au récepteur correctement et efficacement ,notamment que ce genre litteraire est en possession d'une panoplie d'instruments de communication allant de la lecture au spectacle.

Le projet culturel et réformateur de Saadallah Wennous, connu sous la dénomination du « théâtre politique »avait comme objectif de faire revivre l'esprit démocratique dans le dialogue et de créer ainsi un prototype positif incarnant l'individu arabe ,qui pourra participer efficacement dans la dynamique de la société. Ceci ne peut se réaliser qu'à travers la politisation et l'instruction des peuples en se servant d'un discours reflétant la protestation et l'indignation sans dramatisation ni exagération.